

BIBLIOTECA DELLA RICERCA

STUDI NOVECENTESCHI

11

EMILIA SURMONTE

DECLINAZIONI DELLA PASSIONE  
IN MARGUERITE YOURCENAR

Prefazione di  
GIOVANNI DOTOLI



SCHENA EDITORE

# BIBLIOTECA DELLA RICERCA

FONDATA E DIRETTA DA GIOVANNI DOTOLI

Il tema della passione amorosa, presente nelle opere di Marguerite Yourcenar fin dalla sua prima giovinezza, trova una voce assoluta e disperata in *Feux*, dove si insinua nelle pieghe più segrete ed intime delle sue possibili espressioni in un dialogo sempre aperto tra la vita e la morte, si illumina in *Mémoires d'Hadrien* della luce caratteristica dell'*amour comblé* che trascolora poi in nostalgia e ricordo perenne, si spinge fino alla negazione dell'altro, all'*effacement* del sentimento in *L'Œuvre au Noir*.

Attraverso uno studio analitico su queste opere e sugli elementi caratterizzanti la loro creazione, nonché sui nessi espliciti e segreti con la vita della scrittrice, ne vengono ricostruiti le diverse variazioni e *nuances*, il percorso di scrittura e di immaginario in cui si realizzano e la *quête* di una dimensione di *sagesse* in grado di dare senso e significato alla vita e alla sofferenza.

**Emilia Surmonte** è docente di Lingua e civiltà francese nella scuola secondaria di secondo grado, supervisore del tirocinio presso la Scuola Interuniversitaria Campana di Specializzazione all'Insegnamento e cultore di Lingua francese all'Università degli studi di Napoli "L'Orientale".

Si occupa dello sviluppo di progetti scolastici europei e della promozione della scrittura creativa nelle scuole. Ha pubblicato un romanzo, *Maggio mi sorrideva* (Ripostes - 1999), dei racconti, nell'*Antologia di scrittori salernitani* (Gutenberg - 2000), e vari articoli di riflessione didattica e metodologica. È autrice di un manuale di lingua settoriale per gli Istituti alberghieri, *Affaire de cuisine*, e collabora attivamente con varie associazioni culturali.

€ 22,00

SCHENA EDITORE

ISBN 88-8229-601-6



9 788882 296018 >

BIBLIOTECA DELLA RICERCA  
fondata e diretta da GIOVANNI DOTOLI

STUDI NOVECENTESCHI  
diretti da GIOVANNI DOTOLI e BÉATRICE BONHOMME

EMILIA SURMONTE

DECLINAZIONI DELLA PASSIONE  
IN MARGUERITE YOURCENAR

Prefazione di  
GIOVANNI DOTOLI



SCHENA EDITORE

A Giovannella che mi ha donato  
*le courage de mes horizons*

Tutti i diritti, compresi quelli di traduzione, sono riservati per tutti i Paesi. Nessuna parte di questo volume può essere riprodotta, con qualsiasi mezzo, elettronico o meccanico, compresa la fotocopiatura, senza l'autorizzazione scritta dell'Autore o dell'Editore.

© 2006 Schena editore, Viale Nunzio Schena 177  
72015 Fasano (Br - Italia)  
Tel. (00).39.080.44.14.681 - Fax (00).39.080.44.26.690  
[www.schenaeditore.com](http://www.schenaeditore.com)  
ISBN 88-8229-601-6

PREFAZIONE  
LA SCRITTURA DEL CUORE

*Marguerite Yourcenar è uno dei grandi simboli del XX secolo: lo attraversa per intero, dalla nascita, l'8 giugno 1903, alla morte, il 17 dicembre 1987. La sua vita si colloca tra l'accensione della fiamma della modernità e il tempo della crisi degli ultimi anni del secondo millennio.*

*Marguerite Yourcenar vive l'erranza di questo spazio, tra poesia, teatro e romanzo, e coglie con straordinaria capacità di lettura il mutamento della società, individuando con leggerezza e profondità i drammi e i cambiamenti dei rapporti tra gli esseri umani, in ogni tipo di coppia che via via si afferma e si va ancora affermando.*

*Ma la sua lettura del tempo si allarga all'infinito, con un senso unico della storia, che scorre tra grandi eventi e aperture e chiusure del cuore e della coscienza.*

*La letteratura diventa un affresco, un film, una serie di frammenti della storia, di grandi e piccoli personaggi, che tutti insieme concorrono al concerto degli eventi, sull'asse dei miti nuovi e antichi che ci guidano e ci dilanano.*

*Miti greci e romani si organano con i miti della modernità, per dirci che l'uomo è sempre lo stesso, nella sua solitudine e nella sua capacità di resurrezione e di sogno.*

*Emilia Surmonte coglie con grande finezza questa linea di Marguerite Yourcenar. Senza perdersi nei gangli complessi di "nuove" letture, non sempre produttive, va con semplicità e determinazione al cuore dei problemi, individuando giustamente la linea centrale delle "declinazioni della passione" nell'opera della scrittrice.*

*Dopo una introduzione all'opera intera, lo fa scegliendo la triade di Feux, Mémoires d'Hadrien e L'Œuvre au*

*I miei ringraziamenti più vivi vanno:*

*Al prof. Giovanni Dotoli, per i preziosi consigli e la grande disponibilità professionale umana.*

*Alla prof. Giovannella Fusco-Girard, per l'amicizia e la guida nella realizzazione di questo lavoro.*

*Alla prof. Marina Zito, per gli importanti suggerimenti.*

*A mia madre, per tutto.*

Noir, i tre momenti nodali della "comédie humaine" del XX secolo di Marguerite Yourcenar. È qui che la scrittrice, in un stile barocco che esprime la complessità dei ghirigori del cuore, racconta il mito dell'uomo, tra storia, cultura, minacce, erranze, miti, morte, sacrifici, labirinti, in una lucidità allucinata, che legge la passione in maniera cerebrale, personale e viscerale.

Tra discrezione e affondo, Marguerite Yourcenar fa la "cronaca" delle ragioni dell'anima umana, in una concezione esistenziale della letteratura. Come dimostra la lettura di Emilia Surmonte, abbiamo talvolta l'impressione di essere di fronte a una scrittrice del Seicento, epoca in cui l'alchimia del cuore è il punto nodale dell'avventura della letteratura.

Viaggio, conoscenza, erranza, sogno, tempo e morte formano un sistema unitario. La scrittura labirintica di Marguerite Yourcenar è un progetto in divenire, un testo-progetto, che va per allongheails continui, non di pezzi alla Michel de Montaigne, ma di affreschi, per dire l'oscurità illuminata del viaggio dell'uomo.

Marguerite Yourcenar è sulla linea di Hugo, Stendhal, Flaubert, Balzac, Zola, e soprattutto Proust. La sua frenesia di parole è la voce della ricostruzione del tempo, per memorie, archivi, ricordi, fantasmi, allucinazioni, immaginazione, opere reali o sognate, misteri e deliri.

La scrittura diventa dunque il momento finale che fissa colori e forme dell'esistenza, in un "impianto narrativo" che è il risultato di una accurata ricerca documentaria. La visione si poggia sulla realtà, come aveva già intuito Goethe.

E questo studio di Emilia Surmonte segue un po' il metodo di Marguerite Yourcenar. In esso, ella ricrea il reale dell'opera della scrittrice, tra documentazione critica abbondante, lettura personale, visioni nascoste del testo, senso del "sé". L'analisi è sincronica ma anche diacronica, allineata alla pagina ed evocativa.

Il tema della passione amorosa è la linea centrale, ma l'autrice sa interpretare il contesto e il testo, il fuoco del-

l'opera e le sfumature dell'amore e della vita che è intorno a noi, in una dialettica appassionata e appassionante.

Non afferma Marguerite Yourcenar: « Je cherche à nier le temps, à montrer l'étrange unité de la passion à travers les formes disparates qu'elle prend », in una intervista rilasciata a Paul Guth, pubblicata il 3 ottobre 1959 nel « Figaro littéraire »?

E passione e amore, legati da indissolubile catena, vanno per disordini e pericoli, grandi profondità e cime, sofferenze e voli, saggezza e felicità, ragione e follia, sulla traccia dell'energia immensa che è in noi, e che Emilia Surmonte sa captare seguendo un progetto che mai abbandona, narrando la materia del suo oggetto con invidiabile maestria e conoscenza dell'argomento.

Il processo dell'amore svela i suoi complessi e inattesi stati emotivi, l'asse del tempo, il dipanarsi del cuore, per dirci, come chiude l'autrice, che l'atto della scrittura e l'essere umano sono uniti da un "destino" e da un "diálogo eterni".

L'anello della passione si chiude, nel fuoco dell'amore nascosto e svelato, criptato o lanciato a mille venti, in una variazione continua che è il segno della "quête" dell'uomo.

E tale "quête" è la linea portante di questo libro, che si fa memoria dell'opera di Marguerite Yourcenar, uno dei grandi nomi del secolo scorso che certamente resteranno nella letteratura universale.

Università di Bari, 24 dicembre 2005

GIOVANNI DOTOLI

## INTRODUZIONE

### L'ANNEAU DE LA PASSION

«Tout ce qui flottait dans les projets de mes vingt ans, je crois l'avoir écrit: *Mémoires d'Hadrien*, *L'Œuvre au Noir*, et aussi *Comme l'eau qui coule*, *Souvenirs pieux* et *Archives du Nord*, que j'imaginai d'abord fondus en un tout»<sup>1</sup>.

Così dichiara Marguerite Yourcenar in un'intervista del 1984 a Josyane Savigneau. Dei progetti de "sa vingtième année" aveva già parlato nel 1980 con Matthieu Galey<sup>2</sup>, a cui aveva comunicato questa sua ambizione, tutta giovanile, di lanciarsi in una grande opera, sintesi di un mondo che le sembrava allora accessibile e conoscibile.

Quel progetto iniziale, di fatto, la Yourcenar non lo abbandona mai, se ne lascia accompagnare nel corso degli anni, trasformandone i germi iniziali in opere culturalmente e semanticamente estremamente dense, le vette più alte della sua produzione, quelle che sicuramente hanno conosciuto una maggiore diffusione tra il grande pubblico.

È la stessa scrittrice a guidarci nel "labirinto" delle sue scritture e riscritture, attraverso le prefazioni e postfazioni che ha voluto inserire a corredo e completamento delle sue opere<sup>3</sup>,

<sup>1</sup> Intervista a Josyane Savigneau "La bienveillance singulière de Marguerite Yourcenar" – *Le Monde des Livres*, 7 décembre 1984 –, in *Marguerite Yourcenar. Portrait d'une voix. Vingt-trois entretiens (1952-1987)*, textes réunis, présentés et annotés par MAURICE DELCROIX, Paris, Gallimard, 2002, p. 323.

<sup>2</sup> Si veda il capitolo *Des poèmes et des projets* di MARGUERITE YOURCENAR, *Les yeux ouverts*, Entretiens avec Matthieu Galey, Paris, Le Centurion, 1980, in particolare quanto viene detto a p. 56: «Il y avait *Hadrien*; il y avait *L'Œuvre au Noir*, sous le titre de *Remous*. J'avais l'ambition d'écrire de longs ouvrages».

<sup>3</sup> Articolo di T. SANZ, "Écrire est une activité transitive: Le discours préfaciel de Yourcenar", in *Marguerite Yourcenar: écriture, réécriture, traduction*, Actes du colloque international de Tours (20-22 septembre 1997), textes réunis par R. POIGNAULT et J. P. CASTELLANI, Tours, SIEY, 2000, pp. 105-112.



percorso che intende ricondurre la materia diventata “immaginario” alla sua sostanza prima, ai materiali che ne sono matrice e corredo. Abbondanza di precisazioni, rimandi, puntualizzazioni nei paratesti e negli epiteti, che pongono il lettore di fronte ad un processo intellettuale e creativo fondato su una base culturale immensa<sup>4</sup>, che non smette mai di stupire.

Nel 1934 pubblica *La mort conduit l'attelage*<sup>5</sup>: di quel progetto iniziale di una grande *fresque romanesque*<sup>6</sup>, che avrebbe dovuto chiamarsi *Remous*, rimangono tre racconti<sup>7</sup>, *D'après Dürer*, *D'après Gréco* e *D'après Rembrandt*.

Il primo, che si chiamava nella prima stesura *Zénon*, costituiva il capitolo iniziale di questo grande progetto e aveva la lunghezza di circa quaranta pagine. Con un'ulteriore aggiunta

<sup>4</sup> «Je crois que la plupart des gens se font des idées erronées sur l'érudition, sur la manière dont un écrivain, qui est par définition “créateur” [...] disons plutôt poète, comme les Allemands, c'est-à-dire dépendant de son imagination, de ses émotions, entre dans le monde de l'érudition. Les Français surtout s'imaginent qu'on va plonger dans les livres du matin au soir, comme les rats de bibliothèque des romans d'Anatole France. [...] Mais ce n'est pas comme ça que les choses se passent. Quand on aime la vie, je dirais sous toutes ses formes, celles du passé autant que celles du présent [...] il est normal qu'on lise beaucoup». M. YOURCENAR, *Les yeux ouverts*, Entretiens avec Matthieu Galey, op. cit., p. 139. Nella postfazione a *Mémoires d'Hadrien* aveva dichiarato: «Un pied dans l'érudition, l'autre dans la magie ou plus exactement, et sans métaphore, dans cette *magie sympathique* qui consiste à se transporter en pensée à l'intérieur de quelqu'un», M. YOURCENAR, *Les Mémoires d'Hadrien. Carnets de notes de “Mémoires d'Hadrien”*, Paris, Gallimard, 1974, p. 330.

<sup>5</sup> «*La mort conduit l'attelage* de 1934, allez-vous écrire à Alain Bousquet, le 1<sup>er</sup> janvier 1964, [...] ne représente que le texte, assez peu révisé, d'un roman écrit entre 1922 et 1925; *La mort conduit l'attelage* est en effet mon premier roman; j'avais entre dix-neuf et vingt-deux ans, et c'est ce qui explique les fautes de dessin. Mais le sujet m'a, de façon intermittente, hantée toute ma vie comme l'a fait celui d'*Hadrien*». M. SARDE, *Vous, Marguerite Yourcenar. La passion et ses masques*. Paris, Robert Laffont, 1997, p. 243.

<sup>6</sup> M. YOURCENAR, *L'Œuvre au Noir. Notes de l'auteur*, Paris, Gallimard, 1968, p. 449.

<sup>7</sup> «Ces trois récits [...] n'étaient d'ailleurs que trois fragments isolés d'un énorme roman conçu et en partie fiévreusement composé ente 1921 et 1925, entre ma dix-huitième et ma vingtième année». M. YOURCENAR, *L'Œuvre au Noir. Notes de l'auteur*, op. cit., p. 449.

di dieci pagine viene pubblicato ne *La mort conduit l'attelage*. Nel 1956, dopo il successo di *Mémoires d'Hadrien*, la Yourcenar riprende in mano *La mort conduit l'attelage*, con l'intenzione di ripubblicarlo<sup>8</sup>. Ma il personaggio di *Zénon* si impone con forza e il racconto diventa *L'Œuvre au Noir*.

Nelle *Notes de l'auteur*, postfazione de *L'Œuvre au Noir*, la scrittrice racconta la relazione che unisce *D'après Dürer* et *L'Œuvre au Noir*:

Une douzaine de pages tout au plus sur les cinquante d'autrefois subsistent modifiées et comme émietées dans le long roman d'aujourd'hui, mais l'affabulation qui mène Zénon de sa naissance illégitime à Bruges à sa mort dans une geôle de cette même ville est dans ses grandes lignes demeurée telle quelle. La première partie de *L'Œuvre au Noir* (*La vie errante*) suit d'assez près le plan de *Zénon-D'après Dürer* de 1921-1934; la seconde et la troisième partie (*La vie immobile* et *La prison*) sont toutes entières déduites des six dernières pages de ce texte d'il y a plus de quarante ans<sup>9</sup>.

Il secondo racconto de *La mort conduit l'attelage, D'après Gréco*, era in realtà già stato scritto nel 1925 al ritorno da un viaggio in Italia. Ripreso con qualche aggiunta, verrà ripubblicato nel 1981<sup>10</sup> con il titolo originario di *Anna, soror...*. Nel 1982 entrerà poi a far parte della raccolta *Comme l'eau qui coule...* che comprende anche altri due racconti, scaturiti entrambi da una riscrittura di *D'après Rembrandt: Une belle matinée* et *Un homme obscur*.

<sup>8</sup> «De nouveau, le personnage du médecin philosophe et alchimiste s'imposa à moi. Le chapitre *La conversation à Innsbruck*, qui date de 1956 fut le premier résultat de cette rentrée en contact; le reste de l'ouvrage ne fut finalement rédigé qu'en 1962 et 1965». M. YOURCENAR, *L'Œuvre au Noir. Notes de l'auteur*, op. cit., p. 450.

<sup>9</sup> *Ibid.*, pp. 450-451.

<sup>10</sup> Si veda a tale proposito J. SAVIGNEAU, *Marguerite Yourcenar. L'invention d'une vie*. Paris, Gallimard, 1990, p. 76: «Dans la postface écrite en 1981 pour l'édition de ses *Œuvres romanesques* en Pléiade, Marguerite dira avoir rédigé l'essentiel d'*Anna, soror...*, “en quelques semaines” de ce printemps de 1925, “et immédiatement au retour” de son séjour à Naples».

Anche *Mémoires d'Hadrien* conosce una lunga gestazione. La racconta diffusamente la Yourcenar stessa nei *Carnets de notes* che accompagnano il romanzo e nei vari *entretiens* giornalistici. Comincia infatti a lavorare ad un libro sull'imperatore Adriano già nel 1924<sup>11</sup>. Nel 1927 incontra una frase di Flaubert<sup>12</sup> che la spinge ad entrare in un processo creativo che l'accompagnerà a lungo:

Une grande partie de ma vie allait se passer à essayer de définir, puis à peindre cet homme seul et d'ailleurs relié à tout<sup>13</sup>.

Come ci informa J. Savigneau, la Yourcenar propone una versione di questa opera all'editore Fasquelle<sup>14</sup>, senza successo. Il titolo, *Antinoos*, è, in questo contesto, estremamente significativo. Seguono poi altri tentativi:

Travaux recommencés en 1934; longues recherches; une quinzaine de pages écrites et crues définitives; projet repris et abandonné plusieurs fois entre 1934 et 1937<sup>15</sup>.

<sup>11</sup> «Ce livre a été conçu, puis écrit, en tout ou en partie, sous diverses formes, entre 1924 et 1929, entre la vingtième et la vingt-cinquième année. Tous ces manuscrits ont été détruits, et méritaient de l'être». M. YOURCENAR, *Mémoires d'Hadrien. Carnets de notes de "Mémoires d'Hadrien"*, op. cit., p. 321.

<sup>12</sup> L'episodio viene raccontato dalla Yourcenar in M. YOURCENAR, *Les Mémoires d'Hadrien. Carnets de notes de "Mémoires d'Hadrien"*, op. cit., p. 321: «Retrouvé dans un volume de la correspondance de Flaubert, fort lu et fort souligné par moi vers 1927, la phrase inoubliable: "Les dieux n'étant plus, et le Christ n'étant pas encore, il y a eu, de Cicéron à Marc Aurèle, un moment unique où l'homme seul a été"».

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 321.

<sup>14</sup> «Elle avait même proposé l'une d'elles, sous le titre *Antinoos*, en 1926 à Fasquelle qui reçut la lettre suivante: [...] Monsieur, Bossuet, dans "L'Histoire Universelle", nous dit qu'Hadrien "deshonora son règne par ses amours..." Cette aventure impériale qui commence comme un roman de Pétrone et finit par l'apothéose sert de thème au récit intitulé *Antinoos* dont je vous envoie le manuscrit. J'ai tenté d'intéresser à cette évolution toute réaliste; l'accueil de votre maison serait la meilleure preuve que j'y ai réussi [...]». Lettre de Marguerite Yourcenar à Fasquelle, du 28 juin 1926, collection particulière. In J. SAVIGNEAU, *Marguerite Yourcenar. L'invention d'une vie*. op. cit., p. 189.

<sup>15</sup> M. YOURCENAR, *Les Mémoires d'Hadrien. Carnet de notes de "Mémoires d'Hadrien"*, op. cit., p. 321.

Sempre nella postfazione a *Mémoires d'Hadrien* la scrittrice ripercorre minuziosamente le tappe della redazione: letture nella biblioteca dell'Università di Yale nel 1937, interruzione quasi totale, tra il 1937 e il 1939, fino all'abbandono vero e proprio<sup>16</sup>.

Nel 1948, è sempre lei che racconta, riceve un baule lasciato prima della guerra in Svizzera. Sono documenti e lettere vecchi di dieci anni:

Je m'assis près du feu pour venir à bout de cette espèce d'horrible inventaire après décès [...]. Je dépliai quatre ou cinq feuilles dactylographiées; le papier avait jauni. Je lus la suscription: «Mon cher Marc...» Marc... De quel ami, de quel amant, de quel parent éloigné s'agissait-il? Je ne me rappelais pas ce nom-là. Il fallut quelques instants pour que je me souvinsse que Marc était mis là pour Marc Aurèle et que j'avais sous les yeux un fragment du manuscrit perdu. Depuis ce moment, il ne fut plus question que de récrire ce livre coûte que coûte<sup>17</sup>.

La Yourcenar scrive in maniera frenetica e dappertutto, in treno, nelle stazioni, nei caffè<sup>18</sup>. Nel 1951, infine, il libro viene pubblicato ricevendo un'accoglienza entusiasta, di gran lunga superiore alle aspettative.

Ben diversa è la genesi della raccolta *Feux*, scritta nel 1935 a trentadue anni, opera poco conosciuta al grande pub-

<sup>16</sup> «Projet abandonné de 1939 à 1948. J'y pensais parfois, mais avec découragement, presque indifférence, comme à l'impossible. Et quelque honte d'avoir jamais tenté pareille chose». M. YOURCENAR, *Mémoires d'Hadrien. Carnet de notes de "Mémoires d'Hadrien"*, op. cit., p. 324.

<sup>17</sup> *Ibid.*, pp. 327-328. In M. YOURCENAR, *Les yeux ouverts*, Entretiens avec Matthieu Galey, Paris, Le Centurion, 1980, p. 225, la scrittrice dichiara: «[...] un jour, le personnage d'Hadrien m'est revenu, et je dois dire que je me suis remise au travail avec une joie indicible».

<sup>18</sup> Contemporaneamente al lavoro di redazione di *Mémoires d'Hadrien*, la Yourcenar tiene un *journal* che documenta il suo processo creativo. Il "Journal des Mémoires d'Hadrien" è ancora inedito e si trova nei Fonds Yourcenar ad Harvard, MS Storage 265.

blico, come rileva Bernard Pivot nel corso della trasmissione televisiva "Apostrophes" dedicata alla scrittrice<sup>19</sup>.

La Yourcenar non ne modifica più né il contenuto né la scrittura, mentre cambierà, nel corso delle ripubblicazioni, la prefazione iniziale.

La raccolta compare una prima volta in forma frammentaria sulla *Revue de France* nel 1935 e in veste definitiva nel 1936, presso le edizioni Grasset, con un *Avertissement* iniziale dell'autrice che recita:

On ne trouvera ici ni un recueil de poèmes ni une collection de légendes. L'auteur a entremêlé des pensées, qui furent pour lui des théorèmes de passion, de récits qui les illustrent, les expliquent, les démontrent, et souvent les masquent<sup>20</sup>.

Nel 1957 ne viene pubblicata una seconda edizione, presso la casa editrice Plon, con un altro *Avertissement*. La Yourcenar scrive:

Ce compte rendu d'une crise intérieure utilise parfois à des fins différentes des procédés qui étaient aussi ceux d'autres poètes de 1936, refaçonant le mythe ou la légende; la transposition volontaire et le détail anachronique ayant ici pour but, non d'actualiser le passé, mais de volatiliser toute notion du temps [...] <sup>21</sup>.

<sup>19</sup> «Feux, ce livre qui s'intitule tout simplement et joliment, Feux, est un livre très peu connu, même de vos lecteurs. Et c'est pourtant le livre où certainement vous vous êtes le plus confiée». BERNARD PIVOT, "Bernard Pivot rencontre Marguerite Yourcenar", *Apostrophes*, 7 décembre 1978, in *Marguerite Yourcenar. Portrait d'une voix. Vingt-trois entretiens (1952-1987). Textes réunis, présentés et annotés par MAURICE DELCROIX*, op. cit., p. 249. Nella risposta la Yourcenar evita accuratamente di affrontare la materia autobiografica che è all'origine dell'opera, mettendone invece in risalto gli aspetti stilistico-formali. Sull'argomento si ritornerà nel corso dell'analisi specifica di *Feux*.

<sup>20</sup> M. YOURCENAR, *Feux*, Paris, B. Grasset, 1936, pp. 9-10. La citazione dell'*Avertissement* è tratta dalla monografia di J. SAVIGNEAU, *Marguerite Yourcenar. L'invention d'une vie*, op. cit., p. 114.

<sup>21</sup> M. YOURCENAR, *Feux*, Paris, Plon, 1957, pp. 1-3. Anche questa citazione è tratta da J. SAVIGNEAU, op. cit., pp. 114-115.

Nell'ultima prefazione, invece, quella del 1967, la Yourcenar costruisce, intorno ai nove *poèmes en prose* (o *récits*) che caratterizzano l'opera, una rete di rapporti e di riferimenti che dovrebbero contribuire, nelle sue intenzioni, a ricostituire in maniera approfondita il clima personale e culturale della sua genesi.

A differenza di *Mémoires d'Hadrien* et *L'Œuvre au Noir*, quindi, la riscrittura, nelle diverse edizioni, non interessa *Feux* nella sua sostanza e nella sua forma, che appare compiuta, intoccabile, ma si applica al *discours préfaciel*, in una serie di tentativi successivi di spiegarne sia gli aspetti stilistici, che restano per molti versi inclassificabili, che le ascendenze suggestive e culturali.

*Feux* cronologicamente appare un progetto di poco più tardo rispetto a quelli de *sa vingtième année*, ma risulta quasi contemporaneo alla pubblicazione di *La mort conduit l'attelage* e alle prime redazioni di *Mémoires d'Hadrien*. Una sua ripubblicazione con una nuova prefazione è contemporanea alla pubblicazione di *L'Œuvre au Noir*<sup>22</sup>. Questo contribuisce, come si vedrà, a creare una relazione profonda e sotterranea tra le tre opere.

La Yourcenar non abbandona nessuno dei progetti giovanili che facevano capo a quella *fresque romanesque* che, come si è detto, avrebbe dovuto chiamarsi *Remous*. Li riprende infatti nell'ultima parte della sua vita dando origine al grande e complesso ciclo "labirintico" di vita e relazioni familiari: *Le Labyrinthe du monde I: Souvenirs pieux*, pubblicato nel 1974, *Le Labyrinthe du monde II: Archives du Nord* del 1977, *Le Labyrinthe du monde, III: Quoi? L'Eternité*, la sua ultima opera che compare nel 1988.

La costanza nel perseguire i primi "fantasmi" e le linee di vita presto intuite costituisce una delle caratteristiche più si-

<sup>22</sup> La nuova edizione di *Feux* è del 1967, *L'Œuvre au Noir* viene terminato nel 1966 e sarà pubblicato nel 1968, per problemi editoriali. Si veda a tale proposito J. SAVIGNEAU, *Marguerite Yourcenar. L'invention d'une vie*, op. cit.

gnificative dell'opera della Yourcenar. Dal magma indistinto, dal caos primordiale si giunge progressivamente a costruzioni complesse ed articolate, perfettamente compiute.

Operazione di scrittura possibile solo grazie ad un'intersezione continua tra mondo immaginario e vita reale, ad un rapporto fusionale che la scrittrice intrattiene con tutto ciò che la circonda e la incontra.

Tous sont présents, comme sont présents aussi tous les vivants que j'aime ou qui m'intéressent, présents ou passés. [...] Je crois que je ne renonce jamais à un être que j'ai connu, et assurément pas à mes personnages. Je les vois, je les entends, avec une netteté que je dirais hallucinatoire [...]. Quand on passe des heures et des heures avec une créature imaginaire, ou ayant autrefois vécu, ce n'est pas seulement l'intelligence qui la conçoit, c'est l'émotion et l'affection qui entrent en jeu. [...] Cette présence est presque matérielle, il s'agit en somme d'une «visitation»<sup>23</sup>.

*Hallucination, créature imaginaire, «visitation»*, tutti termini che rinviano ad un'esperienza extra-sensoriale, ad interferenze di dimensioni parallele<sup>24</sup>, di cui la Yourcenar è lucidamente consapevole. Dichiarò infatti in un'intervista:

Il est bien certain que tout mon effort est d'incliner ma propre personnalité et de l'effacer pour entendre, pour m'abandonner au personnage, ce qui a, je l'admets, quelque chose de médiumnique. Et je me rends compte que pour y parvenir il faut tout de même certains rapports entre le personnage et moi. Sans cela, je n'aurais pas choisi d'évoquer cette personnalité étrangère. Ou si vous voulez tomber dans le mystérieux, elle ne m'aurait pas choisie<sup>25</sup>.

<sup>23</sup> M. YOURCENAR, *Les yeux ouverts*, Entretiens avec Matthieu Galey, op. cit., pp. 223-224.

<sup>24</sup> Parlando dei suoi personaggi, la Yourcenar dichiara: «[...] ils sont autant d'avenues de plus par lesquelles je pénètre la réalité. À travers eux, j'ai vécu des vies parallèles». *Ibid.*, p. 226.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 101.

Più avanti precisa meglio il senso di questo rapporto *médiumnique* parlando di "*méthodes de délire*" presenti nel suo processo creativo e di scrittura:

Ce sont des méthodes de contemplation [...]. Quand je dis délire, je parle pour le dehors. [...] D'abord, bien entendu, quand on est romancier, cela consiste à se laisser investir par un personnage. Mais cela consiste aussi à faire un total silence des idées, à éliminer tout l'acquis, à faire table rase de tout [...] et cela paraît si opposé à la pensée, à la manière de vivre, d'écrire, de causer en France, où nous fabulons sans cesse sur nos idées, que c'est extrêmement difficile à expliquer<sup>26</sup>.

Su questo legame così particolare che la unisce ai suoi personaggi, su questa coabitazione di *vies parallèles*, su questa coesistenza intrecciata si era già espressa nel 1969, in un'altra intervista: «[...] mes personnages ne me quittent pas, c'est pour cela que je peux les reprendre d'année en année»<sup>27</sup>.

Dialogo fecondo e continuo che dura tutta la sua vita, come sottolinea nelle *Notes de l'auteur* ne *L'Œuvre au Noir*:

Ce que je tiens surtout à souligner ici, c'est que *L'Œuvre au Noir* aura été, tout comme *Mémoires d'Hadrien*, un de ces ouvrages, entrepris dans la première jeunesse, abandonnés et repris au gré des circonstances, mais avec lesquels l'auteur aura vécu toute sa vie<sup>28</sup>.

Ed in un'intervista di poco successiva alla pubblicazione de *L'Œuvre au Noir*, quando le viene chiesto se i suoi personaggi continuino ad esistere dopo la pubblicazione, risponde:

<sup>26</sup> M. YOURCENAR, *Les yeux ouverts*, Entretiens avec Matthieu Galey, op. cit., pp. 144-145.

<sup>27</sup> J.-L. FERRIER, C. COLLANGE, M. GALEY, "L'Express va plus loin avec Marguerite Yourcenar". *L'Express*, 10-16 février 1969, in *Marguerite Yourcenar. Portrait d'une voix*. Vingt-trois entretiens (1952-1987), op. cit. p. 82. Un concetto analogo viene inserito nei *Carnets de notes de L'Œuvre au noir*, *Nouvelle Revue française*, Paris, Gallimard, septembre-octobre 1990, citato da J. SAVIGNEAU, *Marguerite Yourcenar. L'invention d'une vie*, op. cit..

<sup>28</sup> M. YOURCENAR, *L'Œuvre au Noir*. *Carnets de notes*, op. cit., p. 451.

«Oui. J'ai l'impression que si je meurs, je suis sûre d'avoir au moins un médecin et un prêtre»<sup>29</sup>.

Josyane Savigneau ci informa che nei *Carnets de notes de l'Œuvre au Noir*, pubblicati sul numero di settembre-ottobre 1990 della *Nouvelle Revue Française* la Yourcenar dice:

Que de fois, la nuit, ne pouvant dormir, j'ai eu l'impression de tendre la main à Zénon se reposant d'exister, couché sur le même lit (...). Ce geste *physique* de tendre la main à cet homme inventé, je l'ai plus d'une fois fait<sup>30</sup>.

I suoi personaggi sono quindi un punto di riferimento, *jalons* del suo stesso percorso esistenziale:

En un sens, ils sont plus réels que moi-même, qui change, passe, me transforme, tandis qu'il en est vite de nos personnages comme d'une matière non ductile: ils ont acquis une forme qu'ils ne nous permettent plus de changer<sup>31</sup>.

Questa forma, i personaggi e quindi i mondi in cui si muovono ed operano, l'acquisiscono progressivamente, accompagnando la scrittrice nelle sue giornate e nelle sue attività:

Je vous avoue que je n'ai pas d'heures de travail, que je travaille tout le temps, que je travaille en faisant ma cuisine, en sarclant mon jardin, peut-être même en parlant en ce moment<sup>32</sup>.

<sup>29</sup> J.-L. FERRIER, C. COLLANGE, M. GALEY, "L'Express va plus loin avec Marguerite Yourcenar". *L'Express*, 10-16 février 1969, in *Marguerite Yourcenar. Portrait d'une voix. Vingt-trois entretiens (1952-1987)*, op. cit., p. 82.

<sup>30</sup> *Carnets de notes de l'Œuvre au noir, Nouvelle Revue française*, septembre-octobre 1990 in J. SAVIGNEAU, *Marguerite Yourcenar. L'invention d'une vie*, op. cit., p. 326.

<sup>31</sup> M. YOURCENAR, *Les yeux ouverts*, Entretiens avec Matthieu Galey, op. cit., p. 226.

<sup>32</sup> J.-L. FERRIER, C. COLLANGE, M. GALEY, "L'Express va plus loin avec Marguerite Yourcenar". *L'Express*, 10-16 février 1969, in *Marguerite Yourcenar. Portrait d'une voix. Vingt-trois entretiens (1952-1987)*, op. cit., p. 104.

*Travailler* significa per la Yourcenar *penser et imaginer*.

[...] [écrire] c'est un travail, mais c'est aussi presque un jeu et une joie, parce que l'essentiel, ce n'est pas l'écriture, c'est la vision. J'ai toujours écrit mes livres en pensée avant de les transcrire sur le papier, et je les ai parfois même oubliés pendant dix ans avant de leur donner une forme écrite<sup>33</sup>.

*La forme écrite* è il momento ultimo della sua creazione, quello in cui il mondo immaginario "pensato" riesce a trovare una sua specifica identità separata, quando «[...] l'espressione d'un sujet, la construction d'une image et l'élaboration d'une forme verbale [...]»<sup>34</sup> si incontrano e si fondono, quando l'esistenza disvela una qualche compiutezza<sup>35</sup>.

Quand je m'y installe [au bureau], je sais très exactement ce que je vais faire, puisque j'ai déjà tout écrit en pensée. Evidemment, l'écriture produit des saillants et des creux, fait remarquer des erreurs ou offre des trouvailles nouvelles, mais les faits, les idées sont déjà là<sup>36</sup>.

La scrittura arriva quando tutto è pronto, quando, come la Yourcenar stessa dichiara esplicitamente, «ces longs rapports d'un auteur avec un personnage choisi ou imaginé de l'adolescence, mais qui ne nous révèle tous ses secrets qu'à partir de notre propre maturité»<sup>37</sup> trovano una voce chiara e finalmente definitiva, frutto non di un caso ma di un preciso processo esistenziale.

<sup>33</sup> M. YOURCENAR, *Les yeux ouverts*, Entretiens avec Matthieu Galey, op. cit., p. 218.

<sup>34</sup> M. COLLOT, *La matière émotion*, Paris, PUF, 1997, p. 5.

<sup>35</sup> «L'ek-sistence, c'est ce mouvement par lequel la conscience sort de soi pour aller à la rencontre du monde et lui donner un sens. Cette signification s'élabore dans l'expérience sensible elle-même, qui est à la fois un accès aux choses et une expression de soi». *Ibid.*, p. 19.

<sup>36</sup> M. YOURCENAR, *Les yeux ouverts*, Entretiens avec Matthieu Galey, op. cit., p. 219.

<sup>37</sup> M. YOURCENAR, *L'Œuvre au Noir. Carnet de notes*, op. cit., p. 452.

Come appare evidente anche dalla lettura de *Le Carnet de notes de Mémoires d'Hadrien*, dove dice: «Il est des livres qu'on ne doit pas oser avant d'avoir dépassé quarante ans»<sup>38</sup>.

*Quarante ans* sono per la Yourcenar un momento *charnière* nella sua “rappresentazione” di vita, è un periodo che coincide per Hadrien con il suo *Saeculum aureum*, e lei sente probabilmente, come il “suo” imperatore, di aver acquisito a quest'età una consapevolezza delle sue potenzialità e dei suoi limiti, di essere inserita in una linea di continuità esistenziale, tra un passato e delle linee di futuro, in cui è possibile comprendere *des tenants* e prospettare *des aboutissants* probabili. Ci sono esperienze sofferte e laceranti, errori compresi ed istruttivi, viaggi, esplorazioni di orizzonti altri, mondi geografici ed interiori. Le emozioni e le letture<sup>39</sup> cessano di essere tali ma entrano a far parte di quel “processo alchemico” che può essere la scrittura, dissolte e trasformate in altra materia, in altra vita:

C'est que l'émotion n'est pas un phénomène purement subjectif. Elle est la réponse affective d'un sujet à la rencontre d'un être ou d'une chose du monde extérieur, qu'il peut tenter d'intérioriser en créant un autre objet, source d'une émotion analogue, mais nouvelle: le poème ou l'œuvre d'art<sup>40</sup>.

È, questo, il momento in cui il suo dialogo con i personaggi<sup>41</sup> esce dalla sostanza indifferenziata di un rapporto interiore

<sup>38</sup> M. YOURCENAR, *Les Mémoires d'Hadrien. Carnet de notes de “Mémoires d'Hadrien”*, op. cit., p. 323.

<sup>39</sup> Si veda quanto afferma a proposito di *Mémoires d'Hadrien*: «Je ne me suis pas dit: “Il faut écrire sur Hadrien et s'informer de ce qu'il pensait”. Je crois qu'on n'y arrive jamais de cette manière-là. Je crois qu'il faut s'imprégner complètement d'un sujet jusqu'à ce qu'il sorte de terre, comme une plante soigneusement arrosée». In M. YOURCENAR, *Les yeux ouverts*, Entretiens avec Matthieu Galey, op. cit., p. 140.

<sup>40</sup> M. COLLOT, *La matière émotion*, op. cit., p. 2.

<sup>41</sup> «[...] je promène mes personnages dans mon jardin, je les assieds sur un banc pendant que je fais mon jardinage; au temps où je montais un tout petit peu à cheval, ils montaient avec moi». J.-L. FERRIER, C. COLLANGE, M. GALEY, “L'Express va plus loin avec Marguerite Yourcenar”. *L'Express*, 10-16 février 1969, in *Marguerite Yourcenar. Portrait d'une voix*. Vingt-trois entretiens (1952-1987), op. cit., p. 82.

simbiotico e riesce a trovare quella giusta distanza che rende la “comunicazione” possibile:

Je ne suis pas non plus Michel que je ne suis Zénon ou Hadrien. J'ai essayé de les reconstituer – comme tout romancier – à partir de ma substance, mais c'est une substance indifférenciée. On nourrit de sa substance le personnage qu'on crée: c'est un peu un phénomène de gestation. Il faut bien, pour lui donner ou lui rendre la vie, le fortifier d'un apport humain, mais il ne s'ensuit pas qu'il soit nous ou que nous soyons lui. Les entités restent différentes<sup>42</sup>.

Riuscire, nella scrittura, a realizzare questa separazione di entità, a mantenere la propria identità scissa da quella di personaggi così esplicitamente presenti e interiorizzati è operazione estremamente sofisticata, che richiede grande lucidità. Il “prima” al confronto sembra essere poca cosa. Lo sottolinea la Yourcenar stessa, riferendosi alle sue opere che precedono *Mémoires d'Hadrien*: «Je me trompais: un écrivain jeune se trompe souvent sur la qualité de son travail; j'avais publié de simples ébauches, voilà tout»<sup>43</sup>.

Questa testimonianza dà immediatamente il senso di quanto la scrittrice sia critica rispetto alla propria opera, di quanto analitica sia la sua ricerca di rappresentazione.

A ben riflettere, però, l'attività di riscrittura riguarda solo alcuni testi. Sollecitata da Matthieu Galey, la Yourcenar dice:

Je ne les ai récrits que si j'avais eu l'impression d'un ratage. Ni *Alexis*, ni *Le Coup de grâce*, ni *Feux*, ni les pièces n'ont été réécrites; *Nouvelles orientales* l'a été en partie, parce que je trouvais le style de la première version trop orné; *Denier du rêve* en entier, parce que je m'étais attaquée en 1933 à un problème stylistiquement et psychologiquement trop compliqué pour moi: ce premier effort pour saisir sur le vif des personnages de l'actualité immédiate avait échoué par excès de hâte; j'étais encore trop près des incidents décrits<sup>44</sup>.

<sup>42</sup> M. YOURCENAR, *Les yeux ouverts*, Entretiens avec Matthieu Galey, op. cit., p. 211.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 225.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 225.

La "riscrittura"<sup>45</sup>, questo atto che consegna la scrittura a "l'interminable et l'incessant"<sup>46</sup> è il frutto di un paziente lavoro che attiene allo specifico di certa creazione letteraria, in cui alcuni temi si ripropongono all'autore in maniera ricorrente – tormento quanto mai fecondo - fino a quando non trovano modalità espressive compiute e soddisfacenti:

L'obsession qui le lie à un thème privilégié, qui l'oblige à redire ce qu'il a déjà dit, parfois avec la puissance d'un talent enrichi [...] illustre cette nécessité où il est apparemment de revenir au même point, de repasser par les mêmes voies, de préserver en recommençant ce qui pour lui ne commence jamais, d'appartenir à l'ombre des événements, non à leur réalité, à l'image non à l'objet, à ce qui fait que les mots eux-mêmes peuvent devenir images, apparences – et non signes, valeurs, pouvoir de vérité<sup>47</sup>.

Le opere maggiori della Yourcenar, quelle che le hanno assicurato la fama presso il pubblico e che colpiscono per la grande armonia della loro composizione architettonica, equilibrio tra le parti, profondità interpretativa e rappresentativa, pongono, in una fase analitica, proprio questo problema. Il grande *effet de réel* delle sue costruzioni, l'immensa documentazione che regge l'impianto narrativo e lo informa nel profondo, il particolare stile narrativo di *Mémoires d'Hadrien*, hanno spesso dato origine ad interpretazioni che sono andate alla ricerca della realtà storica ed autobiografica presente nell'opera della Yourcenar, sottostimando questo grande potere che non nasce dal fatto di narrare verità, ma dal creare mondi immaginifici e visionari in cui la scrittrice tesse una fitta rete connotativa e dialogica interna all'opera stessa e in comunicazione con le altre opere – specifica modalità creativa

<sup>45</sup> Intendendo con questo anche operazioni di nuovo sviluppo narrativo a partire da un primo nucleo embrionale.

<sup>46</sup> Si veda a tale proposito M. BLANCHOT, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 18.

fondata su una "coabitazione contemporanea" di autore e personaggi – che è in grado di dare unità alla sua intera opera<sup>48</sup>.

Cette unité d'une œuvre, sous la diversité de ses manifestations textuelles, notre lecture se propose de la chercher dans les infinies variations sur l'écriture de soi que Yourcenar n'a jamais cessé d'orchestrer dans la pluralité de ses textes. Variations sur les écritures de soi et non sur l'écriture autobiographique, qui, sauf à lire dans toute fiction le revêtement du moi fictif de son auteur [...] ne se fait jour chez Marguerite Yourcenar que d'une manière sporadique et [...] très subtilement argumentée<sup>49</sup>.

Questa precisazione sulla sostanziale unità di un'opera che assume *l'être humain* nelle sue diverse manifestazioni come nucleo della sua ricerca filosofica ed espressiva e non se stessa, è di fondamentale importanza in un quadro di riflessioni sull'opera della Yourcenar, in quanto lei stessa ha tenuto a sottolinearlo e precisarlo.

A Jean-Claude Textier che le chiede: «*Vous qualifiez les Mémoires d'Hadrien de "libre recreation d'un personnage réel", qu'entendez vous par cette formule?*»<sup>50</sup> risponde

<sup>48</sup> Ricorda M. SARDE in *Vous, Marguerite Yourcenar. La passion et ses masques*, op. cit., p. 284: «Le romancier - nous y revoilà - est le seul capable de nous rendre cette existence interrompue il y a dix-huit siècles ou il y a seulement cinquante ans. Cette re-création n'est cependant pas très différente d'une création, ni la re-naissance d'Hadrien ou de Michel, personnages réels, de la naissance de Zénon, personnage fictif: "Quand il s'agit de création pure, on est libre, mais c'est au contraire une tâche souvent désespérante de devoir mettre ainsi à la fois toute son imagination et aussi tout son jugement critique au service d'un autre et la peur de se tromper du tout au tout en est centuplée à chaque ligne"». La frase riportata da M. Sarde è tratta da una lettera inviata dalla Yourcenar a Nicolas Calas, 18 février 1962 contenuta in *Lettres à ses amis et quelques autres*, Paris, Gallimard, 1995. La scrittura della Yourcenar, nelle opere che qui vengono prese in esame - *Feux, Mémoires d'Hadrien, L'Œuvre au noir* - non è frutto di una creazione libera ma è imbevuta di mito, di vite e ambienti reali, mondi, da lei conosciuti ed amati attraverso la lettura.

<sup>49</sup> A.-Y. JULIEN, *Marguerite Yourcenar ou la signature de l'arbre*, Paris, PUF, 2002, p. 8.

<sup>50</sup> J.-C. TEXTIER, *Rencontre avec Marguerite Yourcenar, La Croix*, 19-20 septembre 1971, in *Marguerite Yourcenar. Portrait d'une voix. Vingt-trois entretiens (1952-1987)*, op. cit., p. 123.

«Je cherche à peindre un être humain dans sa complexité et son unicité»<sup>51</sup>.

Inevitabile poi il rimando di Textier a *L'Œuvre au Noir*: «Avec *L'Œuvre au Noir*, vous inventez "un personnage historique fictif": Zénon. Pourquoi ce changement?»<sup>52</sup>.

Anche qui la Yourcenar mette l'accento sul personaggio come *être humain*:

Au départ, je voulais créer un personnage qui fût un libre penseur profondément lancé sur la piste de la vérité. Ensuite, j'ai préféré évoquer un être humain se débattant au milieu des circonstances de l'existence [...]»<sup>53</sup>.

Una scrittura che ha come centro *l'être humain* è per forza di cose, una scrittura fondata sull'espressione di un "sé". Che non è un "sé" astratto, prototipo ideale, ma un soggetto dotato di un'interiorità complessa e strutturata, che si muove in un mondo articolato e multiforme<sup>54</sup>. Ma come riuscire a raccontare queste identità? La Yourcenar non sceglie un'unica modalità tecnica, ma ne sperimenta diverse<sup>55</sup>, pienamente consapevoli

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 123.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 123.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 123.

<sup>54</sup> Si veda a tale proposito quanto la Yourcenar dice a Matthieu Galey: «[...] si l'on fait parler le personnage en son propre nom, comme Hadrien, ou si l'on parle, comme pour Zénon, dans un style qui est plus ou moins celui de l'époque, au style indirect, qui est en réalité un monologue à la troisième personne du singulier, on se met à la place de l'être évoqué; on se trouve alors devant une réalité unique, celle de cet homme-là, à ce moment-là, dans ce lieu-là. Et c'est par ce détour qu'on atteint le mieux l'humain et l'universel». M. YOURCENAR, *Les yeux ouverts*, Entretiens avec Matthieu Galey, op. cit., p. 61. Si noti l'espressione *être évoqué* che include sia un personaggio reale come Hadrien che un personaggio *fictif* come Zénon, testimonianza implicita di una realtà dell'immaginario.

<sup>55</sup> «Deux questions s'articulent l'une à l'autre, inlassablement. La première d'ordre éthique et existentiel: pourquoi et comment parler de soi? La seconde d'ordre esthétique: quelle forme choisir pour dire ce besoin partagé, irrépressible et peut-être essentiel d'une parole sur soi-même? De là, ce projet de définition de toutes les manifestations textuelles de souci de soi, de là ce vertigineux inventaire de tous les codes génériques qui ont, en des siècles divers et en des contextes sociohistoriques hétérogènes les uns aux autres, favorisé ce vœu d'élucidation d'une subjectivité». A.-Y. JULIEN, *Marguerite Yourcenar ou la signature de l'arbre*, op. cit., p. 9.

che i suoi stessi personaggi, come già indicato, hanno vita propria e parlano in nome di un "je" nato da lei ma altro<sup>56</sup>.

Questa insistenza sull'"autonomia" dei personaggi, sulla loro "presenza" costante nella vita e nell'immaginario dell'autrice apre delle prospettive molto interessanti di analisi, in quanto appare possibile poter ipotizzare un percorso riflessivo sulle opere della Yourcenar che tenti di evidenziare, a partire da un nucleo tematico dato e in un'ottica di ricerca e di lettura critica, lo sviluppo del suo pensiero, di ritrovarne i nessi dia-cronici e sincronici, interni e di collegamento con le altre opere, di individuare le parole di quel dialogo costante che personaggi di opere diverse hanno intrattenuto tra loro e con la Yourcenar stessa. Miti personali, costruiti sull'esperienza di vita e di letture, gioco di rimandi e di allusioni tra rappresentazioni tematiche.

Come punto di osservazione da cui "guardare" l'opera della Yourcenar si è deciso di assumere il tema amoroso, in quanto nodo fortemente problematico nell'esistenza e nella produzione letteraria della scrittrice.

Si è fin troppo insistito, nella critica *yourcenarienne*, sulla sua omosessualità, si è scavato e indagato nei dettagli più intimi della sua vita per cercare di comprendere in cosa consistesse realmente il suo *penchant* e quali forme assumesse, in

<sup>56</sup> Come dichiara, un po' seccamente a Matthieu Galey: «Franchement, je ne comprends pas cette insistance sur le "je", quand ce "je" s'applique à une enfant née en juin 1903 et devenue peu à peu l'être humain que je suis ou essaie d'être. Hadrien dit "je", et je crois avoir réussi à donner chez lui l'impression de la lucidité. Zénon, Eric, Massimo ou Clément Roux disent "je" quand ils monologuent ou conversent, et dans leur cas, même la narration à la troisième personne [...] cache encore un "je", leur "je". Mais un romancier connaît ses personnages à la fois du dedans et du dehors, il sait leurs tenants et leurs aboutissants, il prévoit, ou même a déjà vécu pour eux leur point d'arrivée. Son propre "je" risque de buter sur de fausses pistes». M. YOURCENAR, *Les yeux ouverts*, Entretiens avec Matthieu Galey, op. cit., pp. 212-213. Su questo *sujet toujours épineux des rapports entre narrateur et auteur*, si veda G. GENETTE, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991, Ph. LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*, Paris, ed. du Seuil, 1975 et Ph. LEJEUNE, *Je est un autre*, Paris, Seuil, 1980.



quali derive si lanciasse<sup>57</sup> e come questi elementi fossero presenti nella sua opera.

In un'intervista rilasciata nel 1987, alla fine della sua vita dunque, la Yourcenar risponde sull'argomento a Sussha Guppy, in maniera decisa: «Quand on est amoureux, on est amoureux, le sexe de l'être aimé importe peu. Ce qui compte ce sont les sentiments, les émotions, les relations entre les gens»<sup>58</sup>.

E riflette poco dopo:

Mais qu'est-ce que l'amour? Cette espèce d'ardeur, de chaleur qui propulse inexorablement un être vers un autre? Pourquoi donner tant d'importance au système génito-urinaire des gens? Cela ne définit pas un être entier, et ce n'est même pas vrai érotiquement. Ce qui compte, comme je l'ai dit, concerne les émotions, les relations. Mais de qui on tombe amoureux dépend largement du hasard<sup>59</sup>.

Proprio questa prospettiva indicata dalla Yourcenar viene qui assunta: ricerca e riflessione intorno al tema, a come si sia sviluppato all'interno della sua opera, quali forme abbia assunto, quali visioni generato e, infine, a quali conclusioni abbia portato.

Per poter seguire diacronicamente questo percorso evolutivo si è deciso di analizzare, da questa angolazione, in maniera separata e per quanto possibile dettagliata, *Feux*, *Mémoires d'Hadrien* e *L'Œuvre au Noir*, tre opere nate, come si è visto, quasi contemporaneamente all'epoca delle *ébauches* giovanili, che hanno trovato, non per caso, ma per ragioni intime, la lo-

<sup>57</sup> Si vedano a tale proposito: M. SARDE, *Vous, Marguerite Yourcenar. La passion et ses masques*, op. cit. e J. SAVIGNEAU, *Marguerite Yourcenar. L'invention d'une vie*, op. cit.

<sup>58</sup> SUSHA GUPPY, "Une interview de Marguerite Yourcenar", *The Paris Review*, printemps 1988 in *Marguerite Yourcenar. Portrait d'une voix. Vingt-trois entretiens (1952-1987)*, op. cit., p. 385. Sempre nella stessa intervista, a pag. 389, parlando di *Feux* dice: «Le narrateur impersonnel qui écrit les petits semblants de sentences est évidemment une femme, mais ses réflexions sur l'amour sont asexuées».

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 386.

ro forma compiuta in fasi diverse e successive della vita della Yourcenar.

Dalla *crise passionnelle* di *Feux* all'*amour effacé* di *Zénon*, passando per quel momento magico della vita di *Hadrien* che è *l'amour possible et comblé*.

Or, comment évoquer une passion? Seuls les poètes en sont capables et les romanciers. Et vous êtes l'un et l'autre. Une passion c'est un mystère, comme ceux qui se jouèrent sur les parvis des cathédrales. Une passion avec un début, un milieu et une fin<sup>60</sup>.

<sup>60</sup> M. SARDE, *Vous, Marguerite Yourcenar. La passion et ses masques*, op. cit., p. 175.

PARTE I

FEUX

CAPITOLO I  
UNE ŒUVRE BRÛLANTE

*L'amour est un châtement.  
Nous sommes punis de  
n'avoir pas pu rester seuls*<sup>61</sup>.

Marguerite Yourcenar scrive *Feux* all'età di trentadue anni, come ricorda lei stessa nell'*incipit* della prefazione redatta nel 1967: «*Feux n'est pas à proprement parler un livre de jeunesse: il fut écrit en 1935; j'avais trente-deux ans*»<sup>62</sup>.

La necessità di questa precisazione, circa trent'anni dopo la prima pubblicazione dell'opera, scaturisce probabilmente dalla volontà di assumere piena responsabilità e consapevolezza nella redazione di un'opera che si presenta di difficile classificazione e comprensione e la cui lettura risulta poco agevole per il grande pubblico.

*Feux* è una raccolta di nove *poèmes en prose*<sup>63</sup> alternati a dieci serie di *Pensées détachées*, dal tono piuttosto lirico, pervasa da una profonda, incandescente emozione che dà un rit-

<sup>61</sup> M. YOURCENAR, *Feux*, Paris, Gallimard, L'Imaginaire, 2001, p. 167.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>63</sup> La definizione è della stessa Yourcenar. La ritroviamo infatti nella lettera che scrive a Jean Chalon, il 29 marzo 1974: «*Feux est un poème en prose. Toute réalité décrite en termes non conventionnels est poésie*» in *Lettres à ses amis et à quelques autres*, présentation et notes de M. SARDE et J. BAMI, E. DEZON-JONES, Paris, Gallimard «Folio», 1997 (1995), P. 545. Precedentemente, nella prefazione all'edizione del 1967, aveva preferito parlare di «recueil de poèmes d'amour ou [...] de proses lyriques reliées entre elles par une certaine notion de l'amour». M. YOURCENAR, *Feux*, Paris, op. cit., p. 9. Sempre in questa prefazione, più avanti, dichiara di aver subito l'influenza di Cocteau, ragione per cui si sente incoraggiata ad utilizzare «le très ancien procédé du calembour lyrique [...]». *Ibid.*, p. 15.

mo sofferto e doloroso ad una struttura che appare frammentaria ma che si rivela, a letture più attente ed analitiche, estremamente compatta ed unitaria.

La Yourcenar lo definisce: «[...] un livre entièrement brûlant [...] [dont] les lignes de forces sont très visibles. C'est la passion, toujours, mais dans différentes directions»<sup>64</sup>.

*Journal d'une passion*, quindi, come afferma Bernard Pivot, nel corso dell'intervista che le fa ad "Apostrophes" ma «[...] évoquée» come precisa lei «à travers toute un groupe de personnages variés [...] qui parlent ou dont on parle tour à tour»<sup>65</sup>.

Nella trattazione del tema amoroso, la Yourcenar sperimenta una forma poetica che «[...] échappe à la représentation, et ne peut prendre forme qu'en investissant une matière qui est à la fois celle du corps, celle du monde et celle des mots»<sup>66</sup>.

Motivo per cui nelle prefazioni che accompagnano le varie edizioni dell'opera fino a quella definitiva del 1967, nelle lettere private e nelle interviste, la Yourcenar definisce stilisticamente *Feux* a volte come *poème en prose*, a volte come *prose lyrique* o *poème d'amour* proprio perché la struttura in cui la materia passionale si organizza non segue regole fisse e certe. Proprio come il sentimento che studia e rappresenta, si adatta di volta in volta alle circostanze e alle condizioni emotive che intende raccontare e assume volti diversi e inediti.

Del resto:

Qu'est-ce qu'un récit? Tout récit est une *relation* d'événement, que l'on raconte et que l'on relie. L'exposé consacré à un sentiment n'est qu'une analyse; à des paroles, il est un discours ou un dialogue et l'on ne peut rapporter une succession de sentiments, ou de paroles, que lorsqu'ils prennent forme d'événements<sup>67</sup>.

<sup>64</sup> M. YOURCENAR, *Les yeux ouverts*, Entretiens avec Matthieu Galey, op. cit., p. 92.

<sup>65</sup> BERNARD PIVOT, "Bernard Pivot rencontre Marguerite Yourcenar", *Apostrophes*, 7 décembre 1979, in *Marguerite Yourcenar. Portrait d'une voix. Vingt-trois entretiens (1952-1987)*, op. cit. p. 249.

<sup>66</sup> M. COLLOT, *La matière émotion*, op. cit., p. 3.

<sup>67</sup> J.-Y. TADIÉ, *Le récit poétique*, Paris, PUF, 1978, p. 7.

Per raccontare la passione amorosa la Yourcenar decide, quindi, di farne, in qualche modo, un *compte rendu* che "materializzi" il sentimento senza perderne la sostanza emotiva.

La scelta di usare le tecniche del *récit poétique*<sup>68</sup> presenta il vantaggio di poter operare una contaminazione tra i generi che consente di seguire le curve emotive della passione inseguendole in una struttura metaforica e visionaria, in cui il sentimento si fonde con l'avvenimento, ne è l'origine o la conseguenza:

Le récit poétique en prose est la forme du récit qui emprunte au poème ses moyens d'actions et ses effets, si bien que son analyse doit tenir compte à la fois des techniques de description du roman et de celles du poème: le récit poétique est un phénomène de transition entre le roman et le poème. [...] le récit poétique conserve la fiction d'un roman: des personnages auxquels il arrive une histoire en un ou plusieurs lieux. Mais en même temps, des procédés de narration renvoient au poème: il y a là un conflit constant entre la fonction référentielle, avec ses tâches d'évocation et de représentation, et la fonction poétique, qui attire l'attention sur la forme même du message [...] nous trouverons, dans le récit poétique, un système d'échos, de reprises, de contrastes qui sont l'équivalent, à grande échelle, des assonances, des allitérations, des rimes: ce qui n'implique, ni n'élimine, la recherche des phrases musicales; [...]<sup>69</sup>.

La Yourcenar trasforma, in *Feux*, questa scrittura in uno strumento sapiente, particolare e insolito nelle sue modalità espressive tanto da avvertire il bisogno di definirlo in maniera esplicita nella prefazione del 1967<sup>70</sup>, di difenderlo<sup>71</sup> con chia-

<sup>68</sup> Definizione "neutra" di una struttura duttile e flessibile che include tutte le altre indicate dalla Yourcenar stessa.

<sup>69</sup> *Ibid.*, pp. 7-8.

<sup>70</sup> «Stylistiquement parlant, *Feux* appartient à la manière tendue et ornée qui fut mienne durant cette période, alternativement avec celle [...] du récit classique». M. YOURCENAR, *Feux*, op. cit., p. 20.

<sup>71</sup> «Je tiens à dire que l'expressionisme presque outré de ces poèmes continue à me paraître une forme d'aveu naturel et nécessaire, un légitime effort pour ne rien perdre de la complexité d'une émotion ou de la ferveur de celle-ci». *Ibid.*, p. 20.

rezza e di proporlo come l'unico mezzo adatto a seguire quel filo sparso e coerente che si dipana attraverso le derive del pensiero, in grado di consegnare la chiave di lettura dell'opera ed il racconto vero, sotteso, che ne costituisce la trama più autentica<sup>72</sup>. Nella prefazione del 1967 il lettore viene avvertito:

Si le lecteur ne voit souvent que préciosité au mauvais sens du mot dans ce que j'appellerais volontiers l'expressionisme baroque, c'est neuf fois sur dix que le poète a cédé en effet au désir d'étonner, de plaire, ou de déplaire à tout prix; c'est parfois aussi que ce même lecteur est incapable d'aller jusqu'au bout de l'idée ou de l'émotion que le poète lui offre et où il ne voit à tort que métaphores forcées ou froids concetti<sup>73</sup>.

La cifra poetica è l'unica dunque che può prestarsi a raccontare «[...] tout amour vécu, comme celui dont ce livre est sorti [...]»<sup>74</sup>.

Il libro si iscrive, fin dalla prima pagina, nel segno di una sofferenza, di un lutto: la prefazione definitiva, quella del 1967, è datata 2 novembre, giorno destinato al culto dei morti nella cultura occidentale. E al dio che conduce i morti nell'Ade, Hermès, il libro è dedicato. Una scelta non casuale che contiene anche un ulteriore elemento di riflessione. Hermès è l'araldo degli Dei, colui che ne trasmette i messaggi e al contempo li interpreta. Messo di un destino che impedisce di scegliere il corso degli eventi.

<sup>72</sup> Cfr. P. BRUNEL, *Biographie et autobiographie dans Feux de Marguerite Yourcenar, Mythocritique, théorie et parcours*, Paris, PUF, "Écriture", 1992, pp. 203-212.

<sup>73</sup> M. YOURCENAR, *Feux*, op. cit., pp. 21-22.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 10. Concetto ribadito a pp. 21-22 «[...] langage totalement poétique, dont chaque mot chargé du maximum de sens révélerait ses valeurs cachées comme sous certains éclairages se révèlent les phosphorescences des pierres». Anni dopo le farà eco R. Barthes: «Il s'agit, par transmutation (et non plus seulement par transformation) de faire apparaître un nouvel état philosophique de la matière langagière; cet état inouï, ce métal incandescent [...]». R. BARTHES, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p. 44.

Ma qual è l'amore che la Yourcenar racconta? Quello per lo scrittore omosessuale André Fraigneau<sup>75</sup>, che la rifiuta sdegnosamente?<sup>76</sup>

Così sembrerebbe se si leggono le note biografiche sull'autrice<sup>77</sup>. Il riferimento a *tout amour vécu* riportato innanzi dovrebbe spingere a questa agevole chiave di lettura dell'opera.

Ce nom d'André qui lui brûle la bouche et le corps, elle n'ose pas le prononcer, elle n'ose même pas l'écrire. C'est sous celui d'Hermès, le conducteur d'âmes, qu'elle lui dédie *Feux*, livre de cris et de chants, parmi les plus forts qu'ait jamais inspiré le désir féminin, afin que l'interprète de la volonté divine lui porte la parole sur ses sandales ailées<sup>78</sup>.

Ma Hermès non è solo un messaggero, da lui discende anche l'*Ars Regia* dell'alchimia, arte di trasformazioni, ma anche di sostanza pura, nascosta nell'inganno delle apparenze. Arte iniziatica, ricerca di una verità assoluta, consapevolezza della necessità della mistificazione nella realizzazione di questo grande mito cosmogonico, che intende avvicinare e, se possibile, comprendere il grande enigma dell'universo. Alla complessità del tema la Yourcenar dedicherà *L'Œuvre au Noir*. La funzione della dedica "ermetica" potrebbe quindi non essere solo legata alla necessità di "inviare un messaggio", ma anche all'intuizio-

<sup>75</sup> Secondo le informazioni raccolte da J. Savigneau, l'opera doveva essere originariamente dedicata all'uomo che l'aveva ispirata, lo scrittore André Fraigneau come lui stesso rivela: «Je sais que *Feux* est le résultat de son échec avec moi. Elle souhaitait même me le dédier. Que je sois son éditeur rendait la chose impossible, elle a donc dédié le livre à Hermès pour qu'il me porte le message». J. SAVIGNEAU, *Marguerite Yourcenar. L'invention d'une vie*, op. cit., p. 113.

<sup>76</sup> «Que *Feux* ait un ancrage biographique et qu'il soit le reflex d'un tumulte passionnel, nul n'en disconvient, et certainement pas l'auteur même. Sur ce point les paratextes ultérieurs convergent [...]. Par contre, nulle trace dans le discours auctorial de celui qui inspira cet élan temporaire: le nom d'André Fraigneau a été banni de tous paratextes», A-Y. JULIEN, *Marguerite Yourcenar ou la signature de l'arbre*, op. cit., p. 54.

<sup>77</sup> Sulla natura dei rapporti tra la Yourcenar e André Fraigneau (1907-1991), cfr. J. SAVIGNEAU, *Marguerite Yourcenar. L'invention d'une vie*, op. cit., pp. 112-113.

<sup>78</sup> M. SARDE, *Vous, Marguerite Yourcenar. La passion et ses masques*, op. cit., pp. 162-163.

ne che il sentimento della passione, il desiderio dell'altro è uno dei grandi motori dell'esistenza, in grado di invadere e modificare completamente l'essere umano, che si trova così proiettato in un principio di trasformazione "alchemica", governato da forze oscure e inconoscibili, indipendente dalla propria volontà.

Désirer sans être désirée, c'est brûler vive. Inaccessible à l'infini, le corps d'André qu'elle ne touchera pas, qui ne la touchera pas, atteint par son absence la densité du manque absolu. Ce corps refusé devient source inaltérable de douleur, une douleur qui retrouve dans la poésie le sens originel de la métaphore du bûcher. À la lettre, la chair fait mal, à la lettre sa victime brûle de ces feux qu'elle n'a pas allumés, à la lettre elle s'éveille chaque nuit dans l'incendie de son propre sang<sup>79</sup>.

Il fuoco non è soltanto elemento caratterizzante le sensazioni legate al sentimento della passione ma è anche l'elemento fondamentale e necessario per le trasformazioni alchemiche, come si vedrà.

Hermès è ancora altro. Inventore delle lettere e delle cifre, consente questa "transustanziazione" di una materia misteriosa ed enigmatica in parole, in scrittura, operazione "magica" che consente di annullare il tempo e le distanze, di contenere il pensiero, di condividere la solitudine ed il dolore: espressione diretta, ma necessariamente frammentaria e sparsa, che contiene però un nucleo denso di mito che trasporta la materia in una dimensione di eternità e atemporalità:

Le philtre des mythes anciens, éclairer et protecteur tout à la fois, lui a permis de se retrouver et de se dire en insérant son histoire individuelle dans la grande aventure humaine. [...] Recherche hardie et périlleuse d'un écrivain qui s'est risqué dans un labyrinthe peuplé de masques, pour les déjouer et provoquer leur chute<sup>80</sup>.

<sup>79</sup> *Ibid.*, pp. 177-178.

<sup>80</sup> C. BIONDI, "Neuf mythes pour une passion" in *Mythes et idéologies dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, num. Speciale del "Bulletin de la Société Internationale d'Études Yourcenariennes", (a cura di) M. DELCROIX, novembre 1989, n. 5, p. 33.

La Yourcenar, infatti, come molti scrittori degli anni '30<sup>81</sup>, assume il mito come centro di osservazione. Non le interessa raccontare la sua storia personale, concreta, intende ritrovare nella sua esperienza quegli elementi che non appartengono a lei soltanto ma sono costanti universali di un sentimento che conosce innumerevoli declinazioni ed abissi.

Nove storie invece di una sola, la propria, nove storie inframmezzate di "pensées détachées"<sup>82</sup>, riflessioni e citazioni che aggiungono una nota tutta interiore alle storie raccontate, fanno da ponte enigmatico tra le narrazioni. È questa una semplice volontà di *déguisement*?<sup>83</sup> *Un travestissement* autobiografico?

La Yourcenar stessa precisa, nella prefazione del 1967, che le storie raccontate sono ricche di influenze e sostrati culturali e letterari, frutto di accumuli e *lectures plurielles*<sup>84</sup>. Di miti che hanno attraversato i secoli, investendosi di significati e di interpretazioni. Di sensi personali e contestuali. Di ambienti di lettura e di scrittura, che hanno aggiunto *couleur locale* e contaminazione. Di secoli, di generi, di sensazioni intrecciate che si sovrappongono gli uni agli altri nel corso della

<sup>81</sup> «[...] si l'on cesse de croire au mythe, on peut encore l'utiliser comme instrument de connaissance: c'est ce que font les auteurs du XXe siècle qui ont recours aux mythes gréco-latins. Le mythe suppose enfin la perfection de l'origine: il propose sans cesse un nouveau commencement (mais aussi, parfois, une nouvelle fin, une eschatologie); il est donc, à la fois, mémoire et création, en définissant un passé qui a un avenir». J.-Y. TADIE, *Le récit poétique*, op. cit., pp. 148-149.

<sup>82</sup> M. YOURCENAR, *Feux*, op. cit., p. 10.

<sup>83</sup> Cfr. a tale proposito il capitolo: «"Hermès" ou le désir sous le masque», M. SARDE, *Vous, Marguerite Yourcenar. La passion et ses masques*, op. cit.

<sup>84</sup> Cfr. R. BARTHES, *Le plaisir du texte*, op. cit.. Nel panorama culturale francese del XX sec. R. Barthes et M. Yourcenar sembrano ignorare l'esistenza l'uno dell'altra. Eppure l'opera di R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, presenta numerosi punti di contatto con *Feux*: entrambi gli autori caricano la propria scrittura e la propria narrazione sul tema amoroso di una serie di rimandi culturali, espliciti ed impliciti, che sembrano richiamarsi l'un l'altro. Si pensi in particolare ai riferimenti alla cultura greco-romana e il tributo a Racine.

vita personale e culturale, nel mondo delle letture solitarie e di quelle socialmente condivise<sup>85</sup>.

Puntigliosamente la scrittrice passa in rassegna i nove racconti, dando una serie di indicazioni, di piste di lettura, esplicitando i legami in cui ogni testo è avviluppato.

Perché aiuta il lettore a ritrovare le ascendenze che permeano il racconto? Qual è l'interesse di una simile operazione? Una chiarezza interpretativa? Un atto di generosità? Oppure una lucida operazione di *détournement*, di sottrazione al gioco dei rimandi autobiografici?

Il dubbio è lecito. L'autrice dichiara, sempre nella prefazione del 1967: «L'ouvrage ne nécessite comme tel aucun commentaire, l'amour total s'imposant à sa victime à la fois comme une maladie et comme une vocation [...]»<sup>86</sup>.

Paradossalmente le nove storie e gli intermezzi sono tutti altrettanti "*commentaires*", che affermano, orgogliosamente, la loro indipendenza da ogni rigore scientifico. Segnati da una scrittura emozionale<sup>87</sup> che li attraversa e scava nelle vicende narrate alla ricerca di un significato profondo che possa avere un senso e un valore nella vita dell'uomo<sup>88</sup>.

<sup>85</sup> Come afferma P. BRUNEL in *Biographie et autobiographie dans Feux de Marguerite Yourcenar, Mythocritique, théorie et parcours*, op. cit., pp. 203-212.

<sup>86</sup> M. YOURCENAR, *Feux*, op. cit., pp. 9-10.

<sup>87</sup> Cfr. a questo proposito, M. COLLOT, *La matière émotion*, Paris, PUF, 1997, p. 3: «L'émotion n'est pas l'état intérieur d'une belle âme, elle ne prend corps qu'à travers la substance des choses et des mots [...] le sujet lyrique ne repose pas en lui-même comme une entité psychique autonome; il n'existe qu'à s'incarner dans une langue et dans un monde».

<sup>88</sup> Come sostiene infatti A.-Y. JULIEN, *Marguerite Yourcenar ou la signature de l'arbre*, op. cit., p. 62: «[...] l'option esthétique retenue épouse la recherche de l'expression de soi au sens où l'entend Marguerite Yourcenar: exploitation de diverses strates thématiques ou spirituelles depuis la "première couche peu visible" du mythe antique jusqu'aux modernismes des années 1935, en passant par des étapes intermédiaires du code mythique et d'un plurisémantisme voulu énigmatique et porteur de poésie. Prendre conscience du "baroquisme" de *Feux*, c'est à la fois déceler l'apport lyrique, conscient ou inconscient des pensées, les traces de l'intime dans les récits mythiques transposés, et surtout élucider le lien secret entre le chant et la fable. Car il serait trop simple d'adhérer au principe d'une composition textuelle fondée sur l'alternance du voilé et du dévoilé».

Non è *Feux* il racconto del suo dolore di donna, ma piuttosto la ricerca dell'essenza del dolore, del percorso ideale che congiunge l'amore alla sofferenza e alla morte<sup>89</sup>.

Si delinea quindi la possibilità di una lettura dei nove miti tesa a ritrovare, a ricostruire una trama segreta, che la Yourcenar, probabilmente, non voleva rendere di facile accesso o comprensione, essendo l'amore e il discorso intorno all'amore sempre sostanzialmente criptici<sup>90</sup>. Comprendere il perché dell'amore, la logica dei rapporti e il dolore che comporta, diventa possibile attraverso il racconto di "storie esemplari", che poi esemplari non sono per niente. Il racconto sotteso; quello scevro di ogni orpello, non è nascosto da una maschera più o meno riconoscibile, ma si dipana attraverso un percorso oscuro, fatto di anse, di pieghe nascoste, di angoli suggestivi o terribili. La Yourcenar si avventura nel rischio estremo di raccontare questa storia non attraverso un *déguisement*, come pure vorrebbe far credere<sup>91</sup>, ma attraverso strategie di *détournement*, che consentono al lettore di ripercorrere con lei il miste-

<sup>89</sup> Una riflessione approfondita sull'opera ha avuto luogo nel corso del "Colloque Yourcenar" tenutosi a Valencia nel 1984, dove furono presentate varie comunicazioni dedicate a *Feux*, ora riunite in "*Marguerite Yourcenar. Actes du colloque international, Valencia, 1984*", communications de CLAUDE BENOIT et ALI, direction de ELENA RÉAL, Valencia, Universitat de Valencia, 1986, e precisamente: C. BIONDI "*Feux: une écriture aphoristique de la passion*" pp. 21-27, F. FARRELL: "*L'encadrement de la biographie par l'autobiographie: les effets de la structure*" dans *Feux*, pp. 37-43, P. BRUNEL, "*Biographie et autobiographie dans Feux de Marguerite Yourcenar*", E. MINANO, "*Feux: le labyrinthe de l'effacement*" e E. RESTORI, "*Feux ou la discipline de la passion*".

