

QUADERNI DELLA SOCIETA' LETTERARIA



# Il Mitico Palcoscenico

Il Teatro di Marguerite Yourcenar



a cura di  
Loredana Primozich

  
Cierre  
edizioni



QUADERNI DELLA SOCIETÀ LETTERARIA/3



# Il Mitico Palcoscenico

Atti della Giornata Internazionale di Studi  
sul teatro di Marguerite Yourcenar  
(Verona, 29 aprile 1990)

a cura di  
Loredana Primozech

  
CIERRE  
edizioni

In copertina, il manifesto degli spettacoli classici prodotti a Siracusa dall'Istituto Nazionale del Dramma Antico nel 1930; il manifesto è opera di Duilio Cambellotti e si riferisce in particolare all'*Agamennone* di Eschilo.

Enti promotori:

**Ambasciata di Francia in Italia**

**Ministero dei Beni Culturali e Ambientali**

**Regione Veneto**

**Assessorato alla Cultura del Comune di Verona**

In collaborazione con la Société Internationale d'Etudes Yourcenariennes S.I.E.M. (Università di Tours) e la partecipazione del Teatro Scientifico-Coop. Teatro Laboratorio di Verona - S.I.E.Y. 7, rue Couchot - 72200 LA FLECHE (Francia).

Il presente volume è pubblicato con il contributo dell'Istituto di Credito Fondiario delle Venetie

*Avvertenza:* La traduzione in italiano dei testi in francese e delle relative note è di Loredana Primozych.

© copyright 1991 dicembre

Cierre Edizioni, Verona

Stampa: Cierre Grafica, Verona-Sommacampagna (VR)

## Sommario

- <b>Giovanni Battista Ruffo</b> Discorso di ringraziamento	p. 5
- <b>Rémy Poignault</b> Discorso di ringraziamento	7
- <b>Maurice Delcroix,</b> “La teatralità del <i>Dialogo</i> ”	9
- <b>Rémy Poignault,</b> “Le due Clitennestre di Marguerite Yourcenar”	19
- <b>Philippe-Jean Catinchi,</b> “Un esempio di sincretismo yourcenariano: <i>La Sirenetta</i> al crocevia dei miti”	35
- <b>Françoise Bonali-Fiquet,</b> “Dal <i>Lamento du Jardinier</i> di J.Giraudoux al dialogo di Teodoro e Elettra in <i>Elettra o la caduta delle maschere</i> di Marguerite Yourcenar”	43
- <b>André Maindron,</b> “La donna e la morte”	51
- <b>Jean-Pierre Castellani,</b> “Metamorfosi del romanzo da <i>Moneta del sogno</i> a <i>Dare a Cesare</i> ”	59
- <b>Loredana Primozych,</b> “Le messe in scena del teatro di Marguerite Yourcenar, motivi di una scelta”	65
- <b>Donata Civardi,</b> “Passioni”	73
- <b>Ezio Maria Caserta,</b> “Educazione al mito: <i>Clitennestra o del crimine</i> , di Marguerite Yourcenar”	75
- <b>Marina Spreafico,</b> “Al confine con Marguerite Yourcenar”	79
- <b>Maurizio Scaparro,</b> “Di necessità virtù”	82
- <b>Rémy Poignault,</b> “Impressioni di un (tele)spettatore”	83
- Lista delle messe in scena	85



## Discorso di ringraziamento

*Quando si parla di Marguerite Yourcenar si parla soprattutto della prima donna ammessa, dopo più di tre secoli, sui gloriosi banchi dell'Accademia di Francia. Fatto singolare in una nazione, come la Francia, fedele sostanzialmente alle tradizioni.*

*Del resto anche alla Società Letteraria, secondo le tradizioni, la prima donna ammessa fu una eccezione e non fu una facile ammissione (Curtoni Verza). Tutto a rilento insomma perché la scoperta ed il vero successo di Marguerite Yourcenar cominciarono proprio con tale ammissione, forse secondo il solito principio che tutti salgono sul carro del vincitore. Ma come dice polemicamente Ernesto Galli della Loggia su "La Stampa": "... per trent'anni abbiamo letto solo alla marxista, si leggeva tutto sulla Russia, si ignorava il mondo americano e sino ai primi anni '70 non si pubblicò un rigo di Popper, Bernin o Tocqueville, nonché di Silone".*

*Da più di qualche anno, comunque, è indubbio il successo dell'opera della Yourcenar diventata popolare soprattutto attraverso le Memorie di Adriano che rimane una delle sue opere più significative in cui traspare la sua vena culturale di educazione classica più raffinata, unita a quella poetica, dolce e appassionata, ed alla raffinatezza intellettuale sua che è quella di Adriano, di cui la Yourcenar sente e percepisce ogni aspetto umano. Come dice Roscioni di "Repubblica": "...la distanza della Yourcenar da noi non sta nel suo parlare di Adriano, ma nel parlare di Adriano come se la nostra cultura fosse quella di Adriano".<sup>(1)</sup>*

*A questo punto un congresso internazionale andava fatto perché di lei, di Marguerite Yourcenar, non si è fatto in fondo ancora un punto fermo.*

*Fortini si chiede su "L'Espresso": "Yourcenar un bluff?" ed è polemico e controcorrente con tesi credo condivisibili, ma che hanno qualche seguito ed un certo fascino. Egli dice: "Troppo signora", "Brava, ma non eccezionale: donna e scrittrice di alta sapienza capace di volgere in greco una pagina del romanzo sull'imperatore Adriano per verificare quali parole non avrebbero potuto essere state usate dal personaggio. Questo gabinetto di oreficeria, ammiriamolo".<sup>(2)</sup>*

*E conclude: "La signora francese ci rammenta che la nobiltà dello spirito si è sempre venduta benissimo".*

*Tale seminario sarà interessante anche perché farà luce estesa su tale figura, spazzando via dubbi e soprattutto dando conoscenze che almeno chiariranno alcuni aspetti non ancora troppo noti o pubblici di questo personaggio che, a prescindere dalle opinioni personali, può essere tranquillamente definito straordinario.*

*Per questo ringrazio la dott.ssa Loredana Primozech, curatrice del Seminario e la Société Internationale d'Etudes Yourcenariennes (Université de Tours). Ringrazio tutti gli intervenuti, coloro che hanno concesso il patrocinio a questa manifestazione e cioè: l'Ambasciata di Francia, la Regione Veneto, il Ministero dei Beni Culturali e l'Assessorato alla Cultura del Comune di Verona.*

Giovanni Battista Ruffo  
(Presidente della Società Letteraria)

### Note

1. G. Roscioni, "Gli antichi come noi", "La Repubblica", 299 (19.12.1987), p. 24
2. F. Fortini, "Yourcenar, un bluff?", "L'Espresso", 47 (24.11.1985), pp. 139-143



## Discorso di ringraziamento

*Innanzitutto, desidero esprimere il grande piacere che provo ad essere in questa magnifica città di Verona e ricevere l'ospitalità della Società Letteraria, oltre a costatare l'interesse che suscita M. Yourcenar e, in particolar modo il suo teatro che è ancora uno dei settori meno conosciuti della sua opera.*

*Già nel 1985 si è potuto notare come M. Yourcenar abbia numerosi e ferventi lettori, in occasione di una Giornata di studi presso l'Università di Pavia. Eravamo stati invitati dal prof. G. Giorgi e dalla prof. C. Biondi, docente all'Università di Parma e ora a quella di Bologna, che fa molto per gli studi sulla Yourcenar ma che purtroppo non può essere oggi tra noi poiché impegnata in un convegno sulla francofonia nelle Antille.*

*In seguito alla giornata di Pavia e di altri convegni, è nata la "Société Internationale d'Etudes Yourcenariennes" con il consenso della stessa M. Yourcenar, e da tre anni viene pubblicato un Bollettino semestrale. La S.I.E.Y. ha organizzato un convegno a Tours, i cui Atti sono apparsi nel 1990<sup>(1)</sup> e attualmente collabora a un convegno, organizzato dal prof. M. Delcroix presso l'Università di Anversa nel prossimo mese di maggio (15-18 maggio), "Roman, histoire et mythe dans l'œuvre de M. Yourcenar".*

*Oggi ci ha qui riuniti la messa in scena di Clitennestra o del crimine, per la regia di E. M. Caserta con il quale L. Primožich ci ha messo in contatto nell'estate 1989. Già nel giugno dello stesso anno, all'Hôtel de la Monnaie di Parigi, la S.I.E.Y. aveva organizzato una giornata di studi dal titolo "Rencontres autour du théâtre de M. Yourcenar", in occasione di *Qui n'a pas son Minotaure?*, per la regia di J.-L. Bihoreau<sup>(2)</sup>. L'originalità dell'incontro odierno consiste nel fatto che, a differenza dell'incontro di Parigi, sono stati riuniti non solo degli studiosi universitari ma anche dei registi e degli attori le cui esperienze ci saranno proposte nella seconda parte dell'incontro.*

*Vorrei a mia volta salutare e ringraziare tutti quelli che sono giunti da molto lontano, e inoltre esprimere la mia gratitudine verso coloro che hanno permesso la realizzazione di questa Giornata, la Società Letteraria di Verona che ci ospita e che pubblicherà in italiano gli Atti, che per parte nostra saranno pubblicati in francese nel nostro Bollettino n. 9. Desidero ringraziare E. M. Caserta che ci apporta il suo contributo artistico nonché economico. E non vorrei dimenticare colei senza la quale non saremmo qui, che non solo è all'origine di questo progetto ma si è impegnata nella sua realizzazione creando i contatti necessari e che ha anche trovato il tempo per preparare la sua comunicazione.*

Rémy Poignault  
(Presidente della Société Internationale  
d'Etudes Yourcenariennes)  
(Università di Tours)

### Note

1. *Marguerite Yourcenar et l'art. L'art de Marguerite Yourcenar*, Tours, 1990
2. *Rencontres autour du théâtre de Marguerite Yourcenar*, "Bulletin de la S.I.E.Y.", 7 (nov. '90). Per le indicazioni sullo spettacolo, si rinvia alla "Lista delle messe in scena", nel presente volume.



## La teatralità del *Dialogo*

Il dialogo in questione è quel *Dialogo nella palude*, “dramma in un atto” - e in tre scene -, primo tentativo drammatico di Marguerite Yourcenar, scritto “al più tardi nel 1931, forse addirittura nel 1929”, se si deve dar credito alla nota introduttiva dell’edizione del 1969<sup>(1)</sup>. Esso mette in scena due personaggi presi dal *Purgatorio* dantesco, Pia e suo marito, nonché il luogo in cui si presume che la donna debba finire i suoi giorni: la palude della Maremma. Marguerite Yourcenar dà al marito il nome di Sire Lorenzo e gli assegna il triste ruolo di vecchio, già governatore di Siena in cammino verso Assisi, dove conta ritirarsi. L’azione si riduce alla prima ed ultima visita di Sire Lorenzo ad una sposa troppo giovane di cui ha punito l’infedeltà, dodici anni prima, rinchiudendola in quel luogo putrido, e dalla quale si reca forse per dare - o chiedere? - il perdono.

È quindi legittimo interrogarsi sulla teatralità di una pièce di teatro, salvo a interrogarsi solamente sulle sue parole, quando si tratta di un teatro della parola. È un problema di specificità di genere e se si è scelto il termine di teatralità piuttosto che quello di drammaturgia, è per rinchiudere immediatamente la pièce all’interno della sola tecnicità del suo genere, che, di fatto, non si definisce solo attraverso le sue regole, ammesso che ne abbia, come la letteratura non si definisce solo attraverso la sua forma.

L’originalità del *Dialogo nella palude*, se si deve credere al titolo o al commento introduttivo redatto quarant’anni dopo e che lo definisce ancora “dialogo drammatico”, consiste nel mettere l’accento sullo scambio dialogato, anzi, prendendo alla lettera le indicazioni della scrittrice, su un dialogo unico tra due personaggi che non potranno che essere protagonisti<sup>(2)</sup>. Ma Sire Lorenzo è accompagnato da un giovane monaco, Frate Candido, che è d’altra parte il suo unico interlocutore in quella che è la prima scena. Nella seconda, due domestiche si fanno incontro ai visitatori. Alla terza e ultima scena, dove compare Pia di fronte a Sire Lorenzo, non solo le tre comparse sono presenti e continuano ad intervenire, ma lo scambio tra i protagonisti si svolge a fatica in modo tale che l’incontro differito a lungo sfiora sempre il dialogo tra sordi.

A guisa di preambolo, diciamo sin d’ora che i termini usati nel titolo e nella nota introduttiva non hanno l’autorità generica che credevamo all’inizio, per cui si può formulare l’ipotesi che la *palude* del titolo indichi non il luogo geografico dell’azione quanto l’impantanarsi del *dialogo*: meno Maremma e più un certo miasma della comunicazione.

Come l’abbiamo riassunta, la divisione in tre scene implica tuttavia una progressione. Non nel luogo, il quale non muta e la cui staticità non è priva di ironia poiché il padrone non riesce a penetrare in questo castello che funge da prigione, mentre la prigioniera si presenta liberamente all’esterno<sup>(3)</sup>. Ma, paradossalmente, nelle condizioni della comunicazione, poiché il numero dei personaggi in scena non cessa di aumentare: i visitatori, dapprima abbandonati a se stessi, raggiunti in seguito dalle domestiche e infine da Pia. La formula impiegata prende dalla tradizione classica l’uso del confidente, che precede o accompagna il protagonista per

presentarlo prima che esso compaia davanti al pubblico o per aiutarlo ad esprimersi. Tuttavia, l'artificiosità utilitaria di questo mezzo stilistico era spesso sottolineata dal silenzio del compagno dal momento in cui i protagonisti si trovavano di fronte. Come si è visto, questo non è il caso del *Dialogo*. La struttura generale della pièce, che valorizza l'incontro dei protagonisti, differendolo e annunciandolo per ben due scene, altera tuttavia questo incontro per mezzo di coloro che lo hanno preparato, perfino quando essi si sforzano di favorirlo.

Nelle prime due scene, si noti bene, Pia è presentata in modo tale da farla conoscere e da farne desiderare la comparsa, ma anche in modo che si esiti a riconoscerla quando appare, salvo a riconoscerla come enigma. Ciò dipende da un'opzione più generale della pièce, che sceglie di mettere in scena i protagonisti quando sono cambiati o credono di esserlo e possono ancora cambiare - Sire Lorenzo, il giudice pentito -, o quando sono diversi da quello che si crede siano divenuti - Pia, la prigioniera felice; anche se entrambi affermano di essere vicini a quel momento della vita in cui l'individuo si libera per l'ultima volta, nel ritiro religioso o nella morte. La differenza maggiore tra le due scene introduttive consiste nel fatto che le informazioni su Pia provengono, nel primo caso, dal marito, e quindi dal passato, nel secondo, dalle domestiche, e quindi dal presente.

L'ambiguità del personaggio femminile è pertanto programmata molto prima del suo ingresso in scena: per il primo, Pia è mortalmente afflitta per essere stata separata dal suo amante, e i miasmi della palude la avvelenano; per le altre, essa è "fresca come una rosa" (T,160), e le rose, aggiungono, non piangono (T,161). Trovarsi alle prese con questa donna che non offre appigli farà vacillare Sire Lorenzo persino nel suo pentimento. Ciò è messo in evidenza dai gesti inseriti nel testo, che si limita a far inginocchiare Sire Lorenzo davanti a Pia, all'inizio della scena (T,164) per poi farlo rialzare (*Ib.*); e verso la fine, a far levare su di lei una mano punitrice (T,171), un attimo prima che si allontani barcollante..

Come funziona allora il dialogo annunciato? Per analizzare la terza scena, salvo a farne una parafrasi di tanto in tanto, per guadagnare tempo, faremo quello che oggi il critico disdegna fare: seguire la produzione del senso nella progressione del testo, che è il suo primo significato - vecchia indicazione dell'analisi testuale della scuola di Liegi<sup>(4)</sup> -, limitandoci tuttavia ai segni principali che permettono di caratterizzare la teatralità del dialogo e, se occorre, del suo dialogismo, cioè della concorrenza in esso dello scambio di battute e soliloquio, entrambi iscritti nel discorso del personaggio come segni volontari o involontari, consci o inconsci.

La prima battuta di Pia è un saluto rivolto ai viandanti: "Signori" (ci si sarebbe aspettati un "Messeri" benché il termine mal convenga ad un giovane monaco, ma la giovane Marguerite Yourcenar non ha ancora in molta considerazione gli scrupoli della storicità). In seguito, cessa di parlare loro per parlare di essi, alla terza persona: "Sono mendicanti". Sono le due domestiche che, sostituendosi a lei, cercano di identificare i visitatori, come hanno già fatto alla scena II. Non si deve sottovalutare il fatto che gli indizi oscillano tra due sfere molto chiare: l'amore e il sacro. Così Frate Candido sarà visto come un vero monaco che benedice o come un falso monaco seduttore; Sire Lorenzo come un prete poiché non guarda le donne e non si

comprendono le sue parole (T,162). I temi messi in gioco provocano d'altra parte gli interventi di Frate Candido prima e di Sire Lorenzo poi, e, tra i due, una discussione sulla possibile collusione dell'amore e del sacro, tanto che questo bisticcio ha per effetto solo di farli prendere nuovamente per mendicanti. Si noterà come, in questo inizio, intervengano tutti e cinque i personaggi presenti; anche se Pia tace dalla terza replica in poi, e a partire dalla sesta battuta, le altre sette deviano dalla sua persona. Lo spettatore deve provare la sensazione che l'ingresso di Pia nulla ha mutato nei rapporti tra i personaggi, poiché si assiste a un prolungamento della scena II, dove Sire Lorenzo, con parole velate, ha parlato molto di sé; solo che ora le repliche divengono mano a mano più brevi. Nuova maniera, quindi, di differire il dialogo propriamente detto, variando rapidamente quello che in seguito apparirà essere la posta dell'incontro: il riconoscimento degli individui e, alla base, la dialettica dell'amore e del sacro, il loro contrasto e la loro congiunzione.

Quando Pia riprende la parola, nel primo scambio diretto tra lei e Sire Lorenzo, essa sospetta in questi mendicanti dei possibili delatori, ma allo stesso tempo rivela loro quello che vorrebbe tenere celato: "Non si deve sapere che io - qui - sono felice". Coi che parla in questa maniera mette perlomeno in risalto la propria ingenuità, che in seguito sarà piuttosto una mancanza di spirito. Di nuovo, la felicità che più tardi si saprà legata all'amore è interpretata, da Sire Lorenzo e Frate Candido, come unita all'amore di Dio: essere felice è lodare Dio, per essere felici in questo luogo bisogna essere santi.

A questo punto Sire Lorenzo tradisce la propria identità chiamando Pia per nome, e ancor più dicendola "sua". Le lunghe repliche successive sono paragonabili, per il loro compiacimento a rievocare un passato doloroso, a quella che Sire Lorenzo aveva diretto alle domestiche alla fine della scena II, e anche a Frate Candido nella scena I. Ricordando a Pia la severa giustizia che ha esercitato su di lei, le rende noto il suo desiderio di ritirarsi al mondo e infine le rivela la relazione amorosa con una vicina ormai defunta, in un atteggiamento di umiltà e di perdono alimentato dall'illusione che una reclusa felice non può che essere una santa.

Saremo quindi solo più sensibili alla preoccupazione ambigua che manifesta il vecchio nei confronti della carne, quando, nella sua professione di rinuncia, unisce "il ricordo di quella sera in cui [Pia era] nuda sotto le rose" (T,164) alla prospettiva, per lui, di andare a morire sulla terra "nuda" di Assisi e di sbarazzarsi del proprio corpo per essere "sempre più nudo" (*Ib.*) e infine al ricordo della sua amante "nuda, [che] sembrava coperta dalla sua anima" (T,165). Tra i rari interventi che si inseriscono in quello che è in realtà un lungo monologo *in praesentia*, quelli delle domestiche e di Frate Candido, che Sire Lorenzo non sembra udire, appaiono di fragile utilità: le domestiche chiedono che il pellegrino di Assisi preghi per loro, Frate Candido si preoccupa per la discrezione dovuta all'amante morta. È evidente la preoccupazione della drammaturga di giustificare in qualche modo la presenza sulla scena dei personaggi secondari, ma anche, con molta economia, di far risaltare la *parola di solitudine* che sembra cercare a lungo la sua interlocutrice - o un'interlocutrice in più. Così l'amante perduta, immagine ossessiva nel ricordo, è per Sire Lorenzo l'equivalente strutturale dell'amante di un tempo, di quel Simone la cui

morte sarà tra breve annunciata da Sire Lorenzo a Pia. Un altro dialogo a quattro, più essenziale ma immaginario si abbozza così in secondo piano, come una possibilità virtuale del sistema attuato dei personaggi, ma lasciando, per il momento posto solo all'interminabile tiritera del vecchio<sup>(5)</sup>.

Delle quattro repliche di Pia che si intercalano anch'esse nel monologo del marito, la prima è espressa troppo presto, prima di quella delle domestiche e di Frate Candido, quando Sire Lorenzo si rialza dopo essersi inginocchiato. Essa sottolinea nell'animo della giovane donna, il grado di incomprendimento. Non che essa non abbia compreso quello che il marito le dice e in particolare la richiesta di perdono che terminava il discorso di Sire Lorenzo. Ma invece di vedervi il segno di una rinascita morale, la donna preferisce credere a una diversità della persona, anzi della natura: "Non è mio marito. Forse è un fantasma. E io ho tanta paura dei fantasmi" (T,164). Ancora un'ingenuità in colei che non si convince all'evidenza del presente e che preferisce credere ai sogni che teme, più che al pentimento dell'uomo che l'ha punita. Riprendendo la parola, Sire Lorenzo mostra a sua volta che ha compreso bene le espressioni della moglie poiché finge di assecondarla nelle sue morbide allucinazioni: "Vostro marito è morto". Si comprenda: "Ho venduto tutti i miei beni" (Ib.). Ma la concessione non fa che allontanarlo ulteriormente, renderlo assente come interlocutore.

In seguito Pia tace a lungo, senza che nulla in lei lasci trasparire che abbia o meno accettato di riconoscere il marito, come essere in carne ed ossa e non come fantasma. A Frate Candido e alle serve è dato di esprimere una parola in questo soliloquio interminabile. Ma Pia interviene di nuovo, per tre volte, quando il marito ricorda l'amante la cui morte ha risvegliato in lui il ricordo della moglie. Le tre repliche rientrano in uno stesso modello, benché la seconda e la terza, quest'ultima separata dalle altre da una lunga ripresa del monologo meditativo di Sire Lorenzo, sono simili alle successive nella misura in cui la loro seconda parte introduce un'opposizione verso l'interlocutore ("Ma..."/T,166). In ciascuna di esse, Pia rivolge la sua attenzione a colei che l'ha sostituita presso il marito. Ammettendo di averla conosciuta, identificandola per due volte come vicina, anche se la ripresa quasi identica della stessa informazione, ["Era una nostra vicina", "Era una vicina"], che circonda alcune frasi di Sire Lorenzo, non manca di suggerire che la giovane, immersa in questo netto ricordo, non ha prestato la stessa attenzione alla replica di mezzo; e infine aderendo con un duplice "Sì..." all'analogia che Sire Lorenzo crede riconoscere tra le due donne, Pia sembra più attenta, quasi conciliante. All'inizio di queste repliche, almeno, poiché immediatamente dopo si allontana dalle preoccupazioni del marito: la prima volta attardandosi sui fronzoli e gli ornamenti della defunta - "portava una veste bianca con un mantelluccio ricamato di perle" (T,165) -, argomenti frivoli che non interessano Sire Lorenzo: "Non ricordo il suo vestito" (Ib.). La seconda volta, ritornando su un'affermazione precedente del suo interlocutore - "Era più bella [di voi]" (T,165) - per metterla in dubbio: "non ricordo che fosse tanto bella" (T,166). Certo, questo genere di affermazione virile, anche da parte di uno sposo poco attento, avrebbe potuto risvegliare in lei un moto di rivalità femminile, e la tardiva negazione avrebbe potuto manifestare nel suo animo un segreto proce-

dere di questa virtualità. Ma attribuendo al solo difetto di memoria, anzi alla sua insufficienza, il dubbio, non della bellezza, bensì dell'alto grado di questa bellezza, e senza peraltro paragonarla a sé, mantiene il sospetto di rivalità a un livello così basso che esso diviene un segno di indifferenza. La terza replica concerne evidentemente un argomento più grave, la problematica della colpa dove, secondo Sire Lorenzo, la sposa e l'amante si confondono a tal punto che gli sembra di punire l'una per le colpe dell'altra. Ma nuovamente la reclusa si trincerava dietro una sua incapacità innata: poco prima non "ricordava", ora non comprende: "non comprendo quali colpe" (*Ib.*).

Falso dialogo, quindi, fino a questo momento, dove, per iniziativa di Sire Lorenzo, predominano il monologo monocorde e rinchiuso in sé, nonostante egli si preoccupi per la destinataria del messaggio, e la reminiscenza del passato sull'incontro presente. A ciò si deve aggiungere che i primi indizi, in Pia, di una specie di deficienza mentale, tra ingenuità, sragionamento e distrazione, fanno presagire la difficoltà di spingere oltre il rapporto.

È a questo punto che Sire Lorenzo pronuncia il nome di Simone, per annunciare subito dopo, nell'ordine inverso dei fatti, la morte e il matrimonio dell'antico amante di Pia. Ma il nome è stato sufficiente perché il dialogo drammatico prenda un'altra piega. Non appena le repliche di Sire Lorenzo cominciano a divenire più brevi, quelle di Pia, sempre ridotte all'inizio, e che esprimono il timore di vedere il marito ricordarsi di Simone o l'incredulità di fronte alle notizie che egli le fornisce, divengono più ampie dal momento in cui, certa della vita di Simone e della sua fedeltà, ella attesta con ricordi provocanti il loro amore, anzi la loro intimità fisica. Un secondo dialogo si sviluppa allora, questa volta con Simone, dialogo fatto non solo di parole: "io gli racconterò tutto questo, e ne rideremo insieme" (*T*,167) - e il riso, come si vedrà più avanti, avrà un suo peso nell'azione successiva. Due brevi interventi delle comparse, quella di Frate Candido nei confronti di Sire Lorenzo, e delle serve verso Pia, per raccomandare ai due la prudenza, si sovrappongono al rincorrersi delle repliche dei protagonisti a evidenziare l'animarsi dell'azione. L'effetto di vivacità viene ulteriormente sottolineato dall'interruzione o dal ripristino della comunicazione diretta tra Pia e il marito, sia che si parlino l'un l'altra sia che parlino dell'altro alla terza persona<sup>(6)</sup>. In questo contesto, le stesse interruzioni del dialogo contribuiscono a rivelarne l'intensità. Tuttavia, mano a mano che Pia, rinunciando a qualsiasi consiglio di prudenza, respinge colui che si umilia di fronte a lei e, con la stessa sicurezza, conquista un modo di regale autonomia, l'alternarsi delle repliche perde il valore di comunicazione: anche quando la prigioniera, con le sue parole, riprende una delle ultime battute offensive rivolte a lei - da Sire Lorenzo, Frate Candido o dalle serve<sup>(7)</sup> - e perfino quando cerca il termine a distanza, rivelando che esso è rimasto in lei dal momento in cui è stato pronunciato<sup>(8)</sup>, la donna usa questa battuta come una specie di ostacolo sul quale possa far rimbalzare il suo diniego e poi supera lo slancio della testimonianza d'amore. Un lirismo dell'immagine stagionale dell'amore e di una concezione ciclica e suggestiva del tempo, attraverso l'attesa perenne di un eterno ritorno sottolinea il canto liberatorio della circostanza e dei personaggi presenti:

“D’estate lo aspetto in giardino, sotto gli alberi e la notte cade su di noi come uno scuro mantello. D’inverno, lo aspetto accanto al fuoco e il riflesso delle fiamme cade su di noi come un rosso mantello” (T,168).

Gli interventi di Frate Candido e delle serve divengono a questo punto più numerosi, preoccupati come sono di dare alla crescente esaltazione della giovane una spiegazione che la renda innocente, privandola però della ragione: *delirio, febbre*, ancora *delirio* (*Ib.*), questi sono i termini attribuiti a Pia, come quello di *fantasma* è usato da Sire Lorenzo per quel Simone di cui gli viene imposta la sopravvivenza. Ed è un’ultima occasione per Pia di rendere all’amante labbra, mani carezzevoli, un cuore che batte persino nel sonno, e ancora una volta il riso di quella bocca, meno innocente di quanto non sembri, nonostante la donna insista sull’avidità nutritiva, una bocca che ha fame, che sa spezzare il pane e bere il vino rosso (*Ib.*). In seguito, Frate Candido si sforza invano di confermare la prima ipotesi del padrone: “sono sempre dei fantasmi”.

Marguerite Yourcenar, infatti, per mezzo di Sire Lorenzo, si prepara a introdurre nella struttura della scena la spiegazione razionale della felicità di Pia: altri uomini hanno sostituito l’amante scomparso. Chiamate in causa per aver chiuso gli occhi, le serve, scusandosi per l’età avanzata, confermano i fatti alla loro maniera. Sconvolgente per Sire Lorenzo, la rivelazione rimane senza effetto per Pia, il cui solo intervento ora si conforma al modello precedente delle risposte brevi: all’affermazione del marito, secondo cui, l’amante “non è Simone”, ella risponde riprendendo interrogativamente la stessa frase, ma conclude con un’altra domanda che vale un’affermazione: “C’è forse qualcun altro al mondo?” (T,169).

Nel testo nulla che tradisca il fatto che Pia abbia per un istante preso in considerazione la spiegazione proposta. Anzi dice: “Non comprendo” (*Ib.*). In realtà esistono le condizioni perché riprenda il monologo di Sire Lorenzo e l’ossessione di un perdono che non riesce a farsi accettare poiché il vecchio non ha ormai più nulla da dire.

È sufficiente questa ossessione, espressa tre volte alla fine di una replica che sollecita nuovamente una risposta - “sono venuto pieno di perdono... Potevo perdonarvi Simone [...] Ditemi che non è vero [che avete ceduto ad altri uomini], e potrò perdonare tutto” - perché Pia esprima non la parola richiesta ma la più inattesa delle risposte, che è una caratterizzazione del marito<sup>(9)</sup>:

“Mi avreste perdonato se mi aveste saputo infelice. Voi non perdonate la felicità” (T,169).

La replica deve la sua forza alla sorpresa che provoca sullo spettatore che dovrebbe provare simpatia per Pia - forse più frequente - e allo sconvolgimento che opera nel rapporto di forza: ecco il giudice giudicato e, come si vedrà, senza risposta. Lo stile non è estraneo all’effetto prodotto: delle due frasi che mettono in rapporto la capacità di perdono di Sire Lorenzo con il paradigma felicità-infelicità, la seconda si oppone alla prima proprio come la felicità all’infelicità, come pure la frase semplice a quella complessa, il corto al lungo, il negativo al positivo, il presente intemporale all’irrealtà del passato e, per quanto concerne l’oggetto considerato, l’astrazione generalizzante (la felicità) alla messa in discussione di sé (una probabile infelice). La densità del contenuto e le qualità dell’espressione hanno co-

me effetto possibile di rendere giusto, agli occhi del pubblico, il giudizio espresso. Giusto e tanto più profondo in quanto la sua logica sembra irrazionale: in genere non si perdona la felicità ma la colpa. La costruzione indiretta - perdonare la felicità - nella misura in cui viene di solito usata per introdurre il beneficiario del perdono, introduce in genere una persona, come nella prima delle due frasi di Pia - "mi avreste perdonato" (il corsivo è nostro) - non un'astrazione: legata all'oggetto abituale di questa azione, ne è la traccia e sottolinea la violenza fatta all'abitudine, con scrupolo di espressività, in questo passaggio all'astrazione generalizzante. Ora, questa replica è la sola da parte di Pia, che prenda in considerazione il marito; la sola, in un certo senso, che potrebbe far parte del dialogo a cuore aperto, se ci fosse un sentimento. Pia apre gli occhi su Sire Lorenzo; ma per condannarlo.

Giudizio senza risposta, si diceva. Non che Sire Lorenzo non riprenda la parola. Ma questa parola, anche se inizia col contestare e a giudicare a sua volta - "Non è felicità... È ignobile" (*Ib.*) - è pronunciata per sospendere immediatamente il proprio impeto, per scivolare alla concessione, anch'essa la meno attesa, poiché la forza di pensiero e di espressione che Pia manifesta per la prima volta spinge il marito ad approvare l'ipotesi del suo delirio:

"Pia non vi chiedo nessuna confessione. Essere sincera per voi significherebbe l'infamia. Preferisco credere che sia delirio e che qualcuno ha abusato di questo delirio" (*Ib.*).

Replica che non è l'unica. Non si può rifiutare ulteriormente che il dialogo sia possibile e che il lessico drammatico perda così la sua giustificazione.

