

Senecio

a cura di Emilio Piccolo e Letizia Lanza



Vico Acitillo 124 - Poetry Wave

Vico Acitillo 124 - Poetry Wave

www.vicoacitillo.it
mc7980@mclink.it

Napoli, 2004

La manipolazione e/o la riproduzione (totale o parziale) e/o la diffusione telematica
di quest'opera
sono consentite a singoli o comunque a soggetti non costituiti come imprese
di carattere editoriale, cinematografico o radio-televisivo.

Marguerite Yourcenar e la Grecia
di Maria Grazia Caenaro

Per comprendere il significato della continua presenza della Grecia nella produzione della più famosa scrittrice francese del '900, credo sia utile premettere un brevissimo cenno biografico sull'autrice.

Marguerite Yourcenar (anagramma del cognome di famiglia de Crayencour) nasce nel 1903 a Bruxelles da padre francese originario di Lilla e da madre belga; inizia precocissima la sua attività di scrittrice, pubblicando le sue prime opere a poco più di 18 anni e, nel '29, il romanzo *Alexis o il trattato della lotta vana* che considererà a lungo una delle sue opere più riuscite. Durante i viaggi che compie fin da giovanissima e per circa un ventennio, soggiorna ripetutamente in Italia, in Grecia, in Svizzera e negli Stati Uniti, dove si trasferirà alla vigilia dello scoppio della guerra nel '39 per rimanervi una decina d'anni, fino al '50, quando farà ritorno in Europa dedicandosi ancora a peregrinazioni che rivelano la sua natura inquieta, ma anche insoddisfazione per le condizioni politiche, civili e morali del vecchio mondo. Prende poi definitivamente dimora in un'isola, Mounth Desert nell'Atlantico, al largo del Maine, interrompendo comunque spesso questa sua prolungata residenza, confortata dall'amicizia e dalla quarantennale devozione della 'persona carissima' *hospes comesque* (Grace Frick) alla quale dedica la sua opera più celebre: *Le memorie di Adriano*. Nei viaggi che la portano sempre più lontano (in India, in Egitto, in Giappone) non si apre soltanto con curiosità di viaggiatrice ad altri luoghi e costumi, ma cerca appagamento e risposta a interrogativi esistenziali, avida sempre di ogni esperienza e appassionata di tutte le manifestazioni dell'uomo; nella disponibilità sempre viva per tutto ciò che costituisce arte – libri, quadri, sculture, musica e anche «memorie», aggiunge l'autrice – concentra progressivamente la sua attenzione sulla forza del 'tempo grande scultore', come intitola una raccolta di saggi, vero tema di fondo della sua opera. La Yourcenar è inoltre sempre attiva e impegnata in battaglie civili e campagne ecologiche, si prodiga per la tutela dei diritti umani come per la protezione degli animali e per la difesa della natura: non conduce dunque un'esistenza da intellettuale appartata nello studio, avulsa dalla realtà e dai problemi, ma fino dagli anni giovanili è caratterizzata da una particolare apertura verso il mondo esterno. La prima pubblicazione di ritorno dal lungo esilio in America è, nel '51, *Le memorie di Adriano*, a cui segue poi una fervida attività letteraria coronata, nel '68, da un'altra creazione di sorprendente complessità: *L'opera al nero*. Dopo le due importanti prove narrative che mettono a fuoco il suo senso dell'uomo e della civiltà, l'Autrice si dedica alla grande trilogia delle memorie familiari: *Care memorie* (1974), quindi *Archivi del nord* (1977) e ultimo *L'eternità*, pubblicato postumo nell'88. Ma alla produzione artistica – che tocca tutti i generi letterari (romanzi, novelle, teatro, traduzioni) – si accompagna anche un'assidua riflessione critica; impegno di verifica delle proprie scelte e fermento di pensiero alimentano inoltre un ricchissimo epistolario e alcune importanti raccolte di saggi. Nell'81, onore mai toccato ad una donna in precedenza, viene assunta fra gli Immortali nell'Académie Française su proposta di Jean d'Ormesson e pronuncia un

importante discorso di accettazione e di ringraziamento che riporta alla luce memorie stratificate di senso civile e culturale; ma continua a frequentare poco gli ambienti accademici, schiva di onori e soprattutto desiderosa di non farsi catturare da nessun conformismo e da nessuna istituzione. Negli anni successivi il suo nome compare più volte nella rosa delle candidature per il premio Nobel. Muore nell'87 nel suo esilio in America, nell'isola dell'Atlantico che da tanto tempo aveva eletto a rifugio.

In un'opera così vasta colpisce la continuità di riferimenti e di riflessioni sulla Grecia che la scrittrice aveva scoperta precocemente nei suoi viaggi giovanili, ricevendone un'impressione profonda che, nata al contatto con i luoghi, si radicò poi attraverso «l'arte e la letteratura che hanno trasmesso l'idea di Grecia», amate e studiate con immediata adesione fino dall'adolescenza. Infatti già nel primo romanzo pubblicato, *Alexis*, l'audace confessione della scoperta di un amore fuori delle convenzioni è filtrata letterariamente attraverso Teocrito e Virgilio, evocati dal titolo (ma si avverte anche l'eco di Gide e Rilke); subito dopo, quando ancora la sua maturità intellettuale e psicologica non era compiuta e soprattutto le mancavano gli strumenti per accostare in modo adeguato un tema tanto importante (come confesserà in seguito), la Yourcenar si dedica ad uno studio coraggioso del lirico greco Pindaro (VI-V sec. a.C.), celebratore delle vittorie agonali degli atleti che nei giochi panellenici esprimono un modello di perfezione umana, ma anche esploratore inquieto del divino; certamente la Yourcenar, che cercò in seguito risposta alle sue inquietudini anche nel taoismo, nel buddismo, nell'induismo, aprendosi a molte esperienze religiose orientali, fu attratta anche da questa dimensione del poeta, come riconosce in una lettera tarda del suo epistolario. Lo studio giovanile dell'arduo poeta corale che aveva espresso il suo complesso mondo morale e spirituale in una forma raffinatissima e preziosa, ellittica, che chiede al lettore un coinvolgimento totale, risulta dunque opera molto più complessa di una vita romanzata secondo la moda del tempo; suddiviso in quattro parti, fu pubblicato (tra il 1931 e il 1932) nelle distinte sezioni su riviste letterarie, ma la scrittrice lo ripudiò successivamente, proibendone la pubblicazione finché poté far valere i suoi diritti, convinta che testimoniassero la genuinità del suo slancio, ma non rendesse giustizia ad un autore che avrebbe richiesto, ben oltre la passione individuale, maturi criteri d'indagine: lo giudicava infatti frutto di erudizione frettolosa e di seconda mano e si rimproverava una rappresentazione esteriore e superficiale della Grecia. Eppure costituisce già una coraggiosissima provocazione per l'ambiente letterario francese, poco informato su grandi rappresentanti della letteratura antica al di fuori delle cerchie accademiche.

