

MARGUERITE YOURCENAR: I CONFINI DEL TEMPO

Patrizia Calefato

Marguerite Yourcenar (Marguerite de Crayencour - l'anagramma sorvola su una 'c'): 1903-1987. La nascita e la morte rispettivamente inaugurano e chiudono un secolo. Eppure si ha l'impressione che la sensibilità e la scrittura di Yourcenar abbiano una risonanza che chiamerei "post-novecentesca", un senso che trascende temporalmente e tematicamente le problematiche del Novecento letterario occidentale legate alla crisi del soggetto e del romanzo, e al rimescolamento e confusione dei generi letterari e dei registri linguistici. Problematiche di cui pure ella è profondamente partecipe e consapevole, ma che nella sua scrittura, certo in modi diversi, sembrano comprese e oltrepassate e paiono porgersi a una lettura postuma - e dico 'postuma' soprattutto rispetto alle culture e ai linguaggi del secolo in cui tuttora siamo.

Ciò potrebbe sembrare azzardato se riferito a un'autrice che ha trascorso gran parte dei suoi anni a meditare e scrivere romanzi cosiddetti "storici", riprendendo così un genere letterario considerato tra i più tradizionali. Eppure, per usare proprio le sue parole, tratte dai «Taccuini di Appunti» posposti alle *Memorie di Adriano*, a proposito del romanzo storico, secondo Yourcenar questo genere che «solo per comodità si vuol chiamare così», ai tempi nostri non può che essere «la presa di possesso d'un mondo interiore»¹. "Mondo interiore" che è mondo dell'esperienza: uno spazio che l'autrice costruisce, insieme, nella percezione e nel discorso della temporalità, senza farne qualcosa che esista separatamente da un presunto "mondo esteriore" o in qualche altra forma reificata.

¹ Marguerite Yourcenar, *Opere I. Romanzi e racconti*, Milano, Bompiani, 1989, p. 552.

Questo modo di far convivere percezione del tempo e linguaggio *del e nel tempo* è uno dei tratti che indicavo come elementi offerti a una ricezione postuma della scrittura, soprattutto perché questa convivenza non si realizza attorno a forme simboliche più o meno fisse dell'accesso alla temporalità (come può essere, ad esempio, in Proust la reminiscenza), ma pervade, secondo svolgimenti diversi nelle diverse opere, il farsi stesso del linguaggio.

Tempo e storia

Il tempo è in Yourcenar una sorta di forma a priori della scrittura che però solo nel generarsi e nel dispiegarsi della scrittura prende corpo, dando vita a situazioni, personaggi, posizioni dell'io narrante. Consideriamo le *Memorie di Adriano*. Nei «Taccuini di Appunti» su citati, Yourcenar insiste molto sulla distanza che ella ha, insieme, stabilito e colmato nella scrittura del romanzo. Distanza che possiamo raggruppare entro tre "ordini": in primo luogo la distanza corre tra l'autrice e Adriano, per quanto lo abbia ella cercato nelle biografie, nelle immagini, nei ritratti, nella lettura dei testi della sua biblioteca («Uno dei modi migliori per far rivivere il pensiero d'un uomo: ricostituire la sua biblioteca²»), o, di riflesso, nelle statue raffiguranti Antinoo, il giovane amato da Adriano. Distanza, in secondo luogo, tra l'autrice e i suoi stessi ricordi, legati ai luoghi che furono di Adriano e che ella visitò a più riprese, da Villa Adriana all'Asia Minore. A questo proposito, Yourcenar scrive:

Per riuscire a utilizzare questi ricordi, che sono miei, essi hanno dovuto allontanarsi da me quanto il II secolo³.

Distanza, infine, tra l'autrice e se stessa nel tempo della scrittura: dalle prime stesure del testo, scritte tra i 20 e i 25 anni, alle pagine strappate, alla condensazione del lavoro in una sola notte, alla dilazione per anni.

In questi tre ordini di distanza non c'entra tanto il tempo cronologico, quella distanza di secoli con Adriano, che anzi Yourcenar riteneva di avere «ristretto a proprio piacimento»⁴. Si tratta piuttosto di una distanza inerente a quello che Bachtin chiamerebbe "tempo grande", tempo che è insieme misura e condizione del discorso, in questo caso dell'esperienza letteraria. Il primo ordine di distanza pertiene al passato storico, la cui ossatura viene alla luce attraverso documenti e tracce. C'è poi una distanza relativa alla contemporaneità, un vuoto che si riempie, possiamo dire, con la reminiscenza e con la stessa esperienza del luogo, per poi svuotarsi di nuovo. C'è infine una distanza legata all'esperienza

² *ivi*, p. 549.

³ *ivi*, p. 546.

⁴ *ivi*, p. 552.

interiore del tempo, misurato non sull'accumulo, ma sulle condensazioni, i ritorni, le interruzioni dell'opera.