La quasi conclusione della scena si organizza attorno a due proposte di Sire Lorenzo: riportare a Siena la moglie, o rimanere con lei nel castello della palude. Alla prima, Pia e le serve si sottraggono una dopo l'altra. È l'occasione, per la giovane donna, di manifestare nei confronti del marito un'implacabile lucidità:

"Avete voglia che rimpiazzi la vostra amante defunta... Tutt'a un tratto vi siete accorto di amarmi" (*T*,170).

Questa volta, l'assentimento di Sire Lorenzo conferma la perspicacia di Pia e dimostra l'autorità di questo giudizio tanto più che egli riconosce di agire sulla forza di un sentimento del quale, all'inizio della scena, aveva rifiutato che si pronunciasse perfino il nome, poiché troppo legato al peccato<sup>(10)</sup>, ma che in seguito ha confessato di averlo provato per colei che fu la sua amante, riconoscendo ora che esso ha guidato i suoi passi verso Pia:

"Avete ragione, Pia, non è che amore" (*Ib.*)

Se si nota che nella disseminazione delle loro argomentazioni, entrambi si sono opposti per pura negazione - Sire Lorenzo nega che la felicità di Pia sia felicità, e Pia nega che la pietà di Sire Lorenzo sia vera pietà - quest'ultima negazione del giudice nei confronti dell'amore tradisce l'efficacia, a senso unico, di questo falso dialogo, se per efficacia si intende, non che ogni parola sia udita e compresa ma che l'insieme di queste battute illogiche spinga uno degli interlocutori - il padrone - a rinunciare alle premesse, a umiliarsi di fronte alla colpevole. Egli portava il perdono, ora lo chiede. Egli veniva nonostante l'amore, ora viene per esso.

La seconda proposta di Sire Lorenzo, restare con la moglie, si oppone fortemente alla precedente poiché non provoca risposte: Pia si limita a sottolineare l'ultima parola del marito - "mi terrete con voi, tra i vostri *poveri* (T,170; nostro corsivo) - un ragionamento da un lato implicito che rivolge alle serve e che ci riporta all'inizio della scena, quando la giovane, non riconoscendo il marito, lo credeva un mendicante:

"Ecco serve vedete? Non è mio marito... Ve lo avevo pur detto che era solo un povero" (T,171).

Soprattutto essa ride. Questo riso - non analizzabile poiché senza parole - si può solo supporlo diviso tra l'impudenza della felicità e il sollievo di liberarsi di un'inquietante inquisitore in visita. Ci si ricordi che esso era stato in un certo senso preparato da due frasi precedenti di Pia. In questo momento, esso è visto da Sire Lorenzo come un assaggio della derisione collettiva - "Ah! come ne rideranno, in Siena" (*Ib.*) - verso il giudice inginocchiato ai piedi dell'impura e per il perdono richiesto. Provocando il rinascere della problematica dell'amore e della colpa, questo riso suscita, nel penitente, una violenza che è il parossismo di questo dialogo senza scambio - "Chiedetemi perdono, Pia, prima che vi mandi davanti a Dio" (*Ib.*) - violenza che le serve, Frate Candido e ancor più Sire Lorenzo, per effetto di un'improvvisa stanchezza, fanno subito svanire: "Sono troppo vecchio per la vendetta" (*Ib.*).

La fine della scena si trascina volontariamente in lungaggine: diviso tra Frate Candido, che cerca di spingerlo sulla via di Assisi, e il desiderio di dire ancora "qualcosa (...) a questa donna" (*Ib.*) e alle serve - null'altro che avvertirle che il castello minato dalla palude crollerà su di loro -, Sire Lorenzo non ha più di fronte che una figura ambigua della benevolenza: la Pia che accoglie i mendicanti, che si sa ormai essere mendicanti d'amore, quei mendicanti evocati da lei stessa all'inizio della scena. La Pia che non vede di averne uno di fronte, almeno riconosce in lui un povero, al punto da vedervi quasi il marito o di accordargli almeno un ultimo pensiero:

"Allora è davvero solo un pover'uomo... Avrei pietà di mio marito se sapessi che è così povero" (T,172).

Propone quindi di dargli una rosa - ciò sarà la sua ultima parola nonché l'ultima della pièce - rivelando tutta l'ambiguità di questo fiore nel *Dialogo*. Paragonata a Pia stessa - "la nostra rosa", dicono le serve (T,171)<sup>(11)</sup> -, e associata da Sire Lorenzo agli amori colpevoli della giovane "nuda sotto le rose" (T,164 e 159), eccolo ultimo dono a colui che ha rifiutato tutto. L'inconscio di Pia qui sfiora la crudeltà nella compassione.

Ogni dialogo è difficile. Ogni dialogo drammatico è, secondo le regole del gioco, conflittuale. Ma *Il dialogo nella palude* non è un dialogo. La sua teatralità è nell'incompatibilità dei livelli di discorso possibili tra la coscienza torturata del giudice penitente e questa trance appassionata che alla sua maniera fa di Pia una figura mitica. Non ci si meraviglierà quindi che il tema della follia giochi un ruolo importante: la follia, in letteratura, è uno dei coronamenti della finzione. Con la libertà dell'immaginario traversata da una lucidità intermittente, l'inconscio di Pia

sottrae la donna al Purgatorio dantesco per darla a un'altra religiosità che la renda innocente. Martire dell'amore, la prigioniera sfugge, con la follia, a quell'umanità di cui la sua carne è fatta nonostante tutto. Pia ci parla allora come parla a Sire Lorenzo: dall'alto e da lontano. Ora, non si può dialogare con il mito, salvo a riscriverlo, e ciò è compito dell'autore.

Tuttavia, Pia non è una figura trionfale della passione - cosa impossibile per Marguerite Yourcenar, all'epoca di *Alexis o il trattato della lotta vana* e della *Nouvelle Eurydice*, dove la morte è troppo vicina all'amore, e dove è troppo dolorosa l'espressione di una coscienza segnata ancora da una religiosità cristiana. Pia non è né santa, né sana. Tutt'al più, nell'indipendenza della carne, incarna un modo di assoluto morboso. Nella palude, il mito si dice felice, ma muore: "Mi difece Maremma" (12).

Maurice Delcroix  
(Università di Anversa)

#### Note

1. M. Yourcenar, *Tutto il teatro*, Milano, Bompiani, 1988, p. 151. Salvo indicazioni contrarie, tutte le cifre tra parentesi rinviano a questa edizione.  
*Il dialogo nella palude* è stato soggetto di due analisi di L. Primozich ("La Pia de Dante ou les nuances musicales d'une pièce yourcenarienne", in *M. Yourcenar et l'art. L'art de M. Yourcenar*, Tours, S.I.E.Y. ed., 1990, pp. 249-256; "Pia, femme ou fantôme?", in *Rencontres autour du théâtre de M. Yourcenar*, "Bulletin S.I.E.Y.", 7 (1990), pp. 29-39) e di una terza di C. Faverzani ("*La dialogue dans le marécage: œuvre poétique ou dramatique?*", *Ibid.*, pp.41-59).
2. Un regista odierno forse sfrutterebbe il trattamento del luogo e le sue ripercussioni sulla natura dei personaggi. Il mondo di Dante e la parte vulcanica dell'Italia hanno certamente le loro fumarole, ma, a parte le rose (T,159) - "A che servono delle rose in una palude?" - le strade al sole (*Ib.*) e la necessità di cercare un po' di ombra per la siesta (T,155), la palude yourcenariana è più vicina agli sfondi brumosi di Maeterlinck - cui la stessa Yourcenar fa riferimento nell'introduzione - e in particolare alla capacità dell'autrice di trasformare i personaggi in fantasmi (T,164). A questo proposito si vede una pagina bizzarra di *Novelle Orientali* che pretende fare una distinzione tra i fantasmi del Nord e quelli del Sud (M. Yourcenar, *Novelle Orientali*, Milano, Rizzoli, 1983, p. 82). Ma non è questo aspetto della pièce che si vuole analizzare qui.
3. Ma non si trattava solo di semplificare la messa in scena, come lo fa credere l'espedito grossolano che fa dire a Frate Candido, alla scena II: "Donne, la vostra padrona scenderà? Il mio compagno è malato" (T,160)?  
Ciò non ci evita di valutare gli effetti non necessariamente concentrati di questa unità di luogo acquisita in maniera maldestra.

4. Si veda S. Etienne, *Défense de la philologie et autres écrits*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1965 (I éd. 1933) e i “Cahiers d’Analyse Textuelle” fondati da Louis Remacle e diretti dal 1959 al 1978 da Paul Delbouille.
5. Si può trovare un indice di questa tendenza alle equivalenze parallele nel nome di Simona, dato non all’amante morta, ma alla serva di Pia “che era bella” (T,164), serva che Sire Lorenzo ha tolto a Pia perché “le avrebbe ricordato Simone” (Ib.) e che ora è pronto a restituirla, se accetta di ritornare a Siena (T,169-170).
6. Pia: “Lui non deve pensare a Simone”, “Non vi credo” (T,166).  
Sire Lorenzo: “L’avete rivisto!”, “Si sono rivisti” (T,167). Pia: “Ne ho abbastanza del suo perdono”, “Venite per cercare di separarci” (Ib.).
7. Sire Lorenzo: “Si era sposato”, Pia: “Simone, sposato? Non vi credo...” (T,167).  
Sire Lorenzo: “Vi scriveva?”, Pia: “Perché doveva scrivermi?” (Ib.); la prima serva: “Il sole la fa delirare”, Pia: “Non è il sole...” (T,168); l’altra serva: “Trema per la febbre”, e Pia: “Non è la febbre”; Frate Candido: “Non è che delirio”, e Pia: “Non è delirio...” (Ib.). Il procedimento è in potenza, sin dalla prima replica alle notizie ricevute, come è chiaro dal sussulto: Sire Lorenzo: “ho saputo della sua morte...”, Pia: “La morte di chi?” (T,167), e più avanti: “E come potrei vivere se lui fosse morto?” (Ib.); Sire Lorenzo, ritornando alla carica: “Ma lui è morto” e Pia, ritorcendosi contro: “Non è morto” (T,167-168).
8. È il caso per lo stato di ‘morto’ attribuito a Simone (vd. nota precedente) e per la localizzazione “in Francia” (T,167), ugualmente riferita a Simone, cui Pia non reagisce che undici battute dopo.
9. Pia ha già valutato in modo sfavorevole il comportamento o le intenzioni di Sire Lorenzo: “Ne ho abbastanza delle sue menzogne” (T,167), “Venite per cercare di separarci” (Ib.); ma mai con quella profondità che strappa le maschere, rivelando allo scrupoloso la propria ipocrisia.
10. “Ah! questa parola no! Questa parola oscena che cela sempre l’amore per noi stessi. Non ditemi che sono venuto qui per amore; perché questo allora sarebbe un peccato” (T,163).
11. Cfr. “Hai mai visto piangere una rosa?” (T,161).
12. Si saranno riconosciute le parole che Dante fa dire a Pia, come Marguerite Yourcenar le cita all’inizio della “Nota” preliminare del *Dialogo*.

## Le due Clitennestre di Marguerite Yourcenar

A otto anni di distanza, Marguerite Yourcenar riprende dal mito greco il personaggio di Clitennestra in due testi importanti: nel 1935<sup>(1)</sup> quando scrive *Fuochi*, con "Clitennestra o del crimine", mentre si trova sul Mar Nero prima e ad Atene poi<sup>(2)</sup> sotto gli effetti di una "crisi passionale"<sup>(3)</sup>; e nel 1943, quando compone nell'Isola di Monts-Déserts *Elettra o la caduta delle maschere*. Lo spostamento del centro di interesse da Clitennestra ad Elettra è già rivelatore in sé, ma le modifiche vanno oltre il mero cambiamento di ottica che trasforma Clitennestra da protagonista in personaggio secondario; in realtà l'eroina subisce una metamorfosi.

Si vorrebbe in questa sede far intravedere come nei due casi l'autrice faccia proprio il mito per renderlo capace di nuovi significati e mettere l'accento sulle differenze tra le due Clitennestre della Yourcenar considerando i loro rapporti con i figli, l'amante ed il marito. Madre, amante, sposa, tale ci sembra essere la triade con cui si manifestano via via, anzi contemporaneamente, i due personaggi poiché, a differenza della trilogia di Eschilo, l'eroina in ogni caso non è affatto la regina spinta dal desiderio di potere<sup>(4)</sup>.

### La madre

In *Fuochi*, Clitennestra non è affatto una madre poiché la passione amorosa offusca la maternità che ne è un sottoprodotto. Se prova una certa soddisfazione nel sentirsi riempita dalle opere di Agamennone:

"Era dolce per me, greve del seme umano, posarmi le mani sul ventre gonfio dove lievitavano i miei figli" (p. 87),

è per meglio esprimere l'assoluta accettazione della sua condizione di donna del tutto votata al marito. Essere madre è per lei solo un'espressione dell'amore totale. I suoi figli sono importanti solo in relazione ad Agamennone. Oreste - il cui nome non viene mai usato, come del resto Ifigenia - è solo un riflesso del padre: colui che in alcune versioni della leggenda è presentato come un essere debole, è ridotto all'inconsistenza, non più a causa dei propri difetti ma per la passione esclusiva di sua madre per Agamennone:

"mio figlio mi ha denunciata alla polizia: ma mio figlio, è ancora il fantasma di lui, il suo spettro in carne ed ossa" (p. 93).

Il sacrificio di Ifigenia, accettato da Agamennone, come sappiamo, per permettere la partenza della flotta greca verso Troia, è evocato in modo allusivo, fatto che da un lato sopprime la distanza tra noi ed il mito - la nozione di sacrificio rituale è troppo lontana dalla nostra mentalità - dall'altra sminuisce la responsabilità di Agamennone facendoci passare dal tono epico alla quotidianità:

"Ho lasciato che sacrificasse l'avvenire dei nostri figli alle sue ambizioni d'uomo: non ho nemmeno pianto quando mia figlia è morta per questo" (p. 86).

Nei drammi antichi l'uccisione di Ifigenia è un importante motivo di biasimo con-

tro Agamennone<sup>(5)</sup> ma non essenziale, come lo riconosce Clitennestra nell'*Elettra* di Euripide:

“Ma, sebbene oltraggiata, io non per questo sarei feroce divenuta, e morte non avrei dato al mio consorte”<sup>(6)</sup>.

Marguerite Yourcenar va oltre i dati mitici, poiché oramai l'amore assoluto di Clitennestra per Agamennone le fa trascurare la scomparsa di Ifigenia. Tuttavia non si deve esagerare il sentimento materno del personaggio antico: ciò che l'eroina riprova nella morte della figlia non è tanto il triste destino di Ifigenia quanto il torto che lei, sua madre, ha subito da questa perdita<sup>(7)</sup>. Nel teatro greco Clitennestra si riconosce madre solo quando si tratta di difendere i suoi diritti materni che il marito ha offeso; in *Fuochi*, invece, si sente madre solo in quanto può così testimoniare il suo amore per Agamennone.

Di *Elettra* non si parla in *Fuochi*, come se Clitennestra non avesse avuto che due figli, una sacrificata e uno che la denuncia alle autorità. Nessuno spazio qui per una figura dal calibro diverso, nessuno spazio per la vendetta della figlia quando tutti i fuochi sono concentrati sulla madre innamorata. Dunque non ci sarà un confronto chiarificatore tra Clitennestra ed *Elettra*, come in Sofocle ed Euripide<sup>(8)</sup> o come in *Elettra o la caduta delle maschere*; non ci sarà neppure un confronto con Oreste come in Sofocle e soprattutto in Eschilo. Il tema del parricidio è totalmente assente poiché il figlio ha abbandonato la madre alla giustizia del suo paese invece di farsi giustizia da solo: l'assassina è ormai minacciata dalla lama legale della ghigliottina.

Così l'immagine di Clitennestra che ci è data sin dall'inizio è quella di un'accusata, punto di convergenza di tutti gli sguardi in un tribunale che ha la forma di un teatro, o persino - non fosse altro per la serietà del pubblico-giudice - di un anfiteatro poiché l'accusata sa che in ogni caso sarà condannata dagli uomini:

“Mi vedo davanti innumerevoli orbite di occhi, linee circolari di mani appoggiate alle ginocchia, di piedi nudi posati sulla pietra, di pupille fisse da cui sgorga lo sguardo, di bocche chiuse dove il silenzio sta maturando un giudizio. Mi vedo davanti delle assisi di pietra” (p. 85).

Ecco quindi Clitennestra di fronte ad una specie di tribunale senza tempo, quello dei lettori che, attraverso una tecnica di discesa interiore, simboleggiano i giudici spettatori della confessione di Clitennestra - fatto che sembra giustificare una trasposizione scenica del testo.

In *Elettra o la caduta delle maschere*, Clitennestra, a differenza del personaggio di *Fuochi*, sembra veramente una madre. Prima di tutto è la madre di Oreste, frutto dei suoi amori con Egisto: proprio perché *Elettra* ha privato Clitennestra del figlio inviandolo lontano da lei, quest'ultima giustifica le misure prese da Egisto per far sposare la figlia recalcitrante ad un giardiniere e le rivolge dei rimproveri: “Niente al mondo ti autorizzava a privarmi del mio bambino”<sup>(9)</sup>. Quando *Elettra* le dice, sarcastica: “È la prima volta che riveli un cuore di madre” (p. 216), dimostra che non ha affatto compreso Clitennestra. Questa si accusa perfino di un eccesso d'amore per Oreste, che l'ha spinto a trascurare troppo *Elettra*:

“Se ti avessi tenuta ben stretta a me, se ti avessi insegnato ad aver fiducia in tua madre, sicuramente non saresti cresciuta con l'aspetto di una lupa. Io ho amato Oreste di un amore forte e leggero, inge-

nuo e folle, un amore che fa sembrare musica gli strilli di un bambino e non ci fa sentire la puzza delle fasce” (p.216) <sup>(10)</sup>.

Si vedrà più oltre che ha ucciso Agamennone per salvare Oreste, il figlio illegittimo. La profonda tenerezza per il figlio viene confermata da Egisto:

“Elettra, tu non potrai mai sapere con quanto amore tua madre amasse quel figlio che sei riuscita così bene a sottrarre” (p. 225).

Giunta nella casa del giardiniere, Clitennestra estende il suo affetto anche alla figlia, nonostante la sofferenza morale inflittale dalla giovane. Le sue prime parole sono per compatirla: “Figlia, figlia mia, Elettra”, “Mia povera Elettra!” (p. 215), e non c’è l’ambiguità delle parole di colei che la chiama “mamma...” per meglio sopprimere i sospetti. Successivamente, tutta compresa dal suo ruolo di madre, si informa circa i dubbi della futura puerpera, ed Egisto dirà perfino che era “tutta contenta, giocando a fare la nonna che prepara l’arrivo del suo primo nipotino” (p. 224).

Nel teatro antico, invece, Clitennestra è lungi dall’averne una tale umanità. Quando si dimostra madre nei suoi rapporti con Oreste o Elettra<sup>(11)</sup>, recita un ruolo di compromesso. In Sofocle ed Euripide, c’è una scena di confronto tra madre e figlia<sup>(12)</sup>. D’altronde la Clitennestra di Sofocle si rivela maggiormente priva di umanità verso la figlia, che tratta tanto male da meritare l’accusa di Elettra: “la madre, non madre” (*Elettra*, v. 1545)<sup>(13)</sup>. Certo, nella tragedia di Euripide, Clitennestra salva Elettra, infatti Egisto, temendo una nobile discendenza di Elettra, pensa di uccidere anche lei e di fronte alle reticenze di Clitennestra, pensa di far sposare la ragazza con l’agricoltore (vv. 26-36). Ma Clitennestra non agisce per amore materno, bensì per il timore del giudizio o piuttosto dell’ostilità degli dei. Mentre la critica ha spesso avuto un atteggiamento favorevole verso la Clitennestra di Euripide, presentata nella scena del confronto con Elettra come una madre spinta dal rimorso, siamo piuttosto inclini a seguire l’analisi di R. Aelion, che mette in luce l’ambiguità del personaggio<sup>(15)</sup>: in lei c’è volontà di umiliare la figlia andandola a trovare con sfoggio di ricchezza, e se, durante il dialogo<sup>(16)</sup>, si fa meno dura, è per paura della condanna a morte che Elettra ha pronunciato contro di lei:

“E se l’eccidio vendicar l’eccidio deve per giusta legge, Oreste, il tuo figliuolo, ed io, per vendicare il padre dovremo uccidere te” (vv. 1093-1095).

Nella sua *Elettra*, Marguerite Yourcenar utilizza questa scena di Euripide - vi ritroviamo infatti parole di sollecitudine verso Elettra e di rimpianto che rinviano, in modo formale, al tragico greco - ma rende il suo personaggio un essere senza ipocrisia, una donna sinceramente madre. L’istinto materno, assente in *Fuochi*, come pure nel teatro antico ma per altri motivi, è quindi uno degli aspetti essenziali della personalità di Clitennestra in *Elettra o la caduta delle maschere*, anche se questo sentimento la spinge più verso Oreste, perché l’eroina fu anche l’amante di Egisto.

## *L'amante*

Cattiva madre, cattiva sposa che sacrifica i figli ed il marito alla passione per l'amante e al suo carattere dominatore<sup>(17)</sup>, questa è la Clitennestra del teatro greco<sup>(18)</sup>. In Marguerite Yourcenar l'amante non cancella né la madre né la sposa.

Si deve riconoscere che in *Fuochi* essa ama molto poco il suo amante. Egisto appare come un essere fragile. Certo l'Egisto antico è spesso presentato come un codardo, che si abbandona ad eccessi di violenza quando si sa in posizione di forza, ed è paragonato ad una donna<sup>(19)</sup>, tranne che in Sofocle, dove non è né debole né effeminato<sup>(20)</sup>. Ma *Fuochi* ce lo mostra in una situazione di inferiorità molto più grande rispetto a Clitennestra che lo domina interamente, talvolta lo biasima e più spesso lo disprezza. La differenza d'età tra i due amanti, la passione sempre più viva di Clitennestra per Agamennone e l'assenza di personalità in Egisto fanno di lui una specie di bambino non cresciuto. Al ritorno di Agamennone, il suo comportamento è del tutto puerile: "Egisto piangeva nel mio letto, spaventato come un bambino colpevole che senta arrivare la punizione del padre" (p. 89) e si mostra totalmente incapace di aiutare efficacemente Clitennestra nel compiere l'assassinio. Ma le stesse relazioni che Clitennestra ha creato con lui lo mantengono in una situazione puerile, poiché costituiscono una forma immaginaria di incesto, dove la sessualità resta innocente; difatti è messo in evidenza un paragone con gli amori giovanili:

"lui [Egisto] mi riportava al tempo dei baci scambiati nei boschi con i cugini durante le vacanze d'estate. Non lo vedevo tanto come un amante quanto come un figlio che mi fosse nato dall'assenza" (p.88).

La Clitennestra di Euripide giustifica la propria condotta per la perdita di Ifigenia ed il posto d'onore che Agamennone riserva a Cassandra; ed Elettra sottolinea inutilmente che sin dalla partenza dell'esercito sua madre era troppo leggera per avere intenzioni oneste<sup>(21)</sup>. In *Fuochi*, Clitennestra sa che il marito la tradisce con "delle donne orientali" o con "l'ignobile Arginno" (p. 88), ma più che per gelosia, è per ingannarne l'assenza, poiché, priva del suo dio, non è più che "una grande casa vuota" (p. 87) e per mimetizzarsi. L'aspetto virile della Clitennestra antica viene così recuperato<sup>(23)</sup>: sostituisce Agamennone nella gestione delle faccende quotidiane: "Mi sostituivo a poco a poco all'uomo che mi mancava e che mi ossessionava" (p. 88), ed adotta un punto di vista maschile in materia d'amore: "Finivo per guardare con il suo stesso occhi il collo bianco delle serve" (p. 88). Ancor più che per la Clitennestra di *Elettra o la caduta delle maschere*, si può parlare di virilizzazione<sup>(24)</sup>. Pur rimanendo donna e madre - poiché considera Egisto un figlio -, facendo di lui il suo amante, l'eroina ha un comportamento di tipo omosessuale, come lo suggeriscono il paragone con Agamennone ed il riferimento ad Arginno, giovane Beota di cui si infatua il capo dell'esercito greco<sup>(25)</sup>. Si assiste quindi ad una specie di mescolanza di sessi; d'altronde, a proposito dei personaggi di *Fuochi*, C. Biondi ha parlato della "sovrapposizione dei sessi"<sup>(26)</sup>. Ma attraverso Egisto, è sempre Agamennone l'essere amato:

"E l'adulterio non è sovente che una forma disperata della fedeltà. Se qualcuno io ho tradito si tratta certamente di quel povero Egisto" (p. 88).

Egisto è considerato un'entità insignificante: è il "poveraccio del suo amante" (p. 85) e lo avrebbe eliminato se avesse potuto piacere ancora al suo sposo (p. 89).

Egisto in *Fuochi* non è che una pallida figura destinata a provocare l'amore assoluto di Clitennestra per Agamennone, amore divenuto ben presto univoco; in *Elettra o la caduta delle maschere*, invece, la coppia dei due amanti, divenuti marito e moglie, è l'immagine stessa di una passione reciproca che ha saputo conservare nel tempo una forma d'amore.

L'amore per Egisto, e la nascita di Oreste, sono la causa dell'uccisione di Agamennone. Clitennestra espone alla figlia, con immagini dense, l'onnipotenza della passione:

"Quello che dici sarebbe vero se potessimo vedere chiaro in quei momenti, quando il cuore trema, inondato di piacere come una ninfea sull'acqua di uno stagno increspato dalla brezza, dove il presente è più forte del futuro perché è più dolce del passato. Figlia, gli occhi delle donne sono aperti quando piangono, ma si chiudono nel godere" (p. 217).

Egisto ricorda con tenerezza i primi incontri con Clitennestra, il luogo, i pretesti trovati. La nascita della passione è, secondo lui, inevitabile e del tutto innocente, avendo come complice la stessa natura:

"L'immagine di una giovane donna abbandonata, su una spiaggia deserta che si incontra con un cugino del marito in un giorno d'estate limpido e puro, gli appuntamenti nei boschi dove i rami facevano scendere intorno alla coppia la notte o un imbrunire; l'amata che si abbandona, cede al sonno, sul bordo di una fontana" (p. 229) <sup>(27)</sup>.

Il richiamo dei sensi è molto importante per gli amanti che nascondono il loro amore nella "garitta del cortile" o nella "stireria" (pp. 218-219).

Dapprima è una passione assoluta in cui la femminilità di Clitennestra si sviluppa completamente:

"Lui era tutto quanto la vita mi offriva per ripagarmi. Mi ha aiutato a capire che si può amare l'amore, desiderare un bambino e rischiare tutto quello che si ha per vivere o per morire insieme" (p. 217).

In effetti, l'eroina prova per Egisto il sentimento che in *Fuochi* ha per Agamennone. L'amore supremo si trasformerà nel dramma in un affetto tranquillo che lascia spazio, con il tacito accordo di un marito compiacente, a qualche avventura per "provare a [se] stessa di essere ancora bella, e che Egisto ha tutt'ora motivo di amarli" (p. 217).

In *Elettra o la caduta delle maschere*, Clitennestra si rivela personaggio profondamente umano molto più che in *Fuochi*, dove anche la situazione di vittima della passione le attira qualche simpatia.

Nel dramma, amante divenuta sposa, passa dall'amore folle ad un affetto indulgente, mentre la Clitennestra di *Fuochi* vuole vivere costantemente una passione assoluta per Agamennone: la prima ha saputo evolversi nel tempo, l'altra ha voluto fissare l'amore in un perpetuo parossismo e sembra così votata ad un fallimento senza fine, come ci suggerisce l'analisi dei rapporti con Agamennone.

## *La sposa*

L'originalità essenziale di "Clitennestra o del crimine" consiste nell'aver trasformato la cattiva sposa del mito in un'amante assoluta di un marito ucciso per amore, sicché il delitto contro Agamennone diviene un delitto passionale di cui la vittima è il solo essere veramente amato da Clitennestra.

Di fronte al tribunale di *Fuochi*, in una concentrazione drammatica, l'eroina spiegherà la sostanza di una vita intera esponendo le sue motivazioni.

"E in questo corto spazio, bisogna altresì che non tanto i miei atti, ma anche le loro motivazioni esplodano in piena luce, benché per prendere consistenza ci abbiano messo quarant'anni" (p. 86).

Clitennestra sembra del tutto dipendente dall'essere amato, come se non potesse esistere che in sua funzione: è lui che dà un senso alla sua vita. Il destino di bambina e giovinetta ha avuto un solo scopo: cercare "nella folla dei vivi quella creatura necessaria alla [sua] futura delizia" (p. 86), il tempo trascorso è solo una lunga attesa. L'educazione serve a prepararla a questo amore unico, che nasce dal profondo del suo carattere e da un lontano atavismo:

"La scelta è stata dei miei genitori: e anche se rapita da lui all'insaputa della mia famiglia, avrei comunque obbedito al desiderio di mio padre e di mia madre, dal momento che da loro vengono i nostri gusti, e che l'uomo che noi amiamo è sempre quello che le nostre bisavole hanno sognato" (p. 86).

L'individuo è quindi preso in una catena familiare che limita la sua libertà entro il determinismo genetico, nuova forma della fatalità. Dalla notte dei tempi provengono il suo amore e il suo destino: si nota che sin dall'epoca di *Fuochi* l'autobiografia implica una specie di archeologia familiare.

Clitennestra che si paragona volentieri ad un frutto destinato al piacere del solo Agamennone (p. 86), si dedica a lui. Prima di essere per i suoi figli, un dio venerato, temuto ed odiato al tempo stesso, in *Elettra o la caduta delle maschere*, in *Fuochi* egli è per la sua sposa un "dio" (p. 87), cioè il solo essere che conti al mondo; "il suo petto d'oro" (p. 87)<sup>(28)</sup>, espressione metamorfosata che evoca la toreutica micenea e la nota maschera d'oro del museo nazionale di Atene, ci fa comprendere quanto egli sia un idolo per Clitennestra, al cui culto ella si abbandona interamente per ricostruire la sua sostanza vitale, soffrendo in cucina per la felicità dell'amato. Accetta di buon grado fatiche culinarie, figli, e perfino, come abbiamo visto, il sacrificio di Ifigenia come tanti elementi di questo culto dell'uomo.

D'altra parte riconosce che quest'uomo ha per territorio lo spazio delle attività virili della caccia e della guerra, contrariamente alla Clitennestra del mito greco che si accusava di voler esercitare il potere maschile. Se agisce come un uomo, sarà - come abbiamo detto - per desiderio dell'assente. Accetta persino (e l'uso di una massima ci dimostra che questo per lei è una legge di vita) che l'amato non riduca l'universo alle dimensioni di un solo amore:

"Ma gli uomini non sono fatti per passare l'intera vita a scaldarsi le mani alla fiamma di un unico focolare" (p. 87).

Si troverà un amante, certo, ma sappiamo che è innanzitutto a causa di Agamennone, i cui amori orientali la ingelosiscono al punto da desiderare essere vedo-

va per avere la certezza “almeno che il [suo] uomo dormisse da solo” (p. 88), idea che, congiungendo Eros a Thanatos, anticipa la risoluzione finale<sup>(29)</sup>.

Esaminiamo quali siano i suoi sentimenti al ritorno del marito e come si risolve ad ucciderlo, confrontando i suoi motivi con quelli del personaggio del teatro greco. *Fuochi*, d'altra parte, mette l'accento sul ritorno del re e sul suo assassinio, avvenimenti che occupano circa la metà del testo.

Clitennestra, animata da una sorta di frenesia, attende l'arrivo del marito che spia, non per timore ma spinta dal desiderio di ritrovarlo, poiché Egisto è solo un misero palliativo. Perciò, mentre nell'*Agamennone* di Eschilo è la scolta che la avverte della caduta di Troia, qui è lei stessa a salire sulla torre della sentinella (pp. 88-89). Ciò che in Eschilo era semplice catena di segnali luminosi destinati a trasmettere una notizia (v. 30; v. 281 ss.), qui diviene una specie di incendio generale, il rogo di Troia ha delle iperboliche ricadute fino a Micene ed i fanali dei fari divengono “fuochi di gioia” in tutta la Grecia<sup>(30)</sup>; è la passione di Clitennestra che trova così il modo di esteriorizzarsi in un tripudio di fiamme.

Ha occhi solo per il suo dio che crede “gallonato d'oro” (p. 89) in qualche luogo sul mare; è tutta tesa al suo arrivo al punto da volersi sbarazzare di Egisto. Ma la prova dello specchio la dissuade, rivelandole brutalmente il passaggio del Tempo; ormai non potrà più piacere ad Agamennone, è divenuta “una specie di cuoca obesa” (p. 89).