Segue, nel '43, come tappa ideale dell'avvicinamento progressivo della Yourcenar alla Grecia, un saggio sull'influenza esercitata dalla tragedia greca sulle letterature moderne, che denota ormai piena capacità di immedesimarsi con sensibilità e con profondo rispetto e sempre più ricca cultura in quella civiltà. L'opera, che la scrittrice giudicò in seguito più sostenuta da slancio ideale che da autentica possibilità di dominare un campo così arduo, ci fa comunque intuire che per la Yourcenar il contatto con la letteratura antica non fu mai un isolarsi nella contemplazione di una perfezione, in un compiaciuto godimento spirituale individuale: in quelle arcaiche manifestazioni la scrittrice cercò sempre di cogliere i segni premonitori di tutta la letteratura successiva e intese

sempre l'interrogativo posto dai grandi autori del passato come un rilancio dell'enigma che impegna anche i posteri sollecitando uno sforzo ulteriore, convinta che ad ogni generazione sia richiesta una verifica e un apporto. Solo così il tempo getta un ponte tra il passato e il futuro, e rende possibile nella lettura del presente «la divinazione» di ciò che si realizzerà in avvenire, ma che al poeta è già dato di intuire attraverso il vivificante contatto con l'antico. Questo saggio fu pubblicato in Argentina su una rivista letteraria edita a cura di un altro illustre esule francese, Roger Caillois, che nel '39 si era trasferito temporaneamente in Argentina per un ciclo di conferenze, ma bloccato dagli eventi bellici rimase in quella terra così estranea e così remota fino al '46. Con la pubblicazione della rivista *Les lettres francaises* Caillois teneva viva la memoria della patria lontana e trasparente a tutti il segno della grande civiltà di Francia. La Yourcenar, quando fu ammessa nell'Academie Francaise nell'81, prese il posto dello scrittore che era stato idealmente suo compagno d'esilio e pronunciò un discorso che contiene un'altissima disamina di alcune parti della sua produzione, pubblicato successivamente in forma di saggio con il titolo *L'uomo che amava le pietre*. Anche in quello che la scrittrice non dice in modo esplicito si coglie il segno di una segreta intesa tra i due intellettuali che negli anni della guerra, in America, si erano trovati a riflettere sul grande problema d'attualità del rapporto fra civiltà e barbarie, fra giustizia e brutalità (o soffocamento del diritto). Lo scrittore aveva espresso in modi molto fermi ed ancora più espliciti della Yourcenar l'angoscia per gli anni che l'Europa stava vivendo in una raccolta di saggi composti tra il '40 e il '44, *La roccia di Sisifo*, interpretando il mito greco come metafora dell'umanità che avanza nel cammino della civiltà per bruciare poi improvvisamente tutte le sue conquiste e per dover ricominciare da zero¹. Ma, secondo lo scrittore, questo sempre nuovo inizio non è fatica inutile, perché tiene desta la vocazione dell'uomo chiamato continuamente al compito di riorganizzare la civiltà minacciata e a ritrovarne le basi in valori di carattere morale, disciplinando le proprie energie in un'etica sociale. La Yourcenar ritenne dunque significativa la consonanza spirituale con questo grande intelletto e sottolineò la comune attitudine alla meditazione sulla Grecia per leggersi, come in uno specchio, il destino dell'Europa «in tempi di incertezza sulla sopravvivenza della cultura e sul futuro stesso personale».

Successivamente l'Autrice, ritornata in Europa, affronta un altro ambito della grande letteratura greca dopo la lirica corale e la tragedia: la poesia 'soggettiva', dai lirici arcaici fino agli autori della *Antologia Palatina*; l'epistolario dà testimonianza del travaglio affrontato anche in questo tentativo di rendere familiare una poesia nella quale, secondo la scrittrice, c'è tutta l'esperienza umana, ma che la cultura ufficiale era riluttante ad accogliere. Impiegherà dal '51 – si mise all'opera subito dopo la pubblicazione de *Le memorie di Adriano* – fino al '79 per far pubblicare una silloge di 44 poesie greche da lei tradotte, intitolata *La Corona e la Lira*, vincendo resistenze anche d'ordine morale o moralistico, oltre che la diffidenza nei confronti di una poesia

¹Secondo Caillois per quanto la fatica di Sisifo che spinge la pietra in cima alla montagna per vederla continuamente precipitare sembra sterile, ha una sua portata di civiltà: è uno scaldarsi i muscoli, un farsi le ossa in vista di grandi prove. Caillois verifica la sua interpretazione del mito attraverso un preciso riferimento storico alla Grecia del IV sec. a.C., paragonando l'Atene minacciata da Filippo di Macedonia all'Europa sotto la minaccia del nazismo. Questa lettura del mito e della storia contrasta con la pessimistica valutazione di un altro grande della letteratura francese, Camus, che come è noto utilizza il mito di Sisifo per dichiarare l'inutilità e la vanità degli sforzi umani.

considerata troppo enigmatica, allusiva e complicata; tutte le età della Grecia interessano dunque la Yourcenar, che deve difendere soprattutto la sua proposta di includere nell'antologia epigrammi della *Palatina*, la raccolta di poesia ellenistica e tardo-antica. Negli anni della guerra, fra il '40 e il '44, si era dedicata anche alla traduzione e allo studio critico del poeta neogreco Kavafis (pubblicato nel '58): anche qui, come ogni volta, la scelta è rivelatrice di un gusto, ma soprattutto di una capacità di mettersi in consonanza con l'autore². Contemporaneamente la scrittrice, anche in sede civile, non si stanca di raccomandare la difesa dei preziosi rapporti letterari fra Francia e Grecia, aiutando e proteggendo gli intellettuali ellenici perseguitati.