<sup>90</sup> Nell'*Avertissement* dell'edizione del 1936, la Yourcenar sostiene infatti: «Peut-être en est-il de ce livre comme de certains édifices qui n'ont qu'une porte secrète et dont l'étranger ne connaît qu'un mur infranchissable. Derrière ce mur se donne le plus inquiétant des bals travestis: celui où quelqu'un se déguise en soi-même. Si le lecteur est destiné à comprendre et à aimer l'ordre auquel obéit cette architecture humaine, ces colonnades pour lui s'ouvriront d'elles-mêmes comme des fleurs», M. YOURCENAR, *Feux*, op. cit., 1936, in J. SAVIGNEAU, *Marguerite Yourcenar. L'invention d'une vie*, op. cit., p. 114.

<sup>91</sup> «Ce bal masqué a été l'une des étapes d'une prise de conscience», M. YOURCENAR, *Feux*, op. cit., p. 27.

ro della scoperta, il tormento della riflessione e la formulazione di un *vœu* finale che restituisce un senso alla vita e un significato alla sofferenza. In questo consiste l'interesse di *Feux* più autentico e vero<sup>92</sup>, in quanto la passione e la sofferenza amorosa vengono sottratte alla contingenza e subito collocate nella sfera atemporale del mito, nella dimensione del racconto condiviso ed esemplare, che assolve da millenni ad un ruolo di lettura e spiegazione del mondo<sup>93</sup>.

Afferma la scrittrice ne *Les yeux ouverts*:

«Le mythe était pour moi une approche de l'absolu. Pour tâcher de découvrir sous l'être humain ce qu'il y a de durable, ou, si vous voulez un grand mot, d'éternel»<sup>94</sup>.

Anche l'amore è una sorta di grande racconto condiviso fin dall'antichità, un mondo nel quale quasi tutti gli scrittori si sono avventurati per tentare di capire, per restituire al lettore le ragioni di un sentimento che sfugge al controllo. Tra le tante strade possibili, la Yourcenar sceglie di avventurarsi in quella più sconsigliata ed insicura, di navigare attraverso il mondo ignoto e pericoloso dell'*amour passion*, punteggiando il suo viaggio di isole, i nove racconti appunto, che sono ordi-

<sup>92</sup> Si veda a questo proposito, U. GALIMBERTI, *Le cose dell'amore*, Milano, Feltrinelli, 2004, p. 19: «Ultima conoscenza sul labbro delle domande ultime, l'amore chiede la genesi del mondo, della materia, della vita, del male, della distruzione, della corruzione, chiede perché iniqua è la distribuzione dei doni e dei dolori agli uomini [...]».

<sup>93</sup> «Le mythe possède une fonction étiologique, c'est à dire qu'on imagine la cause de phénomènes connus. Il remonte à la Création, à l'établissement d'un pouvoir politique, ou encore, parcourant le monde de l'au-delà, imaginant la fin du nôtre, il explique à l'homme les principes qui doivent guider sa vie terrestre». C. CARLIER, N. GRITON-ROTTERDAM, *Des mythes aux mythologies*, Ellipses, Marketing, Paris, 1994. All'epoca della redazione di *Feux* la Yourcenar compone numerose opere che traggono ispirazione dal mito. Uno studio specifico si trova in A. LELONG, *Le parcours mythique de Marguerite Yourcenar de "Feux" à "Nouvelles Orientales"*, Paris, L'Harmattan, 2001.

<sup>94</sup> M. YOURCENAR, *Les yeux ouverts*, op. cit., p. 87.

nati secondo un percorso che appare oscuro e che è, invece, logico e progressivo:

Les récits mythiques anciens nous sont parvenus comme autant de récits poétiques [...]. Et voici qu'à l'autre bout de l'histoire littéraire les récits poétiques sont, aussi, des récits mythiques [...] parce que les récits poétiques de notre temps veulent rendre comptes du monde par des systèmes de symboles [...]<sup>95</sup>.

È grazie al *récit mythique* che la Yourcenar può trasformare la pluralità della passione e della sofferenza d'amore nella ricerca di una dimensione permanente all'interno della realtà<sup>96</sup>.

<sup>95</sup> J.-Y. TADIÉ, *Le récit poétique*, op. cit., p. 145.

<sup>96</sup> «C'est par le détour du mythe que le récit poétique vise le réel», *Ibid.*, p. 147.



## CAPITOLO II

### LES DEUX YEUX DE *FEUX*

#### I. *Phèdre ou le désespoir*

Per cominciare la Yourcenar sceglie la storia di Phèdre, che, per sua stessa ammissione «[...] n'est nullement la Phèdre athénienne; c'est l'ardent coupable que nous tenons de Racine»<sup>97</sup>.

Di cosa è colpevole Phèdre? Di aver violato un interdetto solo sociale? Così dovrebbe essere. Hippolyte non è suo figlio. E comunque l'adulterio di Phèdre è solo interiore, non viene mai dichiarato durante il suo matrimonio (lo confesserà solo quando riterrà il marito morto) né tantomeno consumato. Dov'è la vera colpa?

Proprio nell'amore che porterà tutti alla morte, l'amante e l'essere amato.

Per Phèdre l'amore è un sentimento totalizzante che invade tutto: «Elle débarque [...] sans se douter qu'elle porte avec soi la lèpre contractée sous un torride tropique du cœur»<sup>98</sup> e che "inventa" l'essere amato: «A chaque instant, elle crée Hyppolite; son amour est bien un inceste [...]. Elle fabrique sa beauté, sa chasteté, ses faiblesses; elle les extrait du fond d'elle-même [...]»<sup>99</sup>.

L'incesto, la colpa consistono proprio in questa "invenzione" dell'altro, in questo trasformarlo in parte di sé, nel perdere il contatto con la realtà e la razionalità. Perdita che trascina fatalmente in un mondo abbandonato dalla ragione, dominato solo

<sup>97</sup> MARGUERITE YOURCENAR, *Feux*, op. cit., p. 11.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 33.

da una passione che guida e condiziona ogni azione. Sentimento che non è mai corrisposto, che appartiene soltanto al soggetto che ama. L'essere amato viene coinvolto e trascinato in un'avventura mortale suo malgrado. Non si implica direttamente, non partecipa affettivamente ma paga per quel seme che, innocentemente o inconsapevolmente, ha gettato nel cuore dell'altro.

Tutte le prospettive e i rapporti ne risultano stravolti: «Dans le lit de Thésée elle a l'amer plaisir de tromper en fait celui qu'elle aime, et en imagination celui qu'elle n'aime pas»<sup>100</sup>.

Degli effetti devastanti dell'*amour* – *imagination*, Phèdre diventa l'esempio emblematico: «Elle s'invente joie par joie le viol dont elle accuse Hippolyte, de sorte que son mensonge est pour elle un assouvissement»<sup>101</sup>.

Eppure in questa invenzione, in questa menzogna si nasconde, per la Yourcenar, una verità più intima e profonda: «Elle dit vrai: elle a subi les pires outrages; son imposture est une traduction»<sup>102</sup>.

Questo amore è stato un "viol" del suo cuore, un atto irreparabile e senza ritorno. E il "viol" fisico, nella sua invenzione, nasconde il desiderio intimo di Phèdre: essere cercata e posseduta da un uomo che abbandoni ogni ragione per lei, che si assuma e corra il rischio di un castigo per averla.

In questa prospettiva di invenzione amorosa, solo la parola riesce a dare al sentimento la possibilità di una sua esistenza nella realtà: «Elle se confesse avant de mourir pour avoir une dernière fois le plaisir de parler de son crime»<sup>103</sup>.

<sup>100</sup> *Ibid.*, pp. 33-34.

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 36. Si veda, a tale proposito, il saggio di R. BARTHES, *Sur Racine*, Paris, Seuil, 1963, p. 118: «[...] Phèdre est sur tous les plans une tragédie de la Parole enfermée, de la vie retenue. Car la parole est un substitut de la vie: parler c'est perdre la vie, [...] parler, c'est se répandre, c'est-à-dire se châtrer [...]». E più avanti, sempre R. BARTHES, *Sur Racine*, op. cit., p. 119: «Qu'est-ce donc qui fait la Parole si terrible? C'est d'abord qu'elle est un acte, le mot est puissant. Mais surtout c'est qu'elle est irréversible: nulle parole ne peut se reprendre: livré au Logos, le temps ne peut se remonter, sa création est définitive».

Ma ciò che fa nascere l'infelicità amorosa, in questo, come in tutti gli altri racconti di *Feux*, non è un contesto o una situazione particolare, bensì la sua stessa natura, che porta ad un desiderio di unione, di "deux", destinato, però, a rimanere sempre separazione e dolore:

«[...] c'est à cause de lui qu'elle est morte; c'est à cause d'elle qu'il n'a pas vécu, il ne lui doit que la mort; elle lui doit les sursauts d'une inextinguible agonie»<sup>104</sup>.

L'amore genera sofferenza ma consegna l'innamorato ad una sorta di immortalità, ad una vita che continua oltre le regioni dell'esistenza:

«[...] elle finira bien pour rencontrer le jeune homme défiguré par ses morsures de fauve, puisqu'elle a pour le rejoindre tous les détours de l'éternité»<sup>105</sup>.

La ricerca continua nell'aldilà dove il tempo diventa eterno, dove la possibilità si fa infinita, dove è, quindi, possibile aprirsi alla speranza, alla formulazione di un *vœu*.

E cosa dirà Phèdre quando finalmente avrà realizzato il suo desiderio e avrà incontrato di nuovo Hippolyte? «Sans doute, merci»<sup>106</sup>, pensa la Yourcenar.

*Merci de quoi?* Viene subito da chiedersi. La scrittrice risponderà più avanti, nel racconto che occupa una posizione centrale nella raccolta, *Madeleine ou le salut* e poi, infine, nella conclusione, affidata a *Sappho ou le suicide*.

L'ordine dei *poèmes en prose* racconta, come si è già accennato, un percorso di vita e di riflessione a cui conduce la passione amorosa. Con la storia di *Phèdre* la scrittrice apre la

<sup>104</sup> M. YOURCENAR, *Feux*, op. cit., p. 36.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 36. *Hippolyte défiguré par les morsures de fauves* provocate da Phèdre pone il dramma autentico dell'opportunità della dichiarazione amorosa, che pone l'amante e l'amato sull'orlo di un abisso.

<sup>106</sup> M. YOURCENAR, *Feux*, op. cit., p. 37.

sua indagine sull'amore e su quegli aspetti che le sembrano essere maggiormente caratterizzanti, di impossibilità e quindi di infelicità, scegliendo la più dolente delle storie per una donna, quella che la pone di fronte ad un desiderio che contrasta con il suo ruolo biologico, con il suo stato sociale e con la sua età.

Ma a segnare il destino di Phèdre, ad assumerla come vittima, è una colpa più antica, un'ascendenza familiare segnata dalla maledizione: «*Sans changer de lieu, elle rejoint le palais familial où la faute est une innocence*»<sup>107</sup>.

È questa la ragione dell'impossibilità di fondersi in un "deux"? In una maledizione antica?<sup>108</sup>. E quindi imm modificabile perché già scritta?

Forse.

Le ragioni del dolore restano oscure. Non il dolore stesso che viene indagato e accettato con un *consentement* che diventa un'arma di vita. Infatti nelle note di intermezzo che seguono "Phèdre ou le désespoir" la Yourcenar dice:

Je ne serai jamais vaincue. Je ne le serai qu'à force de vaincre. Chaque embûche déjouée m'enfermant dans l'amour qui finira par être ma tombe, je terminerai ma vie dans un cachot de victoires<sup>109</sup>.

La *victoire* è nel riuscire a penetrare, comprendere e smascherare il fondo dell'amore. Che non è in se stessi, ma nell'altro. Nel cuore dell'altro.

Riflette la Yourcenar: «J'ai touché le fond. Je ne puis tomber plus bas que ton cœur»<sup>110</sup>.

Il soggetto amante è dunque obbligato dal sentimento stesso a fare i conti con la propria identità, a definirsi in relazione

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>108</sup> Phèdre è la figlia di Minosse, reo di aver tradito una promessa fatta a Poséidon. Tutta la stirpe viene quindi maledetta e destinata al dolore.

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 40.

all'altro, a sondare e scoprire le proprie regioni intime, i desideri e le pulsioni reali, profonde, non quelle socialmente imposte. L'amore obbliga inevitabilmente ad un percorso, in cui la ricerca e la scoperta dell'identità personale, affettiva e sessuale rappresentano il primo passo.

## II. *Achille ou le mensonge*

La Yourcenar si addentra in questa ricerca d'identità con il secondo racconto, *Achille ou le mensonge*.

Achille è mitologicamente un doppio, frutto di una relazione tra Thétis, dea marina e un umano, Pélée. La madre, credendo di salvarlo dalla morte, lo ha consegnato ad un'esistenza infelice caratterizzata dalla perdita di unità identitaria:

Il reprochait à sa mère d'avoir fait de lui un métis à mi-chemin entre le dieu et l'homme, lui ôtant ainsi la moitié du mérite qu'ont les hommes à se faire dieux<sup>111</sup>.

Le ragioni delle madri sono molto diverse da quelle dei figli. Thétis è una madre<sup>112</sup> e in quanto tale esprime un amore assoluto, legato all'oggetto del suo amore da una relazione biologica di appartenenza. Fin dalla nascita lotta per conservarlo alla vita, per trasmettergli le sue prerogative divine, al di là di ogni ragione. Anche se sa che il giovane morirà nell'as-

<sup>111</sup> *Ibid.*, pp. 66-67. Il tema del *métis* viene affrontato nel racconto *Patrocle ou le destin*, dove assume un ruolo fondamentale nella definizione dell'identità sociale di Achille. Nel racconto che lo precede, *Achille ou le mensonge*, la Yourcenar focalizza la sua attenzione sulla definizione dell'identità soggettiva.

<sup>112</sup> Thétis è *mère* e *mer*, come precisa la Yourcenar nella prefazione a *Feux* del 1967, op. cit., p. 23. Per un approfondimento di questo rapporto simbiotico in M. Yourcenar, si veda l'articolo "Voyage en Campanie" de M.K. OUELBANI, Atti del Convegno "Marguerite Yourcenar et l'Europe", Salerno, 12-13 novembre 2004, in corso di pubblicazione negli *Annali dell'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"*.

sedio di Troia<sup>113</sup>, che al destino non può sfuggire, ella non si arrende e cerca di impedirgli, con uno stratagemma, di partecipare alla guerra di Troia e di andare incontro ad un futuro mortale, infatti «[...] elle l'avait revêtu de ses tuniques de déesse qui dérouteraient la Mort»<sup>114</sup>.

Achille acconsente al desiderio della madre e si traveste da donna, troppo giovane per decidere della sua vita e della sua identità, immerso ancora nel vago ed indefinito dell'adolescenza:

«La gloire, la guerre, vaguement entrevues dans les brumes de l'avenir, lui faisaient l'effet de maîtresses exigeantes, dont la possession l'obligerait à trop de crimes [...]»<sup>115</sup> per cui egli si abbandona volentieri a vivere in un mondo esclusivamente femminile:

L'abri féminin [...] devenait [...] une sublime aventure; il s'agissait d'entrer, sous la protection d'un corset ou d'une robe, dans ce vaste continent inexploré des Femmes où l'homme n'a pénétré jusqu'ici qu'en vainqueur [...]»<sup>116</sup>.

La sua esperienza si articola su due piani distinti. Da un lato egli sperimenta una nuova identità comportamentale e sociale: «Transfuge du camp des mâles, Achille venait risquer ici la chance inique d'être autre chose que soi»<sup>117</sup>; dall'altro, fa il suo apprendistato sessuale: «Ce garçon ignorant des réalités de l'amour commençait dans le lit de Déidamie l'apprentissage des luttes, des rôles, des subterfuges [...]»<sup>118</sup>.

Questo gli consente, d'altronde, di non perdere il contatto con la sua identità maschile nei rapporti con l'altro sesso: «L'amour de Déidamie, la jalousie de Misandre refaisaient de lui le dur contraire d'une fille»<sup>119</sup>.

<sup>113</sup> Il fato aveva offerto ad Achille la scelta tra una vita noiosa, ma lunga ed una vita eroica, ma breve. Thétis cerca invano di condizionare il destino e di indirizzare la scelta del figlio. Cfr. F. PALAZZI, *Piccolo dizionario di mitologia*, Milano, A. Mondadori, 1937.

<sup>114</sup> M. YOURCENAR, *Feux*, op. cit., p. 43.

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>116</sup> *Ibid.*, pp. 43-44.

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 44.

Ma il *déguisement* di Achille è una menzogna che contagia tutto il mondo circostante, modifica i rapporti, insinuando «[...] la crainte [...] comme une ombre couchée sous les pieds de la beauté»<sup>120</sup>.

La verità delle cose sparisce e si confonde: la menzogna di un'esistenza diventa fatalmente maschera del mondo, finzione teatrale: «Le jour n'était plus le jour, mais le masque blond posé sur les ténèbres [...]»<sup>121</sup>.

La menzogna è sfidare la vita, è non riconoscere la propria identità e per questo contiene una condanna implicita, un presagio di disgrazia:

Comme si le déguisement était un mauvais sort auquel rien n'échappait dans l'île, l'or devenait du vermeil, les marins des travestis, et les deux rois, des colporteurs<sup>122</sup>.

Arrivano, disgrazia e destino, portati da una nave. Ulysse, Patrocle e Thersite, avvertiti da una lettera anonima, sono venuti a cercare Achille.

Chi ha scritto la lettera? La Yourcenar insinua il dubbio che sia stata Misandre, l'amica gelosa. Ma gelosa di chi? Di Achille o di Déidamie?

[...] Misandre et Achille s'aimaient comme ceux qui se haïssent. Cette ennemie musclée devenait pour Achille l'équivalent d'un frère; ce rival délicieux attendrissait Misandre comme une espèce de sœur<sup>123</sup>.

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>122</sup> *Ibid.*, pp. 47-48. La funzione del mito greco legata alla ricostruzione di una genealogia e ad una spiegazione degli avvenimenti che fa leva sulle colpe degli antenati e sulle responsabilità personali viene qui metaforicamente riproposta dalla Yourcenar, che vede nel travestimento di Achille l'origine di una serie di disgrazie. L'uomo può opporsi al destino? Probabilmente no. È un nodo esistenziale che la Yourcenar avverte sempre critico: prevalenza della predestinazione o del caos negli avvenimenti? Come dichiara ne *Les yeux ouverts*, il destino le appare una macchina sospesa sul caos e sull'incertezza, che riparte quando vengono effettuate le scelte fondanti che non condizionano il se ma il come questo debba compiersi.

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 45.

Un rapporto emotivamente ambiguo e multivalente, che rimette in moto il destino, lo sottrae all'inganno.

Travestito da donna, Achille incontra Patrocle: è il momento della presa di coscienza, l'uscita definitiva dal mondo ludico e ambiguo dell'adolescenza:

La loyauté, l'amitié, l'héroïsme cessaient d'être des mots servant aux hypocrites à travestir leurs âmes: la loyauté c'étaient ces yeux demeurés limpides devant cet amas de mensonges; l'amitié serait leurs cœurs, la gloire leur double avenir<sup>124</sup>.

Non è un'uscita indolore. Patrocle non riconosce Achille che lo abbraccia travestito da donna. Eppure sono amici. Eppure è lì proprio in cerca di lui.

Questa identità non riconosciuta da colui che Achille sente affettivamente più vicino, genera uno sconvolgimento profondo che innesca un meccanismo senza ritorno: siccome gli sembra di scorgere un interesse reciproco tra Déidamie e Patrocle, Achille diventa furiosamente geloso e si avventa con rabbia sulla giovane, uccidendola<sup>125</sup>.

È un atto necessario, liberatorio. Trovare o ritrovare se stessi è un'operazione cruenta, che comporta una perdita irreparabile, un *meurtre* intimo. Il momento della scelta coincide sempre con un assassinio:

Achille agenouillé écoutait la vie de Déidamie s'échapper de sa gorge comme l'eau du goulot trop étroit d'un vase. Il se sentait plus séparé que jamais de cette femme qu'il avait essayé, non seulement de posséder, mais d'être [...] <sup>126</sup>.

L'identità femminile, per quanto sperimentata nei gesti, negli abiti, nei comportamenti, risulta inaccettabile per Achil-

<sup>124</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>125</sup> La gelosia in *Feux*, come in Racine, è spinta propulsiva al *dénouement* delle vicende raccontate, fonte di *malheur* irrimediabile, intimamente legata alla passione amorosa, ma non sempre ad essa connaturata, come si vedrà in *Léna ou le secret*.

<sup>126</sup> *Ibid.*, p. 50.

le, poiché inconoscibile, altro da sé: «[...] l'énigme d'être une morte s'était ajouté au mystère d'être une femme»<sup>127</sup>.

La donna e la morte vengono associate in un rapporto che gioca sull'ambivalenza dei termini *énigme* e *mystère*. L'*énigme* può essere risolto, compreso, diventare atto conosciuto<sup>128</sup>, il *mystère* della donna, invece, può essere solo intuitivamente percepito e mai penetrato veramente dall'identità maschile<sup>129</sup>.

Ucciso il doppio femminile, operata la scelta, Achille può consegnarsi finalmente, libero da ogni condizionamento, alla sua identità maschile:

[...] lâché comme un aigle, Achille courut le long des rampes, dégringola des marches, dévala des remparts, sauta des précipices, roula comme une grenade, fila comme une flèche, vola comme une Victoire<sup>130</sup>.

Achille è fortunato, è riuscito a riconoscere se stesso e ad avere il coraggio di lanciarsi nell'abisso, anche se, a causa della profezia che lo ha condotto nell'"isola delle donne", sa di andare incontro ad un destino mortale. La *Victoire* è una conquista lucida, che supera ostacoli terribili, apparentemente insormontabili. È un volo nell'aria prima, un tuffo nell'infinito della libertà ed un ritorno, poi, al mondo della verità.

<sup>127</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>128</sup> Si veda a tal proposito il capitolo *La fin de Zénon*, in M. YOURCENAR, *L'Œuvre au Noir*, Paris, Gallimard, 1968.

<sup>129</sup> Il tema della dualità, come sintesi di contrari all'interno di uno stesso individuo, analizzata dallo psichiatra svizzero C. G. JUNG nell'opera *Die Beziehungen zwischen dem ich und dem Umbewussten* e poi dallo psicoanalista inglese R. D. Laing, in *The divided self*, appare spesso nella Yourcenar, come espressione di una relazione fratello/sorella, che tende ad un'unione simbiotica. Fratello e sorella sono le due facce di una stessa verità, diversi ma generati dallo stessa unità (Padre + madre). Cfr. M. YOURCENAR, *Feux*, op. cit., pag. 45, già citato a proposito del rapporto che unisce Achille e Mîsandre. La problematica viene anche presentata nel racconto *Antigone ou le choix*. Cfr. anche il racconto di M. YOURCENAR *Anna Soror...*, (Paris, Gallimard, 1981) in cui la relazione che unisce il fratello alla sorella si carica di un senso incestuoso.

<sup>130</sup> M. YOURCENAR, *Feux*, op. cit., pp. 53-54.

Impresa estrema che non riesce a tutti:

Prisonnière de ses seins, Misandre écarta les deux battants qui gémissent à sa place, poussa du coude Achille vers tout ce qu'elle ne serait pas. La porte se referma sur l'ensevelie vivante [...]<sup>131</sup>.

A ben scavare, non è sufficiente neanche per Achille, che sale sulla nave greca, intimamente convinto della sua identità maschile, ma ancora vestito con panni femminili. Nessuno lo riconosce per quello che sente di essere:

Les matelots s'agenouillèrent, s'exclamèrent, saluèrent de jurons émerveillés l'arrivée de la Victoire. Patrocle tendit les bras, crut reconnaître Déidamie; Ulysse secoua la tête; Thersite éclata de rire. Personne ne se doutait que cette déesse n'était pas femme<sup>132</sup>.

Cosa sta raccontando la Yourcenar? Una vittoria sull'ipocrisia o una sconfitta sociale? La storia della liberazione della sua personale identità sessuale? O vuole rinviare ad una problematica più profonda che trascende le vicende autobiografiche?

Achille è un maschio che ritorna alla sua identità maschile. La finzione è stata uno stratagemma, un'esperienza esteriore (ammesso che tali esperienze non abbiano poi ripercussione nella vita interiore). Perché nessuno riconosce il Dio maschile che lui è? La risposta è nel personaggio di Misandre, che viene qui associata ad Achille, donna *prisonnière de ses seins*, con un'inclinazione verso un'identità maschile più volte ribadita nel racconto<sup>133</sup>: pur spingendo con forza Achille verso la libertà, destinerà se stessa a rimanere prigioniera della sua condizione di donna, *ensevelie vivante*<sup>134</sup>.

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>133</sup> Cfr. l'articolo di C. BIONDI, "Neuf mythes pour une passion" in *Mythes et idéologies dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, op. cit., pp. 27-34.

<sup>134</sup> A tale proposito si veda P. DORÉ, *Yourcenar ou le féminin insoutenable*, Genève, Droz, 1999.

Perché allora la donna non può (o non prova) a liberare il suo io maschile? Per una difficoltà legata alla sua condizione sociale, al peso della cultura?

Oppure, come invece sembra voglia suggerirci la Yourcenar, tale impossibilità, come tutti i destini che i miti ci tramandano, è legata ad una condizione originaria, insanabile?

Qui la tradizione giudaico-cristiana si ricongiunge alla tradizione mitologica<sup>135</sup>.

L'unità maschile di Adamo, unità originaria, è stata divisa. La costola Eva tende fatalmente a cercare quell'unità originaria da cui proviene, la perfezione simbiotica a cui è stata violentemente strappata, il corpo da cui è stata separata e a cui non può più fare ritorno, come avviene per Misandre.

Ma anche Adamo è il frutto di un doppio, come Achille partecipa della condizione di dio, in quanto figlio del Creatore, fatto a sua immagine e somiglianza, ma è sempre altro da Dio, separato da lui. *Un métis*. Come Achille, appunto.

Segno immodificabile della condizione umana, premessa ad un irrimediabile destino di infelicità, la divisione e il doppio inconciliabile costituiscono lo scoglio insormontabile di un'unità mai veramente possibile: «J'ai beau changer: mon sort ne change pas. Toute figure peut être inscrite à l'intérieur d'un cercle»<sup>136</sup>.

<sup>135</sup> Nel capitolo "Amore e follia. L'enigmatica voce dell'altra parte di noi stessi", in U. GALIMBERTI, *Le cose dell'amore*, op. cit., p. 154, viene detto: «Se ci portiamo all'origine possiamo ricostruire le parole e le scene, rivedere il contrasto tra uomini e dèi, le ferite inferte e le cure concesse. "L'antica nostra natura non era la medesima di oggi" riferisce Platone. In principio gli uomini erano l'uno e l'altro (amphóteroi) la loro forma era circolare, il loro aspetto intero e rotondo [...]. Un giorno Zeus volendo castigare l'uomo senza distruggerlo, lo tagliò in due. Da allora "ciascuno di noi è il simbolo di un uomo, la metà che cerca l'altra metà, il simbolo corrispondente"». (Le citazioni tra virgolette all'interno del testo sono contenute nell'opera citata e tratte da Platone, *Simposio*). Il taglio dell'uomo in due ad opera di Zeus si ricongiunge, nel suo significato di generazione della molteplicità dall'uno, alla nascita di Eva dalla costola di Adamo. Ma in *Feux* non sembrano esserci espliciti riferimenti al Vecchio Testamento. Il capitolo della Genesi, però, con le sue implicazioni, attraversa l'opera in modo trasversale, come fonte archetipa.

<sup>136</sup> M. YOURCENAR, *Feux*, op. cit., p. 58.

Questo è uno dei *jalous* del percorso a cui la passione conduce la Yourcenar che riesce qui ad interpretare un desiderio universale.

Il mito, ancora una volta, assolve alla funzione di dare un'interpretazione degli oscuri meccanismi che regolano la vita, non è *déguisement de théâtre*, maschera di una vicenda personale, ma narrazione di un percorso dell'uomo che si presenta sempre uguale nelle sue infinite declinazioni.

L'amore, come aspirazione all'unione, all'unità impossibile, è dunque l'impulso fondamentale e necessario che spinge verso il sentiero della conoscenza, che dà avvio alla *quête* infinita dell'altro, specchio rovesciato di sé, Narciso riflesso sull'acqua:

«Où me sauver? Tu emplis le monde. Je ne puis te fuir qu'en toi»<sup>137</sup>.

Questo sentiero di conoscenza porta inevitabilmente alla morte, a quella separazione che per la Yourcenar è solo apparentemente ultima e definitiva perché il rapporto con l'altro non si esaurisce ma cambia, aggirandosi in insondabili, quanto infinite e labirintiche, regioni della mente e del desiderio.

### III. *Patrocle ou le destin*

Se in *Phèdre ou le désespoir* la Yourcenar pone le basi per un'interpretazione dell'aldilà come luogo di possibilità dilatata in un tempo infinito, in una prospettiva che si presenta generale, in *Patrocle ou le destin* ella si confronta con la morte in presa diretta, con il momento della perdita. Il suo sguardo si aggira su Achille, sulla sua ricerca di un rapporto ancora possibile con il soggetto morto, affinché nulla dell'amato vada perso, in quanto la sua perdita comporta, inevitabilmente, anche la perdita di se stesso.

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 57.

La morte di Patrocle obbliga Achille a ripensare tutto il suo mondo, a fare i conti con il senso della guerra, che pure tanto ha cercato e voluto. Il confronto con la privazione che la morte comporta, fa vacillare tutte le convinzioni. Achille è obbligato a misurare la distanza che separa il momento attuale dallo slancio che lo ha portato a combattere:

La première génération de héros qui avaient reçu la guerre comme un privilège, presque comme une investiture, moissonnée par les chars à faux, fit place à un contingent de soldats qui l'acceptèrent comme un devoir, puis la subirent comme un sacrifice. [...] Le temps était passé des tendresses héroïques où l'adversaire était le revers sombre d'un ami<sup>138</sup>.

Di conseguenza, se la guerra ha perso il suo significato e la sua ragione di essere, allora la morte di Patrocle risulta inutile e gratuita. Privata del suo contesto eroico, quindi anche di consolazione. Può essere considerata solo nella sua nuda realtà, nella sua essenzialità, senza le giustificazioni che in genere l'accompagnano: «[...] découvrir Patrocle dans sa sublime nudité de mort»<sup>139</sup>.

La perdita dell'altro porta il soggetto che ama a non provare più interesse per la vita che ancora lo abita, bensì ad assumere su di sé la morte, ad immergersi in questa morte tutta interiore, per essere ancora una volta con l'altro, per dividerne la stessa esperienza:

Depuis la mort de cet ami, qui tout à la fois avait rempli le monde et l'avait remplacé, Achille ne quittait plus sa tente jonchée d'ombres: nu, couché à même la terre comme s'il s'efforçait d'imiter ce cadavre, il se laissait ronger par la vermine de ses souvenirs<sup>140</sup>.

<sup>138</sup> *Ibid.*, pp. 62-63.

<sup>139</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>140</sup> *Ibid.*, p. 63. Il comportamento di Achille di fronte alla perdita dell'amico assume il carattere della *malinconia* piuttosto che del lutto. S. FREUD, nel saggio *Lutto e malinconia* apparso nel 1915, rileva nel processo di elaborazione del lutto, uno stadio di cristallizzazione, che chiama appunto *malinconia*. Questa sarebbe generata da una regressione verso il narcisismo che è uno

Il lutto rovescia le prospettive, il tempo della vita è un attimo transitorio, solo la morte, con la sua inevitabilità ed eternità rappresenta una (la?) verità:

Toutes les particularités dont il se souvenait en pensant à Patrocle [...] acquéraient enfin leur plein sens d'attributs posthumes, comme si Patrocle n'avait été vivant qu'une ébauche de cadavre<sup>141</sup>.

Allora bisogna indagare sul senso della morte, trovarne le ragioni, darle una giustificazione che consenta al soggetto amato di avere ancora un valore e un significato. La morte deve essere sottratta alla sua identità di destino comune e livellante. Affinché Patrocle sia salvato dalla dissoluzione:

De plus en plus, la mort lui apparaissait comme un sacre dont seuls les plus purs sont dignes: beaucoup d'hommes se défont, peu d'hommes meurent<sup>142</sup>.

Lo sguardo che Achille porta sul mondo non è più lo sguardo di colui che è vivo, è lo sguardo di chi ha assunto su di sé la fissità e l'immobilità della morte:

[...] depuis qu'Achille s'enfermait dans ce mort, les vivants ne se montraient à lui que sous forme de fantômes<sup>143</sup>.

Questa immobilità, cristallizzazione del lutto, assunzione della condizione dell'altro su di sé, riesce ad uscire dall'ina-

stadio della mente dal quale l'uomo evolve amando l'oggetto altro da sé. Ora, la *malinconia*, la perdita della persona amata riporta l'amante a questa fase molto antica del proprio io: il soggetto reinveste narcisisticamente su di sé nell'odio di sé, in cui è comunque presente l'amore di sé. Partendo dagli studi di Freud, lo psicoanalista francese Green ha studiato i processi attraverso i quali questo narcisismo, amore di sé, può condurre il soggetto a desiderare la propria morte. Si veda a tale proposito il saggio di W. GAYLIN, *Il significato della disperazione*, Roma, Astrolabio, 1973.

<sup>141</sup> M. YOURCENAR, *Feux*, op. cit., pp. 63-64.

<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 65.

zione che le è caratteristica, a diventare un poetico gesto d'amore, un dono sublime. Spinto dal sentimento d'amore, il soggetto amante desidera la felicità dell'altro e per questo si sente spinto a donare<sup>144</sup>.

Cosa dunque Achille può donare a Patrocle, all'eroe morto? A chi, in definitiva, non può saperlo?

[...] veuf de ce compagnon qui méritait d'être un ennemi, Achille ne tuait plus, pour ne pas susciter à Patrocle des rivaux d'outre-tombe<sup>145</sup>.

Achille rinuncia alle sue prerogative di guerriero, alla sua fama di eroe, a cui tanto tiene. E se si decide a rientrare nella mischia non è per combattere contro altri uomini, contro nemici umani, ma per difendere «les pierres et le ciment qui servent à faire des tombes»<sup>146</sup> contro la furia della natura che affronta con la stessa forza e lo stesso spirito del «[...] feu qui ne craint pas d'embrasser les morts sur le lit de bois des bûchers»<sup>147</sup>.

Se uccide, non è nell'onore di una battaglia, ma con un atto da macellaio:

[...] gagné par la folie d'Ajax, Achille égorgea ce bétail sans même y reconnaître des linéaments humains<sup>148</sup>.

Ma anche dietro questo gesto si cela un dono: «Il envoyait à Patrocle ces hardes destinées aux chasses de l'autre monde»<sup>149</sup>.

<sup>144</sup> Ancora U. GALIMBERTI, *Le cose dell'amore*, op. cit., p. 15.: «[...] amore non può essere la ricerca di sé che passa attraverso la strumentalizzazione dell'altro, ma deve essere un' *incondizionata consegna di sé all'alterità* che incrina la nostra identità [...] per aprirla a ciò che non siamo, al *nulla di noi*».

<sup>145</sup> M. YOURCENAR, *Feux*, op. cit., pp. 64-65.

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>147</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>148</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>149</sup> *Ibid.*, p. 66. Solo gli eroi sono considerati da Achille "morti umani", degni dell'immortalità, gli altri sono *bétail* in vita, destinati a diventare, nell'aldilà, "morti animali", *hardes* per il divertimento di Patrocle.



Patrocle, dunque, non deve avere rivali, perché l'orgoglio e il senso del primato continuano ad esistere in quest'altro mondo, per questo deve poter continuare a divertirsi. Ecco allora che Achille gli manda *les hardes* che possono contribuire al suo piacere.

Il tempo si annulla e si trasforma in un labirinto che gli uomini sono chiamati a percorrere senza soluzione di continuità, senza sosta. Nel quale, però, l'unica cosa che continua ed essere uguale alla vita è la passione, che supera la barriera della morte per accompagnare gli uomini in un percorso eterno, in una sorta di esistenza parallela, con la quale i vivi continuano a mantenere un dialogo aperto.

Sembrerebbe, a questo punto, che Achille abbia donato al compagno morto tutto quello che era in suo potere. Invece, il dono più significativo, quello che dà continuità alla trama sottesa a *Feux*, lo ritroviamo alla fine del racconto: Achille dona a Patrocle una compagna per l'eternità. Questo dato è estremamente significativo e articolato in due assi fondanti, sui quali è opportuno operare una riflessione attenta.

Il primo asse riguarda il sentimento che Achille prova nei confronti delle donne; esso viene esplicitato dalla Yourcenar quando racconta dello scontro di Achille contro un'orda di Amazzoni. Dice: «Toute sa vie, les femmes avaient représenté pour Achille la part instinctive du malheur [...]»<sup>150</sup>.

Combattere contro le Amazzoni significa affrontare il proprio doppio femminile. Ancora una volta, come già era avvenuto a proposito di Misandre in *Achille ou le mensonge*, l'eroe si confronta con la sua "costola", il suo doppio identitario. Qui egli incontra Penthésilée, la regina delle Amazzoni, capelli d'oro e seni volutamente tagliati: «Penthésilée se dégagea de ce monceau de femmes piétinées, dur noyau de cette pulpe nue»<sup>151</sup>.

<sup>150</sup> *Ibid.*, p. 66. Infatti Achille rimprovera alla madre, come abbiamo già visto, di aver fatto di lui un *métis* e rimprovera alle figlie di Lycomède di «[...] n'avoir pas reconnu dans son travesti le contraire d'un déguisement», rimprovera, ancora, a Briseide, sua fidanzata, di aver suscitato in lui un umiliante sentimento di amore.

<sup>151</sup> *Ibid.*, p. 67.

Achille non la cerca, ma si trova obbligato a combattere contro di lei, spinto dalle circostanze della battaglia:

Achille avançait, puis reculait, rivé a ce métal qui contenait une hostie, envahi par l'amour qu'on trouve au fond de la haine<sup>152</sup>.

La spada, fallo di Achille, penetra nel corpo di Penthésilée, ricostituendo l'unità in un connubio di amore e morte: «Penthésilée tomba comme on cède, incapable de résister à ce viol de fer»<sup>153</sup>.

Ma l'atto di possesso, l'appropriazione dell'altro comporta, di nuovo, inevitabilmente, la sua perdita.

Achille sanglotait, soutenait la tête de cette victime digne d'être un ami. C'était le seul être au monde qui ressemblait à Patrocle<sup>154</sup>.

È un sacrificio che ha però la sua giustificazione, perché Penthésilée è il solo essere che vale la pena di donare a Patrocle: doppio maschile / femminile e "costola" ritrovata, impossibile da possedere in questa vita, viene consegnato all'aldilà, come dono estremo, sacrificio ultimo. Rinuncia in vita e compimento in morte.

La barriera che separa la vita dalla morte rende impossibile il dono diretto di sé che si realizza in forma indiretta e sublimata, come rileva la Yourcenar nelle *Pensées détachées* che succedono a *Patrocle ou le destin*:

Ne plus se donner, c'est se donner encore. C'est donner son sacrifice<sup>155</sup>.

<sup>152</sup> *Ibid.*, pp. 68-69.

<sup>153</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>154</sup> *Ibid.*, p. 69. Si vedano a questo proposito anche le affermazioni: «[...] l'adversaire était le revers sombre de l'ami» (*Ibid.*, pp. 62-63) e «[...] veuf de ce compagnon qui méritait d'être un ennemi [...]» (*Ibid.*, p. 64), già citate in altri contesti. Qui viene ribadita la sostanziale unità che risiede all'origine degli opposti. Sulle ragioni di questa unità, nonché dei rapporti che con essa è possibile instaurare, si tornerà in maniera più approfondita a proposito dei racconti *Marie-Madeleine ou le salut* e *Phédon ou le vertige*.

<sup>155</sup> *Ibid.*, p. 70.

Il sacrificio di Patrocle, la sua morte, offre ad Achille la possibilità di ripensare la propria vita e i propri rapporti con il mondo e si traduce in un altro dono. Questa reciprocità del dono, questo essere attivi nel dialogo che si instaura tra il mondo dei vivi e quello dei morti, afferma il primato di una relazione come rapporto tra soggetti. Dichiara infatti la Yourcenar nelle *Pensées détachées* che seguono il racconto:

Je me refuse à faire de toi un objet, même quand ce serait l'Objet Aimé<sup>156</sup>.

Eppure un bisogno di appropriazione e quindi di “oggettivazione” dell’altro permane, insito nella natura stessa della passione amorosa. Come superare l’*impasse* di una distanza affettiva che rende l’altro un soggetto *insaisissable*?

L’amore riesce ad “inventare” nuove e più sottili strategie, diventa richiesta di un dono impegnativo, scatenando una dinamica fortemente impudica e, al tempo stesso, terribilmente ingenua:

Tu pourrais t’effondrer d’un seul bloc dans le néant où vont les morts: je me consolerais si tu me léguais tes mains<sup>157</sup>.

Le mani, strumento che consente all’essere umano di appropriarsi degli aspetti materici della realtà, diventano, nella

<sup>156</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>157</sup> *Ibid.*, p. 71. Il tema delle mani è caro alla Yourcenar che ha anche studiato la forma della mano di Hadrien. Michèle Sarde nel suo *M. SARDE, Vous, Marguerite Yourcenar. La passion et ses masques*, op. cit., racconta un episodio interessante: nel 1935 André Fraigneau pubblica un romanzo, *L'Irrésistible*, chiaramente autobiografico, in cui viene precisato l’interesse del protagonista per le mani: «Francœur était attiré par les mains: les siennes étaient extraordinaires, il eut envie de les comparer à celles de son ami [...]. Les mains du Polonais étaient belles par le modelé, celles su Français par le dessin». André Fraigneau, *L'Irrésistible*, Paris, *La Nouvelle Revue Française*, 1935, p. 86, citato in M. SARDE, *Vous, Marguerite Yourcenar. La passion et ses masques*, op. cit., p. 116. Più avanti, sempre nello stesso romanzo, le mani diventano il segno tangibile dell’abbandono: «Il laissa tomber ses mains et elle comprit qu’elle l’avait perdu». *Ibid.*, p. 118.

relazione amorosa, il segno tangibile del *consentement* dell’altro, vettore di partecipazione e di piacere reciproco, tenaglia che trattiene l’essere amato in un abbraccio, rassicurante prigione affettiva.

Ancora, l’abbraccio è il primo gesto della madre, quello che recupera il corpo del figlio dopo il parto, lo consola della perdita, gli restituisce il calore originario del contatto continuo che la nascita distrugge per sempre.

Ma se la nascita, momento iniziale e fondante di un’esistenza, è separazione irrimediabile, impossibilità di recuperare l’unità originaria dell’amore madre / figlio, anche tutte le forme d’amore che è possibile provare in vita sono strade a senso unico, dove il *deux*, generato da una separazione dolorosa e definitiva, non può mai ritornare ad essere *un*, come il figlio non può mai più ritornare nel grembo della madre.

Perciò il soggetto amato non può che negarsi a colui che lo ama. Così come le mani di chi è amato cercano altro, mai colui che lo ama. La morte non accresce il senso di perdita dell’altro, perché questo è già presente in vita, ma può invece, al contrario, offrire una consolazione, una possibilità ed un sollievo, forse una speranza.

Le mani del morto, tanto desiderate come quelle della madre, possono allora rappresentare un dono prezioso per il vivo:

Entre les choses et toi, elles ne serviraient plus d’intermédiaires: elles seraient elles-mêmes changées en choses<sup>158</sup>.

Reificate, esse vengono sottratte alla volontà ostile e crudele del loro proprietario.

«Tes mains ouvertes, incapables de donner ou de prendre aucune joie, m’auraient laissé tomber comme une poupée brisée»<sup>159</sup> afferma con dolente amarezza la Yourcenar, immergendosi nel sogno di mani “oggetto”, triste consolazione in un

<sup>158</sup> M. YOURCENAR, *Feux*, op. cit., pp. 71-72.

<sup>159</sup> *Ibid.*, p. 72.

deserto affettivo, sottile perversione della mente che conduce ad un rassegnato masochismo:

Je baise, à la hauteur du poignet, ces mains indifférentes que ta volonté n'écarter plus des miennes [...] <sup>160</sup>.

Il possesso dell'altro è impossibile e può realizzarsi solo in una dimensione interiore, unilaterale, in un sentimento illusorio. L'unico amore possibile, inalterabile, è quello generato da un legame familiare: così l'amore del figlio per la madre e/o il padre, rifugio e consolazione, così l'amore del genitore per il figlio, dono incondizionato di sé, atto generoso ed estremo della propria vita in cambio di un'altra.

Avec des petits sanglots satisfaits, je repose la tête comme un enfant, entre ces paumes pleines des étoiles, des croix, des précipices de ce qui fut mon destin <sup>161</sup>.

L'amore quindi non è soltanto dolore e lutto, ma può contenere anche un potere salvifico, che la Yourcenar si appresta ad indagare.

#### IV. *Antigone ou le choix*

Attraverso la storia di *Antigone ou le choix*, la scrittrice fa addentrare il lettore in un dedalo complesso di intrecci affettivi, tutto giocato, come la lingua che lo racconta, sul piano delle antinomie, dell'ossimoro linguistico e poetico.

Antigone consegna all'amore un dono prezioso, la sua stessa vita. Un dono inevitabile, già scritto nell'antinomia della sua stessa nascita. Antigone è una figlia sorella. Soprattutto una sorella:

Elle conduit le long des routes de l'exil ce père qui est en même temps son tragique frère aîné: il bénit l'heureuse faute qui

<sup>160</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>161</sup> *Ibid.*, p. 72.

l'a jeté sur Jocaste, comme si l'inceste avec la mère n'avait été pour lui qu'un moyen de s'engendrer une sœur <sup>162</sup>.

Dopo aver penetrato i recessi dell'*amour-passion* di Phèdre, aver accompagnato Achille nella definizione della sua identità sessuale ed interiore (amore di sé) e aver sperimentato l'amore per il simile (l'amico), la Yourcenar si interroga sull'amore fraterno che in Antigone si definisce a tre livelli.

Il primo riguarda il rapporto che unisce Antigone al padre-fratello (Edipe, complesso rapporto di devozione e di dedizione, che porta nella sua stessa natura i segni della colpa e quindi della tragedia inevitabile. Il secondo riguarda i due fratelli Étéocle e Polynice, gemelli e rivali, al punto di darsi reciprocamente la morte e le due sorelle, Antigone ed Ismène («Elle repousse Ismène qui n'est qu'une sœur de chair [...]» <sup>163</sup>), separati da una differenza insanabile, da speculari scelte esistenziali. Il terzo, quello che genera la tragedia, è il rapporto di amore che lega la sorella al fratello, al suo doppio maschile, a colui che è stessa carne e stesso sangue ma irrimediabilmente diverso. Non è Polynice in quanto tale quello che Antigone vuole seppellire, ma il vinto, chiunque sia dei due fratelli: «Elle attend la défaite pour se vouer au vaincu [...]» <sup>164</sup>.

Il suo amore di sorella <sup>165</sup> è capace di compiere il grande miracolo di ricomporre l'unità primigenia dei due gemelli:

Elle ne choisit pas plus entre ses frères ennemis [...]: les jumeaux ne sont pour elles qu'un seul sursaut de douleur, comme ils ne furent d'abord qu'un seul tressaillement de joie dans le ventre de Jocaste <sup>166</sup>.

<sup>162</sup> *Ibid.*, pp. 76-77.

<sup>163</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>164</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>165</sup> Antigone non è solo una figlia-sorella, ma anche una sorella che assume su di sé il ruolo della madre (si veda la similitudine con Jocaste). Il suo amore di sorella viene assimilato all'amore che unisce una madre alle sue creature.

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 79.

In un anticipo evangelico spesso sottolineato dalla critica, anche lei si fa carico del dolore del mondo e offre il suo amore che è sacrificio di sé:

Antigone seule, victime de droit divin, a reçu pour apanage l'obligation de périr [...] <sup>167</sup>.

Una legge superiore ha trasformato il senso della sua morte in un destino obbligato, che non è semplice conclusione di un'esistenza, ma appannaggio, dono che consente al mondo di ritrovare il suo ordine smarrito:

[...] elle regagne à pied la ville qui fait un crime de ce qui n'est qu'un désastre, un exil de ce qui n'est qu'un départ, un châtement de ce qui n'est qu'une fatalité <sup>168</sup>.

La città di Tebe ha perso il senso di Dio e della giustizia: il *crime* si è consumato in una guerra fratricida, l'*exil* è aver impedito ad un fratello di tornare – venendo meno ad un patto – e di farlo beneficiare dei propri diritti, *le châtement* è il rifiuto di una sepoltura. Ma questo *crime* ha la sua origine in una colpa più antica, nell'ordine che Edipe ha infranto, che né *le châtement* a cui si è condannato, né l'*exil* a cui si è destinato sono riusciti a purificare. Gli Dei hanno bisogno di un sacrificio, di un atto di amore più che umano.

Antigone si investe di questo ruolo religioso e compie la sua missione d'amore misconosciuta e segnata dal dolore cruento e dal sangue:

Dépeignée, suante, objet de risée aux fous, objet de scandale aux sages [...]. Elle se dirige vers Thèbes comme saint Pierre rentre à Rome, pour s'y faire crucifier <sup>169</sup>.

Come San Pietro, apostolo e fondatore di una nuova Chiesa, di un nuovo mondo, porta il suo messaggio e il suo sacrificio.

<sup>167</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>168</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>169</sup> *Ibid.*, pp. 77-78.

Come Gesù, vittima di un sacrificio in nome del Padre: «Elle marche sur les morts comme Jésus sur la mer» <sup>170</sup>.

Ma è proprio questo sacrificio in nome dell'amore che consente agli uomini di ritrovare il luogo dell'unità originaria perduta, di fare della morte il momento più significativo e più vero dell'incontro amoroso:

Même mort, Polynice existe comme la douleur [...]. Vaincu, dépouillé, mort, il a atteint le fond de la misère humaine: rien ne s'interpose entre eux, pas même une vertu, pas même un point d'honneur. Innocents des lois, scandaleux dès le berceau, enveloppés dans le crime comme dans une même membrane, ils ont en commun l'affreuse virginité qui consiste à n'être pas de ce monde: leurs deux solitudes se rejoignent exactement comme deux bouches dans le baiser <sup>171</sup>.

Unità, questa, che, una volta, è stata data agli uomini con un sacrificio sovrumano. Quest'idea viene ripresa in più punti:

Elle [Antigone] se courbe sur lui comme le ciel sur la terre, reformant ainsi dans son intégrité l'univers d'Antigone: un obscur instinct de possession l'incline vers ce coupable qu'on ne lui disputera pas <sup>172</sup>.

E subito dopo: «Ce mort est l'urne vide où verser d'un seul coup tout le vin d'un grand amour» <sup>173</sup>.

*Le vin* è il sangue di Antigone ma anche il sangue divino. Il legame con la Passione di Cristo viene sottolineato ancora poco dopo, anche se in forma indiretta: «[...] elle porte son crucifié comme on porterait une croix» <sup>174</sup>.

Polynice è un morto che avanza «soutenu par son âme immortelle» <sup>175</sup>, cioè Antigone, che appare ai soldati come «une goule de la Résurrection» <sup>176</sup>.

<sup>170</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>171</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>172</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>173</sup> *Ibid.*, pp. 80-81.

<sup>174</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>175</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>176</sup> *Ibid.*, p. 81.

Ma la giovane non riesce nel suo scopo di dare una sepoltura al fratello. È quindi la gratuità del gesto, il sacrificio che offre, al di là della ragione e dell'opportunità, a caratterizzare il valore di questo sentimento che unisce una sorella ad un fratello, atto d'amore incondizionato e archetipo, che risponde alle ragioni del sacro<sup>177</sup>:

Elle part à la recherche de son étoile située aux antipodes de la raison humaine, et qu'elle ne peut rejoindre qu'en passant par la tombe<sup>178</sup>.

In questa città, stretta nella morsa dell'odio dei due fratelli prima e di Créon poi, dominata da un *affreux soleil*, da una luce perenne che impedisce il riposo, in cui tutto è *sans secret*, a vista<sup>179</sup>, la notte scende improvvisa; notte buia, senza astri, in cui non sono più visibili le ragioni del divino, perché gli uomini sono senza sentimenti.

Sarà Antigone ad illuminare la notte, a ristabilire l'ordine del destino, infrangendo l'ordine sociale che ha dimenticato la legge divina dell'amore. Nel buio Antigone risplende come una lampada, come una stella cometa:

En pleine nuit, elle devient une lampe. Sa dévotion aux yeux crevés d'Œdipe resplendit sur des millions d'aveugles; sa passion pour son frère putréfié réchauffe hors du temps des myriades de morts<sup>180</sup>.

<sup>177</sup> Nella raccolta di *entretiens* con M. Galay, M. YOURCENAR, *Les yeux ouverts*, op. cit., la Yourcenar opera un'articolata riflessione sulle religioni che hanno caratterizzato le diverse fasi della vita, riconoscendo in tutte la matrice comune legata al sacro. Dice infatti: «Le sacré est un mot qu'il faut prendre très sérieusement. Je plains toujours les gens qui n'ont pas vécu dans le mythe religieux [...]. Mon éducation a été très libre, on ne m'a jamais assuré qu'il fallait croire à tel ou tel dogme, mais il m'en est tout de même resté le sentiment de l'immense invisible et de l'immense incompréhensible qui nous entoure», op. cit., p. 41. Il tema del sacro in Yourcenar viene analizzato in maniera approfondita in: *Le sacre dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar – Actes du colloque international de Bruxelles- 26-28 mars 1992*, textes réunis par REMY POIGNAULT, Tours, SIEY, 1993. Sulla percezione del sacro nella cultura occidentale si fa riferimento al saggio di U. GALIMBERTI, *Orme del sacro. Il Cristianesimo e la desacralizzazione del sacro*, Milano, Feltrinelli, 2000, in particolare al saggio introduttivo *Sul sacro*.

<sup>178</sup> M. YOURCENAR, *Feux*, op. cit., p. 83.

<sup>179</sup> «La ville sans pitié ignore le crépuscule [...]». *Ibid.*, p. 81.

<sup>180</sup> *Ibid.*, p. 82.

Lo stesso Créon si rende conto della sua forza e sa che non può ucciderla, allora “si lava le mani” di questa responsabilità:

On ne tue pas la lumière; on ne peut que la suffoquer: on met sous le boisseau l'agonie d'Antigone<sup>181</sup>.

Ma Créon è un *homme aveuglé*<sup>182</sup>, e deve pagare per non aver riconosciuto le ragioni della pietà e dell'amore. Egli viene punito, quindi, per una logica legge del contrappasso, nel suo amore di padre: il figlio Hémon sceglie di seguire la fidanzata Antigone nella morte, di allontanarsi da quella Thèbes dove l'odio ha tolto agli uomini la coscienza, dove essi non hanno più un destino e il tempo è sospeso.

Anche lui si incammina sulla strada dell'amore sacrificando se stesso e si abbraccia ad Antigone, che si prepara a «[...] s'évader vers Dieu»<sup>183</sup>, a tornare «[...] aux pays des sources, des trésors, des germes»<sup>184</sup>.

I due corpi innocenti, sospesi nel vuoto ed abbracciati, sono come un grande pendolo che rimette in moto il movimento degli astri, che fa ripartire il tempo di Dio:

Le temps reprend son cours au bruit de l'horloge de Dieu. La pendule du monde est le cœur d'Antigone<sup>185</sup>.

Il tempo del mondo è il tempo dell'amore e del dono sacrificale di sé. Antigone fa una scelta di amore fraterno ed inaugura così un'altra era che dà di nuovo origine alla vita e al mondo<sup>186</sup>.

<sup>181</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>182</sup> La Yourcenar crea un parallelo implicito tra Créon, *aveuglé* (p. 83) dalla Ragione di Stato ed Œdipe “devenu aveugle à force de manipuler ces rais sombres” (p. 76), per sottolineare come le colpe dei padri ricadano sui figli innocenti, in questo caso Hémon, figlio di Créon, ed Antigone, figlia di Œdipe.

<sup>183</sup> M. YOURCENAR, *Feux*, op. cit., p. 83.

<sup>184</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>185</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>186</sup> Si vedano a tale proposito le riflessioni di D. DE ROUGEMONT, *Les mythes de l'amour*, op. cit., p. 125: «Dans ses *Œuvres de l'amour* Kierkegaard marque le contraste, apparemment insurmontable, entre l'amour-passion (ou

Un'offerta che non può, non deve essere inconsapevole, ma lucida e totale:

Aimer les yeux fermés, c'est aimer comme un aveugle. Aimer les yeux ouverts, c'est peut-être aimer comme un fou: c'est éperdument accepter<sup>187</sup>.

#### V. Léna ou le secret

In *Antigone ou le choix*, il sacrificio d'amore, compiuto in una dimensione di valori universali e fondanti, assume ragioni sacre ed assolute. Ma può anche essere presente nella sfera di quotidianità banale, ad opera di un soggetto quasi inconsapevole che vive il proprio amore in una dimensione istintiva e, per questo, necessaria.

In *Léna ou le secret* la Yourcenar, per raccontare la grandezza di un amore umile e totale costruisce un racconto nient'affatto metaforico, privilegiando la similitudine, limitando digressioni e commenti. Volontà stilistica di offrire al let-

amour poétique), qui élit un seul être bien-aimé, et l'amour du prochain (amour chrétien), dont le commandement est d'aimer tous les hommes sans distinction [...]». Antigone è sulla frontiera, il suo sacrificio per il fratello (uno) diventa la salvezza di tutto un popolo. Per quanto riguarda le diverse interpretazioni possibili del mito di Antigone in generale si rinvia all'opera di G. STEINER, *Les Antigones*, Paris, Gallimard, 2000 (1984). Per un'analisi di tale mito in Yourcenar si veda C. TURRETTES, "Le mythe d'Antigone chez Yourcenar et Jean Anouilh", in *Bulletin SIEY XXI* ('00), Société Internationale d'Études Yourcenariennes, La Flèche.

<sup>187</sup> M. YOURCENAR, *Feux*, op. cit., p. 86. È importante rilevare come il tema della lucidità, della consapevolezza, sintetizzato dalla Yourcenar in questa espressione – *les yeux ouverts* – rappresenti una costante nella produzione della scrittrice. La ritroviamo ancora in *Mémoires d'Hadrien*, a chiusura del romanzo, ultime parole pronunciate dall'imperatore: «Tâchons d'entrer dans la mort les yeux ouverts...», Paris, Gallimard, 1974, p. 316 e nella raccolta di *entretiens* con M. Galey, dal titolo appunto *Les yeux ouverts*, op. cit.. Anche la morte di Zenone ne *L'Œuvre au Noir* viene affrontata *les yeux ouverts* per seguire il cammino del sangue che sgorga dalle vene, al di là della porta della vita.

tore punti di riferimento chiari su una vicenda non molto nota, ma anche modalità che consentono di seguire Léna nella sua strada di amore-devozione, fatta di gesti semplici e modesti, vicini ad una istintività animalesca, priva di domande.

La protagonista, Léna, «[...] était la concubine d'Aristogiton et sa maîtresse moins que sa servante»<sup>188</sup>, proprio per la sua condizione di serva si trova a vivere in un rapporto impari di dipendenza, fisica, in quanto serva, ed interiore, in quanto schiava dell'amore. Aristogiton, atleta, campione di boxe, soggetto amato, prende dalla donna quello che gli serve e le concede di essere nella sua orbita, senza però curarsi di lei in alcun modo: «Pour prix de tant de soins, il se laissait aimer»<sup>189</sup>.

Léna, come una cagna, lo segue, per non perderlo, aggrappata con i denti ad un guinzaglio immaginario:

Dans la foule, pour ne pas perdre son maître, elle avait pris entre ses dents le fin bout de son manteau<sup>190</sup>.

Senza un padrone, senza un territorio da difendere, senza una cuccia, il cane è solo un randagio, senza nome e senza identità. Come Léna, che identifica l'amore con la mera possibilità di essere presente nel mondo dell'amato. Essendo serva non riesce ad immaginarsi in una condizione diversa.

Quando viene abbandonata per il bel Harmodios<sup>191</sup>, Léna, serva e cagna, ripercorre da sola la strada fino ad Atene, sulle tracce del suo amore e del suo giovane amante. Come un segugio, ella ricostruisce a poco a poco le tappe del viaggio dei due e l'identità del nuovo amore del suo padrone:

Peu à peu le jeune dieu ravisseur cessait de n'être qu'un visage, devenait pour elle un nom, une histoire, un court passé<sup>192</sup>.

<sup>188</sup> M. YOURCENAR, *Feux*, op. cit., p. 89.

<sup>189</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>190</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>191</sup> «[...] il avait disparu dans une nuée de poussière, enlevé à ses caresses comme un mort ou comme un dieu [...]». *Ibid.*, pp. 92-93.

<sup>192</sup> *Ibid.*, pp. 93-94.

La Yourcenar scava in profondità nel masochismo conaturato all'amore-devozione, condizione di servaggio che non riesce a scindere l'orgoglio dall'amore, che, anzi, fa dell'orgoglio un atto d'amore e dell'amore un orgoglio:

[...] l'orgueil de Léna, qui était encore de l'amour, pensait les plaies de son amour qui était encore de l'orgueil<sup>193</sup>.

Nobile, ricco e giovane, Harmodios non può apparire agli occhi di Léna se non come dio. È infatti «le jeune dieu ravis-seur» su cui lei vede ad un certo punto «[...] se dessiner [...] la petite ride inquiète de l'Apollon charmeur de plaies» e nelle cui mani crede di scorgere «[...] la baguette de sourcier d'Hermès conducteur d'âmes»<sup>194</sup>.

Egli viene poi sublimato, tolto alla sua condizione di nemico, di usurpatore, diventa un momento di unione tra sé e il proprio padrone: «[...] leurs mains noircies par l'iode se rencontrent sur la poitrine du blessé»<sup>195</sup>.

Anche se Léna avverte che la sua esistenza e presenza sono all'origine di un destino avverso<sup>196</sup>, venera ed ama Harmodios per una sorta di "proprietà transitiva", oggetto amato dal proprio oggetto d'amore.

Ma l'amore-devozione conosce anche altri abissi, altre alienazioni che vengono alla luce a poco a poco. Nonostante venga esclusa ed allontanata dal ménage, Léna non si sofferma a soffrire di questa condizione, è solo spaventata dall'eventualità di un matrimonio tra il suo padrone e la sorella di Harmodios e aspetta con sconsolata rassegnazione l'entrata in casa di *une épouse*, una sua simile, una donna.

Nei suoi pensieri e nei suoi gesti non compaiono forme di rancore o di dispetto. Mai avrebbe voluto essere, inconsapevolmente, fonte di dolore per il suo padrone. E invece, per un amaro scherzo del destino, tocca proprio a lei introdurre in casa, tra-

<sup>193</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>194</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>195</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>196</sup> «[...] Harmodios a fait entrer le malheur dans cette maison comme une maîtresse voilée [...]». *Ibid.*, p. 97.

vestito da mendicante, Hipparque, il tiranno di Atene, innamorato di Harmodios, che «[...] demande timidement le morceau de pain d'une vérité»<sup>197</sup> e che si vendicherà di questa verità, facendo ferire, pochi giorni dopo, Aristogiton in un agguato.

In quest'incontro tra Léna e Hipparque sono contenuti numerosi elementi degni di rilievo che si cercherà di evidenziare. Per prima cosa, l'amara constatazione che l'amore per l'altro, anche quando si configuri come desiderio di bene assoluto, non riesce mai ad essere tale e può generare proprio la sofferenza dell'altro e dunque di se stessi<sup>198</sup>. È questa la condizione di Léna, che introduce il rivale del proprio padrone in casa e gli consegna la verità che cerca<sup>199</sup>.

Poi, l'incontro tra i due opposti: il tiranno e la serva, apparentemente uniti da una condizione sociale in quanto Hipparque si presenta travestito da mendicante, ma, in realtà, profondamente uniti dallo stesso sentimento di amore. Le domande di Hipparque vengono raccontate tutte alla fine del dramma, dopo che Harmodios e Aristogiton sono morti nel tentativo di ucciderlo, così come la sostanziale identità della condizione interiore di Léna e del tiranno, aldilà delle diverse condizioni sociali. L'amore rende tutti servi:

Hipparque [...] prend à tâtons ces mains de femme crispées sur la seule vérité dont il ait encore faim, lui parle si bas, et de si près, que cet interrogatoire a l'air d'une confidence amoureuse. [...] Était-ce la peur qui poussait le jeune homme à se débarrasser d'Hipparque? Savait-il que le maître ne le détestait pas, eût pardonné? Parlait-il souvent de lui? Était-il triste? Une intimité désespérée s'établit entre cet homme et cette femme possédés du même dieu, mourant du même mal, dont les regards éteints se tournent vers deux absents<sup>200</sup>.

<sup>197</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>198</sup> Uno spettro ben presente a chi ama, fonte di grandi sensi di colpa che vengono ben evidenziati in R. BARTHES, *Fragments d'un discours amoureux*, op. cit., p. 52: «Je me prends ainsi moi-même dans un chantage: si j'aime l'autre je suis tenu de vouloir son bien; mais je ne puis alors que me faire mal: piège: je suis condamné à être un saint ou un monstre [...]».

<sup>199</sup> E dunque la "parola" di Léna contiene, *in nuce*, un potere distruttivo.

<sup>200</sup> M. YOURCENAR, op. cit., pp. 107-108.

Anche coloro che vivono una condizione felice, come Aristogiton e Harmodios, non sono al sicuro, non possono godere serenamente del proprio stato di grazia. L'amore reciproco, quello che fa di una coppia un'unità, si scontra inevitabilmente con l'amore infelice che essi ispirano e che diventa inconsapevolmente, in Léna, e consapevolmente, in Hipparque, causa della loro disgrazia.

Rimane solo, su questi morti e sulla vendetta, l'amore incondizionato di Léna, che anche davanti alla morte non rinuncia ad un ultimo gesto di devozione verso il padrone, anche se questi sta per morire:

Léna s'agenouille, recueille dans son tablier les boucles de cheveux d'Harmodios, comme si ce service était le plus pressant qu'elle puisse rendre à son maître<sup>201</sup>.

Serva fino alla fine, preoccupata di consegnargli ancora un segno, un ricordo dell'essere amato, con un dono generoso che sfida la sua stessa incolumità.

È questo l'ultimo atto di devozione che Léna compie verso il suo padrone. Il taglio della lingua, letto dalla tradizione che ce lo ha tramandato come gesto di fedeltà nei confronti di Aristogiton, per evitare di confessare i suoi segreti, viene interpretato dalla Yourcenar in modo completamente diverso, in pieno accordo con le idee sottese alla costruzione di questo racconto:

Elle redoute la torture qui n'arrachera d'elle que l'humiliant aveu qu'elle n'était qu'une servante et nullement une complice. Un flot de sang lui jaillit de la bouche comme au cours d'une hémoptysie. Elle s'est coupé la langue pour ne pas révéler les secrets qu'elle n'avait pas<sup>202</sup>.

In questo atto estremo si legge una fedeltà non al padrone, ma al suo stesso amore, a quel sentimento che, con le sue illu-

<sup>201</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>202</sup> *Ibid.*, p. 109.

sioni e la sua devozione assoluta, le ha dato una vita e un'identità. Non è un gesto salvifico quello finale, ma un ultimo atto di umiliazione, una definitiva ammissione di sconfitta e di servaggio.

In Léna, l'annullamento totale di sé si realizza in una dimensione tutta umana, ma esiste sempre la possibilità di rivolgersi ad un ambito trascendente:

Quand je perds tout, il me reste Dieu<sup>203</sup>.

Arrivare ad amare Dio, annullarsi nell'amore di Dio, significa aspirare ad essere come il cuore di Antigone, centro e misura della vita e della morte, speranza:

Je ne tomberai pas. J'ai atteint le centre. J'écoute le battement d'on ne sait quelle divine horloge à travers la mince cloison charnelle de la vie pleine de sang, de tressaillements et de souffles. Je suis près du noyau mystérieux des choses comme la nuit on est quelquefois près d'un cœur<sup>204</sup>.

## VI. Marie-Madeleine ou le salut

Nel racconto che succede a *Léna ou le secret*, *Marie-Madeleine ou le salut*, la Yourcenar prende la voce di Marie-Madeleine per poter raccontare il percorso che unisce i disperati della terra, i peccatori, a Dio, per indicare la via della salvezza. È emblematico che da questo racconto in poi, fino a *Sappho ou le suicide*, la focalizzazione si sposti sul narratore interno, sul racconto alla prima persona, come se fosse giunto il momento di rendere testimonianza, di uscire dall'*exemplum* per entrare nella verità concreta delle cose.

La Yourcenar fa propria la tradizione dei Vangeli apocrifi che vedono in Marie-Madeleine la fidanzata dell'apostolo

<sup>203</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>204</sup> *Ibid.*, p. 112.



Giovanni<sup>205</sup>. La notte del loro matrimonio, Giovanni fugge per seguire Dio:

Une voix s'éleva dans la nuit appelant Jean à trois reprises, comme il arrive devant les maisons où quelqu'un va mourir: Jean ouvrit la fenêtre, se pencha pour jauger la profondeur de l'ombre, vit Dieu<sup>206</sup>.

Marie-Madeleine fugge anche lei quella notte, per orgoglio, per non ammettere di essere stata abbandonata:

J'ouvris prudemment la porte de ma chambre où ne s'était passé qu'un départ; [...] j'apercevais pour la première fois les maisons comme les voient du dehors celles qui n'ont pas de foyer<sup>207</sup>.

Ella si reca da un centurione romano che ne fa la sua amante e quando egli parte, si ritrova a fare la prostituta, fino al momento in cui un paralitico non le parla di Dio e del suo messaggio:

Au fond d'un bouge de Césarée, un paralytique guéri me parla de Dieu. En dépit des supplications des anges qui s'efforçaient de le ramener au ciel, Dieu continuait à rôder de village en village, bafouant les prêtres, insultant les riches, mettant la brouille dans les familles, excusant la femme adultère, exerçant partout son scandaleux métier de Messie<sup>208</sup>.

Marie-Madeleine va allora alla ricerca di Dio, non per seguire il suo messaggio o per convertirsi, ma per sedurlo, per «enlever à Jean son support éternel»:

Dès que Jean comprendrait que Dieu n'était qu'un homme, il n'aurait plus de raison de ne pas lui préférer mes seins<sup>209</sup>.

<sup>205</sup> Come rileva A.-J. JULIEN in *Marguerite Yourcenar ou la signature de l'arbre*, op. cit., la scrittrice usa come fonte la raccolta scritta da Jacques de Varazze (o de Voragine), *La légende dorée*, opera conosciuta dalla Yourcenar in giovane età, in cui vengono raccontate, a fini edificanti, le vite leggendarie dei santi.

<sup>206</sup> M. YOURCENAR, p. 118.

<sup>207</sup> *Ibid.*, p. 119.

<sup>208</sup> *Ibid.*, p. 123.

<sup>209</sup> *Ibid.*, p. 123.

Ma Dio non è come lei lo immagina, egli è «[...] laid comme la douleur; [...] sale comme le péché»<sup>210</sup>.

Nell'incontro la donna scopre la somiglianza che la unisce a Dio: entrambi sono soli e fuori legge:

Je comprenais que ce Dieu hors la loi avait dû se glisser un matin hors des portes de l'aube, laissant derrière lui les personnes de la Trinité étonnées de n'être plus que deux. Il avait pris pension dans l'auberge des jours [...] <sup>211</sup>.

Anche Dio, come gli uomini, vive la condizione di separazione e perdita di unità originaria. E anche Dio, come la prostituta, appartiene a tutti: «[...] il consentait comme moi à l'affreux destin d'être à tous»<sup>212</sup>.

L'amore che egli ispira è fatto di sofferenza e si configura, in realtà, come una schiavitù, simile a quella di Léna:

Il posa sur ma tête sa grande main de cadavre qui semblait déjà vide de sang: on ne fait jamais que changer d'esclavage: au moment précis où les démons me quittèrent, je suis devenue la possédée de Dieu. Jean s'effaça de ma vie comme si l'Évangéliste n'avait été pour moi que le Précurseur: en face de la Passion, j'ai oublié l'amour<sup>213</sup>.

Si tratta di amore incondizionato che si vota completamente all'altro, accettando anche di spingerlo verso la morte, affinché si realizzi la sua «*carrière de Sauveur*»:

[...] j'ai consenti à le voir mourir comme une maîtresse consent au beau mariage de l'homme qu'elle aime [...] <sup>214</sup>.

<sup>210</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>211</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>212</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>213</sup> *Ibid.*, pp. 125-126. Si noti nel testo citato la presenza dei due punti che aprono più periodi in successione, come se ogni affermazione fosse la spiegazione di quella precedente e la premessa della successiva, per cui la frase risulta costruita come una serie di causalità successive. Questo procedimento stilistico viene spesso adottato dalla Yourcenar in *Feux*, in quanto le consente di restituire e proporre la complessità della materia amorosa, in cui nessun rapporto e nessuna situazione sono lapalissiani, ma vengono caratterizzati da una serie di *détours* (contingenze, vicinanze, accumulazioni, sovrapposizioni, etc.) che rendono tale materia difficilmente rappresentabile secondo un ordine lineare. Ogni concetto ne include inevitabilmente altri.

<sup>214</sup> *Ibid.*, p. 127.

Ma questo amore, che somiglia ad una possessione, così estremo e totalizzante, non conosce ancora le sue ragioni. Quando Dio viene crocifisso, Marie-Madeleine è ancora una donna amara, senza speranza, che non capisce il valore di quel sacrificio:

[...] le fils du charpentier expiait les erreurs de calcul de son Père éternel. Je savais que rien de bon ne naîtrait de son supplice: le seul résultat de cette exécution serait d'apprendre aux hommes qu'on peut se défaire de Dieu<sup>215</sup>.

La vita riprende come prima, ma il giorno dopo Marie-Madeleine si incammina per una strada di periferia<sup>216</sup> e compie, a ritroso, la via che parte dal peccato originale e arriva fino alla salvezza dell'uomo. Si addentra nella caverna alla ricerca del corpo di Dio:

Guidée par un souvenir, ange incorruptible, j'entrai dans cette caverne creusée au plus profond de moi-même; je m'approchai de ce corps comme de ma propre tombe. J'avais renoncé à tout espoir de Pâque, à toute promesse de résurrection. [...] Dieu s'était levé de la mort comme d'une couche d'insomnie. [...] Pour la seconde fois de ma vie, je me trouvais dans un lit où ne dormait qu'un absent<sup>217</sup>.