Il Tempo provoca su di lei un decadimento fisico, mentre non fa che trasformare la bellezza di Agamennone - è una donna innamorata che parla - il re è oramai “bello come un toro invece di esserlo come un dio” (p. 91)<sup>(31)</sup>. Scartando il suicidio per avere il piacere di rivedere il suo sposo, immagina di denunciare se stessa con una lettera anonima, per provare a se stessa che è ancora capace di suscitare un sentimento di passione in Agamennone e desidera ardentemente morire per mano dell'essere amato, come Sophie nel *Colpo di grazia*.

Il tema del sangue è annunciato dai “papaveri rossi” che ricoprono il pendio (p. 90), che ricordano il tappeto color “porpora” voluto da Clitennestra sui gradini del vestibolo “perché il [suo] sangue non vi si vedesse” (p. 91): c'è qui come uno sdoppiamento del tappeto purpureo sopra il quale Clitennestra convince il marito a camminare (*Agamennone*, v. 905 ss.)<sup>(32)</sup> come pure un cambiamento di significato. Non si tratta più di far commettere al vincitore un atto di *hybris*, spingendolo a rendersi uguale agli dei<sup>(33)</sup>, ma per Clitennestra, la vittima, significa cancellarsi dal mondo dei vivi nel modo più discreto, mentre sappiamo che nel mito antico la macchia di sangue provocata dall'assassinio di Agamennone è indelebile e grida la vendetta<sup>(34)</sup>.

Quello che colpisce subito Clitennestra è la presenza al fianco dello sposo di una rivale, una “specie di maga turca [...] benché un pochino guasta dai giochi dei soldati” (p. 90), in cui ognuno di noi riconosce Cassandra, che Aiace Loceo aveva tentato di violentare durante la presa di Troia<sup>(35)</sup>. L'epiteto è forse un eco degli insulti che Clitennestra usa nell'*Elettra* di Euripide: “una ragazza, invasa Menade” (v. 1032). La gelosia della moglie aumenta perché Agamennone, pieno di attenzioni per Cassandra, la affida subito alle sue cure, come se non avesse nient'altro da dirle.

Anche in Eschilo (*Agamennone*, v. 950), le chiedeva di accogliere con decoro la schiava di valore, ma non erano - come sembra essere il caso nostro - le sue prime parole:

“Tu vedi qui questa straniera. Accoglila con benignità [...]. Nessuno piega di buon grado il collo al giogo della schiavitù. Costei [è] fiore da me scelto fra le molte prede”;

quindi in una società dove quelle forme di schiavitù sono cadute in disuso, il discorso di Agamennone si trasforma:

“mi disse che contava sulla mia generosità per far buona accoglienza a quella ragazza orfana di padre e di madre” (p. 90).

Disprezzando le origini di Cassandra, Clitennestra parla con tono burlesco: “era, pare, figlia di un capo tribù” (p. 91). Così la scena delle profezie dell'*Agamennone* (v. 1072 ss.) in cui Cassandra, dopo aver evocato il festino di Tieste, annuncia in modo più o meno enigmatico la morte di Agamennone, la propria morte e la vendetta di Elettra e di Oreste contro Clitennestra, diviene semplicemente un trucco da chiro-mante; se Clitennestra dà credito ai doni profetici di Cassandra, come i Troiani dopo la maledizione di Apollo, vi riconosce tuttavia una forma imbastardita della fatalità:

“per distrarci, ci lesse la mano. Allora impallidi, e si mise a battere i denti. Anch'io, Signori della Corte, conoscevo il futuro. Tutte le donne lo sanno: si aspettano sempre che tutto finisca male” (p. 91).

In queste parole si ritrova qualcosa dell'odio della Clitennestra antica, indignata per l'arrivo di una nuova sposa<sup>(36)</sup>, ma mentre la Clitennestra della Yourcenar è ferita nell'amore, quella del teatro greco lo era nel suo amor proprio. In *Fuochi*, ella è del tutto ignorata da Agamennone che prende in considerazione la lettera anonima non più di quanto consideri i piatti preparati dalla moglie. A quel punto, per una sorta di concatenamento di fatti e non in modo premeditato, lei preparerà il meccanismo del delitto. In fin dei conti uccide il marito per provare a se stessa che esiste, per trovarsi nello sguardo dell'essere amato, sia pure nel suo ultimo sguardo:

“Ma volevo almeno obbligarlo in punto di morte a guardarmi in faccia: soltanto per questo lo ammazzavo, per costringerlo a rendersi conto che io non ero una cosa senza importanza che si può lasciar cadere o cedere al primo venuto” (p. 92).

L'atto di morte è ancora un atto d'amore, e la vittima che prima pensava di immolarsi diviene carnefice, situazione che ci ricorda l'ambiguità fondamentale della coppia, concepita dalla Fedra di *Chi non ha il suo Minotauro?*:

“E nella stretta unione dei nostri corpi, nessuno saprà se io muoio o mordo, né se colui che tengo stretto a me sia la mia preda o il mio cacciatore”<sup>(37)</sup>.

Così le ragioni addotte da Clitennestra sono diverse da quelle che propone la tragedia greca<sup>(38)</sup>: sacrificio di Ifigenia, intrusione di una rivale che la spoglierà dei suoi diritti di sposa, amore per Egisto, oppure - in Eschilo - fatalità che fa di lei uno strumento della maledizione divina<sup>(39)</sup>. In *Fuochi* entrano in gioco solamente la passione amorosa della sposa e la gelosia, suo corollario<sup>(40)</sup>.

Ci vengono fornite numerose precisazioni sulle circostanze del delitto nel bagno. L'eroina è l'agente essenziale, Egisto è solo un aiuto poco sicuro: “Egisto atterrito gli afferrò le ginocchia, forse per chiedere perdono” (p. 92) e involontaria-

mente efficace, ciò che ci fa avvicinare alla versione eschilea<sup>(41)</sup>, dove Clitennestra agisce da sola, più che a quella di Sofocle e di Euripide, dove è aiutata dall'amante<sup>(42)</sup>. Nelle fonti ritroviamo la stessa ambiguità circa l'arma del delitto<sup>(43)</sup>: all'inizio l'assassina afferma di avere usato un coltello versione moderna del gladio (p. 85); ma in seguito dice di aver nascosto "dietro la gruccia degli asciugamani", "una scure che serviva a spaccare i ciocchi" (p.91) e che "lo colpì in fronte" (p. 92). Due colpi le bastano come in Eschilo, e il terzo è una specie di colpo di grazia<sup>(44)</sup>, ma Agamennone ha il tempo di reagire e dibattersi: l'assassinio non ha la solennità rituale del sacrificio eschileo:

"Due volte lo colpisco; due volte egli grida; e lascia cadere giù le sue membra. E su lui caduto, un terzo colpo aggiungo" (*Agamennone*, vv. 1384-1386).

L'Agamennone di *Fuochi* perde in dignità: all'immagine del "toro" si sostituisce quella del "bue" (p. 91) e i "gemiti" che emette in Eschilo divengono muggiti. Le osservazioni sul poco sangue sparso dal morto sono una replica ad Eschilo, dove Clitennestra dice: "irrompe dalla ferita un getto violento di nero sangue e mi percuote" (*Ibid.*, vv. 1389-1390). In *Elettra o la caduta delle maschere*, invece, si parla di sangue che scorre sotto la porta (p. 211); ma il racconto è fatto da Elettra che cerca di esaltare in Oreste il desiderio di vendetta.

Il paragone che Clitennestra fa in *Fuochi* con un parto - "Ho sanguinato più io dando alla luce suo figlio" (p. 92) - oppone il mondo degli uomini a quello delle donne, ricordo di quello che lei ha saputo sopportare per amore di Agamennone. Implicitamente, alla catena sanguinosa ben nota della leggenda, che vuole che i figli versino il sangue della madre per vendicare quello del padre, oppone il sangue materno già sparso alla nascita di Oreste, come se l'assassinio di Agamennone non fosse altro che un compenso. È anche un modo per sminuire la portata del suo delitto accostando in tal modo la morte alla vita; l'assassina incarna una suprema dualità poiché è colei che dà la vita e la morte.

Come nelle *Coefore* (vv. 439-443) e nell'*Elettra* di Sofocle (vv. 442-446), Clitennestra ha mutilato il cadavere di Agamennone. Ma lo scopo è differente: nell'antichità l'assassina, tagliando piedi e mani<sup>(45)</sup>, intendeva togliere alla vittima ogni possibilità di vendetta. Qui non è la vendetta che Clitennestra teme, ma l'immagine ossessiva dell'essere amato, che torna ad assalirla nonostante questa precauzione. Come le sue antecedenti classiche<sup>(46)</sup>, non prova rimpianti per il suo delitto; inoltre, novella Antigone, ricerca "la Giustizia di Dio" (p. 93), poiché le leggi scritte dagli uomini condannano il delitto passionale mentre l'amante abbandonata non sa considerarsi colpevole. Sa che l'aldilà, per lei, è solo un inizio perpetuo, consapevolezza che la conduce alla disperazione, lei che si sa condannata ad essere ignorata dal solo essere che ama da sempre e per sempre.

In *Elettra o la caduta delle maschere* le circostanze ed i motivi del delitto sono mutati. Il racconto dei fatti tocca ad Elettra che presenta lo svolgimento dell'azione come assai lento e laborioso, a differenza della versione eschilea: dopo una "lotta sorda sul pavimento bagnato" (p. 210), Clitennestra esce per fare la guardia mentre Egisto continua la bisogna. La scena appare al rallentatore perché Elettra cerca di dare ad Oreste maggior convinzione nella vendetta e prova ancora l'emozione della

testimone oculare. All'indulgenza fiduciosa di Agamennone si oppone il tradimento degli assassini. Elettra mette in rilievo la nozione di trappola, di inganno; Clitennestra usa un tono di voce falso e si circonda di precauzioni. Non ha che un ruolo di contorno, che fa il palo e non osa dare man forte ad Egisto per "paura di ricevere un colpo che potrebbe sfigurarla" (p. 210): questa Clitennestra non ha l'energia delle sue antenate. Egisto usa l'ascia (p. 209), Clitennestra l'ha solo affilata "contro la mola del giardino" (p. 216). Agamennone non è più paragonato ad un bue, ma ad una quercia abbattuta, paragone preso da Sofocle che permette ad Elettra di valorizzarlo. Infatti nel tragico greco la ragazza ricorda il padre

"che [sua] madre e il suo amante Egisto hanno abbattuto, come i taglialegna fanno con le querce, spaccandogli la fronte con un'ascia omicida" (*Elettra*, vv. 97-99).

La frase diviene:

"Ah, io non ho potuto più vedere un taglialegna abbattere una quercia, non ho potuto più sentire quel rumore sordo che annuncia la morte di un albero, senza che il mio pensiero andasse al tonfo di una scure che si abbatteva sulla nuca di quel gigante che cade, imprigionato nelle pieghe della sua stessa vestaglia, accecato dal vapore dell'acqua calda..." (p. 209).

Il velo-rete con cui la Clitennestra classica intrappolava il marito si riduce ormai all'accappatoio della vittima che si imbarazza da sola, mescolando il comune al sublime.

Clitennestra confessa che l'omicidio è un gesto che le è costato:

"Tu ti ostini a vedere la morte di tuo padre come un festino che io ed Egisto ci saremmo offerti [...]. Il nostro delitto è stato come una cruenta amputazione, e il tuo patrigno ed io eravamo due malati costretti a scegliere tra la morte e il coltello" (p. 216).

Siamo lontani dal canto di trionfo della Clitennestra di *Agamennone* sul cadavere dello sposo (v. 1372 ss.).

In *Fuochi*, Clitennestra era la sola protagonista del delitto e molto meno soggetta alla malinconia; ma la differenza radicale nasce dal fatto che ormai è per amore di Egisto e nell'interesse del figlio avuto da lui, Oreste, che uccide il marito. E, ironia del destino, il timore che Elettra accusi la madre ad Agamennone e metta così in pericolo la vita del bambino conduce gli amanti a precipitare l'uccisione (p. 230). Ecco la vendicatrice divenuta causa del delitto. Clitennestra ha agito non più per amore di Agamennone ma per un odio tenace:

"Occorrono sia odio sia amore per poter fare quello che io ho fatto, e dei due è forse l'odio l'ingrediente indispensabile" (p. 218).

Perciò descrive il marito come un individuo pervertito dalla guerra coloniale, dal lucro e dalla lussuria: il guerriero è solo un fantoccio, sorta di Teseo yourcenariano invecchiato, e gli insulti che lancia provano inoltre il persistere dell'odio: "un'essere disgustoso, un idiota, uno sporco brutto", "il vecchio boia" (reminiscenza del sacrificio di Ifigenia?), "il vecchio putrido", "il venduto": fatto che priva l'immagine del dio di *Fuochi* di ogni connotazione sacrale. Ma se il rancore è così forte, alla base c'è stato amore, come suggerisce Clitennestra che sa unire l'insulto alla litote:

"Non l'ho sempre odiato. Tuo padre non è stato sempre la creatura bestiale i cui improvvisi ritorni spaventavano i bambini e le serve" (p. 218).

Così Marguerite Yourcenar appoggiandosi maggiormente su Eschilo in *Fuochi* e su Euripide in *Elettra o la caduta delle maschere*, ma modificando i dati del mito di cui ci dà due interpretazioni distinte, fa di Clitennestra prima il simbolo della passione non ricambiata, poi l'incarnazione di una passione divenuta amore tranquillo dando una posizione preminente al sentimento materno. Nei due casi agisce per amore coniugale o materno e colei che la tradizione presenta come una delle peggiori criminali è divenuta vittima. In realtà esiste una terza Clitennestra nell'opera di Marguerite Yourcenar, ed è, cronologicamente, la prima: fa un'apparizione fugace in un testo di una sola pagina, "Apollo tragico", pubblicato in "Le voyage en Grèce"<sup>(47)</sup> nell'estate del 1935, testo che si può pensare scritto solo qualche mese prima di "Clitennestra o del crimine"<sup>(48)</sup>: il personaggio che il racconto mette a fuoco è Cassandra, vittima della vendetta di Apollo, personificazione del sole<sup>(49)</sup>. Vi troviamo già l'arrivo di Agamennone alla Porta delle Leonesse, i "papaveri rossi", il paragone del re con un toro ed un dio, ma in una concatenazione tale da assumere un diverso valore che in *Fuochi*: Agamennone è "vittima designata, toro che si crede dio"; e soprattutto Clitennestra è spinta da motivi molto più vicini al teatro antico di quelli delle versioni successive:

"Egisto e Clitennestra affilano i loro coltelli come osti decisi a sgozzare il forestiero, perché dopo dieci anni di guerra, di gloria e di assenza, Agamennone non è ormai che uno straniero per il cuore di Clitennestra".

Le potenzialità dello "sforzo dell'umanità bianca verso un linguaggio universale"<sup>(50)</sup>, che è il mito definito dalla Yourcenar, sono immense. È necessario dar rilievo a qualche anacronismo per sottolineare che esso è sempre attuale. E il "*Carnet de notes d'Electre*"<sup>(51)</sup> dimostra che il suo grande merito è quello di permettere di arrivare alla sostanza stessa degli esseri:

"Le passioni con panni antichi possono esprimersi con una lucidità che disgraziatamente non hanno quasi mai nei dialoghi della vita. Il poeta che si incammina sulla corda [tesa] del dramma greco si muove libero, in pieno vuoto, in pieno pericolo, su quel filo ben teso che va dal puro pensiero all'atto puro" (p. 28).

Il mito infatti trascende la temporalità e rende possibile l'espressione più profonda dell'io, e quello che Marguerite Yourcenar dice del dramma vale anche per *Fuochi*:

"Se le maschere greche offrono al poeta moderno il massimo della comodità e di prestigio, è proprio perché hanno cessato di essere peculiari ad un'epoca, perfino dei tempi antichi. Ognuno le porta come vuole; ognuno si arrangia per versare la maggior parte di sé in questi stampi eterni" (p. 27).

Il trattamento del personaggio di Clitennestra ci ha anche insegnato che uno scrittore può riprendere più volte la stessa maschera per darle più voci.

Rémy Poignault  
(Università di Tours)

Note

1. M. Yourcenar, *Fuochi*: "Prefazione", p. V. Tutte le citazioni sono fatte dall'ed. it. Bompiani, 1984.
2. "Cronologia", in M. Yourcenar, *Opere*, Bompiani, 1986.
3. M. Yourcenar, *Fuochi*, ibid.
4. Sul "carattere virile e dominante" di Clitennestra in *Agamennone* e *Le Coefore*, cfr. R. Aelion, *Euripide héritier d'Eschyle, II*, Paris, 1983, pp. 269 ss.  
Sul trattamento del mito di Elettra nella letteratura moderna si consulti con profitto il lavoro di P. Brunel, *Le mythe d'Electre*, Paris, 1971; e sul dramma di M. Yourcenar, F. Bonali-Fiquet, "Destin et liberté dans *Electre ou la chute des masques* de M. Yourcenar", "Bulletin S.I.E.Y.", 7 (nov. 90), pp. 99-108.
5. Cfr. *infra*
6. vv. 1030-1031. Si dà la traduzione dell'*Elettra* di Euripide di Ettore Romagnoli, Bologna, Zanichelli, 1930.
7. Cfr. l'analisi di R. Aelion, *op. cit.*, p. 279 ss.  
Sul sacrificio di Ifigenia, cfr. anche F. Jouan, *Euripide et les légendes des Chants Cypriens*, Paris, 1966, pp. 259-290.
8. G. Ronnet, *Sophocle, poète tragique*, Paris, 1969, p. 210 nota che il diverbio tra Clitennestra ed Elettra in Sofocle ed Euripide non ha un riscontro nelle *Coefore*.
9. Le citazioni all'*Elettra*... sono tratte da *Tutto il teatro*, Bompiani, 1989.
10. La sollecitudine di Clitennestra per Oreste ricorda quella manifestata nelle *Coefore* dove si parla di pianti e panni sporchi (vv. 749-757), ma in quel caso è la nutrice a parlarne.
11. Non è certo il caso di *Ifigenia in Aulide*. Nell'*Agamennone* di Eschilo è la stessa Clitennestra che invia Oreste in Focide presso Strofios con il pretesto di preservarlo in caso di pericolo (v. 880 ss.), in realtà per aver campo libero con Egisto (cfr. R. Aelion, *op. cit.*, p. 277: forse anche nell'*Agamennone* vi sono delle allusioni circa la volontà di Clitennestra di danneggiare Oreste, ma esse sono "voilées et obscures"). Nell'*Elettra* di Euripide, dopo l'uccisione di Agamennone, Egisto vuole uccidere Oreste, ma il bambino è salvato da un vecchio che lo affida a Strofios (vv. 16-18) e Clitennestra lascia Egisto mettere una taglia sul figlio. In Sofocle, gli assassini di Agamennone vogliono eliminare Oreste ed il bambino si salva solo grazie alla sorella, che lo affida al Precettore (vv. 11-14). Se Clitennestra si affligge alla (falsa) notizia della morte di Oreste è solo per pura ipocrisia (Eschilo, *Coefore*, v. 691 ss.); e la Nutrice - "io lo accolsi dal grembo della madre, che io allevai" (vv. 750-751) - ne sottolinea l'ipocrisia. (Le traduzioni di Eschilo sono dall'*Oresteia*, trad. di M. Valgimigli, Milano, BUR, 1989).  
Cfr. R. Aelion, *op. cit.*, p. 278: "Il n'est même pas nécessaire de supposer que Clytemnestre, bien qu'elle soit soulagée d'apprendre la mort d'Oreste, sent malgré tout se réveiller son instinct maternel et éprouve du chagrin". Se alla notizia della morte di Oreste data dal Precettore, Clitennestra non si abbandona ad espressioni di gioia, in Sofocle (vv. 767 ss.), non di meno riempie di accuse il figlio in guisa d'elogio funebre.  
Secondo K. Reinhardt, *Sophocle*, Paris, 1971, p. 203: "Les sentiments divers, celui de la mère pour son fils mort, celui de la criminelle délivrée de son angoisse, entrent en conflit, jusqu'au moment où l'emportera sur tout le reste le triomphe remporté sur l'ennemie". Per J. R. March, *The creative poet*, London, 1987, p. 100, il sentimento di affetto materno che si rivela nell'*Elettra* di Sofocle (v. 766 ss.) scompare presto. Inoltre, se nel momento in cui il figlio si appresta ad ucciderla, Clitennestra scopre il seno materno per fare appello a qualche sentimento filiale, è solo un pretesto per sfuggire alla morte (*Coefore*, vv. 896-898; Euripide, *Elettra*, vv. 1206 ss.). In Sofocle dove Clitennestra non scopre il seno, la donna fa ugualmente appello alla pietà del figlio (vv. 1410-1411). Sull'episodio del seno scoperto nell'*Oresteia*, cfr. N. Loraux, "Matrem nudam: quelques versions grecques", "L'écrit du temps", 11 (1986), pp. 90-102. L'atteggiamento di Clitennestra verso sua figlia nel teatro antico è ugualmente duro.
12. Sofocle, *Elettra*, vv. 516-633; Euripide, *Elettra*, vv. 998-1148. Non si possono confrontare qui in dettaglio queste scene e quella tra madre e figlia in *Elettra*...: in Sofocle è Clitennestra che si rivolge con un tono violento alla figlia, all'inizio più misurata, tono che raggiungerà in seguito anche lei; e la tensione tra le due donne arriverà fino all'insulto.
13. Citiamo l'*Elettra* di Sofocle nella trad. di G. Lombardo Radice, Torino, Einaudi, 1948.

- J. de Romilly, *L'évolution du pathétique d'Eschyle à Euripide*, Paris, 1961, p.116, insiste sulla durezza della Clitennestra di Sofocle. A. Machin, *Cohérence et continuité dans le théâtre de Sophocle*, Haute-Ville, 1981, pp. 208-209, analizza la progressione che nell'*Elettra* di Sofocle mette sotto una luce sempre più netta il cattivo trattamento fatto ad Elettra.
14. Euripide, *Elettra*, vv. 29-30. Cfr. R. Aelion, *op. cit.*, p. 304.
  15. *Op. cit.*, pp. 303-311.
  16. "Ma io ti perdono. Lieta esser di come ti comporti con me, non posso, o figlia. Ma così, senza bagno, e in vesti misere, figlia, ti trovo, quando sei puerpera, fresca di parto. Oh me misera, quanto male avvisata fui! Troppo oltre il segno mi spinse l'ira contro il mio consorte" (vv. 1105-1110).
  17. È necessario attenuare queste considerazioni. La figura di Clitennestra non è stata sempre così: nell'*Odissea* è "une femme séduite, devenue la complice plus ou moins passive de son séducteur; Stésichore et Pindare montrèrent une mère dont le désir de vengeance, autant que la passion adultère, avait fait une femme impitoyable" (R. Aelion, *op. cit.*, p. 269). Per un'analisi della leggenda di Clitennestra da Omero ad Eschilo e Sofocle, si consulti lo studio di J. R. March, *The creative poet*, London, 1987, pp. 81-118.
  18. Nella trilogia di Eschilo Egisto non è per lei un semplice strumento di vendetta che le permette di assicurarle l'autorità su Argo, è anche un essere amato a lungo dopo il delitto, come lo provano i lamenti di Clitennestra alla notizia della morte del complice (*Coefore*, v. 893). Questi rapporti suscitano lo sdegno di Elettra in Sofocle, per la quale Egisto è colui che divide il letto di Clitennestra (*Elettra*, v. 97; anche v. 271); la giovane si indigna anche per il fatto che Clitennestra abbia dei figli da Egisto (vv. 585 ss.), come l'*Elettra* di Euripide (v. 62-63).
  19. Cfr. la sua violenza verso il Corifeo alla fine di *Agamennone*; cfr. il modo con cui tratta la tomba di Agamennone insultando Oreste che sa assente (Euripide, *Elettra*, vv. 326 ss.). Per il paragone con una donna: *Coefore*, v. 305, 1625 ss.; Euripide, *Elettra*, vv. 930 ss.; 948-949. Per R. Aelion, *op. cit.*, p. 310, vi sono dei tratti nell'Egisto di Euripide che ricordano "le caractère efféminé de l'Egiste eschyléen, mais il semble, ici, que sa subordination à sa femme vienne de ce qu'il a fait 'un mariage brillant et supérieur à son rang', autant, sinon plus, que de leurs caractères respectifs".
  20. Nell'*Elettra* di Sofocle, Clitennestra ha bisogno di appoggiarsi all'autorità di Egisto: minaccia la figlia di una punizione "solo che torni Egisto" (v. 870); è Egisto che chiama in aiuto quando è assalito da Oreste (v. 1802).
  21. Euripide, *Elettra*, vv. 1018 ss.; 1069-1073.
  22. Adriano, minato dalla malattia che gli impone delle rinunce, paragona ugualmente "alcune parti della [sua] vita" "alle sale spoglie d'un palazzo troppo vasto, che un proprietario decaduto rinuncia a occupare per intero (*Memorie di Adriano*, Milano, Einaudi, 1988, p. 7).
  23. Troviamo questi tratti specie in Eschilo: "Clytemnestre est la femme virile qui assume des fonctions d'homme" (A. Moreau, *Eschyle peintre de la violence et du chaos*, Lille, 1981, p. 42).
  24. Nella "Prefazione" ad *Elettra o la caduta delle maschere*, p. 186, Marguerite Yourcenar scrive: "madre e figlia appartengono a quella categoria di donne che cercano nell'amore gratificazioni di tipo maschile, pur cercandole con l'uomo". P. Brunel, "*Electre ou la chute des masques* de Marguerite Yourcenar", *Actes du Colloque international 'Marguerite Yourcenar'. Valencia 1984*, Valencia, 1986, pp. 33-34, ricorda la virilizzazione di Clitennestra nel dramma riconoscendo tuttavia che è del tutto donna.
  25. Secondo Properzio, *Elegie*, III, 7, vv. 21-24, è il dolore di Agamennone per la morte di Arginno all'origine del ritardo nel dare l'ordine di salpare alla flotta greca, ritardo che ebbe come conseguenza il sacrificio di Ifigenia. Così ci sarebbe in *Fuochi* una seconda allusione alla morte di Ifigenia, l'aggettivo "ignobile" giustificato dalle funeste conseguenze di queste relazioni, ciò che porterebbe ad attenuare l'assenza di rimproveri di Clitennestra verso Agamennone per la perdita della figlia, a meno che il biasimo interessi solo la natura di questi rapporti e la sposa screditata un rivale maschile.
  26. C. Biondi, "Neuf mythes pour une passion", "Bulletin S.I.E.Y.", 5 (nov. 88), p. 28.
  27. Il corsivo è nostro. Ritroveremo la presenza di una fontana nell'incontro tra Adriano ed Antinoo a Nicomedia.
  28. Anche Fedra in *Chi non ha il suo Minotauro?*, in *Tutto il teatro*, cit., p. 337, immagina l'essere amato con "un petto dorato", simbolo della bellezza fisica e delle funzioni guerriere, quando evoca ciò che potrebbe essere per lei l'amore assoluto.

29. Si può forse trovare una fonte della gelosia di Clitennestra in *Fuochi* per le “donne asiatiche” (p. 88) nel v. 1439 dell'*Agamennone*, dove lo sposo è “delizia delle Criseidi di Ilio”.
30. Delle cime nominate da Clitennestra in *Agamennone*, vv. 281 ss., resta solo il monte Athos. Marguerite Yourcenar aggiunge “l'Olimpo, il Pindo e l'Erimanto” perchè più noti? Ma allora perchè omettere il Citerone (v. 298)?
31. Si deve riconoscere una reminiscenza delle frasi di Cassandra in *Agamennone*, vv. 1126-1127, che lo designa come “il toro dalle nere corna”, prefigurazione del suo ruolo di vittima?  
Su questo passo dell'*Agamennone*, cfr. P. Vidal-Naquet, “Chasse et sacrifice dans l'*Orestie* d'Eschyle”, in J.-P. Vernant, P. Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, 1972, p. 143, nota 48.
32. Sul significato di questo tappeto, cfr. A. Moreau, *op. cit.*, pp. 92-93. Sulla scena del ritorno di Agamennone in *Agamennone*, cfr. K. Reinhardt, *Eschyle, Euripide*, Paris, 1972, pp. 107-113.
33. Nella versione di “Apollo tragico” (“Le Voyage en Grèce”, été 1935, p. 25), rivista nel '70, in *Pellegrina e straniera*, Einaudi, 1990, p. 5, sottolinea questa casa: “dei tappeti di porpora che la Regina stessa sa essere troppo sontuosi, troppo sacri per un uomo, tanto da suscitare l'invidia divina, da giustificare la tragedia prima ancora che si svolga”.
34. Euripide, *Elettra*, vv. 318-319: “E nella reggia, di mio padre il negro sangue marcisce ancora...”.
35. Virgilio, *Eneide*, II, 403 ss., mostra Cassandra trascinata dai Greci fuori dal santuario di Minerva, dove si era rifugiata. Su Cassandra, cfr. A. Pauly, G. Wissowa (et alii), *Real Encyclopädie des Klassischen Altertumswissenschaft*, Stuttgart, 1983, col. 2290-2293 (Biethe), v. “Kassandra”; P. Grimal, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, 1969 (1<sup>a</sup> ed. 1951), pp. 80-81; R. Aelion, *op. cit.*, pp. 217-233; il tema della tentata violenza “n'apparaît pas avant les poètes alexandrins et latins” (*Ibid.*, p. 217 nota 3).
36. Eschilo, *Agamennone*, vv. 1440-1443.
37. M. Yourcenar, *Tutto il teatro*, p. 337.
38. Sulle circostanze ed i moventi dell'uccisione di Agamennone nell'*Orestea* e nelle versioni antecedenti della leggenda, ma anche nel dramma di Sofocle, cfr. J. R. March, *op. cit.*, p. 81 ss.
39. Il sacrificio di Ifigenia è il primo motivo addotto in Eschilo e Sofocle (Eschilo, *Agamennone*, vv. 1412 ss.; Sofocle, *Elettra*, vv. 530 ss.) ma come si è visto non nasce da un sentimento materno: Clitennestra vede in esso un'offesa nei suoi confronti perciò crede di agire secondo la Giustizia (Sofocle, *Elettra*, vv. 528-529). In Euripide questa stessa causa è messa in evidenza ma su un tono minore. La presenza di Cassandra fa parte dei rimproveri di Clitennestra in *Agamennone*, vv. 1440-1443, e nell'*Elettra* di Euripide, vv. 1032-1034, ma senza che si tratti dell'amore di Clitennestra per il marito. Sofocle non dice nulla di Cassandra. La passione per Egisto è un motivo determinante in questo autore (cfr. J.R. March, *op. cit.*, p. 101; C. M. Bowra, *Sophoclean Tragedy*, Oxford, 1965 (1<sup>a</sup> ed. 1944), p. 237 ss.) ed in Euripide, essa ha un ruolo importante con l'intrusione di Cassandra: A. Vögler, *Vergleichende Studien zur sophokleischen und euripideischen Elektra*, Heidelberg, 1967, p. 135. In Eschilo non sono addotte delle motivazioni psicologiche ma esiste una “causalité divine primordiale”: “Ce n'est pas vraiment Clytemnestre qui a voulu le meurtre; ce sont plutôt les dieux parce qu'ils voulaient punir les fautes d'Agamemnon” (J. de Romilly, *La modernité d'Euripide*, Paris, 1986, pp. 41-42); cfr. *Agamennone*, vv. 1497-1503.
40. Ciò che dice del destino riservato alla donna che Agamennone ha portato da Troia dissimula male la gelosia: “Dopo di lui, abbiamo ucciso la sua amante: era più generoso, se lo amava” (p. 92).
41. *Agamennone*, vv. 1382-1392. Per M. I. Davies, “Thoughts on the *Oresteia* before Aischylos”, “Bulletin de Correspondance Hellénique”, 1969, 1, pp. 214-260, l'invenzione non è di Eschilo poichè dovrebbe esistere una versione cretese dove Clitennestra era la protagonista, a differenza di quella di Omero dove è Egisto l'attore principale.
42. Si deve riconoscere una certa ambiguità nei testi di Sofocle ed Euripide per determinare chi dei due abbia colpito. Sofocle, *Elettra*, v. 92 ss., 121 ss., 585 ss.: Agamennone è colpito da Clitennestra ed Egisto; v. 954 ss., *Elettra* nomina Egisto autore del delitto; A. Machin, *op. cit.*, pp. 212-213, mette in luce questa ambiguità. Euripide, *Elettra*, vv. 8-10: secondo l'Agricoltore, Clitennestra tende il tranello ed Egisto colpisce; vv. 85-87: Oreste dice che Egisto ha ucciso il padre con l'aiuto di Clitennestra; secondo *Elettra*, vv. 122-124, Agamennone è stato sgozzato dalla moglie e da Egisto; v. 157 ss., Clitennestra abbandona Agamennone al gladio a doppia lama di Egisto; ma il coro (vv. 1155 ss.) afferma che Clitennestra l'ha ucciso con un'ascia.
43. In Sofocle, *Elettra*, vv. 92 ss., 485-486, si parla di un'ascia; in Euripide, *Elettra*, v. 160, v. 1160,

- di un'ascia ma anche (vv. 164-165) del "gladio a doppio fendente di Egisto". Già in Eschilo c'è ambiguità: per A. Moreau, *op. cit.*, pp. 95-100, essa è voluta da Eschilo che vuole far scomparire il ruolo dell'arma per mettere in luce l'abito festivo divenuto filetto, strumento della perfidia femminile. Si noti che non v'è traccia in Marguerite Yourcenar del tema dell'abito-filetto. Per M. Davies, "Aeschylus' Clytemnestra. Sword or axe?", "The Classical Quarterly", XXXVII, 1 (1987), pp. 65-75, i passi in cui si è creduto vedere una spada non convincono ed in Eschilo, come nella tradizione, l'arma di Clitennestra è un'ascia.
44. *Agamennone*, vv. 1382-1392.
45. In *Fuochi*, Clitennestra gli amputa (solo!) i piedi.
46. Eschilo, *Agamennone*, vv. 1658 ss.; Sofocle, *Elettra*, vv. 549-551; Euripide, *Elettra*, vv. 1046-1050.
47. p. 25. Il testo è ripreso, con ritocchi del '70, in *Pellegrina e straniera*, Einaudi, 1990, pp. 5-6.
48. Secondo *Pellegrina e straniera*, p. 6, la prima versione di "Apollo tragico" è del 1934.
49. L'accento non è messo sulla maledizione degli Atridi ma su quella di Apollo su Cassandra che si è rifiutata a lui. Il cliché "Mezzanotte: l'ora del delitto" si trova così sovvertito, la correzione alla prima frase di "Apollo tragico" in *Pellegrina e straniera* sottolinea maggiormente questa singolarità: "A Micene. Mezzogiorno: l'ora del delitto" (in "Le Voyage en Grèce", été 1935, p. 25), diventa: "Mezzogiorno: l'ora del delitto a Micene". Sulla trasgressione degli stereotipi, cfr. M. Delcroix, "M. Yourcenar et la transgression des stéréotypes", in *Marguerite Yourcenar, une écriture de la mémoire*, "Sud", n. s., 1990, pp. 127-140.
50. In "Mythologie", "Lettres Françaises (Buenos Aires)", 11 (1 gen. '44), p. 41.
51. In *Théâtre de France*, IV, 1954, pp. 27-29.