In quegli stessi anni la Yourcenar esprime anche mature valutazioni sulla Grecia e preziose testimonianze compaiono nell'epistolario. In una lettera indirizzata nel '46 dall'America al suo editore di Marsiglia che voleva indurla a riconoscere quanto fosse remota la Grecia dei suoi viaggi giovanili dai luoghi della residenza attuale e che la invitava a definire lo «spirito mediterraneo», la Yourcenar rispondeva che anche quell'isola atlantica per lei era Grecia: paesaggio familiare come la Dalmazia tante volte attraversata nei suoi viaggi fino allo scoppio della guerra, aspra come la Corsica, l'immaginazione poteva ben ricollegarla alla Grecia perché infine quel clima e quelle caratteristiche di natura aveva il paese settentrionale dei Greci, il mitico paese degli Iperborei. Soprattutto però la Yourcenar sostiene che la Grecia non è il luogo fisico né il paesaggio solare della Grecia, ma è una civiltà ereditata e di cui nessuno ci può privare; aggiunge infatti questa interessante annotazione: «Quello che è essenziale si è conservato nel tempo e ci segue, ci accompagna anche nello spazio. Quando vedo le maestose foreste di quest'isola, non posso che pensare alle foreste intorno al santuario in Epiro di Dodona. Quando vedo i piccoli templi protestanti di legno, non posso che pensare che così erano un tempo i templi della Grecia. Quando vedo una biblioteca, una scuola, non posso che pensare che questo è il vero retaggio dei Greci». Questa serena puntualizzazione si conclude con il riconoscimento che i Greci hanno lasciato una strada aperta in cui si sono innestate tutte le esperienze successive. La civiltà greca non è stata infatti una civiltà selettiva, riservata a pochi, ma tutto ha saputo accogliere e far lievitare trasmettendosi nelle forme di una grande letteratura, di una grande arte, di una grande esperienza civile (la democrazia), mai arroccate nella loro raggiunta perfezione, ma stimolo al confronto e alla continuazione. Di questa tradizione, dice audacemente la Yourcenar, fanno parte, accanto a Sofocle, Shakespeare come Tolstoj; in questa tradizione solo inaugurata dai Greci, Einstein ha tanto peso quanto ne ha avuto Euclide. Quindi bisogna saper vedere attraverso il tempo, cogliere il senso di fermento di questa civiltà che non si è negata ai più, ma ha sempre manifestato la sua duttilità e capacità di estendersi ed espandersi. Naturalmente la scrittrice conclude che non c'è uno «spirito mediterraneo» e sono puro artificio i meschini tentativi di identificare una grande esperienza dello spirito con angusti luoghi geografici, mentre la civiltà fiorita nel Mediterraneo proprio per il suo carattere di estrema apertura ha avuto la capacità di sopravvivere in condizioni geografiche molto

²Per la Yourcenar la traduzione, come l'esercizio critico, comporta sempre la capacità di immedesimarsi nell'autore studiato e mira ad appropriarsi di molteplici esperienze di vita e di arte; questo proposito è già perseguito nella traduzione giovanile di un romanzo di Virginia Woolf (1937). Oltre a tradurre la poesia più ardua e colta – come cinque No moderni del poeta giapponese Mishima (1984) – la Yourcenar cura anche (con presentazione critica, traduzione e commento) raccolte di spirituals negri, di blues e gospels (1964 e 1984).

lontane. Appunto per questo «se l'umanità è destinata a sopravvivere, la civiltà di domani, come lo fu quella di ieri, sarà evidentemente costruita nel solco tracciato in gran parte dalla Grecia».

Sempre nell'epistolario si legge un'altra interessante valutazione del senso della Grecia in una lettera del '54 in cui l'Autrice dichiara che chiunque viaggi in Grecia accerta quattro indiscutibili realtà: prima di tutto che la Grecia è stata un miracolo, un grande evento (anzi, addirittura l'unico grande evento dell'umanità); poi che la sensualità e l'amore per la vita sono caratteristiche di questa civiltà quanto la riflessione e la meditazione (ma «l'equilibrio e la saggezza greca di cui tanto si parla, non sono il magro equilibrio né la povera saggezza dei professori»): insomma quella greca è un'esperienza a due facce che integra tutte le dimensioni dell'uomo; inoltre che la civiltà greca è fiorita in quel luogo e in quel clima: quindi il fervore delle passioni e le arditezze della metafisica hanno avuto un diretto rapporto, perlomeno nei loro incunaboli, con quelle precise condizioni. E naturalmente la Yourcenar conclude, con il solito piglio polemico, che la storia, l'arte e la letteratura greca sono mal insegnate dovunque e da ciò dipende che quegli straordinari valori non abbiano sufficiente apprezzamento. Spesso le osservazioni contenute nelle lettere valgono dunque quanto un articolato saggio.

Altre acute annotazioni sulla Grecia si trovano nella raccolta di saggi *Pellegrina e straniera*³. A chi le chiedeva se il pensiero greco avesse validità assoluta e perenne, la Yourcenar risponde che i filosofi greci scoprirono ed affermarono quello che tante volte sarebbe stato riscoperto in seguito: ogni volta che nella storia si attua il recupero di qualcuna di quelle filosofie – o il platonismo, o l'epicureismo edonista o lo scetticismo pirroniano, o l'ascetismo stoico – le nuove generazioni cercano nelle affermazioni antiche un sostegno, quasi un conforto; a volte addirittura operano attraverso la provocazione, assumendo quei tratti di pensiero del passato per esprimere un rifiuto del presente, in forme di ribellione conclamate o più sotterranee. L'Autrice porta l'esempio del Rinascimento che, senza voler negare il Cristianesimo, si legittima però nella sua dimensione di nuova religione dell'uomo proprio appoggiandosi alla concezione antica, rifacendo parlare l'esperienza antica. Insomma la speculazione antica non ha in sé una validità assoluta: i Greci nelle tappe del loro pensiero hanno scoperto problemi che da sempre affannano gli uomini e hanno tentato risposte tante altre volte formulate indipendentemente da loro e che sia epoche storiche, sia singoli individui fanno proprie trovandovi una conferma a quello che comunque appartiene a loro, alla loro scoperta, alla loro esperienza. Inoltre, fa notare la Yourcenar, cercando consapevolmente sostegno in quelli che hanno affrontato gli stessi problemi, ne esce rafforzata la cognizione di continuità e fratellanza umana attraverso il tempo. Ma la Yourcenar va ancora oltre: sfata il mito che la filosofia greca sia stata l'unica grande esperienza di pensiero e costituisca un lascito perennemente vincolante, osservando in particolare che se la filosofia antica è stata esperienza di pochi che hanno fatto maturare un interesse e hanno sollecitato ben al di là della loro esiguità numerica, altrettanto potrebbe dirsi anche di altre esperienze filosofiche come quella