Ancora una volta, come nella sua notte nuziale, Marie-Madeleine si ritrova senza niente. Sola<sup>218</sup>.

Dio le ha tolto tutto: il marito e quindi i figli, la possibilità di una vita tranquilla e infine la bellezza, impedendole così di continuare il suo mestiere di cortigiana: «Comme le pire maniaque, il n'a aimé que mes larmes»<sup>219</sup>. Non l'ha certo salvata dal dolore con il suo amore, anzi<sup>220</sup>.

<sup>215</sup> *Ibid.*, p. 128.

<sup>216</sup> «[...] je suivais une route de banlieue où des pommiers rappelaient la Faute et des vignes la Rédemption». *Ibid.*, p. 130.

<sup>217</sup> *Ibid.*, pp. 130-131.

<sup>218</sup> «J'étais de nouveau plus vide qu'une veuve, plus seule qu'une femme quittée. Je connaissais enfin toute l'atrocité de Dieu». *Ibid.*, p. 133.

<sup>219</sup> *Ibid.*, p. 134.

<sup>220</sup> «Mes amants d'autrefois se couchaient sur mon corps sans se soucier de mon âme, mon céleste ami de cœur n'a eu soin de réchauffer que cette âme éternelle, de sorte qu'une moitié de moi n'a pas cessé de souffrir». *Ibid.*, p. 134.

Ma è proprio in questa sofferenza che risiede l'unica possibilità di salvezza. Marie-Madeleine comprende solo alla fine, dopo la Resurrezione, che questo è il senso della Passione, che in questo risiedono le ragioni profonde del suo legame con Dio:

J'ai bien fait de me laisser rouler par la grande vague divine; je ne regrette pas d'avoir été refaite par les mains du Seigneur. Il ne m'a sauvé ni de la mort, ni des maux, ni du crime, car c'est par eux qu'on se sauve. Il m'a sauvé du bonheur<sup>221</sup>.

Essere salvati dalla felicità significa acquisire la consapevolezza dell'essenza della condizione umana («Grâce à lui, je n'ai eu des joies que leur part de malheur, la seule inépuisable»<sup>222</sup>), assumere su di sé la sofferenza di essere “coperti” dall'altro («Et tu t'en vas? Tu t'en vas?... Non, tu ne t'en vas pas: je te garde... tu me laisses dans les mains ton âme comme un manteau»<sup>223</sup>) e trasformare il dolore in penitenza, viatico verso Dio.

L'oggetto d'amore e la figura divina, entrambi indicati dalla Yourcenar con l'appellativo di «Dieu», hanno in comune la caratteristica di “salvare” il soggetto che ama dal *bonheur*<sup>224</sup>, di trasformare la sofferenza amorosa in lutto fecondo.

Si può allora anche imparare a sostenere il dolore, a viverlo con calma triste e rassegnata, a trasmutarlo in saggezza:

On dit: fou de joie. On devrait dire: sage de douleur<sup>225</sup>.

<sup>221</sup> *Ibid.*, p. 135.

<sup>222</sup> *Ibid.*, p. 134.

<sup>223</sup> *Ibid.*, p. 136.

<sup>224</sup> L'appellativo “Dieu” dato all'oggetto d'amore, assimila la relazione ad un rapporto religioso. Del resto, la stessa Yourcenar, ne *Les yeux ouverts*, riflettendo sulla sua produzione letteraria all'epoca di *Feux*, rileva la presenza di una forte influenza cattolica in quel periodo e in quella raccolta in particolare. Anche se poi considera che, nel corso della propria vita, molteplici influenze si sono intrecciate come dice in M. YOURCENAR, *Les yeux ouverts*, op. cit., p. 43: «[...] j'ai senti un beau jour qu'il fallait choisir entre un groupe de dogmes quelconques et tout; j'ai choisi tout».

<sup>225</sup> M. YOURCENAR, *Feux*, op. cit., p. 138.

VII. *Phédon ou le vertige*

La saggezza può tentare di essere risposta positiva e consolatoria a patto di collocarsi in un ambito tutto umano, non trascendente.

Nel racconto *Phédon ou le vertige*, la Yourcenar si spinge alla ricerca di questa saggezza, ripercorrendo, su un sentiero laico, la storia dell'uomo dall'Eden, alla Passione, alla Resurrezione.

Phédon parla a Cébès e gli racconta la sua storia. Si passa dal racconto-confessione di Marie-Madeleine al racconto apparentemente dialogico<sup>226</sup>, dove Cébès è il discepolo che non interviene mai, colui che deve ascoltare, apprendere e trarre insegnamento dalla vicenda.

La vita di Phédon è caratterizzata da un'adolescenza felice, vero paradiso terrestre:

Couché sur le passé de ma race comme sur une terre féconde, j'étais revêtu de ma richesse comme d'une couverture d'or. Les astres tournaient en phares; les fleurs devenaient fruits; le fumier devenait fleur [...]<sup>227</sup>.

La sua vita è gioia e sicura promessa di felicità<sup>228</sup>. Ma *le Bonheur* non è, come si è visto, condizione possibile. L'assedio della città e la perdita di questa fanno del giovane uno schiavo.

Nel raccontarlo a Cébès, Phédon usa toni ed espressioni che ricordano la cacciata di Adamo ed Eva dal Paradiso Terrestre e suggerisce, in maniera velata, che questa disgrazia è da attribuire al peccato dei due amanti progenitori dell'uomo:

Tout chancela, tout tomba, tout fut anéanti sans que je sache s'il s'agit d'un vrai siège, d'un incendie réel, d'un massacre

<sup>226</sup> Cfr. A.-Y. JULIEN, *Marguerite Yourcenar ou la signature de l'arbre*, op. cit., nota n. 1, pag. 77.

<sup>227</sup> M. YOURCENAR, *Feux*, op. cit., p. 143.

<sup>228</sup> «Mes jours futurs paraissaient déborder de caresses de lutteurs, de coups de poing amicaux, de chevaux galopant vers on ne sait quel Bonheur», *Ibid.*, p. 146.

véritable, ou si ces ennemis n'étaient que des amants, et ce qui prenait feu n'était autre que mon cœur. [...] Tout finit par des coups de fouet et des scènes d'esclavage: c'est là aussi, Cébès, une des conséquences de l'amour<sup>229</sup>.

Anche lui vittima dunque del peccato originale, costretto a vivere in un mondo in cui da re è diventato schiavo e dove tutto ha preso il colore della sporcizia:

Enfant, j'avais dansé sur des prairies pleines de narcisses sauvages, choisissant les plus frais pour y poser les pieds. Je dansais sur des crachats, sur des écorces d'orange, sur des débris de verres que les ivrognes avaient laissé tomber<sup>230</sup>.

Quando Alcibiade lo compra, egli crede di essere venduto all'"amore" ma viene invece da questi ceduto a Socrate, consegnato quindi, come scoprirà ben presto, alla *Sagesse*:

Devant ce Pan tailladé par un sculpteur grossier, qui jouait sur les flûtes de la raison les mélodies de vie éternelle, ma danse cessait d'être un prétexte pour devenir une fonction, comme la marche des astres [...].<sup>231</sup>

Phédon segue il cammino del Maestro, partecipa al suo insegnamento:

[...] cet homme avait compris que le destin n'est qu'un moule creux où nous versons notre âme, et que la vie et la mort nous acceptent pour sculpteurs<sup>232</sup>.

Gli uomini, dunque, vengono chiamati ad un ruolo attivo rispetto al destino, invitati all'indagine, alla riflessione e alla

<sup>229</sup> *Ibid.*, pp. 146-147.

<sup>230</sup> *Ibid.*, pp. 151-152.

<sup>231</sup> *Ibid.*, p. 154.

<sup>232</sup> *Ibid.*, pp. 156-157.

conoscenza, che si realizza, per Socrate, con la parola, che come la parola di Dio, è Discorso<sup>233</sup>.

La parola è per il filosofo, e in particolare per Socrate, che nulla di scritto ha lasciato, lo strumento potente di comprensione del mondo. La morte di Socrate è la morte nella e della saggezza, ma anche la morte della parola, in quanto si entra nel mondo di Dio, della verità che non ha più bisogno di essere spiegata perché semplicemente è:

[...] sans doute ce sage comprenait-il que la seule raison d'être des allées du Discours qu'il avait inlassablement parcourues toute sa vie, est de mener jusqu'au bord du silence où bat le cœur des Dieux. Il arrive toujours un moment où l'on apprend à se taire, peut-être parce qu'on est enfin devenu digne d'écouter, où l'on cesse d'agir, parce qu'on a appris a regarder fixement quelque chose d'immobile, et cette sagesse doit être celle des morts<sup>234</sup>.

Non a caso, quindi, vengono riportate da Phédon le ultime parole di Socrate, per far vivere con il racconto ciò che sarebbe altrimenti consegnato al silenzio della morte<sup>235</sup>.

L'ultimo insegnamento suggella una sostanziale identità tra gli opposti e quindi una reale unità in quello che sembra essere separazione:

<sup>233</sup> Nell'antico ebraico il termine per definire la Parola di Dio è *Dabar*, che esprime non solo il senso del dire ma anche del fare. Si prenda in considerazione anche il Vangelo secondo Giovanni (1:1-1): «In principio era la Parola e la Parola era presso Dio e la Parola era Dio». La parola inizia alla vita, essa diventa superflua nella morte. Informazioni tratte dal *Dizionario dei concetti biblici del Nuovo Testamento*, a cura di L. COENEN e ALII, Dehoniana, p. 1200 e seg.; *La Sacra Bibbia*, La Buona Novella (Svizzera) Siloah, 1991; *Nuovo Dizionario di Teologia Biblica*, a cura di P. ROSSANO, G. RAVESI, A. GHIRLANDA, Roma, San Paolo.

<sup>234</sup> M. YOURCENAR, *Feux*, op. cit., pp. 161-162.

<sup>235</sup> E perché il racconto rimanga deve farsi scrittura come si legge in R. BARTHES, *Fragments d'un discours amoureux*, op. cit., p. 113: «Deux mythes puissants nous ont fait croire que l'amour pouvait, *devait* se sublimer en création esthétique: le mythe socratique (aimer sert à "engendrer une multitude de beaux et magnifiques discours" et le mythe romantique (je produirai une œuvre immortelle en écrivant ma passion)».

[...] sa dernière parole fut pour dire que la volupté est identique à sa sœur la douleur. Je pleurai à ce mot qui justifiait ma vie<sup>236</sup>.

Purtroppo, rileva la Yourcenar, la saggezza e la filosofia non riescono ad essere una risposta valida, a dare un senso pieno all'esistenza. Morto Socrate anche Phédon perde la sua sostanza corporea e si trasforma in movimento puro, velocità, in danza infeconda, che non lo porta a trovare l'unità e la verità ma solo la solitudine nell'infinito dell'universo:

Danser sur la sagesse, c'est danser sur le sable. La mer du mouvement emporte chaque jour un coin de ce sol aride où ne naît pas la vie<sup>237</sup>.

La saggezza viene apparentata alla sabbia, le orme che lascia hanno vita breve, inghiottite di nuovo dal ventre del mare/madre, movimento che azzerà tutto, come la morte, come l'accumulo di "que" restrittivi e di espressioni negative che reificano il nulla:

Socrate et Alcibiade ne sont plus que des noms, des chiffres, de vaines figures tracées sur le néant par le frôlement de mes pieds. L'ambition n'est qu'un leurre; la sagesse se trompait; le vice même a menti. Il n'y a ni vertu, ni pitié, ni amour, ni pudeur, ni leurs puissants contraires, mais rien qu'une coquille vide dansant au haut d'une joie qui est aussi la Douleur, un éclair de beauté dans un orage de formes<sup>238</sup>.

L'intelligenza di Phédon, rappresentata dalla sua *chevelure*, è quindi solo *un météore triste* nella notte dell'Universo<sup>239</sup>.

<sup>236</sup> *Ibid.*, p. 163.

<sup>237</sup> *Ibid.*, p. 165.

<sup>238</sup> *Ibid.*, p. 166. Il tema della *coquille vide* che si associa ad un gioco infantile della Yourcenar ritorna in *L'Œuvre au Noir* nel capitolo *La promenade sur la dune* dove Zénon effettua un viaggio che vorrebbe essere fuga e diventa ritorno alle origini.

<sup>239</sup> Come rileva U. GALIMBERTI ne *Le cose dell'amore*, op. cit., p. 24, «[...] il desiderio, per quel che le parole ancora significano, rimanda alle stelle: *desidera*». Continua poi rilevando che Phédon, vertigine del pensiero, si lancia nelle stelle ma Dio, pensiero greco, nella sua fissità, nella sua immobilità è in-

Anche la filosofia dunque non riesce a dare una spiegazione valida, ad offrire una consolazione, una ragione che salvi l'uomo dal dolore e dalla passione, dall'inutilità della sofferenza. Lo consegna anzi ad una solitudine senza scopo.

Cosa rimane allora? Un ritorno all'immanenza, un tentativo tutto umano di eliminare la causa del dolore, la passione, uccidendo colui che si ama, sperando di porre così fine ad una ricerca affannosa e frustrata?

Où es-tu, dans quel lit, dans quel rêve? [...] Je suis fatiguée: j'ai marché toute la nuit pour semer ton souvenir<sup>240</sup>.

È quello che avverrà in *Clytemnestre ou le crime*.

### VIII. *Clytemnestre ou le crime*

Racconto alla prima persona, *Clytemnestre ou le crime*, si presenta come arringa, difesa in tribunale, testo argomentativo dalla struttura solo apparentemente conativa<sup>241</sup>.

Il percorso d'amore trova una voce pubblica: è il momento di far sapere al mondo, a chi pretende di giudicare, quale sia

capace di interpretare il movimento dell'uomo e le sue contraddizioni per cui finisce con l'identificarsi con il nulla. L'Universo, luogo di un Dio inconoscibile in quanto essenza, che può essere immaginato solo facendo appello a criteri di somiglianza e di rappresentazione, è quindi solo una notte buia, impenetrabile e senza stelle. Si veda a tale proposito l'analisi del dialogo *Fedone* di Platone, che viene fatta da G. MARTELLA in "Memoria e interpretazione", in AA. VV., *L'ansia dell'interpretazione*, Modena, Mucchi, 1989.

<sup>240</sup> M. YOURCENAR, *Feux*, op. cit., p. 169.

<sup>241</sup> L'intento conativo è nella struttura, ma non nelle intenzioni. Clytemnestre non vuole convincere i giudici, semplicemente intende raccontare il suo percorso e le sue ragioni. Come rileva A.-Y. JULIEN in *Marguerite Yourcenar ou la signature de l'arbre*, op. cit., pp. 75-76: «[...] L'ample soliloque de Clytemnestre, [...] peut être reçu comme la plaidoirie de la veuve régicide devant ses juges, mais il s'éclaire surtout comme le discours ressassé de celle qui ne veut plus cesser de se narrer à elle-même "la scène du meurtre". Manifestement, Marguerite Yourcenar se plaît ici à recourir à la pratique antique de l'encomion paradoxal et en propose une version à la première personne».

la sua sostanza, quali siano le ragioni intime che muovono i passi di colui o colei che ama, qual è la condanna finale. Non di chiedere comprensione o sconto di pena:

Je vais vous expliquer, Messieurs les Juges... J'ai devant moi d'innombrables orbites d'yeux, des lignes circulaires de mains posées sur les genoux, de pieds nus posés sur la pierre, de pupilles fixes d'où coule le regard, de bouches closes où le silence mûrit un jugement. J'ai devant moi des assises de pierre<sup>242</sup>.

La sostanziale immobilità dei giudici, la loro funzionalità al discorso di Clytemnestre è molto chiara e dichiarata esplicitamente nella *plaidoirie*. Non ha paura dei giudici, questa regina, ma di ben altro. Ecco perché la presentazione dei fatti può essere diretta, brutale ed essenziale:

J'ai tué cet homme avec un couteau, dans une baignoire, avec l'aide de mon misérable amant qui ne parvenait même pas à lui tenir les pieds<sup>243</sup>.

*Cet homme* è il marito Agamennone e il *misérable amant*, Égisthe, il nipote acquisito.

I due protagonisti maschili vengono privati di un'identità nominale. I giudici non sono veramente dei giudici: il racconto di Clytemnestre tende a perdere i connotati di storia individuale per consentire a tutti di vedere i fantasmi delle proprie vite:

Vous savez mon histoire: il n'est pas un de vous qui ne l'ait répétée vingt fois à la fin de longs repas [...] et pas une de vos femmes qui n'ait une nuit de sa vie rêvé d'être Clytemnestre. Vos pensées criminelles, vos envies inavouées roulent le long des degrés et se déversent en moi, de sorte qu'une espèce d'horrible va-et-vient fait de vous ma conscience et de moi votre cri<sup>244</sup>.

Nella presentazione ella si affretta a confutare, indirettamente, ma in maniera decisa, l'*idée reçue* che circola rispetto al suo omicidio: non ha ucciso il marito per salvare la sua re-

<sup>242</sup> M. YOURCENAR, *Feux*, op. cit., p. 173.

<sup>243</sup> *Ibid.*, p. 174.

<sup>244</sup> *Ibid.*, p. 174.

lazione adulterina con Égisthe. Questi viene subito investito del suo disprezzo, è un *misérable*, un incapace.

Non è neanche un amante vero: «Je le regardais moins comme un amant que comme un enfant qui m'aurait fait l'absence [...]»<sup>245</sup>.

Altri sono i motivi che l'hanno spinta e che cercherà di raccontare in breve:

Et dans ce court espace, il faut encore que non seulement mes actes mais aussi leurs motifs explosent en pleine lumière, eux qui pour s'affirmer ont demandé quarante ans<sup>246</sup>.

Quarant'anni, sono tutta la vita di Clytemnestre che racconta una storia concreta, a nome di tutte le donne, vittime di un sentimento ma anche di un retaggio culturale.

La donna, fin dalla nascita, si prepara ed è preparata a vivere in funzione di un uomo, a soggiacere in una condizione di sudditanza, a diventare, in definitiva, *une servante*. Fin dall'infanzia viene educata ad aspettare l'amore, giustifica e sublimazione della propria esistenza:

J'ai attendu cet homme avant qu'il n'eût un nom, un visage, lorsque il n'était encore que mon lointain malheur. [...] C'est pour lui que ma nourrice m'a emmaillottée au sortir de ma mère; c'est pour tenir les comptes de son ménage d'homme riche que j'ai appris le calcul sur l'ardoise de l'école<sup>247</sup>.

Clytemnestre esprime una posizione chiara rispetto al mondo: non è una ribelle nei confronti dell'ordine costituito. Anzi. Il marito le viene imposto, ma lei sottolinea ai giudici che lo avrebbe amato comunque perché: «[...] l'homme que nous aimons est toujours celui qu'ont rêvé nous aïeuls»<sup>248</sup>.

<sup>245</sup> *Ibid.*, p. 179.

<sup>246</sup> *Ibid.*, p. 174.

<sup>247</sup> *Ibid.*, p. 175.

<sup>248</sup> *Ibid.*, p. 176.

Si presenta dunque come figlia obbediente e moglie devota al marito. Sempre:

Je l'ai laissé sacrifier l'avenir de nos enfants à ses ambitions d'homme: je n'ai même pas pleuré quand ma fille en est morte. J'ai consenti à me fondre dans son destin comme un fruit dans une bouche, pour ne lui apporter qu'une sensation de douceur<sup>249</sup>.

La sua identità esiste solo nell'amore per Agamennone, ogni altra dimensione viene annullata, anche quella di madre, perché Clytemnestre ha compreso ed accettato che il marito sacrificasse agli dei la loro figlia Iphigénie.

Il ruolo di donna innamorata coincide con quello di moglie: viene così messo in rilievo come queste due forme di sudditanza abbiano un effetto moltiplicatore nel processo di annullamento dell'identità personale e nell'esistenza autonoma del soggetto che ama.

Quando Agamennone parte *pour de nouvelles conquêtes*, la lascia sola, svuotata di ogni ragione di vita:

[...] il m'a laissée là comme une grande maison vide pleine du battement d'un inutile horloge. Le temps passé loin de lui coulait inemployé, goutte à goutte, ou par flots, comme du sang perdu, me laissant chaque jour plus appauvrie d'avenir<sup>250</sup>.

Anche qui, come in *Antigone ou le choix*, si ritrova la metafora che vede il cuore come un orologio, come un battito che segna e accompagna il passare del tempo. In questo contesto, però, il suo valore è nettamente negativo. Il tempo della guerra di Troia è un tempo immenso, la lontananza è un'occasione per il guerriero e una condanna per l'innamorata:

Je luttai le jour contre l'angoisse, la nuit contre le désir, sans cesse contre le vide, cette forme lâche de malheur<sup>251</sup>.

<sup>249</sup> *Ibid.*, p. 176.

<sup>250</sup> *Ibid.*, p. 176.

<sup>251</sup> *Ibid.*, p. 178.

Non potendo trasformare l'assenza in presenza, Clytemnestre assume su di sé l'identità del marito, lo fa vivere nell'imitazione di gesti e di comportamenti che ne richiamano e ricordano i tratti caratteristici. In questo modo la sua "presenza" non è più *souvenir*, ma atto: l'oggetto d'amore non può sfuggire perché ingoiato e metabolizzato, trasformato in propria carne e proprio sangue:

Infidèle à cet homme, je l'imitais encore: Égisthe n'étais pour moi que l'équivalent des femmes asiatiques [...]. Messieurs les Juges, il n'y a qu'un homme au monde: le reste n'est pour chaque femme qu'une erreur ou qu'un pis-aller triste. [...] Et l'adultère n'est souvent qu'une forme désespérée de la fidélité<sup>252</sup>.

In questa illusione di possesso e di unità passano dieci anni: il dolore ha trovato il proprio equilibrio e il sentimento d'amore una sua dimensione di realtà fittizia.

Il ritorno di Agamennone pone Clytemnestre di fronte al castello di illusioni che lei stessa ha costruito. L'Eroe non è più il *dieu* della sua giovinezza, ma, soprattutto, lei non è più la stessa. Ora è costretta a vedere e a misurare gli effetti del *battement d'un inutile horloge*:

En passant devant la glace je m'arrêtais pour sourire: soudain je m'aperçus; et cette vue me rappela que j'avais les cheveux gris. [...] A la place de sa jeune femme, le roi trouverait sur le seuil une espèce de cuisinière obèse; [...] si j'en avais eu le cœur, je me serais tuée avant l'heure de son retour, pour ne pas lire sur son visage sa déception de me retrouver fanée<sup>253</sup>.

La bellezza e la gioventù, le uniche attrattive che si riconosceva, sono sparite. Non può essere più né uno strumento di

<sup>252</sup> *Ibid.*, pp. 179-180. La metamorfosi di Clytemnestre, la sua imitazione di Agamennone, hanno origine nel tentativo di annullarne la distanza. Chiari-scè U. GALIMBERTI in *Le cose dell'amore*, op. cit., p. 119: «Se la passione è "patire l'altro", non c'è passione che non comporti una sorta di *alienazione* da sé, che di solito approda o nell'*immedesimazione* con la persona amata, con conseguente perdita e smarrimento della propria identità, o nel *possesso* della persona amata, con la tendenza a escluderla dal mondo [...]».

<sup>253</sup> M. YOURCENAR, *Feux*, op. cit., pp. 181-182.

piacere né uno strumento di perpetuazione della specie<sup>254</sup>, per cui ella ritiene di aver perso ogni valore. Perché allora continuare a vivere?

Il desiderio di morte di Clytemnestre si presenta ancora come atto di amore: rivedere un'ultima volta l'uomo tanto atteso e morire per mano sua. Atto erotico estremo e definitivo.

Il piano è semplice, almeno nel racconto che ne viene fatto ai giudici: inviare una lettera anonima ad Agamennone in cui viene denunciato l'adulterio di Clytemnestre. Per vendicare il suo onore, lui allora l'avrebbe uccisa. Esecuzione che lei immagina e prepara in maniera minuziosa:

[...] j'affilais le couteau qui devait m'ouvrir le cœur. Je comptais que peut-être il se servirait pour m'étrangler de ses deux mains si souvent embrassées: je mourrais du moins dans cette espèce d'étreinte<sup>255</sup>.

Mani assassine come in *Achille ou le mensonge*, strumento di un abbraccio che è sempre mortale. Tentativo estremo di annullare il tempo.

Per Clytemnestre essere invecchiata significa essere sconfitta, definitivamente, mentre i segni del tempo sul viso di Agamennone non hanno effetto su di lei, non sono motivo di delusione o di disamoramento:

Lui aussi, il avait changé. Il marchait en soufflant; son cou énorme et rouge débordait du col de sa chemise, sa barbe peinte en roux se perdait dans les plis de sa poitrine. Il était beau pourtant, mais beau comme un taureau au lieu de l'être comme un dieu<sup>256</sup>.

<sup>254</sup> Non a caso Agamennone torna a casa con un'amante giovane ed incinta di lui.

<sup>255</sup> *Ibid.*, p. 183.

<sup>256</sup> *Ibid.*, p. 184. Nel lungo periodo della guerra di Troia, l'evoluzione di Clytemnestre ha seguito la direzione di una progressiva mascolinizzazione del carattere, mentre quella di Agamennone lo ha portato alla perdita di spiritualità e all'acquisizione di un aspetto più "bestiale" ma anche più istintivamente "macho". La similitudine viene ripresa anche successivamente, nel momento della morte, in cui Agamennone *meuglait comme un bœuf*. La relazione

L'allusione ad una «bestializzazione» di Agamennone è funzionale alla continuazione del racconto. Se Agamennone fosse ancora un uomo avrebbe alto il senso del suo valore e della sua dignità e ucciderebbe la moglie per salvare il suo onore. E invece niente. Ignora il contenuto della lettera. E così consuma l'ultimo grande affronto nei confronti di Clytemnestre, la spoglia di tutto. Non dell'amore, perché questo non glielo aveva mai dato, ma del ruolo di moglie. Per questo Clytemnestre l'uccide, perché le ha tolto anche l'ultima illusione, da persona l'ha ridotta a cosa:

Mais je voulais au moins l'obliger en mourant à me regarder en face: je ne le tuais que pour ça, pour le forcer à se rendre compte que je n'étais pas une chose sans importance qu'on peut laisser tomber ou céder au premier venu<sup>257</sup>.

Il suo comportamento si ricongiunge idealmente a quello di Léna. Entrambe compiono un gesto estremo per negare la propria sconfitta, per affermare, disperatamente, il diritto ad esistere. Un diritto mai concesso loro dall'essere amato.

La morte però non riesce a liberare Clytemnestre da Agamennone. Ella, del resto, lo sapeva già, lo aveva detto ai giudici: *je savais l'avenir*.

Legami così forti non possono essere recisi: per la loro stessa natura abitano contemporaneamente nella dimensione della vita ed in quella della morte. Ed Agamennone ritorna, come un'ossessione:

[...] J'aurais dû me sentir calme, mais vous savez, Messieurs les Juges, qu'on n'en sort jamais, et que tout recommence. Je

uomo-toro è stata più volte ripresa dagli intellettuali francesi degli anni '30 nei suoi aspetti di taumachia. Lo stesso Picasso, nella produzione dell'epoca, crea una serie rilevante di disegni, in cui si ritrae come un Minotauro dal petto villosa impegnato in una serie di incontri-scontri con la donna e con l'arte. (si consulti a tale proposito il Catalogo della mostra *Pablo Picasso. I luoghi e i riti del mito*, Salerno, edizioni 10/17, 2004). Si veda poi anche l'opera della stessa M. YOURCENAR, *Qui n'a pas son Minotaure?*

<sup>257</sup> M. YOURCENAR, *Feux*, op. cit., pp. 186-187.

me suis remise à l'attendre: il est revenu. [...] Lui, qui pendant dix ans ne s'est pas donné la peine de prendre un congé de huit jours pour revenir de Troie, il est revenu de la mort<sup>258</sup>.

Nella sua *plaidoirie* Clytemnestre non si difende, non chiede pietà, né invoca la grazia. La sua condanna non è nella giustizia umana ma in questo amore che continuerà a perseguirla dopo la morte, come è avvenuto anche per Phèdre. Ella sarà quindi costretta a ripercorrere all'infinito la sua stessa storia:

J'irai la nuit le long des routes à la recherche de la Justice de Dieu. Je retrouverai cet homme dans un coin de mon enfer [...]. Mon éternité à moi se perdra à attendre son retour, de sorte que je serai bientôt la plus blême des phantômes<sup>259</sup>.

L'amore è dunque una prigione totale senza scampo. Neanche l'eliminazione dell'altro mette al riparo da un'ossessione che ritorna sempre:

«Que faire? On ne peut pourtant pas tuer un mort»<sup>260</sup>.

Con *Clytemnestre ou le crime* i racconti di *Feux* chiudono un cerchio ideale: la Yourcenar ha esplorato, attraverso una serie di *détours*, la sostanza della relazione amorosa, cercando nelle diverse tipologie e manifestazioni possibili una spiegazione, una ragione, un senso. Clytemnestre ci consegna un discorso lucido, una riflessione amara e concreta di questa sofferenza, ma al tempo stesso, alla sua voce, la meno lirica, la più "mascolina", quella apparentemente più fredda, è destinato il messaggio di chiusura totale, di disperazione senza appello.

Tutti gli amori raccontati in precedenza sono nel segno di una "diversità", di una specificità, al di fuori delle regole e

<sup>258</sup> *Ibid.* pp. 188-189.

<sup>259</sup> *Ibid.*, p. 190.

<sup>260</sup> *Ibid.*, p. 190.



delle convenzioni, che porta nella sua stessa natura il seme della sconfitta.

Con *Clytemnestre ou le crime* viene delusa anche la speranza che l'amore vissuto nel segno della normalità, nell'istituzionalità del matrimonio, possa essere felice. Viene acquisita la piena consapevolezza che neanche nella morte è possibile trovare sollievo. È questa però la frontiera che la Yourcenar non ha ancora attraversato, la storia che non ha ancora raccontato.

Qui la sua voce si fa dichiaratamente autobiografica, la scrittrice assume su di sé il gesto finale e lo esplora nella sua genesi, nel suo farsi<sup>261</sup>, partendo da una presa di coscienza:

Cesser d'être aimée c'est devenir invisible<sup>262</sup>.

Dall'essere amato si può prendere solo *le goût de la mort*.

### IX. *Sappho ou le suicide*

Il racconto finale *Sappho ou le suicide* si presenta allora come una conclusione, un momento di riflessione ultimo.

Qui la Yourcenar, interviene direttamente, in prima persona, ad aprire l'*incipit*:

Je viens de voir au fond des miroirs d'une loge une femme qui s'appelle Sappho. Elle est pâle comme la neige, la mort, ou le visage clair des lépreuses. [...] elle a l'air du cadavre d'une femme assassiné [...] <sup>263</sup>.

Ora, quel *je viens de voir* è l'unica espressione che si trova nel racconto che segnala la presenza diretta della Yourcenar: è

<sup>261</sup> La Yourcenar ci proverà ancora molti anni dopo quando racconterà il suicidio di Zénon, protagonista di *L'Œuvre au Noir*.

<sup>262</sup> *Ibid.*, p. 191.

<sup>263</sup> *Ibid.*, p. 193.

l'annuncio di una chiave di lettura che consente al lettore di "vedere" l'identità della Yourcenar traslata in Sappho, per via di un sentire comune, per avere vissuto una vicenda simile, che si ripete a distanza di secoli. Vedere qualcuno *au fond des miroirs*, non è forse vedere se stessi in un gioco di specchi?

Sappho viene presentata come *elle* ma questo *elle* è doppio, è Sappho ed è Yourcenar:

«Elle est acrobate comme aux temps antiques elle était poétesse, parce que la forme particulière de ses poumons l'oblige à choisir un métier qui s'exerce à mi-ciel»<sup>264</sup>.

Sappho *poétesse* nell'antichità diventa oggi Sappho (Yourcenar) *acrobate*:

Elle est née dans une île, ce qui est déjà un commencement de solitude: puis son métier est intervenu pour l'obliger chaque soir à une espèce d'isolement en hauteur [...] <sup>265</sup>.

La condizione di *poétesse* e quella di *acrobate* coincidono: entrambe comportano *engagements d'étoile*<sup>266</sup>, che è al tempo stesso dimensione artistica e rischio mortale; isolamento e separazione dal mondo, solitudine estrema, un vivere al disopra degli uomini, ma non ancora nel mondo degli dei.

Accomunate dall'essere donne, *la poétesse* e *l'acrobate* sono per questo condannate ad avere un cuore ed una sensibilità speciali:

Seule, elle sait que sa gorge contient un cœur trop pesant et trop gros pour loger ailleurs qu'au fond d'une poitrine élargie par des seins [...] <sup>267</sup>.

<sup>264</sup> *Ibid.*, p. 194.

<sup>265</sup> *Ibid.*, p. 196.

<sup>266</sup> Il termine *étoile* è da intendere nel suo significato di stella del firmamento ma anche di ballerina. La Yourcenar riprende, con altre metafore, l'idea baudelèriana del poeta stigmatizzato nella poesia *L'albatros* presente ne *Les Fleurs du mal*.

<sup>267</sup> M. YOURCENAR, p. 195.

Sono quindi portate a cercare e a desiderare altre donne perché queste sole sono in grado di comprendere le emozioni, di interpretare la bellezza:

Le corps seul des jeunes filles serait assez doux, assez souple, assez fluide encore pour se laisser manier par les mains de ce grand ange qui feindrait par jeu de les lâcher en plein gouffre [...]. Toutes les femmes aiment une femme: elles s'aiment éperdument elles-mêmes, leur propre corps étant d'ordinaire la seule forme où elles consentent à trouver de la beauté<sup>268</sup>.

Eppure anche in questa dimensione condivisa, Sappho e Yourcenar sono diverse dalle altre donne, obbligate dalla loro stessa natura di artiste a guardare lontano:

Les yeux perçants de Sappho regardent plus loin, presbytes de la douleur. [...] Sappho dans ses compagnes adore amèrement ce qu'elle n'a pas été<sup>269</sup>.

L'amore è ancora una volta ricerca di ciò che manca, di quello che non si ha, vuoto che l'altro, per definizione, non può colmare. La separazione tra colui che ama e l'essere amato viene di nuovo ribadita, come in tutti gli altri racconti, attraverso la storia di Attys, l'ultimo degli amori femminili di Sappho.

La poetessa greca canta:

«ἠράμαν μὲν ἔγω σέθεν, Ἄτθι, πάλαι ποτά...  
σμίκρα μοι πάϊς ἔμμεν' ἐφαίνεο κάχαρις»<sup>270</sup>.

La Yourcenar le fa eco, presentando un'Attys dall'apparenza fragile ed indifesa, infantile, ma al tempo stesso dotata di un'enigmatica di passato, che la giovane inventa a seconda delle situazioni in cui si trova, come *trois faces du même malheur*.

<sup>268</sup> *Ibid.*, pp. 196-198.

<sup>269</sup> *Ibid.*, p. 198.

<sup>270</sup> «C'era una volta ch'ero innamorata / io, di te, Attide. Mi sembrava / che fossi una bambina, così piccola, / e acerba» (frammento n. 49, trad. di J. Voigt), in: a cura di S. BERA, *Antologia della poesia greca*, Roma, G. Ed. L'Espresso, 2004, divisione la Repubblica (su concessione 2004, Torino, Einaudi).

Sono proprio la giovinezza di Attys e il suo *mystère* ad attirare la *poétesse acrobate*, perché in essa:

Elle pleure sa jeunesse comme une femme qui l'aurait trahie, son enfance comme une fillette qu'elle aurait perdue<sup>271</sup>.

In questo amore Sappho si ritaglia un ruolo materno, di protettrice nei confronti del mondo in generale e di quello maschile in particolare. Ma non è questo il desiderio dell'amata che, ad un certo punto, sparisce:

Devant l'armoire à glace aux battants grands ouverts, elle pleure le linge disparu de la jeune fille aimée. [...] Un bouton de manchette bleu tombé sur le plancher signe l'auteur de ce départ que Sappho s'obstine à ne pas croire éternel, de peur de ne pouvoir le supporter sans mourir<sup>272</sup>.

La vita nomade dell'*acrobate* diventa un'occasione per cercare Attys, un pretesto per incontrare l'eco della giovane, in una ricerca dell'altro che ricorda quella di Phèdre dopo la morte.

Tutta la storia segue un percorso quasi obbligato, scandito linguisticamente da un uso ripetuto e iterativo del *que* restrittivo, ad indicare che tutto, nelle vite della *poétesse* e dell'*acrobate*, non può che essere nel modo in cui è: e cioè tristezza e dolore.

La scelta di un amore tutto al femminile si è rivelata fonte di sofferenza, entrambe pensano quindi di rivolgere la loro attenzione al mondo maschile, di provare ad amare un uomo. Qui le due autobiografie, quella di Sappho, la poetessa greca, e quella della Yourcenar, trovano un *étonnant* punto di incontro<sup>273</sup>.

<sup>271</sup> M. YOURCENAR, *Feux*, op. cit., p. 194.

<sup>272</sup> *Ibid.*, p. 204.

<sup>273</sup> La Yourcenar scrive *Feux* sull'onda di un amore infelice. Il suicidio della poetessa Sappho per amore di Phaon è, in realtà, una leggenda dovuta ad un'omonimia con una citarista, come rileva A-Y. JULIEN in *Marguerite Yourcenar ou la signature de l'arbre*, op. cit., p. 74, nota n. 1. L'architettura di *Feux* trascende, come si è visto, il campo della mera autobiografia, per implicare un complesso rapporto tra vita personale, erudizione e creazione. Per un approfondimento del tema si veda P. BRUNEL, *Biographie et autobiographie dans "Feux" de Marguerite Yourcenar, Mythocritique et parcours*, op. cit..

Le due storie tornano a sovrapporsi: abbandonate dall'amore femminile, entrambe si scoprono a desiderare un corpo maschile, a riconoscersi infine in un'identità di donne, che immaginano tranquilla e senza tormento:

Assise à la poupe, Sappho regarde vaciller à la lueur d'une lanterne ce beau visage de jeune mâle qui est maintenant son seul soleil humain<sup>274</sup>.

La speranza è che in questa "normalità" di rapporto, in questa passività di donna, sia possibile infine trovare un po' di serenità:

Cette femme qui jusqu'ici prenait sur elle le choix, l'offre, la séduction, la protection de ses amies plus frêles, se détend et sombre enfin, mollement abandonnée au poids de son propre sexe et de son propre cœur, heureuse de n'avoir plus à faire désormais auprès d'un amant que le geste d'accepter<sup>275</sup>.

Phaon, invece, si presenta all'incontro d'amore travestito da donna, con gli abiti lasciati da quell'Attys tanto amata. Viene quindi ribadita, con crudezza, l'impossibilità di sfuggire alla condanna insita nella propria identità e nella propria sessualità: Phaon non è quello che Sappho pensava che fosse, si è rivelato un inganno, un *déguisement* della realtà.

Ma l'attenzione e l'interesse dell'*acrobate* per lui non sono stati casuali, bensì determinati da un movimento inconscio ed inconsapevole, che, aldilà della ragione, ha sentito e compreso la somiglianza di Phaon con l'essere amato che si pretendeva dimenticare:

Ce Phaon, à l'aise dans le travesti, n'est plus qu'un substitut de la belle nymphe absente; c'est une jeune fille encore qui vient à elle avec un rire de source<sup>276</sup>.

<sup>274</sup> M. YOURCENAR, *Feux*, op. cit., p. 207.

<sup>275</sup> *Ibid.*, p. 210.

<sup>276</sup> *Ibid.*, p. 211.

Anche qui ci si confronta con la propria impotenza e la propria disperazione:

Elle sait que nulle rencontre ne contient son salut, puisqu'elle ne peut où qu'elle aille que retrouver Attys. Ce visage démesuré lui bouche toutes les issues qui ne donnent pas sur la mort<sup>277</sup>.

Donna che ama donne che a loro volta amano uomini, donna che ama un uomo che vuole essere donna: il mondo dell'amore è un mondo dove si agita una *musique énorme et désaccordée*.

Dall'alto del suo trapezio Sappho può però sperare di diventare un *oiseau* e di volare infine verso l'infinito della morte, per sfuggire all'amore, al dolore, alla fatica dell'esistere:

Sappho plonge, les bras ouverts comme pour embrasser la moitié de l'infini, ne laissant derrière soi que le balancement d'une corde pour preuve de son départ du ciel<sup>278</sup>.

È il secondo tentativo. Il primo è fallito perché Sappho è troppo brava a controllare i muscoli del suo corpo, a fare il suo mestiere. Ma neanche ora riesce.

Colpa del caso? Del destino? Della sua inettitudine? Colpa, forse, di quella stessa natura ambigua che non le consente né di vivere né di morire:

Mais ceux qui manquent leur vie courent aussi le risque de rater leur suicide<sup>279</sup>.

*Manquer e rater* sono verbi che raccontano un fallimento, un'incapacità, una perdita, di azione o cosa. Ma il primo si carica anche della consapevolezza dolorosa di un'assenza che segna la vita. Il secondo è, curiosamente, apparentemente, sinonimo del primo ed invece assume qui un ruolo speculare ed

<sup>277</sup> *Ibid.*, p. 212.

<sup>278</sup> *Ibid.*, p. 215.

<sup>279</sup> *Ibid.*, p. 215.

opposto. Se *manquer sa vie* significa porsi in una condizione di assenza che avvicina alla morte, *rater son suicide* significa affermare la vittoria della vita, a dispetto dei propri desideri e delle proprie decisioni.

*La poétesse e l'acrobate* nel loro tentativo di morte si ritrovano nello stesso «corps de marbre pâle, ruisselant de sueur comme une noyée d'eau de mer»<sup>280</sup>.

Ma Sappho, lanciata dalla rupe nel mare<sup>281</sup> non è annegata, perché vive nella sua poesia. All'ultima serie di *pensées détachées*, la Yourcenar consegna il suo messaggio finale, quello che chiude, in un nuovo *commencement*, il cerchio della passione.

## CAPITOLO III

## LA SAGESSE DE L'AMOUR I

Con *Feux*, Marguerite Yourcenar ha attraversato tutti i *détours* della passione, li ha guardati con l'occhio della sofferenza e con quello della cultura. È andata alla ricerca di ragioni universali in grado di spiegare e giustificare il proprio dolore. Ha sperimentato le strade metaforiche che potevano collegare il mondo del "sentir" a quello del "connaître"<sup>282</sup>.

La dedica ad Hermès si ricongiunge idealmente con la conclusione dell'opera: è nel dire pubblico e al contempo solitario della scrittura che si configura la catarsi della sua esistenza personale, ma anche quella dell'*être humain*. Scrivere è compiere un atto di allontanamento della parola dal mondo per ritrovarne un senso nuovo: appropriazione individuale, ma anche, successivamente, allontanamento da sé di questa parola rinnovata, che viene consegnata come sostanza inedita ed originale ad un "tu" indefinito e sconosciuto.

Hermès diventa allora lo scrittore stesso che opera la "magia" di ritrovare nel vissuto umano gli elementi mitici che assicurano continuità e senso all'esistenza:

Le mythe fait partie des traquenards ou des alibis qui travestissent l'indécence de la mise à nu. Cette béquille permet de faire de l'art à partir d'une triviale frustration, de donner à la douleur une dimension d'autant plus tragique qu'elle est universelle. Et l'alchimie littéraire transforme la chute en remontée, les bassesses en grandeurs, l'impuissance et le désespoir en forces vitales. Surtout, elle permet de se réappropriier un corps et une identité dépossédés par la passion<sup>283</sup>.

<sup>280</sup> *Ibid.*, p. 216.

<sup>281</sup> Questa versione della morte di Sappho è tramandata da Ovidio.

<sup>282</sup> Per un approfondimento sulle modalità di realizzazione tecnica si veda A.J. GRIMAS, J. FONTANILLE, *Sémiotique des passions*, op. cit., p. 21.

<sup>283</sup> M. SARDE, *Vous, Marguerite Yourcenar. La passion et ses masques*, op. cit., p. 174.

La Yourcenar, dopo aver ripercorso le strade di una memoria emotiva personale e di una storia mitica della passione, ritrova, infine, la *ratio* di questo sentimento, la sua funzione nell'equilibrio del cosmo:

On ne bâtit un bonheur que sur un fondement de désespoir. Je crois que je vais pouvoir me mettre à construire<sup>284</sup>.

*Le bonheur* scaturisce dal *désespoir*, così come la ragione, strumento lucido e consapevole del pensiero<sup>285</sup>, nasce dalla passione, sentimento che consente di rifare *le tour de soi-même*.

Per raccontare la sofferenza amorosa, la Yourcenar ha deciso di disintegrare il linguaggio, di riaggregarlo in forme inedite e sorprendenti, non sempre immediatamente comprensibili<sup>286</sup>.

Attraverso la sua scrittura metaforica e, a tratti, *déirante*, è riuscita a vincere la sfida di poter ancora parlare, in modo originale, di un tema di cui, a suo avviso, la letteratura francese ha abusato rendendo le parole vuoti e stanchi stereotipi<sup>287</sup>.

Solo la scrittura metaforica rende possibile questa operazione di "ermeneutica poetica":

La metafora, l'elemento nucleare del racconto, è un frammento di metamorfosi: è la capacità di comprendere in una figura più immagini eterogenee, che mantengono in questa unità tensionale la loro differenza. Il racconto è dunque una grande metafora, e dunque un processo di metamorfosi. Narra sempre

<sup>284</sup> M. YOURCENAR, *Feux*, op. cit., p. 217.

<sup>285</sup> J.-L. FERRIER, C. COLLANGE, M. GALEY, "L'Express va plus loin avec Marguerite Yourcenar", *L'Express*, 10-16 février 1969, in *Marguerite Yourcenar. Portrait d'une voix. Vingt-trois entretiens (1952-1987)*, op. cit., p. 82.

<sup>286</sup> «[...] les formulations verbales de l'émotion se caractérisent elles aussi par une certaine indistinction entre la forme et le contenu de l'expression, le sujet et l'objet. Il s'agit d'énoncés holophrastiques, synthétiques et non analytiques, ignorant l'articulation entre sujet et prédicat, aptes à exprimer une expérience antiprédicative et globale». M. COLLOT, *La matière émotion*, op. cit., pag. 14.

<sup>287</sup> «Vouloir écrire l'amour, c'est affronter le gâchis du langage: cette région d'affolement où le langage est à la fois trop et trop peu, excessif (par l'expansion illimité de moi par la submersion émotive) et pauvre (par les codes sur quoi l'amour le rebat et l'aplatit)». R. BARTHES, *Fragments d'un discours amoureux*, op. cit., pp. 115-116.

il mutamento, la trasformazione delle figure, che si modificano cancellando i propri confini e liberando le immagini che diventano disponibili ad aggregarsi in nuove figure. Il racconto è dunque una trasfigurazione<sup>288</sup>.

La passione si esprime allora nella sostanza immateriale ed incorporea delle parole, che è impredicabile ed intoccabile, come il fuoco a cui il titolo rimanda, e, attraverso i suoi *détournements* – anse, ripiegamenti, volute – fa da base ad una nuova costruzione esistenziale, che "si innamora" della vita e della possibilità di raccontarla.

*Construire* è, infatti, uscire dall'immobilità del lutto, dalla cristallizzazione della malinconia. È riscoprire il senso materico della vita, contrapporlo alla morte con un atto artigianale che si configura come "fare", è essere nel mondo per dare a questo senso e continuità.

Come si è detto, l'edizione di *Feux* del 1967 ha una prefazione rinnovata. L'esperienza di vita successiva e la scrittura dei due romanzi *Mémoires d'Hadrien* e *L'Œuvre au noir* sono probabilmente alla base di questa necessità di riscrittura, che intende ricollocare l'opera e i racconti nel contesto che li ha originati, ma anche guidare il lettore affinché ne ritrovi le allusioni, i rinvii letterari, gli anacronismi funzionali:

Ce conditionnement d'un ouvrage par son temps s'accomplit de deux manières: d'une part par la couleur et l'odeur de l'époque elle-même, [...] de l'autre, [...] par le jeu compliqué des influences littéraires et des réactions contre ces mêmes influences [...] <sup>289</sup>.

<sup>288</sup> F. RELLA, *Pensare per figure*, Roma, Fazi, 2004, p. 4. Come ricorda PH. BARKER in *L'uso della metafora in psicoterapia*, Roma, ed. Astrolabio, 1987, il racconto come metafora viene utilizzato in psicoanalisi per affrontare dei temi in maniera da essere meno provocatori e minacciosi delle affermazioni dirette. La scrittura di metafore aiuta, poi, a raggiungere e a portare alla luce componenti affettive della personalità che risultano essere troppo ben difese per essere raggiungibili in modo diretto. La metafora sarebbe il linguaggio dell'emisfero cerebrale destro, all'interno del quale si elaborerebbero anche i linguaggi non verbali e quelli poetici. Nell'emisfero sinistro, invece, verrebbero elaborati gli elementi letterali, sequenziali e logici del linguaggio. La metafora sarebbe quindi un "dire per détours".

<sup>289</sup> M. YOURCENAR, *Feux*, op. cit., pp. 13-14.

Bisogno di ritrovare il clima culturale, di mettere in evidenza la distanza infinita del tempo trascorso?

Oppure tentativo di riannodare un dialogo ormai maturo con una materia che l'ha accompagnata come un fantasma, riapparendo nei suoi romanzi maggiori, in forma più o meno esplicita?

Desiderio forse di manifestare al lettore un distacco da quella materia infuocata, di sottolineare la compiutezza di una vita che l'amore ha finalmente vissuto e compreso nei suoi aspetti di bonheur, raccontare tra le righe alla se stessa di allora che la battaglia è stata vinta, che il sorriso è ormai sereno e saggio, che si è realizzata quella speranza che le ha fatto scegliere la vita: lei è ancora lì, per testimoniare di una costruzione esistenziale che ha trovato il suo *bonheur* nell'essere stata pienamente vissuta.

*Feux* rimane a ricordare un tempo, nella vita degli uomini, che non muore mai, perché ripercorre quello ciclico e circolare del giorno che si rinnova sempre.

Così comincia il giorno, con un *visage de perle*<sup>290</sup> e cresce fino al suo *épanouissement, d'or comme ce cœur inaltérable*<sup>291</sup>, per giungere all'ora in cui *le soleil couvre Athènes de baisers avant de lui dire adieu*<sup>292</sup>.

La passione unisce l'uomo al mondo, lo inserisce in questo cerchio vitale che, per compiersi, deve necessariamente passare per una morte interiore. Comprenderlo e accettarlo, farne *souvenir*, significa possedere la saggezza dell'amore e della vita:

Je ne me tuerai pas. On oublie si vite les morts<sup>293</sup>.

<sup>290</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>291</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>292</sup> *Ibid.*, pp. 160-161.

<sup>293</sup> *Ibid.*, p. 217.

## PARTE II

### MÉMOIRES D'HADRIEN

CAPITOLO I  
LES AMOURS

«On pourrait imaginer les *Mémoires d'Hadrien* sans l'amour, ce serait une vie incomplète, ce serait tout de même une grande vie»<sup>294</sup>.

Marguerite Yourcenar afferma, con queste parole, la complessità del suo personaggio e del mondo che ha voluto ricreare, ribattendo a un certo pubblico che vede in questo romanzo solo la storia di un grande amore:

[...] les gens ont voulu voir dans l'histoire d'Antinoüs, une aventure d'amour, mais elle ne tient qu'un cinquième du livre environ, bien entendu, sa partie la plus émouvante. Elle compte pour beaucoup, bien sûr, parce qu'elle a dû également compter pour beaucoup dans la vie d'Hadrien. Mais elle ne représente pas du tout l'ensemble de l'ouvrage<sup>295</sup>.

Ma in cosa consiste allora *l'ensemble de l'ouvrage*? Nel racconto di una vita? La Yourcenar non è e non vuole essere una biografa<sup>296</sup>. Forse una storica, ma in un senso nuovo ed

<sup>294</sup> M. YOURCENAR, *Les yeux ouverts*, Entretiens avec Matthieu Galey, op. cit., p. 94.

<sup>295</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>296</sup> «En un sens, toute vie racontée est exemplaire; on écrit pour attaquer ou pour défendre un système du monde, pour définir une méthode qui nous est propre. Il n'en est pas moins vrai que c'est par l'idéalisation ou par l'éreintement à tout prix, par le détail lourdement exagéré ou prudemment omis, que se disqualifie presque tout biographe: l'homme construit remplace l'homme compris. Ne jamais perdre de vue le graphique d'une vie humaine, qui ne se compose pas, quoi qu'on dise, d'une horizontale et de deux perpendiculaires, mais bien plutôt de trois lignes sinueuses, étirées à l'infini, sans cesse rapprochées et divergeant sans cesse: ce qu'un homme a cru être, ce qu'il a voulu être, et ce qu'il fut». M. YOURCENAR, *Mémoires d'Hadrien*, *Carnets de notes*, op. cit., p. 342.

originale<sup>297</sup>. Lo storico collega, sulla base della sua esperienza vissuta, le testimonianze di altre epoche e le organizza in una narrazione dalla quale vuole far emergere il senso di quel passato e quindi della vita. Ma affinché egli possa arrivare a comprendere un'epoca "dal di dentro", deve fare appello all'immaginario e alle sue tecniche linguistiche di rappresentazione, per riuscire a porsi in una prospettiva sincronica<sup>298</sup>.

[...] l'essenziale [...] non è la vita naturale ed empirica, ma l'*Erlebnis*, l'esperienza vissuta o meglio *rivissuta*<sup>299</sup>. La forma più alta dell'intendere è il rivivere: solo attraverso di esso possiamo sottrarre il presente alla scomparsa e trasformarlo in una presenza sempre disponibile. Il compito svolto dal poeta e dallo storico è perciò di estrema importanza: solo essi infatti possono carpire alla caducità, all'oblio e alla morte il mondo umano conferendogli per sempre un senso<sup>300</sup>.

<sup>297</sup> La Yourcenar, nelle *Notes* conclusive a corredo in *Mémoires d'Hadrien*, p. 332, così descrive il suo metodo di documentazione: «Les règles du jeu: tout apprendre, tout lire, s'informer de tout [...]. Poursuivre à travers des milliers de fiches l'actualité des faits; tâcher de rendre leur mobilité, leur souplesse vivante, à ces visages de pierre. Lorsque deux textes, deux affirmations, deux idées s'opposent, se plaire à les concilier plutôt qu'à les annuler l'un par l'autre [...]. Travailler à lire un texte du II<sup>e</sup> siècle avec des yeux, une âme, des sens du II<sup>e</sup> siècle [...]».

<sup>298</sup> Come ricorda, parlando dell'evoluzione del concetto di estetica, Mario Perniola: «Nell'analisi del funzionamento della fantasia poetica, la quale trasforma i fatti empirici in avvenimenti significativi e consente l'accesso ad una dimensione più ampia, più ricca e profonda del vivere, [...] il poeta e lo storico, l'artista e il filosofo procedono allo stesso modo: attraverso l'elaborazione di connessioni dinamiche essi scoprono il significato della vita. L'esperienza estetica tende così ad identificarsi con il lavoro di narratore». M. PERNIOLA, *L'estetica del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1997, p. 16. Di questo è perfettamente consapevole anche la Yourcenar che in M. YOURCENAR, *Mémoires d'Hadrien, Carnets de notes*, op. cit., p. 340, dice: «Le roman dévore aujourd'hui toutes les formes; on est à peu près forcé d'en passer par lui».

<sup>299</sup> «[...] dans les textes de la maturité, Marguerite Yourcenar, semble avoir fait de la fiction historique le filtre privilégié d'une certaine forme de dire de soi, comme s'il fallait passer par une conscience située dans l'Histoire pour énoncer un certain mode de cheminement intérieur». A.Y. JULIEN, *Marguerite Yourcenar ou la signature de l'arbre*, op. cit., p. 151.

<sup>300</sup> M. PERNIOLA, *L'estetica del Novecento*, op. cit., p. 16.

Rivivere è quindi rielaborare emotivamente e ripensare ciò che è stato, ritrovare il tempo e prendere possesso di un mondo interiore. Solo così la storia riesce a trovare la sua "vita"<sup>301</sup>.

La Yourcenar inventa qui una sua personale "recette":

Un pied dans l'érudition et un pied dans la magie, ou plus exactement et sans métaphore dans cette *magie sympathique* qui consiste à se transporter en pensée à l'intérieur de quelqu'un<sup>302</sup>.

Per riuscire a realizzare questa nuova «alchimia letteraria» la Yourcenar ha dovuto compiere un lavoro straordinario di documentazione. È lei stessa a raccontarlo diffusamente nei *Carnets de notes de «Mémoires d'Hadrien»*:

Ce livre est la condensation d'un énorme ouvrage élaboré pour moi seule. J'avais pris l'habitude, chaque nuit, d'écrire de façon presque automatique les résultats de ces longues visions provoquées où je m'installais dans l'intimité d'un autre temps. Les moindres mots, les moindres gestes, les nuances les plus imperceptibles étaient notés; des scènes, que le livre tel qu'il est résume en deux lignes, passaient dans le plus grand détail ou comme au ralenti. Ajoutés les uns aux autres ces espèces de comptes rendus eussent donné un volume de quelques milliers de pages. Mais je brûlais chaque matin ce travail de la nuit<sup>303</sup>.

La Yourcenar ripercorre quindi minuziosamente il tracciato della vita di Hadrien, ne "ricrea" culturalmente la realtà<sup>304</sup>, ne individua le linee di intersoggettività interne all'opera, probabilmente le sviluppa anche, come si vedrà. Questo procedimento tecnico serve alla sua scrittura per comprendere quale

<sup>301</sup> Cfr. Actes du colloque international, Univ. d'Anvers (Belgique) (15-18 mai 1990) «*Roman, histoire et mythe dans l'œuvre de M. Yourcenar*», direzione M. DELCROIX, Tours, SIEY, 1995.

<sup>302</sup> M. YOURCENAR, *Mémoires d'Hadrien, Carnets de notes*, op. cit., p. 330.

<sup>303</sup> *Ibid.*, pp. 340-341.



sia l'effettivo punto da cui Hadrien guarda il mondo, in quali linee prospettiche egli si collochi e quali siano gli angoli per lui impenetrabili ed incomprensibili<sup>305</sup>, per poterli poi ripercorrere in forma narrativa<sup>306</sup>:

Prendre une vie connue, achevée, fixée (autant qu'elles peuvent jamais l'être) par l'Histoire, de façon à embrasser d'un seul coup la courbe toute entière; bien plus, choisir le moment où l'homme qui vécut cette existence la soupèse, l'examine, soit pour un instant capable de la juger. Faire en sorte qu'il se trouve devant sa propre vie dans la même position que nous<sup>307</sup>.

*L'ensemble de l'ouvrage, è quindi l'ensemble d'une vie, non una vita qualunque, ma une vie d'empereur, che ha innumerevoli sfaccettature e relazioni.*

A Matthieu Galey che le chiede: «Sans Antinoüs, que serait Hadrien? Un empereur comme les autres...»<sup>308</sup>, risponde: «Certainement pas: un grand fonctionnaire, un grand lettré, un grand prince [...]»<sup>309</sup>.

<sup>304</sup> «Le temps ne fait rien à l'affaire. Ce m'est toujours une surprise que mes contemporains, qui croient avoir conquis et transformé l'espace, ignorent qu'on peut rétrécir à son gré la distance des siècles». *Ibid.*, p. 331.

<sup>305</sup> «S'arranger pour que les lacunes de nos textes, en ce qui concerne la vie d'Hadrien, coïncident avec ce qu'eussent été ses propres oublis». *Ibid.*, p. 331.

<sup>306</sup> «En revenant à la manière dont l'émergence du sujet protensif a été envisagée, on peut dire qu'il paraît sollicité par deux forces congruentes mais quasi contradictoires: d'une part la protensivité, grâce à laquelle le sujet se différencie de l'objet, et qui lui procure une image de son "ipséité", et, de l'autre, la fiducia, cette façon d'être du "sujet pour le monde", qui, parce qu'elle suspend cette différenciation, lui rend présente une sorte d'"altérité". Que l'une ou l'autre, la protensivité ou la fiducia l'emporte, la scission de l'"un" en "double" aboutit soit à un renforcement des positions spécifiques des sujets protensifs et des "ombres de valeur", soit à l'apparition de deux "intersujets" dont les positions respectives non encore fixées seraient de fait de leur imprécision, interchangeable». A. J. GREIMAS, J. FONTANILLE, *Sémiotique des passions*, op. cit., p. 31.

<sup>307</sup> M. YOURCENAR, *Mémoires d'Hadrien, Carnets de notes*, op. cit., p. 322.

<sup>308</sup> M. YOURCENAR, *Les yeux ouverts*, Entretiens avec Matthieu Galey, op. cit., p. 153.

<sup>309</sup> *Ibid.*, p. 153.

Quello che la Yourcenar vuole sottolineare è questa polise-manticità<sup>310</sup> del personaggio, questo essere impegnato su molti fronti, sociali, umani e personali, ma anche il fatto che abbia avuto una vita amorosa ricca di esperienze e di derive:

C'est l'homme aux innombrables expériences charnelles qui a eu tard le coup de soleil de l'amour. [...] Hadrien adolescent, Hadrien aux armées [...] a sûrement aimé. Il a aimé, ou du moins a eu un goût très vif pour les jeunes femmes qui ont été ses maîtresses entre sa vingtième et sa trentième année, il l'avoue lui-même. Puis il reconnaît que sont venus envers ces amours l'oubli ou le scepticisme...<sup>311</sup>.

Hadrien, infatti, nel lasciare testimonianza di sé a Marc Aurèle, ripercorre le sue vicende di piacere e di amore e prova a ricollocarle e ad interpretarle nel quadro unitario della sua stessa vita. La relazione con Antinoüs è sicuramente la più importante, vero spartiacque nella sua vicenda di vita, ma non è la sola, altre relazioni la precedono, qualche altra, più mesta, la segue.

Il romanzo si apre con una serie di "dichiarazioni d'amore" indirizzate al mondo e alle cose, al gusto di una vita che ha saputo conoscere il piacere. La Yourcenar racconta, sempre nei *Carnets*, di aver scritto questa parte di getto:

Je partis pour Taos, au Nouveau-Mexique. J'emportais avec moi les feuilles blanches sur quoi recommencer ce livre: nageur qui se jette à l'eau sans savoir qu'il atteindra l'autre berge. Tard

<sup>310</sup> Come ricorda anche A. J. JULIEN, *Marguerite Yourcenar ou la signature de l'arbre*, op. cit., p. 162, che sottolinea come la Yourcenar intenda mettere in relazione la complessità del personaggio con la grande varietà di esperienze che la sua vita di viaggiatore gli ha consentito di fare: «Nul historien ne pourrait contester que le prince-voyageur a effectivement sillonné un empire, alors à son extension maximale, déléguant ses pouvoirs et s'absentant de très longues périodes hors de Rome. Mais l'audace créatrice de la romancière repose sur une recherche d'adéquation presque parfaite entre la géographie des voyages impériaux et le paysage mental infiniment contrasté du Je-narrateur. De là des effets de ralenti descriptif, de redites, de retours obsessionnels de certains motifs qui manifestent une durée psychique singulière».

<sup>311</sup> M. YOURCENAR, *Les yeux ouverts*, Entretiens avec Matthieu Galey, op. cit., p. 71.

dans la nuit, j'y travaillai entre New York et Chicago [...]. Les passages sur la nourriture, l'amour, le sommeil et la connaissance de l'homme furent écrit ainsi d'un sel jet. Je ne me souviens guère d'un jour plus ardent ni de nuits plus lucides<sup>312</sup>.

Non è un caso che l'inizio della scrittura coincida con la scoperta e quindi con la narrazione del mondo sensoriale di Hadrien e con la sua relazione «affettiva» con le cose. Hadrien trova una sua natura di *chair*, assume un colore di realtà che passa attraverso una vasta gamma di sperimentazioni basate sull'esercizio e l'ascolto dei sensi. Lo ricorda lei stessa in una lettera al critico belga Michel Aubrion: «Hadrien mourant se retourne vers les joies, les jeux et les avantages intellectuels de la condition d'homme [...]»<sup>313</sup>.

Tutto questo mondo di piacere, legato alla sua condizione umana, è un mondo sensoriale e sensuale, in cui i veri protagonisti sono il corpo e le passioni che questo ispira in senso diretto ed indiretto.

Per prima cosa Hadrien misura la distanza che lo separa dal tempo della sua prestanza, da un grande "amore" che lo ha posto in una relazione di potere nei confronti dello spazio e della natura, *la chasse*. Gioco passionale, appassionato e rischioso, fatto di forza, di astuzia e di intelligenza, in cui l'uomo si pone come dominatore delle forze istintive della natura. Quando Hadrien scrive a Marc Aurèle è un uomo ormai prigioniero della malattia, confinato nello spazio "angusto" della sua stanza, che accetta di essere «[...] cet homme las qui compte distraitement les étoiles et les losanges de sa couverture [...]»<sup>314</sup>.

L'affermazione «Je ne chasse plus»<sup>315</sup> ha il tono amaro della rinuncia, della consapevolezza della perdita della forza

<sup>312</sup> M. YOURCENAR, *Mémoires d'Hadrien, Carnets de notes*, op. cit., p. 310.

<sup>313</sup> Lettre à Michel Aubrion, du 10 mars 1970, correspondance inédite, in J. SAVIGNEAU, *Marguerite Yourcenar. L'invention d'une vie*, op. cit., p. 325.

<sup>314</sup> M. YOURCENAR, *Mémoires d'Hadrien*, op. cit., p. 266.

<sup>315</sup> *Ibid.*, p. 13.

fisica, dominio sul corpo e sulle cose: «J'ai toujours entretenu avec la Diane des forêts les rapports changeants et passionnés d'un homme avec l'objet aimé»<sup>316</sup>. Un oggetto che si lega a sé con un *plaisir violent*, consumato in un amplesso mortale e sanguinario che scrive contemporaneamente il destino dell'*adversaire* umano e di quello bestiale.

La perdita della caccia è la perdita solo di un piacere mentre l'impossibilità di andare a cavallo, determinata da motivi di salute, comporta una privazione più profonda: la perdita di un amico, di un compagno.

Riguardo al cibo, che consente di vivere, è stato «sobre avec volupté», ma ha saputo godere dei piaceri che questo può riservare:

Manger un fruit, c'est faire entrer en soi un bel objet vivant, étranger, nourri et favorisé comme nous par la terre, c'est consommer un sacrifice où nous nous préférons aux choses<sup>317</sup>.

Amore di sé quindi, voluttuoso asservimento della natura e delle sue espressioni migliori e gratificanti all'uomo. I *cyniques et les moralistes*, riflette Hadrien, considerano «les voluptés de l'amour parmi les jouissances dites grossières, entre le plaisir de boire et celui de manger [...]»<sup>318</sup>.

Ma per Hadrien questi piaceri non sono per niente grossolani, come ha già cercato di dimostrare. Quanto all'amore, è ben altro:

Je croirai à cette assimilation de l'amour aux joies purement physiques (à supposer qu'il en existe de telles) le jour où j'aurai vu un gourmet sangloter de délices devant son mets favori, comme un amant sur une jeune épaule. De tous nos jeux, c'est le seul qui risque de bouleverser l'âme, le seul aussi où le joueur s'abandonne nécessairement au délire du corps. [...] toute démarche sensuelle nous place en présence de l'Autre, nous implique dans les exigences et les servitudes du choix<sup>319</sup>.

<sup>316</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>317</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>318</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>319</sup> *Ibid.*, p. 20.

*Bouleversement, abandon, délire, exigences et servitudes*, anche in *Mémoires d'Hadrien*, le parole sull'amore non riescono a sfuggire ad *une modalisation émotive*, ad un'irruzione del tragico e dell'annullamento di sé, presentati in una lingua paradigmaticamente composta, ma in cui ogni termine è un "nudo" psicologico:

À partir d'un dépouillement qui s'égale à celui de la mort, d'une humilité qui passe par celle de la défaite et de la prière, je m'émerveille de voir chaque fois se reformer la complexité des refus, des responsabilités, des apports, les pauvres aveux, les fragiles mensonges, les compromis passionnés entre mes plaisirs et ceux de l'Autre, tant de liens impossibles à rompre et pourtant déliés si vite<sup>320</sup>.

La lunga vita amorosa di Hadrien<sup>321</sup> viene qui restituita, condensata, dalla Yourcenar. È il lettore che deve provare, seguendo la narrazione, il significato di ogni frase, provare a legarlo ad un'esperienza concreta, entrare, a sua volta, nel gioco della "ri-creazione".

Ma *les mots trompent*, avverte Hadrien, questo *jeu de plaisir* ha una natura contraddittoria: «[...] [il] comporte à la fois les notions de tiédeur, de douceur, d'intimité des corps, et celle de violence, d'agonie et de cri»<sup>322</sup>.

<sup>320</sup> *Ibid.*, op. cit., pp. 20-21.

<sup>321</sup> «Ce jeu mystérieux qui va de l'amour d'un corps à l'amour d'une personne m'a semblé assez beau pour lui consacrer une part de ma vie». *Ibid.*, p. 21.

<sup>322</sup> *Le plaisir*, per essere pienamente vissuto deve innalzarsi alla vertigine dolorosa dello spasimo in cui realizzare quell'annullamento di sé per descrivere il quale i francesi hanno inventato il termine *génial* di «petite mort». Così riflette, infatti U. GALIMBERTI ne *Le cose dell'amore*, op. cit., pp. 25-26: «Ma c'è un altro modo di sperimentare la morte della propria individualità nel corso della vita: è il modo della sessualità in quel suo apice che è l'*orgasmo*, dove non c'è alcun desiderio, alcun istinto, alcuna passione, alcun amore, per la semplice ragione che nell'orgasmo non solo non ci sono due persone, ma neppure una: non c'è esperienza di quel momento perché l'orgasmo è l'evacuazione di ogni esperienza. Ruotando intorno alla morte, l'individualità, come la vittima sacrificale, è uccisa dalla semplice intensità del godimento che la percorre, e che nell'attimo del piacere la sottrae al sistema del tempo, per immergerla in quel tempo storico dove il soggetto non è più l'io, ma la dialettica della materia giocata sulla sessualità».

Perché è nella *chair* che l'amore trova il suo compimento, in questo: «instrument de muscles, de sang, et d'épiderme, ce rouge nuage dont l'âme est l'éclair»<sup>323</sup>.

La passione che ispira la *chair* de l'Autre, è una forma di iniziazione, appartiene al mondo del *Mystère*, dove *le secret* e *le sacré* si incontrano e rinvia ancora, come in *Feux*, alla Passione, all'impossibilità di sfuggire ad una legge che trascende l'umano:

Cloué au corps aimé comme un crucifié à sa croix j'ai appris sur la vie quelques secrets qui déjà s'émeussent dans mon souvenir, par l'effet de la même loi qui veut que le convalescent, guéri, cesse de se retrouver dans les vérités mystérieuses de son mal, que le prisonnier relâché oublie la torture, ou le triomphateur dégrise la gloire<sup>324</sup>.

Conosce Hadrien il tormento d'amore ma possiede anche la consapevolezza che tanto ardore non può durare troppo a lungo. Ma lì, ancora, le strade della guarigione restano misteriose.

Siccome è uno studioso della vita, prova comunque a penetrare il mistero profondo dell'amore e delle sue ragioni, ancorandolo alla modalità di conoscenza che può essere in qualche modo documentata, e cioè l'esperienza sensibile, per cui elabora

un système de connaissance humaine basé sur l'érotique, une théorie du contact [...]. La volupté serait dans cette philosophie une forme plus complète, mais aussi plus spécialisée de cette approche de l'Autre, une technique de plus mise au service de la connaissance de ce qui n'est pas nous<sup>325</sup>.

Questa teoria gli appare presto riduttiva, riesce forse a rendere conto e a spiegare le molte relazioni che nascono per noia o per curiosità, di cui la sua vita, come racconterà presto,

<sup>323</sup> M. YOURCENAR, *Mémoires d'Hadrien*, op. cit., p. 21.

<sup>324</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>325</sup> *Ibid.*, p. 22.

risulta costellata. Ma non è sufficiente a spiegare quello che Hadrien chiamò *l'étonnant prodige*:

[...] que chaque parcelle d'un corps se charge pour nous d'autant de significations bouleversantes que les traits d'un visage, qu'un seul être, au lieu de nous inspirer tout au plus de l'irritation, du plaisir, ou de l'ennui, nous hante comme une musique et nous tourmente comme un problème; qu'il passe de la périphérie de notre univers à son centre, nous devienne enfin plus indispensable que nous même, et l'étonnant prodige a lieu, où je vois bien davantage un envahissement de la chair par l'esprit qu'un simple jeu de chair<sup>326</sup>.

Ma come può o dovrebbe vivere l'amore un uomo che costruisce una personale carriera di imperatore? Da seduttore? L'amore come terreno di conquista dell'altro, soddisfacimento di un bisogno narcisistico di affermazione di sé?

Hadrien non si sente portato per un rapporto così superficiale, per un incontro con "l'altro" che sia solo scambio materiale e non crescita e ricchezza interiore, complessità di mondi che interagiscono:

La technique du grand séducteur exige dans le passage d'un objet à un autre une facilité, une indifférence, que je n'ai pas à l'égard d'eux: de toute façon ils m'ont quitté plus que je ne les quittais, je n'ai jamais compris qu'on se rassasiât d'un être. L'envie de dénombrer exactement les richesses que chaque nouvel amour nous apporte, de le regarder changer, peut-être de le regarder vieillir, s'accorde mal avec la multiplicité des conquêtes<sup>327</sup>.

<sup>326</sup> *Ibid.*, p. 23. Il tema della relazione *chair/esprit* era già stato affrontato dalla Yourcenar in *La couronne et la lyre*, come spiega A.Y. JULIEN, *Marguerite Yourcenar ou la signature de l'arbre*, op. cit., p. 178, nella nota n. 1: «M. Yourcenar souligne que dans l'épigramme du temple de Thespies, prêtée à Hadrien, "il est intéressant de [...] voir [l'empereur] implorer les faveurs de l'Éros Sage" et celles d'Aphrodite Ourania, représentée dans *Le Banquet* de Platon comme la déesse des amours héroïques, dans lesquels l'union des esprits et des cœurs autorise et ennoblit celle des corps"». CL., pp. 377-378.

<sup>327</sup> M. YOURCENAR, *Mémoires d'Hadrien*, op. cit., p. 23.

Amore di *chair* senza anima quello del *séducteur*, come quello delle prostitute che è anche amore di menzogna.

Utile servizio, il loro, come quello del barbiere o del massaggiatore, ma quanta grossolanità in questo voler assecondare il piacere di un altro, in questa interpretazione meccanica di quelli che si immaginano i bisogni di un altro, in questa forma di piacere che dà solo un soddisfacimento immediato<sup>328</sup>.

Et cependant, si j'ai à peu près renoncé à ces formes par trop machinales du plaisir ou je ne m'y suis pas enfoncé trop avant, je le dois plutôt à ma chance qu'à ma vertu capable de résister à rien<sup>329</sup>.

Questa *chance* non è un dono, come si sarebbe immediatamente portati a credere, ma una costruzione di vita che nasce dalle letture e dallo studio, amori veri della sua vita, che lo accompagneranno per tutto il corso dell'esistenza, sostrato delle sue riflessioni e delle sue scelte umane ed "imperiali":

Le véritable lieu de naissance est celui où l'on a porté pour la première fois un coup d'oeil intelligent sur soi-même: mes premières patries ont été des livres<sup>330</sup>.