## Un esempio di sincretismo yourcenariano: *La Sirenetta* al crocevia dei miti

A Greta Garbo, sirena moderna

- Marguerite Yourcenar nella sua produzione teatrale ha ceduto a due tentazioni:
- la più classica: mostrare la propria visione dei drammi mitologici rappresentati sin dall'epoca d'oro di Atene. Le missioni di Alceste, Elettra o Teseo si compiono ancora una volta nel quadro che, nel consacrarle, le impose all'attenzione del pubblico;
  - la più pericolosa: proporre in scena testi estranei all'esposizione in forma drammatica.

\* Un episodio coniugale esumato dal Purgatorio dantesco - *Il dialogo nella palude*.

\* In versione dialogata, un romanzo che lei stessa aveva da poco finito di riscrivere un quarto di secolo dopo la sua scottante attualità - *Dare a Cesare*.

\* Una fiaba del famoso Andersen scritta per la gioia dell'infanzia - *La Sirenetta*.

Se il mito è inevitabilmente iscritto nella prima formula, esso può difficilmente imporsi nella seconda. Non arriva ad elevare Pia al rango delle sue eroine, e se *Dare a Cesare* prende a prestito delle formule che lo evocano, il mito è chiamato in aiuto solo a prezzo di un diffuso eroicizzare in un quadro leggendario dove l'azione vuole essere esemplare. Saremmo facilmente tentati dal riservare la stessa sorte alla *Sirenetta*, ultimo tentativo di appropriazione della prosa altrui.

Questo 'divertissement' pretende essere una libera trascrizione del racconto, semplice testo di circostanza che fa parte di "un ambizioso spettacolo dedicato ai quattro elementi (p. 117), messo in scena... per puro diletto. Tuttavia se il dramma amoroso della donna-pesce per il principe che salva due volte dalla morte coincide naturalmente con il progetto d'illustrare l'elemento Acqua, conviene interessarsi più da vicino alla scelta dell'autrice.

La figura della Sirena attrae Marguerite Yourcenar, anzi, sin dai primi scritti, la ossessiona. Basti ricordare le sue cugine, ninfe e nereidi, biondi bagliori, che attraversano le *Novelle Orientali*. In gruppo musicale, sentiamo le sirene supplicare invano Icaro di rinunciare al suo folle progetto (*Le jardin des Chimères*); le ritroviamo nei *Doni di Alcippe* che implorano col canto il poeta, oppure, mute, che ingannano il marinaio con il loro sguardo accecante. La resa drammatica potrebbe essere la realizzazione finale; in realtà è l'ultima apparizione di questa figura mitologica in un'opera dove non fu rara.

Può essere una comoda spiegazione. Il guaio è che esiste una confusione di immagini.

Se le *seirenes* sono quegli esseri ibridi che l'Antichità ha amato quasi quanto l'immaginario medievale, e se la fragile eroina di Andersen risponde bene all'attrazione sospetta e dolorosa per il mostro, i termini referenti non coincidono.

Andersen descrive un'ondina - il traduttore che pubblica sul "Mercure de France"

negli stessi anni in cui la Yourcenar redige il suo testo, osa da solo questo appellativo inusuale - parente prossima della Nixe e della Wasserjungfrau, Ondina del nord. Le divinità marine del Mediterraneo, rivali di Orfeo che tentano di sedurre Ulisse per perderlo prima di perire a loro volta a causa dell'insuccesso, non sono le antenate di una principessa acquatica che ostacola le morti per annegamento provocate da altri.

Tenteremo quindi di rivelare come si opera la riduzione all'unicità attraverso la confusione degli archetipi, confusione ereditata, riattivata, infine eliminata, come la magia ne esce trasformata, sempre creatrice ma addolcita, idealmente spogliata dagli attributi sensazionali dell'orrore per essere rappresentata su un palcoscenico fiabesco che vuole essere shakespiriano.

In francese esistono due sirene. I due volumi del *Petit Robert* lo attestano: il dizionario linguistico cita la donna-pesce; quello dei nomi propri riconosce solo la donna-uccello. Stranamente, nessuno dei due sottolinea il paradosso di questa figura mitologica.

La più antica ha le ali e si caratterizza col canto: è, di fatto, una trappola per naufraghi. La seconda è acquatica, il suo fascino è più fisico e si serve di una sessualizzazione completa, quasi emblematica. Il fascino è il legame che le unisce, ma per la prima esso promette un "pesante tesoro di scienza"<sup>(2)</sup>, per l'altra una voluttà più immediata. La sirena greca è un demone litorale, creatura di confine tra due mondi; la sirena nordica, un essere fiabesco delle profondità marine. Come confonderle?

L'uso l'ha fatto molto prima della Yourcenar e, a ben riflettere, l'evoluzione verso la fusione delle fiabe obbedisce ad una logica reale dell'immaginario umano. Tracciamone una breve cronologia.

L'immagine della sirena appare ben presto e la ricchezza di un genere letterario didattico, il bestiario medievale, offre preziosi indizi. Il bestiario illustra la genesi di un simbolismo atto ad esprimere le realtà trascendenti (Fede, Amore, Salvezza...). Il suo prototipo è antico: il *Physiologus*, nota compilazione alessandrina del II secolo.

Pierre de Beauvais, il più fedele al modello antico, vede la sirena

simile ad una donna fino all'ombelico e... nella parte inferiore del corpo... ad un uccello <sup>(3)</sup>.

Prima di lui, Philippe de Thaün ha già confuso l'ondina nordica con la strige antica:

E di donna ha sembianza/Fino alla cintola/E i piedi di rapace/ E coda di pesce <sup>(4)</sup>.

Nel suo *Bestiaire divin* Guillaume le Clerc non fa una scelta precisa:

Sopra la cintura è la più bella creatura del mondo, fatta a somiglianza di una donna, ma nell'altra parte del corpo ha l'aspetto di un pesce o di un uccello <sup>(5)</sup>.

Ugualmente Brunetto Latini moltiplica le piste nel *Tesoretto*:

Da quello che attestano gli autori, le sirene, che avevano l'aspetto di donna dalla testa fino alle cosce, ma che da lì fino ai piedi somigliavano a un pesce, e possedevano ali e artigli, erano di tre specie: dalla bocca della prima usciva un canto straordinario, dal suono simile a quello di donna; la voce della seconda somigliava al flauto..., quello della terza alla cetra <sup>(6)</sup>.

L'immagine è confusa; tuttavia l'archetipo antico si attenua. Lo storico può avanzare l'accentuazione del passaggio verso l'immagine del pesce quando il poeta appartiene culturalmente al mondo anglo-normanno mentre la mitologia greca resiste meglio in area latina.

- In realtà ciò importa poco poiché tutti concordano sul senso della figura leggendaria:
- sull'ibridizzazione mostruosa, confondendo l'elemento terreno ad un altro elemento;
  - sullo sfondo mitologico: il canto provoca il sonno nella vittima umana, il tranello, inteso come tradimento, si chiude, l'aggressione è mortale, sia nel caso in cui il pericolo venga dall'aria sia che esso venga dal mare;
  - sul valore simbolico: la sirena esprime la ricchezza ed i piaceri del mondo, la gloria effimera; è la tentazione suprema, il rischio più grande per l'uomo e la sua anima. Bisogna, come Ulisse, sapersi tappare le orecchie - la Salvezza ha questo prezzo.

Tutti gli autori, a seconda dell'autorità dei codici religiosi e del tono dell'opera scritta, completano l'analisi, chi aumentando la propria misoginia, chi agitando lo spettro demoniaco, chi infine mettendo in ridicolo la trivialità con la figura della puttana. Queste proiezioni successive importano meno della formidabile capacità del mostro ad esprimere l'essenza stessa del pericolo.

Questa facilità dell'immaginario medievale ad accordarsi su figure tanto diverse nasce dal fatto che non esiste, da Omero in poi fino a Buffon, una interpretazione zoologica degli animali. Prodotti di una visione totalitaria del mondo, queste creature sono uno specchio, un doppio, una proiezione sociale, culturale ed umana che rinvia ad un universo simbolico dove il tabù può liberamente investirsi. Il transfert della donna-uccello, strige antico più che pterodattilo tardivo, in donna-pesce, nella visione medievale, dimostra solo il trionfo del mare come riflesso dell'ordine terreno. Ormai non mancheranno più le relazioni di viaggio che tradiscono l'ossessionante femminilismo dell'elemento dal quale la donna è la grande assente all'epoca delle scoperte geografiche.

La Yourcenar se ne rende conto e assai precocemente poiché i suoi antichi marinai sono in modo premonitorio "cullati mollemente sul gorgo ove tutto naufraga"<sup>(7)</sup>, mentre la strega delle acque si meraviglia: "Non gli hai mostrato la gola? Non hai cantato?" (p. 132), ritrovando così la doppia argomentazione della seduzione del mostro. Scegliendo di trascrivere Andersen, M. Yourcenar poteva evitare la sovrapposizione che altri avevano lasciato operare. In realtà, fa propria la confusione ereditata dagli altri autori e sceglie di prolungarla, creando realmente una doppia identità.

Andersen evoca un'ondina; la natura acquatica rimane quindi intatta. L'identità di pesce, come la riassume il conte Ulrich (p. 138) è contenuta nella voce e nella coda. Sono questi gli indizi che permettono, o meno, il riconoscimento.

Ascoltiamo Megog: "Ma no! Ha le gambe, e belle gambe!" (p. 138). Ed il Principe conferma: "Non ha più voce, né coda" (p. 138); frase che echeggia il duplice rimpianto della bella durante la metamorfosi:

"Senza voce, come potrò dirgli il mio amore? (...) Ahimè, coda squamosa! Sostegno del mio corpo, spirale che mi lega al mare! Cosa diventerò se mi strappi la metà di me stessa?" (p. 134).

L'identità è addirittura rafforzata da notazioni realistiche, talora di facile comicità: lo sguardo profondo secondo le due tradizioni si addolcisce, diventa più chiaro per divenire caricaturale - "occhi di pesce", secondo Gog, dunque "brutti" per gli umani, come la principessa (p. 142); l'odore del suo elemento la segue come una scia - "puzza di pesce" secondo Gog, che nella scena successiva, la definisce un' "idiota puzzolente" (p. 142).

Ma questa ondina si è anche impercettibilmente grecizzata, assumendo i tratti propri della sirena antica.

\* Le sirene greche uccidono?

Lei sarà dunque predatrice, come le sorelle "che si avventurano come pescecani sul corpo dei naufraghi" (p. 129), avrà i denti adatti per mordere l'uomo e divorare il pesce crudo (p. 142).

\* Le sirene sono eterne?

Ai trecento anni che Andersen concede loro, la Yourcenar sostituisce l'eternità rinforzando la differenza tra il Tempo umano e quello delle divinità acquatiche, fino a quel momento semplice dilatazione relativa (p. 129).

\* Le sirene cantano in modo terrifico?

Quella di Andersen non può mai cantare, quindi sedurre/uccidere il principe. La Yourcenar accorda questo momento fatale alla sua eroina durante la metamorfosi: essa emette un canto unico e il fascino - terribile - agisce. Non sul principe, ciò che la allontanerebbe da Andersen, ma su uno dei suoi doppi, il nano Gog, il quale la identifica così: "una Sirena di sogno" (p. 137). Quel "singhiozzo così dolce *che faceva venir voglia di morire*" (p. 137), richiama il sentimento di Ulisse - "bramavo ascoltare"<sup>(8)</sup> - e restituisce la dimensione del terrore. Gog rabbrivisce poi riprende il tono comico: "Brouah" (p. 137, 141).

\* Le sirene ingannano le loro vittime con la musica?

Per la Yourcenar ci sono delle trappole sonore ma cambia l'autore come pure la vittima: ormai è l'ondina che si trova "incantata dal suono delle musiche umane" (pp. 131-132).

Attraverso questa inversione di termini si intravede la ricomposizione 'in fieri'. Prima di trarne il senso, constatiamo l'ultima confusione, quella geografica.

\* I due spazi si somigliano. Confinati nei mari settentrionali, le sirene di Andersen, grazie alla Yourcenar, fanno un'incursione degna di nota nel Mediterraneo sulle coste siciliane, laddove si dovrebbe situare l'episodio omerico. L'eroina si spinge più avanti, fino all'Egeo per incontrarvi una statua bianca, simulacro umano dalla bellezza archetipale (p. 131). La Yourcenar, che H. Nyssen definisce finemente "Donna cardinale", realizza così l'improbabile riunione delle due leggende.

Ereditata e resa più attiva, la confusione non è solo ripresa. È anche sviata e il peso della Magia viene rivalutato.

Già attraverso una di quelle piroette cui è solita nelle prime opere, la Yourcenar, ammiccando, propone di giustificare la terribile sirena greca con l'ingiustizia fatta all'ondina nordica. Questa filiazione suggerita ha il vantaggio di risolvere il problema numerico: la vendetta plurima dell'unica vittima elimina il paradosso na-

to dal confronto dei miti. Più audacemente, esso permette di invertire la cronologia attestata dalle due tradizioni: la più recente genera la più antica.

Abbiamo già menzionato la spettacolare inversione dell'inganno sonoro. Non è la sola infrazione al modello nato dalla sovrapposizione. L'ondina, dotata dell'arma del predatore, rinuncia alla distruzione. La strega che divora sirene e uomini non riesce a convincerla, e le seduzioni di cui dispone l'ondina, la sua "gola d'oro" e la sua "voce d'argento" (p. 132) non hanno più potere. Si tratta solo di un semplice fascino separato dall'esca del pesce-pescatore. Essa inoltre rifiuta di uccidere col canto, denunciando il destino dell'uomo "assassinato dalla voce delle acque" (p. 132).

È chiaro che essa rifiuta la propria missione, il proprio destino greco, fino a scegliere di invertire i ruoli, divenuta quindi vittima del sortilegio che non vuole compiere, seducendo gli altri con la sua grazia muta, ai piedi dell'albero maestro, nello stesso luogo dove Ulisse, legato, era affascinato dall'alchimia dei suoni.

Questa trasgressione alle regole la rende più vicina ai valori greci, il suo rifiuto è simile al peggiore dei crimini, la *hybris*: "Tu commetti il crimine supremo: tu vuoi cambiare elemento, cambiare specie" (p. 133). Crimine chiaramente paragonabile all'eccesso di Icaro: "Desidero delle gambe umane come certi uomini, dicono, desiderano le ali" (p. 133); lo stesso Icaro nel destino del quale le ninfe, sue antenate, avevano tentato di intervenire nel *Jardin des Chimères*.

La sirena teatrale prende ancora una volta il posto dell'uomo. Ma laddove i Greci condannano la dismisura, la Yourcenar non propone alcun giudizio di valori: bene e male sono oltrepassati. Il crimine è solo una questione di risoluzione personale. È un traffico come un altro.

La Magia quindi ha mutato valore. La Magia è al centro della storia delle sirene.

Ulisse evita la seduzione fatale grazie all'aiuto di Circe la maga, aiuto che ha potuto ottenere solo dopo averla vinta. La magia nera diviene magia bianca.

L'ondina di Andersen non lotta ma si abbandona ad una cupa magia dalla messa in scena terrificante.

La Yourcenar riprende il ricorso alla pratica magica ma lo svuota dei suoi orpelli spettacolari. Sono così dimenticati la casa fatta di bianche ossa umane della strega marina e gli scheletri ossuti dei corpi che si decompongono sulla riva cantata da Omero, ancora sensibili nell'immaginario slavo intorno alla terribile ma terrena Baba Yaga. Il punto di convergenza non ha più un luogo assegnato, poiché nella Yourcenar la magia ha rinunciato al terrore, eliminando la paura e togliendo il "fascino" alla strega delle acque che è ridotta quindi a giocare la reputazione - "la più brutta delle creature" (p. 131) - per far valere, senza successo del resto, la sua autorità - la sirena le chiede: "Perché dovrei aver paura di te?" (p. 131).

Ciò nonostante la pratica non viene indebolita; il codice simbolico non cambia.

— Circe è vinta dopo un triplo duello con Ulisse, ma in realtà è vinta dal dio Erme che suggerisce all'eroe le parate giuste: al veleno risponde la pianta benefica; alla lunga bacchetta, la spada del guerriero; al legame che la maga propone, il giuramento che la incatena.

- Andersen ritrova le tre funzioni di una magia efficace: la medicina delle erbe, del coltello e della seduzione. Vi suppone perfino il sangue della maga, completando la figura 'dumeziliana' del duello magico.
- La Yourcenar non può non riprendere a sua volta una teoria trifunzionale della medicina che unisce Pindaro ed Eschilo, che collega l'Iran alla Grecia e all'Islanda. Ma riprende i simboli su un codice minore: il coltello raschia invece di tagliare; il sangue della coda non può più essere imputato in modo così diretto alla strega, madre della nuova ondina - non è forse anche lei della stessa natura, "belva coi denti di squalo" (p. 130)? Diviene la madre di una nuova creatura che ha le dita di un bimbo. Succhiando la voce della sirena con le labbra protese, essa inverte il rapporto nutritivo madre/figlio che, in Andersen, era già suggerito nel sangue nero del petto, necessario perché l'incantesimo si compisse.

Contemporaneamente antenata, levatrice, madre e figlia, la figura della maga ne risulta addolcita. Si ricordi con quale tenera compassione impoverisce il valore penitenziale del cammino doloroso sul suolo umano: "È dura la terra degli uomini" (p. 134). Protettrice di una nuova specie, non chiede alcun sacrificio decisivo: non chiodi tagliate per le sorelle sirene, e neppure la voce dell'eroina - "Vieni! Tu troverai il tuo canto che seduce, la tua canzone che uccide!" (p. 148).

Il duello cede il posto allo scambio. Né lotta né abbandono: la sirena di M. Yourcenar comincia là dove le sue antecedenti portano a compimento. Il messaggio redentore si trova modificato, spostato sulla sola eroina. La sirena non perde i tratti umani ma neppure salva il principe. È lei che si salva. In cerca di un'anima libera, evade trasformandosi sotto lo sguardo grossolano di un ironico mondo umano che la rifiuta. Nel vero senso del termine: Megog propone infatti: "La cosa più semplice sarebbe ancora buttarla in acqua!" (p. 142) e il Principe approva: "Basta! Vattene! (...) la faremo scendere a terra al primo scalo" (p. 146). La sirena della Yourcenar si vede assegnato il triste destino di una novella Arianna che non potrebbe salvare nessuno. Questa inedita leggerezza, del resto, corrisponde bene alla drammatizzazione della leggenda.

Il teatro è infatti il luogo ideale della magia, dominante nell'ottica elisabettiana, apprezzata da M. Yourcenar tanto che viene adottata nella seconda parte del 'divertissement'. Si pensi a Locke, e ancor più a Purcell e si convenga che lo spettacolo fiabesco depauperi facilmente il realismo degli elementi terrificanti evocati.

Per la Yourcenar, questo tono è ideale: il luogo pericoloso si dissolve insieme con la spettacolare scenografia, poiché la maga si presenta di fronte ad una supplice passivamente immobile; il triplo simbolismo magico si contrae, si epura, si addolcisce fino ad umanizzarsi: la magia torna ad essere medicina; infine l'atto di scambio trasforma sotto i nostri occhi la figura mitica (invece in Andersen la spazializzazione esplosiva). Non più lotta né abbandono. Nient'altro che un evidente passaggio transitorio in una maturazione intima e interiore che gli altri, tutti semplici comparse (le sorelle, la strega o il principe) rendono possibile.

Via la rivalità, quindi la lotta che sottolinea una vittoria; il contrario sarebbe appannaggio di un acrobata che soffre del mal del pubblico. Via la preghiera e il sacrificio che rinvia ad un tragico superato.

Nient'altro che un parto, una nascita pubblica, come per i principi, fase decisiva di una mutazione che inverte lo schema greco cui non è mai data forma teatrale e che completa la figura scandinava meno concentrata. Lo slancio della sirena ritrova il volo di Icaro; l'avventura è troppo straordinaria perché la si possa credere compiuta. Non sapremo nulla di quello che promettono gli Uccelli-Angeli.

Questa contrazione drammatica e la fantastica metamorfosi dell'essere ibrido convengono alla scena, luogo magico per eccellenza. I maliziosi e gli scettici avrebbero anch'essi ragione nel voler vedere nel passaggio sulla scena della Sirena l'indice di una moda, che ricorda il tentativo, dallo sconcertante parallelismo, di un Giraudoux 'che mette in scena' l'*Ondina* di La Motte-Fouqué, oppure che prevede le visite all'Antichità di un Cocteau o addirittura di un Anouilh. È il debito che la scrittrice paga alla sensibilità del suo tempo.

Ma la Sirena è molto di più di una novella Elettra o di un'ennesima Arianna torturata fino alla caricatura all'uscita del crogiuolo yourcenariano.

È l'espressione di un sincretismo attivo ed originale che racconta di nuovo il peso delle leggende togliendo ad esse le facili e rassicuranti virtù, benefiche o malfiche, per meglio esprimere l'eterna difficoltà d'essere.

Philippe-Jean Catinchi  
(Università di Lyon)

#### Note

Le parole in corsivo sono nostre e non della Yourcenar.

1. M. Yourcenar, *Tutto il teatro*, Bompiani, 1986. Tra parentesi, abbiamo indicato il numero della pagina.
2. Omero, *Odissea*, XII, vv. 187-188.
3. P. de Beauvais, *Bestiaire*, ed. in francese moderno G. Bianchiotto, Paris, Stock, 1980.
4. P. de Thaün, *Bestiaire*, ed. A. Pauphilet, Pléiade, Paris, Gallimard, 1952.
5. G. le Clerc, *Bestiaire divin*, ed. in francese moderno G. Bianchiotto, Stock, 1980, p. 85.
6. Brunetto Latini, *Tesoretto*, ed. in francese moderno G. Bianchiotto, Stock, 1980, p. 179.
7. M. Yourcenar, *I doni di Alcippe: "Sirene"*, Bompiani, 1988, p. 115. [Si noti che in francese è "gorge", "gola" non "gorgo" come traduce l'ed. italiana (N.d.T.)]
8. Omero, *Odissea*, XII, vv. 192-193.

Si consulti con profitto l'utile lavoro che G. Dumézil ha dedicato alla figura di Circe, "Circe domptée" in *Apollon sonore*, Paris, Gallimard, 1982, pp. 126-131.

Si ricordano inoltre le piste suggestive aperte da Jean-Pierre Vernant in *La cuisine du sacrifice en pays grec*, Paris, Gallimard, 1979 e gli studi di Claude Kappler sui mostri, demoni e meraviglie nell'immaginario medievale.



## Dal *Lamento du Jardinier* di Giraudoux al dialogo di Teodoro ed Elettra in *Elettra o la caduta delle maschere*<sup>(1)</sup> di Marguerite Yourcenar

Gli autori drammatici hanno da sempre avuto una certa predilezione per la mitologia, e durante la prima metà del XX sec. si assiste ad un rinnovato interesse per il mito antico. Si volge lo sguardo ai miti più noti, alle disgrazie degli Atridi, dei Labdacidi, a Teseo, alla guerra di Troia o alla leggenda di Orfeo nel tentativo di dare una risposta alle angosce e agli interrogativi del nostro tempo. Come sottolinea F. Jouan nel suo articolo "Retour du mythe grec dans le théâtre contemporain" (1951) "la storia moderna con le sue guerre e violenze che mutano la faccia del mondo, ci porta a trascurare i drammi fittizi dell'adulterio mondano e le lievi anomalie della società riportandoci di fronte ai grandi, insolubili quesiti: perché esistiamo? Cosa può l'uomo contro il fato che si accanisce su di lui scatenando due orribili guerre in trent'anni? Cosa resta all'arbitrio umano? E poi, cosa scegliere tra ragione e follia, tra rassegnazione e rivolta? Interrogativi che l'eroe antico si è già posto, situazioni che hanno un precedente nel tesoro leggendario greco"<sup>(2)</sup>.

Per l'attualità del messaggio simbolico, la commovente semplicità e la potenza di immaginazione contenuta in essi, i miti antichi si sono imposti ad autori diversi fra loro come Gide, Claudel, Cocteau, Giraudoux e Sartre che si sono serviti dei tragici greci come di schermi trasparenti posti tra il pubblico e i problemi del nostro tempo. Durante gli anni oscuri della "Drôle de guerre" (\*), l'universalità del linguaggio mitologico è forse quello che ha maggiormente affascinato Marguerite Yourcenar. Prova ne è una frase tratta da un saggio del '44, pubblicato sulle "Lettres Françaises", rivista diretta a Buenos Aires da R. Caillois: "Intere generazioni hanno trovato nella tradizione greca la chiave d'ingresso ai Campi Elisi. Essa ha risolto il duplice problema comportato da un sistema simbolico tanto articolato da consentire le più complete confessioni personali, e tanto generico da poter essere immediatamente recepito"<sup>(3)</sup>.

Riflettendo sul peso del fato sull'esistenza umana, in un primo tempo Marguerite Yourcenar aveva pensato di scrivere una nuova versione dell'avventura di Amleto, immaginando che costui non fosse il figlio del re assassinato, bensì dell'usurpatore assassino. Ben presto, tuttavia, si rese conto dell'impossibilità di riscrivere *Amleto*: "Ma l'avventura di Amleto ha un bell'uscire da una cronaca danese dell'XI secolo; essa appartiene ormai solo a Shakespeare" confessa infatti nell'*Introduzione* di *Elettra* (p. 184).

Allora si interessò al dramma degli Atridi, come precisa oltre: "la storia di Oreste mi regalò quel tema tradizionale, già dipanato, sul quale s'erano accumulati da tempo tanto un'aura tragica quanto dei luoghi comuni, di cui avevo bisogno per preparare quello scioglimento che facesse bruscamente tabula rasa di tutto" (p. 185). L'episodio centrale dell'*Orestea*, cioè la punizione degli assassini di Agamennone, Clitennestra ed Egisto, da parte dei suoi figli era stato ripreso a qualche anno d'intervallo da O'Neill nel '31 e da Giraudoux nel '37<sup>(4)</sup>.

In questa sede si vorrebbe tentare un parallelo tra la versione di Giraudoux, messa in scena per la prima volta il 13 maggio 1937 al Théâtre de l'Athénée di Pa-

rigi per la regia di Louis Jouvet, in occasione dell'inaugurazione dell'Esposizione Universale, e quella di Marguerite Yourcenar scritta durante la II guerra mondiale nell'isolamento dell'Isola di Monts-Déserts. Operazione certo azzardata se si tiene conto dell'aperta avversione della scrittrice per il teatro di Giraudoux, ma crediamo valga la pena tentare se si considerano alcune analogie che emergono via via dal confronto delle due opere. Nonostante le divergenze tra i due autori, ci pare che essi propongano un'interpretazione del mito che si basa sulla stessa idea del tragico. Ciò che li interessa è un conflitto di valori, l'affrontarsi ideologico dei personaggi in una situazione critica. Relegando Oreste in secondo piano, essi concentrano i loro riflettori su Elettra che ci è presentata come un'implacabile giustiziera che porta a compimento il suo dovere e resta cieca di fronte alla 'miracolosa' trasformazione di Egisto<sup>(5)</sup> in Giraudoux, o di fronte alla generosità di Teodoro e all'amore materno di Clitennestra nella *Caduta delle maschere* di Marguerite Yourcenar.

Mentre nell'*Elettra* di Euripide, la protagonista fa il suo ingresso fin dalla seconda scena, l'originalità di Giraudoux consiste nel ritardare il suo arrivo fino alla scena IV. L'eroina è presentata dapprima indirettamente. Alla scena I, le piccole Eumenidi alludono al rancore che la anima: "Da diciannove anni essa raccoglie nella bocca uno sputo di fiele" (p. 353); e alla scena II, sono le domande dello Straniero (Oreste) a rivelarci Elettra. Quando egli domanda al Giardiniere se è vero che sposerà la figlia di Agamennone - "Che dicono quelle bambine? Che tu sposi Elettra, giardiniere?" (*Ibid.*) - il tono della sua voce tradisce la sua indignazione. Il matrimonio con una persona di ceto inferiore è ai suoi occhi un oltraggio all'onore di Elettra; anche la famiglia del giardiniere - il Presidente, che afferma di essere suo cugino, e sua moglie Agata - si oppone paradossalmente a questa unione. Il Presidente non sembra molto preoccupato per l'umiliazione inflitta ad Elettra, ma lo considera un grosso rischio per la tranquillità del giardiniere e dei suoi parenti. Di Elettra si deve temere tutto, dice, "Elettra è una donna pericolosa; è di quelle che piantano grane" (p. 354). Con questa frase lapidaria, egli crede di intimorire il giardiniere, il quale a sua volta precisa che sposa Elettra solo per obbedire ad Egisto.

Elettra incute paura perché impersona la memoria. La figlia di Agamennone è un rimprovero vivente. Disturba con la sua sola presenza. Sarà motivo di scandalo ricordando la morte del padre. Il Presidente invece è per un tranquillo benessere. Ha un'idea semplicistica della vita e divide il mondo in due gruppi; e si chiede: "Come si spiega che in un gruppo l'esistenza scorre dolce e normale, i morti sono dimenticati e i vivi sono soddisfatti, mentre nell'altro la vita è un inferno?", e, senza attendere la risposta di Agata, "È semplice: nel secondo gruppo c'è una donna che pianta grane" (p. 355). Al che, lo Straniero, che non condivide le sue idee, replica: "Il secondo gruppo ha una coscienza" (*Ibid.*).

Nelle parole del Presidente e dello Straniero, si affrontano due punti di vista diametralmente opposti ed emerge l'idea che felicità e giustizia non sono conciliabili: "La felicità non è mai stata retaggio di chi si accanisce - dice il Presidente - Una famiglia felice esige una resa locale; un'epoca felice, la capitolazione generale" (*Ibid.*). L'ostinato rancore di Elettra è un ostacolo alla felicità. Recandosi tutte le notti sulla tomba del padre, disturba le coscienze, risveglia quello che dovrebbe

giacere nell'oblio. Elettra è come il pescatore che, di notte, prepara le esche per il giorno seguente: "ogni sera essa adesca tutto ciò che senza di lei avrebbe lasciato questa terra amena e pacifica: i rimorsi, le confessioni, le vecchie macchie di sangue, le ruggini, le ossa dei delitti, i detriti delle delazioni... Ancora un po' e tutto sarà pronto; la rete brulicherà. Il pescatore non avrà che da passare" (p. 356). Egisto sa quale minaccia rappresenti per gli Argivi la figlia di Agamennone: così per la felicità del suo ha dovuto "allontanare Elettra dalla famiglia reale" (p. 360). Se Argo si trova nella situazione florida da lui descritta, è "perché in questa città [egli ha] condotto una guerra senza pietà a quelli che facevano segnali agli dei" (p. 361). Il matrimonio di Elettra e del giardiniere voluto da lui rientra in questa politica: poiché ha paura di Elettra - come l'ha ben compreso il Mendicante - egli ha pensato di "cederla a una famiglia modesta, nascosta agli dei, amorfa, nella quale i suoi occhi e i suoi gesti non avranno più abbastanza fosforo e il danno resterà locale e borghese [...] la famiglia dei Teocatocli" (p. 365).