³Il titolo della raccolta di saggi *Pellegrina e straniera* (citazione dalla Prima Lettera di San Pietro) è molto significativo: la scrittrice viaggia con la devozione del pellegrino e con l'inesausta curiosità di chi viene «d'altro tempo e d'altro luogo», consapevole della propria estraneità e attratta da tutto ciò che le si rivela. Questa attitudine, evidente già nella prima sezione che include le prove giovanili, si riflette con progressiva maturità nei saggi delle ultime parti.

cinese che è pure stata pratica di pochi, senza per questo nulla perdere in profondità d'impegno e grandezza. «La Grecia come la Cina è stata capace di formulare nel corso dei secoli tutte le possibili chiavi di lettura della metafisica e della vita, del sociale e del sacro, fornendo ai problemi della condizione umana soluzioni diverse, convergenti o parallele e spesso diametralmente opposte, tra le quali l'intelletto può operare la sua scelta».

Sempre in *Pellegrina e straniera* incontriamo un altro notevole saggio sulla mitologia greca e la mitologia della Grecia. La Yourcenar osserva che la mitologia da sempre è stata utilizzata e addirittura sfruttata dalla letteratura e dall'arte: sempre, da Omero in poi, il mito è stato fatto vivere attraverso il prodotto letterario e questo cammino non si è interrotto mai. Attraverso efficaci esempi storici la Yourcenar dimostra quanta continuità si possa percepire nell'uso letterario ed artistico della mitologia greca, integrata nel nostro patrimonio comune a differenza di quella celtica e germanica «che pur fanno parte del nostro sangue, se non della nostra storia» perché gravate da ignoranza per due millenni. La Yourcenar sostiene dunque che il mito greco ha una sua absolutezza, presenta situazioni già formate, è un linguaggio comune, un qualche cosa di simile al latino chiesastico o all'algebra che sono linguaggi di portata universale, per cui dire un nome significa far individuare immediatamente la situazione che si intende esprimere; e osserva che pochi miti elaborati nel passato sono capaci di coprire tutta la gamma delle esperienze umane, mentre dopo il mito greco poco hanno aggiunto le età successive: forse solo i miti di Don Giovanni e Faust, che interpretano inquietudini che il mondo greco non avrebbe saputo concepire. Dunque pochi miti, poche situazioni emblematiche, poche schegge di questo linguaggio assoluto continuano a trasmettersi nel tempo. Nelle *Memorie di Adriano* la scrittrice fa un'osservazione analoga per la storia dell'arte: da pochissimi capolavori del passato sono derivate infinite repliche, si è generata una serie ininterrotta di tentativi di riprodurre sull'onda di quello stimolo, di ricreare, non certo di creare dal nulla. «Riproduciamo all'infinito poche decine di capolavori che non saremmo in grado di inventare» dice Adriano.

Un'altra riflessione significativa riguarda il mito *della* Grecia. La scrittrice fa notare che la lunga dominazione turca, protrattasi per cinque secoli, aveva devastato la Grecia, non soltanto ripiombandola nella condizione selvaggia che forse aveva avuto alle origini, ma disperdendo la vita e l'arte; ma proprio questa desolazione introdotta dai barbari aveva dato alla Grecia la possibilità di accogliere entro i suoi confini geografici un paese immaginario, parallelo a quello raffigurato sulle carte: il paesaggio del sogno, il luogo in cui si collocano i miti, non deformato dal peso della storia e quindi ancora percorso da fantasmi. «Paese – dice la Yourcenar – abbastanza esteso perché ci possiamo passeggiare nudi, abbastanza aperto per accogliere tutti, dove cantano i fantasmi del passato». Una interessante verifica sul piano storico consente alla scrittrice di spiegare il suo paradosso e di renderlo credibile, concludendo con l'affermazione che questo abitare un luogo di sogno e vagare in un paese dell'immaginario è pratica ancora viva nei nostri tempi, sebbene la scettica civiltà moderna si creda ormai affrancata per sempre da questi pesanti retaggi della tradizione. È evidente che in piena coerenza con questa convinzione nasceranno le opere

particolarmente legate a quella che la Yourcenar chiama l'«idea mitologica»: non più il mito, ma una sorta di concettualizzazione, di simbolizzazione, quindi di linguaggio evocativo.

Ma il confronto con la Grecia è condotto anche in un'altra prospettiva nella prima serie di saggi, quasi tutti composti negli anni delle peregrinazioni attraverso il Mediterraneo e l'Egeo, che porta il titolo di *Grecia e Sicilia*. In questa sezione risulta di particolare interesse il *Teatro delle ombre in Grecia*, dove la scrittrice descrive uno spettacolo molto popolare in Atene negli anni dei suoi soggiorni nella città, introdotto probabilmente dalla Turchia e certo recente rispetto alla grande tradizione della tragedia e della commedia greca ma che, in qualche modo, le continua aggiornandole. Parlando del teatro dei burattini manovrati con asticcioline di ferro che proiettano ombre sottilissime su un tendone appoggiato alla buona a uno sfondo, la Yourcenar si sofferma in particolare sul personaggio chiave, Karaghoz (termine turco che significa «occhio nero»): un Ulisse impastato con Tersite che conserva ancora una scintilla dell'antica intelligenza attica per ridere di se stesso, per proporsi con ironia come un disgraziato continuamente messo alla prova da tutti gli usurpatori e gli oppressori, ma che trova la capacità di sopravvivere proprio accettandosi nella sua meschinità, nella sua banalità di uomo e non di eroe. E dopo aver accennato ad alcune delle ingenue e piacevoli farse che catturavano allora la sua attenzione, la Yourcenar conclude con inaspettata serietà (siamo alla vigilia dello scoppio della seconda guerra mondiale): le marionette di tutta Europa non fanno altro che raffigurare noi uomini diretti e manovrati dai fili invisibili del destino; l'esiguità dell'ombra proiettata sul telone è il simbolo della nostra inconsistenza, ma anche il segno della nostra dignità, perché «dietro questi fantocci sta una storia secolare: il cammino stesso dell'umanità». Quando conclude che c'è dunque molto di serio nelle burlesche farse che i burattinai ancora rappresentano ad Atene, naturalmente il pensiero dell'Autrice va alle ombre della caverna platonica, proiettate sul fondo della prigione dove giacciono incatenate larve di uomini, e anche alla tarda raffigurazione platonica (nelle *Leggi*) dell'uomo come un burattino, non si sa se trastullo degli dei, pedina di un loro imperscrutabile gioco, oppure mirabile congegno, manovrato comunque da una serie di fili fra i quali dovrebbe aver la capacità di scegliere il tirante migliore: il filo d'oro della razionalità che lo lega al suo burattinaio. Quindi, mentre ritrae un aspetto così popolare e quotidiano della vita reale in Atene, la Yourcenar individua anche, dietro la farsa, la serietà della situazione umana e l'ombra sfocata di una grande tradizione d'arte e di pensiero.