Il libro è una patria interiore<sup>331</sup>, un luogo di seduzione. Da leggere ma anche da scrivere, luoghi dove cantare i propri de-

<sup>328</sup> La prostituzione per Hadrien non è un'attività assimilabile all'ambito amoroso ma piuttosto ad un "onesto artigianato" incapace di mobilitare il suo mondo emozionale: «En principe, je suis prêt à admettre que la prostitution soit un art comme le massage ou la coiffure, mais j'ai déjà peine à me plaire chez les barbiers et les masseurs. Rien de plus grossier que nos complices [...]. Il me déplait qu'une créature croie pouvoir escompter mon désir, le prévoir, mécaniquement s'adapter à ce qu'elle suppose mon choix». *Ibid.*, p. 24.

<sup>329</sup> *Ibid.*, pp. 24-25.

<sup>330</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>331</sup> Più avanti nella lettera, Hadrien sottolinea il valore del suo impegno nella costruzione di biblioteche: «Fonder des bibliothèques, c'était encore construire des greniers publics, amasser des réserves contre un hiver de l'esprit, qu'à certains signes, malgré moi, je vois venir». *Ibid.*, p. 138.

sideri<sup>332</sup>. Vaghi e indefiniti sono quegli amori legati alla conoscenza del mondo e delle idee, che nascono da un incontro di anime e di intelligenze, così interiori da non essere visibili se non nella forma dell'*exemplum* per eccellenza:

[...] j'ai aimé certains de mes maîtres, et ces rapports étrangement élusifs qui existent entre le professeur et l'élève, et les Sirènes chantant au fond d'une voix cassée qui pour la première fois vous révèle un chef-d'œuvre ou vous dévoile une idée neuve. Le plus grand séducteur après tout n'est pas Alcibiade, c'est Socrate<sup>333</sup>.

All'amore per i libri e per la filosofia, vera arte della conoscenza e del ragionamento, si aggiunge inevitabilmente l'amore per la lingua che meglio racconta, alla sua epoca, il percorso umano, e cioè il greco:

J'ai aimé cette langue pour sa flexibilité de corps bien en forme, sa richesse de vocabulaire où s'atteste à chaque mot le contact direct et varié des réalités, et parce que presque tout ce que les hommes ont dit de mieux a été dit en grec<sup>334</sup>.

L'amore per il *grec* e per Atene, è una delle costanti della vita e della storia di Hadrien, come puntualizza la Yourcenar

<sup>332</sup> Racconta Hadrien: «[...] j'ai quelque part, sous clé, un ou deux volumes de vers d'amours, le plus souvent imités de Catulle». *Ibid.*, p. 44. Nella *Note* in appendice la Yourcenar precisa di essersi servita, per documentarsi, anche di opere scritte da Hadrien: oltre a documenti ufficiali, lettere e frammenti di discorsi, anche di *poèmes* da lui composti che vengono riportati da autori del tempo o ritrovati come iscrizioni sui monumenti, in particolare *le poème à l'Amour et à l'Aphrodite Ouranienne*. Dopo la morte di Antinoüs, Hadrien si rifugia ad Athènes a casa di Arrien. Lì giudica se stesso come poeta: «Je révisai mes propres œuvres: les vers d'amour, les pièces de circonstances, l'ode à la mémoire de Plotine [...]. Mais là comme ailleurs les lieux communs nous encagent: je commençais à comprendre que l'audace de l'esprit ne suffit pas à elle seule pour s'en débarrasser, et que le poète ne triomphe des routines et n'impose aux mots sa pensée que grâce à des efforts aussi longs et aussi assidus que mes travaux d'empereur. Pour ma part je ne pouvais prétendre qu'aux rares aubaines de l'amateur [...]». *Ibid.*, p. 236.

<sup>333</sup> *Ibid.*, p. 43. A Socrate, la Yourcenar affida un ruolo importante nel processo di conoscenza, nel racconto *Phédon ou le vertige* in *Feux*, op. cit..

<sup>334</sup> *Ibid.*, p. 44.

stessa: «[...] l'arrière-plan d'Hadrien [...] ce sont les collines d'Athènes»<sup>335</sup>.

È dappertutto nel romanzo, perché è in Hadrien stesso, emerge chiaramente ogni volta che l'imperatore, nel raccontare la sua vita a Marc-Aurèle, esamina avvenimenti ed episodi, che mai riescono ad essere semplice *relata* ma si arricchiscono di articolati spunti riflessivi, di aggiunte di senso che ripropongono la complessità di un pensiero e di un ragionamento, alla ricerca costante di un punto di equilibrio, di una *sagesse* come conquista di vita dell'uomo e del capo.

Questa riflessività di Hadrien acquista uno spessore particolare quando racconta le sue avventure giovanili, di cui restituisce al destinatario della lettera solo le esperienze più interessanti su un piano formativo.

L'amore è pericolo, perdita di ragione, costringe l'innamorato a non curarsi del proprio interesse, a rischiare di perdersi, perché nulla è più "interessante" dell'amore soddisfatto:

Un incident de la vie privée faillit bientôt me perdre. Un beau visage me conquît. Je m'attachai passionnément à un jeune homme que l'empereur aussi avait remarqué. L'aventure était dangereuse et goûtée comme telle. Un certain Gallus [...] nous dénonça à l'empereur. Son irritation fut extrême, ce fut un mauvais moment à passer<sup>336</sup>.

L'amore è tentativo di conoscenza, esplorazione del misterioso mondo femminile, viaggio in un universo di *maîtresses*,

<sup>335</sup> M. YOURCENAR, *Mémoires d'Hadrien. Carnets de notes*, op. cit., p. 324. Rileva a questo proposito A. J. JULIEN in *Marguerite Yourcenar ou la signature de l'arbre*, op. cit., p. 164: «À l'évidence chaque nom connote ici une légende, un rite, un culte, un événement de l'Histoire grecque, un haut lieu de la philosophie ou de la poésie. La Grèce se propose comme la contrée initiatrice d'une mémoire collective, au contact de laquelle une mémoire individuelle se ressourcit - ce qui ne peut étonner un lecteur de *Feux* ou de *Nouvelles Orientales*. Marguerite Yourcenar importe dans le chant de louanges hadrienique aux lieux grecs - qui s'épanouit en bien des points de la missive - quelque chose des rythmes, des formes d'incantation des compositions de Pindare [...]».

<sup>336</sup> M. YOURCENAR, *Mémoires d'Hadrien*, op. cit., p. 62.

di *liaisons agréables*, di storie che sono momenti, sequenze di vita, non la vita:

C'était le monde de Tibulle et de Porperce: une mélancolie, une ardeur un peu factice, mais entêtante comme une mélodie sur le mode phrygien, des baisers sur les escaliers dérobés, des écharpes flottant sur des seins, des départs à l'aube, et des couronnes de fleurs laissées sur des seuils<sup>337</sup>.

Amori leggeri che si nutrono proprio di questa leggerezza, che non sanno e non vogliono sapere altro, amori che esistono proprio perché si chiudono a bozzolo sul momento dell'incontro, lasciando fuori il prima e il dopo delle proprie esistenze:

J'ignorais presque tout de ces femmes, la part qu'elles me faisaient de leur vie tenait entre deux portes entrebâillées; leur amour dont elles parlaient sans cesse, me semblait parfois aussi léger qu'une de leurs guirlandes, un bijou à la mode, un ornement coûteux et fragile, et je les soupçonnais de mettre leur passion avec leur rouge et leurs colliers. Ma vie à moi ne leur était pas moins mystérieuse, elles ne désiraient guère la connaître, préférant la rêver tout de travers. Je finissais par comprendre que l'esprit du jeu exigeait ces perpétuels déguisements, ces excès dans l'aveu et dans la plainte, ce plaisir tantôt feint, tantôt dissimulé, ces rencontres concertées comme des figures de danse<sup>338</sup>.

Può bastare tutto questo al greco Hadrien? Può essere sufficiente questo *se montrer nues, mais jamais sans parure*?<sup>339</sup>

J'aurais voulu davantage: la créature humaine dépouillée, seule avec elle-même, comme il fallait bien pourtant qu'elle le fut quelquefois dans la maladie, ou après la mort d'un premier-né, ou quand une ride apparaissait au miroir<sup>340</sup>.

<sup>337</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>338</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>339</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>340</sup> *Ibid.*, p. 75.

La verità nascosta nelle donne, Hadrien la cerca, la spia, la intuisce senza riuscire a trovarla:

Un homme qui lit, ou qui pense, ou qui calcule, appartient à l'espèce et non au sexe, dans ses meilleurs moments il échappe même à l'humain. Mais mes amantes semblaient se faire gloire de ne penser qu'en femmes: l'esprit ou l'âme que je cherchais n'était encore qu'un parfum. Il devait y avoir autre chose: dissimulé derrière un rideau, comme un personnage de comédie attendant l'heure propice, j'épiais avec curiosité les rumeurs d'un intérieur inconnu, le son particulier des bavardages de femmes, l'éclat d'une colère ou d'un rire, les murmures d'une intimité, tout ce qui cessait dès qu'on me savait là<sup>341</sup>.

Hadrien testimonia, con questi ricordi, la sua buona volontà nell'aver provato a conoscere il mondo delle donne, ma appare evidente che voglia anche sottolineare quanto questo mondo lo abbia respinto. Per impossibilità culturale, per mancanza di interesse verso gli uomini, per necessità di dissimulazione, il mondo delle donne è richiuso su se stesso, legato ad un *dur sens pratique*, grigio ed impenetrabile. Non è in sé un mondo interessante. Lo diventa solo quando l'amore entra in gioco. Ma perché questo avvenga la donna deve possedere quelle caratteristiche di *être humain*, quel *dépouillement* esistenziale, che sono per Hadrien, nemico della menzogna nelle sue varie manifestazioni, una condizione necessaria per potersi abbandonare al sentimento.

L'unica degna di essere ricordata, infatti, è quella che ha concesso la sua impudicizia sincera, che non ha nascosto la complessità del suo essere e la sua avidità di necessità quotidiane:

Couchée sur le dos, appuyant sur moi sa petite tête fière, elle me parlait de ses amours avec une impudeur admirable. J'aimais sa fureur et son détachement dans le plaisir, son goût difficile, et sa rage de se déchirer l'âme<sup>342</sup>.

<sup>341</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>342</sup> *Ibid.*, p. 77.

Le *maîtresses*, a ricordarle, sono state nella vita di Hadrien un gioco di relazioni un po' amaro e in fondo insoddisfacente, un piacere che si è trasformato presto in "garbata indifferenza".

Nessuna riesce a scuoterlo in profondità come amante, ma due donne, la moglie di Trajan, Plotine e sua moglie Sabine, riescono ad intrecciare la loro vita con la sua, obbligandolo continuamente a fare i conti con la loro presenza.

Marguerite Yourcenar si rammarica nei *Carnets*:

Un certain nombre d'êtres dont on voudrait développer le portrait: Plotine, Sabine, Arrien, Suétone. Mais Hadrien ne pouvait les voir que de biais<sup>343</sup>.

In effetti lo statuto narrativo scelto dalla scrittrice la obbliga ad assumere, in particolare nei confronti delle due donne, il punto di vista di Hadrien, che è parziale e a volte insincero<sup>344</sup> ed ingiusto. Del resto la Yourcenar, sempre nei *Carnets* definisce, in maniera drastica e perentoria, le convinzioni che le hanno impedito di assumere un punto di vista femminile per raccontare la vita di Hadrien:

Impossibilité aussi de prendre pour figure centrale un personnage féminin, de donner, par exemple, pour axe à mon récit, au lieu d'Hadrien, Plotine. La vie des femmes est trop limitée ou trop secrète<sup>345</sup>.

<sup>343</sup> MARGUERITE YOURCENAR, *Mémoires d'Hadrien. Carnets de notes*, op. cit., p. 335. La Yourcenar, commentando l'accoglienza fatta da *une presse enthousiaste* a *Mémoires d'Hadrien*, si lamenta del fatto che tutti abbiano voluto vedere nel romanzo il racconto di un successo di vita straordinario, trascurando la presenza di altri elementi e aspetti che, per lei, sono altrettanto interessanti e degni di rilievo: «Ils ont surtout voulu voir un succès, une réussite extraordinaire: l'empereur au sommet de sa gloire, triomphant, aimé: c'est cela qui les exaltait. Il y a toutes sortes d'éléments extrêmement intéressants, et que le public voit mal. Lucius, par exemple, l'héritier manqué, l'homme élégant qui a presque été un grand prince, et qui meurt sans laisser de trace. Ces personnages qui "existent presque" sont pour moi également très attachants». M. YOURCENAR, *Les yeux ouverts*, Entretiens avec Matthieu Galey, op. cit., p. 155.

<sup>344</sup> «À de certains moments, d'ailleurs peu nombreux, il m'est même arrivé de sentir que l'empereur mentait. Il fallait alors le laisser mentir, comme nous tous». M. YOURCENAR, *Mémoires d'Hadrien. Carnets de notes*, op. cit., p. 341.

<sup>345</sup> *Ibid.*, p. 329.

L'ultima affermazione possiede sicuramente una sua verità storica, ma potrebbe essere un esercizio interessante cercare di scoprire cosa nascondono quel *limitée* et quel *secrète*. Hadrien ci aveva provato, come si è visto, senza riuscire a trovare la chiave di lettura di quel mondo. Anche la Yourcenar si è sentita incuriosita da queste vite femminili che non ha restituito, genialità straordinaria, come apparentemente dichiara, attraverso gli occhi di Hadrien, ma attraverso una serie di non detti, di risposte non date, di silenzi femminili, che riescono a suggerire una grande e dolorosa complessità.

Plotine è l'artefice della fortuna di Hadrien, è lei che ha guidato i suoi passi verso la conquista del titolo di imperatore, è lei che decide chi deve sposare. È il suo riferimento, centro del mondo:

Et c'est alors qui m'apparut le plus sage de mes bons génies: Plotine. Il y avait près de vingt ans que je connaissais l'impératrice. Nous étions du même milieu, nous avions à peu près le même âge[...]. Nous étions d'accord presque sur tout. Nous avions tous deux la passion d'orner, puis de dépouiller notre âme, d'éprouver notre esprit à toutes les pierres de touches<sup>346</sup>.

*Vêtements blancs, paroles mesurées, réponses nettes*: l'equilibrio epicureo di Plotine le dona una pace interiore in cui Hadrien si specchia, misurando le differenze che li caratterizzano:

Le mystère des dieux, qui me hantait, ne l'inquiétait pas, elle n'avait non plus mon goût passionné des corps. Elle était chaste par dégoût du facile, généreuse par décision plutôt que par nature, sagement méfiante, mais prête à tout accepter d'un ami, même ses inévitables erreurs. L'amitié était un choix où elle s'engageait toute entière, elle s'y livrait absolument, et comme je ne l'ai fait qu'à l'amour<sup>347</sup>.

<sup>346</sup> M. YOURCENAR, *Mémoires d'Hadrien*, op. cit., p. 95.

<sup>347</sup> *Ibid.*, pp. 95-96.

Hadrien non vede passione nella vita di Plotine, solo una pace emotiva e sensuale, una scelta di ragione, in cui ogni atto è frutto di meditazione. Perché così lei si è fatta vedere.

Intenso e indiscutibile il loro rapporto di amicizia:

Elle m'a connu mieux que personne, je lui ai laissé voir ce que j'ai soigneusement dissimulé à tout autre: par exemple de secrètes lâchetés. J'aime à croire que de son côté elle ne m'a presque rien tu<sup>348</sup>.

Hadrien si compiace a crederlo anche sincero. Ma la Yourcenar, abilmente, costruisce, per sottrazione, il punto di vista di Plotine: nelle definizioni nette e categoriche di Hadrien, si insinua con quel "j'aime à croire", il dubbio che esista un *secret* sapientemente taciuto, un'opacità nascosta dall'*amitié* che sfugge ad Hadrien, quando chiarisce e sottolinea, a Marc Aurèle la "platonicità" della relazione con Plotine:

L'intimité des corps, qui n'exista jamais entre nous, a été compensée par ce contact de deux esprits étroitement mêlés l'un à l'autre. [...] En vérité nous étions complices, mais l'oreille la plus exercée eût à peine reconnu entre nous les signes d'un secret accord<sup>349</sup>.

È veramente sincero Hadrien quando parla? Il suo racconto non cela, per opportunità, il segreto? L'affetto che nutre per Plotine anche dopo la sua morte non lo porta forse a "mistificare" la verità di una relazione amorosa per evitare di gettare ombre su quella che è ufficialmente *sa mère*?

Nei suoi *entretiens* con Matthieu Galey la Yourcenar precisa: «Hadrien a eu une "amitié amoureuse" – un croniqueur le dit – avec Plotine»<sup>350</sup>.

Non potendo raccontare qui «la verità» di Plotine, perché obbligata a raccontare quella, sincera e/o costruita a seconda

<sup>348</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>349</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>350</sup> M. YOURCENAR, *Les yeux ouverts*, Entretiens avec Matthieu Galey, op. cit., p. 170.

dei casi, di Hadrien, la Yourcenar la suggerisce nelle interviste quando parla dei suoi personaggi femminili: omaggio ad una storia non raccontata ma probabilmente ben presente e viva nella sua mente.

Plotine potrebbe figurare tra le protagoniste di *Feux* in quanto appartiene a quella categoria di personaggi femminili rari creati dalla Yourcenar, di una perfezione quasi ideale<sup>351</sup>, capaci di una dedizione e di un attaccamento che riescono a creare un legame "simpatico" con l'essere amato.

A chi le chiede: «*Qu'est-ce que c'est l'amour de sympathie?*»<sup>352</sup> la scrittrice spiega:

Disons le sentiment profond de tendresse pour une créature, quelle qu'elle soit, qui partage les mêmes hasards, les mêmes vicissitudes que nous [...]. Il s'agit d'un lien, charnel ou non, sensuel toujours, quoi qu'on fasse, mais où la sympathie prend le pas sur la passion<sup>353</sup>.

Su questi presupposti la Yourcenar costruisce una relazione tra Hadrien e Plotine che è intesa spirituale, simbiosi intellettuale ed emotiva. L'esclusione dal rapporto della *chair*<sup>354</sup> lo pone al di là dell'immanenza, fuori dalla contingenza e dalla necessità del desiderio. È il ritrovarsi del *deux* in un'unica identità archetipa, di cui Plotine incarna la parte migliore:

Plotine n'était plus. Durant un précédent séjour en ville, j'avais revu pour la dernière fois cette femme au sourire un peu las, que la nomenclature officielle me donnait pour mère, et qui était bien davantage: mon unique amie. [...] J'assistai

<sup>351</sup> Come lei stessa dichiara nell'intervista a J. MONTALBETTI, «Marguerite Yourcenar dans son île de Mont-Désert: Je me suis éloignée de la politique: l'essentiel est ailleurs», *Le Figaro Littéraire*, 26 novembre 1977, in *Marguerite Yourcenar. Portrait d'une voix*, Vingt-trois entretiens (1952-1987), op. cit., p. 197.

<sup>352</sup> M. YOURCENAR, *Les yeux ouverts*, Entretiens avec Matthieu Galey, op. cit., p. 73.

<sup>353</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>354</sup> Al di là delle ragioni di opportunità che possono aver spinto il personaggio Hadrien a fornire questa versione...



moi-même aux cérémonies de l'apothéose, contrairement à l'usage impérial, j'avais pris le deuil pour une période de neuf jours. Mais la mort changeait peu de chose à cette intimité qui depuis des années se passait de présence; l'impératrice restait ce qu'elle avait toujours été pour moi: un esprit, une pensée à laquelle s'était mariée la mienne<sup>355</sup>.

Dall'esame dei riferimenti a Plotine presenti in *Mémoires d'Hadrien* emerge chiaramente che ella è, in vita, il soggetto attivo, colei che dà. Plotine offre, consiglia, suggerisce, muove le pedine per valorizzare "politicamente" la carriera che Hadrien sta costruendo sul piano lavorativo / militare. Quanto questo *amour-abnégation*, questo *dévouement* esclusivo le costi, non viene mai detto<sup>356</sup>. Ma del premio che il suo amore riceve, il più alto a cui un innamorato possa aspirare, sì: Plotine possiede l'anima di Hadrien perché egli stesso gliel'ha do-

<sup>355</sup> M. YOURCENAR, *Mémoires d'Hadrien*, op. cit., p. 182. A questo proposito sottolinea A. Y. JULIEN in *Marguerite Yourcenar ou la signature de l'arbre*, op. cit., p. 179: «Il est intéressant que Yourcenar ait souhaité, dans les *Mémoires*, à travers les figures respectives de Plotine et d'Arrien, décliner le culte de la *philie* sur les deux modes, épicurien et stoïcien – ces philosophies ayant toutes deux effectivement théorisé l'attachement électif à l'autre. Dans sa version plotinienne, l'amitié est étrangère à la dimension utilitaire du lien social, elle relève d'un comportement librement choisi, postule l'égalité des interlocuteurs, l'effort de transparence réciproque – elle offre au discours hadrienique la seule opportunité d'accueillir le "nous" d'accord parfait –, et excède les limites d'une présence en devenant vecteur de la vie morale, "beau silence" éclairant de Plotine, par-delà même sa disparition».

<sup>356</sup> Nell'intervista a Francesca Sanvitale per la RAI, la Yourcenar affronta il tema dell'amore per i suoi personaggi femminili:

– «[...] toutes ces femmes aiment – je mets Électre à part, qui n'a pas les sens de l'amour.

– *Mais elles aiment avec une espèce de désespoir.*

– Pas toujours – désespoir par moments. Le grand point est qu'elles aiment, et qu'elles aiment jusqu'au bout. Peut-être avec une concentration – je dis: concentration seulement – que l'homme a rarement. Ce qui ne veut pas dire qu'un homme ne peut pas aimer autant. Mais c'est rare qu'il en fasse l'axe absolu de sa vie, tandis que pour ces femmes, c'est un axe». FRANCESCA SANVITALE, "Rencontre avec Marguerite Yourcenar", RAI, 6 janvier 1987, in *Marguerite Yourcenar. Portrait d'une voix*, Vingt-trois entretiens (1952-1987), op. cit., pp. 363-364.

nata<sup>357</sup>. E possiede il dolore che la sua morte gli procura, *deuil public*, non gesto di rispetto, ma ostentato atto d'amore, riconoscimento postumo, abbraccio fisico della sofferenza. Ma anche consapevolezza che non c'è un vero *deuil intime*. Plotine non morrà fino a che non muore Hadrien<sup>358</sup>, le loro anime continuano ad essere unite, al di là del tempo della *chair* e quindi della morte e si fondono, imperio e nume tutelare, nell'unica realtà che durerà per sempre, Roma:

On mettait la dernière main au Temple de Vénus et de Rome, [...] *Roma, Amor*: la divinité de la Ville Éternelle s'identifiait pour la première fois avec la Mère de l'Amour, inspiratrice de toute joie. C'était une des idées de ma vie. La puissance romaine prenait ainsi ce caractère cosmique et sacré, cette forme pacifique et tutélaire que j'ambitionnais de lui donner. Il m'arrivait parfois d'assimiler l'impératrice morte à cette Vénus sage, conseillère divine<sup>359</sup>.

È in questo rapporto che riesce ad essere simbiotico fino in fondo<sup>360</sup>, dove si sostanzia un accordo e quindi un *bonheur* inalterabile, che la Yourcenar esprime e racconta la sua concezione dell'amore perfetto, di quello che per lei è "il" vero *mariage*.

<sup>357</sup> Altrove in *Mémoires*, dopo la morte di Plotine, Hadrien, raccontando un episodio, lascia intravedere la profondità del suo sentimento sotto un riserbo consapevole: «[...] Phlégon, qui collectionnait les histoires des revenants nous raconta un soir celle de La Fiancée de Corinthe dont il se porta garant. Cette aventure où l'amour ramenait une âme sur la terre, et lui rendait temporairement un corps, émut chacun de nous mais à des profondeurs différentes. [...] Je permis que le nom de mon père et ma mère fussent prononcés mais une sorte de pudeur m'empêcha d'évoquer Plotine». M. YOURCENAR, *Mémoires d'Hadrien*, op. cit., p. 199. *Pudeur*, non altro.

<sup>358</sup> Anche la scelta finale del successore, sembra ispirata da Plotine, in quanto Antonin è un suo lontano parente: «J'avais remarqué au Sénat un certain Antonin, homme d'une cinquantaine d'années, d'une famille provinciale, apparentée de loin à celle de Plotine». *Ibid.*, p. 288.

<sup>359</sup> *Ibid.*, p. 182. È solo dopo la morte di Plotine che Hadrien si trasforma rispetto alla loro relazione da soggetto passivo, colui che riceve, in soggetto attivo, colui che dà.

<sup>360</sup> Il nome di Plotine figura in tutti i momenti importanti della sua vita, anche all'approssimarsi della morte, in cui sente di avvicinarsi alle anime più care: «Antinoüs et Plotine sont au moins aussi réels que moi». *Ibid.*, p. 310.

Il *mariage* sociale di Hadrien è invece una storia ben diversa. Combinato, come si è visto da Plotine, si rivela fonte di sofferenza e di malessere:

[...] Sabine, à cet âge, n'était pas tout à fait sans charme. Ce mariage, tempéré par une absence presque continuelle a été pour moi, par la suite, une telle source d'irritations et d'ennuis que j'ai peine à me rappeler qu'il fut un triomphe pour un ambitieux de vingt-huit ans<sup>361</sup>.

La relazione che intercorre tra Hadrien e Sabine<sup>362</sup> si ispira alla storia, già raccontata in *Feux*, di *Clytemnestre ou le crime*. Solo che qui il punto di vista è rovesciato. È Hadrien che pensa, sente e parla, ma tra le pieghe delle sue parole si installa l'eco del grido di Clytemnestre / Sabine, come risposta amara, forse disperata.

L'antipatia che la moglie sembra provare per Hadrien non è forse causata dalla indifferenza di lui?

De tous les êtres, c'est probablement celui auquel j'ai le moins réussi à plaire: il est vrai que je m'y suis fort peu essayé<sup>363</sup>.

Non la sottopone, Hadrien, ad una serie di umiliazioni anche pubbliche, quando ostenta in sua presenza Antinoüs?

Je reconnaissais [...] un peu à l'écart, dans cette claire pénombre qui sied aux apparitions divines, le visage rêveur du jeune Grec en qui j'avais incarné ma Fortune. Ma femme, présente elle aussi, venait de recevoir le titre d'impératrice<sup>364</sup>.

<sup>361</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>362</sup> M. Sarde riferisce che nel *Journal de Mémoires d'Hadrien*, op. cit., vengono raccontati una serie di avvenimenti (coincidenze?) che accompagnano la creazione dell'opera, creando una sorta di sintonia tra il mondo immaginario e gli accadimenti reali: «Les coïncidences se multiplient. [...] Vous faites pour la première fois de votre vie, connaissance d'une jeune fille pré-nommée Sabine, comme l'impératrice. "Futilités certes mais qui font parler de l'état de grâce"». M. SARDE in *Vous, Marguerite Yourcenar. La passion et ses masques*, op. cit., p. 306.

<sup>363</sup> M. YOURCENAR, *Mémoires d'Hadrien*, op. cit., p. 121.

<sup>364</sup> *Ibid.*, p. 185.

Giorno di gloria pubblica e di sconfitta privata<sup>365</sup>. *La rancœur*<sup>366</sup> scava i tratti di Sabine, a cui Hadrien ha regalato l'ufficialità di un impero ma ha negato se stesso, privandola di una corrispondenza amorosa:

Il ne lui restait rien de cette grâce d'adolescente qui m'avait brièvement intéressé autrefois: cette Espagnole prématurément vieillie était grave et dure. Je savais gré à sa froideur de n'avoir pas pris d'amant; il me plaisait qu'elle sût porter avec dignité ses voiles de matrone qui étaient presque des voiles de veuve<sup>367</sup>.

Nel suo vederla *de biais* Hadrien interpreta i comportamenti di Sabine come segno di un'incapacità sentimentale, di una durezza affettiva dovuta ad un'insensibilità congenita. Per questo, pur riconoscendole un comportamento corretto, non si fa scrupoli, così come Agamennone non si era fatto scrupolo di esibire Cassandra, noncurante dei sentimenti di una Clytemnestre ormai *usée*:

J'aurais pu me débarrasser par le divorce de cette femme point aimée, homme privé, je n'eusse pas hésité à le faire. Mais elle me gênait fort peu, et rien dans sa conduite ne justifiait une insulte si publique. Jeune épouse, elle s'était offusquée de mes écarts mais à peu près comme son oncle s'irritait de mes dettes. Elle assistait aujourd'hui sans paraître s'en apercevoir aux manifestations d'une passion qui s'annonçait longue. Comme beaucoup de femmes peu sensibles à l'amour, elle en comprenait mal le pouvoir; cette ignorance excluait à la fois l'indulgence et la jalousie. Elle ne s'inquiétait que si ses titres ou sa sécurité se trouvaient menacés, ce qui n'était pas le cas<sup>368</sup>.

<sup>365</sup> In quel giorno solenne Hadrien così vede se stesso e Sabine: «[...] j'acceptais d'être l'image terrestre de ce Jupiter d'autant plus dieu qu'il est homme, soutien du monde, justice incarnée, ordre des choses, amant des Ganymèdes et des Europes, époux négligent d'une Junon amère». *Ibid.*, p. 185.

<sup>366</sup> La Yourcenar, nella *Note* che accompagna *Mémoires d'Hadrien*, cita un tratto del carattere di Hadrien, più volte sottolineato dagli storici, *la rancune*. *Le petit Robert* definisce il termine come: «Souvenir tenace que l'on garde d'une offense, d'un préjudice avec de l'hostilité et un désir de vengeance». Il sentimento provato da Sabine sembra piuttosto configurarsi come *rancœur*, che, sempre *Le petit Robert* definisce: «Ressentiment, amertume que l'on garde après une désillusion, une injustice...».

<sup>367</sup> M. YOURCENAR, *Mémoires d'Hadrien*, op. cit., p. 186.

<sup>368</sup> *Ibid.*, pp. 185-186.

L'apparente rispetto che Hadrien porta alla moglie è, come si è visto, solo pubblico, non comprende, l'imperatore, che la *femme offusquée* della giovinezza ha dovuto cedere il passo, farsi da parte, ostentare per orgoglio un'indifferenza che nasconde una disperazione rassegnata, che cerca nella soddisfazione materiale una sorta di compensazione, una vendetta, una modalità di affermazione, così come Clytemnestre trova un giovane amante. Il lettore avrebbe creduto alla "verità" raccontata da Hadrien se non avesse letto *Feux*.

Se per creare la relazione tra Plotine e Hadrien la Yourcenar ha potuto fare appello all'intelligenza del lettore che interpreta, tra le righe, quello che il protagonista può e vuole dire, qui, per fare emergere il punto di vista di Sabine, gioca con il rimando letterario alla sua stessa opera, con una voce che è altrove, in un altro matrimonio, riproponendo la sua personale concezione dell'amore, avvalorando così quanto si è già detto a proposito della relazione che lei stessa intrattiene con i suoi personaggi, tutti presenti, sempre, nel suo immaginario. Sabine è condannata agli occhi di Hadrien, a non avere "umanità", ogni suo gesto viene sempre interpretato come calcolo o atto di *bienséance*:

Hermogène [...] me transmit quelques messages de l'impératrice; elle se montra convenable, on l'est toujours en présence de la mort. Cette compassion reposait sur un malentendu: on acceptait de me plaindre, pourvu que je me consolasse assez vite<sup>369</sup>.

Dov'è finito l'Hadrien, imperatore riflessivo, che si presenta a Marc Aurèle, come sovrano equanime, attento a conciliare tutte le posizioni, a tener conto dell'«altro»?

Possibile che non riesca a vedere quanto costi mandare proprio quei *quelques messages* invece di uno, che veda nella compassione di Sabine solo un atto formale, se non una segreta soddisfazione per la sua sofferenza?

Anche a distanza di tempo, al momento della redazione della lettera a Marc Aurèle, nel raccontare la morte dell'imperatrice, si abbandona ad una serie di commenti in tono "acido",

<sup>369</sup> *Ibid.*, p. 221.

che non si ritroveranno in nessuna altra parte delle *Mémoires*, triste riassunto della loro vita, amaro "elogio" funebre:

Ma femme venait de mourir dans sa résidence du Palatin [...]. Les ménagements, les bienséances, les faibles vellétés d'entente avaient peu à peu cessé entre nous et laissé à nu l'antipathie, l'irritation, la rancœur, et, de sa part à elle, la haine. [...] Elle se félicitait de mourir sans enfants; mes fils m'eussent sans doute ressemblé; elle aurait eu pour eux la même aversion que pour leur père. Cette phrase où suppure tant de rancune est la seule preuve d'amour qu'elle m'ait donnée<sup>370</sup>.

Vuole essere solo sarcastica la frase di Hadrien? O non nasconde, piuttosto, la lucida e amara consapevolezza che sotto quell'odio, quella frase atroce in cui la moglie si nega a uno degli scopi del suo matrimonio – la continuazione di una stirpe – si annidi una forma corrosa di amore?

Clytemnestre non uccide forse l'unico uomo che esista per lei, in nome del suo stesso amore per lui, come dichiara ai giudici?<sup>371</sup>

Ma Sabine: je remuais les quelques souvenirs tolérables qui restent toujours d'un être, quand on prend la peine de les

<sup>370</sup> *Ibid.*, pp. 278-279.

<sup>371</sup> La *plaidoirie* di Clytemnestre rende conto di una serie di emozioni violente. La Yourcenar avrebbe voluto, come si è detto, sviluppare, in altra sede, anche il personaggio di Sabine, farne sentire una voce che adesso si può immaginare per traslazione, ma che non è per questo meno presente in *Mémoires*, attraverso l'uso sapiente del dire dell'uno che induce il lettore a immaginare la possibile risposta dell'altro che invece lo scrittore "sottrae" alla narrazione: «Si, au lieu de considérer les formes quotidiennes du discours passionnel où la sensibilisation ondoyante est parfois difficile à distinguer de la tensivité toujours présente dans le déroulement discursif, on se tournait vers des cas limites, vers des passions "violentes" telles que la colère, le désespoir, l'éblouissement ou la terreur, on y verrait la sensibilisation apparaître, dans sa ponctuation incoative, comme une *fracture* du discours, comme un facteur d'hétérogénéité, une sorte d'état de transe du sujet qui le transporte dans un ailleurs imprévisible, qui le transforme, aimerait-on dire, en un sujet *autre*. C'est là que la passion apparaît dans sa nudité, comme la négation du rationnel et du cognitif, et que le "sentir" déborde le "percevoir". Tout se passe comme si une autre voix s'élevait soudain pour dire sa propre vérité, pour dire les choses autrement». A. J. GREIMAS, J. FONTENILLE, *Sémiotique des passions*, op. cit., p. 18. Quale sarebbe stata la *modalisation* di rappresentazione che la Yourcenar avrebbe scelto per Sabine? Probabilmente la stessa modalità passionale di Clytemnestre.

chercher; [...] j'évoquais avec amertume quelques nuits d'un lointain été, où j'avais vainement essayé de me plaire auprès de cette jeune épouse froide et dure<sup>372</sup>.

Non ha ispirato nessun affetto la «povera Sabine», per questo non merita neanche gli onori funebri dovuti al suo rango. Hadrien, imperatore con il culto del *deuil*<sup>373</sup>, per sua stessa ammissione, «dimentica» semplicemente di farglieli tributare. Un atto grave, dettato forse da un sentimento di vendetta, di rancore, o peggio ancora, da un'indifferenza che ha semplicemente cancellato l'"altro". La stessa indifferenza di Agamennon che «ignora» la lettera di denuncia dell'adulterio di sua moglie. Solo l'approssimarsi della sua stessa morte, la volontà di «lasciare tutto in ordine», di ristabilire un equilibrio che superi la contingenza della singola vita umana, porta Hadrien a riparare al torto:

Mon mausolée [...] sera terminé à peu près à temps pour le transfert des cendres encore chaudes. J'ai prié Antonin qu'il y fasse ensuite transporter Sabine, j'ai négligé de lui faire décerner à sa mort les honneurs divins, qui somme toute lui sont dus, il ne serait pas mauvais que cet oubli fût réparé<sup>374</sup>.

<sup>372</sup> M. YOURCENAR, *Mémoires d'Hadrien*, op. cit., p. 279. E se invece fosse vero per Sabine quello che scrive R. BARTHES in *Fragments d'un discours amoureux*, op. cit., p. 52: «Je suis pris dans un double discours, dont je ne peux sortir. D'un côté je me dis: et si l'autre par quelque disposition de sa propre structure, avait besoin de ma demande? Ne serais-je pas justifié de m'abandonner à l'expression littérale, au dire lyrique de ma "passion"? L'excès, la folie ne sont-ils pas ma vérité, ma force? Et si cette vérité, cette force, finissaient par impressionner? Mais, d'un autre côté je me dis: les signes de cette passion risquent d'étouffer l'autre. Ne faut-il pas alors, *précisément parce que je l'aime*, lui cacher combien je l'aime?»

<sup>373</sup> La definizione è della stessa Marguerite Yourcenar: «Il y a sa passion du deuil, c'est une espèce de frénésie sombre. [...] [c'est] le seul homme qui ait pris le deuil pour une impératrice – Plotine, la femme de son prédécesseur – le seul homme qui a élevé de grands tombeaux à des morts du passé et aussi à des morts de son temps, et le seul homme qui ait eu un culte, presque insensé, pour un ami mort, pendant neuf ans [...]». BERNARD PIVOT "Bernard Pivot rencontre Marguerite Yourcenar" *Apostrophes* 7 décembre 1978, in *Marguerite Yourcenar. Portrait d'une voix*, *Vingt-trois entretiens* (1952-1987), op. cit., p. 239.

<sup>374</sup> M. Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien*, op. cit., p. 315.

In quello stesso mausoleo desidera che siano trasportate al suo fianco anche le spoglie di Aelius Caesar, il figlio adottivo morto prematuramente.

Anche questa è la storia di un amore, particolare e complesso, per certi versi oscuro:

J'ai si souvent perdu de vue, puis retrouvé Lucius au cours des années qui suivirent, que je risqué de garder de lui une image faite de mémoires superposées qui ne correspond en somme à aucune phase de sa rapide existence<sup>375</sup>.

Aelius Caesar è in realtà, Lucius Céionus, uno degli amori giovanili a cui Hadrien rimane legato fino alla morte, per delle ragioni, mai veramente chiarite, che risiedono probabilmente in quella «consonanza» che si stabilisce, al di là di ogni ragione e razionalità, tra gli esseri, alta forma di intuizione che penetra il velo delle apparenze e coglie nell'intimo di un essere ciò che lo rende simile a sé:

[...] Lucius Céionus, alors âgé de dix-huit ans à peine, égayait ces fêtes que je voulais austères, de sa grâce rieuse de jeune prince. Il avait déjà certaines manies absurdes et délicieuses: la passion de confectionner à ses amis des plats rares, le goût exquis des décorations florales, le fol amour des jeux de hasard et des travestis, Martial était son Virgile: il récitait ces poésies lascives avec une effronterie charmante. [...] ce jeune faune dansant occupa six mois de ma vie<sup>376</sup>.

A questo periodo Hadrien fa risalire delle promesse fatte a Lucius che avranno delle conseguenze importanti nel futuro di entrambi: «Je fis des promesses, qui m'ont beaucoup gêné par la suite [...]»<sup>377</sup>.

<sup>375</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>376</sup> *Ibid.*, p. 122. In realtà Lucius sarà presente per tutta la vita di Hadrien e oltre, come si vedrà.

<sup>377</sup> *Ibid.*, p. 122.

Lucius adolescente è paragonabile ad una poesia:

[...] L'image de Lucius adolescent se confine à des recoins plus secrets du souvenir: un visage, un corps, l'albâtre d'un teint pâle et rose, l'exact équivalent d'une épigramme amoureuse de Callimaque, de quelques lignes nettes et nues du poète Straton<sup>378</sup>.

È presente nelle riflessioni di Hadrien, come pietra di paragone, quando si interroga sulla natura e la forza del suo amore per Antinoüs:

Des passions semblables avaient souvent traversé ma vie; ces fréquentes amours n'avaient coûté jusqu'ici qu'un minimum de serments, de mensonges et de maux. Mon bref engouement pour Lucius ne m'avait entraîné qu'à quelques folies réparables<sup>379</sup>.

È al giovane patrizio romano che “chiede aiuto” quando avverte che il rapporto con Antinoüs si sta facendo troppo impegnativo e vuole ricondurlo nei binari di una “normalità”<sup>380</sup>. Lucius, con il suo apparato di lusso e di *mâîtresses* è con loro, nella calda Alexandrie:

Une hostilité sourde régnait comme toujours entre les deux jeunes hommes: l'intimité à laquelle je les forçais augmentait leur aversion l'un pour l'autre. Lucius cachait la sienne sous une condescendance moqueuse; mon jeune Grec s'enfermait dans un de ses accès d'humeur sombre<sup>381</sup>.

<sup>378</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>379</sup> *Ibid.*, p. 189.

<sup>380</sup> La presenza di Lucius ad Alessandria è una “scelta creativa” della scrittrice, che ha, come si può constatare, numerose implicazioni nelle dinamiche interpersonali interne all'opera. La Yourcenar stessa sottolinea nella *Note*: «La visite de Lucius à Alexandrie en 130 est déduite (comme le fit déjà Gregorovius) d'un texte souvent contesté, *La Lettre d'Hadrien à Servianus*, où le passage qui concerne Lucius n'oblige nullement à une telle interprétation. La donnée de sa présence en Egypte est donc plus qu'incertaine; les détails concernant Lucius durant cette période sont au contraire tirés presque tous de sa biographie par Spartien, *Vie d'Aelius Caesar*». M. YOURCENAR, *Mémoires d'Hadrien, Note*, op. cit., p. 350.

<sup>381</sup> M. YOURCENAR, *Mémoires d'Hadrien*, op. cit., p. 210.

Origine, carattere, stili ed educazione mai più diversi, eppure in entrambi brucia la stessa gelosia, la stessa rivalità<sup>382</sup>, che avrà, come si vedrà, conseguenze nefaste. Agli occhi della gente i due giovani sono uguali, entrambi amati, entrambi “favoriti” dell'imperatore:

Les deux jeunes hommes qui m'accompagnaient furent insultés à plusieurs reprises; on reprochait à Lucius son luxe, d'ailleurs excessif; à Antinoüs son origine, au sujet de laquelle couraient d'absurdes histoires; à tous deux, l'ascendant qu'on leur supposait sur moi. Cette dernière assertion était ridicule: Lucius [...] n'avait pourtant aucune influence politique; Antinoüs n'essayait pas en avoir. Le jeune patricien, qui connaissait le monde, ne fit que rire de ces insultes. Mais Antinoüs en souffrit<sup>383</sup>.

Lo stesso Hadrien, comprende il rapporto di *rivalité* che esiste tra i due, ma essendo proprio lui “l'oggetto” conteso, non può o non vuole entrare nello specifico: il *parcours discursif* con cui racconta e commenta gli avvenimenti risulta quindi pieno di omissioni e di angoli ciechi, nei quali la Yourcenar insinua una verità terribile che rumoreggia nell'intimo di Hadrien ma che non diventa mai “rappresentazione” espli-

<sup>382</sup> «“La rivalité” serait, selon le *Petit Robert*, la “situation de deux ou plusieurs personnes qui se disputent quelque chose” (notamment la première place, le premier rang). “Situation” renvoie à un dispositif actantiel et narratif, indépendamment de toute manifestation passionnelle; ce serait le noyau syntaxique de toute la configuration. On notera l'existence d'une relation polémique archétypale, éventuellement organisée autour d'un objet (le “quelque chose”), mais le plus souvent autour d'une qualification des sujets (la supériorité), qui pourrait être interprétée comme résultant d'une comparaison entre des compétences modales. La “concurrence”, “rivalité entre plusieurs personnes ou plusieurs forces poursuivant un même but” spécifie la rivalité en attribuant aux antagonistes une même visée d'objet et des programmes narratifs parallèles. Dans la rivalité, l'objet n'est qu'une place vide, un “quelque chose” que l'interaction entre les deux rivaux semble avoir pour enjeu; ce n'est que dans les corrélatifs que l'identité de cet objet se précise – encore bien allusivement – comme “résultat” ou “avantage”. Il en est de même de la “compétition”, qui ajoute à la précédente spécification une “recherche simultanée”, c'est-à-dire un parcours discursif temporalisé et actualisé». A. J. GREIMAS, J. FONTANILLE, *Sémiotique des passions*, Paris, ed. du Seuil, 1991, pp. 192-193.

<sup>383</sup> M. YOURCENAR, *Mémoires d'Hadrien*, op. cit., pp. 208-209.

cita: la morte di Antinoüs, sacrificio estremo, potrebbe anche essere stata dettata dalla gelosia, dalla volontà di vincere un confronto con Lucius, che ai suoi occhi appare un rivale pieno di fortune, *éblouissant* come un Dio, ma soprattutto uno dello stesso “mondo” di Hadrien.

Non è allora un caso che la Yourcenar ambienta l'ultimo incontro tra l'imperatore e il suo *bien aimé* proprio sulla barca di Lucius, durante una cena da lui offerta.

Antinoüs aveva declinato l'invito, Hadrien lo ha lasciato «étendu sur sa peau de lion, occupé à jouer aux osselets avec Chabrias»<sup>384</sup>. Ma poi Antinoüs ci ripensa e lo raggiunge, fa la sua *entrée* ad effetto<sup>385</sup> e viene accolto da Lucius, che anche la rivalità vive con “leggerezza”, con una «guirlande de fleurs».

Con la scomparsa di Antinoüs scompare di scena il senso del mondo e, per lungo tempo, anche Lucius. Hadrien lo ritrova tempo dopo a Roma e lì si accorge che il legame che lo unisce al giovane uomo è profondo, che egli è una delle presenze costanti della sua vita, che la breve passione giovanile ha saputo trasformarsi in un rapporto di “filiazione”<sup>386</sup>.

<sup>384</sup> *Ibid.*, p. 214.

<sup>385</sup> «Son entrée sous la tente où se donnait le souper interrompt les applaudissements causés par les contorsions d'une danseuse. Il s'était accouré d'une longue robe syrienne, mince comme une pelure de fruits, toute semée de fleurs et de Chimères». *Ibid.*, pp. 214-215.

<sup>386</sup> Perché Lucius ha smesso di essere interessante da un punto di vista passionale per Hadrien? Semplice stanchezza o non piuttosto la consapevolezza di essere in presenza di un “oggetto” d'amore troppo indipendente ed autonomo, troppo attivo nel creare il proprio “mondo amoroso” per poter essere affidabile? Sull'argomento così riflette U. GALIMBERTI ne *Le cose dell'amore*, op. cit., p. 74: «Il nostro desiderio di sicurezza e la nostra sete di passione ci spingono in direzioni opposte. Qualsiasi eccitazione idealizzante, infatti, mette l'amante in pericolo, perché l'idealizzazione può non essere ricambiata, l'amore può non essere corrisposto. E allora si troncano gli amori sul nascere, non perché l'idealizzazione viene meno a contatto con la realtà e la familiarità, ma per non dipendere da una idealizzazione appassionata che può mettere a rischio la sicurezza e la prevedibilità di cui in una relazione sentiamo il bisogno. [...] Meglio spegnere subito una stella o offuscarne la luce, piuttosto che correre il rischio che quella stella non splenda per noi». Ma, a volte, il potere di fascinazione e il legame resistono sotterranei e, pur di continuare ad esistere, trovano altre forme di rappresentazione e di espressione che non il registro passionale.

À mon retour à Rome, j'avais retrouvé Lucius. Jadis, j'avais retrouvé Lucius. Jadis, j'avais pris envers lui des engagements que d'ordinaire on ne se préoccupe guère de tenir, mais que j'avais gardés. Il n'est pas vrai d'ailleurs que je lui eusse promis la pourpre impériale; on ne fait pas ces choses-là. Mais pendant près de quinze ans j'avais payé ses dettes, étouffé les scandales, répondu sans tarder à ses lettres qui étaient délicieuses, mais qui finissaient toujours pour des demandes d'argent pour lui ou d'avancement pour ses protégés. Il était trop mêlé à ma vie pour que je pusse l'en exclure, si je l'avais voulu, mais je ne voulais rien de tel. Sa conversation était éblouissante: ce jeune homme qu'on estimait futile avait plus et mieux lu que les gens de lettres dont c'est le métier. Son goût était exquis en toutes choses, qu'il s'agit d'être, d'objets, d'usages ou de la façon la plus juste de scander un vers grec<sup>387</sup>.

Hadrien è consapevole delle debolezze di Lucius ma sa anche che egli stesso, prima di essere adottato da Trajan, non è stato molto diverso:

Comme aux mauvais jours d'Antioche, avant mon adoption par Trajan, je songeais avec un serrement de cœur que rien n'est plus lent que la véritable naissance d'un homme [...]: j'avais moi-même dépassé ma trentième année à l'époque où la campagne de Pannonie m'avait ouvert les yeux sur les responsabilités du pouvoir; Lucius me semblait parfois plus accompli que je ne l'étais à cet âge<sup>388</sup>.

È un “padre” che parla, con un'indulgenza che solo gli anni sanno dare: con il suo sistema di vita tutto pubblico ed “estetico”, Lucius riempie la scena, si staglia “principesco” sulle banalità e sulle *grossièretés* dell'esistenza, in una ricerca di perfezione umana fondata sul piacere e legata all'immanenza. È l'incarnazione di quel *système fondé sur l'érotique* che Hadrien stesso aveva tentato di realizzare in gioventù. Lucius

<sup>387</sup> M. YOURCENAR, *Mémoires d'Hadrien*, op. cit., p. 276.

<sup>388</sup> *Ibid.*, p. 278.

è la sua anima colta e raffinata<sup>389</sup>. “Costruisce” la sua stessa vita con la stessa “applicazione filosofica” con cui Hadrien ha cercato di “costruire” il mondo che governa:

[...] la jeune femme se plaignait d'être négligée; elle avait pourtant de lui trois enfants, dont un fils. À ses gémissements presque continuels, il répondait avec une politesse glacée qu'on se marie pour sa famille et non pour soi-même, et qu'un contrat si grave s'accommode mal des jeux insouciantes de l'amour. Son système compliqué exigeait des maîtresses pour l'apparat et de faciles esclaves pour la volupté. Il se tuait de plaisir mais comme un artiste se tue à réaliser un chef-d'œuvre: ce n'est pas à moi de le lui reprocher<sup>390</sup>.

L'ostinazione e la perseveranza di Lucius nell'inseguire il «bello» e nel cercare di realizzarlo attraverso il piacere, l'anelito a fare di se stesso e della propria vita un campo di perfezione tangibile, sono per Hadrien un segno importante. L'imperatore ha creato un mondo “quasi” perfetto, bello ed armonico, ampio e civilizzato, ha fondato e abbellito i territori: è per mantenere in vita questo *chef-d'œuvre* che deve trovare un successore degno di interpretare i principi che hanno informato la sua azione. Lucius è, in questo senso, l'essere che più gli somiglia, che più gli è figlio. Non guerriero, perché non serve più in questo mondo quasi interamente pacificato, ma qualcuno che ne condivide l'idea di armonia e di bellezza, che sappia continuare il suo personale *chef-d'œuvre*, chiamato impero.

Per questo e non per altro, adotta Lucius, affinché, alla sua morte, possa diventare il nuovo imperatore:

J'adoptai Lucius qui prit le nom d'Aelius César. Il n'était ambitieux qu'avec nonchalance; il était exigeant sans être avide, ayant de tout temps l'habitude de tout obtenir; il prit ma déci-

<sup>389</sup> Hadrien trova in Lucius il suo corrispondente simbiotico sul piano dell'*esthesis*: «[...] le sujet expérimente la valeur dans la première dissociation dont il est lui-même engendré, l'émotion esthétique pourrait être interprété comme un “re-sentir” de cette scission, comme la nostalgie de la “tensivité phorique” indifférenciée». A. J. GREIMAS, J. FONTANILLE, *Sémiotique des passions*, Paris, ed. du Seuil, 1991, p. 30.

<sup>390</sup> M. YOURCENAR, *Mémoires d'Hadrien*, op. cit., p. 277.

sion avec désinvolture. J'eus l'imprudence de dire que ce prince blond serait admirablement beau sous la pourpre; les malveillants se hâtèrent de prétendre que je repayais d'un empire l'intimité voluptueuse d'autrefois. C'est ne rien comprendre à la manière dont fonctionne l'esprit d'un chef, pour peu que celui-ci mérite son poste et son titre. Si de pareilles considérations avaient joué un rôle, Lucius n'était d'ailleurs pas le seul sur qui j'aurais pu fixer mon choix<sup>391</sup>.

Hadrien sottolinea qui, ma anche altrove, la distanza che esiste tra la breve relazione giovanile e il percorso di vita che li ha uniti. Necessità dell'imperatore di “parare i colpi” delle critiche? Tentativo di giustificazione rispetto ad un atto le cui motivazioni risultano oscure anche a lui stesso?<sup>392</sup> La scelta sembra comunque in un primo tempo felice, Lucius svolge i compiti che gli vengono assegnati con serietà e rigore. Fino a quando non si ammala.

Per cercare di curarlo, Hadrien lo porta nella villa di Cicerone, dove si era consumato il loro amore:

Je l'installais dans cette ville de Cicéron où il avait jadis passé avec moi une saison de ses dix-huit ans. Il eut l'élégance de ne jamais parler de ces temps-là<sup>393</sup>.

Non parlarne non significa non pensarci. O non rimpiangere una stagione in cui la passione e l'amore erano legati alla gioventù, al piacere e non alla sofferenza. Lucius, “figlio” non solo adottivo, è uno degli altri amori che lo abbandona. Un'altra speranza delusa. Un'altra sconfitta.

Une amertume m'envahissait, profonde comme la mer: il ne m'avait jamais aimé; nos rapports étaient devenus ceux du fils

<sup>391</sup> *Ibid.*, p. 278.

<sup>392</sup> Hadrien rivela, all'inizio dei *Mémoires*, la difficoltà che ha a comprendere davvero se stesso e il perché delle proprie azioni: «Quant à l'observation de moi-même, je m'y oublie, ne fût-ce que pour entrer en composition avec cet individu auprès de qui je serai jusqu'au bout forcé de vivre, mais une familiarité de près de soixante ans comporte encore bien des chances d'erreur. Au plus profond, ma connaissance de moi-même est obscure, intérieure, informulée, secrète comme une complicité». *Ibid.*, p. 32.

<sup>393</sup> *Ibid.*, p. 285.

dissipateur et du père facile; cette vie s'était écoulée sans grands projets, sans pensées graves, sans passions ardentes; il avait dilapidé ses années comme un prodigue jette des pièces d'or. Je m'étais appuyé à un mur en ruine: je pensais avec colère aux sommes énormes dépensées pour son adoption, aux trois cents millions de sesterces distribués aux soldats. En un sens, ma triste chance me suivait: j'avais satisfait mon vieux désir de donner à Lucius tout ce qui peut se donner; mais l'État n'en souffrirait pas; je ne risquerais pas d'être déshonoré par ce choix<sup>394</sup>.

Ma dopo il dolore provato per la morte improvvisa di Antinoüs, tutti gli altri dolori sembrano sopportabili. E la morte, che si avvicina anche per lui, rientra nell'ordine delle cose.

La morte di Lucius rinvia automaticamente alla morte di Antinoüs, così come il diverso comportamento adottato dall'imperatore: all'oscuro *berger bythinien* onori degni di un dio e al figlio adottivo, erede dell'Impero, dei funerali discreti.

Un ultimo omaggio amoroso alla gelosia di Antinoüs, un affermare la sua unicità? Forse solo l'amara consapevolezza che l'accanimento con cui ha cercato di mantenere "in vita" l'immagine e la memoria del suo amore perduto, non gli ha restituito l'amato, ma solo il suo simulacro. Che i morti sono morti. Inutile quindi sforzarsi di ricreare lo splendore della vita di Lucius nei fasti della morte: ad Hadrien non serve più ricordarlo in vita perché si appresta ad incontrarlo nelle regioni oscure della notte:

Il fut enterré discrètement dans les jardins de sa famille. La veille de cette cérémonie, le Sénat m'envoya une délégation chargée de me faire ses condoléances et d'offrir à Lucius les honneurs divins, auxquels il avait droit, en tant que fils adoptif de l'empereur. Moi je refusai: toute cette affaire n'avait déjà coûté que trop d'argent à l'État. Je me bornai à lui faire construire quelques chapelles funéraires, à lui faire ériger ça et là des statues dans les différents endroits où il avait vécu: ce pauvre Lucius n'était pas dieu<sup>395</sup>.

<sup>394</sup> *Ibid.*, p. 286.

<sup>395</sup> *Ibid.*, p. 287.

Eppure Hadrien non dimenticherà di far entrare Lucius in quel circuito di continuità della vita dopo la morte che aveva provato a realizzare con la «glorificazione» di Antinoüs, solo che questa volta lo affida alla vita stessa e non alla memoria: al figlio adottivo Antonin, chiede di adottare a sua volta il figlio di Lucius, affinché qualcosa di lui resti nel "cuore" dell'Impero:

J'exprimai une dernière volonté qui fut acceptée comme les autres: je demandai qu'Antonin adoptât aussi le fils de Lucius, qui aura de la sorte pour frère Marc Aurèle; vous gouvernerez ensemble; je compte sur toi pour avoir à son égard des attentions d'aîné. Je tiens à ce que l'État conserve quelque chose de Lucius<sup>396</sup>.

Marc Aurèle e il figlio di Lucius governeranno insieme, la «filiazione» intellettuale è il vero asse ereditario. La "povera" Sabine, è sconfitta un'altra volta, in quanto Hadrien è riuscito ad assicurarsi quella continuità dell'intelletto e dello spirito, traccia distillata e sublimata dei suoi amori, che per lui è più importante del legame biologico.

Tutta la vita di Hadrien, infatti, si è costruita nel segno di una partecipazione affettiva, di un *engagement* emotivo. Il romanzo si apre nel segno dell'amore e nel segno dell'amore si chiude:

Ils m'ont emmené à Baïes [...]. Le petit groupe des intimes se presse à mon chevet. Chabrias me fait pitié: les larmes conviennent mal aux rides des vieillards. Le beau visage de Céler est comme toujours étrangement calme [...]. Mais Diotime sanglote, la tête enfouie dans les coussins. J'ai assuré son avenir; [...] il n'a rien à perdre à ma mort. Et pourtant, la mince épaupe s'agite convulsivement sous les plis de la tunique; je sens sous mes doigts des pleurs délicieux. Hadrien jusqu'au bout aura été humainement aimé<sup>397</sup>.

Diotime è l'ultimo compagno dell'imperatore: «[...] Diotime de Gadara, jeune Grec de naissance servile rencontré à Sidon et qui était beau»<sup>398</sup>.

<sup>396</sup> *Ibid.*, p. 291.

<sup>397</sup> *Ibid.*, pp. 315-316.

<sup>398</sup> *Ibid.*, pp. 269-270.



Ma dopo Antinoüs non è più possibile amare, solo cercare di far passare al meglio il tempo<sup>399</sup>, nella realizzazione di un piacere che, per ragioni esistenziali e fisiche, è sempre meno legato alla carnalità e sempre più alla “parola”.

Il giovane schiavo è *cultivé*:

Diotime a reçu cette parfaite instruction littéraire qu'on donne souvent, pour accroître encore leur valeur, aux jeunes esclaves doués des grâces du corps; au crépuscule, couché à l'arrière, sous un tendelet de pourpre, je l'écoutais me lire des poètes de son pays, jusqu'à ce que la nuit effaçât également les lignes qui décrivent l'incertitude tragique de la vie humaine, et celles qui parlent de colombes, de couronnes de roses, et de bouches baisées<sup>400</sup>.

Accompagna il *crépuscule* della vita di Hadrien, lo allietta, pur nella consapevolezza che nessuno potrà più eliminare il vuoto lasciato da Antinoüs che rimarrà per sempre incolmabile<sup>401</sup>:

[...] c'est d'un cœur las mais tranquille que je pris des mains de Diotime le vin et l'encens du sacrifice journalier à mon Génie<sup>402</sup>.

Il personaggio di Diotime è parzialmente inventato, come informa la Yourcenar nella *Note* conclusiva:

Chabrias, Céler, Diotime, sont plusieurs fois mentionnés par Marc Aurèle, qui pourtant n'indique d'eux que leurs noms et leur fidélité passionnée à la mémoire d'Hadrien. On s'est ser-

<sup>399</sup> «Le plaisir avait repris sa place dans ma vie, mon secrétaire Onésime me servait de pourvoyeur. Il savait quand il fallait éviter certaines ressemblances, ou au contraire, les rechercher. Mais cet amant pressé et distrait n'était guère aimé. Je rencontrais ça et là un être plus tendre et plus fin que les autres, quelqu'un qu'il valait la peine d'écouter parler, peut-être de revoir [...]. Je me contentais d'ordinaire d'apaiser ou de tromper ma faim. À d'autres moments, il m'arrivait d'éprouver pour ces jeux une indifférence de vieillard». *Ibid.*, pp. 247-248.

<sup>400</sup> *Ibid.*, p. 270.

<sup>401</sup> «L'homme qui hurlait sur la poitrine d'un mort continue à gémir dans un coin de moi-même en dépit du calme plus ou moins qu'humain auquel je participe déjà [...]». *Ibid.*, p. 311.

<sup>402</sup> Che è appunto Antinoüs. *Ibid.*, p. 271.

vi d'eux pour évoquer la cour de Tibur dans les dernières années du règne: Chabrias représente le cercle des philosophes platoniciens ou stoïques qui entouraient l'empereur; Céler (qu'il ne faut pas confondre avec le Céler, mentionné par Philostrate et Aristide, qui fut secrétaire *ab epistulis Graecis*) l'élément militaire; et Diotime le groupe des *éromènes* impériaux. Ces trois noms historiques ont donc servi de point de départ à l'invention partielle de trois personnages<sup>403</sup>.

Il risalto dato dalla Yourcenar alla presenza di Diotime alla morte di Hadrien è significativo: Hadrien vuole morire dopo aver saldato tutti i conti, aver lasciato tutto in ordine. È consapevole che come imperatore è riuscito a realizzare «[...] cet heureux accord d'une fonction, d'un tempérament, d'un monde»<sup>404</sup>, ossia il suo sogno pubblico. La morte di Antinoüs rimane l'unico, vero disordine irrimediabile della sua vita. La colpa più grave risiede nel non aver compreso e dato ascolto al “segno” che annunciava la tragedia:

[...] au matin, il m'arriva de toucher par hasard à un visage glacé de larmes. Je lui demandai avec impatience la raison de ces pleurs, il répondit humblement en s'excusant sur la fatigue. J'acceptai ce mensonge; je me rendormis. Sa véritable agonie a eu lieu dans ce lit, et à mes côtés<sup>405</sup>.

Le lacrime di Antinoüs sono le lacrime dell'addio. Lo stesso si può dire di quelle di Diotime. Entrambi piangono perché sono “costretti” a perdere il loro Dio. Agli occhi di Hadrien, le lacrime non comprese di Antinoüs incontrano idealmente quelle fin troppo evidenti di Diotime. Entrambe sincere, entrambe dettate dall'amore e dal dolore della perdita.

Ma ora l'imperatore sa ascoltare e comprendere il messaggio d'amore e di *dévouement* che si nasconde in quei pianti, sa e può apprezzarne il valore sincero. Quei pianti, che tanto ri-

<sup>403</sup> MARGUERITE YOURCENAR, *Mémoires d'Hadrien, Note*, op. cit., p. 351.

<sup>404</sup> MARGUERITE YOURCENAR, *Mémoires d'Hadrien*, op. cit., p. 138.

<sup>405</sup> *Ibid.*, p. 215.

morso hanno comportato, sono ora *délicieux*. Nulla è più bello dell'essere amato e del sapere di aver meritato questo amore<sup>406</sup>.

Nulla è più bello dell'amore che riesce ad essere anche, forse soprattutto, amicizia. Come gli insegna Arrien, il suo migliore amico:

Mais la rencontre la plus précieuse de toutes fut celle d'Arrien de Nicomédie, mon meilleur ami. Plus jeune que moi d'environ douze ans, il avait déjà commencé cette belle carrière politique et militaire dans laquelle il continue de s'honorer et de servir<sup>407</sup>.

Arrien, durante la giovinezza, ha fatto un'esperienza simile a quella di Phédon: per due anni, racconta Hadrien, ha assistito il filosofo Epictète, raccogliendo e trascrivendo le sue parole:

Cette période d'enthousiasme l'avait marqué: il en gardait d'admirables disciplines morales, une espèce de candeur grave. Il pratiquait en secret des austérités dont ne se doutait personne. Mais le long apprentissage du devoir stoïque ne l'avait pas raidi dans une attitude de faux sage: il était trop fin pour ne pas s'être aperçu qu'il en est des extrémités de la vertu comme de celles de l'amour, que leur mérite tient précisément à leur rareté, à leur caractère de chef-d'œuvre unique, de bel excès<sup>408</sup>.

A differenza del Phédon di *Feux*, che realizza, dopo la morte di Socrate, la solitudine incolmabile dell'uomo nell'universo, Arrien apprezza e sostiene il valore dell'amicizia e soprattutto di quella forma di amicizia passionale tanto cara ai Greci:

Ce lecteur assidu des dialogues socratiques n'ignorait rien des réserves d'héroïsme, de dévouement, et parfois de sagesse, dont la Grèce a su ennoblir la passion pour l'ami: il traitait mon jeune favori avec une déférence tendre<sup>409</sup>.

<sup>406</sup> Come si vedrà, una delle ragioni che induce Hadrien a sviluppare il culto di Antinoüs è il desiderio di ripagare il giovane del suo "sacrificio".

<sup>407</sup> *Ibid.*, p. 176.

<sup>408</sup> *Ibid.*, pp. 176-177.

<sup>409</sup> *Ibid.*, p. 177.

Ospite attento e partecipe di Hadrien, nel periodo di "convalescenza" dopo la morte di Antinoüs, Arrien rimane vicino al suo amico imperatore fino alla fine, ma in maniera discreta.

È lui a scrivergli il più bello dei commiati<sup>410</sup>, il più consolatorio, ma anche il più vero, raccontandogli di aver visitato *l'île d'Achille*, un tempo casa dell'eroe, che sembra ora abitata solo da capre. Ma lì i naviganti vedono apparire l'anima di Achille e quella di Patrocle che è ritornato, nella morte, ad essere al suo fianco: i due sono uniti nell'eternità e per l'eternità<sup>411</sup>:

Je te rapporte ces choses, parce que je les crois valoir d'être connues, [...] Achille me semble parfois le plus grand des hommes par le courage, la force d'âme, les connaissances de l'esprit unies à l'agilité du corps et son ardent amour pour son jeune compagnon. Et rien en lui ne me paraît plus grand que le désespoir qui lui fit mépriser la vie et désirer la mort quand il eut perdu le bien-aimé<sup>412</sup>.

Arrien che ha conosciuto Hadrien, viaggiatore avventuroso e fortunato dello spazio e del tempo<sup>413</sup>, nei suoi momenti migliori e peggiori, dimostra di essere stato fra i pochi, se non l'unico, a comprendere veramente chi fosse e cosa desiderasse l'uomo Hadrien:

[...] il me renvoie une image de ma vie telle que j'aurais voulu qu'elle fut. Arrien sait que ce qui compte est ce qui ne figurera pas dans le biographies officielles, ce qu'on n'inscrit

<sup>410</sup> Come informa la Yourcenar stessa nella *Note* conclusiva, nello scrivere la lettera di Arrien si è ispirata ad un documento esistente: «Des portions de la *Lettre d'Arrien à l'empereur Hadrien à l'occasion du Périphe de la Mer Noire*, qui contiennent des allusions au même sujet, ont été incorporées au présent ouvrage, l'auteur se rangeant à l'avis des érudits qui croient, dans son ensemble ce texte authentique». *Ibid.*, p. 354.

<sup>411</sup> «Cette "lettre" d'Arrien, placée à l'incipit de *Patientia* [...] devient le poème d'un relecteur spiritualisée et mythifiée d'un amour. Antinoüs ou l'ombre de Patrocle...» A.Y. JULIEN, *Marguerite Yourcenar ou la signature de l'arbre*, op. cit., p. 172.

<sup>412</sup> M.YOURCENAR, *Mémoires d'Hadrien*, op. cit., p. 296.

<sup>413</sup> «Et c'est alors que je m'aperçus de l'avantage qu'il y a à être un homme nouveau et un homme seul, fort peu marié, sans enfants, presque sans ancêtres, Ulysse sans autre Ithaque qu'intérieure». *Ibid.*, p. 138.

pas sur les tombes; il sait aussi que le passage du temps ne fait qu'ajouter au malheur un vertige de plus. Vue par lui, l'aventure de ma vie prend un sens, s'organise comme dans un poème; l'unique tendresse se dégage du remords, de l'impatience, des manies tristes comme d'autant de fumées, d'autant de poussières; la douleur se décante; le désespoir devient pur. Arrien m'ouvre le profond empyrée des héros et des amis: il ne m'en juge pas trop indigne<sup>414</sup>.

Non è questo dono di senso e di compiutezza della propria esistenza, che si specchia negli occhi e nel pensiero dell'altro, il dono più bello, più puro dell'amore che non chiede nulla per sé ma che è sostegno e valorizzazione? Come può essere definito questo *amour*? *Abnégation*? *Dévouement*? O non, più semplicemente, nel nome che li comprende tutti: *amitié*?

E non è forse questo il senso di quella dedica cifrata ma nient'affatto criptica dei *Carnets de notes de "Mémoires d'Hadrien"*? Alla Yourcenar sembra "fuori luogo" questa dedica che non vorrebbe fare ma che non riesce a non fare<sup>415</sup>:

Ce livre n'est dédié à personne. Il aurait dû l'être à G. F..., et l'eût été, s'il n'y avait une espèce d'indécence à mettre une dédicace personnelle en tête d'un ouvrage d'où je tenais justement à m'effacer. Mais la plus longue des dédicaces est encore une manière trop incomplète et trop banale d'honorer une amitié si peu commune<sup>416</sup>.

<sup>414</sup> *Ibid.*, p. 297.

<sup>415</sup> La Yourcenar aveva già dedicato un'opera a Grace Flick, *Le coup de grâce*, come rileva M. SARDE in *Vous, Marguerite Yourcenar. La passion et ses masques*, op. cit., pp. 248-249: «Cependant, à cette époque de vos premiers amours comme plus tard, Grace n'est que l'ombre de vous-même. Une ombre qui protège, qui aussi parfois fait ombrage. Mais une ombre. Présente et envahissante dans la quotidienneté mais absente de l'œuvre. [...] Cette stratégie de l'ombre, votre inconscient l'a génialement intitulée en 1938: Le coup de Grâce. Et la dédicace que vous aviez écrite pour vos amie lui en faisait indirectement l'hommage: "À ma très chère Grâce. La dédicace de chaque exemplaire de ce livre devrait porter son nom. En tout cas le prénom y est"». La dedica si trova nei Fonds Youcenar à Harvard MS Storage 265.

<sup>416</sup> *Mémoires d'Hadrien, Carnets de notes de "Mémoires d'Hadrien"*, op. cit., p. 343. Commenta M. SARDE in *Vous, Marguerite Yourcenar. La passion et ses masques*, op. cit., pp. 310-311: «Plus que les autres personnages ou les

La Yourcenar sa e vuole far sapere che *Mémoires d'Hadrien* sono un dono della sua scrittura, capolavoro letterario che è stato possibile creare anche grazie al "capolavoro amoroso" che si realizzava contemporaneamente a *limine* dell'opera. Amore possibile perché *amour partagé*, la cui gioia non è soltanto nella corrispondenza sentimentale ma in quella corrispondenza profonda che è *partage* di emozioni, di idee, di sogni, che è la vita<sup>417</sup>. Come per Hadrien, anche per lei questa è la stagione del suo personale *Saeculum aureum*:

Quand j'essaie de définir ce bien qui depuis des années m'est donné, je me dis qu'un tel privilège, si rare qu'il soit, ne peut cependant être unique; qu'il doit y avoir parfois, un peu en retrait, dans l'aventure d'un livre mené à bien, ou dans une vie d'écrivain heureuse, quelqu'un qui ne laisse pas passer la phrase inexacte ou faible que nous voulions garder par fatigue; quelqu'un qui relira vingt fois s'il le faut avec nous une page incertaine; quelqu'un qui prend pour nous sur les rayons de bibliothèques les gros tomes où nous pourrions trouver une indication utile, et s'obstine à les consulter encore, au moment où la lassitude nous les avait déjà fait refermer; quelqu'un qui nous soutient, nous approuve, parfois nous combat; quelqu'un qui partage avec nous, à ferveur égale, les joies de l'art et celles de la vie, leurs travaux jamais ennuyeux et jamais faciles; quelqu'un qui n'est ni notre ombre, ni notre reflet, ni même notre complément, mais soi-même; quelqu'un qui nous laisse divinement libres, et pourtant nous oblige à être pleinement ce que nous sommes. *Hospes Comesque*<sup>418</sup>.

autres livres, Hadrien est l'enfant de votre couple. Jamais Grace ne sera aussi présente, aussi vivante, aussi passionnée que dans ce voyage ou cette aventure. Plus tard, votre notoriété lui inspirera des sentiments ambivalents. Pour l'heure, elle vit une sorte de lune de miel avec l'écrivain, suite à la lune de miel avec la femme que vous êtes à la fois. Et vous avec elle».

<sup>417</sup> «Pour cette entreprise, vous n'étiez pas seule. Dans l'ombre, Grace trie, commente, critique, copie, archive. C'est elle qui vous a inspiré le carbone et la machine à écrire, elle qui résume chacune de vos lettres sur le double précieusement catalogué, elle aussi qui recopie les cartes postales et les mots rédigés à la main, avec des barres pour indiquer la fin de chaque ligne. C'est elle encore qui établit d'interminables chronologies et consigne, année après année, chaque fait sur ses agendas. Chroniqueuse, hagiographe et censeur tout à la fois». *Ibid.*, p. 283.

<sup>418</sup> M. YOURCENAR, *Mémoires d'Hadrien, Carnets de notes de "Mémoires d'Hadrien"*, op. cit., pp. 343-344.

## CAPITOLO II

### LA PASSION COMBLÉE

Et c'est vers cette époque que je commençais à me sentir dieu. [...] À quarante-quatre ans je me sentais sans impatience, sûr de moi, aussi parfait que me le permettait ma nature, éternel<sup>419</sup>.

*Mémoires d'Hadrien* sembra essere, per il pubblico e per la critica, indissolubilmente legato a questa stagione magica e *mythique* della vita dell'imperatore. Come si è visto, la Yourcenar tende invece a sostenere la tesi di una maggiore varietà e complessità dell'esistenza di Hadrien:

[...] Dans le cas d'*Hadrien*, il y a cette tendance du lecteur à s'identifier à l'aventure amoureuse dont nous venons de parler. Rares sont ceux qui ont vu l'ensemble du livre. En général, les gens ne voient pas l'ensemble, ils voient la saillie, l'angle qui se rapprochent d'eux. Les gens regardent toujours d'un livre la facette qui reflète leur propre vie<sup>420</sup>.