A questi tre ordini se ne potrebbe aggiungere un quarto, che è quello della distanza fra Adriano e le sue stesse memorie, il "suo" tempo ritrovato a partire dall'esperienza dell'avvicinarsi della morte. «Incomincio a scorgere il profilo della mia morte»: Yourcenar scrive che questa frase di Adriano, da lei inserita già in una delle prime stesure del romanzo, le ha permesso di trovare finalmente «il punto di vista del libro», simile a quello di un pittore che «si colloca davanti a un orizzonte e sposta senza posa il cavalletto a destra, poi a sinistra»⁵

Tempo storico, contemporaneità, esperienza interiore del tempo: tre modalità di costruzione dell'evento, di un evento che è insieme evento letterario, ma anche evento della storia. Yourcenar ci permette di accedere al mondo di Adriano attraverso la categoria che ho chiamato "dell'esperienza", una categoria in cui sono contenuti, al tempo stesso, i vissuti individuali e le procedure discorsuali attraverso cui i vissuti vengono alla luce nella narrazione e nel tempo. Il genere romanzo è secondo Yourcenar quello che oggi meglio riesce a comprendere lo studio dell'esperienza umana. Così ella scrive:

Oggi il romanzo divora tutte le forme; poco a poco si è costretti a passarci. Questo studio sul destino d'un uomo che si chiamò Adriano, nel XVII secolo sarebbe stato una tragedia, all'epoca del Rinascimento un saggio⁶.

Perché proprio il genere romanzo? Si può rispondere, sulla scorta di Bachtin, perché questo è il genere letterario in cui meglio si dipanano pluridiscorsività e plurilinguismo, caratteristiche che fanno del romanzo moderno e delle sue stesse forme critiche il ricettacolo di stratificazioni di rapporti intersoggettivi e interdiscorsivi. Nel genere romanzo il rapporto tra i vissuti (siano essi dell'autore, della voce narrante, o degli "eroi" della narrazione) e le procedure discorsuali che danno luogo e tempo alla narrazione, è un rapporto dialogico, e più estesamente, per riprendere la terminologia di Julia Kristeva, polilogico.

Sguardo di donna

Nella scrittura romanzesca di Yourcenar troviamo certo questo dato caratteristico generale, ma troviamo in modo determinante anche qualcosa in più, e questo "in più" mi sembra proprio essere il suo sguardo di donna. Yourcenar non ha mai ontologizzato questo "sguardo", né lo ha mai reso categoria del suo pensare e del suo scrivere. Anzi, si

⁵ *ivi*, p. 546.

⁶ *ivi*, p. 559.

può qui citare cosa scrive nei *Taccuini delle Memorie di Adriano* a proposito dell'io narrante Adriano, di genere maschile:

Impossibile prendere per figura centrale un personaggio femminile; porre, ad esempio, come asse del racconto, anziché Adriano, Plotina. La vita delle donne è troppo limitata o troppo segreta. Se una donna parla di sé, il primo rimprovero che le si farà è di non esser più una donna. E' già abbastanza difficile far proferire qualche verità a un uomo⁷.

L'operazione eccezionale di Yourcenar è stata quella di creare in molti suoi romanzi il punto di vista dell'eroe-uomo senza la pretesa di conferire a questo punto di vista un ruolo e un potere neutri. Così, in *Memorie di Adriano*, in *L'opera al nero*, in *Alexis*, per citare solo alcuni testi, il suo sguardo di donna genera una scrittura profondamente intrisa della consapevolezza della differenza sessuale. Questo però non nel senso di un ripiegamento su sé stessa, bensì in un senso che, ponendo la differenza, la oltrepassa senza schiacciarla, senza assorbirla nel neutro-universale, ma creando nello spazio della scrittura *un mondo di donne e di uomini*. Anche per questo mi sembra che ella sia molto oltre i nostri tempi.

La sua biografia, i "fatti" che di lei si sanno, dicono del suo grande rapporto d'amore e di collaborazione con Grace Frick, per quarant'anni sua compagna di vita, traduttrice, segretaria, moglie, sorella: di questo rapporto conosciamo solo ciò che Yourcenar ha appuntato, sotto forma di cronologia della sua vita, e alcuni appunti di Grace, né forse sapremo nulla finché nel 2037, come da sua volontà testamentaria, non verranno aperti gli archivi della Houghton Library di Harvard, dove sono sigillati i documenti più intimi della scrittrice. Un rapporto tra donne, dunque, fortunatamente non (ancora) etichettabile o etichettato nell'ordine dei discorsi consueti e stereotipati sull'amore. Una relazione cominciata quando entrambe erano poco più che trentenni e conclusasi solo con la morte, lungamente dilazionata, di Grace, nel 1979. Una relazione senza la quale - ci chiediamo - avrebbe potuto esserci scrittura? La risposta, ovvia, e che sì, certo, scrittura vi sarebbe stata, e del resto Marguerite scriveva già da molto prima di conoscere Grace. E' tuttavia estremamente interessante riflettere, senza certo cadere in ontologie "biograficiste", su come la relazione con un'altra donna abbia generato in Yourcenar quella forza, quella potenza che va oltre i tempi, pur essendo profondamente dentro i tempi, e che va oltre i sessi, pur essendo ella profondamente dentro il suo genere.

⁷ *ivi*, pp. 550-551.