E come se sapesse in anticipo quello che accadrà, il Mendicante - che ricopre il ruolo del coro antico oltre ad avere il dono della profezia - mette in guardia il reggente contro Agata, che in effetti giocherà una parte decisiva nella scoperta della verità: "State in guardia. La piccola Agata non è per niente brutta. Anche la bellezza può fare il segnale" (p. 366).

Alla scena IV, Elettra fa il suo ingresso insieme con Clitennestra, incaricata di accompagnarla al matrimonio. Fin dalle prime battute, Elettra lascia trasparire tutto l'odio che prova nei confronti di sua madre e le rimprovera il sacrificio di Ifigenia. Il tono aperto e aggressivo sono subito sottolineati da Clitennestra: "Ecco com'è Elettra. Non una parola che non sia una perfidia o una insinuazione" (p. 367). Il violento antagonismo delle due donne risale ai tragici greci, e in particolare a Sofocle. Giraudoux si è ricordato della scena del secondo Episodio, in cui Clitennestra apostrofa Elettra che ha trovato sulla tomba del padre biasimandola per averla spesso offesa in presenza di altri. Quello che colpisce qui è l'accanimento di Elettra e l'ostinazione della madre. A più riprese, Egisto tenta inutilmente di far tacere le due donne. Il diverbio introduce il punto cruciale: sapere se Elettra accetta o meno il matrimonio che Egisto vuole imporle. Elettra accetta ma, colpo di scena, Clitennestra ha cambiato parere. I suoi sentimenti materni si sono risvegliati in lei, e, mossa a compassione, adesso si oppone che sua figlia sposi un contadino: "Se Elettra è malata la cureremo. Non darò mia figlia a un giardiniere" (p. 370). Segue una lunga discussione tra Clitennestra e il giardiniere che si sforza di convincere la regina sui vantaggi di tale unione per Elettra. Mentre la giovane non sorride mai, nel suo giardino egli ha creduto scorgere sul suo viso ciò che somiglia di più a un sorriso (p. 371). Nel suo giardino, dove crescono ogni tipo di verdure e di alberi da frutto, secondo lui, Elettra "potrà fuggire l'angoscia e il tormento e forse la tragedia" (*Ibid.*). Solo il ritorno al ritmo delle stagioni ha qualche probabilità di neutralizzare il fato: "È tempo nella nostra città di trapiantare la disgrazia. Gli Atridi saranno innestati non sulla nostra povera famiglia, ma sulle stagioni, sui prati, sui venti. Penso che non ci rimetteranno" (*Ibid.*). Il Mendicante invita la regina a lasciarsi convincere: sposando il giardiniere, Elettra "ci guadagna la vita" (*Ibid.*).

Se il matrimonio di Elettra con il giardiniere, nella pièce di Giraudoux è solo un'ipotesi, poiché Egisto, cedendo alla volontà di Clitennestra, alla fine della scena IV rinuncia al suo proposito, in *Elettra o la caduta delle maschere* di Marguerite Yourcenar, Elettra è sposata da cinque anni con Teodoro, un contadino in cui si riconosce un misto dell'agricoltore micenese di Euripide e del poeta-giardiniere di Giraudoux.

Come in Euripide, il dramma inizia con la presentazione del contadino, ma l'azione non si svolge davanti la capanna, bensì in luogo chiuso, all'interno della sua modesta abitazione. Sono le cinque del mattino e prima di andare a lavorare, Teodoro sveglia la moglie. Le rivolge parole dolci ("Mia piccola Elettra... Dolce Elettra") che provano il tenero affetto nei suoi riguardi. Le ha preparato da mangiare prima di uscire e, come ogni notte, ha vegliato sul suo sonno agitato da incubi. Teodoro è l'uomo che si è preso cura di Elettra dopo che lei è stata cacciata via da Clitennestra ed Egisto fuori dal Palazzo di Agamennone: "È da te, precisa Elettra, che mi rifugiai, con la guancia ancora rossa dello schiaffo di Egisto. Ne hanno approfittato per farmi passare da figlia traviata che corre dietro l'aiutogiardiniere" (p. 192). Teodoro si considera il guardiano ed il servitore di Elettra. Il loro matrimonio non è stato consumato, non per il rispetto dovuto alla figlia di Agamennone, come in Euripide, ma perché Elettra ha vietato a Teodoro di toccarla. Anche se apprezza la generosità del marito (ricorda con riconoscenza il loro primo incontro) Elettra si è rifiutata di passare "da una tirannide ad un'altra tirannide, da un egoismo ad un altro egoismo, da una madre a un uomo" (p. 192).

Pur seguendo la tradizione euripidea, almeno fino alle rivelazioni di Egisto che modificano del tutto i dati della leggenda degli Atridi e disintegrano in un certo senso il mito, Marguerite Yourcenar trasforma profondamente il carattere dei personaggi. Mentre l'Elettra euripidea si dedica di buon grado ai doveri familiari, dicendosi disponibile ad aiutare il marito<sup>(6)</sup>, l'eroina della Yourcenar prova solo disgusto per i lavori domestici. È dura verso Teodoro, rifiuta sdegnosamente il cibo preparato: "Butta il tuo pastone d'avena alla scrofa che grugnisce in quel letamaio che ho scordato di pulire. Tutto qui mi suona come un rimprovero, i buchi nei tuoi vestiti, gli occhi delle vecchie malate. Ma se la sola cosa a cui tieni è questa povera fattoria, perché allora rischi la morte per me?" (p. 191). Si ha l'impressione che provi solo disprezzo per il marito. Lo tratta da "bifolco" e da vigliacco: "Tu appartieni a quella razza, afferma, di contadini che si tolgono timidamente il berretto davanti al padrone" (p. 191). Teodoro è conscio della loro differenza sociale: lui, uno "che munge le vacche, un piccolo bracciante da nulla" (p. 193), ha osato divenire il marito di Elettra! Nonostante sia di estrazione (sociale) modesta, come l'agricoltore micenese, non è del tutto privo di nobiltà d'animo. In lui c'è una forza che nasce dall'adesione ai ritmi cosmici. Quando Elettra gli rimprovera di pensare al suo campo, mentre la realizzazione del loro piano (cioè la punizione degli assassini di Agamennone) è imminente, Teodoro risponde: "Bisogna pur vivere prima di morire, Elettra. E forse la cosa migliore è vivere come si è sempre vissuto. Quel po' di coraggio che ho lo devo al mio campo seminato, alle mie giovani pianticelle. E quando sollevo delicatamente una zucca dal suo letto di foglie, per paura che mar-

cisca, allora riesco a vedere un po' più chiaro in me e capisco meglio perché giovedi rischieremo di morire" (p. 190). Egli confida nella terra nutrice e nei ritmi cosmici che esprimono l'ordine, la permanenza e la fecondità.

L'attaccamento di Teodoro al suo campo può paragonarsi al fervore con cui il giardiniere di Giraudoux parla dei suoi dieci arpenti di collina ricoperti d'aglio e pomodori, coi peschi e i fichi sulle pendici oppure dei suoi sei arpenti di valle dove crescono fragole e lamponi (p. 622). Conoscendo i rischi dell'impresa, Teodoro si consola pensando che se non riesce a salvarsi, i figli di sua sorella mangeranno il suo grano d'orzo

Nonostante vivano insieme da diversi anni, Elettra e Teodoro agiscono spinti da forze antagoniste. Invece di prendere in considerazione una possibile felicità, Elettra pensa solo a vendicarsi e, quando Teodoro le rimprovera di non avergli dato un figlio, gli spiega che prepararsi a punire i colpevoli significa per lei la stessa cosa che avere un figlio.

Come potrebbe Elettra capire la semplicità e l'abnegazione di Teodoro quando un odio ancestrale le impedisce di vedere la realtà circostante e le fa perdere la nozione del tempo? Infatti, quando alla scena IV Oreste prova compassione per la sordida esistenza cui Elettra è stata condannata, mentre lui ha conosciuto un esilio dorato, lei lo rassicura immediatamente: "Non t'impietosire per me, Oreste. Questa casa io neppure la vedevo. Non sentivo né il freddo dell'inverno, né il caldo dell'estate. Avevo delle stagioni tutte mie, il mio sole nero, la mia frutta avvelenata che si maturava sui tralci<sup>(7)</sup>. Questa sordida stanza non era certo più sporca delle nostre vite ancora senza vendetta... Ho finito per amarla come la tana dell'aspide, come la guaina del pugnale di Elettra" (p. 206).

Se Teodoro trae il suo coraggio dal ciclo dei lavori e delle semine, Elettra vive in un mondo a parte, in un universo sterile, ritmato dagli incubi che popolano le sue notti. Alla vita solare di Teodoro, si oppone l'esistenza notturna di Elettra, piena di fantasmi avidi di sangue. Ne abbiamo un esempio sin dall'aprirsi del sipario quando Teodoro le si avvicina con un recipiente di braci per riscaldarla, e lei crede di vedere apparire un uomo che porta una tinozza di sangue. L'immagine del sangue la ossessiona a tal punto che ha finito col decorare i muri della capanna di affreschi rossi.

Nella scena della loro riunione, Oreste capisce che il decadimento fisico della sorella (il colore bruno di contadina, la voce incrinata) non è tanto il segno della disgrazia quanto piuttosto la conseguenza della sua frenesia omicida. Rinunciando alla vita, Elettra sparge intorno a sé un odore di morte: "La tua casa - precisa con perspicacia Oreste - sa di selvatico e di morte, povera sorella mia, come una trappola o una tomba" (p. 206).

Come nella versione euripidea, il marito di Elettra ricopre un ruolo secondario nell'azione. Elettra lo mette subito da parte. Disprezzando la sua soluzione priva di immaginazione, "non ha trovato niente di meglio che un assalto al castello" (pp. 196-197), finge di unirlo al progetto di vendetta ma anticipa il giorno fissato per la punizione dei colpevoli per agire da sola.

Come molte persone troppo generose, Teodoro fa parte dei perdenti, dei messi

da parte e ne è pienamente cosciente: "... c'è sempre un certo numero di soldati che non torna dalle battaglie, i più sfortunati, i più inetti" (p. 190). Tratteggiando questo contadino dal cuore puro, Marguerite Yourcenar si è forse ricordata dei lirici accenti del Lamento del giardiniere di Giraudoux, abbandonato da tutti e condannato a passare da solo la notte di nozze<sup>(8)</sup>.

L'aggettivo 'sfortunato' annuncia sin dalla prima scena verso quale tragico destino si incammina Teodoro che pagherà con la vita il gesto criminale di Elettra e di Oreste e, attraverso questo sacrificio volontario, riuscirà infine ad affermarsi come marito di Elettra. L'abnegazione ed il sacrificio di Teodoro lo rendono una figura esemplare che richiama quella del Cristo. All'epoca della prima del dramma al Théâtre des Mathurins, nel '54, Marguerite Yourcenar aveva infatti sperato che il pubblico riconoscesse in lui "il Giusto messo in croce"<sup>(9)</sup>. D'altronde per l'attaccamento alla terra, per la semplicità e soprattutto per la sua capacità di accettare il mondo così com'è, Teodoro potrebbe essere paragonato a Nathanaël di *D'après Rembrandt*, il quale, dopo aver contemplato una statua in legno di Gesù, "apprese a vedere in ogni uomo un falegname crocefisso"<sup>(10)</sup>.

Eliminando in Elettra ogni traccia di umanità, la Yourcenar ci dà della figlia di Agamennone un'immagine svalorizzata che non ha quasi più nulla a che vedere con l'ideale di giustizia di Eschilo e Sofocle. Spinta dal rancore e dalla gelosia, resta sorda alla difesa di Clitennestra che tenta di giustificarsi ai suoi occhi. Come l'Elettra di Giraudoux che resta insensibile di fronte alla trasformazione di Egisto e rifiuta di concedergli il tempo di salvare Argo prima di subire la punizione che merita, l'Elettra della Yourcenar è incapace di amare.

Riprendendo in certo modo il lieto fine della versione euripidea che fa intervenire i Dioscuri per risparmiare Elettra, la quale finirà con lo sposare Pilade, amico di Oreste, Marguerite Yourcenar lascia libera Elettra. Ma si mette dalla sua parte? Non è certo. Mentre Euripide fa ricadere la colpa sull'oracolo "poco saggio" di Apollo, alla fine della *Caduta delle maschere*, l'autrice moderna condanna Elettra ed i suoi complici ad una specie di inferno terreno: "Quando la porta della capanna si richiude sui tre fuggiaschi uniti da un delitto i cui moventi stessi si sono disgregati dentro di loro, noi dobbiamo sentire che nulla riuscirà più a sciogliere questi tre essere inseparabili che saranno a turno, gli uni nei riguardi degli altri, i propri stessi dei e le proprie stesse Furie, i propri stessi infermieri e i propri stessi fantasmi" (p. 187), precisa la Yourcenar alla fine della *Prefazione*.

Se si volesse tentare di intravedere un rapporto tra *Elettra o la caduta delle maschere* e i cupi anni della II guerra mondiale, si potrebbe concludere che Marguerite Yourcenar suggerisce che è più dignitoso accettare e sacrificarsi che non ribellarsi? Alla luce del castigo inflitto ad Elettra ed ai suoi complici, è lecito pensarlo.

Françoise Bonal-Fiquet  
(Università di Parma  
Facoltà di Lettere e Filosofia)

## Note

1. Scritta nell'estate '43, durante un soggiorno sull'Isola di Monts- Déserts, *Elettra* vide la luce solo dopo la guerra, nel '47, nella collana "Le Milieu du Siècle" della casa editrice parigina Janin (pp. 21-66). Il dramma apparve in volume per Plon nel '54, accompagnato da una corposa *Prefazione* (pp. I-XXXIV). Le citazioni al testo seguono l'edizione italiana della Bompiani, *Tutto il teatro* (1988).  
Messa in scena per la prima volta nel novembre '54, al Théâtre des Mathurins di Parigi con la regia di J. Marchand, la cui interpretazione fu disapprovata dalla scrittrice, *Elettra o la caduta delle maschere* ha goduto negli ultimi tempi di un rinnovato interesse da parte del teatro. Dal 1986 al '90 tre registi italiani, L. Coppola, M. Avogadro e U. Margio l'hanno messa in scena in Sardegna, Sicilia e Roma. Per maggiori dettagli, si farà riferimento alla nostra bibliografia nel "Bulletin" n. 7 (nov. 90) della S.I.E.Y., che contiene gli Atti "Rencontres autour du théâtre de M. Yourcenar" (Parigi, Hôtel de la Monnaie, 10-11 giugno 90), in occasione della prima di *Qui n'a pas son Minotaure?*, per la regia di J.-L. Bihoreau.
  2. F. Jouan, "Le retour au mythe grec dans le théâtre contemporain", in "Bulletin G. Budé", giugno 1953, pp. 63-64.
- \* Indica gli anni 1939-40 caratterizzati dalla calma che regnava sui fronti bellici. (N.d.T.)
3. M. Yourcenar, "Mythologie", "Les Lettres Françaises" (Buenos Aires), 11 (1 gen. 44), p.44. L'articolo è stato recentemente riedito nel volume di saggi postumo, *En pèlerin et en étranger*, Paris, Gallimard, 1989, pp. 28-34, col titolo "Mythologie grecque et mythologie de la Grèce" (ed. it., *Pellegrina e straniera*, Torino, Einaudi, 1990, pp. 23-29).
  4. Su questi due drammi, intitolati rispettivamente *Mourning Becomes Electra* e *Electre*, si veda la fine analisi critica di P. Brunel nel volume consacrato al *Mythe d'Electre* (Paris, A. Colin, 1971).
  5. Per questo argomento, si vedano in particolare le scene VII e VIII del II atto. Abbiamo letto il testo di J. Giraudoux nell'edizione curata da Colette Weil, che figura nel volume della "Bibliothèque de la Pléiade", diretto da J. Body (*Théâtre complet*, Paris, Gallimard, 1982). Le citazioni in italiano sono tratte dal *Teatro scelto* di J. Giraudoux, pubblicato nel 1959 dall'editore Guanda (Parma), nella collana "Fenice del Teatro", n. 5, con *Prefazione* di Vito Pandolfi. Questo volume contiene il testo di sei opere: *La Guerra di Troia non si farà*, *Intermezzo*, *Sodoma e Gomorra*, *Ondina*, *Giuditta* e *Elettra* (pp. 347-425). Ci limiteremo ad indicare la pagina tra parentesi.
  6. Si pensi in particolare alla seguente replica, estratta dalla seconda scena: "Al pari dei numi, amico mio, ti stimo ché mi trovo fra i mali, e non m'offendi. È gran sorte fra gli uomini, un tal medico quale sei tu per me, trovar dei mali. Ed io, sebbene tu chiesto non l'hai, per quanto posso, alleggerir ti devo delle fatiche, sì che men ti pesino, partecipare i tuoi travagli. Assai tu lavori pei campi: spetta a me la cura della casa: a chi lavora, piace, tornando, trovar tutto in ordine" (Euripide, *Elettra*, trad. di Ettore Romagnoli, Bologna, Zanichelli, 1930, p. 26).
  7. Il corsivo è nostro.
  8. Composto tardivamente da Giraudoux su richiesta di Jouvet per riequilibrare la lunghezza dei due atti, il testo non fu affatto apprezzato dai critici parigini all'epoca della rappresentazione del dramma nel maggio '37 al Théâtre de l'Athénée. P. Brisson lo definisce "Lamento-tunnel" e lo giudica "une préciosité gratuite dont il est difficile de se remettre" (cit. da C. Weil, "Notice" dall'edizione della Pléiade, p. 1548).
  9. M. Yourcenar, "Carnets de notes d'Electre", in *Théâtre de France*, Paris, 1951-54, p. 27.
  10. M. Yourcenar, *D'après Rembrandt*, in *La mort conduit l'attelage*, Paris, Grasset, 1935, p. 178.



## La donna e la morte <sup>(1)</sup>

Tutti lo sanno, e la stessa Yourcenar lo ricorda nel suo "Esame d'Alceste" (p. 257), "il Thanatos dei vasi greci, il bel giovane bevitore di sangue, che è anche fratello di Amore, [è] divenuto troppo estraneo alle nostre angosce e ai nostri deliri personali, troppo archeologico per poter ancora personificare la morte ai suoi occhi ed ai nostri"<sup>(2)</sup>. Quindi il ricorso, come i latini, all'"inquietante figura di genere femminile sancita per noi dalla grammatica stessa della nostra lingua". Ma il mito della donna che presiede alla nascita e alla morte dell'uomo è antico e certo anche 'archeologico'. Vano problema, forse, come quello dell'uovo e la gallina; pure sono sempre la donna e la morte che si aggirano nei tre drammi di ispirazione greca di cui parlo oggi. Sono forse la causa delle sventure che colpiscono tutti i personaggi? L'incarnazione del malessere drammatico, o perfino dell' 'Ananké' a cui si votò Michel? Pietose vittime - ma perché la parola 'morte' è solo femminile? Tormenti atroci - e perché dunque l'uso preferisce il maschile? È chiaro che se comincio col porre delle domande, ho il fermo proposito di non dare delle risposte, per non sembrarvi mortalmente cartesiano in luoghi dove la morte e la donna, un tempo, hanno intessuto legami così teneri. Ma poiché ricordo la morte di una giovanissima donna, l'avete capito, passo senza altri preamboli a trattare il primo punto sul quale desidero intrattenervi.

E parlare del primo dramma - devo precisarlo? - cioè di *Chi non ha il suo Minotauro?*. Ricordo che se, nel primo tomo del *Teatro* della Yourcenar, i tre drammi sono chiaramente datati (1930 per il *Dialogo nella palude*, 1942 per *La sirenetta*, 1961 per *Dare a Cesare*), non ugualmente accade nel secondo dove non troviamo più un Sommario cronologico. La prefazione del dramma in questione, "Aspetti di una leggenda e storia di una commedia", ne fa risalire la prima idea "a Parigi verso il 1932, a meno che non fosse il 1933 o anche il 1934" (p. 319) e la prima edizione, su una rivista, nel 1939. Dopo di che, scrive con garbo l'autrice, "passarono sei o sette anni" (p. 320), ciò che ci porta... "al 1944". Il dramma in quel periodo subisce un rifacimento, poi "nel 1956 o '57, fu di nuovo rivisto o parzialmente riscritto" (p. 323). In breve, è solo con l'edizione del 1963 che si fissa il testo che conosciamo.

In questo *divertissement sacro*, si sa quale forma prenda la morte: quella del Minotauro. Forma maschile, quindi. D'altronde anche la vita assume forma maschile poiché è Teseo che lo affronterà. Tra queste due forze, questi due gruppi, c'è quello delle vittime che si dirigono, intrepide se si può dire, verso la propria tomba come "pecore [che] vanno al pascolo" (p. 327), e che accettano la morte, se si può dire ancora, ma il termine "pecore" è ripreso dalla Yourcenar dopo qualche pagina (p. 326 e 331). E si è insegnato a questi "condannati a morte" (p. 327), nostri fratelli, che sono "gli eletti. Ah! Com'è bello!" (p. 328). Ed essi, stupidi, si esaltano: "Saremo immortali" (p. 329). Anche noi, vero?

Immortali, perché mortali che accettano la morte. L'idea in sé non è assurda e la Yourcenar, che l'avrebbe sviluppata *ad occhi aperti*, lo sapeva bene. Ma quei vittelloni - scusate, pecore! - non hanno compreso, come Teseo, che "non si tratta più

di combattere contro il mostro, ma contro di loro” (p. 331). Ne consegue l’analisi o piuttosto il commento di Autolico su questo atteggiamento: “Teseo pensa alla morte più tragicamente (chissà?) dei prigionieri nella stiva, lui infatti ha scelto la morte” (pp. 326-327). Come potrebbe allora il ‘divertissement’, nel senso pascaliano del termine, rivelare in modo concreto la sua natura tragica? Ecco quindi che Teseo “preferire[bbe] all’uccisione del Minotauro...

— Cosa?

— Essere il Minotauro...” (p. 334).

Qui compare la donna. Doppia, stavo per dire, da fedele lettore della Sarraute, evidentemente; ma non mi si rimproveri se devio il discorso da Marguerite a Nathalie. La donna cui l’altra donna, sua sorella, chiede:

— Vorresti divorare qualcuno?

— Certo. Sempre meglio che rodermi (pp. 336-337).

Chiaramente sorella del Minotauro, come pure di Arianna, Fedra si rivela così, a 17 anni, destinata all’uomo che, nello stesso istante, approda a terra. Allo stesso modo, nelle sue parole troviamo un’eco della Pentesilea di Kleist: “E nella stretta unione dei nostri corpi, nessuno saprà se io muoio o mordo, né se colui che tengo stretto a me sia la mia preda o il mio cacciatore” (p. 337)<sup>(3)</sup>.

A quel punto i miserabili rassegnati a morire non offrono più il benché minimo interesse; come sottolinea soavemente Arianna: “Per loro è passato il tempo in cui ci si consolava ai piedi delle donne” (p. 336). Teseo, invece ne offre ancora: per le due sorelle. Con tragica ironia, memori delle parole di Autolico, ironia che questo scambio di battute riassume bene:

— Arianna: Mia sorella tende a distruggervi, a me invece piacerebbe crearvi. Ma voi avete scelto di amare Fedra.

— Teseo: Non scegliamo che le donne che si offrono.

— Arianna: Per offrirmi aspetto che mi si faccia un cenno (pp. 343-344).

Sappiamo tutti che Arianna non ha atteso a lungo; e che Teseo, da galantuomo<sup>(4)</sup>, “evita, per quanto è possibile, di essere crudele verso le donne” (p. 361). Ma in cosa consiste allora “l’assoluto della felicità”, che Arianna dice di aver raggiunto a Nasso? (p. 357).

Alla scena III, se Teseo non fosse stato Teseo, avrebbe voluto essere il Minotauro; alla scena IV se Fedra non fosse Fedra, avrebbe anche voluto, come lui, saziarsi con qualche preda. Alla scena VII, Arianna confessa a Teseo: “Se Fedra non esistesse, Arianna sarebbe senz’altro Fedra” (p. 356). Coi che Teseo tratta da “giovanetta”, da “innocente” (p. 356), rivela così all’uomo maturo che... l’innocente è lui. La più grande felicità presente o futura è solo e sempre una “felicità da cartolina” (p. 358). Da cartolina anche il più grande, forse, - e il più ingenuo - degli eroi: “Se voi aveste ucciso il Minotauro, starei qui a desiderare la morte di Fedra, e la vostra e anche la mia morte? Non abbiamo mai lasciato il Labirinto. Il mio amore si è fatto odio (...)” (p. 359). Come era prevedibile!

Certo, un dio arriva per rispondere miracolosamente alla partenza di Teseo - “Se voi volevate un dio, perché vi siete rivolta a un uomo?” (p. 359) - e nell’attesa di Arianna secondo cui “tutto si svolge secondo un piano preordinato in preceden-

za” (p. 361). Il quale risponde inoltre all’osservazione che facevo prima e ad Arianna ormai sola:

— Arianna: Come è tutto semplice! Non conoscevo prima d’ora la dolcezza di abbandonarsi. Adesso non ho più paura di morire.

— Dio: Tu sei già morta, Arianna. Ed è precisamente così che comincia la tua vita eterna (p. 365).

Con Arianna, la Yourcenar presenta un tipo di adolescente più che un tipo di donna, un po’ ottusa e un po’ ingenua, e che preferisce, naturalmente, all’uomo che le fa “cenno”, il cenno del dio salvatore. “Divertissement sacré”, sottotitola l’autrice; “farsa dell’illusione e della menzogna”, sostiene altrove (p. 255). Questo divertimento fa meno vittime di quello a cui si appresta la maliziosa Fedra che fa prova di un solido appetito di vivere: “... Spero, Teseo, di riuscire a farmi amare da Ippolito” (p. 367).

*Il mistero di Alceste* propone un’eroina poco più anziana: Alceste ha 20 anni (p. 278) come la Celimene dell’altra Alceste. Ma è moglie e madre... di un’ “agnellina” e di un “agnellino”, dice l’autrice (p. 274), ed è abbastanza cresciuta per esprimere a parole il proprio egoismo. Ma questa volta è lei a dover morire. Del resto, la genesi del dramma sembra breve come il racconto, contrariamente a quella di *Chi non ha il suo Minotauro?*. Unico punto in comune, o quasi, è che i due drammi sono stati pubblicati lo stesso anno, nel 1963. Ma il *Mistero di Alceste* è stato composto di slancio, nel 1942, in un’epoca in cui l’altra ‘pièce’ dormiva in un cassetto, come se la tensione, qui, fosse sufficientemente forte perché l’autrice fosse trasportata dall’argomento. Tuttavia è lei stessa ad osservare: “l’amore coniugale oggi non è più un soggetto che attragga granché la letteratura” (p. 254). Litote classica. Dovremmo ironicamente rivolgerle le parole di Arianna: “A ciascuno il suo Minotauro: in questo momento, ignaro, voi vi dirigete verso il pericolo più grande” (p. 360)?

Pericolo nel nostro tempo di mettere in scena dei o allegorie, esseri nei quali si crede ormai meno che a Braccio di ferro o a Barbarella; e che d’altra parte, si presentano nel modo più comune possibile: “Io sono Apollo, fuoco celeste, torcia inestinguibile”, dice il primo (p. 262). E l’altra: “Io sono la Morte, levatrice velata di nero” (p. 263). Sembrano quasi un commesso viaggiatore o l’esattore delle tasse dietro la porta di casa cui manca solo un documento debitamente numerato e una foto (più giovanile, certo). Lo so, Sartre ha fatto di peggio alla stessa epoca (nel 1943 per essere esatti), presentando nelle *Mosche* un Giove stile testimone di Geova. “Per tutti gli dei!”, esclama Ercole, arrivando (p. 282). Costui potrebbe riconciliarvi con le forze dell’aldilà.

Ma contrariamente a quello che Nietzsche sperava, né gli dei né la morte muoiono, il luogo è troppo bello. A morire è la giovane, tenera, amante Alceste. Non ho detto: innocente. L’innocente, o più precisamente lo sciocco, ancora una volta è l’uomo, Admeto. “Permetti che io, fino all’ultimo istante, riconosca in te una moglie che, volontariamente, muore per amore”, supplica lui (p. 271).

E ancora, come il paparazzo alla cover-girl di moda:

- Tu sei perfetta, così, tanto perfetta [...]! Non distruggere quel capolavoro che da solo giustifica la tua morte! [...] Non distogliere il capo [...] Lascia che io ti contempli, in questo atteggiamento di morente che ci costa la nostra felicità [...] (p. 271).
- E lei risponde - che bel duetto! - : “Odio i tuoi occhi che colgono il sopravvenire della morte! E non provo solo odio ma anche disgusto!” (p. 270). Più avanti, ma nella stessa scena: “Avevo una tale paura di perderti che, come una bestia, mi sono buttata in questa trappola di morte” (p. 273).
- Lui, nello stesso passo, lucido ma grossolano: “Io non rappresento che un caso nel destino di Alcesti”.
- Lei, commossa dal complimento: “Che belle parole! Riconosco il mio Admeto”.
- Ancora lui, patetico: “Moglie cara, non morire!”.
- Lei, decisamente brava attrice: “L’hai detto finalmente. Grazie” (pp. 271-272).

Secondo le parole della serva Filomena, ecco una donna tutto sentimento, la cui emozione inebria il grossolano Ercole che ha esclamato poco prima: “Che buon vino! Un vino simile non fa rimpiangere le donne”; ecco “la sola donna al mondo che abbia mai sacrificato la vita per il suo cuore” (\*).

“Componendo questa commedia - scrive la Yourcenar nella prefazione - il mio scopo era di rivisitare con devozione una leggenda antica [...] per ricavarne da una parte l’eterna tragicommedia del lutto [...] dall’altra gli aspetti quasi liturgici, il gioco di morte e resurrezione [...]” (p. 255).

Ma la tragicommedia è nella messa in scena del poeta Admeto, l’ “unico amico” di Apollo (p. 262), di quello che crede essere la sua felicità o la sua sventura; insomma di quell’esaltazione chiamata ispirazione. “Ti inebri di lacrime come ti inebriavi d’amore sul suo letto”, geme all’aria del mattino. “Tutto ciò è ridicolo” mormora Alcesti osservandolo: evidentemente non può ripeterlo. D’altra parte, Ercole la mette a tacere, suggerendole: “Silenzio, donna! Approfitta finché puoi dell’occasione di poter ascoltare la solitudine di un uomo” (p. 302). Ma, mio Dio, quanto desidera ricadere - “come un animale” - tra le braccia di colui al quale la sera precedente diceva: “Muoi e davanti a me, tu che vivrai, mi appari come una creatura di una specie diversa” (p. 270). L’avvicinarsi della morte, situazione così caratteristica dei personaggi della Yourcenar, non ha dato un po’ di umanità a questa donna sconsiderata, non le ha fatto conoscere, come ad Arianna - ma Dio non è intervenuto - la grazia di staccarsi per quanto possibile dalle piccolezze nelle cui reti ci dibattiamo tutti. Auguriamo del bene a questo pavone e alla sua Egeria risuscitata.

Spiace un poco che, riprendendo, dopo Giraudoux il tema della *Ninfa fedele* che proveniva in linea diretta da Margaret Kennedy, la Yourcenar non abbia dato all’emula di Tessa qualcosa della sua lucida freschezza, che non abbia saputo farle cantare con Admeto il duetto di Lewis e Tessa:

Se tu muori, gli uccelli taceranno per sempre,  
Se tu sei fredda, nessun sole brucerà...

E la giovane ninfa (anche lei diciassettenne) risponde senza acredine:

Se io muoio, gli uccelli taceranno un sol giorno  
Se io muoio, un giorno per un'altra sarò obliata... (5).

Ma a quest'epoca la Yourcenar non ha ancora dominato la sua irritazione verso Giraudoux, cosa che accadrà nella prefazione di *Fuochi*<sup>(6)</sup> un quarto di secolo più tardi. Alceste, al contrario di Tessa è solo un esempio della "sporca umanità"<sup>(7)</sup>. È vero che quello che in definitiva interessa la Yourcenar è il tema della morte più del tema della donna e della morte. Perciò conclude il suo "Esame" in questi termini:

"Non c'è niente che importi di più che cercare di intuire in che modo un brav'uomo resista contemporaneamente alla paura della morte e alle sollecitazioni del nulla. Che lo si voglia o meno, il mistero di Alceste diventa per noi un mistero di Ercole" (p. 259).