Come ha già fatto per *Feux*, con l'apparente esaustività dei *paratextes* e dei commenti, la scrittrice, tenta di indirizzare l'interpretazione del lettore nella direzione che ritiene più opportuna. Ma la particolare alchimia che si crea tra il lettore e il libro sfugge sempre al controllo dell'autore, facendo entrare

<sup>419</sup> M. YOURCENAR, *Mémoires d'Hadrien*, op. cit., pp. 159-160.

<sup>420</sup> M. YOURCENAR, *Les yeux ouverts*, Entretiens avec Matthieu Galey, op. cit., p. 156. Nel *Carnets de notes des "Mémoires d'Hadrien"*, la Yourcenar elenca le diverse *facettes* di Hadrien: *lettré, voyageur, poète, amant, empereur*.

l'opera in un processo di ri-creazione che coglie e mette in luce nessi nascosti e spesso non individuati dallo scrittore stesso<sup>421</sup>.

Se il lettore viene "tratto in inganno" e "legge" l'opera soprattutto come una grande storia d'amore, in cui confluiscono gli altri aspetti della vita e della personalità di Hadrien, è perché esistono all'interno di *Mémoires d'Hadrien*, consapevoli o occulti, degli indizi sotterranei che giocano a favore.

Nel ripercorrere le tappe della genesi dell'opera, emergono alcuni dati significativi sulle sue dinamiche interne, che possono contribuire a comprendere le ragioni di questa interpretazione.

Una prima versione, quella proposta all'editore Fasquelle, come già rilevato, porta il titolo di *Antinoos*. La Yourcenar stessa, poi, nel *Carnets de notes* fa riferimento ad un saggio ancora inedito da lei scritto nel 1945, *Cantique de l'âme libre*, dove è ben presente «l'immagine d'Antinoüs noyé»<sup>422</sup>.

Il giovane Bithynien è quindi figura molto presente, quasi dominante, nella prima fase di scrittura di *Mémoires* e le ricerche che la scrittrice effettua sull'imperatore si accompagnano a quelle sul suo *favori*: principalmente storiche le prime, di immaginario le seconde.

Hadrien, commenta la Yourcenar nell'intervista a Bernard Pivot, è

[...] le seul homme qui ait eu un culte, presque insensé, pour un ami mort, pendant neuf ans – et il s'est préoccupé de multiplier ses portraits au point que nous n'avons d'aucun personnage de l'Antiquité, autant de portraits que d'Antinoüs<sup>423</sup>.

<sup>421</sup> «C'est pourquoi lire l'œuvre attire celui qui la lit dans le rappel de cette profonde genèse: non pas qu'il assiste nécessairement à nouveau à la manière dont elle s'est faite, c'est-à-dire à l'expérience réelle de sa création, mais il prend part à l'œuvre comme au déroulement de quelque chose qui se fait, à l'intimité de ce vide qui se fait être [...]. Et l'œuvre retrouve ainsi son inquiétude, la richesse de son indigence, l'insécurité de son vide, tandis que la lecture, s'unissant à cette inquiétude et épousant cette indigence, devient ce qui ressemble au désir, l'angoisse et la légèreté d'un mouvement de passion». M. BLANCHOT, *L'espace littéraire*, op. cit., pp. 269-270.

<sup>422</sup> M. YOURCENAR, *Mémoires d'Hadrien. Carnets de notes de "Mémoires d'Hadrien"*, op. cit., p. 326.

<sup>423</sup> BERNARD PIVOT, "Bernard Pivot rencontre Marguerite Yourcenar", *Apostrophes*, 7 décembre 1979, in *Marguerite Yourcenar. Portrait d'une voix. Vingt-trois entretiens (1952-1987)*, op. cit., p. 239.

Questa volontà di rappresentazione, di annullamento della morte attraverso la moltiplicazione delle immagini non poteva lasciare indifferente la Yourcenar che ha inseguito, nel corso degli anni i *portraits* del giovane amante dell'imperatore, a partire da un primo profilo acquistato nel 1926 a Firenze. Le tracce che portano la scrittrice verso Hadrien passano inevitabilmente per le immagini di Antinoüs, dove si sostanziano di un'interiorità e di una complessità che sfugge alla ricerca storica ma non a quella artistica<sup>424</sup>.

Infatti la vicenda amorosa di Hadrien ed Antinoüs cominciata in Bithynie nel periodo di massimo splendore della vita dell'imperatore, si conclude tragicamente, con la morte del giovane in Égypte, in una terra che la Yourcenar stessa ha legato al suo immaginario fin quasi dall'infanzia, dopo la lettura di un libro:

Je savais à peine où était l'Égypte, et j'ai oublié l'intrigue, mais il y avait un passage sur lequel je suis tombée, où les personnages montaient en barque sur le Nil, au soleil couchant. Grande impression: un coup de soleil sur le Nil, à l'âge de six ou sept ans. Impression qui n'a pas été perdue, bien qu'elle ait mis longtemps pour devenir un moment du voyage d'Hadrien en Égypte. Cela m'est resté dans la mémoire<sup>425</sup>.

L'elenco si potrebbe ancora allungare, ma è sufficiente per poter ipotizzare che *Mémoires d'Hadrien*, sia stato costruito a partire proprio dal nucleo fondante costituito dalla vicenda amorosa. Lo studio della figura di Hadrien, della sua epoca e della sua personalità<sup>426</sup>, sviluppatosi di conseguenza, le ha consentito sicuramente di allargare le sue riflessioni e le potenzia-

<sup>424</sup> Come testimoniano le *gravures* del Piranese, scoperte ed acquistate dalla Yourcenar a New York nel 1941: «Le génie presque médiumnique de Piranese a flairé là l'hallucination, les longues routines du souvenir, l'architecture tragique d'un monde intérieur». M. YOURCENAR, *Mémoires d'Hadrien. Carnets de notes de "Mémoires d'Hadrien"*, op. cit., p. 325.

<sup>425</sup> M. YOURCENAR, *Les yeux ouverts*, Entretiens avec Matthieu Galey, op. cit., p. 45.

<sup>426</sup> «L'une des meilleures manières de recréer la pensée d'un homme: reconstituer sa bibliothèque». M. YOURCENAR, *Mémoires d'Hadrien. Carnets de notes de "Mémoires d'Hadrien"*, op. cit., p. 327.

lità di rappresentazione dinamica dell'imperatore, ma la sostanza narrativa dell'amore che Hadrien prova per Antinoüs percorre ed informa tutta la lettera anche in virtù della particolare scelta prospettica effettuata dalla Yourcenar che pone il racconto di Hadrien su un duplice asse: da un lato la sua vita è già compiuta e lui può tirarne in qualche modo le fila, dall'altro, nel raccontarla, la ripercorre con un effetto di "vita *in fieri*". La narrazione di *Mémoires* presenta tanto un percorso progressivo quanto regressivo. La vicenda amorosa quindi non può occupare solo un quinto del libro, poiché l'immagine ed il ricordo del giovane, diventato sostanza spettrale, *fantôme*, dolore cristallizzato in malinconia sono, al momento della scrittura della lettera, presenza costante nel mondo interiore di Hadrien.

L'imperatore infatti lo evoca<sup>427</sup> fin dalle prime pagine:

Mais le compagnon de mes dernières chasses est mort jeune, et mon goût pour ces plaisirs violents a beaucoup baissé après son départ<sup>428</sup>.

Non a caso, egli parte, anche se in maniera indiretta, dal nodo critico dell'intera storia, l'evento tragico che ha rappresentato per lui la vera discesa agli inferi, come poi racconterà.

Antinoüs è ora ombra, oscura ed opaca, di un dolore ancora vivo in un mondo che con l'approssimarsi della morte comincia ad annebbiarsi e a perdere i suoi confini. L'immagine *estompée* del giovane ricompare, "annegata" nel fluido e nell'indefinito.

Je m'efforce de reparcourir ma vie pour y trouver un plan, y suivre une veine de plomb ou d'or, ou l'écoulement d'une rivière souterraine, mais ce plan tout factice n'est qu'un trompe-l'oeil du souvenir. [...] Je perçois bien dans cette diversité, dans ce désordre, la présence d'une personne, mais sa forme semble presque toujours tracée par la pression des circonstances, ses traits se brouillent comme une image reflétée sur l'eau<sup>429</sup>.

<sup>427</sup> È interessante rilevare come Antinoüs appaia, fino al racconto del suo incontro con l'imperatore, come semplice evocazione, senza "nominalizzazione": non più persona ma presenza interiore.

<sup>428</sup> M. YOURCENAR, *Mémoires d'Hadrien*, op. cit., p. 14.

<sup>429</sup> *Ibid.*, p. 33.

Come non vedere in queste parole un richiamo indiretto all'annegamento di Antinoüs, ai suoi lineamenti, non riflessi, ma confusi dall'acqua, ultimo momento dell'ultima speranza?

Queste anticipazioni, questi sussulti dell'anima e dei suoi fantasmi, si intrecciano con una narrazione di sé che diventa progressivamente sempre più chiara e consapevole, man mano che l'imperatore risale *la pente* degli anni, ritrovando il vigore fisico della giovinezza, il suo carattere determinato, riflessivo e concreto<sup>430</sup>, che gli permette di perseguire e realizzare i suoi obiettivi<sup>431</sup>.

Nella narrazione emergono tre elementi prolettici fondamentali, tutti riconducibili ad Antinoüs: il timore della *routine* in amore, il gusto per la costruzione, l'indifferenza verso *l'art du portrait*, prima della sparizione del giovane amante.

Il timore della *routine* in amore è, come si è già avuto modo di rilevare a proposito di Lucius, una delle cause sottese alla tragedia, uno dei rimorsi segreti di Hadrien:

Fort décidé dans mes préférences en amour, je craignais même là les routines. [...] je veillais à ce que mes mouvements restassent libres, mon abord facile<sup>432</sup>.

Comportamento che ha cercato di adottare anche nei confronti di Antinoüs dopo una prima fase di coinvolgimento totale, forse proprio, come suggerisce lui stesso, per diminuirne il potere. Il giovane viene obbligato «au rôle difficile de l'ami»<sup>433</sup>, costretto suo malgrado a «subir la présence d'une courtisane»<sup>434</sup>, a confrontarsi con la presenza elegante e principesca di Lucius,

<sup>430</sup> Come gli ha insegnato Léotichyde: «Esprit sec, il m'apprit à préférer les choses aux mots, à me méfier des formules, à observer plutôt qu'à juger. Ce Grec amer m'a enseigné la méthode». *Ibid.*, p. 47.

<sup>431</sup> «Je voulais le pouvoir. Je le voulais pour imposer mes plans, essayer mes remèdes, restaurer la paix. Je le voulais surtout pour être moi-même avant de mourir». *Ibid.*, p. 99.

<sup>432</sup> *Ibid.*, p. 137.

<sup>433</sup> *Ibid.*, p. 188.

<sup>434</sup> *Ibid.*, p. 194.

perché diventi un *compagnon de plaisir*, perché possa essere meglio assimilato al proprio percorso esperienziale<sup>435</sup>. Perché l'imperatore possa uscire da una "sudditanza" affettiva e riappropriarsi infine della propria libertà:

L'accoutumance nous aurait conduits à cette fin sans gloire, mais aussi sans désastre, que la vie procure à tous ceux qui ne refusent pas son doux émoussement par l'usure. J'aurais vu la passion se changer en amitié, comme le veulent les moralistes, ou en indifférence, ce qui est plus fréquent. Un être jeune se fût détaché de moi au moment où nos liens auraient commencé à me peser [...] <sup>436</sup>.

Il gusto per la ricostruzione gli ha permesso di abbellire e migliorare il mondo da lui dominato, ma anche consentito di materializzare per se stesso, *Ulysse sans autre Ithaque qu'inté-rieure*<sup>437</sup>, i simboli della sua memoria:

Antinoé, la plus chère, née sur l'emplacement du malheur, est comprimée sur une étroite bande de terre aride, entre le fleuve et le rocher. [...] Il n'y a pas de lieu sur la terre que je désire moins revoir; il y en a peu auxquels j'ai consacré plus de soins [...]; j'ai choisi les noms de ses blocs urbains et de ses demeures, symboles apparents et secrets, catalogue très complets de mes souvenirs. [...] J'ai mille fois parcouru en pensée ce quadrilatère presque parfait, coupé de rues parallèles, scindé en deux par une avenue triomphale qui va d'un théâtre grec à un tombeau <sup>438</sup>.

<sup>435</sup> «L'enfant se faisait de l'amour une idée qui demeurerait austère, parce qu'elle était exclusive; son dégoût alla jusqu'aux nausées. Puis il s'habitua. Ces vaines tentatives s'expliquent assez par le goût de la débauche; il s'y mêlait l'espoir d'inventer une intimité nouvelle où le compagnon de plaisir ne cesserait pas d'être le bien-aimé et l'ami; l'envie d'instruire l'autre, de faire passer sa jeunesse par des expériences qui avaient été celles de la mienne; et peut-être, plus inavouée, l'intention de le ravalier peu à peu au rang des délices banales qui n'engagent à rien». *Ibid.*, p. 194.

<sup>436</sup> *Ibid.*, p. 190.

<sup>437</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>438</sup> *Ibid.*, p. 144. Lo sottolinea anche J. Y. JULIEN in *Marguerite Yourcenar ou la signature de l'arbre*, op. cit., p. 170: «La fondation d'Antinoé deux fois évoquée dans les souvenirs du "Je" en deuil est, elle-aussi, un lieu carrefour de la mémoire hadriannique», a p. 171 definisce la città, con un'espressione particolarmente felice, «les Champs Élysées d'une vie».

Il progetto di costruzione della città di Antinoé è una delle sue prime reazioni di fronte alla morte, nel segno positivo di un "fare" realistico<sup>439</sup>, che è uno degli aspetti più interessanti del suo carattere. Non è Alexandre, lui, che devasta e distrugge nel dolore per trasferire nel mondo la sua sofferenza, ma un *bâtisseur*, nel segno della pace<sup>440</sup>, della *patrie d'un amour*, che intreccia ricordo e vita<sup>441</sup>.

Se la passione per la costruzione delle città è comunque una costante in Hadrien, l'amore per la rappresentazione della

<sup>439</sup> «Si può mettere l'anima in un luogo? L'immaginazione è ancora la vecchia immaginazione. [...] La città, la più grande tra le opere d'arte umane appartiene al regno dell'immaginazione. Che sorprendenti fantasie sono questi fenomeni che sorgono dai campi e dalle foreste, in riva a fiumi e oceani, questi incredibili scoppi sinfonici che trasformano in concreta magnificenza le tumultuose esternazioni dell'immaginazione umana. [...] A cosa servono veramente le nostre città? Le immaginiamo finché non esistono, e quando esistono le spieghiamo con le nostre idee». J. HILLMAN, *L'anima dei luoghi. Conversazione con Carlo Truppi*, Milano, Rizzoli, 2004, p. 96.

<sup>440</sup> «Phlégon avait réuni pour moi sur le rivage les architectes et les ingénieurs de ma suite; soutenu par une espèce d'ivresse lucide, je les traînai le long des collines pierreuses; j'expliquai mon plan, le développement des quarante-cinq stades du mur d'enceinte, je marquai dans le sable la place de l'arc de triomphe, celle de la tombe. Antinoé allait naître: ce serait déjà vaincre la mort que d'imposer à cette terre sinistre une cité, toute grecque, [...] Alexandre avait célébré les funérailles d'Héphéstion par des dévastations et des hécatombes. Je trouvais plus beau d'offrir au préféré une ville où son culte serait à jamais mêlé au va-et-vient sur la place publique, où son nom reviendrait dans les causeries du soir, où les jeunes hommes se jetteraient des couronnes à l'heure des banquets». M. YOURCENAR, *Mémoires d'Hadrien*, op. cit., pp. 217-218.

<sup>441</sup> Antinoé è anche una città dell'immaginario della Yourcenar: quando la scrittrice visita l'Egitto nel 1982 si fa accompagnare da Jean-Pierre Corteggiani, bibliotecario dell'Istituto Francese al Cairo, nei luoghi dove sorgeva Antinoé, mai visti prima. Riferisce J. SAVIGNEAU, *Marguerite Yourcenar. L'invention d'une vie*, op. cit., p. 426: «Elle sera à Antinoé le 22 janvier 1982, premier anniversaire de sa réception à l'Académie française. "Quand nous sommes arrivés à Antinoé, c'était comme si elle revenait sur des lieux familiers, raconte Jean-Pierre Corteggiani, comme si elle se souvenait de ce qu'Hadrien avait vu, de ce qu'elle avait fait voir à Hadrien et qu'elle avait vu à travers lui. C'était fascinant à observer. [...]". Come ricorda la Yourcenar nella *Note* erudita a corredo di *Mémoires*, le rovine di Antinoé, oggi distrutte, sono state immortalate all'epoca di Napoleón da Jomard nella sua "grandiose *Description de l'Égypte*".

figura umana, per il ritratto, sono la conseguenza dell'incontro con Antinoüs:

L'art du portrait m'intéressait peu. [...] Je ne jetais qu'un coup d'œil à ma propre image. [...] Mais le visage d'un autre m'a préoccupé davantage. Sitôt qu'il compta dans ma vie, l'art cessa d'être un luxe, devint une ressource, une forme de secours. J'ai imposé au monde cette image: il existe aujourd'hui plus de portraits de cet enfant que de n'importe quel homme illustre, de n'importe quelle reine. J'eus d'abord à cœur de faire enregistrer par le statuaire la beauté successive d'une forme qui change, l'art devint ensuite une sorte d'opération magique capable d'évoquer un visage perdu. [...] Je réclamaï un fini parfait, un perfection pure, ce dieu qu'est pour ceux qui l'ont aimé tout être mort à vingt ans, et aussi la ressemblance exacte, la présence familière, chaque irrégularité d'un visage plus chère que la beauté<sup>442</sup>.

Nel momento in cui scrive la lettera, ad Hadrien sono rimaste solo le immagini del giovane, ritratti o involucri marmorei di un'anima che non c'è e che egli cerca di evocare con ogni mezzo, per sottrarla alla sparizione, per strapparla alla decomposizione.

La figura di Antinoüs apparsa all'inizio come ricordo doloroso, si concretizza nell'opera in maniera progressiva, prima attraverso l'evocazione della città, luogo di morte vivificato, e poi come sostanza scultorea e pittorica<sup>443</sup>.

Anche la profezia che lo annuncia, lo prefigura non come corpo ma come immagine di corpo:

Elle vit [...] un visage jeune et doux qu'elle prit pour une figure de femme, à laquelle je refusai de croire, un spectre blanc qui n'était peut-être qu'une statue, objet plus inexplicable encore qu'un fantôme pour cette habitante des bois et des landes<sup>444</sup>.

<sup>442</sup> M. YOURCENAR, *Mémoires d'Hadrien*, op. cit., pp. 146-147.

<sup>443</sup> «Il y a les statues et les peintures du jeune vivant, celles qui reflètent ce paysage immense et changeant qui va de la quinzième à la vingtième année [...]. Il y a les portraits d'après la mort et où la mort a passé, ces grands visages aux lèvres savantes, chargés de secrets qui ne sont plus les miens, parce que ce ne sont plus ceux de la vie». *Ibid.*, p. 147.

<sup>444</sup> *Ibid.*, p. 153.

L'ossessione di Hadrien per i ritratti di Antinoüs viene puntigliosamente registrata dalla Yourcenar nel *Carnets de notes de "Mémoires d'Hadrien"*<sup>445</sup> e costituisce per lei un importante momento di riflessione narrativa: Hadrien non può raccontare il suo giovane amante in maniera semplice. Come le statue che lo rappresentano, le descrizioni di Antinoüs si caricano di immaginario, per cui il giovane irrompe sulla scena come *jeune berger*, senza esserlo affatto<sup>446</sup> e si sostanzia nel corso della narrazione come metafora nominale di mondi mitici e naturali. Michèle Sarde trae dal *Journal*, ancora inedito, scritto dalla Yourcenar, delle indicazioni interessanti sulla creazione letteraria di Antinoüs, da cui si evince uno spiccato interesse della scrittrice per la figurazione simbolica del personaggio, che sarà poi dominante in *Mémoires*:

Pendant le même voyage, devant une cascade, vous composez – d'avance – la description physique d'Antinoüs. Puis, pour vous toute seule, «quelques lignes non insérées dans l'ouvrage sur les grands aspects naturels de la beauté: l'enfant – eau, l'enfant – lac, l'enfant – torrent, l'enfant – vague»<sup>447</sup>.

Tutti ricongiungimenti al mondo acquatico, liquido amniotico prenatale, tomba elettiva di un *sacrifice* portatore di vita.

A cui non si sottrae neanche la rappresentazione del primo incontro tra Hadrien et Antinoüs che avviene durante la lettura di una *pièce*, difficile e criptica come il gioco dell'amore<sup>448</sup>. Il

<sup>445</sup> M. YOURCENAR, *Mémoires d'Hadrien. Carnets de notes de "Mémoires d'Hadrien"*, op. cit., pp. 336-339 seguiti dalla relativa documentazione nella *Note*, pp. 358-364.

<sup>446</sup> Si veda quanto viene detto a tale proposito dalla Yourcenar stessa a Matthieu Galey in M. YOURCENAR, *Les yeux ouverts, Entretiens avec Matthieu Galey*, op. cit., p. 94.

<sup>447</sup> M. SARDE, *Vous, Marguerite Yourcenar. La passion et ses masques*, op. cit., p. 308.

<sup>448</sup> Gioco descritto in questa frase? «On lut ce soir-là une pièce assez abstruse de Lycophon que j'aime pour ces folles juxtapositions de sens, d'allusions et d'images, son complexe système de reflets et d'échos». M. YOURCENAR, *Mémoires d'Hadrien*, op. cit., p. 169.



giovane è seduto sul bordo di una fontana e gioca con la *belle surface lisse* (della fontana o dell'acqua?).

Je le gardai après le départ des autres. Il était peu lettré, ignorant de presque tout, réfléchi, crédule. [...] Cette voix un peu voilée prononçait le grec avec l'accent d'Asie. Soudain, se sentant écouté ou regardé peut-être, il se troubla, rougit, retomba dans un de ces silences obstinés dont je pris bientôt l'habitude. Une intimité s'ébaucha. Il m'accompagna par la suite dans tous mes voyages, et quelques années fabuleuses commencèrent<sup>449</sup>.

Qui comincia veramente il *Saeculum aureum* di Hadrien: è padrone del mondo, viene incoronato imperatore e possiede l'amore assoluto e totale dell'essere che ama.

Antinoüs segue Hadrien e partecipa alla sua vita come Léna a quella di Aristogiton:

Sa présence était extraordinairement silencieuse: il m'a suivi comme un animal ou un génie familier. Il avait d'un jeune chien les capacités infinies d'enjouement et d'indolence, la sauvagerie, la confiance. Ce beau lévrier, avide de caresses et d'ordres se coucha sur ma vie<sup>450</sup>.

La sua estrema fedeltà, l'attaccamento indiscutibile non sono però una garanzia di trasparenza e di conoscenza effettiva. Hadrien sottolinea l'indifferenza del giovane «pour tout ce qui n'était pas son délice ou son culte»<sup>451</sup>; la natura "ossimorica" del carattere, tipica dell'età, il suo essere partecipe e soggiogato al tempo stesso:

Je m'émerveillais de cette dure douceur; de ce dévouement sombre qui engageait tout l'être. Et pourtant cette soumission n'était pas aveugle; ces paupières si souvent baissées dans l'acquiescement ou dans le songe se relevaient, les yeux les plus attentifs du monde me regardaient en face; je me sentais jugé. Mais je l'étais comme un dieu l'est par son fidèle: mes duretés, mes accès de méfiance (car j'en eus plus

<sup>449</sup> *Ibid.*, p. 169.

<sup>450</sup> *Ibid.*, p. 170.

<sup>451</sup> *Ibid.*, p. 170.

tard) étaient patiemment, gravement acceptés. Je n'ai été maître absolu qu'une seule fois, et d'un seul être<sup>452</sup>.

È nella passione amorosa e grazie a questa che l'imperatore del mondo crede di poter essere *maître absolu* di qualcuno o qualcosa, eppure anche lui scoprirà presto che così non è<sup>453</sup>, anche il fedele Antinoüs è stato, come ogni essere, un *étranger* capito solo in parte<sup>454</sup>.

Il *Saeculum aureum* si iscrive in un tempo scandito dai "compleanni" del giovane, dal quindicesimo fino al ventesimo: Hadrien annota attentamente le tappe, ne segue i mutamenti fisici e caratteriali. Appare ossessionato dal fatto che: «Ce tendre corps s'est modifié sans cesse [...]»<sup>455</sup>. L'oggetto d'amore partecipa al fluire del tempo dell'adolescenza, si sottrae alla codificazione in immagine mentale.

Hadrien vuole invece, finché possibile, sentirsi *artifex* di Antinoüs, suo "creatore", in grado di fermare il tempo dei cambiamenti grazie al potere dell'arte, anche se non trova artisti del calibro di Praxitèle sul suo cammino. Eppure si tratta di una sfida impossibile, la Yourcenar autrice di *Feux* lo sa bene. L'oggetto amato, per quanto possa ricambiare il sentimento, non è mai veramente posseduto. L'amore ha un effetto di dislocazione della propria volontà che rende il possesso impossibile:

*Amore, infatti, non è qualcosa di cui l'io dispone, ma semmai è qualcosa che dispone dell'io*, qualcosa che lo incrina, che lo apre alla crisi, che lo toglie dal centro della sua egoità, dall'ordine delle sue connessioni per nessi di tutt'altro genere e forma e qualità<sup>456</sup>.

<sup>452</sup> *Ibid.*, p. 171.

<sup>453</sup> La Yourcenar tiene a lasciare alla narrazione le sue caratteristiche di progressività per cui gli elementi anticipatori della morte di Antinoüs a cui Hadrien fa allusione, mantengono una loro genericità e opacità di presagi ed indizi presenti ma non ancora compresi al loro apparire.

<sup>454</sup> «[...] ce bel étranger que reste malgré tout chaque être qu'on aime». *Ibid.*, p. 189. Si veda a tale proposito U. GALIMBERTI, *Le cose dell'amore*, op. cit., p. 73: «[...] la convinzione di conoscere realmente l'altro in modo oggettivo, affidabile e prevedibile è una delle tante illusioni, anzi, forse l'ultima illusione promossa da quella passione che non vuole mai incontrare la delusione».

<sup>455</sup> M. Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien*, op. cit., p. 171.

<sup>456</sup> U. GALIMBERTI, *Le cose dell'amore*, op. cit., p. 153.

L'amore possiede il soggetto che ama ma non rende possibile il possesso dell'oggetto amato, la sua trasformazione in sostanza "condivisa". È la condanna insita in ogni relazione amorosa ma ancora di più in quella omosessuale, dove tutto l'amore si concentra e si "scarica" sull'oggetto amato che è fine e non può essere mezzo di trasformazione del sentimento in una nuova sostanza "generativa" e generata quale può essere la nascita di un figlio<sup>457</sup>.

Hadrien assorbe all'interno della relazione Antinoüs che non è amato solo di un amore sensuale ma anche di un amore paterno. È al contempo il suo amante ma anche il figlio che non ha avuto<sup>458</sup>, che non ha potuto o voluto avere:

Je passe sur ces moments de délire où la pourpre impériale, l'étoffe sainte, et que si rarement j'acceptais de porter, fut jetée sur les épaules de la créature qui devenait pour moi mon Génie: il me convenait, certes, d'opposer ce rouge profond à l'or pâle d'une nuque, mais surtout d'obliger mon Bonheur, ma Fortune, ces entités incertaines et vagues, à s'incarner dans cette forme si terrestre, à acquérir la chaleur et le poids rassurant de la chair<sup>459</sup>.

È questo il gesto dell'innamorato che offre all'amato il dono più prezioso o è il padre che regala al figlio, sua propria carne, il segno del suo successo?<sup>460</sup>

Ad ogni modo, la grande differenza di età e di rango rende i rapporti di forze interni alla relazione molto complessi e sbi-

<sup>457</sup> Così si interroga Hadrien a proposito dell'anima: «Si les âmes possèdent leur identité propre, peuvent-elles s'échanger, aller d'un être à l'autre comme le quartier de fruit, la gorge de vin que deux amants se passent dans un baiser?» M. YOURCENAR, *Mémoires d'Hadrien*, op. cit., p. 198. La risposta è ovviamente aperta, ma non è forse nella creazione di una nuova vita, travaso di sé in un altro sé, che ciò si può realizzare?

<sup>458</sup> «Deux ans plus tôt l'Afrique m'avait offert quelques belles chasses au grand fauve; Antinoüs, trop jeune et trop inexpérimenté, n'avait pas reçu la permission d'y figurer en première place. J'avais ainsi, pour lui, des lâchetés auxquelles je n'aurais pas songé pour moi-même». *Ibid.*, p. 203. Senso di protezione dell'amante o comportamento paterno tipico?

<sup>459</sup> *Ibid.*, p. 187.

<sup>460</sup> Il gesto di Hadrien viene assunto in una valenza simbolica, ben consapevoli che la successione imperiale non era legata ad una discendenza di sangue.

lanciati, ma questo è un problema che si pone per Hadrien solo dopo la morte di Antinoüs. L'inizio del grande amore della sua vita coincide con una luce splendida, nel segno del sole:

Ma vie, où tout arrivait tard, le pouvoir, le bonheur aussi, acquérait la splendeur du plein midi, l'enseulement des heures de la sieste où tout baigne dans une atmosphère d'or, les objets de la chambre et le corps étendu à mes côtés<sup>461</sup>.

Hadrien è nel mezzogiorno della vita, è nel suo *Age d'or*, come lui stesso dice, è quella un'estate dell'esistenza, fatta di maturità e consapevolezza, in cui si può apprezzare il bene che si possiede e la rarità di quanto si vive, è il miele dolce e dorato di un corpo docile e fiducioso.

Questa è la *passion comblée*, stato emotivo delicato ed esclusivo:

La passion comblée a son innocence, presque aussi fragile que toute autre: le reste de la beauté humaine passait au rang de spectacle, cessait d'être ce gibier dont j'avais été le chasseur<sup>462</sup>.

L'uomo Hadrien non è più un uomo che cerca il suo domani nelle stelle, solo il presente, questo attimo eterno di felicità, esiste e conta ora. L'amore appagato basta a se stesso e modifica la percezione e la relazione con il mondo. La lettura diventa una ricerca di emozioni e sensazioni simili, la scrittura un modo per fermare il proprio sentire e dire la felicità amorosa, la natura perde le sue caratteristiche di realtà e si trasforma in un'Arcadia mitica, gli spazi diventano paesaggi.

Il messaggio è chiaro. Amore non è una condizione passiva, ma una costruzione attiva che trasforma una realtà di per sé insignificante in una fascinazione, grazie a quell'idealizzazione che l'amore vuole realizzare. Perché amore è innanzi tutto *attiva creazione* e non passiva soddisfazione. Capaci d'amore non sono mai coloro che stanno in attesa della loro vita, ma coloro che lo creano trasformando il reale secondo il proprio ideale<sup>463</sup>.

<sup>461</sup> *Ibid.*, p. 172.

<sup>462</sup> *Ibid.*, p. 172.

<sup>463</sup> U. GALIMBERTI, *Le cose dell'amore*, op. cit., p. 75.

Come si racconta la felicità? Attraverso il rapporto simbiotico che si crea con la natura e la terra<sup>464</sup>: il passare delle stagioni è un tripudio di colori, gli spazi, testimoni e sfondo di gioia, vengono colmati di favori.

*Le voyageur maître du monde* non è più solo nel suo viaggio che assume dei caratteri iniziatici: il giovane Antinoüs viene accompagnato nella sua terra d'origine affinché conosca e riconosca le sue radici, condotto in luoghi simbolo dell'amore, come la tomba di Epaminonda e del suo compagno, la fonte di Narciso, il santuario dell'amore, partecipa a liete serate di musiche e canti, fino alla grande ascensione in montagna, dove la descrizione del paesaggio si carica di suggestioni e connotazioni dall'alto valore simbolico. È il racconto figurato del percorso di vita di Hadrien fino a quel momento:

Je décidai d'entreprendre l'ascension de la montagne, nous passâmes de la région des vignes à celle de la lave, puis de la neige. L'enfant aux jambes dansantes courait sur ces pentes difficiles, les savants qui m'accompagnaient montaient à dos de mules. Un abri avait été construit au faite pour nous permettre d'y attendre l'aube. Elle vint; une immense écharpe d'Iris se déploya d'un horizon à l'autre; d'étranges feux brillèrent sur les glaces du sommet; l'espace terrestre et marin s'ouvrit au regard jusqu'à l'Afrique visible et la Grèce devinée. Ce fut l'une des cimes de ma vie. Rien n'y manqua, ni la frange dorée d'un nuage, ni les aigles, ni l'échanson d'immortalité<sup>465</sup>.

<sup>464</sup> Come ben sapevano gli artisti romantici...

<sup>465</sup> M. YOURCENAR, *Mémoires d'Hadrien*, op. cit., p. 179. Si veda quanto dice la Yourcenar a tale proposito: «J'ai toujours vu – mes lecteurs le voient rarement – l'histoire d'Hadrien comme une espèce de construction pyramidale: la lente montée vers la possession de soi et celle du pouvoir; les années d'équilibre suivies de l'enivrement, qui est aussi le grand moment, si vous voulez, puis l'effondrement, la descente rapide; et de nouveau la reconstruction à ras de terre des dernières années, les usages, les rites religieux romains acceptés après les expériences exotiques d'autrefois, les travaux poursuivis coûte que coûte, la maladie supportée». M. YOURCENAR, *Les yeux ouverts*, Entretiens avec Matthieu Galey, op. cit., p. 95.

Amato come Alcibiade dal suo giovane compagno, Hadrien riesce a vivere delle *saisons alcyoniennes*, in un *solstice de mes jours* dove *Tout bonheur est un chef-d'œuvre* [...] <sup>466</sup>. Ma la felicità è fragile:

«[...] la moindre erreur le fausse, la moindre hésitation l'altère, la moindre lourdeur le dépare, la moindre sottise l'abêtit»<sup>467</sup>.

Hadrien di errori comincia a commetterne tanti, dopo qualche tempo: «Peu à peu, la lumière changea»<sup>468</sup>.

La Yourcenar orienta l'analisi delle cause che hanno *brisé* la felicità di Hadrien su due assi, tutti riconducibili al protagonista. Il punto di vista di Antinoüs, colto attraverso gli occhi di Hadrien e ipotizzabile grazie alle dinamiche *actancielles* che la scrittrice mette in campo, resta, come è giusto, sostanzialmente inafferrabile, perché l'imperatore cala, come si è visto, un certo velo sulle interpretazioni più scomode e dolorose<sup>469</sup>.

La Yourcenar è molto critica con gli errori che Hadrien, per eccesso di sicurezza, ha commesso, compromettendo la sua stessa felicità:

[...] dès avant cette mort, j'ose dire qu'en matière d'amour Hadrien commence à gaffer prodigieusement. Il se trompe sur le degré de bonheur et de sécurité qu'il apporte à son jeune ami. Il se conduit franchement mal vers la fin de cet attachement, enfoncé qu'il est dans une espèce de routine de vie et de plaisirs faciles, qui le rend assez odieux et assez quelconque<sup>470</sup>.

<sup>466</sup> M. YOURCENAR, *Mémoires d'Hadrien*, op. cit., p. 180.

<sup>467</sup> *Ibid.*, p. 180.

<sup>468</sup> *Ibid.*, p. 188.

<sup>469</sup> Lo suggerisce chiaramente la Yourcenar: «Antinoüs lui-même ne peut être aperçu que par réfraction, à travers les souvenirs de l'empereur, c'est-à-dire avec une minutie passionnée et quelques erreurs». M. YOURCENAR, *Mémoires d'Hadrien. Carnets de notes de "Mémoires d'Hadrien"*, op. cit., p. 335.

<sup>470</sup> M. YOURCENAR, *Les yeux ouverts*, Entretiens avec Matthieu Galey, op. cit., p. 95.

Giudizio durissimo che trova fondamento nella lettera che Hadrien scrive a Marc Aurèle, quando, nel ricostruire la vicenda, riferisce una serie di elementi e riflessioni illuminanti.

Per prima cosa l'imperatore sottovaluta il senso del messaggio di morte di cui fa latore Antinoüs presso il filosofo stoico Euphrates<sup>471</sup>.

Poi sottovaluta la reale portata della crescita di Antinoüs<sup>472</sup>, l'affermarsi di un volontà autonoma, gli intrighi politici da cui il giovane è assediato, la sofferenza di un ruolo pubblico, che gli scultori fedelmente registrano:

[...] il avait su dédaigner, ou ignorer tout cela. Mais la belle bouche avait pris un pli amer dont s'apercevaient les sculpteurs<sup>473</sup>.

Hadrien si ferma a riflettere solo dopo la morte del giovane, prima gli piace far entrare questo amore in un mondo di immaginario e di *travestis* dove l'identità di Antinoüs viene completamente ignorata<sup>474</sup>. Forse profeticamente quanto inconsapevolmente assimilata ad Hermès<sup>475</sup>.

Con il passare del tempo il legame comincia a diventare pesante, il timore della routine, come già detto, a trasformarsi in insofferenza:

<sup>471</sup> Di cui Hadrien autorizza il suicidio richiesto: «Euphrates eut l'autorisation qu'il réclamait; je la lui fis porter par mon jeune Bithynien, peut-être parce qu'il m'aurait plu à moi-même de recevoir des mains d'un tel messenger cette réponse finale. [...] il se tua le lendemain. Nous reparlâmes plusieurs fois de cet incident: l'enfant en demeura assombri durant quelques jours. Ce bel être sensuel regardait la mort avec horreur; je ne m'apercevais pas qu'il y pensait déjà beaucoup». M. YOURCENAR, *Mémoires d'Hadrien*, op. cit., p. 178.

<sup>472</sup> «Mon jeune berger devenait un jeune prince. Ce n'était plus l'enfant zélé qui se jetait de cheval, aux haltes, pour m'offrir l'eau des sources puisée dans ses paumes: le donateur savait maintenant l'immense valeur de ses dons». *Ibid.*, p. 188.

<sup>473</sup> *Ibid.*, p. 189.

<sup>474</sup> «[...] je me crus Zeus visitant Philémon en compagnie d'Hermès. Ce jeune homme aux jambes repliées sur un lit était ce même Hermès dénouant ses sandales; [...], parmi tant de travestis au sein de tant de prestiges, il m'arriva d'oublier la personne humaine, l'enfant [...]». *Ibid.*, p. 191.

<sup>475</sup> Per l'importanza di Hermès come figura mitologica simbolica si veda quanto detto nella parte I a proposito di *Feux*.

[...] j'étais repris par ma rage de ne dépendre exclusivement d'aucun être. Je m'exaspérais de travers qui étaient ceux de la jeunesse, et comme tels inséparables de mon choix, je finissais par retrouver dans cette passion différente tout ce qui m'avait irrité chez les maîtresses romaines: les parfums, les apprêts, le luxe froid des parures reprurent leur place dans ma vie<sup>476</sup>.

Antinoüs, pur essendo ancora tanto amato, non è più l'unico centro degli interessi di Hadrien, non ha più l'esclusiva.

Ci sono *les courtisanes*, c'è Lucius, c'è il gusto di una certa *débauche*. La differenza d'età e di cultura comincia ad avere un peso rilevante nella relazione affettiva. Fino ad ora Antinoüs veniva rassicurato proprio dalla centralità della sua figura nella vita dell'imperatore. Come può ora, lui che ha un'idea dell'amore ancora *austère* in virtù della sua stessa giovinezza, cercare di non perdere il suo Hadrien? Come fare, allora, per risalire nella stima dell'imperatore, come ritornare ad essere *l'idole*?

L'amore, che per Antinoüs è stato scoperta del mondo, prima iniziazione alla vita, è adesso sentimento di perdita, sofferenza acuta.

Ma l'amato non comprende il tormento di Antinoüs, si sente esasperato da quelli che gli sembrano essere solo dei capricci:

Des craintes presque injustifiées s'étaient introduites dans ce cœur sombre; je l'ai vu s'inquiéter d'avoir bientôt dix-neuf ans. Des caprices dangereux, des colères agitant sur ce front têtu les anneaux de Méduse, alternaient avec une mélancolie qui ressemblait à de la stupeur, avec une douceur de plus en plus brisée. Il m'est arrivé de le frapper; je me souviendrai toujours de ces yeux épouvantés<sup>477</sup>.

I capricci, le collere incomprensibili sono tentativi di attirare l'attenzione, ma non funzionano, portano solo punizioni e quindi un'ulteriore svalutazione di sé nella considerazione del-

<sup>476</sup> *Ibid.*, pp. 194-195.

<sup>477</sup> *Ibid.*, p. 195.

l'altro che è Dio<sup>478</sup>. Allora Antinoüs si impegna a fare quello che secondo lui ha un valore per il suo oggetto d'amore, ad emularlo nelle imprese per rendersi simile al *maître* e quindi degno del *maître* stesso. Per questo decide di partecipare *au taurobole*, rito iniziatico del *culte mithriaque*, perché:

Le jeune homme savait que je m'étais soumis autrefois à une cérémonie du même genre; il s'offrit avec ardeur<sup>479</sup>.

Hadrien, nel vederlo riapparire coperto di sangue, si spaventò ma ancora non comprende le ragioni intime del gesto né il suo significato<sup>480</sup>, così come non comprende l'influenza che certi suoi interessi possono avere sul giovane. La curiosità per l'occultismo, per l'immortalità dell'anima, il ruolo dell'amore nel creare percorsi di scambio tra la vita e la morte, leggermente vissuti all'epoca, riacquistano nella narrazione *a posteriori* il loro senso motivazionale nella scelta estrema di Antinoüs:

Cette aventure où l'amour ramenait une âme sur la terre, et lui rendait temporairement un corps émut chacun de nous, mais à des profondeurs différentes.[...] Antinoüs me fit une promesse du même genre, que je pris légèrement, n'ayant aucune raison de croire que cet enfant ne me survivrait pas<sup>481</sup>.

<sup>478</sup> Hadrien, per la sua natura, età e posizione non può che essere visto come Dio da Antinoüs che vorrebbe solo riuscire a fondersi nelle "perfezioni" del suo oggetto d'amore. Sul tema si veda U. GALIMBERTI, *Le cose dell'amore*, op. cit., p. 115.

<sup>479</sup> M. YOURCENAR, *Mémoires d'Hadrien*, op. cit., p. 196. Nella *Note* esplicativa la Yourcenar precisa che «l'épisode de l'initiation mithriaque est inventé» per quanto riguarda Hadrien e di conseguenza Antinoüs. Ne viene quindi rafforzato il valore funzionale all'interno dell'opera. Si veda M. Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien, Note*, op. cit., p. 349.

<sup>480</sup> «L'émulation», «sentiment qui porte à égaliser ou surpasser quelqu'un en mérite, en savoir, en travail», est un ancien synonyme de «rivalité» et de «jalousie». Elle apporte à la rivalité une nouvelle spécification. Loin de poursuivre dans la même voie que la concurrence et la compétition, où on voyait se dessiner un objet, l'émulation focalise sur la compétence; cette compétence peut être saisie telle quelle, comme *savoir-faire* ou *pouvoir-faire*, ou à travers le jugement éthique qui la transforme en «mérite». A. J. GREIMAS, J. FONTANILLE, *Sémiotique des passions*, op. cit., p. 193.

<sup>481</sup> M. YOURCENAR, *Mémoires d'Hadrien*, op. cit., p. 199. Del rapporto che l'amore instaura tra il mondo dei vivi e quello dei morti si è già parlato diffusamente a proposito di *Feux*.

Altri due episodi che fanno da spinta propulsiva vengono poi raccontati: Hadrien vuole risalire un'altra montagna per riprovare l'ebbrezza della bella ascensione già raccontata, ma *la construction pyramidale* della sua vita, così come la immagina la Yourcenar, è già nella china discendente. La debolezza fisica comincia ad apparire, il respiro gli manca e deve appoggiarsi ad Antinoüs che per la prima volta intravede la fragilità del suo Dio. Il timore della perdita interiore si amplifica con quello della perdita fisica.

Il tempo è brutto e piove, durante il sacrificio rituale sulla cima della montagna *victime* e *victimaire* vengono colpiti da un fulmine e muoiono entrambi. Tutti rimangono impressionati dall'episodio, Antinoüs trema, non di terrore, come pensa in un primo tempo l'imperatore, ma perché intravede nel sacrificio di sé una grande possibilità:

Un être épouvanté de déchoir, c'est-à-dire de vieillir, avait dû se promettre depuis longtemps de mourir au premier signe de déclin, ou même bien avant. [...] Mais il fallait encore que ce départ, n'eût pas l'air d'une révolte, et ne contint nulle plainte. L'éclair du mont Cassius lui montrait une issue: la mort pouvait devenir une dernière forme de service, un dernier don, et le seul qui restât<sup>482</sup>.

È il segreto nascosto nella mano di Antinoüs sottratta alla *chiromancie*, una scelta già matura, che ha bisogno solo di trovare una ragione che ne assolutizzi il valore.

La strada, senza volere, gliela mostra proprio Hadrien: durante una caccia *au grand fauve*, l'imperatore gli salva la vita, compiendo quello che per lui, più che un atto d'amore, è un "atto dovuto". Il giovane invece lo interpreta come grande prova di affezione e grande esempio:

Il s'exagérait peut-être la signification du secours que je lui avais porté, oubliant que j'en eusse fait autant pour n'importe quel chasseur en danger, nous nous sentions pourtant rentrés

<sup>482</sup> *Ibid.*, p. 196.

dans ce monde héroïque où les amants meurent l'un pour l'autre. La gratitude et l'orgueil alternaient dans sa joie comme les strophes d'une ode<sup>483</sup>.

L'effetto che il gesto ha su di lui lo convince che il sacrificio di sé è il dono più grande che si possa offrire all'innamorato.

Il Dio comincia ad avere dei problemi di salute: alla breve sincope già detta se ne aggiunge un'altra alla quale il giovane assiste e sulla quale gli viene chiesto di mantenere il segreto. Una ragione di più per preoccuparsi. Il viaggio *chez la magicienne* a Canope acquista allora il significato di un interrogativo sul futuro. Il responso della maga è terribile: «Ses prédictions furent sinistres»<sup>484</sup>.

Si aggiungono ad un coro di predizioni nefaste che Hadrien ha già sentito. Il rimedio non è meno preoccupante: per salvare l'imperatore dalla *malasorte* ci vuole il sacrificio di qualcosa che gli appartenga. La soluzione sembra essere trovata in un *faucon*, appartenuto ad Hadrien e regalato poi ad Antinoüs che lo ama molto. La proposta viene dal giovane stesso<sup>485</sup>. Il rito viene raccontato con dovizia di particolari, dalla *fascination* dell'animale, alla sua morte che deve apparire volontaria.

Il sacrificio dell'animale non è però perfetto: la morte non è davvero volontaria e il grado di appartenenza della vittima all'imperatore non è forte. Antinoüs si riconosce nelle parole della maga: è lui stesso l'oggetto ideale per questo sacrificio.

Il *maître* continua a non comprendere ciò che sta avvenendo nel cuore del giovane, non si interroga sulle reali ragioni

<sup>483</sup> *Ibid.*, p. 205.

<sup>484</sup> *Ibid.*, p. 210. Anche l'episodio della visita a Canope è inventato: «[...] les incidents de la soirée à Canope sont inventés». M. Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien*, *Note*, op. cit., p. 350.

<sup>485</sup> «Mon jeune maître me proposa son faucon. Les conditions se trouveraient remplies: je lui avais donné ce bel oiseau après l'avoir reçu moi-même du roi d'Ostroëne. L'enfant le nourrissait de sa main, c'était une des rares possessions auxquelles il s'était attaché. Je refusai d'abord; il insista gravement; je compris qu'il attribuait à cette offre une signification extraordinaire, et j'acceptai par tendresse». M. Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien*, op. cit., p. 211.

delle sue lacrime ghiacciate, addio a lui e alla vita, scambiate per semplice stanchezza.

Anche la scoperta della sua morte avviene sotto la guida di altri: i timori di Chabrias che ritrova in una cappella sulla riva i resti, ancora tiepidi, di un sacrificio e una ciocca di capelli. Un pegno? Come non ricordare ora l'estremo gesto d'amore di Léna, che consegna ad Aristogiton, in ricordo, la ciocca di capelli di Harmodius, amore di lui e rivale di lei?

I timori di Chabrias diventano sospetti atroci e poi tragica certezza:

[...] Chabrias aperçut dans le crépuscule qui tombait rapidement un vêtement plié, des sandales. Je descendis les marches glissantes: il était couché au fond, déjà enlisé par la boue du fleuve. Avec l'aide de Chabrias, je réussis à soulever le corps qui pesait soudain d'un poids de pierre. [...] Ce corps si docile refusait de se laisser réchauffer, de revivre. Nous le transportâmes à bord. Tout croulait; tout parut s'éteindre. Le Zeus Olympien, le Maître de Tout, le Sauveur du Monde s'effondrèrent, et il n'y eut plus qu'un homme à cheveux gris sanglotant sur le pont d'une barque<sup>486</sup>.

Nel raccontare la morte di Antinoüs, la scrittrice dichiara nella *Note*, di essersi ispirata all'*excellent traité du P. Festugière*<sup>487</sup>, e di aver quindi ripreso una tradizione sacrificale dell'epoca<sup>488</sup>.

<sup>486</sup> *Ibid.*, p. 216.

<sup>487</sup> «Signalons de plus que l'excellent traité du P. Festugière sur *La Valeur religieuse des Papyrus Magiques*, dans *L'idéal religieux des Grecs et l'Évangile*, 1932, et surtout son analyse du sacrifice de l'*Ésiès*, de la mort par immersion et de la divination conférée de la sorte à la victime, sans contenir de référence à l'histoire du favori d'Hadrien, n'en éclaire pas moins des pratiques que nous ne connaissions jusqu'ici que par une tradition littéraire dévitalisée, et permet de sortir cette légende de dévouement volontaire du magasin des accessoires tragico-épiques pour la faire rentrer dans le cadre très précis d'une certaine tradition occulte». M. Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien*, *Note*, op. cit., p. 360.

<sup>488</sup> A Matthieu Galey che le chiede: «*Quelle est votre explication de son suicide?*» la Yourcenar risponde: «Je l'ai expliqué pour autant qu'Hadrien pouvait se l'expliquer, pour autant que je me l'explique moi-même. D'abord Antinoüs a dû croire à la valeur de son sacrifice. Et il se peut aussi que dans sa situation de favori le suicide quasi rituel ait été une porte de sortie. Il échappait au vieillissement, à l'usure de la passion, à l'odieux des intrigues de cour». M. YOURCENAR, *Les yeux ouverts*, Entretiens avec Matthieu Galey, op. cit., p. 154.

Per descrivere il dolore di Hadrien invece può fare appello alla propria esperienza del dolore e traslare nella narrazione tutti i fantasmi dolorosi della sua infanzia e quelli che hanno ispirato *Feux*, gli echi disperati delle perdite della propria vita, significati intimi e profondi, che trascendono la necessità "storica" ed entrano invece nel mondo di un immaginario emozionale che coinvolge tutti, scrittrice e personaggi, in una sorta di tragica simbiosi affettiva.

Hadrien si aggrappa all'idea che la morte di Antinoüs non sia un suicidio ma un dono, un sacrificio di *dévouement*. Non è un suicidio umano, ma una morte sacra:

Chabrias qui [...] considérait le suicide comme un crime, insistait sur le côté sacrificiel de cette fin; j'éprouvais moi-même une espèce d'horrible joie à me dire que cette mort était un don.<sup>489</sup>

Il dolore di Hadrien è un dolore attivo, che diventa immediatamente azione. Il suo senso pratico sembra prevalere sul *sentiment de deuil*: il corpo deve essere imbalsamato per conservare la forma di Antinoüs, la figura deve essere divinizzata, il culto stabilito con varianti diverse a seconda dei Paesi, una città Antinoé, costruita nel luogo della sua morte. Tutta una serie di riti, di celebrazioni, vengono raccontati nel corso di *Mémoires* a partire da questo momento, in rapida successione.

Il dolore sembra cedere alla necessità di conservare e salvaguardare:

Toute heure a son devoir immédiat, son injonction qui domine les autres: celle du moment était de défendre contre la mort le peu qui me restait.<sup>490</sup>

Ciò che resta è un corpo che deve essere sottratto agli insulti della decomposizione, rimanere, per quanto possibile, forma di Antinoüs. L'amore non si nega nessuna prova, anche

<sup>489</sup> M. YOURCENAR, *Mémoires d'Hadrien*, op. cit., p. 220.

<sup>490</sup> *Ibid.*, p. 217.

quella di partecipare in prima persona al rito dell'imbalsamazione, di accarezzare un'ultima volta il viso dell'amato, di stringere, realmente, il suo cuore fermo tra le mani<sup>491</sup>.

Solo dopo aver consegnato la morte ad un'eternità di futuro, l'imperatore può tornare di nuovo ad essere *un homme au cheveux gris* e "realizzare" la realtà di quella morte:

Je ressemblai mes pensées: Antinoüs était mort<sup>492</sup>.

La frase ritorna ossessiva, insinuandosi nel filo sparso di pensieri che vanno alla ricerca di ragioni, che s'interrogano sui torti che cominciano a diventare rimorsi. Nessun complemento di causa, nessun predicato accompagna quest'evidenza di morte che irrompe all'improvviso, per ricordare proprio la sua esistenza.

Nessuna delle morti che hanno attraversato la vita di Hadrien somiglia a questa, nessun dolore è stato così assoluto. È l'amore la causa della sua sofferenza?

[...] l'amour n'était pas responsable de cette négligence, de ces duretés, de cette indifférence mêlée à la passion comme le sable à l'or charrié par un fleuve, de ce grossier aveuglement d'homme trop heureux, et qui vieillit. Avais-je pu être si épaisement satisfait? Antinoüs était mort<sup>493</sup>.

L'uomo Hadrien sente di non aver compreso appieno il grande dono che la vita gli ha dato, ha la sensazione di averlo sciupato<sup>494</sup>. Il suicidio di Antinoüs, grande prova d'amore, è

<sup>491</sup> «Nous transférâmes le mort dans une salle lavée à grande eau [...]; j'aidai le mouleur à huiler le visage avant d'y appliquer la cire. Toutes les métaphores retrouvaient un sens: j'ai tenu ce cœur entre mes mains». *Ibid.*, p. 216.

<sup>492</sup> *Ibid.*, p. 219.

<sup>493</sup> *Ibid.*, p. 220.

<sup>494</sup> «Tous les risques d'erreur sont liés à notre amour; et plus l'amour est passionné, exigeant, singulier, plus grand est le risque. [...] Tous les psychanalistes nous l'ont dit: l'erreur sur la personne de l'être aimé est la source des pires conflits, une violence faite à l'âme de l'autre, à son corps ou à son esprit – ou encore à son moi total non reconnu, non respecté dans son autonomie». D. DE ROUGEMONT, *Les mythes de l'amour*, Paris, Albin Michel, 1996 (1961).

però anche una risposta alla sua indifferenza, un'ultima grande vendetta da innamorato geloso:

[...] j'étais seul à mesurer combien d'âcreté fermenté au fond de la douceur, quelle part de désespoir se cache dans l'abnégation, quelle haine se mélange à l'amour. Un être insulté me jetait à la face cette preuve de dévouement; un enfant inquiet de tout perdre avait trouvé ce moyen de m'attacher à jamais à lui. S'il avait espéré de me protéger par ce sacrifice, il avait dû se croire bien peu aimé pour ne pas sentir que le pire des maux serait de l'avoir perdu<sup>495</sup>.

Le ragioni umane del suicidio appaiono ora piuttosto chiaramente ad Hadrien e sono tutte ragioni delle quali si può ritenere colpevole: nella *passion comblée* l'amore è appagato perché ricambiato, ogni soggetto è contemporaneamente un oggetto valoriale, legato all'amante da un rapporto di *fiducie*<sup>496</sup>. Quando il senso del valore di uno dei soggetti coinvolti perde la sua certezza, interviene una svalutazione di sé che può condurre al suicidio:

[...] l'idealizzazione ci impoverisce, perché tutto ciò che ha valore è collocato nell'altro. E se l'altro non ricambia l'idealizzazione di cui è stato investito, se quanto abbiamo trasferito in lui non ritorna, allora o siamo capaci di rompere l'incantesimo e vedere l'altro in una prospettiva più sobria e realistica, o precipitiamo nel rifiuto di noi stessi, svuotati come siamo di ogni nostro valore che nell'idealizzazione abbiamo attribuito all'altro. E allora se non è suicidio è inconsolabile depressione<sup>497</sup>.

Il suicidio<sup>498</sup>, atto di morte volontaria, diventa un'arma di autoaffermazione nei confronti di una morte inconsapevole che non appartiene ad un soggetto "creatore" del proprio de-

<sup>495</sup> M. YOURCENAR, *Mémoires d'Hadrien*, op. cit., p. 220.

<sup>496</sup> Sulla *fiducie* e sugli schemi *actanciels* dell'amore a cui si fa riferimento si veda: A. J. GREIMAS, J. FONTENILLE, *Sémiotique des passions*, op. cit..

<sup>497</sup> U. GALIMBERTI, *Le cose dell'amore*, op. cit., p. 72.

<sup>498</sup> «La mort volontaire est refus de voir l'autre mort, celle qu'on ne saisit pas, qu'on n'atteint jamais, c'est une sorte de négligence souveraine, une alliance avec la mort visible pour exclure l'invisible, un pacte avec cette bonne, cette fidèle mort dont j'use sans cesse dans le monde, un effort pour étendre sa sphère, pour la rendre encore valable et vraie au-delà d'elle-même, là où elle n'est plus que l'autre». M. BLANCHOT, *L'espace littéraire*, op. cit., p. 134.

stino, ma anche una sfida estrema, un tentativo ultimo per riacquistare e dimostrare il proprio valore agli occhi dell'altro. Ci si suicida pensando ai vivi non all'aldilà.

Antinoüs riesce perfettamente a realizzare questo suo disegno: consegnandosi all'infinito della morte, si destina a vivere in tutto il futuro di Hadrien, incatena per sempre a sé l'oggetto amato che avverte sfuggente, in una maniera totale.

Risalire la china di questo dolore è forse l'impresa più grande di Hadrien, la più difficile della sua vita. Il suo dolore si fonde e si unisce con quello della Yourcenar.

Michèle Sarde riferisce quanto la scrittrice annota nel suo *Journal*:

Mars 1950: vous composez la tragédie du premier d'Athyr. «Pleuré plusieurs nuits de suite, dans cette cave où j'habitais à Bronxville [...]. Pleuré, non véritablement sur l'ami d'Hadrien mais sur l'incommunicable douleur humaine. Un homme a souffert ceci, s'est débattu seul contre cette souffrance, et puis l'a oublié, est mort»<sup>499</sup>.

Di questo dolore Hadrien et Marguerite raccontano tutte le tappe: le crisi di disperazione, il tentativo di richiamare alla mente tutti i difetti, il rimorso di essere rimasto in vita...<sup>500</sup>

Ma su tutte si impone la speranza segreta, presto delusa dall'evidenza, che aldilà della frontiera della vita, nelle regioni della morte, esista ancora un'anima con la quale si possa almeno parlare:

À en croire les prêtres, l'ombre aussi souffrait, regrettait l'abri chaud qu'était pour elle son corps, hantait en gémissant les parages familiers, lointaine et toute proche, momentanément trop faible pour me signifier sa présence. Si c'était vrai, ma surdité était pire que la mort elle-même<sup>501</sup>.

<sup>499</sup> M. SARDE, *Vous, Marguerite Yourcenar. La passion et ses masques*, op. cit., p. 308. La citazione di M. Sarde è tratta dal "Journal de Mémoires d'Hadrien". Fonds Yourcenar à Harvard. MS Storage 265.

<sup>500</sup> «J'ai résisté, j'ai lutté contre la douleur comme contre une gangrène. Je me suis rappelé des entêtements, des mensonges, je me suis dit qu'il eût changé, engraisé, vieilli. Peines perdues [...]». M. YOURCENAR, *Mémoires d'Hadrien*, op. cit., p. 224.

<sup>501</sup> *Ibid.*, p. 224.



Ciò che resta, è ciò che il giovane è stato, il suo corpo:

On s'écartait de la dépouille où cette âme n'était plus: c'était pourtant la seule chose qui me restât, ma seule preuve que ce vivant eût existé<sup>502</sup>.

Ma il dolore, per quanto infinito, non può prendere il sopravvento per sempre. Hadrien è un uomo pubblico<sup>503</sup> e ha dei doveri. La fine della fase acuta del lutto non coincide però con la consapevolezza dei suoi obblighi imperiali ma con la riappropriazione del corpo di Antinoüs, con l'assicurazione che, grazie all'opera degli imbalsamatori, il suo corpo / simulacro ne manterrà per sempre intatte le fattezze e una sostanza tangibile, sottraendolo all'oubli di un *souvenir* mortale:

Les jambes serrées de bandelettes n'étaient plus qu'un long paquet blanc, mais le profil du jeune faucon n'avait pas changé; les cils faisaient sur les joues fardées une ombre que je reconnaissais<sup>504</sup>.

La cerimonia funebre, la sepoltura in un luogo che è rimasto oscuro, come dice la Yourcenar nella *Note*, collocano Antinoüs in una eternità tutta terrena e per questo conoscibile e rassicurante per Hadrien, che trae consolazione dalla sensazione generata dall'incorruttibilità di un corpo<sup>505</sup>:

L'enfant de Claudiopolis descendait dans une tombe comme un Pharaon, comme un Ptolémée. Nous le laissâmes seul. Il

<sup>502</sup> *Ibid.*, p. 227.

<sup>503</sup> «Autour de moi on commençait à s'offusquer d'une douleur si longue: la violence en scandalisait d'ailleurs plus que la cause. Si je m'étais laissé aller aux mêmes plaintes à la mort d'un frère ou d'un fils, on m'eût également reproché de pleurer comme une femme». *Ibid.*, pp. 227-228.

<sup>504</sup> *Ibid.*, p. 228.

<sup>505</sup> Ritorna uno dei temi cari a *Feux*, quello del possesso del corpo, anche oltre la morte. Si veda la risposta data dalla Yourcenar a Bernard Pivot: «- *Et ceci par exemple*: "Un cœur, c'est peut-être malpropre. C'est de l'ordre de la table d'anatomie et de l'étal du boucher. Je préfère ton corps". *J'ai été très surpris vraiment de lire ça sous votre plume*.

- Oui et non. [...] peut-être il n'y a pas grand chose à dire du corps, sinon qu'il existe». BERNARD PIVOT, "Bernard Pivot rencontre Marguerite Yourcenar", *Apostrophes 7 décembre 1979*, in *Marguerite Yourcenar. Portrait d'une voix*. Vingt-trois entretiens (1952-1987), op. cit., p. 250.

entraît dans cette durée sans air, sans lumière, sans saison et sans fin, auprès de laquelle toute vie semble brève; il avait atteint cette stabilité, peut-être ce calme. Les siècles encore contenus dans le sein opaque du temps, passeraient par milliers sur cette tombe sans lui rendre l'existence, mais aussi sans ajouter à sa mort, sans empêcher qu'il eut été<sup>506</sup>.

Finisce qui il *Saeculum aureum* di Hadrien, in una tomba senza aria e senza luce, condensato in una maschera d'oro che assorbirà le fattezze dell'amato, e «ses possibilités de rayonnement et de chaleur»<sup>507</sup>. La felicità è diventata una «caisse hermétiquement close, symbole inerte d'immortalité»<sup>508</sup>.

Come in *Feux*, e come poi sarà anche in *L'Œuvre au Noir*, la sofferenza diventa sostanza ermetica.

La convalescenza dal dolore si fa ad Athènes, nell'unico luogo che possa fornire una reale consolazione<sup>509</sup> e nella casa di Arrien, il suo amico più vero. La casa è vicino alla biblioteca, la lettura diventa balsamo sulle ferite, perché consente di ritrovare il senso eterno della propria storia d'amore e le parole del proprio dolore, in particolare attraverso la lettura de Théognis<sup>510</sup> e di Antimaque<sup>511</sup>. Così Théognis canta il suo amato Cyrnus:

Io t'ho dato le ali. Volteggerai, librato,  
agevolmente sulla terra e il mare.

<sup>506</sup> M. YOURCENAR, *Mémoires d'Hadrien*, op. cit., p. 229.

<sup>507</sup> *Ibid.*, p. 229.

<sup>508</sup> *Ibid.*, p. 229.

<sup>509</sup> Nel periodo di massimo splendore e felicità Hadrien si è dedicato alla ricostruzione di Athènes: «J'osai toucher à cette beauté; essayer de faire de cette ville admirable une ville parfaite [...]». *Ibid.*, p. 174.

<sup>510</sup> «Je me fis un ami de Théognis, l'aristocrate, l'exilé, l'observateur sans illusion et sans indulgence des affaires humaines [...]. Cet homme si lucide avait goûté aux délices poignantes de l'amour; en dépit des soupçons, des jalousies, des griefs réciproques, sa liaison avec Cyrnus, s'était prolongée jusqu'à la vieillesse de l'un et jusqu'à l'âge mûr de l'autre: l'immortalité qu'il promettait au jeune homme de Mégare était mieux qu'un vain mot, puisque ce souvenir m'atteignait à une distance de plus de dix siècles». *Ibid.*, p. 235.

<sup>511</sup> «Antimaque avait mieux compris le mystère des horizons et des voyages et l'ombre jetée par l'homme éphémère sur les paysages éternels. Il avait passionnément pleuré sa femme Lydé, il avait donné le nom de cette morte à un long poème où trouvaient place toutes les légendes de douleur et de deuil». *Ibid.*, p. 235.

Sarai presente nelle feste, nei banchetti,  
 col tuo nome su mille bocche, vivo.  
 Ti canteranno ragazzi d'amore, acute voci  
 serene, al suono di clarini acuti.  
 Poi calerai negli antri della terra buia,  
 laggiù, nell'Ade stridulo di pianti.  
 Ma con la morte non morrà la fama: gli uomini  
 T'ameranno, col tuo nome perenne, Cirno,  
 Andrai per la Grecia e le sue isole, varcando  
 mari pescosi, sterili distese,  
 senza cavalli: ti faranno scorta i doni fulgidi  
 delle Muse dai serti di viole.  
 Canto sarai nei secoli, per chi del canto è vago,  
 finché la terra duri e duri il sole<sup>512</sup>.

In questa città Hadrien fa propria anche l'elaborazione personale dell'«idée héraclitienne du changement et du retour»<sup>513</sup> a cui si aggrapperà successivamente.

Il culto di Antinoüs viene raffinato, il silenzio che lo circonda diventa colloquio intimo e costante con *les effigies du mort*, nella speranza, sempre delusa, di poter celebrare un ritorno, di ritrovarne una sostanza di corpo e di parola:

Aux heures d'insomnie, j'arpentais les corridors de la Villa, errant de salle en salle [...]; je m'arrêtais devant les effigies du mort. Chaque pièce avait la sienne, et chaque portique. J'abritais de la main la flamme de ma lampe; j'effleurais du doigt cette poitrine de pierre. [...] Je remontais tant bien que mal des contours immobilisés à la forme vivante, du marbre dur à la chair. Je continuais ma ronde; la statue interrogée retombait dans la nuit, ma lampe me révélait à quelque pas de moi une autre image; ces grandes figures blanches ne différaient guère de fantômes<sup>514</sup>.

Lungo, ininterrotto “dialogo a voce mancante”, dove l'altro non è più soggetto, ma simulacro, figura, presenza e assen-

<sup>512</sup> *Antologia della poesia greca*, a cura di S. BETA, op. cit., p. 377.

<sup>513</sup> M. YOURCENAR, *Mémoires d'Hadrien*, op. cit., p. 237.

<sup>514</sup> *Ibid.*, p. 248.

za, immagine di vita e silenzio di morte<sup>515</sup>. *L'effigie* diventa simbolo, «parola primordiale che dice le analogie tra l'uomo e il cosmo»<sup>516</sup>, che ripropone come in *Phédon ou le vertige*, l'interrogativo della solitudine nell'Universo e del significato del dolore. Non interroga più gli astri, le *Sybilles* e les *magiciennes* ora l'imperatore, ma il suo *Génie*, la sua piccola e giovane divinità.

Tutti gli sforzi per infondere vita nelle statue, per farle uscire dal loro significato di valore simbolico della memoria<sup>517</sup>, incontrano però solo un desiderio che non si estingue e che non può più essere *comblé*:

Je pensais amèrement aux passes par lesquelles les prêtres égyptiens avaient attiré l'âme du mort à l'intérieur des simulacres de bois qu'ils utilisaient pour leur culte; j'avais fait comme eux; j'avais envoûté des pierres qui à leur tour m'avaient envoûté; je n'échappais plus à ce silence, à cette froideur plus proche de moi désormais que la chaleur et la voix des vivants, je regardais avec rancune ce visage dangereux au fuyant sourire<sup>518</sup>.

Hadrien si trova invischiato in una sorta di fascinazione ostinata, in una replicazione dell'immagine di Antinoüs alla

<sup>515</sup> «L'image d'un objet non seulement n'est pas le sens de cet objet et n'aide pas à sa compréhension, mais tend à l'y soustraire en le maintenant dans l'immobilité d'une ressemblance qui n'a rien à quoi ressembler». M. BLANCHOT, *L'espace littéraire*, op. cit., p. 350.

<sup>516</sup> C. SINI, *L'uomo e il simbolo*, Milano, E. G. E. A., 1991, p. 31.

<sup>517</sup> Hadrien si scontra con l'impossibilità di trasformare l'immagine / simulacro in realtà: «L'image, d'après l'analyse commune, est après l'objet: elle en est la suite: nous voyons, puis nous imaginons. Après l'objet viendrait l'image. "Après" signifie qu'il faut d'abord que la chose s'éloigne pour se laisser ressaisir. Mais cet éloignement n'est pas le simple changement de place d'un mobile qui demeurerait cependant le même. L'éloignement est ici le cœur de la chose. La chose était là, que nous saisissions dans le mouvement vivant d'une action compréhensive, - et, devenue image, instantanément la voilà devenue l'insaisissable, l'inactuelle, l'impassible [...].» M. BLANCHOT, *L'espace littéraire*, op. cit., p. 343.

<sup>518</sup> M. YOURCENAR, *Mémoires d'Hadrien*, op. cit., p. 248.

ricerca di una precisione di tratti che dia l'ennesima illusione di realtà, in una volontà di farlo entrare nelle *routines* presenti e future dell'Impero: templi, culti, giochi, immagini riprodotte sulle monete, la *Chapelle de Canope*, circondata da una serie di attività legate alla vita quotidiana, assimilazione della sua figura all'«Hermès gardien du seuil, maître des passages obscurs»<sup>519</sup>, associato a Pan e a Diane, al dolce Aristée, *roi des abeilles*, appoggio di deboli e poveri<sup>520</sup>.

Questa reiterazione della figura si presenta come un tratto ossessivo che non riesce a raggiungere il suo scopo ultimo: ristabilire il contatto tra il vivo, ormai solo superstite, e il morto, vittima sacrificale:

J'ai fait tout ce qu'on recommande. J'ai attendu: j'ai parfois prié. *Audivi voces divinas...* [...] j'ai écouté le bruissement de la nuit. [...] Je me suis rappelé les ordres chuchotés par les prêtres à l'oreille du mort, l'itinéraire gravé sur la tombe: *Et il reconnaîtra la route... Et les gardiens du seuil le laisseront passer... Et il ira et viendra autour de ceux qui l'aiment pour des millions de jours...* Parfois, à de longs intervalles, j'ai cru sentir l'effleurement d'une approche, un attouchement léger comme le contact des cils, tiède comme l'intérieur d'une paume. *Et l'ombre de Patrocle apparaît aux côtés d'Achille...* Je ne saurai jamais si cette chaleur, cette douceur n'émanaient pas simplement du plus profond de moi-même, derniers efforts d'un homme en lutte contre la solitude et le froid de la nuit<sup>521</sup>.

Malgrado le invocazioni e i riti espletati, il viaggio a ritroso di Antinoüs non si è realizzato, non è stato possibile creare il *retour*, l'asse del tempo è solo tristemente diacronico. Oppure *mythique*. Lo ha ben compreso Arrien che ricorda ad Hadrien l'esistenza dell'*île d'Achille*, dove l'eroe appare insieme al suo amato. Lo aveva ben compreso anche Antinoüs che era

<sup>519</sup> *Ibid.*, p. 307.

<sup>520</sup> «[...] j'ai compensé comme je l'ai pu cette mort précoce; une image, un reflex, un faible écho surnagera au moins pendant quelques siècles. On ne fait guère mieux en matière d'immortalité». *Ibid.*, p. 308.

<sup>521</sup> *Ibid.*, p. 307.

andato a «rêver sur [la tombe] de Patrocle»<sup>522</sup>. Hadrien, quanto a lui, arriva tardi a comprendere che solo in questo luogo dell'immaginario può veramente sconfiggere la morte e realizzare il ricongiungimento con il suo giovane amante, riparando a tutti i torti.

Lo scarto narrativo è qui forte, Hadrien, non si rivolge più a Marc Aurèle ma direttamente ad Antinoüs, ultimo destinatario della lettera della vita:

À en croire les prêtres, je t'ai laissé à cet endroit où les éléments d'un être se déchirent comme un vêtement usé sur lequel on tire, à ce carrefour sinistre entre ce qui existe éternellement, ce qui fut, et ce qui sera<sup>523</sup>.

E insieme, Hadrien e Marguerite, sperano che Antinoüs sia rimasto lì, in quel tempo sospeso, in attesa della *petite âme, tendre et flottante* di Hadrien, per il più bello dei loro viaggi, di nuovo insieme, come Achille e Patrocle:

Ce lieu que je ne verrai jamais devient ma secrète résidence, mon suprême asile. J'y serai sans doute au moment de ma mort<sup>524</sup>.

*L'île d'Achille*, come aveva felicemente intuito Arrien, è un mondo mitico ed eroico, il luogo dell'immaginario che garantisce la salvezza e la pace dell'anima, la casa in cui la *passion* abbandona la sua veste di sofferenza e di lutto e può essere veramente *comblée*. Per l'eternità<sup>525</sup>.

<sup>522</sup> *Ibid.*, p. 194. La narrazione dell'episodio contiene uno dei rimorsi di Hadrien: «Je ne sus pas reconnaître dans le jeune faon qui m'accompagnait l'émule du camarade d'Achille: je tournai en dérision ces fidélités passionnées qui fleurissent surtout dans les livres, le bel être insulté rougit jusqu'au sang».

<sup>523</sup> *Ibid.*, p. 310.

<sup>524</sup> *Ibid.*, p. 298.

<sup>525</sup> «Lieux où l'on a choisi de vivre, résidences invisibles qu'on s'est construites à l'écart du temps. J'ai habité Tibur, j'y mourrai peut-être, comme Hadrien dans l'île d'Achille». M. YOURCENAR, *Mémoires d'Hadrien, Carnets de notes de "Mémoires d'Hadrien"*, op. cit., p. 347.