Un rapporto certo di disparità, quello tra Grace e Marguerite, in cui Marguerite scriveva, ed era Grace a tradurre; Marguerite si volgeva all'opera e Grace curava i "contorni" dell'opera, cioè leggeva i testi, consigliava, giudicava, organizzava conferenze, insomma rendeva possibile che l'opera di Marguerite avesse forma e compimento. Ci chiediamo ancora: ma è forse meno importante questo "contorno" rispetto all'opera? O la disparità tra donne non può essere, come forse in questo caso, un valore che non necessariamente schiaccia, fa soccombere, opprime l'una mentre fa eccellere l'altra, come il più delle volte accade nella disparità all'interno di un rapporto tra uomo e donna o su questo modellato? Un valore che, certo non senza conflitti, mette contemporaneamente se pur diversamente in luce l'opera e il suo proscenio, cioè la condizione esistenziale ed intellettuale che la rende possibile, condizione di linguaggio e di relazione. Certo, noi siamo qui a parlare di Marguerite e non di Grace; tuttavia io credo che, anche alla luce della lettura sia dei taccuini di Grace, sia dei testi ancora sigillati, sia delle testimonianze di autentica amicizia (come quelle, raccolte in vari articoli, di Lidia Storoni Mazzolani), un'interpretazione e uno sguardo di donna potranno dirci qualcosa di non canonico e di non scontato su questa relazione, qualcosa insomma che non riecheggi gli stereotipi prevalenti sulla "mascolinità" di Marguerite e la "femminilità" di Grace, e forse le nostre figlie, le nostre nipoti ci riusciranno.

Perché dico "un'interpretazione di donna"? Perché credo che a proposito della critica dei concetti neutri di "uguaglianza", da un lato, e di "dualismo", dall'altro, molto sia stato fatto proprio dalle donne sia come elaborazione teorica sia come pratica intellettuale e politica.

Yourcenar ha sempre misconosciuto i valori tradizionali della "femminilità". Tra questi, la maternità. Un certo luogo comune induce a considerare "meno donna" una donna che rifiuti il suo "naturale" ruolo riproduttivo. Anche in questo Yourcenar mi sembra paradossalmente dentro e oltre il suo secolo. I testi che compongono le sue memorie, "sue" attraverso la sua genealogia familiare, cioè attraverso le storie di altri, sono infatti pieni di madri dalle gravidanze plurime e di donne morte per parto, come la sua stessa madre, Fernande, che morì di febbre puerperale appena dieci giorni dopo la nascita di Marguerite. Il rifiuto della maternità biologica mi sembra allora essere profondamente ancorato alle situazioni drammatiche tipiche della scena del parto -reale e immaginata- almeno fino alla metà del nostro secolo. Oggi si parla di "medicalizzazione" del parto, e giustamente si critica questa riconduzione dell'evento della nascita a un fatto di efficienza, sterilizzazione, velocità, nei migliori dei casi, almeno. Ma pensiamo a cos'era la scena del parto per le nostre nonne: era una scena di morte, dove la morte era prepotentemente in agguato, e noi portiamo grossa

parte di questa eredità nei nostri fantasmi (su questo ha scritto delle cose bellissime Silvia Vegetti Finzi⁸). Io penso che per Yourcenar la maternità fosse in gran parte un valore di morte, così ella estese questo senso alla morte planetaria, criticando la sovrappopolazione cui il nostro mondo tende.

E' significativo però che il capitolo con cui si aprono le *Care memorie*, da lei dedicate al ramo materno della sua famiglia, si intitoli «Il parto» e sia un capitolo in cui sono insieme vita e morte, una morte che fa la sua apparizione quasi "per nulla", segnalata soltanto da una lista compilata da Monsieur de C. (il padre di Marguerite) in cui sono appuntate la temperatura di Fernande e la frequenza del suo polso⁹. Ma poche pagine dopo, Yourcenar ci permette di intravedere un senso trasfigurato della maternità, un senso che oltrepassa, pur contemplandoli, i fantasmi di morte:

Mi accade con lei [con la madre] come con quei personaggi immaginari o reali che alimento della mia essenza per tentare di farli vivere o rivivere. Del resto col passare degli anni i nostri rapporti s'invertono. Ho più del doppio dell'età che lei aveva quel 18 giugno 1903, e mi concentro su di lei come su una figlia che tentassi in tutti i modi di capire senza però riuscirci del tutto¹⁰.

Marguerite diventa così la madre di Fernande, inverte il senso del tempo e percorre a ritroso l'esistenza di sua madre, conoscendola attraverso i luoghi, le ricostruzioni, le immagini, le lettere, i ricordi del padre, fino ad arrivare sempre più indietro, alle origini di una genealogia.

Altrettanto fa con il padre, con cui fino alla di lui morte, nel 1929, ebbe un rapporto strettissimo e positivo, e di cui, nello stesso passo, dice:

Sempre per effetto del tempo si spiega come mio padre, morto a settantacinque anni, mi sembri ormai un fratello maggiore più che un padre. E' un po' la stessa impressione, è vero, che mi faceva già quando avevo venticinque anni¹¹.