Volenti o nolenti...

È a un mistero di Teodoro che la Yourcenar ci invita ad assistere in *Elettra o la caduta delle maschere*? Teodoro, come Ercole, non è anche lui "un brutto forse, un semplice dal cuore puro..." (p. 265)? Sebbene questo terzo dramma sia scritto immediatamente dopo il secondo, nel 1943-44, non sembra avere una data posteriore. D'altronde non è mio compito riprendere qui quello che è stato già detto da P. Brunel o F. Bonali, né quello che R. Poignault aveva detto del *Mistero di Alceste*<sup>(8)</sup>. Il dramma, più completo, molto più credibile, pubblicato nove anni prima degli altri nel 1954, si iscrive chiaramente, come ricorda la prefazione, in una tradizione di cui Giraudoux e Sartre sono gli ultimi rappresentanti francesi (p. 185).

Ma è assai sintomatico che L. Primožich non ne parli sulla sua analisi sul "Timor mortis attraverso l'amore in M. Yourcenar"<sup>(9)</sup>. L'evoluzione da un dramma all'altro, da una donna all'altra non mostra solo un progresso d'età - se non di saggezza - dei personaggi e dell'autrice. Mostra anche e soprattutto, forse, un'evoluzione di quello che chiamerei piuttosto l'*amor mortis*, visto attraverso un egoismo malsano: in altri termini l'odio per l'altro. L'odio femminile, è ovvio. Ma perché in francese 'amour' è maschile e 'haine' femminile? Ed è così che "toute conscience poursuit la mort de l'autre", come ripete la Beauvoir dopo Hegel, esattamente in quegli anni<sup>(10)</sup>.

La regina Clitennestra, questo "donnone tronfio" (p. 202), che a 40 anni ha l'andatura altera di una "bambinaia che se la fa col cuoco" (p. 208), non è per nulla grata alla figlia di volerle "risparmiare qualche mese di terribile agonia" (p. 224). Affettuosa, nonostante tutto, la figlia: "Hai paura di invecchiare... non aver paura, mamma... [...] Vieni, mamma, vieni a trovare tua figlia" (p. 215). Allora la "giovinetza senza grazia" (p. 203) si adatta alla cara madre, il dialogo diviene regale, le donne si scambiano gentilezza: "Vipera", "lupa", lancia una (p. 216); "cagna, vacca, carogna" replica l'altra (p. 220): è quello che in francese si dice 'se traiter de noms d'oiseaux'.

"Piccola Elettra!... Dolce Elettra!", tuba il povero ingenuo di Teodoro all'inizio del dramma, al quale Elettra - cito la didascalìa - "accarezzandogli la testa, come un cane" (\*\*\*) (p. 189), risponde certo in modo non molto brutale. E dopo che l'in-

felice è andato via, lo mette in ridicolo con Pilade: “Teo si fa ancora illusioni sulla dolcezza delle donne” (p. 197). Più avanti, ma sempre nella stessa scena con Pilade - cito un'altra didascalia - “*estasiata, abbandonandosi*” (\*\*) esclama: “Ah! (...) Com'è bello poter confessare a se stessi che anche di vendetta si ha fame, e non solo di giustizia...” (p. 204). Il testo non precisa - forse è lasciato alla sensibilità dell'attrice - se a questo punto Elettra, o forse Arianna alla fine del *Minotauro*, ha “gli occhi chiusi” (p. 217), come più tardi dirà Clitennestra. Sappiamo bene che, secondo Chateaubriand, solo “l'intelligenza superiore consente di chiudere gli occhi perché vede tutto dentro”<sup>(11)</sup>. Ma si deve ricordare che Pilade la stuzzica scherzando finemente, mentre Egisto è assente: “avrà appena cinque secondi di tempo per pentirsi di averti preso in giro per il naso ed i tuoi occhi...” (p. 204). Eh sì, se il naso di Elettra, come avrebbe potuto dire un'altro libertino pentito...

La parodia del “Sermone sulla montagna” qui, quella del “Padre nostro” là (p. 208; poi 213) non dipendono più dal gioco sul teatro all'interno stesso del teatro, gioco molto di moda in quegli anni, si sa, questo dramma incluso; “piccolo gioco letterario” che tradisce, come confessa la Yourcenar nella prefazione di *Chi non ha il suo Minotauro?*, “l'autore imbarazzato da un tema troppo bello o troppo grande per lui e che perciò piroetta o balla per rassicurare se stesso e il suo pubblico” (pp. 320-321). Rifiutando esplicitamente l'insegnamento dell'amore e del perdono cristiano, si tratta di un “teatro della crudeltà”, secondo una formula usata da Artaud in quegli stessi anni<sup>(12)</sup>. Della crudeltà femminile, come al solito.

Certo in *Elettra* ci sono uomini e ruoli - e ragli - maschili. Ma uomini-bambini, come Oreste dopo Admeto; uomini sottomessi a causa della loro condizione sociale, come Teodoro, o dell'età come Egisto dopo Teseo. Tutti sedotti da una donna. Nell'azione, essi soppesano alla meglio, secondo le parole di una vicina all'inizio del *Mito di Alceste*, “il peso del corpo di un uomo” (p. 267). È pressappoco tutto. Parlo degli uomini, non di dei o semidei. È il puerile Oreste a confonderli: “Forse se fosse vissuto, lo avrei detestato... Piangevo perché Egisto aveva ucciso il mio Dio e perché avevo paura...” (p. 212). *Timor mortis*. È la sorella Elettra che approfitta di questa sua ingenuità e riesce a legarlo, come afferma tanto graziosamente, coi “legami di sangue” (p. 207). *Amor mortis*. Perciò il dramma dovrebbe fornire secondo la Yourcenar “una prova per assurdo dell'inermità della vendetta” (p. 255).

In *Fuochi*, la Yourcenar fa dire a Clitennestra: “Non esiste che un solo uomo al mondo: il resto per ogni donna è solo un errore o un triste palliativo” (p. 87). Sappiamo quello che ne ha dedotto la psicanalisi. Va da sé che quest'uomo non può essere il secondo marito, padre che Oreste misconosce più del primo, padre riconosciuto da Elettra, anche se il secondo ha (per due motivi) sbarazzato Clitennestra dal primo. La Clitennestra del dramma dice: “Occorrono sia odio sia amore per poter fare quello che io ho fatto, e dei due è forse l'odio l'ingrediente indispensabile. Non si odia due volte in una vita” (p. 218). Il contesto evidenzia che ella ha amato - alla sua maniera - successivamente uno sposo e l'altro, e suo figlio, forse più degli altri due (p. 216). Ma non le era assolutamente indispensabile uccidere Agamemnone e ancor meno avvilirlo per proteggere Oreste. Questo delitto, questi delitti diventano invece necessari nell'odio totale, senza possibilità di ritorno, che prova per

la figlia Elettra; come è necessario a quest'ultima uccidere a sua volta per poter forse divenire finalmente come sua madre - e come si diceva nelle buone famiglie - una vera donna. Solo un uomo, un *Untermensch*, diamine, può ridacchiare in proposito: "Dettaglio insignificante, Elettra" (p. 224). Anche a lui auguriamo buona fortuna quando si allontana con la sua "diletta" (p. 231).

Se ho rimesso questi tre drammi di ispirazione greca nell'ordine con cui sono stati composti, è ormai chiaro, era per tentare di vedere se essi tratteggiavano, di fronte alla morte, una figura di donna che potesse convincere noi, poveri uomini, che, come afferma P. Grimal, "le message de l'hellénisme, c'est l'humanisme"<sup>(13)</sup>. Nulla di tutto ciò. "Quella serata di gala immaginaria che l'autore di una commedia offre a se stesso", come leggiamo nell'"Esame di Alceste" (p. 256), è quella che ogni ego attaccato alla vita concede a se stesso durante la sua esistenza. Triste vita, triste gala - no, non dirò... sarebbe semplicistico quello che vi aspettate.

Lungi dall'essere delle giovani senza grazia come Elettra, e ce ne vuole!, nel primo dramma Arianna e Fedra sono tuttavia sue sorelle: stesse torbide "andate e venute", stesse "gonne troppo corte", stessi "occhi ostinatamente bassi, ma che cercano" dappertutto l'uomo (p. 219). La Yourcenar lascia la prima "intonare a vuoto un'elegia su se stessa" (p. 206), come farà Oreste, benché in *Ad occhi aperti*, la presenti poi come "un'anima che sale verso il cielo"<sup>(14)</sup>, mentre sul viso dell'altra già si profila la maschera della matrona Clitennestra. Tra queste due situazioni, la giovane che muore per non amare e la donna che muore per non amare più, c'è l'eletta, l'Alceste che, ci viene detto, muore per amore. Amore di che o meglio di chi? Il problema non è posto in termini reali. Ma nell'istante liberatorio, come rimane contratta, inasprita, questa pallida sorella della Mariana di Montherlant<sup>(15)</sup>, anche lei assetata di "qualcosa di ghiacciato che possa rinfrescarla per sempre" (p. 274), anche lei incapace di morire a se stessa, e cioè, autenticamente, di accettare!

Questa posizione addolcita, è noto, la Yourcenar l'aveva trovata sin dal 1934 per le *Memorie di Adriano*: "Comincio a intravedere il profilo della mia morte"<sup>(16)</sup>. Montaigne, è noto anche questo, qualche secolo prima, aveva ugualmente sentito che "chi ha appreso a morire, ha disimparato a servire"<sup>(17)</sup>. Le eroine più dure dei tre drammi sognano solo sangue, più sangue di quanto non ne perda "una partorientente"<sup>(18)</sup>; bella immagine dell'*amor fati*. No, "non abbiamo lasciato il Labirinto"; il mostro è sempre là, in agguato in ognuna di esse<sup>(19)</sup>. Le meno dure si contentano di civettare con la morte e di tramutare questo giochetto in odio per l'uomo, come dice Arianna. Per cui, se ricordiamo le parole di Autolico, il destino dell'uomo è realmente tragico.

In *Ad occhi aperti*, la Yourcenar osserva giudiziosamente che "tutto quello che è una fine in sé finisce male" (p. 78). Idea profonda e che da sola potrebbe riassumere la fatale assurdità della nostra condizione. Ma Egisto, lui si è "ormai rassegnato all'idea che tutto finisce male" (p. 224); filosofia di vittima, di cieco: è un uomo. Per la Clitennestra di *Fuochi* "le donne [...] si aspettano sempre che tutto fi-

nisca male” (p. 91): piacevole eufemismo sulla bocca di quell'altra lucida “levatrice”. E per colui che si è lasciato imbarcare in questa liturgia dell'angoscia umana, come credete che possa finire?

André Maindron  
(Università di Poitiers)

Note

1. Testo utilizzato: M. Yourcenar, *Théâtre II*, Gallimard, 1971; ed. it. *Tutto il teatro*, Bompiani, 1989.
  2. “Beau jeune homme” o “vieillard barbu”, secondo il *Grand Larousse encyclopédique*, t. 10, 1964. Il *Grand dictionnaire encyclopédique Larousse*, t. 14, 1985, tace su questo interessante problema.
  3. H. von Kleist (1777-1811), *Penthesilea*, 24, 1808: “So War es ein Versehen. Küsse, Bisse,/Das reimt sich, und wer recht von Herzen liebt,/Kann schon das eine für das andre greifen”.
  4. Vd. scena VIII, il dialogo tra le due sorelle: “Fedra: Lui mi disgusta col suo riso volgare di amante delle donne... Insomma, lo amo quanto basta per indurlo a tradire Arianna. - Arianna: Abbastanza per tradirmi, ma non abbastanza per non tradire lui” (p. 361).
- \*. Nell'edizione italiana, questa frase non compare (N.d.T.).
5. J. Giraudoux (1882-1944), *Tessa*, I, scena I, 13, 1934. M. Kennedy (1896-1967), *The constant nymph*, 1924, romanzo trasposto sulla scena nel 1926 con l'aiuto di Basil Dean.
  6. Vd. *Fuochi*, Gallimard, 1974; ed. it. p. VII-VIII.
  7. *Tessa*, I, scena I, 17.
  8. Vd. P. Brunel, “*Electre ou la chute des masques* de Marguerite Yourcenar”, in *Marguerite Yourcenar*, atti del Convegno di Valencia (1984), Valencia, 1986, pp. 27-35; R. Poignault, “*Le mystère d'Alceste: rénovation et métamorphose du mythe*”, in *Il Confronto letterario, suppl. al n° 5*, [Pavia (1985)], Schena ed., 1986, pp. 69-80.
  9. L. Primozich, “Le ‘timor mortis’ vu à travers l'amour chez M. Yourcenar”, in “Quaderni di Lingue e letterature” (Verona), 11 (1986), pp. 41-50.
  10. S. de Beauvoir (1908-1986), epigrafe de *L'invitée*, 1943; vd. *La force de l'âge*, 1960, éd. de poche, 1970, pp. 364, 527.  
Si noti che in tedesco, morte, der Tod, e odio, der Hass, sono maschili, e amore, die Liebe, femminile. Ciò evidentemente cambia tutto.
- \*\*.
- Le parole in corsivo sono nostre.
11. R. Chateaubriand (1768-1848), *Mémoires d'outre-tombe*, I parte, l.5, cap. 15, 1848.
  12. A. Artaud, (1896-1948), *Le théâtre et son double*, 1936.
  13. P. Grimal su France Culture l'11 aprile 1990.
  14. M. Yourcenar, *Les yeux ouverts*, Le Centurion, 1980, p. 199. È vero che si tratta di “un argomento che supera le parole” (p. 200).
  15. H. de Montherlant (1896-1972), *Le Maître de Santiago*, 1947.
  16. M. Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien: Carnet de notes*, in *Oeuvres Romanesques*, Pléiade, 1982, p. 520; ed. it. Milano, Einaudi, 1988, p. 281. Il corsivo è nostro.
  17. Montaigne (1533-1592), *Essais*, I, 20, 1580.
  18. Cfr. le parole di Elettra a p. 193, poi di Pilade, p. 221, dopo quelle di Clitennestra in *Fuochi*, p. 92.
  19. Vd. ancora la *Penthesilea* di Kleist, sc. IX: “Da nichts von aussen sie, kein Schicksal, hält,/Nichts als ihr töricht Herz...”.

## Metamorfosi del romanzo, da *Moneta del sogno* a *Dare a Cesare*

Vorrei cominciare citando una riflessione provocatoria di M. Tournier che si inserisce perfettamente nel mio intervento su “Metamorfosi del romanzo da *Moneta del sogno* a *Dare a Cesare*”. Una frase molto breve, un quesito ed una risposta: “Perché ripetere sulla scena quello che è stato già espresso in un romanzo? Per gli analfabeti”. La riflessione di Tournier nasce dall’osservazione della molteplicità degli adattamenti teatrali di romanzi, racconti, novelle o testi narrativi. In senso inverso, esistono pochi passaggi dal teatro al romanzo. Il fatto si inserisce, cioè, nel problema molto complesso del transfert dei generi, da genere a genere: dal romanzo al teatro oppure dal romanzo al cinema, e dal teatro al cinema. In questo incontro per il quale ci è stato chiesto di riflettere sui problemi scenici, di teatro e di drammaturgia focalizzati sulla Yourcenar, vorrei dire quali siano, a mio avviso, i tre motivi di questa moda, antica a dire il vero, dell’adattamento teatrale di romanzi o testi narrativi. In primo luogo, il fatto dimostra le ricche possibilità del genere romanzesco oltre che la sua polivalenza, poiché il romanzo può essere tutto a causa della libertà che implica. Tutti conoscono le numerose versioni di *Jacques le Fataliste* di Diderot, dei *Miserabili* e di *Notre-Dame de Paris* di V. Hugo, dei *Tre moschettieri* di Dumas, e più di recente della *Peste* di Camus, testi narrativi o romanzi, ma inseriti nel genere romanzesco. Il secondo motivo è forse dovuto alla crisi nella creazione drammatica che, negli ultimi anni, ha provocato una minore presenza di autentici drammaturghi, per cui si sente la necessità di ritornare ai grandi classici o di cercare in storie romanzate, in schemi storici e in questi testi, personaggi e crisi ricchi di drammaticità. Infine, terza ragione, il problema economico e finanziario per cui i direttori artistici, esitando a rischiare, preferiscono ricorrere a schemi noti, tradizionali, a testi di dominio pubblico per presentare opere teatrali. Quindi il passaggio dal romanzo al teatro che è, come dicevo, una specie di transfert ma anche un furto, un’annessione non recente, poiché in Francia si pratica sin dal ’600. In fondo, ogni supporto testuale, ogni discorso scritto può essere adattato per il teatro, passare sulla scena. Se ci sono più luoghi, rottura temporale o cronologica, da moltissimo tempo le possibilità della messa in scena e di scenografia permettono qualsiasi adattamento; tanto più che lo spettatore attuale è meno sensibile di un tempo circa la nozione di verosimiglianza ed è disposto ad accettare tutte le licenze. Forse in questi trasferimenti sulla scena, solo il numero dei personaggi impone dei limiti.

Le tecniche usate partono da quella che si potrebbe definire ‘naturalista’ o di fedeltà assoluta: i dialoghi del romanzo divengono dialoghi teatrali, le descrizioni, didascalie, i monologhi interiori, tirate. Ciò può dar anche luogo a ricerche rivolte alla specificità del teatro, e a quel punto la trasposizione diviene non solo fedele ma creatrice. M. Yourcenar ha sempre creduto necessaria, giustificata, in ogni caso vitale per la sua creazione, la ripresa incessante, sistematica, addirittura ossessiva dei suoi testi, delle storie o dei personaggi da lei concepiti in età giovanile e che l’hanno accompagnata, come è noto, tutta la vita. In genere, la creazione della Yourcenar è una creazione lenta, laboriosa, scaglionata, spesso incerta circa la scelta del gene-

re più adatto per la comunicazione e l'espressione delle storie e dei personaggi. Per esempio, sappiamo che *Memorie di Adriano* ha avuto diverse stesure, tra cui una in forma di dialogo, prima di prendere quella definitiva della quale riparleremo. M. Yourcenar non esita a ripubblicare i suoi testi rimaneggiandoli, corredandoli di note e spiegazioni diverse come se non fosse mai soddisfatta della forma scelta, mentre è del tutto determinata, e in modo precocissimo, sulla scelta della storia e dei protagonisti. Ciò dà maggior valore quindi all'affermazione orgogliosa, perentoria e degna di nota che chiude la prefazione a *Opere* (Bompiani, 1986):

“In ultima analisi, le formule, le edizioni o le versioni definitive che figurano su alcune sue opere fortemente rimaneggiate come *Moneta del sogno* o semplicemente ritoccate durante le edizioni successive sono qui scomparse come titoli, poiché ogni testo édito nella collana “Pléiade” è per definizione un testo definitivo”<sup>(1)</sup>.

In questa ricerca permanente della perfezione, tuttavia, esiste un esempio particolarmente complesso, ed è proprio quello della tripla versione di una stessa storia: *Moneta del sogno*, prima versione nel 1934, seconda versione pubblicata molti anni dopo, nel 1959, versione giudicata definitiva, e *Dare a Cesare*, pièce del 1961.

Nei primi due casi si tratta di un'ulteriore prova del gusto yourcenariano per la correzione, la reimpressione e la nuova formulazione di una stessa storia. D'altra parte nella prefazione della seconda versione di *Moneta del sogno*, l'autrice rivendica questo fatto come un diritto assoluto del creatore:

“Mi sia permesso almeno contestare l'opinione corrente che vuole che tornare a lavorare su una vecchia opera, ritoccarla, a maggiore ragione, rifarla parzialmente sia un'impresa inutile o addirittura nociva cui slancio e ardore non possono che essere assenti. Al contrario, anzi, ho avuto l'esperienza e il privilegio di vedere questa sostanza fissata da tanto tempo ridiventare duttile, di rivivere questa avventura da me immaginata in circostanze di cui non mi ricordo più, di ritrovarmi infine in presenza di certi fatti romanzeschi come davanti a situazioni vissute in altri tempi che si possono esplorare ulteriormente, interpretare meglio o spiegare maggiormente, ma che non è in nostro potere cambiare”<sup>(2)</sup>.

Ma se tra le due prime versioni si tratta della volontà della narratrice preoccupata di concentrare la storia, tendenza secondo me permanente nella Yourcenar, con *Dare a Cesare* ci troviamo di fronte ad una di quelle trasposizioni condannata senza mezzi termini da M. Tournier, che, come abbiamo visto, sono molto utilizzate. L'originalità di *Dare a Cesare* nasce dal fatto che la trasformazione più che l'adattamento è un'operazione dell'autore stesso e non di qualcun altro, scrittore, commediografo o regista teatrale. La metamorfosi deve quindi inserirsi in un itinerario creativo personale; non nasce da alcun obbligo esterno se non, in questo caso, dalla richiesta di un amico direttore di teatro - se si deve credere a quanto afferma la Yourcenar in *Storia e esame di un dramma* (testo apparso nel 1970) - il quale desiderava vederla, secondo le sue stesse parole, “dar forma drammatica ad uno dei suoi libri”. Si noti anche come questa esperienza, salvo errori, sia unica nell'opera di M. Yourcenar.

A questo punto bisogna interrogarsi su tre punti fondamentali: *Moneta del sogno* può essere considerato un romanzo con la ben nota ambivalenza dell'idea del romanzesco nello spirito della Yourcenar, dato che in *Opere* (Bompiani, 1986) sono inseriti testi che non sono dei romanzi propriamente detti come *Fuochi*, mentre ne sono esclusi altri, come *Care memorie* e *Archivi del Nord*, che invece potrebbero

farne parte? I successivi rimaneggiamenti di quest'opera testimoniano dunque una lunga ricerca ma sin dall'inizio sono inclusi nel genere "romanzo"? Inoltre, *Dare a Cesare* può essere accolto come opera teatrale, come un dramma che si può rappresentare oppure come testo solo da leggere? Quante volte è stato messo in scena *Dare a Cesare*? Come l'ha accolto il pubblico? E quale l'atteggiamento dei registi, degli artisti di teatro che raramente lo hanno rappresentato? Infine, che cosa apporta la struttura drammatica alla trasmissione della storia? *Moneta del sogno* può essere infatti considerata, concepita e presentata come romanzo, poiché da un lato è inserito tra le opere narrative per volontà stessa dell'autrice. Il libro corrisponde bene alla definizione classica di romanzo, cioè 'racconto in prosa di avventura immaginarie', lungo racconto che presenta e fa vivere in un determinato luogo, personaggi dati come reali rivelandone la psicologia e il destino. In questa Roma immaginaria della dittatura, la Yourcenar ci presenta così l'incontro di molti personaggi: Paolo Farina, Lina Chiari, Giulio e Giuseppa Lovisi, Giovanna e Carlo Stevo, Rosalia e Ruggero di Credo, Miss Jones, Marcella Ardeati, Angiola Fidès, Alessandro Sarte, la madre Dida, Don Cicca, Clément Roux, Oreste Marinunzi. Si capisce come, con questa ricca galleria di esseri disperati, solitari, appassionati, M. Yourcenar abbia potuto assaporare "il privilegio supremo del romanziere, quello di perdersi interamente nei suoi personaggi, o di lasciarsi possedere da essi"<sup>(3)</sup>, privilegio già provato per la prima volta nel 1925, all'epoca della prima versione di *Anna, soror*.

Il testo narrativo di *Moneta del sogno* si presenta, nella versione definitiva, sotto forma di nove parti autonome, non numerate, non indicate come capitoli e senza nessun titolo specifico. Il legame è dato dal passaggio di una moneta da un personaggio all'altro, legame che unisce i vari frammenti e la catena di individui, i quali, in altre maniere, stabiliscono tra di loro dei contatti in un luogo unico, Roma, nel giorno di un discorso di un dittatore che si suppone essere Mussolini, benché non sia mai nominato esplicitamente, e in occasione di un attentato ordito contro di lui. L'importanza della quinta parte (che consta di 50 pagine, secondo l'edizione Gallimard<sup>(4)</sup>, mentre le altre oscillano tra le quattro pagine per la prima parte e le ventotto per il capitolo più lungo se si eccettua la quinta parte) sottolinea il ruolo fondamentale della vicenda personale di Marcella e del fallito attentato. In questo romanzo, che definirei corale, tutto si organizza attorno all'atto deciso da Marcella: assassinare il dittatore, atto che si situa al centro mentre il resto non è altro che serie di arabeschi tessuti intorno. D'altra parte, la narratrice usa le tecniche abituali del romanzo tradizionale, non il racconto alla francese in prima persona, come in altri casi, ma quello con un narratore onnipotente, onnisciente, esterno all'azione della vicenda, delle vicende di ogni individuo, un racconto esposto in terza persona o in stile indiretto libero che ne faccia il ritratto, ne riassume l'esistenza, li giudichi a più riprese con aggettivi, considerazioni del tutto soggettive, determinando in tal modo il nostro personale giudizio, poiché noi, lettori, non conoscendo i personaggi, siamo costretti ad aderire a questo giudizio; facendo infine parlare questi personaggi in dialoghi diretti e in monologhi interiori. L'autrice conosce dunque tutto del passato di Angiola, di Marcella, di Lina Chiari, di Rosalia di Credo o della madre Dida, è padrona del gioco psicologico, aneddotico, drammatico.

Tuttavia all'interno di questo schema, più precisamente nella quinta scena, appare una fessura: una teatralizzazione, un preludio di proprietà sceniche. Si assiste al confronto tra Marcella e Vanna, in un dialogo drammatico; successivamente, Massimo si nasconde nella stanza accanto mentre sopraggiunge Alessandro Sarte: "quella scena da commedia fece sogghignare Vanna"<sup>(5)</sup>, dice il testo, e il lettore assiste ad un regolamento di conti tra Marcella e Alessandro, che, nella trama del romanzo, costituisce un'autentica scena di teatro, "cattivo teatro"<sup>(6)</sup> - cito ancora il testo - dice a se stesso Alessandro, ma in ogni caso di teatro nella misura in cui il dialogo ha più il tono di un'opera drammatica che quello tradizionale del romanzo; le repliche dei personaggi scivolano a metà strada tra un teatro stile Montherlant e le parole d'autore degno del "théâtre du Boulevard" (\*):

- Quando ci penso, le tue donne nella tua vita rappresentano la stessa cosa che le tue Bugatti. Un mezzo di trasporto, dunque? <sup>(7)</sup>
- La questione non si pone più. Avresti potuto far di meglio che sposare la tua infermiera.
- La mia migliore infermiera. Nessuno ti ha ancora sostituita, Marcella.
- È un'offerta d'impiego?<sup>(8)</sup>.
- Un altro omaggio - disse lui, riprendendo il tono leggero da uomo troppo disinvolto - Ci sono ben poche mogli legittime che ci si senta spinti a presentare a un'amante <sup>(9)</sup>.

Queste battute ritorneranno d'altronde quasi letteralmente nella pièce e non è un caso se una delle chiavi di comprensione della frase *Dare a Cesare*, nuovo titolo dell'opera teatrale, appaia proprio in questa parte centrale.

Invece, nella lunga conversazione tra il vecchio Clément Roux e Massimo, nel frammento o capitolo VIII, troviamo un misto tra dialoghi diretti e pensieri personali. *Moneta del sogno* sembra quindi un romanzo autentico basato su una favola politica, oltre che una riflessione morale sulla solitudine umana, ma artificiale nella sua composizione, "un romanzetto", dice la Yourcenar. Tuttavia è da questo nucleo narrativo che nascerà, due anni dopo la versione definitiva del romanzo, il dramma *Dare a Cesare*. Inoltre ci si può porre degli interrogativi riguardo il tempo intercorso tra il 1934 e il 1959-61.

L'esame del testo scenico mostra chiaramente che siamo in presenza di un'opera teatrale scritta per essere rappresentata, che prelude a un conflitto drammatico, basata su un dialogo permanente tra i personaggi suscettibili di essere rappresentati da attori, protagonisti, attori secondari, o perfino da comparse, come lo indica l'elenco dei personaggi nel loro ordine di apparizione posto all'inizio del testo, e quello strano elenco di stato civile che compare alla fine, documento in questo caso destinato più a un lettore che ad uno spettatore. Un conflitto che per forza di cose deve essere captato dal pubblico nel quadro di un'ambientazione orale, pubblica, continua. La tendenza alla concentrazione, già notata nella seconda versione di *Moneta di sogno*, viene confermata: alcuni personaggi, come Don Ruggero di Credo, scompaiono, altri compaiono poco, come l'inglese Miss Jones, oppure meno di prima, come la madre Dida... La scelta del titolo *Dare a Cesare*, il cambio del titolo da *Moneta del sogno* a *Dare a Cesare*, l'equilibrio della composizione in tre atti,

evidenziano l'importanza concessa al personaggio di Marcella e al suo gesto, poiché questa donna occupa interamente l'atto II. I personaggi parlano in tutto il dramma, ciò che depauperava l'istanza narrativa del romanzo, e il narratore, secondo i desideri di M. Yourcenar, è ridotto al ruolo di suggeritore.

Nel commento "Storia ed esame di un dramma"<sup>(10)</sup>, M. Yourcenar espone ampiamente la tecnica da lei usata per passare dalla forma narrativa a quella drammatica; ci dà una specie di catalogo, di espedienti talora maldestri, convenzionali, destinati a dare un ritmo o un aspetto teatrale all'azione: le entrate ed uscite di scena, procedimento più accentuato nella pièce, del personaggio che origlia dietro una porta e coglie gli altri di sorpresa; i giochi di luci. Talora queste tecniche avvicinano il dramma ad un linguaggio cinematografico, in una specie di montaggio, di costruzioni in sequenza come quelle del caffè, della chiesa, dello studio medico, della casa di Marcella o perfino nel susseguirsi dei personaggi. La conversazione, nel III atto, tra Clément Roux e Massimo che passeggiano è una specie di viaggio di accompagnamento; senza dimenticare ovviamente la sequenza che si svolge all'interno del cinema, durante la quale compare l'attrice proiettata sullo schermo. Il II atto è un luogo unico - la casa di Marcella - in uno spazio di tempo limitato (ritroviamo quindi l'unità di tempo e luogo), dal 20 aprile 1933 a mezzogiorno al 21 alle 6 del mattino.

Tuttavia, come per il romanzo *Moneta del sogno*, un esame più attento rivela delle fessure, delle ingenuità, dei tic maldestri che permettono di attenuare questa teatralizzazione, o in ogni caso di definirla in modo leggermente diverso: nel I atto, ad esempio, ci si accorge che in realtà il dialogo è molto spesso un discorso che i personaggi fanno a loro stessi e l'espressione 'discorso a se stesso' è degna di nota poiché non è né l'aparte tradizionale del teatro né il monologo. Paolo, Lina parlano a se stessi quando invece dovrebbero parlarsi l'un l'altro.

Quando il primo si rivolge all'altra fa il ritratto di lei ed è una maniera un po' maldestra e artificiale di introdurre un ritratto. Alla scena III, Alessandro si abbandona a massime generali che lo allontanano dal dialogo. Alla scena IV, c'è un discorso a se stesso. Per cui si può affermare che il dramma è un lungo 'dialogo tra sordi', un dramma sull'incomunicabilità, elemento centrale nel teatro della Yourcenar e assai paradossale poiché il teatro è fatto per la comunicazione tra i personaggi e per quella tra i personaggi e il pubblico. Oltre a questo, troviamo la tecnica di darsi del tu del personaggio: non solo egli parla a se stesso, ma si rivolge il tu. A questo proposito e poiché il dramma viene messo a punto nel 1959, può sembrare che la Yourcenar sia in certo senso influenzata dalla *Modificazione* di M. Butor. Il darsi del tu interiore del personaggio può essere per la scrittrice anche un modo per renderlo doppio, per intensificare il suo punto di vista nei suoi stessi confronti, per rendere più drammatica la sua solitudine nei confronti degli altri; e nella pièce ci sono dei dialoghi interiori tanti quanti sono i monologhi. Tuttavia si può attenuare questa ipotesi poiché alcuni dialoghi interiori o monologhi sono giustificati, come ad esempio quello della madre Dida nella scena II del III atto, monologo che ha una sua funzione nel dramma, come pure vi sono dei dialoghi tra sordi che sono delle giustapposizioni di monologhi - tra Clément Roux e Massimo (atto III, scena III) o il monolo-

go di Marcella (atto II, scena II) durante il diverbio tra lei e Giovanna, o quello tra Massimo e Marcella. Insomma, il dramma è dominato da monologhi molto più di quanto non lo sia il romanzo: esiste una sistematizzazione della tecnica del discorso a se stesso accentuato dalla tecnica di darsi del tu, o dall'inserimento di un montaggio alternato che sfocia in un falso dialogo, il quale, invero, può riflettere l'angoscia o la situazione di squilibrio dei personaggi, tutti segnati dall'insuccesso, da un'ossessione e nello stesso tempo da una profonda lucidità, poiché essi vedono chiaro in se stessi, una lucidità che li spezza e li rinchiude in se stessi. Ciò provoca contemporaneamente un linguaggio anti-teatrale spesso artificiale che congela le situazioni; l'autrice, apparentemente assente, interviene a più riprese attraverso le massime generalizzate, morali e i commenti, come, in particolare, alla scena IV del III atto, quella lunga descrizione della notte di Roma che passa in teatro in modo meno adeguato che nel romanzo, benché essa ne sia una ripresa quasi letterale.