Ancora la Grecia e il mito, inteso come approccio all'assoluto (di cui nei saggi è chiarita la portata), sono al centro di *Fuochi*, una raccolta di prose liriche nate nel '35 «come riflesso di una violenta esperienza d'amore, di una forma bruciante di passione che aveva conosciuto tutti gli stadi, tutti i livelli, tutte le possibilità di manifestazione», confessa l'autrice, che per esprimere la sua complessa nozione dell'amore ricorre a personaggi mitici o storici, tutti (ad eccezione di uno, Maddalena) appartenenti all'antica Grecia, ma riproposti alla maniera del grande tragico, Racine, evocato dal titolo⁴. Dunque da Fedra a Saffo si snoda una serie di nove ritratti interiori che

⁴«Ardo di più fuochi di quanti non ne abbia mai accesi» sono le parole di Pirro, figlio di Achille innamorato di Andromaca vedova di Ettore: allusione, quindi, all'incendio di Troia e comparazione fra l'incendio materiale della città e l'incendio della passione. Le considerazioni sulla diacronia del mito, frutto nella Yourcenar di precoce intuizione, sembrano ormai ovvie e hanno trovato conferma negli studi e nelle indagini anche comparative che negli ultimi decenni hanno alimentato, soprattutto in Francia, il fertile settore della scienza del mito e la riflessione sulla pratica letteraria delle «riscritture» (cfr. *Palinsesti* di Genette).

volutamente combinano l'antico con il moderno, anzi con l'immediatezza della vita e la concretezza del momento storico, in pagine non sempre vicine al nostro gusto e modo di sentire: se infatti sono bellissime quelle dedicate alla passione della filosofia suscitata da Socrate, colto sullo sfondo di un ambiente storico (l'età di Alcibiade) che ha singolari consonanze con l'Atene frequentata dalla scrittrice e dai suoi amici negli anni intorno al '35 in *Fedone o della Vertigine* (la vertigine della metafisica), oppure quelle ispirate ad Antigone (l'ardore della giustizia), non sempre in modi altrettanto persuasivi si realizza questo intendimento di presentare «un panorama organico della passione cogliendo i diversi volti dell'amore che, quando è veramente tale, brucia ed è assoluto». Nella prefazione della raccolta la scrittrice stessa suggerisce la chiave di lettura di quest'opera ambiziosa, precisando che da un lato ha voluto esprimere con tutta l'urgenza che era indispensabile l'ardore delle sue emozioni, dall'altro ha avuto l'occhio attento alla realtà contemporanea ed attraverso quello specchio deformante ha letto le antiche storie. Così Clitennestra e la guerra di Troia evocano la lotta fra Greci e Turchi del '24 e la crisi dei Dardanelli, Antigone è ripensata attraverso l'esperienza storica delle guerre civili (così faranno anche Brecht e Anouilh). Anche in *Saffo o del Suicidio*, in *Fedra o della Disperazione* si colgono gli apporti della realtà contemporanea, in situazioni che utilizzano il mito e sono espresse in un linguaggio che si correda di audacissime metafore; anzi la mediazione fra il mito – ecco soltanto delle storie antiche – e l'attualità è operata proprio dall'audacia lirica delle metafore; e ciò che tiene assieme tutti questi dati eterogenei è appunto la sincerità, la totalità, la varietà, la molteplicità della passione. La scrittrice è consapevole della genuinità del suo impegno ma anche della precarietà del risultato e confessa di rendersi ben conto che tutto questo può sembrare «un ballo in maschera». È proprio questa l'immagine che utilizzerà George Steiner, studioso della morte della tragedia – come si intitola il suo celebre saggio – giudicando con molta severità tutti gli audaci esperimenti di travasamento della materia mitica in contenitori moderni, fenomeno teatrale europeo e soprattutto francese (Cocteau, Gide, Giraudoux, Sartre, Anouilh, Camus) che investe perfino la drammaturgia americana (*Il lutto si addice ad Elettra* fu scritto da O'Neill dopo un soggiorno in Francia). Steiner dice che assistere a questi spettacoli lascia lo stesso senso di squallore e di malinconia che provoca il rivedere, di giorno, il costume indossato a un notturno ballo mascherato: quelle spoglie ritrovate alle luci dell'alba non restituiscono la realtà ma, in qualche modo, la calpestano. E aggiunge, riferendosi anche alla Yourcenar: «È come mettere vino nuovo nelle vecchie bottiglie: è un'impostura, una falsità che non appaga».

Fra questa prima prova – in cui i protagonisti sono quasi tutti personaggi da dramma, ma presentati in brevi e intense prose liriche – e il tentativo del grande teatro c'è una esperienza importante: le *Novelle Orientali*, che l'Autrice dice composte proprio durante i suoi viaggi «verso la Grecia», «verso l'Oriente» passando per i Balcani. Anche queste prose sono molto rapide, ma cercano di conservare la sobrietà, la arcaica miracolosa semplicità del racconto popolare rinunciando a orpelli retorici, aggiunte o infingimenti. Esempio in questo nuovo impegno di rinuncia alla letterarietà è *Il latte della morte* in cui l'Autrice dice d'aver rispettato integralmente non solo il contenuto, ma anche lo spirito di una ballata popolare albanese raccontando di tre fratelli