Finisce qui *Mémoires d'Hadrien*, con una frase indirizzata ad Antinoüs e un incoraggiamento alla propria anima. Partenza per un viaggio senza congedo per il destinatario della lettera, Marc Aurèle. Perché la morte di Hadrien non è né una sparizione né un addio. L'imperatore continuerà a vivere nelle opere da lui create, nelle città abbellite e costruite, ma anche in una personale *histoire d'amour*<sup>526</sup> tra un personaggio ed una scrittrice, che si uniscono nel segno di Antinoüs.

Se l'anima dell'imperatore Hadrien ritrova il suo giovane amante in una terra mitica, Marguerite e l'anima dolorosa dell'uomo Hadrien si ritrovano nel luogo del loro primo incontro, in quell'Egypte misterioso che custodisce il segreto della morte e dell'eternità dei corpi.

In questa terra la scrittrice decide di compiere uno dei suoi ultimi viaggi, accompagnata dal giovane Jerry Wilson, il suo ultimo amore.

È un viaggio nella memoria del proprio immaginario, l'ennesima domanda sulle ragioni della passione e del dolore che si ripropone in un curioso appuntamento con il destino.

In alcuni appunti di viaggio la Yourcenar annota un episodio *bouleversant* accaduto durante una traversata sul Nilo: un giovane è annegato e tutt'intorno si succedono scene di dolore e di lutto. Nelle immagini e nei gesti dei familiari, Marguerite ritrova intatta la sofferenza di Hadrien che è stata la sua stessa sofferenza:

Je songe à cette étrange coïncidence qui nous a fait assister à cette scène de deuil pour un noyé le jour même de la visite à Antinoé. Corteggiani nous a raconté qu'Hadrien est qualifié d'"âme du Nil", lui qui a divinisé son ami<sup>527</sup>.

Quell'*homme aux cheveux gris*, per il quale anche lei ha pianto, è ancora qui, nel luogo dove ha perso à *jamais* la spe-

<sup>526</sup> Si veda M. SARDE, *Vous, Marguerite Yourcenar. La passion et ses masques*, op. cit., p. 306.

<sup>527</sup> Citazione dalla Yourcenar, in J. SAVIGNEAU, *Marguerite Yourcenar. L'invention d'une vie*, op. cit., p. 427.

ranza di felicità. Dove la vita si interrompe e si spezza lì ritorna l'anima, per ritrovare l'attimo sospeso in cui il tragico non è ancora tale, in cui il destino è ancora una stella silenziosa.

Ma Antinoüs, scomparso una seconda volta con la morte di Hadrien<sup>528</sup>, sembra voler suggerire la Yourcenar, non può che continuare a replicare all'infinito la propria morte che lei, la scrittrice, incontrerà sempre sul suo cammino. In quanto simbolo dell'amore perfetto, della *passion comblée*, Antinoüs può solo testimoniare ai vivi, con la propria storia, l'ineluttabilità di un destino umano in cui la felicità non è che un attimo e il dolore una condizione di vita.

<sup>528</sup> «[...] ce jeune être soigneusement embaumé au fond de ma mémoire me semblait ainsi devoir périr une seconde fois». M. YOURCENAR, *Mémoires d'Hadrien*, op. cit., p. 308.

### CAPITOLO III

## LA SAGESSE DE L'AMOUR II

Il percorso di riflessione che la Yourcenar avvia con *Feux*, continua a strutturarsi e ad articolarsi nel corso della sua vita. *Mémoires d'Hadrien* rappresenta *une des cimes de sa vie* e della sua opera: per la particolare struttura narrativa, per il mastodontico impegno documentario, per il coinvolgimento straordinario che tale impresa ha significato.

La Yourcenar afferma nei *Carnets de notes*:

Je me suis vite aperçue que j'écrivais la vie d'un grand homme. De là, plus de respect de la vérité, plus d'attention, et, de ma part, plus de silence<sup>529</sup>.

La scrittura di *Mémoires* comporta un tentativo di *effacement* che si sa già poter essere solo parziale:

Quoi qu'on fasse, on reconstruit toujours le monument à sa manière. Mais c'est déjà beaucoup de n'employer que des pierres authentiques<sup>530</sup>.

La vita di Hadrien, pur non essendo quella di Marguerite, si caratterizza, sul versante emozionale, come una tappa fondante del pensiero della Yourcenar. In *Feux* la scrittrice ha indagato la natura dell'amore, le sue manifestazioni e i suoi effetti, sempre devastanti. Il pensiero intorno a cui ruota la costruzione dell'opera è unico, assoluto ed urgente, generato

<sup>529</sup> M. YOURCENAR, *Mémoires d'Hadrien, Carnets de notes de "Mémoires d'Hadrien"*, op.cit., p. 341.

<sup>530</sup> *Ibid.*, p. 342.

da un'esperienza di vita trasfigurata. Tutto è estremo ed amplificato. Con *Mémoires d'Hadrien*, la Yourcenar può beneficiare di una conoscenza del mondo e delle relazioni umane a più largo raggio.

L'eco della guerra, il "trasferimento" in America, l'essere finalmente riuscita a vivere un'esperienza amorosa "completa", simbiotica ed appagante, nutrono la sua scrittura di assi riflessivi diversificati. L'amore è uno degli aspetti della vita di Hadrien, il più bello, ma non l'unico. La costruzione del personaggio Hadrien e della sua vita si strutturano intorno a vari centri, tutti importanti, tutti indagati con scrupolo e dovizia di particolari. Il quadro di riferimento all'interno del quale si muove l'imperatore, restituisce l'immagine di un mondo sostanzialmente armonioso, spinto in avanti verso un futuro che sembra ancora di pace. Certo, nessun mondo è perfetto e Hadrien ne è consapevole:

[...] le mariage de Rome et d'Athènes s'était accompli, le passé retrouvait son visage d'avenir [...]. Ce fut alors qu'une mélancolie d'un instant me serra le cœur; je songeai que les mots d'achèvement, de perfection contiennent en eux le mot de fin: peut-être n'avais-je fait qu'offrir une proie de plus au temps dévorateur<sup>531</sup>.

Lo sguardo che l'imperatore porta su se stesso e sulle cose si sforza di essere, per quanto possibile, obiettivo e critico, quasi sempre sincero, o perlomeno convincente. Il personaggio sembra mantenere il controllo delle proprie emozioni, tiene saldamente la rotta della sua vita vagabonda.

L'incontro con l'amore non scatena di per sé l'eccesso. Il racconto della *passion comblée*, segue un andamento "classico" in quanto vengono ripresi e ripresentati tutti i tratti che caratterizzano la descrizione della passione amorosa. La prosa *youcenarienne* non rinuncia alla sua compostezza, al suo periodare scandito da un uso maniacale del punto e virgola – ampia pau-

sa mentale, struttura accumulativa – ma sollecita al contempo ad una lettura che attivi tutti e cinque i sensi del lettore, più un sesto, segreto, grumo nascosto di nostalgia ed emozione.

La scrittura si carica di composto delirio e ritrova gli accenti di *Feux* nel momento della perdita e del dolore. L'esperienza di sofferenza, il "calvario iniziatico" della passione frammentario e atemporale, trova il suo spazio vitale all'interno di un percorso umano, struttura e definisce i contorni in cui si muove, diventa storia individuale senza per questo rinunciare alla centralità di un racconto che è sempre universale.

La *perte* diventa *manque: la passion*, privata del suo oggetto, non si estingue ma dialoga con se stessa per un'eternità che dura tutta la propria vita, ultima, illusoria forma di possesso che è pura autoreferenzialità.

Ritorna ancora la domanda di *Feux*: come sfuggire al dolore? Che qui diventa: come ritrovare l'amato?

In entrambi i casi la risposta sembra essere in un atto di morte volontaria. Ci ha pensato la scrittrice di *Feux*, scegliendo però alla fine un'affermazione vitale che per il fatto stesso di essere pensata e poi scritta, diventa un'arma di sottrazione al dolore insopprimibile raccontato. Si rimane per scrivere, per consegnarsi all'immortalità dei libri, per affermare la propria egoità come essere e come esistenza.

Ci pensa ora Hadrien:

J'ai donné jadis au philosophe Euphrates la permission du suicide. Rien ne semblait plus simple: un homme a le droit de décider à partir de quel moment sa vie cesse d'être utile. Je ne savais pas alors que la mort peut devenir l'objet d'une ardeur aveugle, d'une faim comme l'amour. Je n'avais pas prévu ces nuits où j'enroulerais mon baudrier autour de ma dague, pour m'obliger à réfléchir à deux fois avant de m'en servir. Arrien seul a pénétré le secret de ce combat sans gloire contre le vide, l'aridité, la fatigue, l'écoeurement d'exister qui aboutit à l'envie de mourir<sup>532</sup>.

<sup>531</sup> M. YOURCENAR, *Mémoires d'Hadrien*, op. cit., p. 192.

<sup>532</sup> *Ibid.*, p. 298.

Antinoüs è morto e l'imperatore è rimasto a presidiare un inutile giorno senza luce, pieno di interrogativi muti, di spettri sinistri dove ogni senso è smarrito. La morte, come per Achille, diventa drammatico rivoltarsi nella *boue* umorale della propria sofferenza, grido senza voce rivolto ad un immobile cielo freddo di stelle, abito perenne da indossare fino alla fine dei giorni. Amara e disperata presa di coscienza della caducità e della precarietà dell'esistenza umana a cui si contrappone una speranza di pace riposta in un atto di morte volontaria, che si pone come scelta passionale, desiderio di ricongiungimento. Nel mondo di *fantômes*, in cui si aggira ora Hadrien, la sostanza è solo ectoplasma, la *passion* anch'essa ombra, «cette nostalgie qui est la mélancolie du désir»<sup>533</sup>.

In questa prospettiva, dove tutto perde la sua corporeità per diventare spettro, anche il suicidio si configura alla fine come un gesto impossibile, vano: la Yourcenar ritrova il freddo dell'Universo in cui danza Phédon, un mondo immobile di simboli vuoti, senza corpo e senza sensi:

Ce n'est que dans le jour que la mort peut être désirée, projetée, décidée: atteinte. Ce n'est que dans le jour que l'autre nuit se découvre comme l'amour qui brise tous les liens, qui veut la fin et s'unir à l'abîme. Mais, dans la nuit, elle est ce avec quoi on ne s'unit pas, la répétition qui n'en finit pas, la satiété qui n'a rien, la scintillation qui est sans fondement et sans profondeur<sup>534</sup>.

E poi, su un piano più intimo ed umano, questo suicidio sarebbe solo un atto di egoismo, una sconfitta: toglierebbe senso al sacrificio di Antinoüs offerto per regalare la vita, senza sapere di essere stato proprio lui il senso pieno appagato e appagante dell'esistenza dell'imperatore.

Hadrien e Antinoüs hanno sbagliato entrambi per eccesso di sicurezza, per eccesso d'amore: non hanno ascoltato la voce saggia dell'amore che li invitava ad abbandonarsi alla felicità, a coglierne l'essenza nel fluire della vita ma si sono ab-

<sup>533</sup> *Ibid.*, p. 272.

<sup>534</sup> M. BLANCHOT, *L'espace littéraire*, op. cit., p. 220.

bandonati all'orgoglio, al desiderio di libertà, alla gelosia, a silenzi cupi invece di parole.

[Mon bonheur] n'est responsable en rien de celles de mes imprudences qui plus tard l'ont brisé: tant que j'ai agi dans son sens, j'ai été sage<sup>535</sup>.

L'infelicità di Hadrien non proviene quindi dall'amore, ma dall'averlo dimenticato, dall'aver voluto che entrasse nelle *routines* della vita, privandolo del suo carattere di dono prezioso ed eccezionale. L'esperienza del dolore e i lunghi colloqui notturni con un *fantôme* gliel'hanno fatto comprendere:

Je crois encore qu'il eût été possible à un homme plus sage que moi d'être heureux jusqu'à sa mort<sup>536</sup>.

Solo ora, nella solitudine senza risposta, Hadrien ritrova il senso di: «L'Amour, le plus sage des dieux...»<sup>537</sup>:

La sagesse, si j'y comprends quelque chose, consiste à ne rien ignorer de ces hasards, qui sont la vie même, quitte à s'efforcer d'écartier les pires. Mais ni cet enfant ni moi nous n'étions sages<sup>538</sup>.

Ora che il dolore gli ha donato una nuova saggezza, Hadrien si rende conto che non bisogna sciupare il sacrificio di Antinoüs, bisogna continuare a vivere per costruire un dono della memoria e far vivere una coscienza – agente rimembrante – che restituisca, nel ricordo, l'essere amato, ritornato all'origine del mondo<sup>539</sup>.

<sup>535</sup> M. YOURCENAR, *Mémoires d'Hadrien*, op. cit., p. 180.

<sup>536</sup> *Ibid.*, p. 180.

<sup>537</sup> *Ibid.*, p. 220.

<sup>538</sup> *Ibid.*, p. 190.

<sup>539</sup> «L'essere temporale è numero ed armonia della memoria. La coscienza è il riflesso nella fonte, nell'origine: il suo contenuto è il risultato della sintesi dell'ente da parte dell'esserci temporale: l'origine, la causa che fonda e che spiega, è sempre il prodotto di un atto di rimemorazione. La facoltà di tale sintesi è l'immaginazione trascendentale, in quanto è temporalità pura, ossia il ritmo di posizione e di sospensione dell'essere dell'ente». S. COVICCHIOLI E ALII, *L'ansia dell'interpretazione*, Modena, Mucchi, 1989, p. 124.

Hadrien diventa coscienza che comprende ed accetta l'altro nella sua interezza, riconosce il valore del tempo della felicità e impara a custodirlo con cura, come cosa preziosa, facendosi agente di una trasformazione dell'informe della morte in forma interiore. Per questo anche il mantenimento della sua stessa vita assume un valore capitale di custodia e di dedica<sup>540</sup>.

La malattia diventa un avversario da combattere, la morte un nemico da allontanare in virtù di un istinto naturale di sopravvivenza che unisce idealmente un imperatore ad ogni altro essere umano:

[...] j'ai recommencé à m'intéresser de cette vie qui me quittait; dans les jardins de Sidon, j'ai passionnément souhaité jouir de mon corps quelques années de plus<sup>541</sup>.

Qui Hadrien riscopre un nuovo senso di vita, non proteso verso conquiste imperiali, non proiettato verso grandi imprese, ma concentrato sulla conservazione di sé, come essere e come corpo. Riscoperta della vita per la vita. Un'esperienza che la Yourcenar condivide con il suo personaggio, come racconta Michèle Sarde:

En avril 1949, en plein *trip* impérial, vous repartez en voyage. Pour le Tennessee. Mais vous souffrez de fatigue pendant la traversée des montagnes. Dans la salle d'attente de la gare d'Asheville, vous avez cru mourir. Votre cœur, affaibli par ces tumultes, vous mènera à l'hôpital, trois mois plus tard. C'est l'échéance de l'œuvre à finir - dites-vous - qui vous retient de disparaître là<sup>542</sup>.

<sup>540</sup> «Noi possiamo *trasformare*: vale a dire portare l'informe alla forma della cosa. Anche il dolore muore quando noi lo trasformiamo in una cosa per noi. E noi possiamo essere nella trasformazione, agire la trasformazione, in una straordinaria avventura [...]». F. RELLA, *Pensare per figure*, Roma, ed. Fazi, 2004, p. 107.

<sup>541</sup> M. YOURCENAR, *Mémoires d'Hadrien*, op. cit., p. 299.

<sup>542</sup> M. SARDE, *Vous, Marguerite Yourcenar. La passion et ses masques*, op. cit., p. 307.

Eccola, "La sagesse de l'amour", è racchiusa qui, in questo amore indulgente per se stessi, per la propria fragilità, nell'ostinata *création di une vie*, la propria e quella di altri, che non rinuncia mai a se stessa, che si afferma sempre come tale, uscendo vittoriosa dalle battaglie più dure, dagli abissi più profondi.

Nell'accettare il proprio destino, nell'attesa di una morte naturale, Hadrien realizza l'essenza dell'*homo universalis*, che è nella vita e non nella morte.



PARTE III  
L'ŒUVRE AU NOIR

CAPITOLO I  
L'AMOUR EFFACÉ

Il titolo *L'Œuvre au Noir* inserisce il romanzo in una linea interpretativa complessa, in quanto esso richiama le tecniche di realizzazione del *Grand Œuvre* alchemico, il processo attraverso il quale si riteneva possibile trasformare i metalli in oro allo scopo di conoscere la potenza creatrice della materia, di scoprire le leggi che regolano la formazione dei corpi e la riproduzione della materia nella sua forma di salute perfetta, cioè l'oro. L'obiettivo pratico era quello di acquisire potenza, quello mistico di prolungare la vita fino a raggiungere l'immortalità.

Secondo la tradizione, *Le Grand Œuvre* era considerato come il supporto fisico di una trasformazione mentale e morale senza la quale appariva impossibile riuscire a realizzare la pietra filosofale, l'oro puro. Le fasi di questo processo alchemico erano tre: *L'Œuvre au Noir*, rinuncia, distruzione e dissoluzione della materia, *L'Œuvre au blanc*, utilità e servizio, abbandono di ogni forma di egoismo individuale, *L'Œuvre au rouge*, apparizione delle potenze suprême.

L'operazione più difficile da realizzare appariva essere proprio la prima, *L'Œuvre au Noir*:

[...] l'Œuvre au Noir c'était l'abandon de tous les préjugés, la partie la plus difficile du Grand Œuvre: c'est-à-dire se débarrasser de tout, écarter toutes les idées reçues, sortir de toutes les routines<sup>543</sup>.

<sup>543</sup> C. G. BJURSTRÖM, "Marguerite Yourcenar parle de *L'Œuvre au Noir*". *La Quinzaine Littéraire*, 16-30 septembre 1968, in *Marguerite Yourcenar. Portrait d'une voix*, Vingt-trois entretiens (1952-1987), op. cit., p. 61.

*errante* in quanto anche ne *La vie immobile*, dove dovrebbe realizzarsi una perdita identitaria di Zénon<sup>547</sup>, la vera perdita è quella di ogni relazione utilitaristica ed emotiva con il sé, un'attenzione oggettiva portata al proprio essere. Non c'è ancora un processo di trasmutazione, né di reale dissoluzione dell'essere in quanto la conoscenza di sé avviene attraverso tecniche di analisi e di rimemorazione che sono antitetiche rispetto ad un assunto di dissoluzione.

La prigionia e la condanna a morte portano il personaggio a scoprire la più evidente delle verità, ma anche la più difficile da accettare: l'inizio del processo alchemico di conoscenza coincide per l'essere umano non con la morte della materia ma con la propria morte, con la dissoluzione di sé: è nel momento del suicidio che Zénon riesce a realizzare la sua personale *Œuvre au Noir*<sup>548</sup>. Nell'attimo in cui recide le sue vene dà inizio al processo di dissolvimento del corpo, che si svuota della sua linfa vitale. Il sangue, simbolo di vita, attraverserà idealmente la porta della prigionia, metaforica li-

<sup>547</sup> Volendo attenersi a quanto detto nel capitolo *L'abîme* bisognerebbe dedurre che qui Zénon realizza pienamente *l'œuvre au noir*, in quanto si verifica la sua *mors philosophica*: «SOLVE ET COAGULA... il savait ce que signifiait cette rupture des idées, cette faille au sein des choses. Jeune clerc, il avait lu dans Nicolas Flamel la description de l'*opus nigrum*, de cet essai de dissolution et de calcination des formes qui est la part la plus difficile du Grand Œuvre. [...] il avait choisi de dissoudre et de coaguler la matière dans le sens d'une expérimentation faite avec le corps des choses. Maintenant les deux branches de la parabole se rejoignent; la mors philosophica s'était accomplie: l'opérateur brûlé par les acides de la recherche était à la fois sujet et objet, alambic fragile et, au fond du réceptacle, précipité noir». M. YOURCENAR, *L'Œuvre au Noir*, op. cit., pp. 237-238. Ad una lettura più approfondita emerge che tale convincimento è in realtà illusorio, come la stessa morte di Zénon dimostrerà.

<sup>548</sup> «[il] intervient un saut invisible mais décisif: non pas en ce sens que, par la mort, nous passerions à l'inconnu, qu'après la mort, nous serions livrés à l'au-delà insondable. Non: c'est l'acte même de mourir qui est ce saut, qui est la profondeur vide de l'au-delà, c'est le fait de mourir qui inclut un renversement radical, par lequel la mort qui était la forme extrême de mon pouvoir ne devient pas seulement ce qui me dessaisait en me jetant hors de mon pouvoir de commencer et même de finir, mais devient ce qui est sans relation avec moi, sans pouvoir sur moi, ce qui est dénué de toute possibilité, l'irréalité de l'indéfini». M. BLANCHOT, *L'Espace Littéraire*, op. cit., p. 133.

nea di confine tra la vita e la morte, trasportandolo nelle regioni di un aldilà altrimenti inconoscibile.

La conoscenza comporta quindi un sacrificio totale. Non è una conclusione pessimista, dice la Yourcenar in un'intervista all'*Express*, bensì la più ottimista, perché «il meurt après tout en homme libre, ce qui est déjà quelque chose. Il a fait jusqu'au bout à peu près ce qu'il a voulu, sans compromis»<sup>549</sup>.

La libertà di Zénon è il tratto che maggiormente caratterizza il personaggio, la scelta o condizione *a priori* che gli permette di mantenersi *à l'écart* in un secolo "passionale" ricco di mutamenti e di contraddizioni e di perseguire, senza compromessi, la propria ricerca esistenziale:

Yourcenar a donc cherché à décrire l'itinéraire d'un être qui prend le risque d'une lente et patiente déconstruction des données de l'expérience ordinaire et des balises d'une identité [...]»<sup>550</sup>.

Per poter realizzare in maniera compiuta questo progetto di *sa vingtième année*<sup>551</sup>, sono stati necessari circa quarant'anni. L'opera, infatti, giunge a conclusione nel 1965 e viene pubblicata nel 1968, in pieno "maggio studentesco":

*L'Œuvre au Noir*, commencée (sous un autre titre) à l'époque où j'avais l'âge du jeune Zénon, du jeune Henri-Maximilien du début du livre. Terminée quand j'ai un peu plus de l'âge qu'ont Zénon et Henri-Maximilien quand ils butent sur leur mort<sup>552</sup>.

<sup>549</sup> J. L. FERRIER, C. COLLANGE, M. GALEY, "L'Express va plus loin avec Marguerite Yourcenar", *L'Express*, 10-16 février 1969, in *Marguerite Yourcenar. Portrait d'une voix*, Vingt-trois entretiens (1952-1987), op. cit., p. 78.

<sup>550</sup> A. Y. JULIEN, *Marguerite Yourcenar ou la signature de l'arbre*, op. cit., p. 188.

<sup>551</sup> «Il y a eu d'abord mon intérêt pour ce que je savais des chronologies familiales, des villes où j'avais passé mon enfance. Un jour je me suis aperçue tout d'un coup que tout cela pouvait se rejoindre pour donner un univers humain. J'ai, entre autres, trouvé dans la bibliothèque de ma famille paternelle un livre intitulé *Mémoires anonyme sur les troubles des Pays Bas*, qui est une réimpression du XIX<sup>e</sup> siècle d'un texte en vieux français. Se fut la base de *L'Œuvre au Noir* comme Dion Cassius a été la base de *Mémoires d'Hadrien*. J'avais pris des notes dès ma dix-huitième année». M. YOURCENAR, *Les yeux ouverts*, op. cit., p. 157.

<sup>552</sup> M. YOURCENAR, *Carnets de notes de L'Œuvre au Noir* in *Œuvres Romanesques*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1991, p. 857.

L'intuizione giovanile si è quindi realizzata solo attraverso un lento processo di meditazione, una sorta di "lunga durata" temporale dell'immaginazione e della scrittura, che si è nutrita contemporaneamente, come si è già avuto modo di rilevare, di apporti culturali e di vita vissuta:

[...] comme je pense d'avance pendant des années à tous les personnages de mes livres, chaque fois que je lisais quelque chose, j'en tirais une idée ou une vérification<sup>553</sup>.

Un metodo di lavoro che sembra essere sostanzialmente simile e funzionale sia alla scrittura di *Mémoires d'Hadrien* che a quella di *L'Œuvre au Noir*, ma il processo creativo utilizzato per giungere ad un punto di equilibrio identico nelle due opere è stato assolutamente speculare<sup>554</sup>. Nel primo caso, per immaginare e realizzare il mondo «compiuto» e temporalmente definito di Hadrien, la Yourcenar ha potuto contare su una biografia reale di appoggio alla quale riconnettere tutte le vicende storiche ritrovandone l'afflato dell'emozione e della vita. Un'operazione che potrebbe essere definita come la creazione di un'interpretazione.

Nel secondo caso, invece, lo studio di un'epoca e degli uomini che l'hanno caratterizzata sono stati interpretati per dare luogo ad una creazione originale: all'interno di un mondo "reale" si muove un personaggio inventato<sup>555</sup> che possiede

<sup>553</sup> M. YOURCENAR, *Les yeux ouverts*, op. cit., p. 161.

<sup>554</sup> Si veda quanto dice la Yourcenar stessa in M. YOURCENAR, *L'Œuvre au Noir. Note de l'auteur*, op. cit., pp. 452-453.

<sup>555</sup> A Jean-Claude Textier che le chiede: «Avec *L'Œuvre au Noir*, vous inventez "un personnage historique fictif": Zénon. Pourquoi ce changement?» risponde: «J'avais trouvé dans des papiers de famille ce nom de Zénon qui m'avait fait rêver. Au départ je voulais créer un personnage qui fût un libre penseur profondément lancé sur la piste de la vérité. Ensuite, j'ai préféré évoquer un être humain se débattant au milieu des circonstances de l'existence, subissant dès lors des influences diverses, se créant une ligne de vie puis la détruisant pour en adopter une autre parallèle, à travers les croyances et les incroyances de son temps». J.-C. TEXTIER, "Rencontre avec Marguerite Yourcenar". *La Croix*, 19-20 septembre 1971, in Marguerite Yourcenar, *Portraits d'une voix*, Vingt-trois entretiens (1952-1987), op. cit., p. 124.

però tutte le caratteristiche di verità, piuttosto che di verosimiglianza, che gli consentono di muoversi senza sbavature in questo contesto di XVI secolo<sup>556</sup>.

Zénon, il protagonista de *L'Œuvre au Noir*, attraversa contemporaneamente il XVI e il XX secolo<sup>557</sup>, in una relazione di sincronie parallele, passando dal vitalismo iniziale e dalla speranza in un cambiamento nel segno della scienza e del progresso alla sfiducia e alla disillusione che gli orrori del secolo, di cui la scienza è stata in parte, anche se suo malgrado, responsabile, hanno comportato:

Zénon, lui, est un homme de la Renaissance du Nord, je veux dire du milieu du XVI<sup>e</sup> siècle. [...] l'esprit de la jeune Renaissance, celle dans laquelle la foi en la dignité humaine, dans les pouvoirs infinis de l'homme, est encore immense. [...] Alors que l'épigraphie de la troisième partie, celle de Julien de Médicis, est déjà d'une Renaissance désabusée, d'un monde où la dignité de l'homme consiste à tenir le coup dans le désastre [...] <sup>558</sup>.

Nel paratesto della *Note de l'auteur*, che accompagna il romanzo, la Yourcenar ricostruisce le tappe della redazio-

<sup>556</sup> Nella *Note de l'auteur* la Yourcenar cita le personalità a cui si è ispirata – Erasme, Léonard, Paracelse, Copernic, Dolet, Servet, Vésale, Paré, Césalpin, Cardan, Galilée, Campanella, Cardan, Bruno – e così commenta i "debiti" di Zénon verso queste personalità realmente esistite: «Sans qu'il s'agit de composer mécaniquement un personnage synthétique, ce qu'aucun romancier consciencieux n'accepte de faire, d'assez nombreux points de suture rattachent l'imaginaire philosophe à ces authentiques personnalités échelonnées le long de ce même siècle, et aussi à quelques autres ayant vécu dans les mêmes lieux, couru des aventures analogues, ou cherché à atteindre les mêmes buts». M. YOURCENAR, *L'Œuvre au Noir. Note de l'auteur*, Paris, Gallimard, 1968, pp. 453-454.

<sup>557</sup> Aspetto questo che viene implicitamente richiamato dalla Yourcenar stessa in un parallelo tra le sue due opere maggiori: «Entre les *Mémoires d'Hadrien*, dans lesquels il y a un maître esprit qui s'efforce de recomposer un univers, une terre "stabilisée" après des années de guerre et *L'Œuvre au Noir*, dans lequel Zénon s'enfonce de plus en plus parmi les cercles infernaux d'ignorance, de sauvagerie, de rivalités imbéciles, il y a malheureusement quinze ans de notre expérience à nous». M. YOURCENAR, *Les yeux ouverts*, pp. 159-160.

<sup>558</sup> *Ibid.*, pp. 158-159.

ne<sup>559</sup>. Della prima versione pubblicata nel 1934 in *La mort conduit l'Attelage*, con il titolo *D'après Dürer*, rimangono solo poche pagine, abbozzo dell'incontro ad Innsbruck tra Zénon e suo cugino Henri-Maximilien. Quando, nel 1955, riprende in mano l'opera, la scrittrice "ritrova" il personaggio di Zénon:

De nouveau, le personnage du médecin, philosophe et alchimiste s'imposa à moi. Le chapitre *La conversation à Innsbruck*, qui date de 1956, fut le premier résultat de cette rentrée en contact; le reste de l'ouvrage ne fut finalement rédigé qu'en 1962 et 1965<sup>560</sup>.

Zénon non è cambiato nell'immaginario della scrittrice che continua ad attribuirgli quei tratti che, intuitivamente, aveva "sentito" nella prima giovinezza:

Quant à l'apparence physique, je ne sais pas, je l'ai toujours vu comme cela, endurant et nerveux, feu et flamme, parce que la forme physique, n'est qu'un tempérament rendu visible. Je le vois blême, dans ses années d'étudiant, basané par le soleil et le vent des routes, par la suite. Je l'imagine surtout maigre, indestructible, sec et ardent. Assez curieusement il n'a pas varié. Quand j'avais vingt ans, je le voyais déjà comme ça<sup>561</sup>.

Non è cambiato neanche suo cugino. La Yourcenar ricomincia il romanzo proprio da quella conversazione nella quale Henri-Maximilien e Zénon raccontano, *a posteriori*, le loro diverse scelte di vita: *aventurier de la puissance*, scrittore di versi, amante della vita ricca di piaceri e di esperienze anche per certi aspetti *picaresques*, innamorato delle donne e dell'amore il primo, *aventurier du savoir*, figlio bastardo, *personnage de flamme et de glace*<sup>562</sup>, il secondo.

Nella sua versione finale, il romanzo si apre con un colloquio giovanile fra i due cugini: i due giovani si incontrano

quando Zénon ha circa vent'anni e Henri-Maximilien sedici, il più giovane viaggia per diventare un uomo, Zénon si aspetta dalla vita di diventare *plus qu'un homme*. E dopo un breve tratto di strada i due si separano: «Henri-Maximilien choisit la grand-route. Zénon prit un chemin de traverse»<sup>563</sup>. Chi aspetta Zénon?

Zénon se retourna: - *Hic Zeno*, dit-il. Moi-même<sup>564</sup>.

Il figlio legittimo e quello illegittimo di una ricca famiglia borghese di mercanti dell'epoca scelgono entrambi non la via rassicurante del commercio e della ricchezza ma quella oscura e pericolosa della strada. Due facce apparentemente opposte ma affratellate da una curiosità esistenziale. Michèle Sarde, sulla base delle affermazioni della stessa Yourcenar<sup>565</sup>, postula una somiglianza importante tra la figura di Henri-Maximilien e quella del padre di Marguerite, Michel, e ne deduce che gli incontri tra i due cugini ripercorrono in qualche modo il dialogo tra la scrittrice e suo padre<sup>566</sup>.

Zénon et Henri-Maximilien [...] finissent tous deux par un refus: Henri-Maximilien refuse les honneurs et s'enlise dans sa vie de capitaine pauvre, Zénon refuse la rétractation qui lui sauverait la vie. Tous deux ont mis longtemps à s'apercevoir que le refus devait être fait<sup>567</sup>.

<sup>563</sup> M. YOURCENAR, *L'Œuvre au Noir*, op. cit., p. 20.

<sup>564</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>565</sup> M. YOURCENAR, *Carnets de notes de L'Œuvre au Noir* in *Œuvres Romanesques*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991, p. 863.

<sup>566</sup> «L'ombre de Michel rôde dans ce texte que vous avez dédié à sa mémoire. *D'après Dürer* est plein de sa présence, sous les traits de Henri-Maximilien, dont le personnage équilibre dans cette version ancienne celui de Zénon. Zénon qui vous ressemble finira par occuper le champ de *L'Œuvre au Noir*, lorsque, dans les années 60, vous lui donnerez dans cette nouvelle version la priorité. Henri-Maximilien et Zénon. Michel et Marguerite». M. SARDE, *Vous, Marguerite Yourcenar. La passion et ses masques*, op. cit., p. 243.

<sup>567</sup> M. YOURCENAR, *Carnets de notes de L'Œuvre au Noir* in *Œuvres Romanesques*, op. cit., p. 860.

<sup>559</sup> M. YOURCENAR, *L'Œuvre au Noir. Note de l'auteur*, op. cit., pp. 449-450.

<sup>560</sup> *Ibid.*, p. 450.

<sup>561</sup> M. YOURCENAR, *Les yeux ouverts*, op. cit., pp. 161-162.

<sup>562</sup> Secondo la definizione che ne dà la scrittrice stessa in *Ibid.*, p. 163.

Il contraddittorio che li caratterizza nei loro incontri è tale solo in apparenza, infatti, in quanto diversi sono i campi di indagine nei quali si sperimentano, ma non il loro *engagement* in un'avventura umana e personale che li investe totalmente.

Henri-Maximilien fa della ricerca dell'emozione e della passione, soprattutto carnale, la ragione della propria esistenza, si spende in relazioni amorose nelle quali si sente inadeguato, sublima i suoi sentimenti in versi d'amore, i suoi unici compagni al momento della morte:

Il avait dans la poche de sa casaque le manuscrit de son *Blason du Corps Féminin*; ce recueil de petits vers enjoints et tendres dont il attendait un peu de gloire, ou du moins quelques succès auprès des belles finit au creux du fossé, enseveli avec lui sous quelques pelletées de terre<sup>568</sup>.

Zénon rinnega, fin dall'inizio, la passione amorosa come possibilità nella sua vita: ad Henri-Maximilien che gli ricorda l'attaccamento che prova per lui la giovane Wiwine, sua compagna d'infanzia, risponde sdegnosamente: «Quoi de commun entre moi et cette petite fille souffletée?»<sup>569</sup>.

Eppure Zénon ha frequentato a lungo la casa di Wiwine, introdotto dal suo maestro Bartholommé Campanus. Si è lasciato accudire e curare, ma ne ha accolto le attenzioni senza lasciarsi mai coinvolgere:

Wiwine troublée le trouvait beau comme le sombre Christ de bois peint gisant près d'eux sous une arche et elle s'empresait autour de lui telle une petite Madeleine innocente<sup>570</sup>.

Piuttosto limitata e assolutamente inadatta a comprendere le profondità dell'animo del giovane che ama, Wiwine appare spaventata dalle idee di Zénon ma non per questo evita di te-

<sup>568</sup> M. YOURCENAR, *L'Œuvre au Noir*, op. cit., pp. 176-177.

<sup>569</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>570</sup> *Ibid.*, p. 70. Riappare qui un altro degli "schemi passionali" elaborati in *Feux* sui quali si ritornerà in seguito.

stimoniargli un attaccamento incondizionato, al quale il giovane reagisce con una franchezza ruvida e brusca:

– Et moi, je compterai les heures, les jours et les mois, comme je le fais chaque fois durant vos absences.  
– Quelle ballade me récitez-vous là? dit-il avec un mince sourire. La route que je prends ne repassera jamais par ici. Je ne suis pas de ceux qui rebroussement chemin pour revoir une fille.  
– Alors, dit-elle, levant vers lui son petit front têtu, j'irai un jour à vous au lieu que vous reveniez vers moi.  
– Peines perdues. fit-il, entrant comme par jeu dans cet échange de reparties. Je vous oublierai<sup>571</sup>.

L'impenetrabilità di Zénon all'amore si palesa in una sincerità che è, per la sua stessa franchezza e naturalezza, una crudeltà innocente, inconsapevole del male che procura alla sua «quasi-fiancée»<sup>572</sup>, come la Yourcenar stessa definisce Wiwine parlando con Matthieu Galey. Del resto, non sono tanto le sue parole, che vorrebbero sancire una rottura definitiva, a creare sofferenza, quanto, all'opposto, un gesto umano di pietà e di generosità:

Mais une faible pitié le gagna, mêlée à l'orgueil d'être regretté. Soudain, avec le geste impétueux qui au moment du départ donne, jette ou consacre quelque chose pour se concilier on ne sait quels pouvoirs, ou au contraire se libérer d'eux, il ôta son mince anneau d'argent, gagné au jeu de bagues avec Jeannette Fauconnier, et le déposa comme un sou dans cette main tendue. Il ne comptait nullement revenir. Cette fillette n'aurait de lui que l'aumône d'un petit rêve<sup>573</sup>.

Questo piccolo sogno è racchiuso in un oggetto che dovrebbe simbolicamente rappresentare un impegno affettivo, il desiderio di lasciare traccia di sé e invece sembra essere, per Zénon, solo pura forma priva di significato che non sia l'attimo. Non implica il ritorno che promette. Il giovane non si accorge nemmeno che il dono viene ricambiato discretamente da

<sup>571</sup> *Ibid.*, pp. 72-73.

<sup>572</sup> M. YOURCENAR, *Les yeux ouverts*, op. cit., p. 164.

<sup>573</sup> M. YOURCENAR, *L'Œuvre au Noir*, op. cit., p. 73.

Wiwine. Un gesto quindi inutile, sul quale si potrebbe sorvolare, dopo una breve riflessione sul diverso valore che viene attribuito ai doni nelle relazioni d'amore.

Ma qui la Yourcenar racconta un episodio tratto dal suo vissuto, come si evince da quanto racconta in *Archives du Nord*: la scrittrice ha donato verso i trentacinque anni ad un uomo che credeva di amare un anello ricevuto dal padre durante l'adolescenza, senza rendersi conto di offrire un dono prezioso ad una storia da poco<sup>574</sup>. La gratuità e l'inutilità apparente del gesto sono poi tali? O non dichiarano, da un profondo ignoto, che l'incapacità di amare è in realtà bisogno di essere amato? Che, alla base di tutto, c'è l'"ignoranza" di ogni sentimento affettivo, che mai nessuno ha insegnato al protagonista?

L'indifferenza di Zénon per l'amore come sentimento ha radici lontane, che risalgono alla sua stessa nascita. La Yourcenar lo fa figlio di una relazione illegittima tra una giovanissima ed ingenua Hilzonde e un nobile italiano, Messer Alberico de' Numi che conquista la fanciulla alla passione:

L'enfant se couvrit le visage, mais livra sans lutte aux yeux, aux lèvres, aux mains de l'amant son corps propre comme une amande mondée. Cette nuit-là le jeune Florentin but à la fontaine scellée, apprivoisa les deux chevreaux jumeaux, apprit à cette bouche les jeux et les mignardises de l'amour. À l'aube une Hilzonde enfin conquise s'abandonna tout entière, et, le matin, grattant du bout des ongles la vitre blanche de gel, elle y grava à l'aide d'une bague de diamant ses initiales entrelacées à celles de son amant, marquant ainsi son bonheur dans cette substance mince et transparente, fragile, certes, mais à peine plus que la chair et le cœur<sup>575</sup>.

Ma Alberico de' Numi entra nella relazione per gusto del piacere, non per amore, «peut-être il n'avait pas d'âme»<sup>576</sup> e così sparisce presto dalla vita di Hilzonde. La lettera da lei in-

viata per annunciargli la gravidanza, resta senza risposta. Zénon nasce in un gelo affettivo assoluto:

[...] lasse de sa chair et du fruit de celle-ci, elle semblait étendre à son enfant la réprobation ennuyée qu'elle avait pour elle-même. Inerte dans son lit d'accouchée, elle regarda avec indifférence les bonnes emmailloter cette petite masse brunnâtre à la lueur des braises du foyer<sup>577</sup>.

L'indifferenza non è solo una conseguenza del parto e della stanchezza ma si protrae nel tempo:

Hilzonde passait dans la cuisine pour surveiller la desserte; elle ne jetait qu'un coup d'oeil à son fils tétant goulûment une servante<sup>578</sup>.

Questo gelo, questa non esistenza in un mondo di relazioni affettive sembrano calcinarsi nell'identità di Zénon e diventare un suo tratto caratteristico nel rapporto che intrattiene con il mondo esterno.

Ma sembra, curiosa somiglianza, essere un tratto identificativo anche della sorellastra, Martha, nata dal matrimonio di Hilzonde con un uomo anziano, Simon Adriansen, seguace del movimento degli Anabattisti, che trascina tutta la famiglia a Münster, per vivere la grande illusione della *Cité de Dieu*, conclusasi in maniera tragica. La piccola Martha vive la sua infanzia immersa in un fanatismo senza cedimenti, accanto ad una madre che ancora una volta testimonia un'incapacità affettiva. Quando la grande illusione finisce, la fanciulla si ritrova orfana e viene ospitata a casa degli zii Fugger, dove si lega alla cugina Bénédicte: «Les deux cousines s'aimaient d'un clair amour d'anges»<sup>579</sup>.

Le unisce una gran voglia di sapere ed una ricerca religiosa, in cui Martha, educata dalla sua *vieille nourrice Johanna*, porta un rigido spirito riformista e Bénédicte una dolce sensi-

<sup>574</sup> M. YOURCENAR, *Archives du Nord, Le Labyrinthe du Monde II*, Paris, Gallimard, collection Blanche, 1977, pp. 151-152.

<sup>575</sup> M. YOURCENAR, *L'Œuvre au Noir*, op. cit., p. 24.

<sup>576</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>577</sup> *Ibid.*, p. 27. Un racconto ricco di echi personali della Yourcenar, la cui madre muore nel darla alla luce: presenza che diventa subito gelo e assenza.

<sup>578</sup> *Ibid.*, op. cit., p. 28.

<sup>579</sup> *Ibid.*, p. 114.

bilità<sup>580</sup>. Ma quando la peste colpisce Bénédicte, la giovane ritrova in sé un'aridità congenita che le impedisce di sacrificarsi per la cugina:

Pendant quelques heures, elle lutte contre la terreur de cette mort dont les apprêts se faisaient sous ses regards, et davantage encore contre l'épouvante d'être infectée à son tour par la peste comme on l'est par le péché. Bénédicte n'était plus Bénédicte, mais une ennemie, une bête, un objet dangereux qu'il fallait se garder de toucher<sup>581</sup>.

*Le médecin qui arrive*, e in cui lei spera, altri non è che Zénon.

L'incontro tra i due fratellastre si compie nel segno di una mistificazione, in quanto Zénon cela la sua identità, pur avendo appurato quella di Martha, ma anche nel solco di una verità profonda contenuta nella frase che il giovane rivolge alla sorellastra, con la quale dimostra di aver ben compreso il suo stato d'animo: «Vos craintes sont naturelles et raisonnables, mais la honte et le regret sont aussi des maux»<sup>582</sup>.

Un tentativo di spostare l'asse della relazione da professionale ad umana, un gesto teso a sondare l'interiorità di Martha, che risponde non con le parole ma con il denaro:

Elle se détourna, les joues en feu, chercha dans la bourse qu'elle portait à la ceinture, choisit finalement une pièce d'or. Le geste de payer rétablissait les distances, l'élevait bien au-dessus de ce vagabond qui allait de bourg en bourg, gagnant sa pitance au chevet des pestiférés<sup>583</sup>.

<sup>580</sup> «Martha endoctrina sa compagne, qui la suivait en tout dans les choses de l'esprit, quitte à lui en remonter dans les choses de l'âme. Bénédicte était toute lumière; un siècle plus tôt, elle eût goûté au cloître le bonheur de n'être qu'à Dieu; les temps étant ce qu'ils étaient, cette agnelle trouva dans la foi évangélique l'herbe verte, le sel et l'eau pure. La nuit, dans leur chambre sans feu, dédaignant les invites de l'édredon et de l'oreiller, Martha et Bénédicte assises côte à côte relisaient la Bible à voix basse. [...] Seule, comme la lampe des Vierges sages, veillait dans la chambre haute, au cœur de deux filles silencieuses, la froide ardeur de la Réforme». *Ibid.*, p. 118.

<sup>581</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>582</sup> *Ibid.*, p. 128.

<sup>583</sup> *Ibid.*, p. 128.

Zénon ha fallito, non è riuscito a curare la peste di Bénédicte, ma neanche a stabilire un contatto con sua sorella. Viene respinto da lei come lo è stato dalla madre. Allora non gli resta che andarsene da *médecin*:

Il mit la pièce sans la regarder dans la poche de sa houppelande et sortit<sup>584</sup>.

Quando Martha sposa Philibert Ligre, viene informata dalla zio di lui, Bartholommé Campanus, dell'esistenza di *ce frère utérin*, con la raccomandazione di pregare per lui. Ma per Martha, questo fratello è una vergogna:

L'histoire de ce fils illégitime avait été pour elle une souillure de plus sur sa mère déjà si salie. Il ne lui avait pas été difficile d'identifier le philosophe-médecin qui s'était rendu célèbre par les soins donnés aux pestiférés d'Allemagne avec l'homme vêtu de rouge qu'elle avait reçu au chevet de Bénédicte, et qui l'avait si étrangement questionnée sur leurs parents défunts. Bien des fois, elle avait pensé à ce passant redoutable, et elle en avait rêvé. Tout autant que Bénédicte sur son lit de mort, il l'avait vue nue: il avait deviné le vice mortel de lâcheté qu'elle portait en soi, invisible à tous ceux qui la prenaient pour une femme forte<sup>585</sup>.

Il legame fra i due fratellastre è ben più che *utérin*, lo stabilisce inconsapevolmente Martha pensando a *ses parents* come a *leurs parents*, instaurando in tal modo una relazione ben più intima e profonda, dalla quale non è possibile, anche volendo, sfuggire, ma lo stabilisce anche Zénon che di primo acchito comprende la natura della sorella<sup>586</sup>. E lei, mal-

<sup>584</sup> *Ibid.*, p. 128.

<sup>585</sup> *Ibid.*, pp. 402-403.

<sup>586</sup> Al marito che le chiede a proposito della vicenda di Zénon: «Êtes-vous très touchée par tout cela?» risponde: «Songez que je ne connais pas cet homme, dit froidement Martha, qui au contraire se rappelait fort bien le moment où cet étranger avait ôté dans l'obscur vestibule de la maison Fugger son masque réglementaire de médecin de la peste. Mais il était vrai qu'il en savait sur elle plus qu'elle n'en savait sur lui, et, de toute façon, ce recon du passé était de ceux qui n'importeraient qu'à elle seule, et Philibert n'y avait pas droit d'accès». *Ibid.*, pp. 406-407.



grado senta in sé e nella sua vita un *froid de glace*, malgrado rifiuti per convenienza ed interesse di aiutarlo nel momento del bisogno, non riesce a non specchiare la propria esistenza in quella del fratello, a non confrontarsi con lui in un lungo dialogo solitario, a non avvertire delle somiglianze scomode:

Si ce frère qu'elle n'avait vu qu'une seule fois avait passé six ans sous un faux nom, cachant ses vices et exerçant des vertus feintes, c'était peu de chose comparé à ce qu'elle avait fait toute la vie<sup>587</sup>.

L'aridità di Martha, che non riesce a farsi amare dal figlio, che tratta la servitù in maniera crudele per farsi rispettare, per cui la pratica religiosa è ormai solo pura forma, sottolinea ancora una volta quanto la vita di Zénon sia segnata da un'impossibilità affettiva. I legami di sangue costituiscono un'illusione perduta di affetti possibili anche se comportano inevitabilmente delle somiglianze, inquietante specchio involontario che riflette parti nascoste di sé.

Somiglianze che nella vita di Marguerite Yourcenar portano il nome del fratellastro Michel-Joseph, con il quale ha un rapporto conflittuale, fino alla rottura definitiva alla morte del padre comune. L'uomo, a cui ha affidato il suo patrimonio e che si è reso responsabile anche delle sue difficoltà economiche, non è per nulla amato, eppure la scrittrice in una lettera, ricorda Josyane Savigneau, non può fare a meno di rilevare una somiglianza intima tra sé e il fratellastro:

[...] pour la première fois, j'ai senti chez cet homme des instincts de liberté pas si différents des miens, tout comme son goût pour la généalogie équilibrait mon intérêt pour l'histoire. Nous ne nous ressemblions pas seulement par la forme de l'arcade sourcilière et la couleur des yeux<sup>588</sup>.

<sup>587</sup> *Ibid.*, p. 404.

<sup>588</sup> J. SAVIGNEAU, *Marguerite Yourcenar. L'invention d'une vie*, op. cit., p. 86.

Il rapporto fratello – sorella che ha avuto fino ad ora, nella produzione più significativa della Yourcenar, un valore positivo, di un doppio che cerca la sua unità, di un dono d'amore, mostra qui il suo lato oscuro e negativo.

Martha è un personaggio profondamente odiato dalla Yourcenar, che pubblicamente dichiara:

Un critique que je ne nommerai pas [...] a cru voir que j'avais fait mon portrait dans l'Électre de *La Chute des masques* et dans la Martha de *L'Œuvre au Noir*. Or Électre et Martha sont des monstres: [...]; Martha, la femme forte en apparence, mais minée par une lâcheté presque pathologique, incapable de soigner sa cousine malade de la peste, incapable de sauver son demi-frère Zénon, promis au bûcher, reniant ses parents parce qu'ils ont mal fini, reniant ses croyances parce qu'elle craint de courir des dangers<sup>589</sup>.

La vera sorella di Zénon non è Martha, incapace di provare affetto, ma Marguerite, che confessa a Matthieu Galey: «J'aime Zénon comme un frère [...]»<sup>590</sup>.

Proprio perché questo personaggio è entrato in una relazione affettiva familiare con la scrittrice che lo ha inventato, i suoi rapporti con la madre e con la sorellastra sono densi di riferimenti al vissuto *yourcenarien*<sup>591</sup>.

<sup>589</sup> M. YOURCENAR, *Les yeux ouverts*, op. cit., p. 217. In un'intervista rilasciata a J. Montalbetti la Yourcenar definisce Martha: «monstre bourgeois qui préfère sa propre sécurité à la vie de son frère». J. MONTALBETTI, «Marguerite Yourcenar dans son île de Mont- Désert: "Je me suis éloignée de la politique: l'essentiel est ailleurs"». *Le Figaro Littéraire*. 26 novembre 1977, in *Marguerite Yourcenar. Portrait d'une voix*. Vingt-trois entretiens (1952-1987), op. cit., p. 197.

<sup>590</sup> M. YOURCENAR, *Les yeux ouverts*, op. cit., p. 211.

<sup>591</sup> Si veda a tale proposito quanto dice CH. MAURON in *Des Méthaphores obsédantes au Mythe personnel*, Paris, J. Corti, 1983, p. 222: «Le rattachement de l'œuvre à un passé individuel en partie oublié par l'auteur apparaît [...] aléatoire [...]. Sur l'enfance des écrivains par exemple; nous ne possédons d'ordinaire que de maigres informations, rarement très significatives. L'interprétation qui les utilise court des risques évidents d'erreurs et d'arbitraire. Mais, en admettant qu'elle soit possible, sera-t-elle désirable? En soi, la connaissance l'est toujours. Toute la critique historique, du moins, se fonde sur

E se la vita di Marguerite si svolge nel segno della scrittura; quella del figlio bastardo di una passione delusa, illuminata alla nascita dalle braci, primo calore avvertito dal suo corpo, sarà sotto l'egida del fuoco che eserciterà su di lui un potere di attrazione tale da diventare una vera fascinazione passionale e magica.

Lo rileva acutamente Henri-Maximilien quando incontra Zénon ad Innsbruck e si reca nella sua casa, che è una vecchia *forge*:

Henri-Maximilien resta debout près du feu, une buée montait de ses vêtements. Zénon, assis sur l'enclume, laissant pendre ses mains entre ses genoux, regardait les braises enflammées.

– Toujours le compagnon du feu, Zénon, lui dit Henri-Maximilien<sup>592</sup>.

Il fuoco, indispensabile nelle trasformazioni alchemiche, possiede un valore duale antitetico: rappresenta insieme il bene ed il male, il calore e la luce del sole e del Paradiso, la forza oscura delle viscere della terra e dell'Inferno. La fiamma che riscalda e quella che distrugge.

ce postulat. [...] La création littéraire n'est pas une expérience *in vitro*. Dans le milieu psychique où elle se produit, les communications rayonnantes, les osmose, les perméabilités sont de règle. L'œuvre se nourrit de lectures, d'impressions, de souvenirs – et cela justifie la critique historique. Mais sur ce point encore, elle a partie liée avec une science des sources intérieures, car l'imagination créatrice s'alimente non moins nécessairement à des souvenirs affectifs, liés les uns aux autres, qui remontent très loin dans le passé de l'écrivain et dont la fantaisie constitue le moyen propre d'expression».

<sup>592</sup> M. YOURCENAR, *L'Œuvre au Noir*, op. cit., p. 139. G. SPENCER-NOËL in *Zénon ou le thème de l'Alchimie dans L'Œuvre au Noir de Marguerite Yourcenar*, op. cit., p. 90, riporta un'interessantissima citazione da G. BACHELARD tratta da *La Psychanalyse du Feu*, Paris, «Idées», Gallimard, 1949, p. 33, di molto antecedente alla pubblicazione de *L'Œuvre au Noir* che però ben si attaglia a descrivere l'atteggiamento di Zénon nei confronti del fuoco: «La rêverie au coin du feu a des axes plus philosophiques... Le feu suggère le désir de changer, de brusquer le temps, de porter toute la vie à son terme, à son au-delà... Elle amplifie le destin humain: elle relie le petit au grand, le foyer au volcan, la vie d'une bûche et la vie d'un monde. L'être fasciné entend l'appel du bûcher. Pour lui, la destruction est plus qu'un changement, c'est un renouvellement».

Controllare e dominare il fuoco, la sua forza oscura e devastatrice, per piegarlo ai propri scopi, è uno degli obiettivi primi dell'alchimista, che per raggiungerlo deve fare esercizio di ragione, arginare e dominare la parte "impulsiva" del fuoco, le lingue di fiamme impazzite dell'imprevisto. Che sono come quelle di *Feux*, segno di una *passion brûlante* che è stata sul punto di distruggere tutto e che in Zénon appaiono sempre sotto controllo e non sembrano mai oltrepassare i confini di una *passion sensuelle* che lascia comunque poco spazio all'emotività, come appare evidente dal racconto che la scrittrice fa dell'*education sentimentale* del personaggio.

Questa comincia veramente a Louvain, dove Zénon studia all'*École de théologie*:

La vie des bacheliers était large et joyeuse; on le convia à des festins où il ne but que de l'eau claire; et les filles au bordel lui plurent autant qu'à un délicat un plat de viandes gâtées<sup>593</sup>.

Il periodo di sperimentazioni sensuali ed affettive che si apre in quest'epoca della sua vita non arriva a toccarlo in profondità, a scalfire la durezza "minerale" del suo cuore:

Porté de préférence vers les passions des sens qui s'éloignent le plus de ce qu'éprouvent ou avouent la plupart des hommes, celles qui obligent au secret, souvent au mensonge, parfois au défi, le David aux prises avec le Goliath scolastique crut trouver son Jonathan dans un condisciple indolent et blond, qui bientôt s'écarta, abandonnant ce tyrannique camarade en faveur de compères plus connaisseurs en vins et en dés<sup>594</sup>.

La storia rimane segreta e la sua fine non sembra turbare particolarmente Zénon<sup>595</sup>, che è avvezzo a fare paura, ad essere guardato con sospetto<sup>596</sup>.

<sup>593</sup> M. YOURCENAR, *L'Œuvre au Noir*, op. cit., p. 38.

<sup>594</sup> *Ibid.*, pp. 39-40.

<sup>595</sup> «[...] sa fin n'eut pour effet que de replonger Zénon plus avant dans l'étude». *Ibid.*, p. 40.

<sup>596</sup> «On s'accordait à le trouver beau, mais sa voix coupante faisait peur; le feu de ses prunelles sombres fascinait et déplaisait tout ensemble». *Ibid.*, p. 38.

Si rivolge allora ad un'avventura femminile: la sua tattica di conquista di Jeannette Fauconnier, fanciulla libera ed ardita, è fatta di *railleries et d'insultes* e di vanterie che generano una rissa in cui rimane ferito:

[...] la belle Jeannette elle-même, tenant à se montrer généreuse, accorda à son insulteur blessé un baiser de sa bouche, que le jargon du temps appelait le portail de l'âme<sup>597</sup>.

L'episodio però non ha effetti su Zénon, che lo dimentica in fretta. Noncuranza o indifferenza per "gli affari di cuore" che hanno però un effetto attrattivo sugli altri:

Vers Noël, enfin, à une époque où Zénon ne gardait d'autres souvenirs de cette équipée qu'une balafre en plein visage, l'enjôleuse se glissa chez lui par une nuit de lune, monta sans bruit l'escalier grinçant et se coula dans son lit. Zénon fut surpris par ce corps serpentin et lisse, habile à mener le jeu, par cette gorge de colombe roucoulant à voix basse, par ces rires étouffés juste à temps pour ne point éveiller la ménagère dormant dans la soupente voisine. Il n'en eut que la joie mêlée de crainte du nageur qui plonge dans une eau rafraîchissante et peu sûre. Pendant quelques jours on le vit insolemment se promener au côté de cette fille perdue, bravant les fastidieuses sermones du Recteur, l'appétit lui semblait venu de cette sirène narquoise et glissante. Moins d'une semaine plus tard, néanmoins, il s'était rejeté tout entier dans ses livres<sup>598</sup>.

Zénon, come si è già visto a proposito di Wiwine, è l'oggetto amato che non ama, che non riesce ad attaccarsi a niente, perché non si sente parte del mondo sociale degli uomini. La storia con Jeannette Fauconnier è un modo per studiare il corpo femminile e le sensazioni che suscita. Lo stesso il giovane fa con la natura, alla «recherche d'on ne sait quel savoir qui vient directement des choses»<sup>599</sup>, avviandosi ad un'indagi-

<sup>597</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>598</sup> *Ibid.*, pp. 40-41.

<sup>599</sup> *Ibid.*, p. 48.

ne sugli stadi primordiali della materia. Qui, Zénon si rende conto di non essere un oggetto estraneo al processo, come nelle relazioni amorose che ha sperimentato, sostanza bastarda, come ritiene il mondo sociale, ma invece di appartenere intimamente al "tutto", natura nella natura:

Le jeune clerc se sentait libre comme la bête et menacée comme elle, équilibré comme l'arbre entre le monde d'en bas et le monde d'en haut, ployé lui aussi par des pressions s'exerçant sur lui et qui ne cesseraient qu'à sa mort<sup>600</sup>.

E si sente simile all'albero, elemento di sintesi tra la terra e il cielo, sostanza unitiva e generativa della vita e del fuoco<sup>601</sup>.

Da questa prima scoperta identitaria può partire la *quête* conoscitiva che assume il sé di Zénon come ambito della ricerca nel quadro di un'appartenenza al mondo alchemico:

[...] un mouvement d'orgueil le prit à l'idée d'appartenir à cette industrielle et agitée race des hommes qui domestique le feu, transforme la substance des choses, et scrute les chemins des astres<sup>602</sup>.

Studio del corpo umano e dei meccanismi che regolano il suo funzionamento, attenzione su quell'organo metaforico<sup>603</sup> che è il cuore, dove Zénon si ostina a voler vedere solo «mou-

<sup>600</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>601</sup> L'albero condensa i quattro elementi primordiali: acqua, aria, terra e fuoco. Si rifletta anche al parallelo che A. J. Yulien pone tra la Y de Yourcenar e i rami di un albero... In A. Y. JULIEN, *Marguerite Yourcenar ou la signature de l'arbre*, op. cit.

<sup>602</sup> M. YOURCENAR, *L'Œuvre au Noir*, op. cit., p. 52.

<sup>603</sup> Il cuore è per Zénon il vero luogo "magico" della vita e dell'esistenza, come si evince dalle parole che usa per convincere il giovane prince Erik, suo allievo, a non fidare troppo nel potere delle stelle e a cercare in sé le ragioni e le risposte: «En vain, Zénon lui rappelait que les astres inclinent nos destinées, mais n'en décident pas, et qu'aussi fort, aussi mystérieux, réglant notre vie, obéissant à des lois plus compliquées que les nôtres, est cet astre rouge qui palpète dans la nuit du corps, suspendu dans sa cage d'os et de chair». M. Yourcenar, *L'Œuvre au Noir*, op. cit., p. 179.

vements diastoliques et systoliques»<sup>604</sup>, viaggi in Europa, pubblicazione di opere proibite, sono le tappe di questa *errance* intellettuale. Quando la sua opera *Prothéories* viene ufficialmente condannata, Zénon decide di scomparire, ritornando nella città natale sotto mentite spoglie: «[...] il avait pris le parti de regagner Bruges et de s'y faire oublier»<sup>605</sup>.

Con questo ritorno comincia quella che Yourcenar chiama *La vie immobile*, un percorso di *effacement* progressivo, che viene subito anticipato dall'episodio del *miroir*:

Un objet apporté d'Italie pendait au mur de l'étroite antichambre. C'était un miroir florentin au cadre d'écaïlle, formé d'un assemblage d'une vingtaine de petits miroirs bombés, pareils aux cellules hexagonales des ruches d'abeilles, chacun enfermé à son tour dans sa mince bordure qui avait été autrefois la carapace d'une bête vivante. À la lueur grise d'une aube parisienné, Zénon s'y regarda. Il y aperçut vingt figures tassées et rapetissées par les lois de l'optique, vingt images d'un homme en bonnet de fourrure, au teint hâve et jaune, aux yeux luisants qui étaient eux-mêmes des miroirs<sup>606</sup>.

*L'éclatement* della propria immagine è il primo passo di quel processo di decostruzione al quale sta andando incontro e che comincia con la perdita del proprio nome – Zénon diventa Sébastien Théus<sup>607</sup> – e successivamente con l'invenzione di una biografia immaginaria<sup>608</sup>. Il ritorno al punto di origine nei

<sup>604</sup> *Ibid.*, p. 141.

<sup>605</sup> *Ibid.*, p. 186.

<sup>606</sup> *Ibid.*, pp. 186-187. Così racconta l'episodio la Yourcenar a Matthieu Galey: «[...] Zénon se regarde dans un miroir; voit des douzaines d'hommes – c'est un petit miroir à facettes que je connaissais, que j'avais vu dans une maison de Lübeck – et puis s'en va. Cette image-là est presque le symbole de tous les Zénon possibles encore à son âge: cinquante ans». M. YOURCENAR, *Les yeux ouverts*, op. cit., p. 166.

<sup>607</sup> Il nome presenta implicazioni esegetiche suggestive ma prende spunto probabilmente dal nome «d'un certain docteur Théophilus Homodei, qui fut médecin de Jean III de Suède une génération plus tard» a cui la Yourcenar si ispira per alcuni episodi della vita di Zénon. M. YOURCENAR, *L'Œuvre au Noir*, *Note de l'auteur*, op. cit., p. 455.

<sup>608</sup> L'essere umano è per Zénon un'identità "plurale". Si veda l'affermazione: "Unus ego et multi in me". M. YOURCENAR, *L'Œuvre au Noir*, op. cit., pp. 233-234.

panni di una vita "altra", produce un effetto singolare di perdita di memoria personale evenemenziale:

Mais le philosophe sentait parfois lui coller au visage le masque insignifiant du docteur Théus. Cette vie imaginaire aurait aussi bien pu être la sienne. Quelqu'un un jour lui demanda s'il n'avait pas rencontré un certain Zénon au cours de ses voyages. Ce fut presque sans mentir qu'il répondit non<sup>609</sup>.

Zénon è un personaggio che viene collocato dalla Yourcenar in una posizione antitetica rispetto alla "norma" delle attese: il ritorno nella città dell'infanzia potrebbe generare un desiderio di recupero, più o meno nascosto data la situazione, di un mondo affettivo. Zénon non è per niente consapevole di questa implicazione possibile. Riconosce comunque un legame con coloro che hanno contribuito alla sua formazione intellettuale: è infatti da Jean Myers, *son ancien maître et compère*<sup>610</sup>, che cerca rifugio. Qui viene accolto con affetto non solo dal padrone di casa, ma anche da una cameriera, Catherine, *une grande femme massaude*<sup>611</sup>, che si invaghisce subito di lui e gli si offre:

Catherine entra avec une brique chauffée dans l'âtre et enveloppée de chiffons de laine. Agenouillée dans la ruelle, elle introduisit le brûlant paquet sous les couvertures, toucha les pieds du voyageur, puis ses chevilles, les massa longuement, et soudain, sans une parole, couvrit ce corps nu de caresses avides. À la lueur du lumignon posé sur un coffre, le visage de cette femme était sans âge, pas très différent de celui de la servante qui, près de quarante ans plus tôt, lui avait enseigné à faire l'amour. Il ne l'empêcha pas de s'étendre lourdement à ses côtés sous la courte-pointe. Cette grande créature était comme la bière et le pain dont on prend avec indifférence, sans dégoût et sans délices<sup>612</sup>.

<sup>609</sup> *Ibid.*, p. 200.

<sup>610</sup> *Ibid.*, p. 193.

<sup>611</sup> *Ibid.*, p. 193.

<sup>612</sup> *Ibid.*, p. 195.

Zénon non si implica in una relazione con la donna, che è stata un semplice sfogo sessuale, anzi tende ad evitarla, chiude a chiave la porta, ma lei si innamora sempre di più, di un amore da serva, come quello di Léna. Nonostante venga respinta non demorde. Il suo amore insegue il bene del suo oggetto. E cosa può volere, secondo lei, Zénon? Diventare padrone dei beni di Jean Myers, che quindi lei avvelena all'insaputa del protagonista (il quale, però, da medico, intuisce presto la verità). Ma così facendo toglie a Zénon, l'unico affetto su cui può contare al momento:

Ce vieillard ne lui avait jamais voulu que du bien: Zénon se sentait pris pour lui d'une amère et atroce pitié. Il éprouvait envers l'empoisonneuse une vaine rage que le mort n'eût pas sans doute à ce degré ressentie lui-même. Jean Myers avait toujours employé son ingéniosité, qui n'était pas petite, à tourner en dérision les inepties de ce monde; cette servante débauchée se hâtait d'enrichir un homme qui ne se souciait pas d'elle lui eût fourni matière à un bon conte, s'il avait vécu<sup>613</sup>.

La grossolanità della donna e l'inutilità del suo gesto raccontano ancora la "tragedia" insita nella passione amorosa, in cui il sentimento non ricambiato spinge l'innamorato in un abisso oscuro in cui ogni gesto, dal più sublime al più efferato, non ottengono lo scopo. E, come avviene per Clytemnestre, spinge verso la vendetta. Catherine sarà tra le accusatrici di Zénon al processo: rischiando di perdere anche se stessa, lo indica come complice nell'assassinio del padrone.

Al tempo stesso, l'episodio mette in evidenza, ancora una volta, come il mondo di Zénon venga, suo malgrado, privato di tutti gli affetti possibili di cui potrebbe godere: il suo deserto affettivo allora non è forse una condizione congenita, ma riflessa.

Ora che è di nuovo veramente solo, in questo soggiorno a Bruges, Zénon si dedica interamente all'attività medica e all'osservazione di se stesso. La sua analisi ruota intorno al corpo: egli si applica in una serie di esperimenti per compren-

<sup>613</sup> *Ibid.*, p. 207.

derne il funzionamento ed esercitare un controllo. Quasi tutto sembra ubbidire ai suoi impulsi, ma il cuore è una *bête vite effrayée*<sup>614</sup> e poi:

L'engin du sexe-obéissait à sa masturbation, mais ce geste délibérément accompli le jetait pour un moment dans un état que son vouloir ne contrôlait plus. De même, une ou deux fois dans sa vie, avait jailli scandaleusement et malgré soi la source des larmes<sup>615</sup>.

Il cuore, il sesso, le lacrime, sono tutti elementi insiti negli aspetti passionali dell'esistenza e che non appaiono pienamente controllabili per cui Zénon, in questa sua ricerca, non può fare a meno di interrogarsi sul rapporto che lui stesso ha intrattenuto con la passione e con l'amore, per cercare di comprenderne la reale natura e i meccanismi regolatori.

Come aveva fatto Hadrien nella lettera a Marc Aurèle, così Zénon ripercorre tutte le sue esperienze, riflettendo *in primis* sul fatto che «l'amour lui-même n'était pas une notion pure»<sup>616</sup> e che il mondo materiale è in stretta comunicazione con quello spirituale. Cosa sono allora stati nella sua vita i *plaisirs charnels*, punto di partenza del processo sensuale?<sup>617</sup>

Ceux qu'il avait préférés étaient les plus secrets et les plus périlleux, [...] peut-être ne les avait-il recherchés que parce que cette occultation et ces défenses en faisaient un sauvage bris des costumes, une plongée dans le monde qui bouillonne sous-jacent au visible et au permis. [...] L'essentiel était que ses débauches, comme ses ambitions, avaient somme toute été rares et brèves, comme s'il était dans sa nature d'épuiser rapidement ce que les passions pouvaient apprendre ou donner<sup>618</sup>.

<sup>614</sup> *Ibid.*, p. 219.

<sup>615</sup> *Ibid.*, p. 220.

<sup>616</sup> *Ibid.*, p. 226.

<sup>617</sup> «Très logiquement, le personnage focalisateur, pour qui l'évidence existentielle des corps fait figure de certitude empirique, se voit confier un discours sur la nature et les mécanismes du corps désirant. N'oublions pas que l'époque veut que seul le médecin ait véritablement accès à la sphère de l'intimité d'autrui. L'imaginaire du texte compose avec l'imagerie d'un siècle et ses représentations spécifiques des plaisirs charnels». A.J. JULIEN, *Marguerite Yourcenar ou la signature de l'arbre*, op. cit., 2002, pp. 191-192.

<sup>618</sup> M. YOURCENAR, *L'Œuvre au Noir*, op. cit., pp. 225-226.

Piaceri trasgressivi, dunque, che apparentano Zénon ad illustri umanisti<sup>619</sup>, ma che vengono da lui ricondotti ad un desiderio che attiene più ad un bisogno "familiare" o di "filiazione" che ad un desiderio erotico puro:

Le désir d'une jeune chair, il ne l'avait que trop souvent chimériquement associé au vain projet de se former un jour le parfait disciple. D'autres sentiments s'y étaient mêlés, qu'éprouvait avouablement tous les hommes. Fray Juan à Léon et François Rondelet à Montpellier avaient été des frères perdus jeunes; il avait eu pour son valet Alei et plus tard pour Gerhart à Lübeck la sollicitude d'un père pour ses fils<sup>620</sup>.

Nella segretezza necessaria ed inconfessabilità di queste relazioni egli ha riconosciuto in passato la sua libertà, ma ora che si sta allontanando dal mondo dei sensi «c'était sans elles qu'ils se sentait libre»<sup>621</sup>.

Zénon non è un vero *homosexuel*<sup>622</sup>, nel corso della sua vita ha anche molte avventure femminili che non riescono però a "prenderlo" in maniera profonda sul piano sensuale in quanto ognuna delle esperienze che racconta finisce per ricondurlo in una dimensione diversa. L'esperienza con una vergine non si conclude con una vittoria del maschio, ma con un intervento da "medico" su «une créature qu'il avait fallu rasurer et panser»<sup>623</sup>.

<sup>619</sup> «Dans un domaine plus secret, peut-être vaut-il la peine de noter que le soupçon de sodomie (et parfois sa réalité, cachée autant que possible, et niée quand il le fallait) a tenu sa place dans les vies de Léonard de Vinci et de Dolet, de Paracelse et de Campanella, tout comme je le montre dans celle, imaginaire, de Zénon». M. YOURCENAR, *L'Œuvre au Noir*, Note de l'auteur, op. cit., p. 455.

<sup>620</sup> M. YOURCENAR, *L'Œuvre au Noir*, op. cit., p. 226.

<sup>621</sup> *Ibid.*, p. 227.

<sup>622</sup> «Pas plus qu'Hadrien, pour qui le problème ne se posait pas, Zénon n'est pas ce qu'on appelle aujourd'hui un homosexuel, c'est un homme qui a des aventures masculines de temps en temps. Les quelques déclarations presque paradoxales qu'il fait à ce sujet, à Innsbruck, se comprennent très bien, il préfère un être qui lui ressemble, qu'il puisse approcher pour ainsi dire de plain pied, un amant qui soit aussi un compagnon de route ou de danger». M. YOURCENAR, *Les yeux ouverts*, op. cit., p. 169.

<sup>623</sup> M. YOURCENAR, *L'Œuvre au Noir*, op. cit., p. 227.

La preda di guerra che gli viene donata, *une jeune et rude Hongroise*, accettata solo per non avere problemi, si concede a lui del tutto volontariamente: il sesso e la relazione sembrano pienamente soddisfacenti, ma per ordini superiori gli schiavi vengono uccisi. La vista del cadavere della sua amante distrugge a lungo l'idea di piacere:

L'image de ce corps ardent refroidi si vite l'avait ensuite dégoûté pour longtemps de toute alliance charnelle<sup>624</sup>.

Zénon conduce sulle sue stesse relazioni amorose, o supposte tali, uno studio analitico rispetto al quale mantiene un atteggiamento distaccato: «Mais l'effort même d'évoquer ces personnes en exagérât l'importance, et surfaisait celle de l'aventure charnelle»<sup>625</sup>.

In quanto *médecin* continua a ritenere l'erotismo un bene per il corpo umano, ma in quanto *philosophe* penetra in questo *abîme* esistenziale per liberarsi progressivamente da ogni dipendenza, da ogni pulsione, esercitando prima il dominio sui sensi e poi distaccandosene del tutto:

Ces brûlants mystères lui semblaient encore pour nombre d'entre nous la seule accession à ce royaume igné dont nous sommes peut-être d'infimes étincelles, mais cette remontée sublime était brève, et il doutait à part soi qu'un acte si sujets aux routines de la matière, si dépendant des outils de la génération charnelle ne fût pas pour le philosophe une de ces expériences qu'on se doit de faire pour ensuite y renoncer<sup>626</sup>.

La rinuncia a tutto ciò che attiene all'amore, al sentimento come alla tensione erotica è il frutto di un atteggiamento razionale, di un depauperamento progressivo di una fonte emozionale. Zénon sceglie *la chasteté* e in tal modo si illu-

<sup>624</sup> *Ibid.*, p. 227.

<sup>625</sup> *Ibid.*, pp. 229-230.

<sup>626</sup> *Ibid.*, pp. 240-241.

de di *effacer* completamente l'amore e la passione dalla propria vita:

La chasteté, où il avait vu naguère une superstition à combattre, lui semblait maintenant un des visages de sa sérénité: il goûtait cette froide connaissance qu'on a des êtres quand on ne les désire plus<sup>627</sup>.