⁸ Cfr. Silvia Vegetti Finzi, «L'altra scena del parto», in AA. VV., *Le culture del parto*, Milano, Feltrinelli, 1985; Id., *Il bambino della notte*, Milano, Mondadori, 1990.

⁹ Marguerite Yourcenar, *Care memorie*, Torino, Einaudi, 1981, p. 28.

¹⁰ *ivi*, p. 49.

¹¹ *ibidem*

Quale "profilo della morte"?

Spesso il punto di vista della morte è assunto da Yourcenar come generatore di scrittura e come generatore di figure singolari -i personaggi- la cui esistenza si dipana, come è ad esempio per Adriano, proprio a partire da quell'approssimarsi. Ella stessa notò come alcuni critici le avessero in un certo senso imputato questa caratteristica di non poter pensare e scrivere se non a partire dal senso di morte. E' interessante notare però come questo "senso di morte" sia per lei esattamente il contrario del senso di una cessazione, di una fine relativa a un tempo lineare e cumulativo. La morte, che in Yourcenar è sempre morte corporea, ha piuttosto l'aspetto di una dilazione da cui qualcos'altro prende vita. Scrive Adriano all'inizio delle sue *Memorie*:

Mi studio di ripercorrere la mia esistenza per ravvisarvi un piano, per individuare una vena di piombo o d'oro, il fluire d'un corso d'acqua sotterraneo, ma questo schema fittizio non è che un miraggio della memoria¹².

Il capitolo conclusivo delle *Memorie e di Adriano* si intitola significativamente «Patientia». Il profilo della morte è intravisto e vissuto da Adriano, per l'appunto, con pazienza, con il senso della dilazione e dell'attesa di una fine che, come egli dice, è stata «lentamente elaborata dal fondo delle mie arterie»¹³, ma rispetto alla quale, prosegue, «resta ancora tutto da fare»¹⁴. Alla fine dei suoi giorni Adriano elabora una teoria del tempo che fa della discontinuità, dell'unicità dell'esperienza, e anche dell'amnesia, i suoi vettori possibili:

D'altronde, i tre quarti della mia vita sfuggono a una definizione fornita dalle azioni: il complesso delle mie velleità, dei miei desideri, persino dei miei progetti, resta vago ed evanescente quanto un fantasma. [...] Mi son fatto una cronologia tutta mia, che è impossibile concordare con quella basata sulla fondazione di Roma, o sull'era delle Olimpiadi. Quindici anni sotto le armi sono durati per me meno di una mattinata ad Atene; vi sono persone che ho frequentato tutta la vita e che non riconoscerai agli Inferi¹⁵.

Adriano ha superato "l'ora dell'impazienza" e il desiderio di affrettare la propria morte con il suicidio. La pazienza evoca la lentezza e la lentezza richiama il ritorno. La fine del romanzo ritorna alle sue prime righe: Adriano torna così ad essere nel giorno in cui è stato visitato

¹² Marguerite Yourcenar, *Opere*, cit., p. 320.

¹³ *ivi*, p. 532.

¹⁴ *ibidem*.

¹⁵ *ivi*, p. 321.

-per l'ultima volta, si pensa- dal medico Ermogene. E all'inizio ritorna anche la dedica finale, che è la dedica funebre ad Adriano da parte del successore Antonino, che fa da contraltare al «Mio caro Marco» iniziale. Quasi come sulla scena di una seduta psicanalitica, il tempo, che ha proseguito sia in avanti nel corso della narrazione, sia all'indietro nel movimento della memoria, si ferma su due "sintomi", due dediche, che richiamano l'alterità.

Alterità

Le *Memorie di Adriano* sono una sorta di lunga lettera, destinata, come recita il loro incipit, a «Mio caro Marco». La memoria si fa spazio per un altro ed è per un altro tempo che il passato emerge. Marco, infatti -Marcaurelio come si saprà alla fine del romanzo- è ancora bambino nel momento in cui l'autrice colloca la scrittura delle memorie dell'imperatore, e il «mio caro Marco» sembra condensare l'idea stessa della dedica che sorregge l'esperienza della memoria. Il possessivo 'mio' è, come lo ha definito Ponzio¹⁶, segno di una memoria, che qui paradossalmente riconduce al futuro e alla distanza, nel momento stesso in cui apre le porte sul passato (il racconto "autobiografico" di Adriano) e sulla vicinanza (la prossimità dell'erede). Il possessivo introduce una rimemorazione *in absentia*: rimemorazione di rapporti, tra Adriano e Marco, tra Adriano e le sue memorie, e rimemorazione del corpo.

Anche *Alexis* è una sorta di lunga "lettera" destinata dal narratore alla moglie Monique, da lui chiamata, più volte, con l'appellativo di 'amica mia'. E anche qui il possessivo 'mia' avvicina il senso di un rapporto che la parola 'amica' tenderebbe invece a tenere distante nella negazione dell'ordine di una relazione coniugale (*Alexis*, riconoscendo e dichiarando la propria omosessualità si allontana infatti da Monique, pur avvicinandosi profondamente a lei nello spazio, forse più intimo di un matrimonio, della scrittura).