intenti ad una costruzione che, per prendere vita e resistere nel tempo, richiede che venga murato al suo interno un essere vivente, secondo l'antico costume; i giovani, costretti a sacrificare un essere umano (una donna, naturalmente), decidono che sarà una delle loro mogli, quella che si presenterà per prima a portare al marito il pasto a mezzogiorno; due dei fratelli, uno ansioso di liberarsi della sua fastidiosa compagna, l'altro deciso a salvare a tutti i costi la sua sposa, ricorrono all'inganno; così la terza donna, l'unica buona e onesta, amata proprio per la sua purezza e per la sua ingenuità, accorre al richiamo del marito ingannata dalle due cognate malvagie; e dopo l'uccisione del marito che inutilmente cerca di salvare la sua donna, il muro cresce inesorabile intorno alle membra della giovanissima sposa e madre. La novella si conclude con un altro tema popolare, diffusissimo: la donna chiede di poter continuare ad alimentare ancora il suo neonato, quindi gli operai lasciano due fessure nel muro, all'altezza del seno e degli occhi; attraverso questi fori la donna allatterà il suo bambino per due anni, ed avrà la gioia, mano a mano che la sua vita si consuma, di continuare a contemplarlo. La novella, una delle più belle della raccolta, elabora un tema appartenente alla tradizione popolare e al mito (il sacrificio propiziatorio umano, come quello di Ifigenia, è presente infatti anche nella grande letteratura) caro all'Autrice, che lo riprenderà nei suoi drammi (Alceste sacrifica la propria vita per il marito), ma anche nelle *Memorie di Adriano* (Antinoo, il giovinetto che per l'imperatore rappresenta la quintessenza stessa della Grecia, è un novello Patroclo capace di dedizione estrema). Forse è questa la ragione della straordinaria levità di tocco della scrittrice nella rielaborazione di un tema così diffuso e nella toccante raffigurazione dell'amore di una madre che «suscita più lacrime di Andromaca»⁵. Sottili rimandi alla tradizione colta si avvertono anche nella novella *Il sorriso di Marko*, dove l'amore tramutato in odio di un'amante delusa fa infliggere al giovane gigante serbo, eroe dell'epos orale balcanico, tormenti più crudeli di quelli di Achille sul cadavere di Ettore, ma il richiamo della bellezza è più forte della morte. Un'altra novella intrisa di tradizione, ma anche ricca dei colori, della luminosità, della violenza delle passioni in Grecia, è *La vedova Afrodissia o Testa Rossa*, dove la vedova di un pope dà sepoltura al giovane brigante da lei amato, che è stato catturato e giustiziato: memore della tenacia e dell'ardore della passione che la univa negli incontri segreti al giovane dalla testa rossa, ha infatti l'ardire di recuperare il cadavere mutilato e di metterlo nel sepolcro, addirittura nella bara del marito. Anche qui gli echi letterari sono trasparentissimi; ma l'antica novella della Matrona di Efeso raccontata da Fedro e da Petronio ha un'appendice tragica in questa versione moderna: anche la testa rossa del bandito, ancora infilata su una picca ed esposta sulla pubblica piazza, viene trafugata dalla povera donna spinta all'audacia estrema dall'amore che sopravvive anche dopo la morte; ma proprio mentre Afrodissia attraversa un campo di cocomeri con il capo dell'amato nascosto nel grembiule, sorpresa e inseguita dal proprietario che si crede derubato di uno di quei miseri frutti, precipita in mare scivolando dalle rupi con il suo prezioso involto stretto tra le braccia. È una vicenda estrema di amore e morte; anche qui però si avverte la rinuncia ai turgori lirici e alle esuberanze metaforiche che connotano *Fuochi*.

⁵I *Quaderni di traduzioni* di Ippolito Nievo, che raccolgono testi significativi della tradizione popolare greca e balcanica, offrono interessanti esempi della circolazione già nell'Ottocento di vetusti temi della tradizione letteraria alta, conservati ormai in chiave di folklore. Uno dei più interessanti ripropone il motivo del sacrificio di Alceste. L'interesse della Yourcenar per la letteratura orale si traduce in volontà di riprodurre gli schemi semplici del racconto, ma soprattutto di ricreare l'effetto di tradizione ancestrale.

In questa tavolozza volutamente così sobria i toni sono naturalmente molto vari; con un tocco scevro di asprezze polemiche è raffigurata in *Nostra signora delle rondini* la lotta tra il paganesimo, tenacemente resistente nella coscienza e nella tradizione popolare, e il cristianesimo; mentre l'intransigenza della nuova fede si esprime nella figura di un prete, un pope di disumano rigore ascetico, la Vergine è molto più generosa e clemente verso le Ninfe che un tempo abitavano questi luoghi: dà infatti la libertà alle antiche Naiadi perseguitate e rinchiusi, trasformandole in rondini e concedendo che nidifichino nella grotta in cui il pope ha consacrato una cappella al nuovo culto. Ne *Il giovane che aveva amato le Ninfe* la Yourcenar raffigura invece lo scambio fra sogno e realtà, tra mito e vita, nel giovane protagonista che ha avuto la mente fulminata da una improvvisa rivelazione del soprannaturale e dello straordinario e da allora continua a trascinarsi nel suo ebetismo felice, ma aveva contemplato un giorno, nell'ora panica, solo alcune belle turiste. Con perfetta aderenza alla situazione, il tono del racconto è sospeso tra stupore e ironia. Dopo le prose liriche, l'esperimento di questi dieci racconti orientali che rielaborano miti, leggende popolari, antiche tradizioni e superstizioni dalle soglie d'Europa all'Estremo Oriente, rappresenta un passaggio molto importante sul piano della ricerca espressiva, ma mette in luce anche un tema significativo: per la Yourcenar – e così sarà anche per l'imperatore Adriano nelle *Memorie* – la Grecia è Oriente, è già l'esotico. L'Adriatico, lo Ionio, l'Egeo sono mari non solo geograficamente lontani, ma che mettono a contatto con un modo di sentire, di vedere, con una integrità delle passioni che non si trova nel lucido Occidente, nella razionale Europa⁶.