Per sua stessa ammissione è però un atteggiamento filosofico che non sempre è riuscito a mantenere<sup>628</sup>, del resto è per la stessa struttura che ha impresso alla propria riflessione che «la quête de l'esprit tournait en cercle»<sup>629</sup>.

Uno stallo solo apparente perché tutta l'esperienza che analizza si presenta come *cumulative* e comporta un affinamento nelle capacità di percezione e di analisi razionale fino a giungere alla «certitude enfin d'une parfaite réflexivité mentale ("il s'était vu voyant")»<sup>630</sup>.

Questa capacità di riflessione assoluta sembra riuscire a dominare e quindi a sconfiggere, fino a rendere del tutto estranei e sconosciuti, i bisogni emozionali e i desideri affettivi, ma l'uomo, sembra voler raccontare la Yourcenar nelle pieghe di questo romanzo, è un soggetto che porta dentro di sé il bisogno dell'altro e dell'amore.

Anche lo stesso Zénon, che si illude di controllare il proprio corpo e la propria psiche, che si "vede" come un soggetto che riesce a dominare il magma emozionale, che in lui non sembra mai diventare caos, porta avanti, suo malgrado e a sua stessa insaputa, una *quête* amorosa parallela a quella *de l'esprit*, che gli fa stabilire una rete di relazioni affettive solida e strutturata. *L'amour effacé* del *philosophe* implica allora *les amours caché(e)s de l'homme*.

<sup>627</sup> *Ibid.*, p. 241.

<sup>628</sup> «Une fois, pourtant, séduit par une rencontre, il s'adonna de nouveau à ses jeux, et s'étonna de ses propres forces». *Ibid.*, p. 241.

<sup>629</sup> *Ibid.*, p. 243.

<sup>630</sup> A.J. JULIEN, *Marguerite Yourcenar ou la signature de l'arbre*, op. cit., 2002, p. 183.

## CAPITOLO II

### L'AMOUR CACHÉ

Il tema della passione amorosa compare nell'opera di Marguerite Yourcenar come un intreccio costante di riflessione e narrazione. È elemento centrale e "monotema" in *Feux*, aspetto fondamentale, ma non unico, nella vita dell'imperatore, dove mantiene ancora una carica diffusiva e pervasiva. In *L'Œuvre au Noir*, l'amore sembra occupare un ruolo marginale come uno degli aspetti insiti naturalmente nella ricerca che Zénon conduce intorno e su se stesso, dove si manifesta come evidente e costante preoccupazione di controllo sulla materia emozionale.

«L'amour joue un très petit rôle dans *L'Œuvre au Noir*»<sup>631</sup> afferma perentoria la scrittrice. Ma si è constatato già in altri momenti che la Yourcenar tende ad imporre, rispetto al peso che nella sua opera occupa l'amore, una sua linea interpretativa, generata da un'insofferenza rispetto a certa concezione e "abitudine" presente nella letteratura francese. Ma *l'amour e la passion*, sono qui, come in *Mémoires d'Hadrien*, una presenza diffusa, anche se questa volta, tende a nascondersi nelle pieghe di una narrazione che sembra raccontare tutt'altro, intrecciando dinamiche creative e miti personali con percorsi di invenzione e di scrittura.

Il disdegno per l'amore che Zénon manifesta a Henri-Maximilien nel loro primo incontro giovanile, già menzionato, non è assoluto: il romanzo racconta successivamente le diverse *épreuves amoureuses* della sua vita e le riflessioni analitiche che ne trae.

Nel secondo incontro tra i due cugini, nel capitolo *Conversation à Innsbruck*, la Yourcenar coglie l'occasione per aprire

<sup>631</sup> M. YOURCENAR, *Les yeux ouverts*, op. cit., p. 94.

un contraddittorio e opporre due diverse concezioni dell'amore: il soldato sceglie l'amore femminile, incamminandosi in *une route au soleil* da attraversare *en conquérant*<sup>632</sup>, Zénon si addentra nelle *venelles dérobées* dove il piacere è "riflessivo" e si realizza nel simile:

Moi, dit Zénon, je goûte par-dessus tout ce plaisir un peu plus secret qu'un autre, ce corps semblable au mien qui reflète mon délice, [...] cette accointance qui ne se justifie point hypocritement par la perpétuation de la société humaine, mais qui naît d'un désir et passe avec lui, et à quoi, s'il s'y mêle quelque amour, ce n'est point parce que m'y ont disposé à l'avance les ritournelles en vogue...<sup>633</sup>

Il medico alchimista racconta anche come questo gusto per lo scarto abbia preso ad un certo punto le sembianze di un giovane *valet* venuto da Oriente. Una storia delicata, fatta di silenzi necessari: «J'aimais surtout le silence auquel nous réduisait la difficulté des langues»<sup>634</sup>.

Proprio questo silenzio permette ai sensi di esprimersi appieno, al *corps désirant* di vivere la *flamme* e la *brûlure* conseguente di questo fuoco interiore che si soddisfa nel possesso del corpo, nel suo linguaggio di atti che zittisce la parola:

Vous autres poètes avez fait de l'amour une immense imposture: ce qui nous échoit semble toujours moins beau que ces rimes accolées comme deux bouches l'une sur l'autre. Et pourtant, quel autre nom donner à cette flamme, ressuscitant comme le Phénix de sa propre brûlure, à ce besoin de retrouver le soir le visage et le corps qu'on a quittés le matin? Car certains corps, frère Henri, sont rafraîchissants comme l'eau, et il serait bon de se demander pourquoi les plus ardents sont ceux qui rafraîchissent le plus<sup>635</sup>.

<sup>632</sup> M. YOURCENAR, *L'Œuvre au Noir*, op. cit., p. 152.

<sup>633</sup> *Ibid.*, pp. 152-153.

<sup>634</sup> *Ibid.*, p. 151.

<sup>635</sup> *Ibid.*, p. 151.

Ma lo stato di grazia che l'amore corrisposto e soddisfatto comporta è, come sempre per la Yourcenar, episodico e destinato a confrontarsi con la realtà amara e dolorosa della sua stessa incapacità: Zénon, medico, non può e non riesce a curare il suo oggetto d'amore, che muore a causa della peste. Non esiste sapere al mondo, sembra voler dire la scrittrice, che può liberare l'uomo dalla sofferenza e dalla perdita di ciò a cui tiene. L'"arte" terapeutica di Zénon si svuota di significato. Il mondo, lo studio, tutto diventa vano:

Il faut chérir quelqu'un pour s'apercevoir qu'il est scandaleux que la créature meure. Mon courage me faillit. Ou du moins cette impassibilité qui nous est nécessaire. Mon métier me parut vain, ce qui est presque aussi absurde que de le croire sublime<sup>636</sup>.

Ma Zénon vuole dimostrare ad Henri, ma forse ancora di più a se stesso, di possedere un distacco naturale rispetto al dolore e alla sofferenza: «Non que je souffrisse»<sup>637</sup>.

Ma allora come chiamare quel sentimento che si instaura nel momento della perdita? La Yourcenar racconta delle sensazioni che contraddicono le parole dell'*alchimiste*:

Le monde du dedans et le monde du dehors, le macrocosme et le microcosme étaient encore les mêmes qu'au temps des dissections de Montpellier, mais ces grandes roues s'emboîtant les unes dans les autres tournaient en plein vide, ces mécanismes fragiles ne m'émerveillaient plus...<sup>638</sup>

Questa sensazione di svuotamento, di perdita di parametri di riferimento è una delle manifestazioni del lutto. A fatica Zénon finisce con l'ammetterlo anche se si sforza di trovare comunque una giustificazione "oggettiva":

J'ai honte d'avouer que la mort d'un valet suffit à produire en moi une révolution si noire, mais on se fatigue, frère Henri, et je ne suis plus jeune: j'ai plus de quarante ans<sup>639</sup>.

<sup>636</sup> *Ibid.*, p. 154.

<sup>637</sup> *Ibid.*, p. 154.

<sup>638</sup> *Ibid.*, p. 154.

<sup>639</sup> *Ibid.*, p. 154.



L'età rende fragili e forse meno determinati. Ma subito, come a bilanciare il momento di cedimento che gli aveva anche fatto pensare di rinunciare per sempre alla sua professione medica, Zénon delimita il tempo di questa sofferenza e il ritorno alla vita:

Six mois ont passé, repartit Zénon qui traçait du bout du tison des figures dans le cendre. La curiosité renaît, et l'envie d'user du talent qu'on possède et celle de secourir, s'il se peut, les compagnons engagés avec nous dans cette étrange aventure. La vision de la nuit noire est derrière moi<sup>640</sup>.

I lettori di *Mémoires d'Hadrien* non fanno fatica a riconoscere un implicito confronto tra i due protagonisti<sup>641</sup>: Hadrien vive il grande amore della sua vita in modo totale e il lutto diventa poi un compagno "fedele", una nostalgia costante, mentre Zénon si autodelimita sempre in uno spazio di distacco dai bisogni della materia e della natura e quindi anche dalle relazioni affettive, come testimonia la sua scelta di *châsteté*, frutto di una riflessione filosofica ma anche di un istinto fortemente conservativo, di una paura intima.

La passione brucia e fa soffrire, la passione conduce alla morte: questa è la convinzione profonda di Zénon, mai dichiarata, mai esplicitata, che però appare in tutta la sua emblematicità nel capitolo *Les désordres de la chair*. La ferita che ha generato *Feux*, ritorna comunque a sanguinare qui, in una declinazione pacata, ma non per questo priva della sua insopprimibile tragicità.

Durante il soggiorno a Bruges, Zénon / Théus trova un assistente ben diverso dal *valet Aleï*:

Le frère Cyprien était un rustique entré au couvent dans sa quinzième année, qui savait à peine assez de latin pour ré-

<sup>640</sup> *Ibid.*, p. 155.

<sup>641</sup> «Marguerite Yourcenar reviendra souvent sur ce qui relie ou sépare Hadrien – "Verseau, le signe de l'abondance et du don" – et Zénon – "Poissons, le signe secret et froid, le passage par l'abîme" – (elle avait fait établir leurs deux thèmes astrologiques): "deux êtres profondément différents l'un de l'autre", écrit-elle dans les *Carnets de notes de "L'Œuvre au Noir"* [...]». J. SAVIGNEAU, *Marguerite Yourcenar. L'invention d'une vie*, op. cit., p. 324.

pondre à la messe, et ne parlait que l'épais flamand de son village. [...] Mais ce garçon indolent avait une dextérité sans pareille pour poser un emplâtre ou enrrouler un bandage; aucune plaie, aucune apostume ne l'effrayait ni ne le dégoûtait. Les enfants qui venaient au dispensaire aimaient son sourire<sup>642</sup>.

Il giovane Cyprien conosce il benessere del corpo, lo sente di istinto, anche se non lo comprende culturalmente, possiede un'innocenza che, pur non volendo essere maliziosa, non è per questo innocua. Anzi.

Cyprien sussurra, suggerisce, intriga Zénon affinché venga con lui nel mondo della passione e si immerga in un bagno sensuale cosmico entrando a far parte del gruppo *des Anges*:

Les Anges se réunissent la nuit, dit-il après un coup d'oeil du côté de la porte. La burette de vin circule; la cuve est prête pour le bain des Anges. Il s'agenouillent devant la Belle qui les accole et les baise; la servante de la Belle lui défait ses longues tresses, et toutes deux sont nues comme au Paradis. Les Anges enlèvent leurs vêtements de laine et s'admirent dans les habits de peau que Dieu leur a faits; les cierges brillent et s'éteignent, et chacun suit le désir de son cœur<sup>643</sup>.

Zénon si sente trascinato dalla curiosità, avverte che delle falle si stanno aprendo nella sua vita e nel suo distacco. Cyprien sta toccando un angolo oscuro e negletto nell'animo di Zénon, una corda del suo immaginario che la Yourcenar ha già "pizzicato" nel capitolo *L'abîme*, quando il protagonista ripercorre i *souvenirs* amorosi della sua vita. Così infatti la scrittrice racconta lì il ritorno di Zénon al desiderio dopo un periodo di disgusto:

Puis, il était retourné dans les plaines brûlantes peuplées de statues de sel et d'anges aux longues boucles...<sup>644</sup>

<sup>642</sup> M. YOURCENAR, *L'Œuvre au Noir*, op. cit., p. 283.

<sup>643</sup> *Ibid.*, p. 285.

<sup>644</sup> *Ibid.*, p. 228.

I puntini sospensivi rimandano sia al racconto della relazione con la *dame de Fröso* di cui si dirà più innanzi, sia ad una visione dell'amore che si presenta come un paradiso di *anges* ma che nasconde l'inganno mortale della trasformazione in *statues de sel*.

Nella sua infanzia Zénon ha sentito sussurrare queste storie in cui «les fidèles se connaissaient dans la chair»<sup>645</sup>, storie di «sectes oubliées qu'on se flattait d'avoir détruites en Flandre par le fer et par le feu depuis plus d'un demi-siècle»<sup>646</sup>.

Cosa turba e spaventa Zénon? La paura di essere scoperto? Di perdere la sua serenità tutta intellettuale?

[...] Zénon regardait désormais le petit moine d'un autre oeil. Un corps et une âme inquiétants et tentants vivaient sous ce froc. En même temps, il lui semblait qu'une lézarde s'était ouverte dans le sol de son asile. Sans se l'avouer à soi-même, il chercha l'occasion d'en savoir plus<sup>647</sup>.

La curiosità è una caratteristica del percorso riflessivo operato da Zénon su se stesso fino a quel momento. Sempre "contro", Zénon è un uomo che vive sotto il segno del pericolo e del rischio, che sfida, in maniera aperta o nascosta, a seconda dei casi, le autorità del tempo, anche per quanto riguarda le sue scelte passionali.

Perché i discorsi di Cyprien lo turbano, perché quelle storie di amplessi collettivi, quell'uso "sacrilego" dei simboli religiosi lo irritano tanto?

Zénon saisit le garçon par la main et l'entraîna vers la petite flamme. Un long instant, il lui maintint le doigt au-dessus de la masse incandescente. Cyprien pâlit jusqu'aux lèvres, qu'il se mordit pour ne pas crier. Zénon était à peine moins pâle. Il lui lâcha aussitôt la main.

– Comment supporterez-vous sur tout votre corps la même flamme? dit-il a voix basse. Trouvez des plaisirs moins dangereux que vos assemblées d'Ange<sup>648</sup>.

<sup>645</sup> *Ibid.*, p. 286.

<sup>646</sup> *Ibid.*, p. 285.

<sup>647</sup> *Ibid.*, p. 287.

<sup>648</sup> *Ibid.*, p. 289.

Zénon, considerato *l'ami du feu*, manifesta più volte nel romanzo un terrore per il fuoco che divora il corpo, come se quello fosse il dolore più insopportabile: per questo subito prospetta a Cyprien il rischio di questa punizione, la peggiore<sup>649</sup>.

Mettere in guardia il proprio assistente (o se stesso) sui rischi insiti in una tale avventura, non serve a nessuno: il giovane continua a raccontare una storia che sembra ideale ma è come quella rappresentata da Bosch nel *Jardin des Délices terrestres*<sup>650</sup> e Zénon a sentirsi avvilito in una tentazione oscura. Un gioco di mistificazioni di identità in cui solo il desiderio è nudo e vero.

La vista della *Belle*, Idelette de Loos, richiama alla memoria di Zénon una stagione felice della sua *vie errante* e ravviva il ricordo di un amore:

Cette chevelure pâle et ces yeux d'eau claire rappelèrent à Zénon le jeune homme qui avait été à Lübeck son compagnon inséparable. [...] Cet enfant réfléchi avait été à la fois un objet délicieux et un studieux disciple... Gerhart s'était engoué

<sup>649</sup> Quando la storia *des Anges* con i suoi risvolti tragici verrà scoperta e i giovani condannati al rogo Zénon interviene per alleviare le loro sofferenze: «Par l'entremise de son geôlier, qui avait l'habitude de ce genre de négociations, Zénon avait payé les bourreaux pour que ces jeunes gens fussent étranglés avant d'être touchés par le feu, petit accommodement fort en usage, et qui arrondissait très opportunément le maigre salaire des exécuteurs». *Ibid.*, p. 371. Negli occhi e nella carne di Zénon sono rimaste impresse le immagini di un *Acte-de-foi* che si consumava su dei *bûchers*: «Il imaginait cette douleur trop aiguë pour le langage humain; il était cet homme ayant dans ses narines l'odeur de sa propre chair qui brûle; il toussait entouré d'une fumée qui ne se dissipait pas de son vivant. Il voyait une jambe noircie se levant toute droite, les articulations léchées par la flamme, comme une branche se tordant sous la hotte d'une cheminée [...]». *Ibid.*, p. 217.

<sup>650</sup> Nella *Note de l'auteur* la Yourcenar spiega di aver utilizzato il quadro di Bosch come spunto per un disegno allusivo che Cyprien fa trovare a Zénon: «On aura remarqué, de plus, que le dessin envoyé par dérision à Zénon par le frère Florian, n'est autre chose qu'une réplique à peu près exacte de deux ou trois groupes de figures appartenant au *Jardin des Délices terrestres* de Jérôme Bosch [...]». M. YOURCENAR, *L'Œuvre au Noir, Note de l'auteur*, op. cit., p. 469.

de l'alchimiste au point de vouloir l'accompagner dans ses voyages vers la France [...]. Ces fréquentations de Lübeck, semblables à une sorte d'été de la Saint-Martin de sa vie errante, lui revenaient, non plus réduites à une sèche préparation de la mémoire, comme ces souvenirs charnels qu'il avait évoqués naguère en méditant sur soi-même, mais capiteuses comme un vin par lequel il fallait avant tout ne pas se laisser griser<sup>651</sup>.

Le notti sono insonni: Zénon non vuole lasciarsi coinvolgere, non vuole perdere quella tranquillità e quella serenità che ha conquistato a prezzo della sua identità. I tempi sono crudeli con la gente comune, l'impunità nell'eresia e nel peccato appartiene solo ai ricchi e ai nobili. *Les Anges* non sono colpevoli solo di una promiscuità sessuale, ma soprattutto di aver fatto assurgere questa carnalità ad atto sacro e puro, di aver recuperato un concetto di amore universale, di aver trovato nell'incontro sessuale l'atto che rende divini. Ha paura Zénon della punizione o non piuttosto di un'implicazione emotiva e sensuale in questa sacralità dalla quale è impossibile uscire indenni?

La tentazione a cui viene sottoposto, già quella, lo pone in una condizione di *bouleversement*, che lo porta ad un passo dal perdere la lucidità e il controllo. All'ennesimo invito "cifrato"<sup>652</sup> Zénon, pur fermo nelle sue resistenze, deve fare i conti con il potere del desiderio:

Un violent désir s'était emparé de lui, auquel il savait d'avance qu'il ne céderait pas, comme dans d'autres cas, en dépit d'une résistance pourtant plus forte, on sait d'avance qu'on s'abandonnera. Il ne s'agissait pas de suivre cet insensé vers quelque vague débauche ou magie nocturne. Mais [...] une envie le prenait d'oublier auprès d'un corps jeune et chaude ces puissances du froid, de la perdition et de la nuit<sup>653</sup>.

<sup>651</sup> M. YOURCENAR, *L'Œuvre au Noir*, op. cit., pp. 293-294.

<sup>652</sup> Zénon viene continuamente sottoposto a sollecitazioni allusive o grossolane.

<sup>653</sup> *Ibid.*, p. 303.

Alla base della tentazione sembra non esserci un desiderio sensuale, ma piuttosto un bisogno di abbandono, al quale Zénon cerca di reagire sforzandosi di rappresentare la tentazione come una proiezione inutile ed illusoria del proprio desiderio carnale:

Se pouvait-il que ses propres désirs matés au profit de recherches plus savantes que celles de la chair elle-même eussent pris hors de lui cette forme enfantine et nocive? *Extinctis hominibus*: il souffla la lampe. Vainement, en anatomiste et non en amant, il essayait de se représenter avec mépris les jeux de ces enfants charnels. [...] Quoi qu'on fit, Idelette et Cyprien, François de Bure et Matthieu Aerts étaient beaux. L'étuve abandonnée était vraiment une chambre magique; la grande flamme sensuelle transmutait tout comme celle de l'athanor alchimique et valait qu'on risquât celle des bûchers<sup>654</sup>.

Questo desiderio di abbandono, che non è voglia di soddisfazione erotica, nasconde il bisogno più profondo e archetipale di un piacere amoroso unitivo e perfetto che sottragga l'uomo alla sua dimensione di scissione, di dolore e di tragicità<sup>655</sup>.

L'ange Cyprien non è bello, ma è bello il mondo che proietta, è bello il sogno utopico nel quale si è lanciato. È un sogno di giovinezza, di un corpo che conosce le sue pulsioni come primordiali e non come sovrastrutture sociali, che comprende intimamente il valore sacrale del sesso che ritrova e riconosce la propria natura divina, quella a cui il peccato originale ha sottratto l'uomo:

Que serait l'Ange pour vos psychologues? Une projection du moi individuel collectif. Pour les sages de l'Iran il est ce moi. Barakat, ce juif passé à l'Islam, écrit en 1165: «... pour chaque âme individuelle, ou peut-être pour plusieurs ayant même nature ou affinité, il y a un être spirituel qui tout au long de leur existence assume envers cette âme ou ce groupe

<sup>654</sup> *Ibid.*, pp. 303-304.

<sup>655</sup> Si veda a tale proposito S. GIVONE, "Secolarizzazione e pensiero tragico", in AA. VV., *Mitologie della ragione*, Studio Tesi, 1989.

d'âmes, une sollicitude et une tendresse spéciales; c'est lui qui les initie à la connaissance, les protège, les guide, les défend les réconforte, les fait triompher, et c'est cet être qu'ils appelaient *Nature Parfaite*». C'est le vrai moi, c'est l'Ange<sup>656</sup>.

Zénon sente nelle parole e negli inviti di Cyprien una voce più profonda di quella che il giovane potrebbe mai comprendere e formulare. Ciò che lo spaventa non è la relazione passionale, né il rischio mortale che quest'avventura può comportare, bensì la possibilità che tale esperienza possa liberare le sue "forze divine" più segrete e pericolose. Non quelle che esercita abitualmente come medico e come alchimista, quel potere "théurgique" che porta sulla materia e che si esercita sulla terra, ma quelle, tutte interiori, che portano a possedere e dominare *l'amour unifiant*, ad elevarsi allo stato di *ange*, sostanza di Dio, per essere quindi parte, nel mondo sensibile, di quella *voie unitive* che è *L'Œuvre au rouge*.

Ma diventare *ange* significa anche correre il rischio di entrare in rivalità con Dio, di non realizzare *Le Grand Œuvre*, bensì di essere Lucifero che viene sprofondato nell'abisso della punizione, della disperazione di un fuoco eterno ed immobile, nemico dell'alchimista in quanto non produce cambiamento, ma rinnova una sofferenza senza fine e senza modificazioni.

La resistenza di Zénon è la vittoria dell'essere razionale che sa dosare il peso dei propri atti. *L'assemblée des anges* è un'utopia irrealizzabile, che ha in sé il potere distruttivo della morte. E ben presto mostra a Zénon il suo volto tragico:

Un matin, il s'aperçut que le visage du garçon était sillonné de traces de larmes. Il le fit entrer dans l'officine e ferma la porte. Ils se retrouvèrent là seul à seul comme ils l'avaient été le lendemain du dimanche de Quasimodo à l'époque des dangereux aveux de Cyprien. Zénon parla le premier:

– Est-il arrivé malheur à la Belle? fit-il brusquement.

– Je ne la vois plus, répondit le garçon avec une voix qui s'étranglait. Elle se referme avec la noire dans sa chambre et se dit malade pour dissimuler son fardeau<sup>657</sup>.

Quello che aveva previsto Zénon si è puntualmente verificato, la giovinezza paga un prezzo altissimo all'illusione e lui non può che provare compassione per gli errori inevitabili che il vivere e il sognare d'amore comportano:

Zénon le contempla avec une compassion infinie. La chair était une trappe où ces deux enfants s'étaient pris. Il caressa affectueusement la tête tondue du jeune moine, et quitta la pièce<sup>658</sup>.

La *magie* e la *sacralité* des *Anges* sono costrette a confrontarsi con la brutta realtà che non perdona. La *Belle* non è più tale ora, ma solo una ragazzina di quindici anni che di fronte ad uno scandalo tutto sociale strangola per disperazione la nuova vita che nasce, il dono "angelico".

Tutto il gruppo è travolto. Anche Zénon viene, malgrado la sua innocenza, coinvolto. Cyprien ne fa *l'ami* e *le complice des Anges*, inventa tra sé e Zénon un'amicizia intima, che ha forse tanto desiderato da illudersi che si sia verificata davvero. Ad ogni modo, Zénon, che ha vissuto sempre ai margini, si trova incolpato e viene arrestato per un crimine non commesso. La cosa in fondo non lo sorprende, non si è mai fatto illusioni nella sua vita: «On tombe toujours dans une trappe quelconque: autant valait que ce fût celle-là»<sup>659</sup>.

Del resto, come poi penserà durante il processo:

[...] il avait un soir désiré ce corps maintenant évanoui; en un sens les allégations de ce malheureux enfant étaient moins fausses que Cyprien lui-même en les faisant ne l'avait peut-être cru<sup>660</sup>.

Per tutta la vita Zénon ha combattuto contro il potere della passione, sforzandosi di racchiuderla prima entro i confini noti della *chair* e poi di eliminarla del tutto, ma è, ironia della sorte, proprio per una storia di passione che viene imprigionato e poi

<sup>656</sup> D. DE ROUGEMONT, *Les mythes de l'amour*, op. cit., p. 213.

<sup>657</sup> M. YOURCENAR, *L'Œuvre au Noir*, op. cit., pp. 351-352.

<sup>658</sup> *Ibid.*, p. 353.

<sup>659</sup> *Ibid.*, p. 359.

<sup>660</sup> *Ibid.*, p. 395.

condannato. Un pericolo insito nella passione che Zénon ha sempre avvertito nella sua esistenza. Forse proprio a causa della sua stessa nascita, frutto di una passione irregolare che ha segnato per sempre la sua storia personale, privandolo dei genitori.

Zénon, médecin-philosophe-alchimiste è di fatto un personaggio senza casa e senza patria, un *déraciné*.

Eppure, in maniera del tutto naturale, senza che mai ne venga fatto dalla scrittrice un preciso riferimento all'interno del romanzo, Zénon ricostruisce un proprio personale nucleo familiare completo che si delinea e si struttura nel momento in cui ritorna a Bruges sotto mentite spoglie. L'identità fittizia funziona da un lato come protezione e rassicurante invenzione di vita, dall'altra offre un anonimato che consente a Zénon di creare o di ritrovare quella famiglia di affetti che colma un vuoto inespresso.

Il viaggio che riporta il protagonista a Bruges è l'occasione dell'incontro tra Zénon e il Prieur des Cordeliers, un personaggio che all'inizio è solo una comparsa, ma che si impone subito all'immaginario della Yourcenar, tanto da diventare un personaggio chiave del romanzo, e condizionare, in maniera inattesa per la scrittrice stessa, lo sviluppo della vicenda<sup>661</sup>:

Ce personnage qui n'existait encore que dans une seule phrase du livre, tout d'un coup il était là, très vivant, il avait beaucoup à me dire. C'est ainsi que le livre, au lieu de se terminer en dix pages, en a eu deux cents de plus. Cela c'est imposé à moi. J'ai compris que le Prieur des Cordeliers et Zénon étaient complémentaires; le Prieur avec sa révolte toute intérieure, et Zénon, révolté comme intuitivement dans chaque fait de sa vie<sup>662</sup>.

<sup>661</sup> «Du reste, toute la fin du livre a pris un tour vraiment inattendu pour moi, et pour Zénon quand il a rencontré le Prieur des Cordeliers. À l'origine, le Prieur n'était qu'une comparse [...]. J'avais terminé un chapitre [...]. Puis j'avais amorcé le chapitre suivant où on lui offrait, à Senlis, une place dans le carrosse du Prieur des Cordeliers [...]. À l'église des Franciscains de Salzbouurg [...] j'ai littéralement vu entrer, dans ma pensée, bien sûr je dirais dans la pensée de mes yeux, le Prieur des Cordeliers». M. YOURCENAR, *Les yeux ouverts*, op. cit., pp. 166-167.

<sup>662</sup> M. YOURCENAR, *Les yeux ouverts*, op. cit. p. 167.

I due personaggi si incontrano in una relazione dialogica fondata, all'inizio, su una doppia articolazione del linguaggio e della comunicazione, che intuisce le qualità dell'altro ma non riesce subito a rinunciare ad una prudenza necessaria.

[...] les deux voyageurs causèrent librement [...]. Zénon ne cacha guère à son compagnon que son nom véritable et les poursuites dont son livre était l'objet; la finesse du prieur était telle qu'on pouvait se demander s'il n'en devinait pas plus sur le docteur Sébastien Théus qu'il n'eût trouvé courtois de le laisser voir<sup>663</sup>.

Con il passare del tempo tra Zénon e le Prieur si instaura un rapporto profondo che ha il suo terreno franco nella *cellule* del Prieur:

Le seul lieu de la ville où lui parût brûler une pensée libre était paradoxalement la cellule du prieur des Cordeliers. Il avait continué à fréquenter celui-ci à titre d'ami, et bientôt de médecin. Ces visites étaient rares, ni l'un ni l'autre n'ayant beaucoup de temps à leur donner. Zénon choisit le prieur pour confesseur, quand il lui parut nécessaire d'en avoir un<sup>664</sup>.

*Le médecin de l'âme e le médecin du corps* constatano, nel corso delle loro conversazioni, un'identica impotenza e disil-

<sup>663</sup> M. YOURCENAR, *L'Œuvre au Noir*, op. cit., p. 191. Si veda quanto dice A.Y. JULIEN in *Marguerite Yourcenar ou la signature de l'arbre*, op. cit., p. 195: «[...] ce qui rapproche les deux protagonistes et qui est, en quelque sorte, à l'origine de leur amitié naissante, c'est précisément l'horreur commune qu'ils sont censés éprouver au plus profond d'eux-mêmes, même si le commentaire narratorial note le minimalisme discursif de prudence. Un lien se crée sous le signe d'une souffrance conjointement ressentie. [...] L'auteur a articulé très soigneusement le cheminement spirituel de son protagoniste, le chaotique mouvement de sa déambulation intérieure, et cet avènement en l'ami de l'autre qui transforme fondamentalement le rapport à soi. En ce premier échange, ce qui se recouvre ou du moins se superpose quasiment, c'est d'une part, l'idéal chrétien de la compassion, "souffrir avec" et l'option d'un humanisme existentiel qui fait de l'élan du "ressentir avec" une forme d'universalisation éthique de l'expérience individuelle».

<sup>664</sup> M. YOURCENAR, *L'Œuvre au Noir*, op. cit., p. 201.

lusione. Le Prieur non può e non sa curare i mali del mondo e le ingiustizie della Chiesa, Zénon non può usare la sua scienza medica per curare il male dell'amico. Dubbi sul potere di Dio e dubbi sul potere della scienza sono il loro punto di contatto, l'uomo di chiesa e l'uomo di scienza sono uniti nella medesima condizione umana di dubbio e di incertezza<sup>665</sup>:

Zénon avait renoncé depuis longtemps à dresser des thèmes astrologiques tenant nos rapports avec ces lointaines sphères trop confus pour qu'on pût tirer des calculs certains, même si ça et là d'étranges résultats s'imposaient. Accoudé à l'embrasure, il s'enfonçait pourtant dans des rêveries sombres. Il n'ignorait pas que, d'après leur nativité à tous deux, le prieur et lui avaient tout à craindre de cette position de Saturne<sup>666</sup>.

Man mano che il quadro astrale si avvera e la malattia del Prieur avanza, il rapporto amicale tra i due personaggi mostra sempre più evidente la sua forza affettiva. Zénon assiste il malato nelle piccole cure quotidiane, anche quando non è necessaria la sua azione di medico, le Prieur chiama telepaticamente il suo amico nella notte quando sente l'avvicinarsi della morte perché ha qualcosa di importante da dirgli:

Une nuit, il crut entendre des pas rapides s'approcher de sa cellule le long des dalles du corridor. Il se leva précipitamment et ouvrit la porte. Il n'y avait rien ni personne. Il courut pourtant chez le prieur. Jean-Louis de Berlaimont se tenait dressé sur son séant, soutenu par le traversin et les oreillers. Ses yeux grands ouverts se tournèrent vers le médecin avec ce qui parut à celui-ci une sollicitude sans bornes. — Partez, Zénon ! articula-t-il. Après ma mort... Une quinte de toux l'interrompit<sup>667</sup>.

<sup>665</sup> «Le respect mutuel qui se dégage de leurs dialogues nous fait découvrir un élément important de leur amitié et du plaisir curieux qu'elle procure au lecteur: au-delà des liens personnels entre ces deux hommes, nous entrevoyons la profondeur des liens entre l'alchimie et la religion». G. SPENCER-NOËL, *Zénon ou le thème de l'Alchimie dans L'Œuvre au Noir de Marguerite Yourcenar*, op. cit., p. 100.

<sup>666</sup> M. YOURCENAR, *L'Œuvre au Noir*, op. cit., p. 282.

<sup>667</sup> *Ibid.*, p. 308.

Quando Zénon si rende conto che le Prieur conosce la sua vera identità è molto turbato: «Il doutait des témoignages de ses sens, et même de sa raison»<sup>668</sup>:

Le Prieur ha continuato, pur sapendo tutto, ad onorarlo della sua confidenza, lo ha accettato interamente mettendolo a parte dei suoi dubbi sulla natura e sull'azione di Dio. Una prova di grande fiducia. Di più. Una prova di affetto. Zénon, il bastardo, non è abituato a ricevere affetto né tantomeno a credere di poterne a sua volta provare. Ma il rapporto con le Prieur tocca corde intime e sotterranee, lo schiude ad una sensibilità che rinuncia alla parola per farsi gesto intimo e affettivo.

Zénon gli rimane accanto nelle sue ultime ore, per tenergli la mano, per fargli compagnia e accompagnarlo fino alla soglia delle *dernières portes*, consapevole che questa grande perdita avviene nel momento di un pieno ricongiungimento spirituale:

À l'intérieur de ce monde en ruine, comme un trésor sous un tas de décombres, il semblait à Zénon qu'un esprit subsistait encore, avec lequel il était peut-être possible de rester en contact au-delà des mots. Il continuait à tenir le poignet du malade, et ce faible attouchement paraissait suffire pour faire passer au prieur un peu de force, et pour en recevoir en échange un peu de sérénité<sup>669</sup>.

La forza del più giovane in cambio della saggezza del più vecchio, anche se la differenza di età tra i due personaggi, una decina d'anni, non è enorme.

E quando poi anche per Zénon si avvicina il momento di varcare la *porte de la prison* e liberare la sua anima, è la presenza del Prieur che avverte al suo fianco.

Sintonia amicale come sostiene A.Y. Julien? Oppure una relazione ben più profonda e archetipale? Così la commenta Marguerite Yourcenar:

Personne ou presque personne, n'a bien senti jusqu'ici que le Prieur des Cordeliers est le "père" de Zénon; son égal, que

<sup>668</sup> *Ibid.*, p. 308.

<sup>669</sup> *Ibid.*, p. 310.

le chrétien et le prétendu athée se rencontrent au-delà de toutes les contradictions et quand Zénon, aux dernières limites de l'agonie, croit entendre des pas qui viennent vers lui ("Ce ne pouvait être qu'un ami") ce sont ceux du Prieur, mort avant lui, soigné par lui, de sorte que ce mourant ne sait plus s'il s'agit de nouveau de secourir le Prieur ou d'être secouru par lui. Ils se rejoignent dans une éternité qui n'est peut-être qu'un instant suprême<sup>670</sup>.

Le Prieur e Zénon sono due facce di una stessa difficoltà esistenziale che si muove fra tradizione e modernità, tra disillusione e cambiamento. La formazione religiosa e gli studi che entrambi hanno compiuto, rivolti ad una carriera ecclesiastica hanno prodotto vite ed esperienze diverse, ma la loro intelligenza ha saputo trovare, pur nella mistificazione a cui li obbliga il secolo complesso in cui vivono, lo stesso esercizio del dubbio, la stessa incertezza probatoria<sup>671</sup>.

Quale fondamento archetipale è allora possibile ritrovare in questa somiglianza, in questa complementarità?

Nous sommes en présence de deux formes de sagesse, deux formes d'acceptation, ou plutôt d'acceptation que la révolte serait inutile. Leur pitié, leur humilité, leur vocation de service font plus que les lier: elles conviennent aussi le lecteur à une réflexion sur le concept de sagesse comparées<sup>672</sup>.

Questa *comparaison* di *sagesse* si è presentata al lettore attraverso il dialogo, in cui ogni personaggio ha avuto modo

<sup>670</sup> M. YOURCENAR, *Les yeux ouverts*, op. cit., p. 42.

<sup>671</sup> *Ibid.*, p. 167. «Le Prieur n'est pas une fabrication artificielle destinée à rappeler les analogies historiques, aussi intéressantes soient-elles, entre le christianisme et l'alchimie. Ce personnage si "réel", si rayonnant, paraît offrir une forme de sagesse faisant équilibre à la position adoptée par Zénon en face des grands problèmes métaphysiques qui nous assaillent tous. L'alchimiste pourrait, par sa fougue, sa ténacité, son magnétisme, écraser les autres personnages, les autres options. La probité de l'auteur tient à présenter d'autres "marches à suivre" que celles de l'athée». G. SPENCER-NOËL, *Zénon ou le thème de l'Alchimie dans L'Œuvre au Noir de Marguerite Yourcenar*, op. cit., p. 107.

<sup>672</sup> *Ibid.*, p. 108.

di esprimere le proprie idee e di parlare secondo la propria natura. Ma, su un piano più profondo, la relazione tra Zénon e le Prieur si attua secondo modalità meno cerebrali e più umanamente affettive, come se il loro legame trascendesse anche il piano dell'amicizia, per farsi più intimo ed istintivo. Le Prieur è, in qualche modo, il protettore di Zénon, anche se quest'ultimo non ne è consapevole se non verso la fine, il garante della sua impunità. È le Prieur l'espressione del *parfait ami* come è stato Arrien per Hadrien? Si arricchisce la sua figura di tratti da padre che accoglie, comprende e protegge le intemperanze del figlio, facendo ritrovare a Zénon, in quell'identica umanità ed esercizio della ragione, il sostituto di un legame biologico che è spesso senza significato e conseguenze? Le Prieur come padre "in spirito", padre di elezione, umano punto di riferimento, bisogno colmato di un padre da amare e stimare?

Nel romanzo si ritrova un'altra figura che esercita un ruolo "paterno", *le chanoine* Bartholommé Campanus, primo maestro di Zénon, suo iniziatore all'alchimia, che gli rimane, pur nella differenza, affezionato fino alla fine. È lui che scrive a Martha affinché intervenga per salvare il fratello, è lui che cerca di spingerlo a salvarsi la vita. Ma le chanoine è l'espressione di un mondo dal quale Zénon ha voluto discostarsi, l'emblema di una scienza che pur potendo farsi esercizio ed espressione di libertà, fulcro di innovazione, rimane ancorata ai conformismi sociali e convenzionali. *Le chanoine* è il padre da "uccidere":

Une des conversations les plus difficiles était la conversation avec le chanoine parce qu'il ne fallait pas faire de ce chanoine une caricature. Ce qui pour moi rendait la situation intéressante, c'est que le chanoine avait évidemment les idées de son temps, les opinions de son temps, ce qui, bien entendu, le limitait et le rendait incapable de comprendre certaines réactions de Zénon, et pourtant il était un homme éclairé, un homme de bonne volonté qui aurait voulu sauver Zénon. Et ces deux personnages, qui ont au fond de l'affection l'un pour l'autre, sont incapables de s'entendre et se froissent chaque

fois qu'ils s'adressent la parole. C'est peut-être l'une des choses les plus difficiles à faire<sup>673</sup>.

A queste figure "paterna" di riferimento si affianca una dolcissima figura materna, Greete, che irrompe quasi a sorpresa nel romanzo e che diventa un silenzioso ma profondissimo rifugio affettivo per Zénon, che in lei ritrova il punto di riferimento della sua infanzia:

Cette femme avait travaillé dans les cuisines de la maison Ligre, à l'époque où il était encore tout enfant. Greete (il se rappela subitement son nom) était mariée au valet qui l'avait ramené au logis après sa première fugue. Il se souvenait qu'elle l'avait traité avec bonté quand il se faufilait au milieu de ses marmites et de ses écuelles, elle l'avait laissé prendre sur la table le pain chaud et la pâte crue prête à être enfournée<sup>674</sup>.

*L'étonnement joyeux* che Zénon trova negli occhi di Greete non appena lo riconosce, ristabilisce subito tra i due un contatto fiduciario. Lei sa che in quei tempi oscuri e difficili a volte è necessario nascondersi e lui sente di potersi istintivamente fidare di quella donna che sorprendentemente è contenta di vederlo.

Da questo momento la *vieille servante* sarà sempre al suo fianco come presenza discreta e calda. Soprattutto quando gli eventi stanno per precipitare, *les Anges* sono stati scoperti e su Zénon incombe il rischio della prigionia:

Une visite de Greete l'émut presque jusqu'aux larmes: la vieille femme s'était contentée de hoher la tête en disant que s'était bien triste. Il la garda tout le jour en la priant de laver et de réparer son linge. [...] la vieille femme cousant e repassant près d'une fenêtre le calmait tantôt par son amical silence

<sup>673</sup> D. WILLEMS ET H. SMOKENS, "L'entretien de Moritoen" *Bulletin de la SIEY* 1998, in M. YOURCENAR, *Portrait d'une voix*, Vingt-trois entretiens (1952-1987), op. cit., p. 92.

<sup>674</sup> M. YOURCENAR, *L'Œuvre au Noir*, op. cit., p. 206.

et tantôt par ses propos empreints d'une tranquille sagesse. Elle lui raconta des petits faits qu'il ignorait de la vie d'Henri-Juste [...]. Elle se souvenait du nom et du visage de nombreux parents dont il ne savait rien [...]. Pour la première fois de sa vie, il écouta attentivement un long récit concernant son père, dont il connaissait le nom et l'histoire, mais auquel il n'avait entendu faire que d'amères allusions durant son enfance<sup>675</sup>.

Grazie a Greete, Zénon ritrova il mondo della sua infanzia e delle sue radici. È il completamento di un processo iniziato con la morte del Prieur, quando, prudentemente, *le médecin* segue il consiglio e si allontana. Il capitolo *La promenade sur la dune* è infatti un ritorno alle origini e al mondo dell'infanzia, che si esprime attraverso numerosi simboli e segni. Dapprima il ricordo di un paesaggio appartenuto alle vacanze infantili della Yourcenar, insieme alla Jeanne tanto amata<sup>676</sup>, poi il gioco della *coquille de l'œuf*<sup>677</sup>, altro ricordo infantile della scrittrice, che compare come metafora anche in *Feux*.

Nel corso della *promenade* che dovrebbe portarlo a riparare in Inghilterra, Zénon ritrova i luoghi della sua infanzia, le persone che ha conosciuto a quell'epoca nei possedimenti della sua famiglia. E contemporaneamente ritrova ed identifica la sua natura di Adam Cadmon, uomo primordiale dunque, riflesso luminoso di Dio, archetipo celeste della specie umana<sup>678</sup>:

Nu et seul, les circonstances tombaient de lui comme l'avaient fait ses vêtements. Il redevenait cet Adam Cadmon des philosophes hermétiques, placé au cœur des choses, en qui s'éluçide et se profère ce qui partout ailleurs est infus et imprononcé. Rien dans cette immensité n'avait de nom [...]<sup>679</sup>.

<sup>675</sup> *Ibid.*, pp. 356-357.

<sup>676</sup> Si consulti a tale proposito M. SARDE, *Vous, Marguerite Yourcenar. La passion et ses masques*, op. cit. .

<sup>677</sup> Si veda la biografia J. SAVIGNEAU, *Marguerite Yourcenar. L'invention d'une vie*, op. cit. .

<sup>678</sup> Fonte *L'Enciclopedia*, Roma, Gruppo Editoriale L'Espresso - divisione la Repubblica, 2003, vol. 1, p. 172.

<sup>679</sup> M. YOURCENAR, *L'Œuvre au Noir*, op. cit., p. 336.



Gli accenti e i temi della *Promenade sur la dune* ricordano e sviluppano le riflessioni che in *Feux* sono state espresse in *Phédon ou le vertige*, dove si compie un ritorno nell'universale indefinito, che è qui bagno nel mare amniotico:

Il ôta ses habits [...] et s'avança vers la mer. La marée baissait déjà: de l'eau jusqu'à mi-jambe, il traversa des flaques miroitantes, et s'exposa au mouvement des vagues<sup>680</sup>.

Dal quale si può ripartire rinunciando alla fuga e ritornando a Bruges, consapevole atto di affermazione della propria identità che vuole uscire allo scoperto. Questo trova in Greete un aiuto indispensabile in quanto la donna consente a Zénon di riannodare e ricucire i vuoti del suo passato lontano, di ritrovare la realtà delle proprie origini, di "conoscere" finalmente il suo padre biologico:

Ce jeune cavalier italien, prélat pour la forme et pour satisfaire à ses ambitions et à celles de sa famille, avait donné des fêtes, promené avec arrogance dans Bruges sa cape de velours rouge et ses éperons d'or, joui d'une fille aussi jeune mais moins infortunée qu'Idelette aujourd'hui, et il en était résulté ces travaux, ces aventures, ces méditations, ces projets qui dureraient depuis cinquante-huit ans<sup>681</sup>.

Rimangono qui sospese le domande su cosa significhi il concepimento di una vita e la paternità. La risposta arriverà improvvisamente e in forma inaspettata durante la prigionia.

La maternità sembra essere invece un'idea più chiara, in quanto si identifica con questa *mère nourrissante* e accudente, fin dall'infanzia di Zénon, che è Greete. Dopo averlo riconosciuto non manca di andarlo a trovare ogni settimana portando del cibo:

«Greete revint presque chaque semaine pour faire soigner ses misères de vieille femme; mais elle ne manquait guère d'apporter un présent, du beurre, dans une feuille de choux, une part de galette fabriquée par elle, du sucre candi, ou une poi-

<sup>680</sup> *Ibid.*, p. 336.

<sup>681</sup> *Ibid.*, p. 357.

gnée de châtaignes. Elle le regardait de ses vieux yeux rieurs tandis qu'il mangeait. Il y avait entre eux l'intimité d'un secret bien gardé»<sup>682</sup>.

Su richiesta di Zénon prepara *des aliments légers*<sup>683</sup> per alleviare le sofferenze del Prieur e compie un ultimo grande atto di amore nei confronti di questo "figlio" sfortunato, quando gli porta *une galette en prison* che viene però confiscata, togliendo a Zénon il conforto di questo gesto affettuoso:

Zénon ne sut jamais que Greete lui avait donné cette timide preuve de fidélité<sup>684</sup>.

La Yourcenar, in un'intervista a Jean Montalbetti, parlando dei suoi personaggi femminili fa rientrare Greete nel novero delle donne semplici, simbolo della terra:

Enfin on trouve le groupe important des femmes simples: la mère [Dide] dans *Denier du rêve*, Greete la servante de Zénon, dans *L'Œuvre au Noir*, qui lui apporte un gâteau en prison. Elles représentent la terre elle-même par leurs qualités profondes<sup>685</sup>.

L'associazione di Greete alla terra, madre feconda e nutriente, richiama alla mente quanto la Yourcenar dice a proposito della cucina:

On pourrait dire, par exemple, que la nourriture, quand on l'offre à des amis, est une forme d'amour. C'est une manière de soutenir la vie, de soi-même sûrement mais aussi des gens qu'on aime. [...] Et puis, c'est une manière d'entrer en contact avec les substances, de voir la manière dont la cuisson, dont les préparations changent la forme des choses. En somme, la cuisine est une alchimie<sup>686</sup>.

<sup>682</sup> *Ibid.*, pp. 207-208.

<sup>683</sup> *Ibid.*, p. 298.

<sup>684</sup> *Ibid.*, p. 387.

<sup>685</sup> J. MONTALBETTI, «Marguerite Yourcenar dans son île de Mont-Désert: "Je me suis éloignée de la politique: l'essentiel est ailleurs"», *Le Figaro Littéraire*, 26 novembre 1977, in Marguerite Yourcenar, *Portrait d'une voix, Vingt-trois entretiens (1952-1987)*, op. cit., p. 198.

<sup>686</sup> F. FAUCHER, "Entretien avec Marguerite Yourcenar", *Radio-Canada*, 27 janvier 1975, in Marguerite Yourcenar, *Portrait d'une voix, Vingt-trois entretiens (1952-1987)*, op. cit., p. 149.

Anche Greete è un'alchimista<sup>687</sup> il cui prodotto è un atto di amore. La sua disponibilità sincera, il suo potere di rassicurazione attraverso piccoli e semplici gesti di accudimento quotidiano ne fanno la figura "angelica" del focolare domestico, di un fuoco tutto benigno, di calore affettuoso, così come la canta Giovanni Dotoli:

All'ombra del camino acceso / misuravo la distanza dei vapori / i piedi nudi alla fiamma / ascoltavo favole meravigliose / raggi di luna sul vetro / dietro la finestra fredda / cavalcavo bianchi capelli / stringevo l'alone dell'angelo<sup>688</sup>.

Il mondo degli affetti di Zénon, in quest'ultima parte del romanzo, si definisce e si ricompone come in un puzzle. Nell'excursus che il protagonista ha fatto dei suoi amori e delle sue relazioni, quando esplora il suo proprio *abyme*, compare un figura femminile che assumerà un ruolo importante nella parte finale del romanzo: la dame de Fröso. Così la ricorda Zénon:

Dans le Nord, la dame de Fröso l'avait accueilli noblement au retour de ses pérégrinations à l'orée des contrées polaires. Tout en elle était beau [...]; elle lui avait offert sur la table couverte d'une toile blanche le pain de seigle et le sel, les baies et la viande séchée; elle l'avait rejoint dans le grand lit de la chambre haute avec une sereine impudeur d'épouse. Elle était veuve, et comptait se choisir pour mari à la Saint-Martin un fermier libre du voisinage, afin d'éviter que le domaine ne retombât sous la tutelle de ses frères aînés. Il n'eût tenu qu'à lui d'exercer son art dans cette province grande comme un royaume, d'écrire ses traités au coin d'un poêle, de monter sur une tourelle observer les astres...<sup>689</sup>

Pratica dell'arte della magia, compagna accogliente da tutti i punti di vista, il personaggio della dame de Fröso si presta ad una pluralità esegetica.

In un'interpretazione tutta simbolica de *L'Œuvre au Noir* rappresenterebbe insieme a Zénon *le couple royale* «qui effec-

tue l'union des contraires, condition indispensable de l'alchimie [...]»<sup>690</sup> facendo avanzare dei dubbi sulla sua reale natura:

Incarnation sensuelle du Bien, elle frappe l'imagination à un point tel qu'on hésite quant à sa nature réelle: est-elle signe (bénéfique, garantissant le succès du Grand Œuvre), ou femme véritable?<sup>691</sup>

Il dubbio sembra scioglierlo proprio la Yourcenar stessa quando precisa il ruolo positivo di alcuni suoi personaggi femminili di elezione, Plotine per Hadrien e la dame de Fröso per Zénon, isole di pace e di benessere:

Zénon a rencontré une fois dans sa vie la dame de Fröso, et il lui est à jamais reconnaissant de cette brève période de tendresse et de sensualité, parce que cette femme, comme il le dit, aurait pu être un compagnon, un confrère, une aide idéale pour le médecin qu'il était, et non pas seulement, bien qu'aussi, une amante<sup>692</sup>.

Queste sono però valutazioni *a posteriori*: in un primo momento Zénon non ha ritenuto importante l'offerta che la vita gli ha fatto:

La dame de Fröso avait été entièrement bénéfique, mais pas plus que cette boulangère au teint grêlé qui l'avait secouru un soir [...] <sup>693</sup>.

<sup>690</sup> G. SPENCER-NOËL, *Zénon ou le thème de l'Alchimie dans L'Œuvre au Noir de Marguerite Yourcenar*, op. cit., p. 95.

<sup>691</sup> *Ibid.*, p. 95. Si veda anche quanto detto in A. Y. JULIEN, *Marguerite Yourcenar ou la signature de l'arbre*, op. cit., p. 192: «Sans doute le discours de Zénon reflète-t-il presque toujours une misogynie conforme à l'esprit d'un siècle qui exclut la femme de nombreuses sphères professionnelles et sociales, mais un statut à part est réservé à "la dame de Fröso" qui a offert au philosophe l'hospitalité au retour "des contrées polaires". La configuration symbolique du mariage alchimique n'est pas étrangère a cette élection. Toutefois, liberté d'allure, partage des savoirs, tranquille indépendance morale sont des attributs que l'on retrouve chez d'autres figures féminines de l'univers yourcenarien».

<sup>692</sup> M. YOURCENAR, *Les yeux ouverts*, op. cit., p. 170.

<sup>693</sup> M. YOURCENAR, *L'Œuvre au Noir*, op. cit., p. 230.

<sup>687</sup> Si veda il riferimento alla malattia del Prieur.

<sup>688</sup> G. DOTOLI, *L'angelo custode*, Fasano, Schena, 2005, p. 47.

<sup>689</sup> M. YOURCENAR, *L'Œuvre au Noir*, op. cit., p. 229.

Eppure il ricordo di questo personaggio ricompare verso la fine del romanzo, in un momento chiave, quando, al precipitare degli eventi, Zénon fa un bagno prima di intraprendere un viaggio che non farà. Se il bagno effettuato nella *Promenade sur la dune* ha avuto un valore di ritorno al liquido primordiale, questo assume in pieno un valore di rito di purificazione in quanto il personaggio si spoglia e si lava della mistificazione che ha accompagnato la sua *Vie immobile* e si ricongiunge nel ricordo ad un altro bagno:

L'eau et la buée lui rappelèrent le bain cérémonieusement pris à son arrivée à Fröso, après son expédition en terre lapone. Sign Ulfsdatter l'avait servi elle-même selon l'usage des dames de son pays. Elle avait été d'un dignité de reine dans des prévenances de servante. Il revit en pensée le grand cuveau cerclé de cuivre et le dessin des serviettes brodées<sup>694</sup>.

È uno degli ultimi gesti di libertà che Zénon compie. Il giorno dopo, sarà arrestato.

La dame de Fröso non è più un ricordo tra tanti, ma acquista la sua nominalizzazione piena e si fa parte agente di una direttrice definitiva di senso che si compirà nell'ultimo capitolo del romanzo, dove tutto il percorso di relazioni amorose ed affettive di Zénon trova finalmente il suo centro, la fine di una *quête* al contempo affettiva ed esistenziale.

<sup>694</sup> *Ibid.*, p. 358.

### CAPITOLO III

#### LA SAGESSE DE L'AMOUR III

L'ultimo atto della vita di Zénon si compie in una prigione e si articola su due piani distinti: quello pubblico del processo e quello intimo della solitudine e del silenzio della prigione.

Per costruire il processo, il suo svolgimento e le tesi sostenute la Yourcenar, come è sua abitudine, ha fatto appello ad una documentazione rigorosa che ha ricostruito il clima e lo spessore storico dell'accusa contro Zénon:

Les chefs d'accusation assemblés contre Zénon, par les autorités tant civiles qu'ecclésiastiques et les détails juridiques de son procès ont été empruntés, *mutatis mutandis*, à une demi-douzaine de causes célèbres ou obscures de la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle et des débuts du XVII<sup>e</sup> siècle, plus particulièrement peut-être aux premiers procès de Campanella, dans lesquels des griefs d'ordre séculier voisinaient aussi avec ceux d'impiété et d'hérésie<sup>695</sup>.

Tutto quello che avviene invece, parallelamente, nella cella della prigione – i pensieri, le considerazioni e le paure di Zénon – attiene invece ad una sfera intima del personaggio che appartiene in pieno all'immaginario della scrittrice ed è quindi, nella dimensione qui presa in esame, particolarmente significativo.

Stando a quanto dice la Yourcenar

[...] Zénon en prison n'est plus ni dur, ni doux, il n'est rien. Il a cessé d'être son propre personnage et il est quelqu'un qui regarde sa vie se passer<sup>696</sup>.

<sup>695</sup> M. YOURCENAR, *L'Œuvre au Noir. Note de l'auteur*, op. cit., p. 464.

<sup>696</sup> D. WILLEMS, H. SMEKENS, "L'entretien de Moritoen", *Bulletin de la SIEY* 1998, in M. Yourcenar, *Portrait d'une voix, Vingt-trois entretiens* (1952-1987), op. cit., p. 102.

Il tempo dell'esistenza si annulla e si dilata dando libero corso ad una molteplicità di sogni e di salti spazio-temporali.

Tra questi, un sogno si rivela particolarmente significativo:

Une fois au moins, il fut l'hôte d'une apparition diurne. Un bel et triste enfant d'une dizaine d'année s'était installé dans la chambre. Tout de noir vêtu, il avait l'air d'un enfant sorti d'un de ces châteaux magiques qu'on visite en rêve, mais Zénon l'eût cru réel s'il ne s'était brusquement et silencieusement trouvé là sans avoir eu à entrer et à marcher. Cet enfant lui ressemblait, et n'était pourtant pas celui qui avait grandi rue aux Laines<sup>697</sup>.

Nel corso del romanzo Zénon non ha mai manifestato un interesse per la «perpétuation de la société humaine»<sup>698</sup>, tra i suoi atti c'è anche l'aiuto ad un'adultera a cui ha praticato un aborto. Mai nelle sue riflessioni entra il sentimento o la necessità di prolungarsi in un'altra vita. Un richiamo ad una paternità intellettuale è ravvisabile nell'atteggiamento che assume nell'amore per il simile dove manifesta un desiderio di formarsi *un parfait disciple*. Che però non assicura la continuazione di sé.

L'idea di una paternità possibile, reale o immaginaria che sia, gli appare in prigione inaspettatamente sotto la forma del *rêve* ad occhi aperti, e assume subito le caratteristiche di un atto naturale compiuto in un clima di gioia, fiducia e libertà. L'unica sua vicenda amorosa che risponda a questi requisiti è quella con la dame de Fröso, che ha acquistato progressivamente uno spessore e un rilievo sempre maggiori:

[...] la dame de Fröso s'était montrée différente: elle l'avait assez aimé pour souhaiter lui offrir un durable asile; elle avait voulu de lui un enfant; il ne saurait jamais si s'était réalisé ce vœu qui va plus loin que le désir du corps<sup>699</sup>.

<sup>697</sup> M. YOURCENAR, *L'Œuvre au Noir*, op. cit., p. 384.

<sup>698</sup> *Ibid.*, p. 153.

<sup>699</sup> *Ibid.*, p. 385.

L'idea di questo figlio, che può essere stato concepito solo con questa donna, diventa subito *vœu*:

Se pouvait-il que ce jet de semence, traversant la nuit, eût abouti à cette créature, prolongeant et peut-être multipliant sa substance, grâce à cet être qui était et n'était pas lui? Il éprouva le sentiment d'une infinie fatigue, et malgré lui quelque orgueil<sup>700</sup>.

Zénon si ritrova allora proiettato in quella linea del tempo, tutta terrena, che è la continuazione della specie, che si compie secondo modalità che rinnovano quelle che hanno portato a "generare" lui: anche suo figlio, se esiste, è un bastardo senza padre, senza nessuno che possa dare una risposta alle sue domande:

L'enfant de Sign Ulfsdatter, l'enfant des nuits blanches, possible entre les possibles, contemplait cet homme épuisé de ses yeux étonnés, mais graves, comme prêt à lui poser des questions auxquelles Zénon n'avait pas de réponses<sup>701</sup>.

Non è una colpa di Zénon, non essere presente e non aver seguito il proprio figlio, ma è uno specifico della condizione umana ricominciare ogni volta il percorso della vita e della conoscenza, da soli, perché solitaria, unica ed irripetibile è l'avventura di ogni uomo:

La vision se défit d'un seul coup, comme elle s'était formée; l'enfant peut-être imaginaire disparut<sup>702</sup>.

La postulazione dell'esistenza di questo figlio nel romanzo consente di ricomporre uno schema relazionale che ruota intorno a Zénon in cui tutte le figure dell'affettività sono presenti. Tutte ricostruite a partire da un bisogno che si traduce

<sup>700</sup> *Ibid.*, p. 385.

<sup>701</sup> *Ibid.*, p. 385.

<sup>702</sup> *Ibid.*, p. 385.

in scelta individuale, in consonanza per cui la famiglia immaginaria che la Yourcenar crea intorno a Zénon è una delle più belle che si possa immaginare<sup>703</sup>.

L'arrivo sulla scena di questo bambino è un atto creativo estremamente significativo in quanto avviene in un momento in cui per Zénon la morte si presenta come una realtà senza alternative di cui ha facoltà di scegliere solo le modalità.

Già all'epoca de *L'abyme*, per delle ragioni tutte esistenziali, Zénon aveva affrontato il tema della morte e aveva avuto la tentazione di lanciarsi in questa dissoluzione di sé, in questa *œuvre au noir* piena:

*Exitus rationalis*: une tentation s'offrait, aussi impérieuse que le prurit charnel; un dégoût, une vanité peut-être, le poussait à faire le geste qui conclut tout<sup>704</sup>.

Ma si sarebbe trattato di una "morte immatura" realizzata senza una motivazione importante e comunque prima di aver compiuto l'intero ciclo vitale della "materia uomo". Che consiste nel ritrovare la propria identità, le proprie fonti "generative" e farsi a sua volta "materia generante". È questa la personale *sagesse de l'amour* a cui approda Zénon.

Il suo *jet de semence* non è stato un gesto casuale, ma un *consentement* alla vita e alle sue leggi, l'avvio di un nuovo principio che è sempre una domanda aperta, come quella del figlio di Zénon. Nessuno potrà dare mai a questo bambino

<sup>703</sup> Zénon viene sempre presentato come un personaggio "riflessivo" che controlla i suoi comportamenti e le sue pulsioni, consapevole della necessità dei bisogni e diffidente nei confronti degli atti guidati dalla passione. Nella ricostruzione della propria famiglia immaginaria agisce e pensa a partire da una dimensione "passionale", o più semplicemente affettiva. Si veda A. J. GREIMAS - J. FONTANILLE, *Sémiotique des passions*, op. cit., p. 98: «Dans la théorie des passions, la dimension pragmatique affecte le corps, qui à son tour affecte l'âme, en suscitant par exemple le *vouloir*; dans la théorie des besoins, la dimension pragmatique détermine le corps, qui détermine à son tour l'esprit, par l'intermédiaire d'un savoir réfléchi qui consiste pour les sujets à prendre conscience de leur intérêt».

<sup>704</sup> M. YOURCENAR, *L'Œuvre au Noir*, op. cit., p. 222.

quella risposta che attende: è racchiusa nella sua stessa vita e nel processo di conoscenza che comporta.

Ma può dire Zénon, ora che il suo ciclo vitale volge al termine, di aver completato quel processo di conoscenza, di aver trovato le proprie risposte alle proprie domande?

Il protagonista sa, forse lo ha sempre saputo, che è nella dissoluzione della sua stessa materia, nel farsi morte, che può varcare idealmente la porta della prigione vita e accedere all'aldilà della conoscenza.

Gli resta solo da decidere se andare volontariamente incontro al proprio destino o attendere che siano gli altri a decidere per lui:

Ce choix entre l'exécution et la fin volontaire, suspendu jusqu'au bout dans une fibrille de sa substance pensante, n'oscillait plus entre la mort et une espèce de vie, comme celui d'accepter ou de retracter l'avait fait, mais concernait le moyen, le lieu et l'exact moment. À lui de décider s'il finirait sur la Grand-Place parmi les huées ou tranquillement entre ces murs gris<sup>705</sup>.

Zénon concede un atto d'amore a se stesso, alla sua "natura alchemica", decidendo di farsi *artifex* del proprio destino, e di andare incontro alla morte anche lui, come Hadrien, ma qui ancora di più, *les yeux ouverts*. Lui che si era visto "voyant", assiste e segue attentamente il percorso del suo sangue nero, là fino al limite della porta della vita dove comincia il vero viaggio di conoscenza dell'uomo, *Le grand Œuvre*, in cui la vita e la morte si incontrano nell'infinito indefinito dell'universo.

<sup>705</sup> *Ibid.*, pp. 434-435.

CONCLUSIONI

DÉTOURS DE L'ÉTERNITÉ

## LES DÉTOURS DE L'ÉTERNITÉ

Le tre opere prese in esame ruotano, esplicitamente ed implicitamente, intorno al tema della passione e in particolare della passione amorosa e dei suoi effetti. A buon diritto però la Yourcenar, che rifugge dalle etichette, non vuole essere considerata una scrittrice dell'amore:

[...] je réagis contre la tendance française – vous allez m'excuser de mon manque de patriotisme – au sentimentalisme amoureux. J'ai souvent l'impression que la France, depuis le Moyen Age [...] a fait tellement un plat – si j'ose dire – de l'amour [...] <sup>706</sup>.

A Matthieu Galey precisa:

Les Français ont en quelque sorte stylisé l'amour, créé un certain style, une certaine forme de l'amour; et après cela, ils y ont cru, ils se sont obligés à le vivre d'une certaine manière, tandis qu'ils l'auraient vécu tout autrement, s'il n'y avait pas eu toute cette littérature derrière eux <sup>707</sup>.

Il tema è molto più complesso e sfuggente di quanto lo si voglia far apparire ingabbiandolo in una serie di schemi, che servono a fare cattiva letteratura. Non esistendo regole, come lei stessa ha raccontato attraverso le sue opere, non è possibile esprimere delle opinioni sull'amore e sulla sua forma più esasperata che è la passione, ma semplicemente cercare di registrare ed interpretare l'intricato mondo emoziona-

<sup>706</sup> BERNARD PIVOT, "Bernard Pivot rencontre Marguerite Yourcenar", *Apostrophes* 7 décembre 1978, in *Marguerite Yourcenar. Portrait d'une voix. Vingt-trois entretiens (1952-1987)*, op. cit., p. 250.

<sup>707</sup> M. YOURCENAR, *Les yeux ouverts*, Entretiens avec Matthieu Galey, op. cit. p. 72.

le<sup>708</sup> nel quale conduce. L'amore non investe totalmente un essere umano se non per brevi periodi, è una parte importante ma non è tutto, come suggerisce la saggezza degli Antichi:

Je ne pense pas, comme on l'a cru une partie de la littérature française que "l'amour" soit le centre de la vie, de l'existence humaine, du moins pas continuellement, il en serait plutôt l'abîme ou le sommet. Il y a de bons ou de mauvais moments apportés par l'amour, mais ce n'est pas nécessairement ce qui importe le plus [...] <sup>709</sup>.

Eppure in un'opera come *Feux*, l'amore si presenta come urgenza assoluta, fulcro tematico intorno a cui ruotano tutte le esperienze e le riflessioni, in *Mémoires d'Hadrien* l'amore per un giovanetto condiziona gran parte dell'agire di un imperatore, in *L'Œuvre au Noir* il protagonista prende sempre scientemente le distanze da un proprio coinvolgimento amoroso.

Se si aggiunge a ciò l'omosessualità della Yourcenar e la sua propensione a raccontare storie "irregolari", non stupisce un certo accanimento da parte degli intervistatori che la sollecitano spesso a dare una definizione dell'amore. La risposta della scrittrice è in realtà un implicito punto di domanda.

Il faut d'abord savoir ce qu'on entend par amour. Si on entend par amour l'adoration d'un être, la persuasion que deux êtres sont faits l'un pour l'autre, qu'ils se répondent par des qualités en quelque sorte uniques, là, il y a un tel mirage [...] <sup>710</sup>.

Ma poi si sofferma a fare alcune considerazioni sulla natura dell'amore, focalizzando la sua attenzione su quello che definisce *le véritable amour*:

<sup>708</sup> «Vous voulez me demander si j'ai des opinions sur l'amour? Est-ce qu'on a une opinion sur l'amour? On a des émotions!». P. DESGRAUPES "Pierre Desgraupes fait le point avec Marguerite Yourcenar", *Le Point*, 12 janvier, 1981, in *Marguerite Yourcenar. Portrait d'une voix, Vingt-trois entretiens (1952-1987)*, op. cit., p. 292.

<sup>709</sup> M. YOURCENAR, *Les yeux ouverts*, Entretiens avec Matthieu Galey, op. cit., p. 72.

<sup>710</sup> *Ibid.*, p. 72.

[...] le véritable amour, celui dont il est dit: «L'amour est patient, il est bon. Il ne se vante pas; il ne s'enorgueillit pas, il ne cherche pas son propre profit; il ne s'offense pas; il ne croit pas le mal». Le malheur est que, par bienséance ou pudeur, nous recouvrons souvent du nom d'amour ce qui certes a sa place, et même son droit de cité, mais n'est pas, ou du moins n'est pas essentiellement l'amour<sup>711</sup>.

Un amore che ha caratteristiche di serenità, di apertura e di accettazione dell'altro, che è altruista, dono di sé. Amore come movimento attivo che si dà senza chiedere. É questo un *amour possible*?

E come definire altri modi di amare?

La Yourcenar si interroga attraverso i suoi personaggi e le loro esperienze, sulle diverse declinazioni del sentimento, trascendendo le quattro tipologie individuate da Stendhal – *l'amour-passion*, *l'amour-goût*, *l'amour-physique*, *l'amour de vanité*<sup>712</sup> spesso citate quando si affronta tale tematica – a vantaggio di una riflessione più complessa ed articolata che prende in esame il problema a partire dai suoi effetti:

L'amour est un désordre, au sens où Thomas Mann considérerait que le génie est un désordre. Mettons, si vous voulez, que se soit un danger. C'est aussi un bonheur, certes, le bonheur, ce qui au fond veut dire la même chose<sup>713</sup>.

*Désordre, danger, bonheur*, tre parole chiave che si ritrovano spesso in *Feux*, *Mémoires d'Hadrien* e *L'Œuvre au Noir*, espressione di una *dialectique de l'amour et de la personne*<sup>714</sup> che colloca il sentimento amoroso al di là di quel «[...] plaisir à voir, toucher, sentir par tous les sens, et d'aussi près que possible, un objet aimable et qui nous aime»<sup>715</sup>.

<sup>711</sup> M. YOURCENAR, *Les yeux ouverts*, Entretiens avec Matthieu Galey, op. cit., p. 246.

<sup>712</sup> *Ibid.*, pp. 29-30.

<sup>713</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>714</sup> Si veda a tale proposito D. DE ROUGEMONT, *Les mythes de l'amour*, Paris, Albin Michel 1996 (1961), p. 7.

<sup>715</sup> STENDHAL, *De l'amour*, Paris, Nouvel Office d'Édition, 1963, p. 32.



L'amore assoluto, l'amore *tout court*, così come viene descritto dalla Yourcenar stessa, espressione pienamente transitiva e felice dell'essere che ama, sembra essere, nelle sue opere, irrealizzabile.

D'altronde l'amore, per essere raccontato, così come per essere veramente vissuto, ha bisogno di un altro termine che lo accompagni e ne precisi il senso:

Ces vifs plaisirs profonds, anxieux et tendres, moments de grâce de l'amour humain et couleurs du langage mystique, procèdent de l'imagination. Ils ne sont, de toute évidence, pas plus "physiques" que spirituels, bien qu'ils tiennent à ces deux domaines, et peut-être surtout au second. Ils ne sont pas du monde des corps, qui est substantif, ni du monde de l'esprit, qui est celui du verbe, mais du monde animé de l'adjectif qui est qualification de la substance par l'émotion<sup>716</sup>.

La riflessione sui *qualificatifs* di questa sostanza si impone alla Yourcenar abbastanza presto nella sua vita di scrittrice, quando sull'onda di una passione travolgente<sup>717</sup> che segnerà per sempre la sua visione dell'amore, è costretta dalle circostanze e dalle emozioni ad interrogarsi dolorosamente sul tema, trovando nella forma "mitica" di *Feux* un possibile discorso unitario in grado di restituire alla materia amorosa immanente le sue caratteristiche di permanenza e di universale<sup>718</sup>:

[...] je cherche à nier le temps, à montrer l'étrange unité de la passion à travers les formes disparates qu'elle prend. Je me rapproche par ces héros antiques de nous. C'est nous que je voudrais rapprocher d'eux<sup>719</sup>.

<sup>716</sup> D. DE ROUGEMONT, *Les mythes de l'amour*, op. cit., p. 21.

<sup>717</sup> Si vedano a tali proposito M. SARDE, *Vous, Marguerite Yourcenar. La passion et ses masques*, op. cit., e J. SAVIGNEAU, *Marguerite Yourcenar. L'invention d'une vie*, op. cit., che costituiscono una preziosa e dettagliata fonte di informazioni minuziose, consentendo di ricostruire in maniera estremamente analitica i nessi biografici presenti nelle opere.

<sup>718</sup> M. ELIADE in *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, p. 18 dice che la funzione del mito «est de révéler les modèles exemplaires de tous les rites et de toutes les activités humaines significatives».

<sup>719</sup> P. GUTH, "Avec Marguerite Yourcenar à Paris", *Le Figaro littéraire*, 3 octobre 1959, in *Marguerite Yourcenar. Portrait d'une voix. Vingt-trois entretiens (1952-1987)*, op. cit., p. 49.

*La passion* è, senza ombra di dubbio, l'esperienza amorosa più coinvolgente, quella che maggiormente ha assunto forme letterarie e "drammatiche"<sup>720</sup>. Anche se *la passion* di un *être humain* può interessare sfere molto diverse tra loro, è emblematico che il termine, usato da solo, sembri sempre sottintendere l'aggettivo "amorosa" o la specificazione "d'amore", accezione corrente generata dalla forza della sua natura che si impone su tutte le altre passioni, come ci ricorda Stendhal:

[...] l'amour est la plus forte des passions. Dans les autres les désirs doivent s'accompagner aux froides réalités, ici, ce sont les réalités qui s'empressent de se modeler sur les désirs; c'est donc celle des passions où les désirs violents sont les plus grandes jouissances<sup>721</sup>.

Ma qual è la relazione che intercorre tra la passione e l'amore? La Yourcenar, che pure alla passione ha dedicato un'opera, amplia il discorso, lo arricchisce di distinguo e preferisce porre una distanza fra questi due termini, spesso intercambiabili nella comunicazione corrente.

Alla domanda: «*Qu'appellez-vous passion? Quelle différence faites-vous avec l'amour?*»<sup>722</sup> risponde:

La plupart des gens ne voient pas de différence, la passion étant simplement pour eux un degré plus fort de l'amour. Dans un langage plus précis, on pourrait dire que les deux sentiments sont presque à l'opposé l'un de l'autre. Dans la passion il y a le désir de se satisfaire, de s'assouvir, quelquefois de diriger, de dominer un autre être. Dans l'amour, au

<sup>720</sup> Ricorda D. DE ROUGEMONT, *Les mythes de l'amour*, p. 26 che: «l'amour est lié, plus que toute autre conduite, impulsion, sentiment ou ambition, à son expression littéraire, ou musicale ou picturale, c'est-à-dire au langage en général, mais sous ses formes les plus richement dotées de tournures populaires et suggestives, de clichés, de métaphores, et de symboles convenus. L'amour est à la fois le meilleur conducteur et le meilleur excitant de l'expression».