La struttura drammatica, cioè teatrale, adottata da M. Yourcenar per rappresentare il racconto di *Moneta del sogno*, si giustifica in alcuni momenti intensi, folgorazione drammatica, come il diverbio del II atto; ma altrove dà un tono ed uno stile del tutto artificiale e convenzionale al dramma, ciò che forse spiega le difficoltà di messa in scena, di trovare un contatto con il pubblico. Per concludere, direi che il paradosso di questa metamorfosi del testo narrativo in teatro è una dimostrazione meravigliosa della difficoltà di comunicazione col teatro e dell'incomunicabilità in questo teatro, quando esso rifiuta le leggi del suo genere.

Jean-Pierre Castellani  
*Maître de Conférences*  
(Università F. Rabelais, Tours)

#### Note

1. M. Yourcenar, *Opere*, Milano, Bompiani, 1986.
  2. Id., *Moneta del sogno*, Milano, Bompiani, 1984, pp. 7-8.
  3. Id., *Come l'acqua che scorre*, Torino, Einaudi, 1983, p. 206.
  4. Id., *Moneta del sogno*, cit.
  5. *Ibid.*, p. 77.
  6. *Ibid.*, p. 92.
- \* Indica una commedia brillante di tono generalmente mondano (N.d.T.).
7. *Ibid.*, p. 81.
  8. *Ibid.*, p. 82.
  9. *Ibid.*, p. 83.
  10. M. Yourcenar, *Tutto il teatro*, Milano, 1989, pp. 7-24.

## Le messe in scena del teatro di M. Yourcenar, motivi di una scelta

L'interesse di M. Yourcenar per il teatro e le sue molteplici forme espressive è sempre stato costante e fonte di nuove sperimentazioni. Ciò nonostante l'attività teatrale sembra in un certo senso nulla più che un esercizio letterario dove confrontarsi ancora una volta con i vecchi miti dell'umanità<sup>(1)</sup>.

In un arco di tempo che va dal 1929 (*Le dialogue dans le marécage*, rivisitazione della famosa Pia dantesca) al 1961 (*Rendre à César*, adattamento scenico di *Dernier du rêve*, storia di un fittizio attentato a Mussolini), M. Yourcenar ha scritto sei drammi, tre di matrice greca e tre di ispirazione più moderna. Considerate dalla stessa autrice una specie di gioco - in cui tuttavia realtà e finzione si fondono in un'atmosfera quasi onirica -, queste 'pièces' sono state raramente messe in scena e, di conseguenza, poco analizzate in modo seriamente scientifico. Caratteristica, questa, comune all'intera opera yourcenariana che solo di recente ha cominciato ad essere valutata per quello che è e per il messaggio culturale che può dare.

Duplici quindi è la scelta sia da parte dell'autrice sia da parte dei registi, o delle compagnie, impegnati a proporle i testi ad un pubblico sempre più vasto. La mia analisi cercherà di rispondere a questi due interrogativi, a mio avviso illuminanti per un corretto approccio al testo teatrale yourcenariano nelle sue forme peculiari: parola scritta e parola recitata, perciò di volta in volta 'ricreata'.

In primo luogo bisogna sottolineare che il rapporto tra M. Yourcenar e la scena non nasce da un contatto diretto con quell'ambiente eclettico e pieno di promesse che è il teatro nato e sviluppatosi nel nostro secolo.

Per essere più precisi la 'segretaria di Adriano' non crea spettacoli o nuove teorie; il "Cartel des Quatre", punto di riferimento negli anni '20 del rinnovato interesse degli autori per il teatro sembra lontano anni-luce dai primi tentativi teatrali di M. Yourcenar; così come l'opera sul teatro di Artaud non figura tra le letture della giovane scrittrice, che pure conosceva l'avanguardia surrealista e già apprezzava Cocteau e Proust. Le manca dunque un elemento essenziale dell' "addetto ai lavori": il contatto con il pubblico, attraverso il linguaggio scenico. Anzi è lecito affermare che M. Yourcenar vive il teatro prima come spettatrice e solo in un secondo momento come autrice.

Questo rapporto nasce piuttosto da una lunga abitudine ai drammi, classici e moderni, letti o visti rappresentare in epoche e in momenti molto diversi. Basti solo ricordare i vari cenni autobiografici sparsi un po' dovunque, testimonianze del fascino del teatro sulla scrittrice: la lettura a otto anni degli *Uccelli* di Aristofane, della *Fedra* raciniana e di tutto Shakespeare<sup>(2)</sup>; la rappresentazione di un dramma pirandelliano<sup>(3)</sup> o quella del *Faust* goethiano<sup>(4)</sup>... le citazioni sono tanto numerose che M. Yourcenar dà quasi l'impressione di una persona costantemente seduta in un palco o dedita alla lettura di autori drammatici!

Parallelamente, il cinema, 'musa' per certi versi affine al teatro, esercita un'influenza di cui troviamo echi neppure tanto lontani in *Fuochi*, opera del '36. Altrove le immagini filmate si trasformano in una sorta di incubo collettivo in *Moneta del sogno*, dove il Cinema Mondo incarna ambigualmente l'antro dei misteri ed il luogo dei sogni proibiti.

Anche nei saggi critici, M. Yourcenar rivela questa sua passione per la dimensione teatrale. In tal modo il primo approccio visivo diventa spunto per una riflessione sull'autore. E tanti sono i drammaturghi cui fa riferimento: Racine, Ibsen, Eschilo, Shaw, fino a Shakespeare, specie quello di *Amleto*, uno dei personaggi che l'autrice ha maggiormente amato.

Finalmente, con un processo introspettivo tipico di M. Yourcenar, l'analisi critica alimenta l' 'humus' personale, cosicché il testo altrui entra in simbiosi con il testo da creare, come accade per la novella fluttuante e ariosa, il cui sottotitolo, *Una bella mattina*, nulla fa presagire del suo debito nei confronti di Shakespeare. Questo breve racconto, infatti, da un lato ha per sfondo la storia di una troupe diretta verso un imprecisato castello danese (forse l'Elsinore amletiano), dall'altro è il naturale seguito di *Un uomo oscuro*, messaggio di un uomo che, per quanto umile ed in margine alle grandi realtà storiche, è forse più vicino di tutti al mistero della vita e della morte; in terzo luogo, gode di un'atmosfera di sogno in cui passato, presente e futuro non sono più che mere convenzioni, segno tipico delle più felici creazioni shakespeariane dal *Sogno* alla *Tempesta*.

L'opera di M. Yourcenar, vivificata da tanti apporti esterni, appare così pervasa da un senso della teatralità molto spiccato. Da *Alexis* a *Memorie di Adriano* fino al postumo *Quoi? L'Eternité*, la vita è sempre vista come un insieme multicolore, dove i personaggi 'rappresentano' azioni e pensieri a loro propri, convinta com'è la scrittrice dell'impossibilità per l'uomo di conoscere se stesso e, a maggior ragione, gli altri. Essi non sono soltanto delle maschere o 'personae', ma soprattutto delle voci che, accordate alle altre, modulano in maniera sempre fedele ed in un preciso momento storico o politico, l'ineluttabile permanere dell'uomo, sempre uguale col variare delle situazioni.

E per un contrasto che non si fa mai stridente, le voci femminili diventano assenza di suoni, voci in un silenzio reso tanto più impalpabile quanto più deciso è il loro ruolo di controcanto nei confronti dei personaggi maschili.

Ecco quindi che l'intera opera yourcenariana, e non solo il suo teatro, si giustifica come luogo privilegiato della memoria, in cui il flusso dei pensieri si trasmuta in 'verbo' scritto. Infatti ciò che la Yourcenar dice del suo teatro, "labirinto di monologhi o di dialoghi allo stato puro"<sup>(5)</sup>, statico o addirittura immobile nell'azione, meno spettacolo da mettere in scena, è altrettanto vero per l'opera in prosa, nel tentativo mai del tutto compiuto di fissare sul foglio bianco l'assurdo scorrere del Tempo.

Mito e presente, dunque, anche nei drammi yourcenariani. D'altronde è stato più volte ribadito che il mito per la scrittrice è un'ispirazione profonda, con forme nuove e sfumature singolari, forse perché già sfruttato altrove come tematica esistenziale. La critica più recente considera infatti che il rinnovato interesse della cultura del nostro secolo verso i miti abbia un suo significato e una sua giustificazione nella crisi di valori della società moderna. Il mito è in questo senso desiderio di fuga dalla realtà e, inversamente, di valorizzazione del presente, consapevoli del ripetersi della storia.

Non ci sorprende perciò apprezzare la Yourcenar drammaturga, che esplora fatti

antichi inserendovi elementi tipicamente moderni, tesa a scoprire ciò che si nasconde dietro gli spessi veli di una realtà talvolta troppo artificialmente costruita.

Teatro libero e liberatorio, il suo, sciolto da schemi ormai atrofizzati e non più incapsulabile entro formule che eliminerebbero il fascino della scena su un pubblico spesso distratto ed immemore dell'attiva partecipazione catartica, propria ad esempio del teatro greco. È la stessa autrice che rivela i motivi di questa sua scelta: scoprire "la persona dietro il personaggio, e dietro la persona l'implicita allegoria o il mito" (p. 8). Il mito è in ultima analisi fonte e scopo del testo teatrale: questo è, a mio avviso, il leit-motiv yourcenariano. Un desiderio di elevazione personale tende a spiegare a se stessi ed al pubblico ciò che, soffocato dalle maschere dell'uomo di fronte al dramma della vita, cerca di prendere forma sotto i riflettori di scena.

Si potrebbe forse affermare che questo teatro abbia un significato sociale, facendo quindi riferimento alle varie sperimentazioni che in Francia e altrove, specie a partire dal primo dopoguerra, hanno portato una nuova freschezza e nuovi stimoli in autori drammatici, attori e pubblico.

Tutto il teatro d'avanguardia, influenzato da nomi come Copeau, Cocteau, Beckett, Artaud con il teatro della crudeltà, Sartre e Camus, teorico dell'assurdo, fino a Brecht e il suo teatro 'engagé', interrogandosi sui drammi della realtà quotidiana, non mettono in dubbio la funzione sociale della rappresentazione.

Anche M. Yourcenar, pur non aderendo esplicitamente a nessuna corrente, afferma che non può esistere una morte del teatro finché esista l'uomo, lanciando un filo sottilissimo, che in uno spazio virtuale, unisca l'arte teatrale a Dio. Appare chiaro che un tale legame nobilita il teatro di cui viene messo in luce il carattere sacrale a contatto con la trascendenza:

"Tutto è in perpetuo stato di crisi. E si parla molto non solo di crisi, ma addirittura di morte del teatro, come si parla della morte di Dio. Io credo che entrambi sono ben vivi [...] e riguardo al teatro, lo considero una necessità dello spirito umano, della sensibilità umana; il bisogno di creare un dialogo con gli altri, che è la base stessa dell'espressione teatrale, è troppo radicato in noi perché il teatro sia in pericolo fintanto che l'uomo esisterà"<sup>(6)</sup>.

Se in M. Yourcenar esiste una dimensione sociale del teatro, essa non è l'unico stimolo espressivo: il sociale o il politico non sono visti in funzione del contingente. Non si tratta così di rappresentare o rievocare un avvenimento storico o mitico, oppure un tema scelto a priori - l'attentato e l'assassinio politico, l'amore, i vari contatti con la realtà -. Non si tratta neppure di voler giustificare, chiarire o addirittura esorcizzare il presente facendo ricorso al passato.

Ad esempio, *Chi non ha il suo Minotauro?*, scritto nel '32 e ripreso con più vigore nel '44, porta il suo millesimo nella scena dei prigionieri diretti a Creta. Qui la figura tragicomica di Teseo nel suo triplice aspetto di sovvertitore delle leggi, seduttore vanaglorioso e tiranno poco accorto, nello scardinamento dei dati mitici, richiama alla mente tutta l'assurdità di una guerra inutile. Ciò che più importa è mettere a fuoco il dramma interiore di ogni essere umano in preda ai suoi stessi fantasmi, evocati nel labirinto inconscio dell'Io.

Mi sembra peculiare nel teatro yourcenariano questo aspetto onirico, in un gioco

che è rappresentazione e proposta, poiché “la vita imita assurdamente le esagerazioni della scena” (p. 16).

Anche dal punto di vista formale, il teatro yourcenariano da un lato è l’erede del dramma classico, greco o francese, dall’altro segue una vena tipica del nostro secolo che preferisce alla convenzionale suddivisione in atti, la scansione per quadri. Questo procedimento permette un continuo flusso scenico il cui scopo è quello di sincopare o rallentare il ritmo interiore delle scene, per ricreare sul palcoscenico i momenti della realtà, privilegiando meno le azioni quanto le parole dei personaggi. Nel tentativo di una definizione precisa o di una collocazione dei suoi drammi all’interno della grande suddivisione commedia-tragedia, M. Yourcenar, nelle prefazioni ai testi, impiega termini inusuali o dimenticati. Nella totalità dei casi, essi rinviano sempre ad una o più fonti dirette ed indirette, notando incidentalmente che la scrittrice usa spesso la parola ‘pièce’, termine ambiguo e sottile in quanto indica qualsiasi componimento destinato alla scena.

Così *Dare a Cesare* è una pièce in tre atti affine alla Commedia o alla Tragedia dell’Arte (p. 7), in cui personaggi e canovaccio sono uniti dall’esile passaggio di mano in mano di una moneta, prezzo pagato in cambio di un’illusione. Quanto alla *Sirenetta*, esso è considerato dall’autrice un dramma “lirico” (p. 127) in tre parti, basato sulla danza dal gusto vagamente elisabettiano (pp. 122-123); mentre *Il Dialogo nella palude*, un atto in tre scene, è un’“esercitazione in poesia drammatica” (p. 153), influenzato nei toni e nei modi da tre matrici molto diverse fra loro: il teatro simbolista di Maeterlinck, la poesia scenica di D’Annunzio e il teatro Nô giapponese.

Nel secondo tomo dedicato al teatro, M. Yourcenar riunisce i drammi più esplicitamente affini al teatro e al mito greco. Tuttavia, anche qui come nel primo volume, l’elemento mitico costituisce solo una tra le ispirazioni delle “pièces”, se si considera che solamente *Elettra o la caduta delle maschere* è per M. Yourcenar un “dramma greco”, benché i nomi dei grandi tragediografi classici si rincorrono da un testo all’altro. Al contrario, *Il mistero di Alceste* evoca i ‘misteri’ medievali centrati sul conflitto della vita e della morte; mentre *Chi non ha il suo Minotauro?* è una sorta di ballo in maschera (p. 321) definito divertissement sacro oppure “commedia” a metà strada tra l’“opera seria” e l’“opera buffa” (p. 322), poiché il mito è trattato in modo troppo disinvolto come lo era nel teatro del sei-settecento, da Molière a Marivaux, e che d’altra parte è molto vicino nell’ispirazione e nei modi al teatro di Giraudoux, i cui personaggi antichi rivestono panni moderni, cioè della Parigi brillante degli anni ’30.

È facile pertanto notare una sorta di ‘décalage’ nel mito, dove l’autrice inserisce stimoli e quesiti più vicini al nostro modo di visualizzare la realtà. Si opera così un anacronismo, che è tipico dell’opera yourcenariana, il quale, a differenza di analoghe operazioni in altri artisti, ha il merito di spezzare le categorie spazio-temporali della Storia trasformandola in eterno presente.

Un’analisi più accurata rivela in questi drammi la scarsità di informazioni utili per l’eventuale messa in scena, che d’altronde non è mai stata la principale preoccupazione della scrittrice. In altri termini, i dialoghi spesso mancano di quelle sottolineature di

tono che ci illuminerebbero sulle scelte dell'autore. E questo è uno degli ostacoli del teatro yourcenariano spesso considerato 'injouable', quindi destinato più alla lettura che alla rappresentazione. Tuttavia M. Yourcenar è sempre attenta nel corredare i suoi drammi con prefazioni, piccoli gioielli di critica nonché suggestive rievocazioni autobiografiche e da didascalie o da indicazioni di scena, talvolta piuttosto ridotte, la cui ingenuità tradisce la mancanza di pratica del mezzo scenico dell'autrice.

Questi dati preziosi forniscono nell'intenzione una risposta agli interrogativi che il regista o l'attore si pongono su "quali regole del gioco l'autore avrebbe deciso di adottare, o al contrario di infrangere" (p. 8).

In *Dare a Cesare* (att. II, sc. II), ad esempio, il contrasto appassionato tra Alessandro e Marcella è seguito da Massimo nascosto dietro una porta: "vecchia astuzia" (p. 16), confessa l'autrice con la civetteria del commediografo più consumato. E ancora, l'inserimento di un monologo durante una conversazione o le lunghe riflessioni di un personaggio, procedimenti teatrali già noti, acquistano nuovo vigore nel ridurre o nell'aumentare il ritmo del dialogo. Essi creano un'illusione non solo scenica, e, nel costringere l'attore e lo spettatore ad una respirazione quasi fluida, sebbene a tratti sincopata, sottolineano il flusso del pensiero di chi tali dialoghi ha scritto. Tali parole, inoltre, chiariscono la tensione drammatica delle scene e del significato ultimo della composizione.

Da quanto si è osservato, è comprensibile il quasi totale oblio che ha accompagnato il teatro yourcenariano nel lungo periodo di gestazione tra le prime stesure e l'edizione definitiva del '71. Eppure l'autrice ha lasciato ampia libertà ai registi che si sono accostati ai suoi testi, come il misconosciuto Everett Austin, del quale la Yourcenar traccia un singolare e quanto mai interessante profilo biografico e che fu l'ispiratore de *La Sirenetta*.

Malgrado l'interesse che può suscitare un simile teatro e la messe di dati forniti dall'autrice, la scelta di rappresentare i drammi yourcenariani è stata spesso coraggiosa, in quanto le difficoltà di realizzazione, nel rispetto del testo di partenza, non sono affatto marginali ed hanno una duplice natura: senso della teatralità degli stessi drammi troppo nascosto e approccio inusuale degli argomenti nelle forme e nei contenuti<sup>(7)</sup>. Ecco perché il numero delle messe in scena, tra proposte francesi ed italiane, non supera finora la ventina. E caso ancor più eclatante, in genere le grandi compagnie non ne hanno subito il fascino, lasciando alle iniziative amatoriali e di ricerca il compito arduo ed esaltante di sensibilizzare il pubblico, abituato a schemi ed autori già consacrati, al teatro di M. Yourcenar.

Anzi è lei stessa che afferma: "io sono fra quelli per i quali il teatro amatoriale possiede un aroma particolare, mai del tutto eguagliato dai vini pregiati dei professionisti" (p. 122), sottolineando che solo chi intende il teatro per quello che è, cioè proposta e ricerca costante, può coglierne meglio forme e contenuti, quindi avvicinarsi al pensiero dell'autore.

È interessante inoltre notare che fino all'elezione della scrittrice all'Académie Française, solo l'*Electre* nel '54 e l'*Alceste* dieci anni dopo siano state proposte nei teatri parigini. È quindi a partire dal 1980 e, con ritmo più serrato, dall'86 in poi tutti i drammi yourcenariani ad eccezione di *Alceste*<sup>(8)</sup>, sono messi in scena. Infine,

il numero delle proposte oggi è superiore in Italia che oltralpe, grazie anche all'opera divulgativa di Luca Coppola, a mia conoscenza primo estimatore e traduttore italiano del 'corpus' teatrale della scrittrice.

Una recente tendenza mette in luce un interesse non solo per i testi drammatici propriamente detti. I vari adattamenti delle opere in prosa infatti giustificano il filone cinematografico iniziato con *Il colpo di grazia* e *L'opera al nero*.

Indici di un discorso che non mi pare dettato solo dall'euforia del momento, queste proposte hanno l'indubbio merito di far conoscere il particolare messaggio umano e culturale di M. Yourcenar. Cito tra le altre, lo spettacolo a Villa Adriana, *Memorie di Adriano, ritratto di una voce*, la franco-brasiliana *Cantate pour Antinoüs*, e l'atto unico di *Alexis*, che potrebbe fornire ulteriori spunti di ricerca, in quanto accostato dal regista ad un testo di Moravia, *Voltati, parlami*, monologo di una donna. La riduzione teatrale fonde qui le due riflessioni dei protagonisti tramite la scenografia, cosicché i monologhi sembrano quasi una risposta reciproca. La confessione dell'omosessuale Alexis alla moglie, e l'immaginario dialogo dell'altra donna con l'amico drogato tradiscono in fondo un unico 'male di vivere': "si tratta, è stato detto, di vicende che partono dal piano 'fisico' per essere mascherate quali vicende di 'anime'"<sup>(9)</sup>.

Un cenno particolare merita, invece, *Fuochi* che negli ultimi mesi conta ben sei messe in scena o libere riduzioni<sup>(10)</sup>. In tutte il personaggio privilegiato è proprio quella Clitennestra, il cui crimine per M. Yourcenar è quasi una necessità, un fato al quale l'eroina non può e non vuole opporsi: Clitennestra è la proiezione di tutti coloro che, nella mente fosse pure per un solo istante, hanno ucciso per amore<sup>(11)</sup>.

Vedo in questi spettacoli una chiara scelta per quei testi yourcenariani dove ciò che si impone sono le voci dei personaggi. Infatti l'assenza di dialogo in senso stretto è compensata dall'efficace soluzione artistica della Yourcenar del discorso indiretto libero in cui il narratore fa silenzio in sé perché risaltino maggiormente i suoi personaggi.

Nella proposta teatrale questo mezzo stilistico si trasforma in monologo, spesso accompagnato da effetti luminosi o musicali, ombre ed echi, atti a sottolineare l'insito lirismo del o dei personaggi e a rappresentarne la stessa incorporeità, in uno spazio in bilico tra reale e sogno. Coreografie e scene sono ridotte al minimo. Tutte le messe in scena del teatro yourcenariano hanno in comune questo aspetto rarefatto e atemporale dai fondali acquatici della *Petite sirène* (Milano '88), al palcoscenico ricoperto di plastica nera del *Dialogo nella palude* (Montalcino '87), oppure alle bianche trasparenze di veli/e in *Qui n'a pas son Minotaure?* (Parigi '89), fino agli scenari di Villa Adriana per *Memorie di Adriano* (1989) o del teatro di Nora per *Elettra* (1986), dove è la Storia stessa, qui rappresentata dalle costruzioni romane, a farsi 'luogo' della scena nella fusione di mito e presente. Quanto ai costumi, essi sono semplici e quasi anonimi nel rispetto delle indicazioni date dall'autrice nelle premesse ai testi. Tali mezzi permettono da un lato alle voci di esprimersi in tutte le loro tonalità, dall'altro sublimano sulla scena i tormenti, le gioie, le aspirazioni più profonde dell'attore, simbolo di ogni uomo, in cui lo spettatore possa di volta in volta riconoscersi.

I drammi yourcenariani sono l'incontro di una scrittrice con il palcoscenico. Parola scritta e parola recitata in un gioco scenico mai interamente compiuto, anzi sempre rimesso in discussione, allo scopo di afferrare il pensiero di un autore e trasformarlo in materia duttile, viva.

Questo credo sia il punto focale del legame reciproco tra M. Yourcenar e il teatro, dove la costante ricerca dei registi riesce a valorizzare il vasto mondo dell'autrice, "compatto e tondo, senza fessure"<sup>(12)</sup> i cui simboli hanno un significato che, nell'abbraccio del Tempo, oltrepassa gli stretti limiti del quotidiano.

Loredana Primozych  
(Università di Torino)

#### Note

1. Il 'corpus' teatrale di M. Yourcenar, in due tomi, è pubblicato da Gallimard nel 1971. Le citazioni seguiranno l'edizione italiana edita da Bompiani (1988), limitandomi ad indicare tra parentesi la pagina.
2. M. Yourcenar, *Ad occhi aperti, conversazioni con M. Galey*, Milano, Bompiani, 1982.
3. M. Yourcenar, *Quoi? L'Eternité*, Torino, Einaudi, 1989, p. 257.
4. Id., *Pellegrina e straniera: Faust 1936*, Torino, Einaudi, 1990.
5. Id., *Ad occhi aperti*, cit.
6. P. de Rosbo, *Entretiens avec M. Yourcenar*, Paris, Mercure de France, 1972, pp. 29-30.
7. D'altronde, il destino di questo teatro ha analogie sorprendenti con le proposte di un Beckett o di un Ionesco, poco comprese all'inizio ma ormai considerate capolavori del nuovo corso teatrale.
8. Eccezione che conferma la regola è la rappresentazione di *Le mystère d'Alceste* ad Amsterdam nel 1986, con la Compagnie Zeno.
9. L.Romeo, "Due solitudini, due confessioni", "Il Tempo-Cultura", 7 (8.1.89), p. VIII.
10. Vd. *Clitennestra o il crimine*, di E. De Dominicis, Cracovia/Svizzera, dicembre '89 - gennaio '90, recitato da P. Borboni, la quale in precedenza aveva proposto il monologo a RadioUno-Teatro nel giugno '86; poi Chieri, Studio 5, 26 aprile '90. *Feux* di J.-P. Nortel, Parigi, Théâtre du Marais, 7.1.89 - 7.1.90; *Passioni* di R. Manso, Milano, Teatro Out-Off, febbraio '90; *Feux*, di A. Carré, Bruxelles, Théâtre Residence Palace, dal 17.12.89; *Fuochi*, di G. Scuto, Palermo, Teatro Libero, 18 - 21 gennaio '90; *Clitennestra*, di E. M. Caserta, Verona, Teatro Laboratorio aprile-maggio '90, poi in tournée a Roma, inizi del '91.
11. Questo tratto appare chiaramente nella sequenza di *Fuochi*, in cui l'episodio si accompagna ad un senso spiccato della morte.
12. M. Spreafico, "Yourcenar mise en scène au théâtre: une expérience, une impression", "Equinoxe", 2 (aut. 89), p. 132.



## Passioni

Il 6 febbraio scorso abbiamo debuttato presso il Teatro Out Off di Milano con “Passioni”, uno spettacolo liberamente ispirato a *Fuochi* di M. Yourcenar, che è andato in scena fino al 25 febbraio. Questo lavoro trae le sue origini molto tempo fa, qualche mese prima che M. Yourcenar morisse.

Fummo affascinati da questa scrittrice che, lontana anni luce dall'approssimazione, ha fatto del sapere uno strumento indispensabile alla creazione artistica; il suo rigore è stato la garanzia di essere in contatto con un essere umano in continua, spasmodica ricerca del “profondo”.

L'impatto con *Fuochi* fu duro e rimbalzante, ma ci lasciò il desiderio di provare un'altra volta, per vedere se riuscivamo a penetrare un poco di più tra quelle parole. Questa immagine, di una persona che cozza contro un muro e si ritrova seduta ad un metro di distanza e si rialza e riprova, cercando di ritrovarsi seduta un po' più vicino, è la metafora di ciò che è stato, nella nostra ricerca, il rapporto con i testi di M. Yourcenar.

Che cosa ha spinto sempre più avanti il nostro lavoro fino a farlo diventare un progetto teatrale?

Il piacere e la fatica di agire all'interno della musica delle sue parole, di unire per un breve tempo la sua voce alla nostra, di scoprire l'immediatezza e l'attualità delle storie che ha raccontato.

Al di là della suggestione che quei testi ci trasmettevano, sentivamo che c'era qualcosa di più da scoprire e con cui fare i conti, la presenza di un'anima grande che potevamo avvicinare attraverso tutto ciò che d'altro aveva scritto.

Così, parallelamente al lavoro propriamente teatrale, abbiamo approfondito la nostra conoscenza su M. Yourcenar leggendo la sua produzione letteraria, le interviste rilasciate e anche ciò che di lei hanno scritto giornalisti e critici.

Abbiamo così appreso che l'interrogarsi su di sé e sull'esperienza umana porta la Yourcenar ad indagare (con una rigorosa ricostruzione storica ma anche attraverso un approccio che ha qualcosa di medianico) sulla vita di uomini e donne vissuti in epoche passate, scoprendo che “la sostanza dell'essere umano non muta” e che amore, morte, libertà, odio, potenza e saggezza si ripropongono nelle vicende di grandi personaggi come di uomini oscuri.

L'aspetto straordinariamente stimolante è stato infatti quello di acquisire una ricchezza di immagini, atmosfere, aneddoti storici, personaggi molto diversi tra loro ma nello stesso tempo uniti da fili sottili, rimandati l'uno all'altro da specchi multicolori.

Catturare un'immagine voleva dire sentire il profumo di tante altre, udire l'eco di mille voci.

La nostra recitazione, la scelta degli oggetti scenografici, i nostri gesti, le nostre parole dovevano poter esprimere questa universalità, rispettandone la magia.

Il metodo che abbiamo utilizzato è stato quello di muovere i personaggi attraverso le prime intuizioni, attualizzandoli con la nostra carne per poi sfumarli, alleggerirli di tutti gli orpelli che li caratterizzavano nel presente, cercandone l'essenza prima, la sintesi.

Abbiamo giocato con tutte le possibili ambiguità, con le associazioni più libere, abbiamo utilizzato oggetti moderni come se fossero antichi e viceversa, abbiamo cercato di fare musica con le parole e di fare parlare uno strumento musicale (un sax), abbiamo tolto ogni connotazione precisa di tempo, di luogo, persino di identità del personaggio (cercando Antigone in Ismene, la sorella), lasciando che l'unico riferimento preciso fosse il sentimento, la passione appunto.

Mano a mano che procedevamo nel lavoro ci entusiasavamo per l'infinita gamma di possibilità di sperimentazione che avevamo fino a che abbiamo dovuto scegliere, sfrondare per inserire tutto il materiale in una struttura che è diventata poi lo spettacolo.

Lo spettacolo rappresenta dunque la parte finale di questo lavoro, lo sforzo doveroso di trovare un modo per comunicare la nostra esperienza e siamo felicissimi di averlo fatto.

Ma crediamo che M. Yourcenar abbia abitato come un'ossessione dentro di noi soprattutto quando ancora non sapevamo, quando stavamo cercando e questa tensione ci ha portato ad aprirci ad esperienze che hanno arricchito il nostro patrimonio artistico. In un'intervista disse che il tempo non esiste. Questa affermazione ha qualcosa di sconvolgente, di inquietante; noi non l'abbiamo compresa, ma lavorando con Clitennestra e Antigone, a volte l'abbiamo percepita.

Lo consideriamo come un regalo che Lei ci ha fatto e per questo la ringraziamo.

Donata Civardi

*(Associazione Gente di Teatro, Milano)*

## Educazione al mito: *Clitennestra o del crimine* di Marguerite Yourcenar

“... la barbarie è il contrario della cultura solo entro l’ordine di idee che questa ci mette a disposizione. Fuori di quest’ordine di idee il contrario può essere tutt’altro, o può non essere affatto il contrario (...). Per essere un’era di civiltà, mi pare che nella nostra si parli un tantino troppo di civiltà... Mi piacerebbe sapere se le epoche che avevano una civiltà conoscevano questa parola, se la usavano e l’avevano sempre sulle labbra. L’ingenuità, l’incoscienza, la naturalezza: questo mi pare il primo criterio dello stato di fatto cui diamo quel nome. (...)...”<sup>(1)</sup>

La centralità del tema della morte è uno degli argomenti privilegiati che la critica estrapola dal pensiero della grande scrittrice belga.

“Parler de l’œuvre de Marguerite Yourcenar, c’est souvent parler de la mort, ou d’une éthique de la mort.

En effet, dans ses écrits nous trouvons constamment l’idée que la nature humaine est une, immuable, et doit être assumée comme destin inexorable. C’est la raison pour laquelle nous nous reconnaissons dans Hadrien, dans Zénon, dans Nathanaël: ils parlent à notre conscience parce qu’ils évoquent des problèmes qui nous concernent tous”<sup>(2)</sup>.

A questo tema vanno aggiunti, come una specie di trinità immaginaria, la felicità e l’amore.

*Fuochi*, il testo da cui è tratto il materiale che abbiamo rielaborato drammaturgicamente, è un’opera del ’35, quando l’autrice aveva trentadue anni e per sua stessa confessione è un “diario sentimentale”.