In *Anna, soror...* la dedica compare già nel titolo, che richiama l'epitaffio di Anna sulla tomba del fratello Miguel. Il nome di Miguel, scrive Yourcenar, è «il nome che le sorelle di tutta la mia acendenza paterna hanno dato ai loro fratelli»¹⁷; ma, come in ogni atto di nominazione, non c'è una valenza a senso unico: la scelta del nome è stata per l'autrice anche la scelta di una «sonorità spagnola»¹⁸ delle sillabe. In questo romanzo il possessivo è, per così dire, "sostituito" dal termine 'sorella', nel quale sono contenuti al tempo stesso il senso della prossimità e della vicinanza fisica e genalogica, e il senso del dramma che, proprio a causa di questa parentela, si consuma tra i due amanti, già definiti dalle parole che li designano: fratello e sorella.

¹⁶ Cfr. Augusto Ponzio, *Il filosofo e la tartaruga*, Ravenna, Longo, 1990.

¹⁷ M. Yourcenar, *Opere*, cit., p. 1096.

¹⁸ *ibidem*.

L'alterità segna dunque profondamente la genesi e lo svolgersi della scrittura di Yourcenar, la stessa scelta delle parole, delle cadenze e del loro ordine nella narrazione. Un'alterità ispirata da un profondo amore dell'autrice per i suoi personaggi, *insieme* ai quali, e non *attraverso* i quali, ella costruisce la scena della scrittura. L'amore per i suoi eroi è per lei distanza, prossimità responsabile, rispetto di un'inviolabilità che sembra materialmente preesistere nei personaggi alle stesse opere in cui sono creati.

«Amo Zénon come un fratello»¹⁹, scrive Marguerite nelle *Care memorie*, e questo "fratello" mi sembra poter essere per lei una specie di fantasma, di figura allo specchio, un nome proprio che diventa volto:

Non habet nomen proprium: era di quegli uomini che sino alla fine non cessano di meravigliarsi di avere un nome, come ci si stupisce, passando davanti a uno specchio, di avere un volto, e che sia proprio quel volto²⁰.

Il volto, come ha scritto Emmanuel Lévinas²¹, richiama l'immediatezza e la "nudità" di contatto che precede la riflessione e l'ontologia, e che rende impossibile lo stabilirsi in solitudine di un "io", essendo, il volto, la figura della relazione irriducibile con l'alterità. Il volto è un'immagine entro cui vive una relazione: questa relazione è per Yourcenar la scrittura.

L'immagine ha un ruolo estremamente significativo per la scrittrice: Parecchie sue opere traggono infatti ispirazione da immagini pittoriche. «D'après Greco», «D'après Rembrandt» e «D'après Dürer» erano i titoli che Yourcenar aveva inizialmente destinato a quelli che poi, rispettivamente, furono: *Anna soror...* (da lei successivamente associato a Caravaggio), i due racconti *Un uomo oscuro* e *Una bella mattina*, e *L'opera al nero*. L'immagine è quel complesso di segni che meglio condensa il paradosso di un *riconoscimento* che si dà nella *distanza*. Yourcenar scrive di Antinoo attraverso le immagini delle sculture che lo raffigurano, di Adriano guarda i ritratti, dei suoi familiari remoti cerca quelle vecchie pitture in cui nei volti si afferrano impercettibili somiglianze, che proprio perché impercettibili, sfuggenti, "scolpite" dal tempo, non si lasciano *prendere* ma solo *scrivere*.

In riferimento alla questione della differenza sessuale, l'alterità è in Yourcenar qualcosa di molto diverso sia dal dualismo sia dalla categoria di "neutro". Nella postfazione ad *Anna, soror...* Yourcenar parla infatti di figure quali «Monique in *Alexis* e la "dama di Fröso" in *L'opera al*

¹⁹ M. Yourcenar, *Care memorie*, cit., p. 214.

²⁰ M. Yourcenar, *Opere*, cit., p. 723.

²¹ Cfr. Emmanuel Lévinas, *Totalità e infinito*, Milano, Jaca Book, 1980.

nero, rivendicando, in polemica con chi l'ha talvolta rimproverata di tarsiurare le donne, il fatto che in figure femminili come queste ella ha trasferito buona parte del suo ideale umano²². La donna, quella che lei chiama la donna "perfetta" quale le è spesso capitato di immaginare, è, come Valentina, «allo stesso tempo appassionata e distaccata, passiva per saggezza e non per debolezza»²³: una figura che dunque ribalta transvalutandoli gli stereotipi dualistici su ciò che è comunemente inteso come complementarietà, equilibrio, simmetria, o d'altra parte come esatta dicotomia, tra le coppie maschile/femminile, anima/corpo, forma/materia.

Le figure femminili di Yourcenar esibiscono quella che può essere definita l'asimmetria, l'eccedenza, la non specularità esistente tra uomini e donne. Un'alterità così concepita non è misurabile su un'origine, ma è assoluta, radicale. Non esiste cioè l'alterità delle donne *rispetto al* maschile inteso come l'elemento primigenio, neutro e universale a partire dal quale l'altra si determina. L'alterità precede le definizioni stesse di 'uomo' e di 'donna', pur essendo costitutiva del prodursi di singolari esistenze di uomini e di donne.