<sup>721</sup> STENDHAL, *De l'amour*, op. cit., p. 50.

<sup>722</sup> M. YOURCENAR, *Les yeux ouverts*, Entretiens avec Matthieu Galey, op. cit., p. 92.

contraire, il y a abnégation. Au moment où j'écrivais je mélangeais les deux. Je décrivais tantôt l'amour-abnégation et tantôt l'amour-passion. Mais, finalement, la passion est plutôt de l'ordre de l'agressivité que de l'abnégation. Notez qu'éty-mologiquement c'est tout le contraire. La passion c'est "pa-tir", c'est un état passif. [...] L'amour est un état actif<sup>723</sup>.

La *passion (d'amour)* genera il *désordre* e introduce nel *danger*, si caratterizza come perdita di controllo, come prima-to di una violenza di sentimento sulla ragione, in cui tutto di-venta estremo, incontrollabile. Dice Umberto Galimberti:

A differenza dell'amore la passione non ubbidisce a regole, ignora il governo di sé, risponde ad un'attrazione violenta che non conosce il limite, non si alimenta di progetti e costruzioni, ma cammina nelle prossimità del sacrificio di sé, sino a fiancheggiare la morte, perché, in preda alla passione, indiscernibile diventa il confine tra la forza del desiderio che trascina e la morte che chiama<sup>724</sup>.

La passione, che genera desiderio e si nutre di desiderio insoddisfatto, motore fecondo e destabilizzatore, spinge in un *abîme* che introduce alla scoperta di *grandes profondeurs*<sup>725</sup>, al centro oscuro dell'intimo umano in cui mondo e relazioni *éclatent* sotto questa forza violenta. È in questo caos, in questo *danger* sulla soglia della morte, che l'uomo sperimenta davvero se stesso e ha l'opportunità di "svelare" la sua vera identità: da questo nulla, da questa dissoluzione necessaria può allora ripartire per costruire un suo mondo personale, im-

<sup>723</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>724</sup> U. GALIMBERTI, *Le cose dell'amore*, Milano, Feltrinelli, 2004, p. 113.

<sup>725</sup> Si veda a tale proposito l'intervista con P. DESGRAUPES: «Pierre Des-graupes fait le point avec Marguerite Yourcenar», *Le Point*, 12 janvier, 1981, in *Marguerite Yourcenar. Portrait d'une voix. Vingt-trois entretiens (1952-1987)*, op. cit., p. 294:

«- [...] je voulais vous faire préciser dans quel sens vous entendiez le mot "abîme". Était-ce aussi dans le sens où l'on parle de l'expérience abyssale?

- Les grandes profondeurs.

- L'abîme n'est donc pas forcément l'endroit où l'on se perd...

- On n'y rencontre pas forcément le désastre».

perfetto ma "saggio", dove la passione può trovare migliori modalità esistenziali.

Per questo la Yourcenar non vede e non auspica un annullamento della passione nell'esistenza umana, né un primato della ragione sulla passione<sup>726</sup>, in quanto ritiene che l'*être humain*, per la sua stessa natura, venga inevitabilmente ed ineludibilmente coinvolto in una relazione passionale con il mondo, e questo sia che la sua passione sia indirizzata ad un altro essere umano che alle cose e alla conoscenza.

Da questo scambio fecondo e continuo si può forse giungere a quell'atteggiamento nei confronti del mondo per il quale Hadrien ha trovato un giorno le parole che la Yourcenar ha fatto incidere su un medaglione, come *une devise*: Saophrôn erôs (la saggezza dell'amore)<sup>727</sup>, in cui la passione, ogni passione, si realizza, fondendosi con la ragione e con il mondo circostante, riuscendo a realizzare un *bonheur* perfetto ed orgasmico, così come viene indicato nella spiegazione del processo alchemico de *l'Œuvre au rouge*:

L'Œuvre au rouge devait être quelque chose de très rare, qui pouvait se produire de plusieurs manières du point de vue métaphysique. C'était une sorte d'extase, un moment de complet bonheur où tout se rejoint, les sens, l'esprit, le cœur. [...] [Ce serait] la voit unitive, l'union de tout [...] <sup>728</sup>.

<sup>726</sup> «- *Quelle relation établissez-vous entre la raison et la passion?*

- Je crois à la synthèse des deux. Vous ne voyez pas les gens établis seulement dans la raison, ce ne serait pas humain.

- *La raison peut-elle tuer la passion?*

- Oh, non ! Je crois au contraire que pour arriver à cette lucidité, à cet effort de discipline si difficile que demande la raison, il y faut la passion. La libération de l'esprit et la passion se tiennent de si près, l'un portant l'autre, si l'on peut dire». J.-L. FERRIER, C. COLLANGE, M. GALEY, "L'Express va plus loin avec Marguerite Yourcenar". *L'Express*, 10-16 février 1969, in *Marguerite Yourcenar. Portrait d'une voix. Vingt-trois entretiens (1952-1987)*, op. cit. p. 82.

<sup>727</sup> Episodio raccontato in un'intervista di F. SANVITALE, "Rencontre avec Marguerite Yourcenar", Rai, 6 janvier 1987, in *Marguerite Yourcenar. Portrait d'une voix. Vingt-trois entretiens (1952-1987)*, op. cit., p. 327.

<sup>728</sup> C. G. BJURSTRÖM, "Marguerite Yourcenar parle de *L'Œuvre au noir*". *La quinzaine littéraire*, 16-30 septembre 1968, in *Marguerite Yourcenar. Portrait d'une voix. Vingt-trois entretiens (1952-1987)*, op. cit., pp. 61-62.

*La sagesse de l'amour* è *l'amour* che si unisce alle grandi forze gravitazionali dell'universo e si trasforma in quella che Denis de Rougemont definisce come *énergie cosmique*<sup>729</sup>.

Se la *sagesse de l'amour* è l'amore compiuto, allora la passione è ricerca di armonia fusionale: è il grande grido doloroso di *Feux*, la gioia e la dannazione di *Hadrien*, la ricerca *brûlante* di *Zénon*.

Un *univers passionnel* che trova il suo nucleo centrale in *Feux* e da lì si irradia, moltiplicando le sue angolazioni prospettiche, *nuances* e *variations*, nelle altre opere della Yourcenar, partecipando alla «construction du "texte global" de son œuvre»<sup>730</sup>. *Texte global* che non può prescindere dalla presenza di questo tema, saldamente presente in tutta la sua opera, tanto da costituire uno dei *mythes personnels*<sup>731</sup> dell'autrice che sarà declinato in forme diverse, nel corso degli anni, arricchendosi di un percorso di vita esperienziale e di *quête* riflessiva sull'*être humain*.

Infatti, solo dopo l'esperienza passionale e totalizzante di *Feux*, la Yourcenar può riprendere la materia magmatica delle *ébauches* di storie che ha immaginato all'epoca della sua *vingtième année* e riuscire a dar loro, in momenti successivi, forma compiuta.

*Feux* si chiude con una vittoria della vita sulla sofferenza e sul dolore, con l'affermazione del proprio essere come sogget-

<sup>729</sup> «La dernière forme de l'amour n'est atteinte que par la pensée mais à travers le monde des sensations, lorsque au-delà du domaine de l'individuation, au-delà même de la matière qu'on dit brute, mais encore tangible et sensible, elle découvre et mesure l'énergie et le mystère de l'attraction universelle. [...] La forme de pensée qui se révèle ici [...] implique l'équation plus générale encore qui embrasserait à la fois le phénomène humain, les lois cosmiques et l'amour créateur. Théorie de l'amour unifiant, c'est autant dire de l'Amour même». D. DE ROUGEMONT, *Les mythes de l'amour*, op. cit., pp. 253-254.

<sup>730</sup> Si veda a tale proposito A. J. GREIMAS - J. FONTANILLE, *Sémiotique des passions*, op. cit. p. 99.

<sup>731</sup> «Le mythe personnel, qui se présente comme une configuration associant thèmes et figures passionnels, peut être interprété comme la permanence d'un ou de plusieurs dispositifs modaux dont les manifestations figuratives récurrentes sont disséminées dans des situations narratives ou dramatiques, ainsi que dans les figures de rhétorique». *Ibid.*, pp. 99-100.

to valoriale "per sé", a cui bisogna dare la possibilità di esprimere le proprie potenzialità.

Da questa affermazione positiva – speranza esistenziale – si può partire per raccontare una storia che assuma un "je" narratorio, che si ponga in una prospettiva *à rebours*, dove la passione mantiene la sua carica importante ma viene indagata con gli occhi della distanza, dell'esperienza e della nostalgia. L'atto urgente di amare e di possedere l'altro, si inserisce in un quadro esistenziale articolato dove incontra e si declina anche in altre modalità altrettanto complesse. Il sentimento di perdita, che era in *Feux* una costante assoluta, si stempera in *Mémoires d'Hadrien* in una nuova saggezza chiamata *souvenir*. Mantenere la memoria di ciò che si è amato e desiderato rappresenta la vera vittoria dell'imperatore *Hadrien* sul piano personale ed intimo.

Come la Marguerite di *Feux* che afferma il valore della costruzione dell'esistenza come opposizione alla morte, così *Hadrien* afferma, con la sua ostinata costruzione di città, di statue e di culto dei morti, il valore della vita che è nel ricordo, nel non perdere ciò che si è posseduto.

Il suicidio, rinnegato in *Feux*, viene ad un certo punto considerato da *Hadrien*, ma presto respinto. La Yourcenar fa coincidere la rinuncia di *Hadrien* alla morte volontaria con una scelta ben precisa: vivere significa sottrarre il proprio mondo affettivo alla sparizione. Con la morte svanirebbe anche il castello di memorie che costituisce la declinazione più importante della passione e dell'amore per l'imperatore.

In *L'Œuvre au Noir* il pensiero e il percorso si fanno più articolati e complessi: *Zénon* afferma la propria esistenza assumendosi come materiale di studi e di indagine. La passione non è più diretta verso l'altro ma si declina in maniera riflessiva su se stesso, oggetto d'amore e di conoscenza. Il processo di decostruzione del proprio io diventa qui analitico e scientifico. Distaccato. Ma la materia umana è anche groviglio di passioni, di sensazioni e di stati emotivi, è bisogno primordiale di affetto, come anche *Zénon* inconsapevolmente avverte, tanto da dare l'avvio, senza rendersene conto, ad un pro-

cesso alchemico fusionale, tutto interiore, che lo porta, come si è già detto, a ricostruire una famiglia di ascendenti ma anche di discendenti.

L'immagine del figlio che appare, *possible entre les possibles*, è la vittoria definitiva sulla morte, è il segno di una continuità della propria materia sull'asse del tempo, frutto della più bella delle declinazioni della passione: quella in cui la propria identità si fonde con quella dell'altro offrendosi senza chiedere, dono naturale e di natura, materializzazione ultima e compiuta del *véritable amour*, che consegna – come l'atto della scrittura – *l'être humain* ad un destino e ad un dialogo eterni:

Si cela était, il avait partie liée, comme il l'avait d'ailleurs déjà par ses écrits et ses actes; il ne sortirait du labyrinthe qu'à la fin des temps<sup>732</sup>.

<sup>732</sup> M. YOURCENAR, *L'Œuvre au Noir*, op. cit., p. 385.

## BIBLIOGRAFIA

### A. Opere di Marguerite Yourcenar

YOURCENAR MARGUERITE, *Feux*, Paris, Gallimard, 2001.

YOURCENAR MARGUERITE, *Mémoires d'Hadrien*, Paris, Gallimard, 1974.

YOURCENAR MARGUERITE, *L'Œuvre au Noir*, Paris, Gallimard, 1968.

YOURCENAR MARGUERITE, *Anna soror...*, Paris, Gallimard, 1981.

YOURCENAR MARGUERITE, *Les yeux ouverts*. Entretiens avec Matthieu Galey, Paris, Le Centurion, 1980.

YOURCENAR MARGUERITE, *Carnets de notes de L'Œuvre au Noir in Œuvres Romanesques*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991.

YOURCENAR MARGUERITE, *Lettres à ses amis et à quelques autres*, présentation et notes de SARDE MICHELE, BRAMI JEAN, DEZON-JONES ÉLYANE, Paris, Gallimard «Folio», 1997 (1995).

### B. Studi critici

ACTES DU COLLOQUE international de Valencia (8-9 novembre 1984) «*Marguerite Yourcenar*», sous la direction de REAL ELENA, Valence, Université de Valence, 1986.

ACTES DU COLLOQUE international de Bruxelles (26-28 mars 1992), «*Le Sacré dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*» sous la direction de GOSLAR MICHÈLE, Tours, SIEY, 1993.

- ACTES DU COLLOQUE international, Université d'Anvers (Belgique) 15- 18 mai 1990, «*Roman, histoire et mythe dans l'œuvre de M. Yourcenar*», sous la direction de DELCROIX MAURICE, Tours, SIEY, 1995.
- ACTES DU COLLOQUE international, Univ. de Montréal (Quebec) (12-15 juin 1996), «*Écritures de l'autre*», sous la direction de BEAULIEU JEAN-PHILIPPE, DEMERS JEANNE, MAINDRON ANDRÉ, Montréal, XYZ, collection Documents, 1997.
- ACTES DU COLLOQUE international de Tours (20-22 septembre 1997), «*Marguerite Yourcenar: écriture, réécriture, traduction*». Textes réunis par POIGNAULT RÉMY et CASTELLANI JEAN-PIERRE, Tours, SIEY, 2000.
- ARON PAUL et alii, *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002.
- AA.VV., *L'ansia dell'interpretazione*, Modena, Mucchi, 1989.
- BARKER PHILIP, *L'uso della metafora in psicoterapia*, Roma, Astrolabio, 1987.
- BARTHES ROLAND, *Sur Racine*, Paris, Seuil, 1963.
- BARTHES ROLAND, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.
- BARTHES ROLAND, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977.
- BETA SIMONE (a cura di), *Antologia della poesia greca*, Roma, Gruppo editoriale L'Espresso, divisione La Repubblica, 2004 (su concessione 2004, Torino, Giulio Einaudi Editore).
- BIONDI CARMINELLA, "Neuf mythes pour une passion" in *Mythes et idéologies dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, num. speciale del "Bulletin de la Société Internationale d'Études Yourcenariennes", a cura di DELCROIX MAURICE, nov. 1989, n. 5.
- BLANCHOT MAURICE, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 2002 (1955).
- BRUNEL PIERRE, *Biographie et autobiographie dans Feux de Marguerite Yourcenar. Mythocritique, théorie et parcours*, Paris, PUF, 1992.
- CARLIER CHRISTOPHE, GRITON-ROTTERDAM NATHALIE, *Des mythes aux mythologies*, Paris, Ellipses, Marketing, 1994.
- COLLECTIF, *Analyses et réflexions sur Mémoires d'Hadrien*, Paris, Ellipses, coll. "L'écriture de soi", 1996.
- COLLOT MICHEL, *La matière émotion*, Paris, PUF, 1997.
- DELCROIX MAURICE, *Marguerite Yourcenar. Portrait d'une voix, Vingt-trois entretiens (1952-1987)*, textes réunis, présentés et annotés par DELCROIX MAURICE, Paris, Gallimard, 2002.
- DE ROUGEMONT DENIS, *Les mythes de l'amour*, Paris, Albin Michel, 1996 (1961).
- DORÉ PASCALE, *Yourcenar ou le féminin insoutenable*, Genève, Librairie Droz, 1999.
- ELIADE MIRCEA, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963.
- GALIMBERTI UMBERTO, *Orme del sacro. Il Cristianesimo e la desacralizzazione del sacro*, Milano, Feltrinelli, 2000.
- GALIMBERTI UMBERTO, *Le cose dell'amore*, Milano, Feltrinelli, 2004.
- GASPAROV MICHAIL, *Storia del verso europeo*, Bologna, Il Mulino, 1993.
- GAYLIN WILLARD, *Il significato della disperazione*, Roma, Astrolabio, 1973.
- GENETTE GÉRARD, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991.
- GIVONE SERGIO, "Secolarizzazione e pensiero tragico", in AA. VV., *Mitologie della ragione*, Studio Tesi, 1989.
- GREIMAS ALGIRDAS JULIEN, FONTANILLE JACQUES, *Sémiotique des passions. Des états des choses aux états d'âme*, Paris, Seuil, 1991.
- HILLMAN JAMES, *L'anima dei luoghi. Conversazione con Carlo Truppi*, Milano, Rizzoli, 2004.
- HIRSCH ERIC D. JR., *Teoria dell'interpretazione e critica letteraria*, Bologna, Il Mulino, 1973 (1967).
- JULIEN ANNE-YVONNE, *Marguerite Yourcenar ou la signature de l'arbre*, Paris, PUF, 2002.
- LEJEUNE PHILIPPE, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.
- LEJEUNE PHILIPPE, *Je est un autre*, Paris, ed. du Seuil, 1980.

- L'ELONG ANNE, *Le parcours mythique de Marguerite Yourcenar de "Feux" à "Nouvelles Orientales"*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- L'Enciclopedia*, Roma, Gruppo Editoriale L'Espresso- divisione la Repubblica, 2003.
- MAURON CHARLES, *Des Méthaphores obsédantes au Mythe personnel*, Paris, J. Corti, 1983.
- PALAZZI FERDINANDO, *Piccolo dizionario di mitologia*, Milano, A. Mondadori, 1937.
- PATILLON MICHEL, *Précis d'analyse littéraire*, Paris, F. Nathan, 1989.
- PERNIOLA MARIO, *L'estetica del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1997.
- POIGNAULT (sous la direction de), *Bulletin de la Société internationale d'études yourcenariennes*, n. 11, février 1993, Tours, Université de Tours, 1993.
- POIGNAULT (sous la direction de), *Bulletin de la Société internationale d'études yourcenariennes*, n. 14, juin 1994, Tours, Université de Tours, 1994.
- POIGNAULT (sous la direction de), *Bulletin de la Société internationale d'études yourcenariennes*, n. 21, décembre 2000, Tours, Université de Tours, 2000.
- PONT CARMEN ANA, *Yeux ouverts, yeux fermés: la poétique du rêve dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Amsterdam, Atlanta, 1994.
- PRÉVOT ANNE-MARIE, *Dire sans nommer: analyse stylistique de la périphrase chez Marguerite Yourcenar*, préface de Philippe Caron, Paris, L'Harmattan, 2002.
- RELLA FRANCO, *Pensare per figure*, Roma, Fazi, 2004.
- SINI CARLO, *L'uomo e il simbolo*, Milano, E. G. E. A., 1991.
- SARDE MICHÈLE, *Vous, Marguerite Yourcenar. La passion et ses masques*, Paris, R. Laffont, 1997.
- SAVIGNEAU JOSYANE, *Marguerite Yourcenar. L'invention d'une vie*, Paris, Gallimard, 1990.
- SPENCER-NOEL GENEVIEVE, *Zénon ou le thème de l'alchimie dans L'Œuvre au Noir de Marguerite Yourcenar*, Paris, A. G. Nizet, 1981.

- STEINER GEORGE, *Les Antigones*, Paris, Gallimard, 2000 (1984).
- STENDHAL, *De l'amour*, Paris, Nouvel Office d'Édition, 1963.
- TADIÉ JEAN-YVES, *Le récit poétique*, Paris, PUF, 1978.
- VALATTE BERNARD, *Le roman: initiation aux méthodes et aux techniques modernes d'analyse littéraire*, Paris, F. Nathan, 1998.
- WILLIAMS PAUL, *Un arrière-pays. Rêveries sur la création littéraire*, Louvain-La Neuve, Presses Universitaires de Louvain, 1989.

## INDICE

	PREFAZIONE
9	di GIOVANNI DOTOLI
	INTRODUZIONE
13	<i>L'anneau de la passion</i>
	PARTE I - <i>Feux</i>
35	CAPITOLO I - <i>Une œuvre brûlante</i>
47	CAPITOLO II - <i>Les deux yeux de Feux</i>
101	CAPITOLO III - <i>La sagesse de l'amour I</i>
	PARTE II - <i>Mémoires d'Hadrien</i>
107	CAPITOLO I - <i>Les amours</i>
149	CAPITOLO II - <i>La passion comblée</i>
183	CAPITOLO III - <i>La sagesse de l'amour II</i>
	PARTE III - <i>L'Œuvre au Noir</i>
193	CAPITOLO I - <i>L'amour effacé</i>
221	CAPITOLO II - <i>L'amour caché</i>
245	CAPITOLO III - <i>La sagesse de l'amour III</i>
	CONCLUSIONI - <i>Détours de l'éternité</i>
253	<i>Les détours de l'éternité</i>
263	BIBLIOGRAFIA

Finito di stampare  
nel mese di febbraio 2006  
dalla Grafischena S.r.l.  
per conto di Schena Editore  
Fasano di Brindisi



## BIBLIOTECA DELLA RICERCA

fondata e diretta da GIOVANNI DOTOLI

### I. TESTI STRANIERI

diretti da Pierre Brunel e Giovanni Dotoli

1. Georges de Scudéry, *Poésies diverses*, Texte ét., ann. et prés. par Rosa Galli Pellegrini, vol. I, 1983. Schena - Nizet.
2. A. Hardy, *La Belle Egyptienne, Tragi-comédie*, Texte ét., ann. et prés. par Bernadette Béarez Caravaggi, 1983. Schena - Nizet.
3. Louis-Abel Beffroy de Reigny, *Nicodème dans la lune ou la Révolution pacifique*, Texte ét., ann. et prés. par Michèle Sajous, 1983. Schena - Nizet.
4. Jean-Baptiste Rousseau, *Cantates*, Texte ét., ann. et prés. par Teresa Di Scanno, 1984. Schena - Nizet.
5. Georges de Scudéry, *Poésies diverses*, Texte ét., ann. et prés. par Rosa Galli Pellegrini, vol. II, 1984. Schena - Nizet.
6. Sa'ad Allah Wannus, *Serata di gala per il 5 giugno*, Intr. e versione dall'arabo di Geneviève Abet, 1984.
7. Théophile Gautier, *Les Grottesques*, Texte ét., ann. et prés. par Cecilia Rizza, 1985. Schena - Nizet.
8. Pedro Gaytán, *Historia de Orán y de su cerco*, a cura di Enrica Bisetti. *El llanto que hizo San Pedro quando negó a Jesú Cristo*, a cura di Giovanni Caravaggi, 1985.
9. *Càrcer d'Amor, Carcer d'Amore. Due traduzioni della 'novela' di Diego de San Pedro*, a cura di Vincenzo Minervini e Maria Luisa Indini, 1986.
10. *Michelet in Liguria (1853-1854)*, Intr., trad. e note di Teresa Di Scanno, 1987.
11. *Les héroïdes dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle (1758-1788)*, choix de textes et commentaire par Renata Carocci, 1988. Schena - Nizet.
12. Sebastian Brant, *Das Narrenschiff. La nave dei folli*, Intr., trad. con testo originale a fronte e note a cura di Raffaele Disanto, 1989.
13. Gustave Flaubert, *Le Dictionnaire des idées reçues*, Texte ét., ann. et prés. par Marie Thérèse Jacquet, 1990. Schena - Nizet.
14. Georges de Scudéry, *Autres oeuvres*, Texte ét., ann. et prés. par Rosa Galli Pellegrini, 1990. Schena - Nizet.
15. Sergio Poli, *Histoire(s) tragique(s). Anthologie/Typologie d'un genre littéraire*, 1991. Schena - Nizet.
16. Julliani, *Les proverbes divertissants*, texte ét., ann. et prés. par Mirella Conenna, 1990. Schena - Nizet.

17. Robert Graves, *La Fredda rete. Poesia e critica*, scelta, intr., trad. e note di Marisa Saracino Favale, 1990.
18. Lysimaque Tavernier, *Lettere a Stendhal*, raccolte e illustrate da Rosa Ghigo Bezzola, 1991.
19. *Instruction pour les jeunes dames, par la Mere et Fille d'Alliance (1597)*, a cura di Concetta Menna Scognamiglio, 1992.
20. Marcel Schwob, *Le Livre de Monelle*, Introduction et édition par Fernando Schirosi, 2000. Schena - Didier Érudition.
21. Nicolas Drouin dit Dorimond, *Théâtre*, Textes ét., ann. et prés. par Mariangela Mazzocchi Doglio, 1992. Schena - Nizet.
22. Catherine Bernard, *Oeuvres*, 1. *Romans et nouvelles*, Textes ét., ann. et prés. par Franco Piva, 1993. Schena - Nizet.
23. Pierre Laureau, *L'Amérique découverte*, Texte établi, annoté et présenté par Renata Carocci, 1994. Schena - Nizet.
24. Catherine Bernard - Jacques Pradon, *Le Commerce Galant ou lettres tendres et galantes de la jeune Iris et de Timandre*, texte établi, présenté et annoté par Franco Piva, 1996. Schena - Nizet.
25. *Tragédie sur la mort de Lucresse*, Texte établi, annoté et présenté par Patrizia de Capitani, 1996. Schena - Nizet.
26. Victor Hugo, *Les Orientales / Le Orientali (scelta di poesie)*, intr. e trad. di Fernando Schirosi, pref. di Michele Dell'Aquila, 1997.
27. Georges de Scudéry, *Alaric, ou Rome vaincue*, intr. et notes à la Préface par Rosa Galli Pellegrini, établ. du texte, résumé et notes par Cristina Bernazzoli, 1998. Schena - Didier Érudition.
28. *Cancionero liberal contra Fernando VII*. Antología poética e introducción de María Rosa Saurin de la Iglesia, 1998.
29. Jean Schweighaeuser, *Tableau littéraire de la France dans le XVIII<sup>e</sup> siècle*. Un inédit de 1806. Métaphore de Bertrand Hemmerdinger, avec, en appendice, le Catalogue de la bibliothèque de Schweighaeuser, introduction de Giovanni Dotoli, 1999. Schena - Didier Érudition.
30. Catherine Bernard, *Oeuvres*, 2. *Théâtre et Poésies*, texte ét., ann. et prés. par Franco Piva, 1999. Schena - Didier Érudition.
31. *Anthologie de la poésie marocaine. 1938-1994. Traductions de l'arabe*, avant-propos de Giovanni Dotoli, préface de Mohamed Chad, 1999. Schena - Didier Érudition.
32. Marcel Schwob, *Le livre de Monelle*, introduction et édition par Fernando Schirosi, 2000. Schena - Didier Érudition.
33. Georges de Scudéry, *La Comédie des Comédiens*, intr., traduzione con testo a fronte e note di Isabella Cedro, 2002.
34. Jules Mascarón, *Les oraisons funèbres*, texte présenté, établi et annoté par Bernard Gallina, 2002. Schena - Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.
35. Jean-Jacques Rousseau, *Les Rêveries du promeneur solitaire, suivies des Lettres à Malesherbes et d'un choix de textes sur la rêverie*, texte

- établi, préface, notes, chronologie et choix de variantes par Robert Morrissey, 2003. Schena - Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.
36. Georges De Scudéry, *Ibrahim ou l'illustre Bassa*, introduction et notes à l'Épître et à la Préface par Rosa Galli Pellegrini, établissement du texte, notes, annexes et fiches historiques par Antonella Arrigoni, 2003. Schena - Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.

## II. CULTURA STRANIERA

diretta da Pierre Brunel, Béatrice Didier, Giovanni Dotoli e Robert Kopp

1. Anna Maria Raugei, *Un abbozzo di grammatica francese del '500. Le note di Gian Vincenzo Pinelli*, 1984.
2. Francesco Saverio Perillo, *Rinnovamento e tradizione. Tre studi su Kačić*, 1984.
3. Enea Balmas, *Il buon selvaggio nella cultura francese del Settecento*, 1984.
4. Monique Ipotési, *Saint-Just et l'antiquité*, 1984. Schena - Nizet.
5. Maria Giulia Longhi, *L'educazione esemplare. Zulma Carraud, un'amica di Balzac, scrive per l'infanzia*, 1984.
6. Carlo Lauro, *'Foire' e utopia nel teatro di M.-A. Legrand*, 1985.
7. Carlo Pancera, *La Rivoluzione Francese e l'istruzione per tutti. Dalla convocazione degli Stati Generali alla chiusura della Costituente*, 1984.
8. Gaetano D'Elia, *I racconti inquieti di Conrad*, 1985.
9. Enzo Caramaschi, *Arts visuels et littérature. De Stendhal à l'impressionnisme*, 1985. Schena - Nizet.
10. Maria Rosaria Ansalone, *Una donna, una vita, un romanzo. Saggio su 'La Vie de Marianne' di Marivaux*, 1985.
11. *Canada ieri e oggi*. Atti del 6° Convegno internazionale di studi canadesi, sezione francofona, a cura di Giovanni Dotoli e Sergio Zoppi, vol. I, 1986.
12. *Canada ieri e oggi*. Atti del 6° Convegno internazionale di studi canadesi, sezione anglofona, a cura di Giovanni Bonanno, vol. II, 1986.
13. *Canada ieri e oggi*. Atti del 6° Convegno internazionale di studi canadesi, sezione storica, a cura di Luca Codignola e Raimondo Luraghi, vol. III, 1986.
14. Gaetano D'Elia - Christopher Williams, *La nuova letteratura inglese. Ian McEwan*, 1986.
15. Laura Kreyder, *L'enfance des Saints et des autres. Essai sur la comtesse de Ségur*, 1987. Schena - Nizet.
16. Marie Thérèse Jacquet, *Les Mots de l'absence ou du 'Dictionnaire des idées reçues' de Flaubert*, 1987. Schena - Nizet.

17. Paolo Carile, *Lo sguardo impedito. Studi sulle relazioni di viaggio in "Nouvelle-France" e sulla letteratura popolare*, 1987.
18. Giovanni Dotoli, *Littérature et société en France au XVII<sup>e</sup> siècle*, 1987; 1991, deuxième éd. rev. et corr. Schena - Nizet.
19. Federico García Lorca, *Saggi critici nel cinquantenario della morte*, a cura di Gabriele Morelli, 1987.
20. Anne-Marie Soucy, *La trilogie dans le deuxième livre des 'Essais' de Montaigne*, 1988. Schena - Nizet.
21. Renata Carocci, *Les héroïdes dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle (1758-1788)*, 1988. Schena - Nizet.
22. Matteo Majorano, *Percorsi nelle evidenze. Valenze alimentari in "Pantagruel"*, 1988.
23. Domenico D'Oria, *Dictionnaire et idéologie*, Préface de Maurice Tourmier, 1988. Schena - Nizet.
24. Christopher Williams - Gaetano D'Elia, *La scrittura multimediale di David Hare*, 1989.
25. *Canadiana. Studio bibliografico*, a cura di Mirko Herberg e Adriana Trozzi, con la collaborazione di Giovanni Bonanno e Giovanni Dotoli, 1989.
26. Giovanni Tateo, *Percorsi casuali. Karl Philipp Moritz in Italia*, 1989.
27. Enea Balmas, *Immagini di Faust nel Romanticismo Francese*, 1989.
28. Pasquale Aniel Jannini, *Verso il tempo della ragione. Studi e ricerche su Guillaume Colletet*, ed. anastatica dell'ed. del 1965, intr. di Franca Bevilacqua Caldari, Giovanni Dotoli, Valeria Pompejano Natoli, 1989.
29. *Canada ieri e oggi 2*. Atti del 7° Convegno internazionale di studi canadesi, sezione francofona, a cura di Giovanni Dotoli e Sergio Zoppi, vol. I, 1990.
30. *Canada ieri e oggi 2*. Atti del 7° Convegno internazionale di studi canadesi, sezione storica e geografica, a cura di Massimo Rubboli e Franca Farnocchia Petri, vol. II, 1990.
31. *Canada ieri e oggi 2*. Atti del 7° Convegno internazionale di studi canadesi, sezione anglofona, a cura di Giovanni Bonanno, vol. III, 1990.
32. Massimo Del Pizzo, *Alphonse Rabbe: la parola austera e la parola disperata*; Bruno Pompili, *Leggere il mito Rabbe*, 1990.
33. *English Past and Present. Papers read at the First National Conference of History of English (Bari-Naples, 26-29 april 1988)*, Ed. by Jean Aitchison, Thomas Frank and Nicola Pantaleo, 1990.
34. Giuseppe Dell'Era, *Donne e lavoro nel Regno Unito*, 1990.
35. Federico Montanari, *Jules Vallès scrittore libertario all'alba della società di massa*, 1991.
36. Mariella Di Maio, *Modernités. De Delacroix à Valéry*. 1991. Schena - Nizet.

37. Nicola D'Ambrosio, *Bibliographie méthodique de la poésie maghrébine de langue française: 1945-1989*, 1991. Schena - Nizet.
38. *Poésie méditerranéenne d'expression française. 1945-1990*, par Giovanni Dotoli, 1991. Schena - Nizet.
39. Ernesta Caldarini, *Percorsi critici*, a cura di Nerina Clerici Balmas, 1991.
40. Maria G. Pittaluga, *Aspects du vocabulaire de Jean Racine*, 1991. Schena - Nizet.
41. Bernard Gallina, *Jules Vallès et l'expérience du roman*, 1992. Schena - Nizet.
42. *Canada ieri e oggi 3*. Atti dell'8° Convegno internazionale di studi canadesi, sezione francofona, a cura di Giovanni Dotoli e Sergio Zoppi, vol. I, 1992.
43. *Canada ieri e oggi 3*. Atti dell'8° Convegno internazionale di studi canadesi, sezione storica, geografica ed economica, a cura di Luigi Bruti Liberati e Fabrizio Ghilardi, vol. II, 1992.
44. *Canada ieri e oggi 3*. Atti dell'8° Convegno intern. di studi canadesi, sezione anglofona, a cura di Giovanni Bonanno, vol. III, 1992.
45. Pasquale Gallo, *L'orso danzante. Un'immagine circense in: Paul Fleming, Gotthold Ephraim Lessing, Heinrich Heine*, 1992.
46. Matteo Majorano, *Il sipario di carta. Congegni di scrittura nel "Roman comique"*, 1992.
47. Fernando Schirosi, *Mito e simbolo. Bazin, Butor, Robbe-Grillet, Sarraute*, 1992.
48. *Aspects of English Diachronic Linguistics*, Ed. by Nicola Pantaleo, 1992.
49. *Early Modern English: Trends, Forms and Texts*, Ed. by Carmela Nocera Avila, Nicola Pantaleo and Domenico Pezzini, IV Convegno Nazionale di Storia della Lingua Inglese, 1993.
50. Paola Placella Sommella, *Dimore di donne*, 1992.
51. Antonietta Amati, *Ichot a burde in a bour. Il sapere scientifico nella lirica inglese del '300*, 1994.
52. Giorgio De Piaggi, *La Conquête de l'écriture ou une saison d'écriture narrative au féminin. Les années 70*, 1993. Schena - Nizet.
53. Elizabeth R. Jackson, *"Secrets observateurs. . .": la poésie d'André Chénier*, 1993. Schena - Nizet.
54. *Stendhal tra la letteratura e musica*. Atti del Convegno internazionale di Martina Franca, 26-29 nov. 1992, a cura di Giovanni Dotoli, 1993.
55. Carlo Pancera, *Una vita tra politica e pedagogia. M.-A. Jullien de Paris (1775-1848)*, 1994.
56. Teresa Di Scanno, *Villiers de l'Isle-Adam e i limiti dell'umano*, 1994.
57. *Canada e Italia verso il Duemila: Metropoli a confronto*. Atti del 9° Convegno internazionale di studi canadesi. Sezione storica, geografica e sociologica. A cura di Luigi Bruti Liberati e Massimo Rubboli. Vol. I, 1994.

58. *Canada e Italia verso il Duemila: Metropoli a confronto*. Atti del 9° Convegno internazionale di studi canadesi. Sezione anglofona. A cura di Giovanni Bonanno e Alessandro Gebbia. Vol. II, 1994.
59. *Canada e Italia verso il Duemila: Metropoli a confronto*. Atti del 9° Convegno Internazionale di studi canadesi. Sezione francofona. A cura di Giovanni Dotoli e Sergio Zoppi. Vol. III, 1994.
60. Gianni Nicoletti, *Le forme e il senso*, Omaggio a Gianni Nicoletti per il suo settantesimo compleanno, a cura di Enea Balmas, Giovanni Bogliolo, Giovanni Dotoli, Luisa Zilli, Sergio Zoppi. Bio-bibliografia di Graziano Benelli, 1994.
61. Valeria Pompejano, *Seduzioni e follie. Forme della presenza italiana e spagnola nell'elaborazione del classicismo francese*, 1995.
62. *Le récit méditerranéen d'expression française. 1945-1992*. Par Giovanni Dotoli. Schena - Didier Érudition, 1997.
63. Massimo Del Pizzo, *L'opera di J.-H. Rosny Aîné. Dal realismo al naturalismo, dal fantastico alla fantascienza*, 1995.
64. Bartolo Anglani, *Le maschere dell'io. Rousseau e la menzogna autobiografica*, 1995.
65. Cecilia Rizza, *Libertinage et littérature*, 1996, Schena - Nizet.
66. *Le Trasformazioni del narrare*. Atti del XVI Convegno nazionale dell'Associazione italiana di Anglistica. Ostuni (Brindisi) 14-16 ottobre 1993, a cura di E. Siciliani, A. Cecere, V. Intonti, A. Sportelli, 1995.
67. Eglal Henein, *Protée romancier. Les déguisements dans L'Astrée d'Honoré d'Urfé*, 1996. Schena - Nizet.
68. Marie-Thérèse Jacquet, *Le bruit du roman, Le Père Goriot, Madame Bovary, Germinal*, 1995. Schena - Nizet.
69. *Stendhal Europeo*. Atti del Congresso Internazionale di Milano, 19-21 maggio 1992, a cura di Rosa Ghigo Bezzola, 1996. Schena - Nizet.
70. Federica Troisi, *Il Metateatro. Aspetti della drammaturgia inglese dal XVIII al XX secolo*, 1996.
71. Alba Pellegrino Ceccarelli, *Le "Bon Architecte" de Philibert de L'Orme. Hypotextes et anticipations*, 1996. Schena - Nizet.
72. Annamaria Annicchiarico, *Varianti corelliane e "plagi" del Tirant Achille e Polissena*, 1996.
73. Pierluigi Pellini, *L'oro e la carta. L'Argent di Zola, la 'letteratura finanziaria' e la logica del naturalismo*, 1996.
74. Marilia Marchetti, *Un discours fragmentaire. Essais de littérature française contemporaine*, 1996. Schena - Nizet.
75. *Antimimesis. Tendenze antirealiste nel romanzo francese di fine ottocento*, a cura di Giovanni Bogliolo e Piero Toffano, 1997.
76. Jole Morgante, *Il libertinismo dissimulato. L'"Histoire Comique de Francion" di Charles Sorel*, 1996.

77. Paola Salerni, *La scena di una scrittura. Villiers de l'Isle-Adam fra teatro e romanzo*, 1997.
78. *America ieri e oggi. Saggi in onore di Piero Mirizzi*, a cura di Erina Siciliani, 1997.
79. Luca Crescenzi, *Antropologia e poetica della fantasia*, 1996.
80. Stefano Brugnolo, *L'impossibile alchimia. Saggio sull'opera di Joris-Karl Huysmans*, 1997.
81. Ida Merello, *Esoterismo e letteratura fin de siècle*, 1997.
82. Luca Renzi, *Friedrich Nietzsche. «Jenseits Von Gut und Böse»*, 1997.
83. Eric Van der Schueren, *Petit mémoire pour servir à l'histoire sociale dans la France d'Ancien Régime. Essai critique sur l'œuvre de Roland Mousnier*, 1998. Schena - Didier Érudition.
84. *"Die Fremde"*, *Forme d'interculturalità nella letteratura tedesca contemporanea*, a cura di Pasquale Gallo, introduzione di Giuseppe Farese, 1998.
85. Ida Porfido, *Jules Vallès et la mise en scène du Peuple de la Commune*, 1998. Schena - Didier Érudition.
86. *La sensibilité dans la littérature française au XVIII<sup>e</sup> siècle*, textes recueillis par Franco Piva, 1998. Schena - Didier Érudition.
87. *Prospettive di cultura canadese*. Atti del Seminario Internazionale, Monopoli 12-14 giugno 1998, a cura di Giovanni Dotoli, 1999.
88. Paola Placella Sommella, *Il lessico del potere in dizionari ed enciclopedie francesi tra Seicento e Settecento*, 1999.
89. Elisa Bricco, *André Frénaud e l'Italia*, 1999.
90. Mariella Di Maio, *Stendhal. Intérieurs*, 1999. Schena - Didier Érudition.
91. Marie Thérèse Jacquet, *Trois contes ou plus*, 1999. Schena - Didier Érudition.
92. Silvio Suppa, *Società. Politica. Diritto. Percorsi dell'"Encyclopédie" di Diderot e D'Alembert*, 1999.
93. Ester Fiore De Feo, *Le Requiem di Jean Cocteau ovvero la metafora del poeta*, 1999.
94. Leone Caetani, *Selkirks*, Trascrizione del manoscritto e versione inglese di / Transcribed and Translated into English by Danilo Aguzzi Barbagli; Introduzione, note e cura di / Introduced, Annotated and Edited by Hannibal S. Noce, 1999.
95. Vitalba Montanaro, *«A raree-show is here...»*. World's Fair di E. L. Doctorow, 1999.
96. Luigi Cazzato, *Generi, recupero, dissoluzione. L'uso del giallo e della fantascienza nella narrativa contemporanea*, 1999.
97. *Goethe e la musica*. Atti del Convegno internazionale, Martina Franca, 29 luglio 1999, a cura di Giovanni Dotoli, 2000.

98. Vanda Durante, *Brillos de heroísmo cotidiano. Miguel Delibes y "Cinco horas con Mario"*, por temas, 2000.
99. Luigi Corzato, *Metafiction of Anxiety. Modes and Meanings of the Postmodern Self-Conscious Novel*, 2000.
100. Giovanni Dotoli, *Littérature et société en France au XVII<sup>e</sup> siècle*, deuxième volume, 2000. Schena - Didier Érudition.
101. Pierre Brunel, *Rimbaud sans occultisme*, 2000. Schena - Didier Érudition.
102. Frédéric Mancier, *Le modèle aristocratique français et espagnol dans l'œuvre romanesque de Lesage. L'"Histoire de Gil Blas de Santillane": un cas exemplaire*, 2001. Schena - Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.
103. *Il Canada e le culture della globalizzazione*. Atti del Congresso Internazionale del 20° Anniversario dell'Associazione Italiana di studi canadesi. Bologna 8-11 settembre 1999, a cura di Alfredo Rizzardi e Giovanni Dotoli, 2001.
104. *Piccinni e la Francia*. Atti del Convegno internazionale. Martina Franca 21-22 luglio 2000, a cura di Giovanni Dotoli, 2001.
105. *Il Canada tra modernità e tradizione*. Atti del Seminario di studi dell'Associazione Italiana di studi canadesi. Monopoli 4-6 ottobre 2000, a cura di Giovanni Dotoli, 2001.
106. Francesca Melzi D'Eril Kaucisvili, *Dans le laboratoire de Marguerite Yourcenar*, 2001. Schena - Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.
107. Giovanni Dotoli, *Littérature et société en France au XVII<sup>e</sup> siècle*, troisième volume, préface de Jean Mesnard, 2001. Schena - Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.
108. Anna Martellotti, *Il Liber de ferculis di Giambonino da Cremona. La gastronomia araba in Occidente nella trattatistica dietetica*, 2001.
109. Nerina Clerici Balmas, "Au fil des jours...". *Prosa e poesia francese nel tempo*, presentazione di Anna Maria Finoli, 2002.
110. Pier Antonio Borgheggiani, *Ordre et caprice. De Bonstetten à Bourget*, 2002. Schena - Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.
111. *La zingara*. Atti del Convegno internazionale, Martina Franca, 3-4 agosto 2001, a cura di Giovanni Dotoli, 2003.
112. Charles Mazouer, *Le Théâtre d'Arlequin. Comédies et comédiens italiens en France au XVII<sup>e</sup> siècle*, préface de Giovanni Dotoli, 2002. Schena - Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.
113. *Où va la poésie française au début du troisième millénaire?*, Actes du Colloque de Bari, 14 janvier 2002, sous la direction de Giovanni Dotoli, 2002. Schena - Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.
114. *Il Canada del nuovo secolo. Gli archivi della memoria*. Atti del Convegno internazionale, Monopoli, 30 maggio-3 giugno 2001, a cura di Giovanni Dotoli, 2002.
115. Ida Merello, *Charles Guérin*, 2002.

116. *Bruto il Maggiore nella letteratura francese e dintorni*. Atti del Convegno internazionale, Verona 3-5 maggio 2001, a cura di Franco Piva, 2002.
117. Ylenia De Luca, *La poesia quebecchese tra tradizione e postmodernità. Claude Beausoleil*, Prefazione di Giovanni Dotoli, 2002.
118. Larry F. Norman, Philippe Desan, Richard Strier, *Du spectateur au lecteur. Imprimer la scène aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, 2002. Schena - Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.
119. Dima Hamdan, *Victor Segalen et Henri Michaux: deux visages de l'exotisme dans la poésie française du XX<sup>e</sup> siècle*, 2002. Schena - Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.
120. Giovanni Dotoli, *La poésie française au début du troisième millénaire ou l'énigme fragile*, 2002. Schena - Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.
121. *Stratégies Narratives 2. Le roman contemporain*, Actes du Colloque de Gênes, 14-15 décembre 2001, sous la direction de Rosa Galli Pellegrini, 2003. Schena - Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.
122. Francis Assaf, *1715. Le Soleil s'éteint*, 2002. Schena - Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.
123. Giovanni Dotoli, *Baudelaire-Hugo. Rencontres, ruptures, fragments, abîmes*, 2003. Schena - Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.
124. Carolina Diglio, *Il gioco delle parti in Hervé Guibert*, 2003.
125. *Scrivere e pensare il Canada*. Atti del Seminario internazionale di Studi, Monopoli 14-15 ottobre 2002, a cura di Giovanni Dotoli, 2003.
126. Silva Del Zotto, "Matchspurts": *bagliori nella tenebra. Studio sulla poesia amorosa di Irving Layton*, 2003.
127. Francesco Asole, *Il teatro di Michel de Ghelderode*, 2003.
128. Lauro-Aimé Colliard, *Un ami savoyard du cardinal Bessarion: Guillaume Fichet, ancien Recteur de l'Université de Paris*, préface de Louis Terreaux. 2004 Schena - Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.
129. Fernando Schirosi, *Il pensiero politico di Victor Hugo in Le Rhin. La Leggenda di Pecopino e Baldura - Lettera XXI*, 2004.
130. *Trois études sur le roman de l'extrême contemporain. Marie NDiaye, Sylvie Germain, Michel Chaillou*, sous la direction de Rosa Galli Pellegrini, 2004. Schena - Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.
131. Giovanni Dotoli, *Littérature et société en France au XVII<sup>e</sup> siècle*, vol. IV, 2004. Schena - Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.
132. Giovanni Dotoli, *Le jeu de Dom Juan*, Préface de Pierre Brunel, 2004. Schena - Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.
133. *Ecriture et anatomie. Médecine, Art, Littérature*. Atti del Convegno internazionale, Monopoli, 2-4 ottobre 2003, a cura di Giovanni Dotoli, 2004.
134. *I colori del Canada*. Atti del Seminario di studi canadesi, Pescara, 28-29 novembre 2003, a cura di Giovanni Dotoli, 2004.

135. Annie Brudo, *Le langage en représentation. Essai sur le théâtre de Balzac*, 2004. Schena - Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.
136. Giovanni Dotoli, *Rimbaud, l'Italie, les Italiens. Le géographe visionnaire*. 2004. Schena - Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.
137. Giovanni Dotoli, *Rimbaud ingénieur*, préface d'Alain Tourneux. 2005. Schena - Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.
138. *Culture e Letterature di lingua francese in Canada*, Atti del Seminario internazionale, Monopoli, 17-19 maggio 2004, a cura di Giovanni Dotoli, 2005.
139. Concetta Cavallini, «*Cette belle besogne*». *Etude sur le Journal de voyage de Montaigne*, 2005. Schena - Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.
140. *Canada. Le rotte della libertà*. Atti del Convegno internazionale, Monopoli, 5-9 ottobre 2005, a cura di Giovanni Dotoli, 2006.

### III. TRADUTTOLOGIA

diretta da Giovanni Dotoli

1. Anna Maria Raugei, *La Navigazione di San Brendano. Versione italiana del ms. Bologna, Bibl. Univ. 1513*, 1984.
2. Maria Carla Marinoni, *La versione valdese del libro di Tobia*, 1986.
3. Wojciech Solinski, *Traduzione artistica e cultura letteraria*, Intr. di Giovanni Dotoli, 1992.
4. Mario Mormile, *Storia dei dizionari bilingui italo-francesi. La lessicografia italo-francese dalle origini al 1900, con un Repertorio bibliografico di tutte le opere lessicografiche italiano-francese e francese-italiano pubblicate*, 1993.
5. Bicentenario leopardiano. 1798-1998, *Leopardi's Canti*, Translated into English Verse by Joseph Tusiani, Intr. and Notes by Pietro Magno, Pref. by Franco Foschi, 1998.

### IV. LINGUISTICA

diretta da Giovanni Dotoli, Mirella Conenna, Jean Pruvost e Alain Rey

1. Annibale Elia, *Le verbe italien. Les complétives dans les phrases à un complément*, 1984. Schena - Nizet.
2. Fulvia Fiorino, *La lingua del viaggiatore francese*, 1994.
3. *Teledidattica e insegnamento delle lingue straniere*. Atti del Convegno internazionale di Monopoli, 21-23 giugno 1996, a cura di Giovanni Dotoli. 1998.
4. *I centri linguistici di Ateneo: una risorsa per l'Europa del 2000*. Atti del Convegno internazionale di Monopoli, 29.5-2.6.1997, a cura di Giovanni Dotoli, 1998.

5. Dominique Bouhours, *Doutes sur la langue française*. Proposez à messieurs de l'Académie française par un gentilhomme de province (1674). Intr. par Giovanni Dotoli, établ. du texte, notes, bibl. et index par Fulvia Fiorino, 1998, Schena - Didier Érudition.
6. Maria Grazia Albano, *Linguistic Studies and Reflections on English in Medicine*, 1998.
7. Pantaleo Minervini, *La lingua italiana alle soglie del Duemila: analisi e prospettive*, 1998.
8. Abbé Gabriel Girard, *La justesse de la langue française ou les différentes significations des mots qui passent pour synonymes*, texte établi, présenté et annoté par Maria Gabriella Adamo. 1999. Schena - Didier Érudition.
9. Paola Salerni, *La langue française par les nouvelles technologies*, 2000. Schena - Didier Érudition.
10. Vincenza Costantino, *A pleins slogans. Jeux et enjeux du langage de la publicité*, 2000. Schena - Didier Érudition.
11. Lucia Sinisi, *The Land of Cokaygne*, 2001.
12. Christopher Williams, *Non-progressive and progressive aspect in English*, 2002.
13. Raffaele Spiezia, *Nouveaux outils et enseignement du français langue étrangère en contexte universitaire. Les cédéroms de langue française*, 2003. Schena - Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.
14. *Il filo di Arianna. Formazione a distanza e utilizzo delle risorse Internet: un punto di vista "umanistico"*, diretto da Sergio Poli, a cura di Sergio Poli, Hélène Colombani, Elisa Bricco, Micaela Rossi, 2004.
15. *Cahier de lecture(s) de l'affiche publicitaire*, sous la direction de Mariagrazia Margarito. Textes de Mariagrazia Margarito, Paola Paisa, Françoise Rigat, Nicole Werly, 2003. Schena - Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.
16. Ehab El-Shaer, *I problemi di trascrizione e traslitterazione dell'arabo*, 2004.
17. Françoise Bayle, *Lessico contrastivo italo-francese. Stereotipi della fauna e della flora*. Prima Parte. 2005.
18. Fulvia Fiorino, *Le Nouveau Littré et les autres*, préface de Jean Pruvost. 2005. Schena - Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.
19. Françoise Bayle, *Realizzazioni lessicali, sigle e acronimi nei linguaggi settoriali o di specialità in Francia*. 2005.
20. Vincenza Costantino, *Chaque chose à sa place. L'espace et la pub*, 2004. Schena - Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.
21. Giovanni Dotoli, *La langue française et la francophonie à l'aube du troisième millénaire*, préface de Maurice Druon, 2005. Schena - Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.

## V. PUGLIA EUROPEA

diretta da Giovanni Dotoli

1. Giovanni Dotoli - Fulvia Fiorino, *Viaggiatori francesi in Puglia nell'800*, vol. I, 1985.
2. Giovanni Dotoli - Fulvia Fiorino, *Viaggiatori francesi in Puglia nell'800*, vol. II, 1986.
3. Giovanni Dotoli - Fulvia Fiorino, *Viaggiatori francesi in Puglia nell'800*, vol. III, 1987.
4. Giovanni Dotoli - Fulvia Fiorino, *Viaggiatori francesi in Puglia nell'800. Il viaggio di François Lenormant*, vol. IV, 1989.
5. Teodoro Scamardi, *Viaggiatori tedeschi in Puglia nel Settecento*, 1988.
6. Giovanni Dotoli - Fulvia Fiorino, *Viaggiatori francesi in Puglia nel primo '900*, 1990.
7. Gerardo Cioffari, *Viaggiatori russi in Puglia dal '600 al primo '900*, Intr. e coll. di Giovanni Dotoli, 1991.
8. Angela Cecere, *Viaggiatori inglesi in Puglia nel Settecento*, 1990.
9. Fulvia Fiorino, *Viaggiatori francesi in Puglia dal '400 al '700*, 1993. Vol. I.
10. Fulvia Fiorino, *Viaggiatori francesi in Puglia dal '400 al '700*, 1993. Vol. II.
11. Domenico Cofano, *Il crocevia occulto. Lucini, Nazariantz e la cultura del primo Novecento*, 1990.
12. Maria Luisa Herrmann - Angelo Semeraro - Raffaele Semeraro, *Viaggiatori in Puglia dalle origini alla fine dell'Ottocento. Antologia*, 1991. Nuova ed. riveduta e integrata con profili biografici, 2000.
13. Raffaele Semeraro, *Viaggiatori in Puglia dall'antichità alla fine dell'Ottocento. Rassegna bibliografica ragionata*, prefazione di Giovanni Dotoli, 1991.
14. Pantaleo Minervini, *Lettere autografe di Pietro Giannone*, 1990.
15. Federica Troisi, *La cultura inglese in Puglia tra Otto e Novecento*, 1991.
16. Teodoro Scamardi, *Viaggiatori tedeschi in Puglia nell'Ottocento*, I, 1993.
17. Angela Cecere, *Viaggiatori inglesi in Puglia nell'Ottocento*, 1994.
18. Francesco De Paola, *Giulio Cesare Vanini da Taurisano filosofo europeo*, Introduzione di Giovanni Dotoli, 1998.
19. Giovanni Dotoli - Fulvia Fiorino, *Viaggiatori francesi in Puglia nell'800*, Vol. VIII, 1999.
20. *Umberto Giordano e la Francia*. Atti del Convegno Internazionale, Martina Franca 29 luglio 1998, a cura di Giovanni Dotoli, 1999.
21. Angela Cecere, *Viaggiatori inglesi in Puglia nel Novecento*, 2000.

22. Marcella Leopizzi, *Les sources documentaires du courant libertin français: Giulio Cesare Vanini*, 2004. Schena - Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.  
Giovanni Dotoli - Fulvia Fiorino, *Storia e leggenda della Basilica di San Nicola a Bari*, Ricerca fotografica di Angelo Saponara, 1987 (volume fuori collana).

## VI. MEDIO EVO DI FRANCIA

diretto da Anna Maria Raugei

1. Maria Carla Marinoni, *Il glossario provenzale-italiano di Onorato Drago*, 1989.
2. Fabrizio Cigni, *Bibliografia degli studi italiani di materia arturiana (1940-1990)*, 1992.
3. Saverio Panunzio, *Baudouin de Condé. Ideologia e scrittura*, 1992.
4. Renata Anna Bartoli, *La "Navigatio Sancti Brendani" e la sua fortuna nella cultura romanza dell'età di mezzo*, 1993.
5. *Le roman du Chastelain de Coucy et de la dame de Fayel (Lille, Bibliothèque Municipale, Fonds Godefroy 50)*, a cura di Anna Maria Babbì, 1994.
6. *Le canzoni di Eustache le Peintre*, edizione critica a cura di Maria Luisa Gambini, 1997.
7. Federica Monteleone, *Il viaggio di Carlo Magno in Terra Santa*, 2003.

## VII. MERIDIONI

diretti da Lino Angiuli e Raffaele Nigro

1. Gigliola De Donato, *Paradigmi meridionali*, 1988.
2. Ettore Catalano, *La maschera dimenticata. Pirandello e il plurale del teatro*, 1991.
3. Lino Angiuli, *Di ventotto ce n'è uno (parole e musica)*, 1991.
4. Raffaele Nigro, *Il grassiere. Storie e patorie per franceschiello e re vittorio ovvero canzone a ballo per pulcinelli briganti cantimpanchi e congedo finale*. Prefazione di Aldo De Jaco, con un saggio di Leonardo Mancino, fotografie di scena di Eugenio Grosso e Rocco Errico, 1992.
5. *Respirare la speranza. Omaggio a Carlo Francavilla*, a cura di Francesco Tateo e Leonardo Mancino, 1992.

## VIII. MENTALITÀ E SCRITTURA

diretta da Philippe Desan e Giovanni Dotoli

1. Ciro Monteleone, *La pagina e la sapienza. Memoria sulle "antilabai" nei manoscritti seneciani*, 1989.

2. Grazia Distaso, *Strutture e modelli nella letteratura teatrale del Mezzogiorno*, 1990.
3. Pasquale Guaragnella, *Le maschere di Democrito e di Eraclito. Scritture e malinconie tra Cinque e Seicento*, 1990.
4. Giovanni Dotoli, *Letteratura per il popolo in Francia (1600-1750). Proposte di lettura della 'Bibliothèque bleue'*, 1991.
5. Carla Chiummo, *Shelley nella bottega di Pascoli*, 1992.
6. Daniele Maria Pegorari, *Dall' "acqua di polvere" alla "grigia rosa". L'itinerario del dicibile in Mario Luzi*, 1994.
7. Pietro Addante, *La "Fucina del mondo". Storicismo. Epistemologia. Ermeneutica*, 1994.
8. Dragonetto Bonifacio, *Rime*, edizione critica a cura di Raffaele Girardi, 1995.
9. Kegham Jamil Boloyan, *Arabi: cristiani e musulmani a confronto nel vicino Oriente*, prefazioni di Maurice Borrmans e Hannā al-Fāhūrī, trad. dall'arabo di Antonella Straface, 2000.
10. Abate Dinouart, *L'arte di tacere, soprattutto in materia di religione*, testo della prima edizione (1771) presentato, tradotto e annotato da Anna Maria Balestrazzi, 2000.
11. Domenico Cofano, *Dantismo otto-novecentesco e altri studi*, 2000.
12. *D'un siècle à l'autre. Littérature et société de 1590 à 1610*, sous la direction de Philippe Desan et Giovanni Dotoli, 2001. Schena - Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.
13. Suzanne Liandrāt-Guigues, *Il tramonto e l'aurora. Sul cinema di Luchino Visconti*. Presentazione di Lino Micciché. Introduzione di Sandro Bernardi, Prefazione di Jean-Claude Guiguet, Traduzione e cura di Fulvia Fiorino, 2002.
14. *Alessandro Magno. Gentilhomme vénitien. Voyages (1557-1565)*, Traduction et notes de Wilfred Naar, Préface d'Alberto Tenenti, 2002. Schena - Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.
15. Philippe Desan, *L'imaginaire économique de la Renaissance*, 2002. Schena - Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.
16. Stefano Genetti, *Saperla corta o Forme brevi sentenziose e letteratura francese*, 2002.
17. Concetta Cavallini, *L'Italianisme de Michel de Montaigne*, Préface de Giovanni Dotoli, 2003. Schena - Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.
18. Giovanna Devincenzo, *Marie de Gournay: un cas littéraire*, Préface de Giovanni Dotoli, 2002. Schena - Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.
19. *Arte dello Stato e retorica in Traiano Boccalini*, Introduzione e testi a cura di Vanna Zaccaro, 2002.

20. Carolina Diglio, *Bernard-Marie Koltès. Un giovane scrittore e la sua opera*, 2003.
21. Paola Salerni, *Anarchie, langue, société. 'L'Éma chez soi' de Villiers de l'Isle-Adam*, 2004. Schena - Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.
22. *L'uomo e il vulcano. Miti Linguaggi Paure Rischi*. Atti del Convegno Internazionale, Napoli 4-5 aprile 2003, a cura di Annalisa Aruta Stampacchia, volume I, 2004.
23. Alessandro Zanconato, *La dispute du fatalisme en France. 1730-1760*, 2004. Schena - Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.
24. Giulio Marra, *Teatro canadese degli ultimi trent'anni. Itinerari, tecniche, tematiche*, 2004.
25. Valerio Vianello, *La scrittura del rovesciamento e la metamorfosi del genere. Paolo Sarpi tra retorica e storiografia*, 2005.
26. Gabriella Fabbicino Trivellini, *La "Correspondance" dell'abbé Galiani: Lingua, costume, società*, 2005.
27. Julia Ponzio, *Il ritorno della scrittura. Tempo, alterità e comunicazione*, 2005.

## IX. STUDI NOVECENTESCHI

diretti da Giovanni Dotoli e Béatrice Bonhomme

1. *Anacronie. Studi sulla nozione di tempo nel romanzo francese del Novecento*, a cura di Giovanni Bogliolo, 1989.
2. Raffaele Cavalluzzi, *Il limite oscuro. Pasolini visionario. La poesia. Il cinema*, 1994.
3. Giovanni Dotoli, *Nascita della modernità. Baudelaire, Apollinaire, Canudo, il viaggio dell'arte*, 1995.
4. Carla Chiummo, *Versi in rotativa. La poesia nei quotidiani dell'Italia giolittiana*, pres. di Elvio Guagnini, 1997.
5. *Musica, cinema e letteratura*. Atti del Convegno internazionale di Martina Franca, 29-30 luglio 1996, a cura di Giovanni Dotoli, 1997.
6. Clemente Francavilla, *Teoria della percezione visiva e psicologia della forma*, 1997.
7. Marina Zito, *Itinéraires littéraires et spirituels. Raïssa Maritain, de Saint-Denys Garneau, Anne Hébert*, préfacé de Giovanni Dotoli, avant-propos de Benoît Lacroix, 2004. Schena - Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.
8. Fiore Ester de Feo, *Marguerite Duras. L'écriture du dehors*, 2004.
9. Celeste Boccuzzi, *Jehan Despert. Une œuvre placée sous le signe de la poésie*, 2004. Schena - Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.



10. Bérénice Bonhomme, *Triptyque de Claude Simon. Du livre au film. Une esthétique du passage*, préface de Alain Tassel, 2005. Schena - Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.
11. Emilia Surmonte, *Declinazioni della passione in Marguerite Yourcenar*, prefazione di Giovanni Dotoli, 2006.

#### X. PUGLIA STORICA

diretta da Liana Bertoldi Lenoci e Giovanni Dotoli

1. Centro ricerche di storia religiosa in Puglia, *Le Confraternite pugliesi in età moderna*. Atti del Seminario internazionale di studi, 29-30 aprile 1988, a cura di Liana Bertoldi Lenoci, 1988.
2. Liana Bertoldi Lenoci, *Il Sinodo di Giovinazzo. 1566. Studio e testo originale*, 1990.
3. Centro ricerche di storia religiosa in Puglia, *Le Confraternite pugliesi in età moderna 2*. Atti del Seminario internazionale di studi, 27-29 aprile 1989, a cura di Liana Bertoldi Lenoci, 1991.
4. Antonietta Latorre, *Le Confraternite di Fasano dal XVI al XX secolo. Prime indagini sull'associazionismo laicale fasanese*, 1993.
5. Centro ricerche di storia religiosa in Puglia, *Confraternite Chiesa e Società. Aspetti e problemi dell'Associazionismo Europeo Moderno Contemporaneo*, a cura di Liana Bertoldi Lenoci, 1994.
6. Centro di ricerche di storia religiosa in Puglia, *Le Confraternite laicali a Taranto dal XVI al XIX secolo*, Presentazione di Cosimo Damiano Fonseca, 1995.
7. Liliana De Venuto - Beatrice Andriano Cestari, *Santi sotto campana e devozione*, Introduzione di Liana Bertoldi Lenoci, 1996.
8. *Bracciali e Massari nella Puglia del Settecento. L'onciario di Trinitapoli*, a cura di Pietro Di Biase, 1996.
9. Liana Bertoldi Lenoci, *L'istituzione confraternale: aspetti e problemi*, 1996.
10. Centro di ricerche di storia religiosa in Puglia, *La chiesa del Purgatorio di Fasano. Arte e devozione confraternale*, a cura di Antonietta Latorre, 1997.
11. Giovanni Liuzzi, *La Confraternita dell'Immacolata dei Nobili in Martina Franca*, fotografie di Riccardo Ippolito, 2000.
12. Centro ricerche di storia religiosa in Puglia, *Un gioiello del Rinascimento adriatico: La Chiesa Matrice a Mola di Bari*, a cura di Paola Lisimberti e Antonio Todisco, presentazione di Mimma Pasculli Ferrara, 2002.
13. AA.VV., *La chiesa di San Nicola a Cisternino*, a cura di Raffaele Semeraro, presentazione di Cosimo Damiano Fonseca, 2003.
14. AA.VV., *Canosa. Ricerche storiche, 2003*, Convegno di studio, 14 dicembre 2002, a cura di Liana Bertoldi Lenoci, 2003.

15. Rocco Panzarino, *I Santi del calendario secondo il Martirologio Romano*, introduzione di Anna Maria Tripputi, prefazione di: S. Ecc. Mons. Domenico Padovano, Giovanni Dotoli, Liana Bertoldi Lenoci, 2004.
16. Antonio Michele Paradiso, *Canosa nel '700. Domenico Forges Davanzati*, presentazione di Giuseppe Poli, a cura di Liana Bertoldi Lenoci, 2005.
17. AA.VV., *Canosa. Ricerche storiche, 2004*, Convegno di studio, 7 febbraio 2004, a cura di Liana Bertoldi Lenoci, 2005.
18. Centro ricerche di storia religiosa in Puglia, *La Sacra Spina*, Atti del Convegno di studio "Memoria Christi", a cura di Liana Bertoldi Lenoci, 2005.

#### XI. PHILOLOGICA

diretta da Vincenzo Minervini e Ciro Monteleone

1. Ciro Monteleone, *Il «Thyestes» di Seneca. Sentieri ermeneutici*, 1991.
2. Vincenzo Minervini, *Il «Llibre del plant de l'hom»*. Versione catalana del *Liber de miseria humane conditionis* di Lotario Diacono, 1996.
3. Paolo Mazzocchini, *Forme e significati della narrazione bellica nell'epos virgiliano. I cataloghi degli uccisi e le morti minori nell'Eneide*, 2000.
4. Ciro Monteleone, *La «Terza Filippica» di Cicerone. Retorica e regolamento del Senato, legalità e rapporti di forza*, 2003.

#### XII. DOCUMENTI

diretti da Michel Décaudin, Giovanni Dotoli e Sergio Zoppi

1. Jean Burgos, Pierre Caizergues, Michel Décaudin, Pierre Dhainaut, *Jean-Claude Renard ou Les secrets de la chimère*. Suivi de *Poèmes inédits* par Jean-Claude Renard, 1992. Schena - Nizet.
2. *Corpus d'enquêtes 1900-1930. I. Maurice Barrès, Paul Claudel, Romain Rolland*, Enquêtes réun. et prés. par Christine Jacquet-Pfau, Préf. de S. Zoppi et M. Décaudin, 1995. Schena - Nizet.
3. Luigi Amaro (Luigi Romolo Sanguineti), *La casa nuova. Poema tragico in quattro atti*, intr. di Sergio Zoppi, post. di Franca Bruera, in coll. con Italo Sanguineti, 1997.

#### XIII. EDIZIONI GENETICHE

dirette da Giovanni Dotoli

1. François Mauriac, *«Génitrix» de Genitrix. Le manuscrit et sa genèse*, présentation, transcription et notes par Pier Luigi Pinelli, 2000. Schena - Didier Érudition.

## XIV. BIBLIOGRAPHICA

diretta da Vito Castiglione Minischetti e Giovanni Dotoli

1. Giovanni Dotoli - Vito Castiglione Minischetti - Paola Placella Sommella - Valeria Pompejano, *Les traductions de l'italien en français au XVII<sup>e</sup> siècle*, 2001. Schena - Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.
2. Jean Balsamo - Vito Castiglione Minischetti - Giovanni Dotoli, *Les traductions de l'italien en français au XVI<sup>e</sup> siècle*, en collaboration avec la Bibliothèque nationale de France, Fasano - Paris, Schena - Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2005.
3. Vito Castiglione Minischetti - Giovanni Dotoli - Roger Musnik, *Bibliographie du voyage français en Italie du Moyen Age à 1914*, 2002. Schena - Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.
4. Giovanni Dotoli, Vito Castiglione Minischetti, Paola Placella Sommella, Anna Maria Rubino, *Les traductions de l'italien en français au XVIII<sup>e</sup> siècle*, en collaboration avec la Bibliothèque nationale de France, Fasano - Paris, 2003. Schena - Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.
5. Giovanni Dotoli, Vito Castiglione Minischetti, Roger Musnik, Maria Teresa Puleio, Fernando Schirosi, *Les traductions de l'italien en français au XIX<sup>e</sup> siècle*, en collaboration avec la Bibliothèque nationale de France, 2004. Fasano - Paris, Schena - Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.
6. *Les traductions de l'italien en français du XVI<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle*, Actes du Colloque International, Monopoli 4-5 octobre 2003, par Giovanni Dotoli, 2004. Schena - Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.
7. Carolina Diglio, *Un ventennio di critica koltesiana*, prefazione di Marco Modenesi, 2005.

## XV. TRANSATLANTIQUE

diretta da Giovanni Dotoli e Ralph Heyndels

1. *Les modernités de Victor Hugo*, textes édités par David Ellison et Ralph Heyndels, 2004. Schena - Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.
2. *Hugo et l'histoire*, textes édités par Suzanne Nash et Léon-François Hoffmann, 2005. Schena - Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.
3. *L'In vraisemblance du pouvoir. Mises en scène de la souveraineté au XVII<sup>e</sup> siècle*, textes réunis par Jean-Vincent Blanchard et Hélène Visentin, 2005. Schena - Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.
4. *Rimbaud et la modernité*. Actes du Colloque de Naples, 6-7 décembre 2004, textes édités par Giovanni Dotoli et Carolina Diglio, 2005. Schena - Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.

5. *Les Afriques de Rimbaud*, textes édités par David Ellison et Ralph Heyndels, avec l'aide de Paulette Hacker, 2005. Schena - Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.
6. Giovanni Dotoli, *La poésie québécoise contemporaine. Anthologie des poètes nés après 1940*, 2006. Schena - Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.

## XVI. BARI - PARIS

diretta da Pierre Brunel, Giovanni Dotoli e Jean-Robert Pitte

1. *Italie, France, Méditerranée. Perspectives contemporaines*, sous la direction de Pierre Brunel et Giovanni Dotoli, 2005. Schena - Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.
2. *Où va la francophonie au début du troisième millénaire ?* Actes du Colloque de Bari, 4-5 mai 2005, sous la direction de Giovanni Dotoli, 2005. Schena - Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.

## XVII. STUDI SUL TEATRO

diretti da Franco Punzi

1. Emanuela Tommolini, *Lo Stato e il teatro. Normative e forme di gestione*, nota introduttiva di Lamberto Trezzini, 2005.

## XVIII. FONTI PER LA STORIA DI FASANO

Serie speciale di "Puglia Storica"  
Studi storici in onore di Nunzio Schena  
diretta da Antonietta Latorre

1. Antonietta Latorre, *Gli Statuti Settecenteschi delle Confraternite di Fasano*, introduzione di Liana Bertoldi Lenoci, 2005.

Redazione:

Dipartimento di Lingue e Letterature Romanze e Mediterranee  
Facoltà di Lingue e Letterature Straniere - Università degli Studi  
Via Garruba, 6 - 70122 BARI (Italia)  
Tel. 0039.080.571.74.37/41 - Fax 0039.080.571.75.34/33

E-mail : g.dotoli@lingue.uniba.it

Sito web: www.giovannidotoli.com

La "Biblioteca della Ricerca" si trova  
nelle seguenti librerie italiane

**Aosta**

Librairie Française  
28 rue de Tilhier

**Bari**

Adriatica Editrice  
Via A. da Bari, 119

Libreria di Cultura Popolare  
Via Crisanzio, 12

Laterza  
Via Sparano, 134

**Bologna**

Feltrinelli  
Piazza Ravegnana, 1

Rizzoli  
Via Rizzoli, 8

**Cagliari**

F.lli Cocco  
Via Manno, 9

**Catania**

La Cultura  
Piazza Vittorio Emanuele, 9

Buonaccorso Carmelo  
Via Etna, 20/22

**Fasano**

Schena  
Via Egnazia, 66

**Firenze**

Internazionale Seeber  
Via Tornabuoni, 68/r

Librairie Française  
Piazza Ognissanti, 1r  
Tel. 055.212659

**Genova**

Feltrinelli  
Via P. E. Bensa, 32/R

**L'Aquila**

Cosacchi  
Via A. Bafile, 9

**Lecce**

Adriatica Ed. Salentina  
Piazza Arco di Trionfo, 7

Milella

Via Palmieri, 30

**Milano**

Feltrinelli Libr. Manzoni  
Via Manzoni, 12

La Goliardica

Via Festa del Perdono, 12

Librairie Française

Via S. Pietro all'Orto, 10  
Tel. 02.76001767

**Napoli**

Marotta  
Via dei Mille, 78

Librairie "Henri Bosco"

Via F. Crispi, 86  
Tel. 081.613499

**Padova**

Cortina  
Via Marzolo, 2

Feltrinelli

Via S. Francesco, 14

**Parma**

Feltrinelli  
Via Repubblica, 2

**Pavia**

Garzanti Aldo  
Pal. Università

**Perugia**

Le Muse  
Corso Vannucci

**Pescara**

Libr. dell'Università  
Via Gramsci, 25

**Pisa**

Feltrinelli  
Corso Italia, 117

**Roma**

Tombolini P.E.C.  
Via IV Novembre, 146

Feltrinelli  
Via V. E. Orlando, 84/86

Librairie "La Procure"  
Largo Toniolo, 22  
Tel. 06.68307598

**Salerno**

Libr. Internazionale  
Piazza XXIV Maggio, 10

**Sassari**

L.I.S.A.C.  
Piazza Università, 1/A

**Siena**

Feltrinelli  
Banchi di Sopra, 64/66

**Torino**

La Goliardica  
Via V. Vela, 32

O.O.L.P. Libr. Internaz.  
Via Principe Amedeo, 29

Librairie Française  
Via Bogino, 6  
Tel. 011.836772

**Trieste**

Italo Svevo  
Corso Italia, 22

**Udine**

Tarantola  
Via Vittorio Veneto, 20

**Urbino**

La Goliardica  
Piazza Rinascimento, 7

**Venezia**

La Goliardica  
Via Crosera st. Pantalon, 3950

Librairie San Giovanni e Paolo

6358 Castello  
Tel. 041.5229659

**Verona**

Rinascita  
Via Corte Farina, A