“... Nato da una crisi passionale, *Fuochi* si presenta come una raccolta di poesie d’amore, o, se si preferisce, come una serie di prose liriche collegate fra loro sulla base di una certa nozione dell’amore... l’amore totale, imponendosi alla vittima come malattia e insieme come vocazione, è da sempre una realtà dell’esperienza...”<sup>(3)</sup>

Ci offre una Grecia quotidiana con la stessa iattanza delle regioni dove l’odio è alla superficie della pelle, perché si stanno vivendo gli agitati periodi delle guerre civili, il rancore per il fratello o il figlio uccisi fa esplodere la vendetta e l’amore; violento più che mai, non può essere se non fervore di passione.

Scritto in “maniera tesa e ornata” (p. 18) ripropone l’evento classico e ci riporta al nostro interesse attuale per la riflessione sul mito. Parlare del mito oggi e dei rapporti fra teatro e mitologia è sempre - data la nostra progredita consuetudine alla lettura realistica dei fatti poetici - una demitizzazione. Il mito oggi è poliedrico, ha diverse e sfaccettate possibilità di lettura. Di fatto dovrebbe essere morto, ma, forse proprio per questo, è aggressivamente vivo. In termini nietzschiani il suo recupero ha delle equivalenze con l’impiego teatrale degli dei<sup>(4)</sup> “buoni solo dopo la morte”. Si vuole in sostanza estrapolare significati umani attraverso l’impiego di questa monumentale preistoria della filosofia (o del pensiero umano) che è la mitologia.

Lo statuto di riassunzione del mito in epoche moderne non funziona solo per “moda culturale”, che sarebbe un “non sense”, ma si muove attraverso modalità di demitizzazione che divengono strumenti d’analisi e di riflessione. Più cartesiani o razionali i francesi hanno giustamente posto il distinguo fra “fable” e “mythologie”.

La figura assunta in questo lungo atto di parole è stata il rifiuto del fantastico e di tutto ciò che di fiabesco gira attorno quando Clitennestra dice “...

Volevo uccidere Egisto, far lavare il legno del letto e il pavimento della camera, tirar fuori dal fondo di un baule il vestito che indossavo al momento di quella partenza, cancellare insomma quei dieci anni come un semplice zero nella somma dei miei giorni. Passando davanti allo specchio mi fermai per sorridere: di colpo mi vidi e questa vista mi ricordò che avevo i capelli grigi.” (p. 89)

E ancora sempre con realismo:

“Al posto della sua giovane moglie, il re avrebbe trovato sulla soglia una specie di cuoca obesa; l'avrebbe complimentata per l'ottimo stato dei cortili e delle cantine: non potevo più aspettarmi che qualche freddo bacio. Se ne avessi avuto il coraggio, mi sarei uccisa prima del momento del suo ritorno, per non leggergli sul viso la delusione di ritrovarmi sfiorita... Cessare di essere amata significa diventare invisibile. Tu non ti accorgi più che io abbia un corpo.” (p. 89)

La dominante simbolica funziona solo come elemento paralogistico per motivare situazioni o casi omologhi di epoca contemporanea. Per la Yourcenar (come per la nostra lettura registica) Clitennestra è alla sbarra. Davanti a spettatori-giudici. Anche per questo motivo, giocando sulla centralità dello spettatore-protagonista della mito-ricezione, l'impianto scenico ha assunto la struttura paradigmatica della piazza a gradoni propria della civiltà cretese micenea come un quadrangolare ordine di scalini. L'attenzione dello spettatore per gli sviluppi della peripezia e per l'esigenza di seguire varie fasi della situazione drammatica è diretta al tempo, al tempo-sequenza base, al tempo parlato e alle sue declinazioni grammaticali, alle coniugazioni delle formanti, delle congiunzioni, dei dati preannunciati, di quelli che arrivano dopo, delle paure, delle inibizioni iniziali, degli avvertimenti, di ciò che appartiene al fato e giunge incontrollato, non previsto e inarrestabile, delle possibilità non realizzate, di ciò che s'è fatto e non può essere più fermato (e così via...).

La rivisitazione del mito classico, proposta in chiave di contemporaneità dalla scrittrice, che sorregge la partitura letteraria con costante, stupendo afflato poetico, offre agli spettatori-giudici d'oggi l'assassinio di Agamennone perpetrato dalla moglie Clitennestra.

Il racconto è scarnificato dalle motivazioni ricorrenti enfatizzate dalla “nemesi” per il sacrificio della figlia Ifigenia.

L'emblema ricorrente è il rischio di perdere il proprio ruolo non solo per l'arrivo della giovane bellezza “asiatica” (Cassandra) o per la presenza di Egisto, ma proprio, per via del tempo inesorabile, destinato a lasciarle nel corpo l'impronta della inarrestabile vecchiaia.

Per questo con l'ascia compie il suo crimine per “troppo violento amore”, mentre il marito è nel bagno.

Tutti i motti, le riflessioni, gli adagi, suggeriti dalla sua “coscienza” (l'altro personaggio sulla scena) sono di fatto, vanificati dalla rapida peripezia che “consuma” incalzante la storia.

Il gioco di scrittura drammaturgica, ambientato in una “arena” a gradoni quadrangolari, come nel palazzo-città di Cnosso, recupera quella struttura interna di pensiero con cui la Yourcenar dissemina, contrappuntandoli, gli intermezzi fra la delinea-zione di un personaggio e l'altro dando a *Fuochi* un ordito corruscante di visioni, di

emblematici, di rapide folgorazioni liriche, di immagini. La scrittura è priva di retorica e la metafora giunge, attraverso la parola, incisiva come una raffica di vento, così le luci sono state studiate per folgorazioni come il tessuto normativo e quotidiano del livello interpretativo.

Come figure diafane, fuori dal tempo, ma, allo stesso tempo, pregnanti e vive, le interpreti (Clitennestra e la "sua coscienza") portano alla luce i suoi segreti, il suo interno "chiosare" sulle nevrosi del mondo attuale.

La riflessione opera sui significati, postula dei valori o il loro rifiuto"... la morte è Dio, il mondo è Dio e anche l'idea di Dio per il pugile imbecille che si lascia travolgere dal suo grande battito d'ala. Tu sei Dio: potresti distruggermi..." (p. 112).

Il suo teatro resta sempre teso fra il filo della poesia e il flusso incessante d'una dinamica di tensioni, pervasa di bagliori sulfurei. In *Dare a Cesare* riprende il romanzo *Moneta del sogno* e immerge il dramma nel fallimento d'un attentato politico al dittatore Mussolini. C'è sempre la stessa forte carica visiva nella descrizione, l'intenso monologare, l'esaltazione del mito eroico, il gusto per il personaggio a tutto tondo, del protagonista idealizzato, dotato d'un respiro super-umano, vero figlio d'una tradizione che ha radici nella drammaturgia classica greca e romana.

Verso questo mondo l'autrice si sprofonda come avvolta dalla spirale d'un gorgo che l'affascina totalmente e verso il quale la sua sensibilità umana, la sua creatività, il suo "temerario" rischio della "ricostruzione" si coniuga col vissuto. Essa stessa entra nei meandri di questi personaggi e di questi luoghi, se ne appropria trasfigurandoli e offrendo loro una rinascenza esistenziale, vigorosa e sincera.

*Elettra o la caduta delle maschere, Il mistero di Alceste, Chi non ha il suo Minotaurò?*, sono la spia di questo gusto che non è volto solo alla "citazione", ma diviene compenetrazione, esame, studio approfondito per riscoprire, nelle pieghe d'una cultura di cui è imbevuta, risvolti o dettagli significanti.

"Come un groviglio di serpenti che rinasce di continuo, le avventure di Elettra e dei suoi assumono, uno dopo l'altro, lungo i secoli tutti gli aspetti della famiglia criminale.

Come corpi del reato, gli scavi di Micene hanno rivelato maschere e pugnali d'oro, ma le testimonianze scritte non risalgono oltre qualche verso di Omero dove lo spettro di Agamennone rievoca il delitto di Clitennestra: 'E la donna dagli occhi di cagna mi uccise, e si allontanò senza chiudermi le palpebre, privandomi così degli onori necessari ai morti... e non mi lasciò godere della vista di Oreste'. Questo riferimento di Omero all'assassinio di Agamennone come a un delitto già celebre, fa supporre a questo riguardo l'esistenza di una leggenda saldamente radicata, forse entrata a far parte della letteratura prima ancora dei poemi omerici stessi."<sup>(5)</sup>

Il suo è sempre un sottolineare, un ribadire e un ricercare dati, notizie, informazioni, elementi utili per una precisa lettura del personaggio.

Per la Yourcenar sviscerare "a fondo", con lo stesso metodo della scrittura scenica, le condizioni necessarie per meglio interpretare una figura estrapolata dalla storia, significa prendere lo spunto per agganciarsi con gusto raffinato, misura precisa e sottile, al presente; perché la storia, "vichianamente", è dominio del suo creatore. E l'uomo ha vizi, condizioni mentali, intelligenze, stati d'animo, identità e negazioni, che restano uguali a dispetto del tempo.

Ezio Maria Caserta  
(Verona)

*Note*

1. T. Mann, *Doctor Faustus*, 1947, cap. 8.
2. M. Berger, "Nathanaël ou l'art de faire mourir", "Bulletin S.I.E.Y.", 4 (juin 89), p. 9.
3. M. Yourcenar, *Fuochi*, Milano, Bompiani, 1984, p. 7. Le citazioni saranno accompagnate dall'indicazione della pagina tra parentesi.
4. Si veda il nostro allestimento del *Proneteo incatenato* di Eschilo.
5. M. Yourcenar, *Tutto il teatro*, Milano, Bompiani, 1988, p. 175.

## Al confine con Marguerite Yourcenar

Ho conosciuto Marguerite Yourcenar attraverso i suoi racconti e i romanzi, e non sapevo che avesse anche scritto per il teatro, che allora non era tradotto in italiano. Era un autore che mi appassionava e così, come faccio sempre in questi casi, cercai se avesse scritto anche per il teatro. Naturalmente lo trovai in francese, lo lessi e fui subito affascinata dal *Dialogo nella Palude*. Progettai un trittico, uno spettacolo fatto di tre parti: il *Dialogo nella Palude*, un Nô giapponese, cui il dialogo tra l'altro come struttura è collegato e una pièce di un poeta siciliano, pure ispirata a un Nô, poi trasposto in una mitica Sicilia dei paladini. Poi la cosa essendosi rivelata troppo complicata, e volendo pur sempre realizzare un testo della Yourcenar optai per *La Petite Sirène* che pure mi piaceva moltissimo.

Scrissi alla Yourcenar e le raccontai tutto. Prima di scriverle avevo già tradotto il testo della *Petite Sirène*. Qui si potrebbe aprire un discorso interessante: tradurre pensando che il testo andrà in scena oppure pensando che debba essere stampato. È molto diverso tradurre quando si pensa alla realizzazione: la lingua cambia.

In un primo tempo non ho pensato alla realizzazione; avevo in mano un testo e ho cercato di renderlo in italiano nel modo migliore. Io traduco solo ciò che penso di realizzare in teatro e procedo in questo modo: prendo un testo e lo registro; col vocabolario cerco di renderlo alla lettera il meglio possibile; poi lo trascivo e lo abbandono per un certo periodo; poi comincio a leggerlo e a confrontare se per caso ho fatto errori. Poi quando finalmente sono sicura di aver reso concetti e parole lo abbandono di nuovo. Poi ricomincio a rileggerlo tante volte, con degli intervalli di tempo, perché ho bisogno di dimenticare quello che ho pensato prima, finché mi sembra di ritrovare la musica originaria insieme al senso, le due cose vanno insieme. È a questo punto che ho inviato il testo alla Yourcenar. Ho ricevuto in risposta una lettera assolutamente commovente, tutta sgrammaticata in italiano, con una calligrafia particolare, tutta segnini come zampette di uccello sulla neve, una lettera che conservo e cui tengo moltissimo, in cui mi diceva che la mia traduzione le era tanto piaciuta e, tra le altre cose, mi dava dei consigli per le musiche. Io sapevo tra l'altro che lei avrebbe desiderato che *La Petite Sirène* diventasse il libretto di un'opera. Io ho lavorato moltissimo nel teatro musicale ed ho quindi sempre dei riferimenti del genere, ma le avevo comunque specificato che non era in quel senso che volevo orientarmi. Tuttavia lei si dilungava parecchio sulla parte musicale.

Io ho letto con molta attenzione, poi ho volontariamente dimenticato tutto quello che ho letto e quando ho realizzato lo spettacolo ho scoperto che curiosamente le musiche che abbiamo utilizzato erano esattamente le stesse che mi erano state indicate. Il mio atteggiamento non era dovuto al fatto che io non volessi seguire le sue indicazioni, ma piuttosto agisco così perché penso che, dopo essersi documentati coscienziosamente al massimo, è meglio affrontare il lavoro a mente libera e abbandonarsi per poter scoprire forse quello che si sapeva già. E così è avvenuto.

La cosa più divertente di questa lettera era il terrore che io potessi servirmi dei dischi di un certo americano che aveva usato le registrazioni di suoni di balene per rielaborarli originalmente. M. Yourcenar teneva moltissimo alle voci di balena e

scriveva: "Per favore non usi quel bruttissimo disco". Per curiosità lo ascoltai ed era veramente orrendo.

Dopo aver fatto la traduzione cominciai a guardare la struttura del testo (potrei anche guardarla qui con voi, ho portato il copione su cui ho lavorato, pieno di pasticci, anche abbastanza interessante). La struttura è quella di una pièce in tre parti, in tre scene, che si svolgono: una sul fondo del mare, una sulla riva del mare e l'ultima su di una nave. Alla fine c'è un ipotetico volo. Questa storia mi è subito parsa, o almeno mi è parso di scoprire che fosse la storia di un'asceti, quella di una creatura che abbandona la pesantezza in cerca della leggerezza. Questo corrisponde anche all'interesse religioso che M. Yourcenar ha avuto per il buddismo, per le religioni e le filosofie orientali.

E corrispondeva anche a un percorso della Yourcenar quando dice: "Ho abbandonato la meditazione sugli uomini per la meditazione sulla natura". E la Yourcenar si identifica con la Sirenetta quando si ritrova in America senza lingua e senza voce.

Questo è il primo tema importante che ho trovato. Un altro tema che mi stava particolarmente a cuore era quello della ricerca dell'ideale. La Sirenetta si innamora degli uomini attraverso le loro opere d'arte, attraverso la statua che cala in fondo al mare. Quando arriva sulla terra... beh, la terra è diversa. C'è un terribile conflitto, una scena meravigliosa quando incontra il Principe sulla spiaggia, e tutto è molto diverso e profondamente peggio di quello che aveva sognato. Questo, secondo me, è il nodo drammatico della vicenda.

Il testo è scritto in modo particolare: ci sono molti temi, ma non ci sono sufficienti scene, sufficienti battute per poterli sviluppare tutti teatralmente. Questa è una difficoltà, ma mi è piaciuta, perché quando un testo presenta delle difficoltà ti stimola a trovare come risolverle.

Un'altra cosa che ho scoperto nella Petite Sirène è che è una favola nordica.

Una favola è sempre interessante perché è emblematica e il teatro vive di situazioni emblematiche.

Poi mi interessava l'indicazione di 'operina musicale'. Il clou di questo è il canto della Sirenetta prima di abbandonare il mare. M. Yourcenar mi aveva scritto: "Bisognerà pur trovare una musica adatta". Io ho creduto di trovarla nell'aria che la Sirenetta di Dvorak canta - nell'opera *Rusalka* - nel medesimo momento drammatico. Il tema della Sirenetta, in musica è stato trattato da due compositori, uno è appunto Dvorak, che ha scritto *Rusalka*, un'opera, tratta da Andersen, che in Italia non viene mai rappresentata (io so soltanto di un'edizione a Trieste), ma è rappresentatissima nella Mitteleuropa; l'altro è Lortzing che ha scritto *Ondine*, un'opera bruttina.

Cosa succede nel processo di realizzazione? Si raccoglie tanto materiale, ci si informa, si divaga, poi si inizia il lavoro in teatro. Qui cambia tutto. Si arriva a un confine. Per questo ho intitolato il mio intervento "Al confine con M. Yourcenar". Su questo confine c'è una sola cosa: delle parole. Tra noi in quanto persone che fanno il teatro e vogliono realizzare la pièce e l'autore c'è un bordo, un bordo di parole. Queste parole significano tutto e non significano niente allo stesso tempo. Parlando in termini estremi, sono dei segni sulla carta con dello spazio bianco tra un segno e l'altro. Come immagine potrei dirvi che è come trovarsi in riva a un la-

go sul quale galleggiano delle foglie, le parole. Io devo entrare tra le foglie e andare in fondo al lago e vederle da sotto, altrimenti non sono nulla per me. Quando si arriva a quel punto inizia un incontro. In questo incontro, come succede negli incontri, si cerca di capirsi, si cerca di conoscersi, ci si ama forse, ma non sempre, ma senz'altro sì in questo caso. Non tutti gli autori sono uguali, è importante. Oscar Wilde per esempio è un autore che ama essere violentato, cioè se - realizzando O. Wilde - si fa violenza al testo, curiosamente il testo è felice. Altri autori, come Molière per esempio, ti portano già in scena, hanno un mondo già agito. Ogni caso è diverso.

M. Yourcenar è portatrice di un mondo assolutamente compatto, vastissimo, tondo, in cui tutto torna, ma non come sembrava al primo momento. È un mondo che si può solo cercare di capire e di restituire coi propri mezzi, nel mio caso i mezzi del teatro, cioè usando la tecnica che è la "teknè" greca, l'arte. Il materiale sono le persone, le parole del testo, lo spazio, il ritmo, i colori, gli oggetti, se li voglio.

E mi piace pensare ai pittori, che in fondo usano solo i tre colori fondamentali.

Marina Spreafico  
(Milano)



## Di necessità virtù <sup>(1)</sup>

Diciamo pure che ho dovuto fare ‘di necessità virtù’. Questa esperienza di portare lo spettacolo dagli spazi irripetibili di Villa Adriana a quelli del Teatro Argentina, nasce, appunto, dalla necessità di rispettare un impegno preso con il pubblico e con quanti hanno lavorato per lo spettacolo, più ancora che con il Teatro di Roma, e di consentire che questo “Ritratto di una voce”, come Marguerite Yourcenar chiama nei suoi taccuini il romanzo, potesse non esaurirsi nelle pur affollatissime repliche dello scorso anno. Una storia italiana, che potrebbe essere raccontata a parte, se avessimo sempre voglia di divertirci, fatta di permessi ritardati e di rinvii, di lettere scambiate tra Teatro di Roma, Sovrintendenza delle Belle Arti e Ministero dei Beni Culturali, kafkianamente chiamato ‘organo superiore’, ha privato queste *Memorie di Adriano*, dello spazio per il quale era stato concepito e per il quale con fatica e con gioia avevamo lavorato. Questa la ‘necessità’.

La ‘virtù’ arriva subito dopo. E se il tentativo sarà anche parzialmente riuscito, diremo che la virtù si sarà chiamata ‘teatro’. Lo spettacolo e il testo, come lo avevamo costruito con Jean Launay era del resto, ed è, anche una metafora teatrale. Adriano visto come uomo che nel suo itinerario mediterraneo scopre la necessità e il fascino di costruirsi un suo doppio, una sua maschera, dalle prime lezioni di recitazione a Roma, “il segreto più gelosamente conservato della mia vita...” fino alla costruzione di quel *Varius multiplex multiformis* che fa dire ad Adriano/Yourcenar

“Poco a poco cresceva in me un nuovo personaggio, un direttore di compagnia, un regista. Conoscevo i nomi dei miei attori; regolavo le loro entrate e uscite, tagliavo le battute inutili; evitavo con cura gli effetti volgari. Imparavo, infine, a non abusare del monologo. La versatilità m’era necessaria, ero multiforme per calcolo, incostante per gioco.

Camminavo sul filo come un acrobata.

Poco a poco le mie azioni mi fermavano”<sup>(2)</sup>.

Tutto questo, su un palcoscenico come quello dell’Argentina, anch’esso irripetibile come Villa Adriana, che viene presentato allo spettatore nella sua affascinante nudità, può essere naturalmente esaltato. Ai fantasmi della storia si aggiungono i fantasmi del palcoscenico, al cielo di stelle si sostituisce il cielo dell’illusione teatrale, e il *ritratto di una voce* ricostruito da Giorgio Albertazzi trova forse maggiore forza drammaturgica e anche evocativa, e l’Antinoo di Eric Vu An è certo più chiaramente un omaggio teatrale al mito della bellezza e dell’amore.

E tutto lo spettacolo finisce per essere dedicato alla parola di Marguerite Yourcenar, alle profonde radici mediterranee che la ispirano, e a quel libro di sogni che sa ancora essere il palcoscenico.

Maurizio Scaparro  
(Roma)

### Note

1. Lo spettacolo *Memorie di Adriano, ritratto di una voce* è stato messo in scena a Villa Adriana (Tivoli) nel luglio 1989; in seguito è stato ripreso al Teatro Argentina di Roma. Il testo qui riprodotto è stato scritto per il programma di sala al Teatro Argentina.
2. Le citazioni sono tratte da *Memorie di Adriano*, Torino, Einaudi, 1988.



## Impressioni di un (tele)spettatore

M. Scaparro, direttore del Teatro di Roma, che ha messo in scena *Ritratto di una voce*, adattamento di *Memorie di Adriano* alla Villa Adriana, doveva essere presente tra noi, ma un impegno improvviso presso il Ministero dello Spettacolo lo ha costretto a rinunciare. Mi ha pregato di porgergli le sue scuse e di presentare in suo vece il suo spettacolo. Considerando che non sono assolutamente qualificato per poter prendere la parola accanto ai registi, desidero esprimere le mie impressioni di spettatore.

Qualche settimana fa, ho avuto il privilegio di assistere presso l'Istituto Culturale Italiano di Parigi alla versione televisiva prodotta dalla RAI dello spettacolo rappresentato alla Villa Adriana. Il film mi ha affascinato poiché credo che il significato del romanzo sia conservato. Il punto di vista è lo stesso, quello dell'imperatore che medita sui propri ricordi, ciò che non esclude la presenza di altri personaggi: Plotina, Antinoo sicuramente, e altri ancora. Ma questi personaggi appaiono come evocazioni della memoria di Adriano, come dei riflessi. Adriano convoca dinanzi al pubblico i suoi ricordi senza che la pluralità dei personaggi presupponga una polifonia. Assistiamo ad uno spettacolo in prima persona, come *Memorie di Adriano* è un libro scritto in prima persona.

La scenografia è emozionante poiché si tratta dei luoghi creati dallo stesso Adriano, la sua Villa rivista e corretta da quel grande scultore che è il Tempo. Luoghi della realizzazione, ma anche delle origini. Tutti conoscono l'espressione che si trova in *Ad occhi aperti*: "... per me la Villa Adriana è stata il punto di partenza, la scintilla, quando l'ho visitata a vent'anni" (Bompiani, 1982).

Sullo schermo passa ancora qualcosa della magia di quei luoghi. Due in particolare sono mantenuti. Le Grandi Terme nella prima parte dello spettacolo, quando Adriano ricorda la sua giovinezza, la carriera, l'esercizio del potere. Ma quando si tratta di ricordare Antinoo è scelto il Canopio. Da un lato, per le sue caratteristiche, esso rinvia all'Egitto dove Antinoo muore - un'immagine molto bella della morte del giovane è resa da un riflesso che si dissolve nell'acqua. Dall'altro, questa scelta obbedisce a ragioni di ordine estetico poiché, vero e proprio specchio d'acqua, esso permette degli effetti suggestivi durante la danza di Antinoo. Tutto il capitolo "Saeculum aureum" è reso dalla coreografia di Eric Vu An, ballerino franco-vietnamita, che incarna egregiamente il confluire di culture, che Antinoo rappresenta per Adriano fino a divenire la figura dell'Universale.

Lo spettacolo che non indugia nel pittoresco e nel colore locale ha il tono di *Memorie di Adriano*, facendo dell'imperatore del II sec., un uomo di attualità, anzi di tutti i tempi. L'armonioso accordo tra coreografia moderna, costumi discretamente antichi ma senza velleità di ricostruzione, architettura della Villa, fuori dal Tempo, rende magnificamente il carattere immutabile. E infine il protagonista, G. Albertazzi, è un Adriano che convince, la cui recitazione è sobria e intensa.

Rémy Poignault  
(Università di Tours)



## Lista delle messe in scena

- 1942 - *La petite Sirène*, regia di Evèrett Austin Jr., Wodsworth Atheneum, Hartford (Conn. USA)
- 1954 - *Electre ou la chute des masques*, regia di Jean Marchat, Théâtre des Mathurins, Paris, ott.-nov. 1954.
- 1964 - *Le mystère d'Alceste*, Studio des Champs-Élysées, Paris, 1964.
- 1972 - *Rendre à César*, emissione su France-Culture, 10 agosto 1972.
- 1973 - *Le dialogue dans le marécage*, regia di M. Hermant, emissione sul terzo canale della televisione francese, inizi del 1973.  
*Le dialogue dans le marécage*, regia di R. Ben Simon, Théâtre Daniel Sorano, Vincennes, maggio 1973.
- 1974 - *Qui n'a pas son Minotaure?*, Théâtre Tousky, Marseille, marzo 1974.
- 1980 - *Qui n'a pas son Minotaure?*, regia di Marie Guilmineau, Théâtre Marie-Stuart, Paris, 9 gen.-9 feb. 1980.  
*Rendre à César*, regia di M. Touraille, Le Théâtre Quotidien, Montpellier, 23 gen.-17 feb. 1980.
- 1981 - *Rendre à César*, regia di J. Gillibert, Paris, 1981.
- 1982 - *Electre ou la chute des masques*, emissione su Radio Suisse Romande 2, 2 feb. 1982.
- 1986 - *Le mystère d'Alceste*, Compagnie Zeno, Amsterdam, marzo 1986.  
*Elettra o la caduta delle maschere*, regia di Luca Coppola, Teatro Romano, Nora, 21 ago. 1986; poi Giardino dell'Aurora di Palazzo Pallavicini, Roma, 16-17 sett. '86; poi, emissione radiofonica RAI-DUE, "Invito a Teatro", 6 dic. 86.  
*Elettra o la caduta delle maschere*, regia di Ugo Margio, Uccelliera di Villa Borghese, Roma, autunno 1986.
- 1987 - *Dialogo nella palude*, regia di Luca Coppola, "Montalcino Teatro", Montalcino, luglio 1987.
- 1988 - *Clitennestra o del crimine*, monologo recitato da Paola Borboni, emissione di Radio-Uno Teatro, 27 giugno 1988.  
*La petite Sirène*, regia di Marina Spreafico, Teatro Arsenale, Milano, 26 gen.-21 feb. 1988; poi ex-Stenditoio di S. Michele a Ripa, Roma, 21 gen. 1989.  
*Le dialogue dans le marécage*, regia di J.L. Wolff, Théâtre Renaud-Barrault, Paris, 27 gen. 1988.
- 1989 - *Alexis*, regia di Roberto Marafante, Teatro Tordinona, Roma, 7 gen.-5 feb. 1989.  
*Semplicemente... Clitennestra*, regia di N. Rinolfi, Monastero Basiliani, Mezzojuso (Palermo), 5 maggio '89; poi, Teatro Libero, Palermo, 6 maggio 1989.  
*Qui n'a pas son Minotaure?*, regia di Jean-Louis Bihoreau, Hôtel de la Monnaie, Paris, 3 giugno-9 luglio 1989.  
*Cantate pour Antinoüs*, regia di Eric Podor, Théâtre Espace-Acteur, Paris, giugno 1989; poi, Abbaye des Prémontrés, Pont-à-Mousson, 30 sett. '89; poi, Théâtre Les Ateliers, Lyon, 17-28 ottobre e 7-18 novembre 1989; poi, Festival de la Butte-Montmatre, Paris, 26-30 giugno 1990.  
*Memorie di Adriano, Ritratto di una voce*, regia di Maurizio Scaparro, Villa Adriana, Tivoli, 28 luglio-6 agosto 1989; poi Teatro Argentina, Roma, luglio 1990.  
*Feux*, regia di Jean-Pierre Nortel, Théâtre du Marais, Paris, 7 dic. '89-gen. 1990.  
*Feux*, regia di A. Carré, Théâtre Residence Palace, Bruxelles, dal 17 dic. 1989.  
*Concerto per due voci - Clitennestra o del crimine*, regia di Ennio De Dominicis, tournée a Cracovia e in Svizzera, dic. 1989-gen. 1990; poi Studio 5, Chieri, 26 aprile 1990.
- 1990 - *Stagioni*, opera in musica e mimo liberamente tratta dal *Dernier amour du prince Genghi*, di Pasqualino Migliaccio, Cinema Lux, Padova, 17 gennaio 1990.  
*Fuochi*, regia di Gianni Scuto, Teatro Libero, Palermo, 18-21 gen. 1990.  
*Passioni*, regia di Raoul Manso, Teatro Out-Off, Milano, 1-25 feb. '90; poi Teatro dell'Elfo, Milano, 12-15 luglio 1990.  
*Clitennestra*, regia di Ezio Maria Caserta, Teatro Laboratorio, Verona, dal 28 aprile 1990; poi in tournée a Roma, inizi 1991.  
*Elettra o la caduta delle maschere*, regia di Mauro Avogadro, Gibellina (Trapani), 23-26 agosto 1990.

- Il dialogo nella palude*, regia di G. Cobelli, Ponte Romano, Benevento, 10-13 settembre 1990; poi, Benevento, agosto 1991.
- Alexis ou le traité du vain combat*, regia di Albert-André Lhereux, Théâtre du Petit Montparnasse, Paris, 29 ott.-30 nov. 1990.
- 1991 - *Daemé*, opera-pantomima liberamente tratta dal *Sourire de Marko*, di P. Migliaccio, tournée a Padova, Verona, Treviso, 2 feb.-23 marzo 1991.
- Rendre à César*, regia di Jean-Pierre Andréani, Théâtre de Paris-Plaine, Paris, gen.-feb. 1991
- Elettra*, di Alfredo Balducci, liberamente ispirata da M. Yourcenar e H. von Hoffmannstahl, regia di Gherardo Coltri, Teatro Alcione, Verona, 23-24 aprile 1991; poi, Chiosstro di S. Maria in Organo, Verona, luglio 1991
- Nô modernes*, regia di Jean-Louis Bihoreau, Hôtel des Monnaies, Paris, 8 giugno-20 luglio 1991
- Il dialogo nella palude*, regia di Marina Spreafico, Spazio Ex-Ansaldo, Milano, 17-30 giugno 1991; poi, Teatro Arsenale, Milano, ripresa prevista inizi 1992.

#### *Nota*

Questo elenco tiene conto non solo delle rappresentazioni del teatro yourcenariano propriamente detto, ma anche degli adattamenti teatrali o radiofonici di altri testi di M. Yourcenar. Ci sia permesso esprimere il nostro ringraziamento verso F. Bonali-Fiquet, che ci ha fornito alcune indicazioni che non erano in nostro possesso.







## PROSSIME PUBBLICAZIONI

Emilio Franzina

*Storia dell'emigrazione veneta*

Una serie di saggi sull'emigrazione della popolazione veneta nell'800 e nel '900

Paolo De Franceschi

(foto di Stefano Rossin)

*Natura veronese*

I diversi ambienti naturali del territorio veronese analizzati da un noto naturalista

Driscoll Devins

(foto di Arrigo Mamone)

*La casa dei viventi*

Emozioni e riflessioni accompagnano le magnifiche immagini del cimitero ebraico di Venezia

Eugenio Turri

*Il Monte Baldo*

Nuova edizione ampliata e corretta

Patrizio Rigoni

*Escursioni sull'altopiano di Asiago*

Michele Zanetti

*Escursioni nella laguna di Venezia*

Michele Zanetti

*Escursioni sui Monti Sibillini*

Roberto Chiey

*Escursioni sul Carega*

Giorgio Fontanive

*Escursioni nell'Agordino*

Eugenio Cipriani

*Escursioni in Pasubio e nelle valli del Leno*

(seconda edizione ampliata e aggiornata)

Davide Biasco

*Mountain Bike sui Colli Euganei*





Finito di stampare  
nel mese di dicembre 1991  
da Cierre Grafica, Verona-Sommacampagna  
via Verona, 16 - tel. 045/85.80.900 - fax 045/85.80.907  
per conto di Cierre Edizioni, Verona  
via Valverde, 50 - tel. 045/800.23.43 - fax 045/592889



**I** saggi qui riuniti, frutto di una Giornata di Studi, rappresentano la prima pubblicazione italiana dedicata al teatro di Marguerite Yourcenar, nell'intento di proporre nuovi spunti di riflessione e illuminare aspetti ancora poco noti della produzione della scrittrice francese.

L'apporto dei critici, dei registi ed attori è quindi maggiormente degno di nota se si crede ancora possibile una comunicazione tra il mondo scientifico e il proscenio, universi spesso distanti tra loro, ma intimamente uniti nello sforzo di interrogarsi e di comprendere la vasta galassia Yourcenar, ormai considerata una delle voci più importanti del nostro tempo.

Loredana Primozych