La produzione teatrale della Yourcenar include tre drammi ancora di ispirazione mitologica: *Elettra o la caduta delle maschere*, *Il mistero di Alceste* e *Arianna* (nella redazione iniziale, poi rielaborato con il titolo interrogativo *Chi non ha il suo Minotauro?*). L'Autrice, consapevole di misurarsi con una tradizione autorevole, tenta la strada della forzatura per segnare la distanza da modelli insuperabili in queste opere che, ad un primo approccio, risultano anche sgradevoli, soprattutto se si abbiano in mente i grandi capolavori del teatro antico, o non del tutto convincenti perlomeno alla lettura (probabilmente la rappresentazione sulla scena riesce però ad attenuare alcuni tratti molto provocatori); ma anche in questa produzione, nonostante i toni forzati e le situazioni esasperate, si percepiscono appieno l'intendimento ideale e la volontà di esprimere un significato profondo attraverso l'audacia delle riprese. In *Elettra o La caduta delle maschere* la Yourcenar riprende l'omonimo dramma di Euripide – l'autore fra i tre tragici per cui dichiara espressamente la sua predilezione, sottolineandone la modernità – per denunciare la sterilità e assurdità della vendetta; abbandonato infatti il progetto iniziale di rielaborare l'*Amleto* shakespeariano, modella con assoluta libertà i personaggi desunti dalla drammaturgia greca e giunge a dimostrare, in modo davvero emblematico e definitivo, la vacuità di una deliberazione assunta da tempo e non più verificata attraverso le circostanze, che conduce la vicenda dei figli vendicatori ad un doppio tragico esito. Cambiano matricida e motivazione del matricidio: infatti

⁶Il culmine della passione sublime e dell'ardore metafisico è raffigurato in tre rielaborazioni di antichi testi letterari dell'India, della Cina e del Giappone. Nella prima novella della raccolta la Yourcenar esprime la sua fede nella letteratura e nell'arte riscrivendo, quasi in forma di apologo e di enunciazione di poetica, la leggenda del vecchio pittore cinese condannato a morte dall'imperatore perché per tutta la vita ha mentito creando un mondo più bello di quello reale, che si sottrae alla decapitazione salendo sulla nave e solcando il mare dell'ultimo quadro dipinto in carcere, il più perfetto e il più vero.

Elettra uccide con le sue mani la regina nella sua misera casupola, dove finge d'aver dato alla luce un bambino dal matrimonio con il contadino che le è stato imposto per spregio, soffocando in un impeto di rabbia la madre quando Clitennestra insinua che Elettra provasse per Egisto un attaccamento morboso – quindi che l'odio per la madre fosse ispirato da rivalità amorosa – e quando ancora vuole dimostrare che Agamennone non aveva nessuna qualità e, da uomo di nessun valore, non meritava di essere tanto rimpianto. Clitennestra dice forse una verità che alla figlia risulta inaccettabile e quindi non Oreste, come in tutta la tradizione antica, la uccide, ma Elettra che nel dramma greco era solo istigatrice del matricidio. Oreste, a sua volta, anziché restaurare giustizia, compie il parricidio: scopre infatti di non essere figlio di quell'Agamennone che vuol vendicare, ma di Egisto, eppure, anche dopo questa rivelazione, l'ossessione della vendetta, la volontà a tutti i costi di un atto criminale non si attenua e per quanto, rispetto alla volitiva Elettra, Oreste sia un fantoccio debole, esposto troppo a lungo al vizio nella convivenza con i due tiranni e infiacchito nello spirito, trova però energia per compiere un delitto gratuito. Da un lato traspare dunque l'ammirazione per una grande tradizione, dall'altra risulta sottolineata l'audace volontà di smentirla a tutti i costi non per un futile gioco, o per una ricerca di effetto e per ambizione di sorprendere, ma perché, secondo la scrittrice, i tempi moderni hanno annullato ogni valore ideale: quindi l'unico modo di ripensare situazioni esemplari è quello di misurarne la inattualità. Fra queste rivisitazioni del dramma antico *Alcesti* è la prova più riuscita, perché la scrittrice riesce a recuperare la dimensione ingenua della leggenda popolare tessalica, che scarnifica ulteriormente rispetto al modello euripideo, plasmandola nella direzione del mistero medievale e ponendovi al centro due temi molto sentiti e più volte presenti nella sua opera: il sacrificio di sé come prova suprema di dedizione, nell'offerta che la giovane sposa fa della propria vita per salvare quella di Admeto, e l'illusione del superamento della morte («l'ipotesi dell'eternità», dice la Yourcenar) nel suo ritorno dal mondo dei morti. Nel dramma l'adeguamento alla favola è un ritorno all'arcaico che si traduce in riscoperta dell'essenziale e vincola alla semplicità, come sottolinea la scrittrice stessa nella nota premessa all'edizione di tutto il suo teatro. La terza opera, *Arianna*, ancora più audace sul piano concettuale rispetto alle precedenti e ancora più sconcertante dal punto di vista artistico, dissacra tutta la tradizione ateniese della lotta di Teseo contro il Minotauro e spoglia di ogni credibilità il mitico eroe vincitore. La tragedia era stata composta nel '35 per gioco, lo dichiara l'Autrice stessa, in una specie di gara con gli amici; fu ritoccata successivamente, nel '44, con l'aggiunta di alcune scene, in particolare con due 'innesti' che riflettono il terribile momento storico. Nuova e insistita è infatti la raffigurazione dei 14 giovinetti che vanno incontro alla morte senza riluttare al loro destino, ciecamente, abbandonandosi alla loro sorte senza far niente per respingerla (e naturalmente anche Teseo non ha né capacità, né volontà di salvarli): è una evidente allegoria della impreparazione dell'Europa – il Minotauro è trasparente allusione a Hitler o alle tirannidi e agli assolutismi del tempo – i cui giovani, come gli antichi Ateniesi, vanno spontaneamente, quasi deliberatamente incontro al mostro senza fare sforzi concreti per reagire, vacuamente interrogandosi sulla sua natura. Un secondo innesto è la scena che vanifica tutta la tradizione della lotta con il Minotauro e del percorso all'interno del labirinto: il filo che Arianna consegna a Teseo

guida infatti l'eroe nell'esplorazione di se stesso, facendogli incontrare il suo 'io' bambino, adulto, vecchio in situazioni che ogni volta gli suscitano raccapriccio. A conclusione del dramma, uscito dal labirinto, anzi dal crollo puramente immaginato del labirinto, Teseo, ormai consapevole della propria angustia morale, naturalmente si accompagna alla sola donna di Creta degna di un anti-eroe, Fedra (scelta che già prefigura il dramma successivo dell'uccisione di Ippolito). L'unico personaggio positivo della vicenda è la sorella di Fedra, Arianna; e proprio questa eroina non dissacrata è destinata ad una sorta di apoteosi che la sottrae alle miserie umane: infatti, salvata da Dioniso, dall'isola dove Teseo l'ha abbandonata è portata in cielo e si solleva, libera, al di sopra di tutte le meschinità.