Nella scrittura di Yourcenar questa "genesi" del senso e dei personaggi mi sembra esemplarmente messa in scena.

Il mito

In *Fuochi* l'esperienza dell'alterità è data dalla presenza del mito, o meglio, di più miti da cui prendono corpo e nome i personaggi. Libro nato nel 1935, per la stessa ammissione dell'autrice, da una «crisi passionale», *Fuochi* è «una serie di prose liriche collegate fra loro sulla base di una certa nozione dell'amore»²⁴. L'amore è «realità dell'esperienza», «malattia e insieme vocazione», e tiene insieme le parole e le figure che la parola genera, in un richiamo continuo ad altri testi e ad altri tempi che produce una sorta di mitologia profana e "secolarizzata".

Le figure che vi compaiono hanno nome Fedra, Achille, Patroclo, Antigone, Lena, Maria Maddalena, Fedone, Clitennestra, Saffo, e i loro racconti, sbalzati e rifratti nel tempo e nel luogo, esibiscono quella che Yourcenar indica come:

una forma di confessione naturale e necessaria, uno sforzo legittimo per non perdere nulla della complessità di un'emozione o del suo furore²⁵.

²² Cfr. M. Yourcenar, *Opere*, cit., p. 1093.

²³ ibidem.

²⁴ ivi, p. 1111.

²⁵ ibidem.

La passione e il furore erotico generano in *Fuochi* un linguaggio pregno, saturo, sovraccarico, che Yourcenar paragona a certi ferri battuti del Rinascimento le cui torsioni e i cui intrichi mantengono, anche a distanza, tutta l'incandescenza del fuoco che li ha così resi.

Altri testi in cui compare un'alterità che definirei "culturale" mediata questa volta dall'esotismo del mito, sono i racconti brevi raccolti sotto il titolo di *Novelle orientali*, e il saggio sul poema erotico indiano *Gitagovinda*. Sarebbe interessante approfondire la problematica di questo rapporto tra mito e alterità in Yourcenar, perché il mito mi sembra essere, soprattutto in questi testi ora citati, uno dei modi più suggestivi attraverso cui la scrittura permette di vivere il tempo. Un tempo, quello del mito, che se da un lato si allontana, si isola assolutamente nella sua distanza anche volutamente esotica, dall'altro si avvicina, sotto forma di racconto quotidiano come in *Fuochi*, di fiaba come nelle *Novelle orientali*, di corporeità sensuale che coniuga erotismo e misticismo come nel saggio sul *Gitagovinda*.

Il mito è in Yourcenar molto spesso mito erotico, che enfatizza l'elemento corporeo e trasgressivo dell'amore. In *Anna, soror...*, ad esempio, l'incesto tra fratello e sorella viene da Yourcenar messo in luce come infrazione, in quanto atto volontario, nello stesso ordine mitico dell'incesto, che è sempre, nel racconto mitico o nella tragedia, atto involontario (pensiamo ad Edipo).

Nelle *Memorie di Adriano* la figura di Antinoo rimanda suggestivamente a Narciso, soprattutto nella morte, che egli si dà facendosi annegare nel Nilo. Questo mito permane nelle pagine che seguono il suicidio di Antinoo, pagine in cui la celebrazione del lutto dilaziona l'evento stesso della morte. Sono pagine lunghe, che descrivono le cerimonie e che si protraggono successivamente nel descrivere le forme del culto voluto da Adriano per Antinoo come ulteriore celebrazione, attraverso le statue, i ritratti, la città battezzata Antinopoli, dell'immagine del giovane Narciso.

Un'autobiografia?

Nelle pagine cosiddette autobiografiche della trilogica *Care memorie*, *Archivi del Nord* e *Quoi, l'éternité*, l'alterità accompagna l'esperienza stessa del "farsi soggetto" di Marguerite scrittrice. Nei *Taccuini* della *Memorie di Adriano* Yourcenar scrive:

La mia stessa esistenza, se dovessi raccontarla per iscritto, la ricostruirei dall'esterno, a fatica, come se fosse quella d'un altro. Dovrei

andare in cerca di lettere, di ricordi d'altre persone, per fermare le mie vaghe memorie²⁶.

Questo è esattamente ciò che ella fa a partire dagli anni '70 nel ricostruire la sua esistenza attraverso quella di altri, i suoi avi, di cui cita le tracce, che risalgono, da parte di madre al XIV secolo, e da parte di padre al XVI. Il volume che costituisce, possiamo dire, il "romanzo di se stessa, *Quoi, l'éternité?*, si chiude invece per il sopraggiungere della sua morte, interrompendosi appena sui suoi quindici anni. Nella scrittura che solo impropriamente possiamo chiamare "autobiografica", Yourcenar si allontana da se stessa compiendo verso di sé un'operazione di "straniamento":

Quella bambina di sesso femminile [...], quel pezzetto di carne rossa piangente in una culla azzurra, mi costringe a pormi una serie di domande che sono tanto più inquietanti nella loro apparente banalità [...]. Che quella bambina sia io, non posso dubitarne senza dubitare di tutto. Ma per vincere almeno in parte il senso di irrealtà che mi dà questa identificazione, sono costretta, proprio come lo sarei per un personaggio storico che tentassi di ricreare, ad appigliarmi a schegge di ricordi di seconda o di decima mano [...]²⁷.

Per ricostruire le sue radici, Marguerite deve al tempo stesso spezzarle, trattarle come radici che hanno a che fare con altri: deve consultare archivi, visitare luoghi (così come fa con Adriano), guardare vecchi ritratti, prendere tra le mani vecchi oggetti, leggere libri di altri, come il *Rémo*, dedicato dal suo prozio Octave al giovane fratello suicida. L'autobiografia, insomma, si "allontana", la sua storia non riesce a venire fuori, che già la morte incombe. L'autobiografia è così il racconto di altri, che, certo, con lei, con il suo corpo hanno a che fare sino nelle cellule, ma che rispetto a lei sono incontestabilmente *altri*. Accade così che persone realmente vissute lontano da Marguerite quanto potrebbero essere Zénon o Alexis, e che ella non potrebbe avvicinare né amare se non in virtù di pura formalità (compresa sua madre), ella invece le avvicina e le ama perché di loro scrive, perché da persone diventano personaggi.

Quale vincolo tiene unita una figlia a una madre "conosciuta" solo nel di lei utero, e rare volte, in soli dieci giorni, confusamente apparsa ai suoi occhi annebbiati di lattante? Yourcenar sembra cinica a volte nella sfrontatezza con cui affronta la "realtà" del suo rapporto con la madre. Ma il cinismo svela invece un profondo amore, non costruito,

²⁶ *ivi*, p. 552.

²⁷ M. Yourcenar, *Care memorie*, cit., p. 5.

non fittizio, non formale, perché fondato sulla materia che è la sua scrittura. Una materia che vive molto delle immagini, e le immagini della madre sono per Marguerite veri e propri principi generatori di narrazione e di figure. C'è un ritratto di Fernande che ella ebbe tra le mani in un certo periodo, e che descrive splendidamente:

Ho avuto sott'occhi un ritratto di Fernande [...] che mi ha dato modo di conoscere il colore degli occhi della modella. Erano verdi come lo sono spesso quelli dei gatti, Fernande era ritratta di profilo e con la palpebra lievemente abbassata, ciò che le dava uno sguardo un po' "di sotto in su". Indossava un abito color smeraldo che l'artista pensava si accordasse con gli occhi, e un enorme cappello con nodi di nastro scozzese, lo stesso che portava in una figurina di carta ritagliata dello stesso periodo. Poteva avere al massimo quindici anni²⁸.

Il corpo

Il corpo della madre prende dunque forma a partire da un'immagine: il corpo è qui la sua storia, ed è oltre ancora, cioè ciò che la memoria non può contenere. Ma il corpo, nella scrittura di Yourcenar, "racconta" insieme al tempo anche le sue passioni, i suoi umori, le sue abitudini. Bellissime sono per esempio le pagine dedicate da Adriano al sonno: un sonno, come scrive, «goduto per se stesso»²⁹, cioè non finalizzato, una forma di «incoscienza felice» che ci fa accettare «di esser sottilmente più deboli, più pesanti, più leggeri, più vaghi dell'esser nostro»³⁰.

Il corpo, inteso come corpo erotico, pone, secondo Yourcenar, un problema di linguaggio. Come scrive nella Prefazione ad *Alexis*,

non si è forse mai abbastanza notato che il problema della libertà sensuale in tutte le sue forme è in gran parte un problema di libertà d'espressione³¹.

L'erotica, cioè, si costruisce per Yourcenar in quello che foucaultianamente chiamerei l'ordine del discorso, come il problema di quelle "zone di silenzio" e di quegli "strati di menzogna" costruiti intorno alla sessualità umana. In *Alexis* la scrittrice dichiara che, proprio rifiutando ogni costrizione linguistica in questo campo, sia essa legata a una corporeità "detta" da termini presi dal vocabolario scientifico («parole-etichetta che vanno nella direzione opposta della ricerca della

²⁸ *ivi*, p. 236.

²⁹ M. Yourcenar, *Opere*, cit., p. 313.

³⁰ *ivi*, p. 314.

³¹ *ivi*, p. 4.

letteratura»³²), sia essa la "tecnica d'urto" dell'oscenità, sceglie come soluzione linguistica per "dire" il senso e i sensi di *Alexis* «quella lingua spoglia, quasi astratta, circospetta ed esatta insieme»³³ che nella tradizione letteraria francese è stata la lingua usata per trattare ciò che un tempo veniva definito come "gli smarrimenti dei sensi".

Mi sembra comunque che, pur nella diversità dei registri linguistici ed espressivi volta a volta legati alla corporeità e alla sensualità (pensiamo a Zénon, ad Anna, ai personaggi di *Fuochi*) Yourcenar persegua come ideale erotico quello che ella pone nella voce di Adriano allorché egli parla dell'*erotica* come base di un sistema di conoscenza umana:

A volte, ho sognato di elaborare un sistema di conoscenza umana basato sull'*erotica*: una teoria del contatto, nella quale il mistero e la dignità altrui consisterebbero appunto nell'offrire al nostro *io* questo punto di riferimento d'un mondo diverso. In questa filosofia la voluttà rappresenterebbe una forma più completa, ma anche più caratterizzata dei contatti con l'*Altro*, una tecnica in più messa al servizio della conoscenza del non *io*³⁴.

Tono e linguaggio nel romanzo

Questo passo delle *Memorie di Adriano* permette, oltre che di gustare il senso profondo e attualissimo di questa "erotica della conoscenza", anche di introdurre un ulteriore aspetto, cioè quello del *discorso*. La scrittrice dedica un interessantissimo saggio a questo tema, intitolato «Tono e linguaggio nel romanzo storico», in cui mette a confronto la costruzione dei personaggi Adriano e Zénon in relazione al tipo di discorsività caratteristica delle opere di cui sono protagonisti. Il brano sopra riportato è un esempio di come il genere discorsuale scelto da Yourcenar per far vivere Adriano sia il genere monologo. Come lei scrive, si tratta del «monologo a voce alta», il cui tono è dato da quella che i latini chiamavano 'oratio togata'³⁵. Yourcenar immagina Adriano bilingue (latino e greco), che si rivolge, al di là dei suoi contemporanei e del nipote adottivo, a un interlocutore ideale, quello che ella chiama «l'uomo in sé» quale grande sogno della civiltà sino ai nostri tempi. Preciserai che in questo caso il termine 'monologo' è usato dalla

³² ibidem.

³³ *ivi*, p. 5.

³⁴ *ivi*, p. 311.

³⁵ Marguerite Yourcenar, *Il tempo, grande scultore*, Torino, Einaudi, 1985, p. 28; per un confronto tra il «tono e linguaggio» in Yourcenar e il «genere discorsuale» in M. Bachtin, cfr. il mio «Bachtin e Yourcenar: linguaggio, autore, eroe» in Ponzio e Jachia (a cura di) *Bachtin e...*, Bari, Laterza, 1983.

scrittrice per definire un preciso genere di discorso in opposizione al termine 'conversazione'. Non è quindi un concetto "fondante" il romanzo, in quanto le *Memorie di Adriano* sono un testo profondamente dialogico e plurilinguistico, anche se non "polifonico" in senso stretto. Queste caratteristiche si rivelano sia nel fatto che il romanzo è costruito come una lettera rivolta da un autore a un destinatario, sia nel bilinguismo di Adriano, sia infine in quella trasposizione immaginata da Yourcenar dalle lingue del tempo di Adriano, per lo meno così come noi le conosciamo, al francese contemporaneo.

Zénon è invece pensato da Yourcenar come poliglotta e il genere discorsuale dell' *Opera al nero* riprende insieme la conversazione, nella forma del discorso diretto, e la narrazione, nella forma della "voce pubblica". La polifonia dell' *Opera al nero*, riferita a una società e a una cultura, come quelle cinquecentesche, profondamente "mobili", accompagna la stessa scelta delle parole, in cui sono stratificati sensi plurimi non solo rispetto al nostro tempo, ma già rispetto al tempo in cui il romanzo si svolge.

A proposito di un tema linguistico comparsa quindi, ancora, il problema del tempo, il fascino che questa dimensione, questa forma del pensare e del parlare, ha sempre avuto su Yourcenar. C'è un saggio intitolato «Il tempo, grande scultore» in cui la scrittrice parla dell'opera quasi "artistica" che il tempo compie, forgiando e modificando per usura, consunzione o distruzione, le statue della classicità. L'opera scultorea, scrive Yourcenar, comincia la sua vita nel giorno in cui è stata terminata. I sentimenti umani, l'erosione degli elementi, il tempo, cioè, in tutte le sue passioni, agiscono sull'opera e la consegnano ai posteri nella forma sedimentata della rovina. Se i nostri avi restauravano le statue, noi, scrive Yourcenar, prediligiamo invece «le lacune, le rotture che neutralizzano, per così dire, il possente elemento umano di questa statuarìa»³⁶.

Il nostro gusto ci fa orientare al piacere della metamorfosi, sia essa lo sfregio di teste, braccia, nasi mozzati, sia essa la commistione dell'elemento artistico con l'elemento naturale, come accade alle statue depositate sul fondo del mare che si ripescano ogni tanto.

Ecco, questa metamorfosi, soprattutto questo "mutamento oceanico" che ha scolpito, dal fondo degli abissi, Veneri, Nettuni ed Efebi, mi sembra poter essere efficace e suggestiva metafora per "dire" la temporalità nella scrittura di Yourcenar. Si tratta di una metamorfosi che va sia nella direzione "archeologica" degli avi che restaurano, sia nella direzione contemporanea del gusto per la rottura e il discontinuo. Quello che resta, quello che ci oltrepassa, è l'opera nel suo essere

³⁶ M. Yourcenar, *Il tempo, grande scultore*, cit., p. 54.

movimento incessante rivolto all'alterità³⁷, materia che si scompone e ricomponde dandosi in sé, sempre, come misura delle cose.

³⁷ cfr. Emmanuel Lévinas, «Le sens et l'oeuvre», in *Atharot* 1, 1990.