I tre drammi mitologici sono composti fra il '35 e il '44, anche se la pubblicazione è successiva; ma intanto è maturo il tempo per l'uscita del capolavoro, *Le memorie di Adriano*, un'autobiografia fittizia dell'imperatore romano che la Yourcenar coglie al tramonto della vita e dopo vent'anni di regno (aveva tenuto il potere dal 117 al 138, fra Traiano e Antonino Pio), assorto a ripensare a tutta la propria esistenza in una specie di testamento spirituale indirizzato al suo ideale erede, il futuro imperatore filosofo Marco Aurelio. L'Autrice lavora a quest'opera, così lontana dallo spirito del contemporaneo dramma di Camus dedicato a Caligola, per un tempo lunghissimo, quasi 30 anni; lo dichiara nei *Taccuini* dove segna le tappe faticose della creazione, che le ha richiesto molto impegno per costituire il modo attraverso cui rievocare un personaggio esemplare (il protagonista infatti è idealizzato e caricato di un ruolo che forse storicamente non gli appartiene), ma anche gli strumenti per raffigurare se stessa nel personaggio letterario e storico scelto, salvaguardandone però l'autonomia. Illuminano sulla genesi dell'opera alcune annotazioni dei diari, come l'osservazione riportata dall'epistolario di Flaubert che «fra la morte degli dei e la diffusione del cristianesimo, fra Cicerone e Marco Aurelio, c'era stato un tempo senza dei in cui si era affermato l'uomo e l'uomo soltanto». La frase, che aveva molto colpito la Yourcenar, fornisce infatti la chiave di lettura dell'intero romanzo: Adriano passa infatti attraverso molteplici esperienze religiose (l'iniziazione eleusina, l'iniziazione mitriaca, il rito necromantico in Egitto) ma sempre come avvicinamenti al divino dettati dalla volontà di tutto sperimentare, che si concludono con la scelta di essere soltanto uomo, esclusivamente uomo; ed «è più faticoso essere uomo che Dio». L'Autrice rievoca inoltre la profonda impressione provata visitando durante uno dei suoi soggiorni in Italia la villa di Adriano a Tivoli, ma soprattutto – tanti anni dopo, in America – l'emozione riaccesa in lei osservando, in una bottega d'antiquario, un'antica rappresentazione del Pantheon e poi l'acquisto di quattro stampe del Piranesi raffiguranti le rovine di Tivoli, appunto i resti della Villa Adriana.

Da queste oscure sollecitazioni prende avvio un'attività febbrile di documentazione perché, appena la Yourcenar si rende conto che vuol parlare di un grande uomo, si impegna all'accertamento della realtà storica attraverso i documenti e al rispetto della verità: «Si costruisce il monumento a proprio modo, ma importante è usare pietre autentiche», dichiara l'Autrice, consapevole che questo rispetto della verità relega al silenzio lo scrittore. Per far emergere il personaggio nella sua autenticità, la Yourcenar utilizza le scarsissime testimonianze letterarie conservate su Adriano (alcuni capitoli

dello storico greco Cassio Dione e la biografia dello storico latino Sparziano, in una delle sezioni della *Historia Augusta*); aggiunge però molti tasselli attraverso ricerche d'archivio, la lettura di infiniti libri e anche una accurata documentazione in base ai reperti archeologici e ai manufatti artistici (per esempio lo studio e il confronto fra le moltissime raffigurazioni di Antinoo coinvolge ogni energia della scrittrice appassionata d'arte). Tutto questo accumulo di notizie restituisce il personaggio e lo sfondo storico. Dice la Yourcenar, spiegando la ragione della sua scelta di quel momento storico, che «il secondo secolo è l'ultimo in cui fu dato agli uomini di essere liberi» (quindi la motivazione profonda dell'opera deriva da vivo senso civile e da attiva coscienza morale). Il periodo storico inoltre è attraversato da straordinari personaggi che l'Autrice pone a contatto diretto con Adriano: il moralista greco Plutarco, lo storico latino Svetonio, il sofista gallo Favorino di Arelate (Arles), il musico Mesomede; è dato spazio ancora alla medicina, all'astronomia, alla scienza naturale del tempo, perché di tutte le forme di sapere il principe è curioso. Il personaggio storico non agisce dunque su una scena vuota, ma è espressamente collocato nell'ultimo secolo «concesso a uomini liberi» e nel fervore di un clima culturale ellenizzante irripetibile. Per «rifare dall'interno quello che l'archeologia fa dall'esterno e per trasferirsi con il pensiero nell'interiorità del personaggio» la Yourcenar dice d'aver operato la ricostruzione «con un piede nell'erudizione e l'altro nella magia simpatica»: dare vita al suo protagonista le ha richiesto infatti tutta questa raccolta ininterrotta e incessante di materiali, ma al tempo stesso la capacità di mettersi in sintonia con Adriano. A chi troppo grossolanamente crede di riconoscere nel principe romano la scrittrice stessa, la Yourcenar replica che c'è sì, qualche cosa di lei nelle *Memorie*: la capacità di evocare l'ombra, cioè di entrare nella mentalità e nell'animo di quell'uomo; e come nella magia nera alcune gocce di sangue dell'officiante propiziano l'evocazione dell'ombra, così la scrittrice ha messo certamente «qualche cosa di sé, qualche cosa di dolente» nel protagonista, non per fare il proprio ritratto rispecchiandosi nel principe, ma soltanto per dare al principe la possibilità di vivere la sua vita artistica, la sua esistenza di creatura letteraria. E aggiunge che le ombre evocate bisbigliano, ma le loro parole sono infinitamente più sagge del grido del mago che le evoca; il suo impegno di scrittrice è dunque volto proprio a cogliere questi sussurri delle ombre. Queste osservazioni rivelano la consapevolezza del procedimento letterario della scrittrice, che opera con quella severità verso se stessa che distingue del resto tutta la sua produzione (*Yourcenar o il rigore nell'arte* intitolerà un importante profilo critico D'Ormesson nel '79, alla vigilia della designazione tra gli Immortali)⁷. Naturalmente una delle ragioni profonde della scelta di quel personaggio è intuibile: Adriano è il principe che non si compiaceva del titolo di padre, o di salvatore, o di restauratore dell'impero come i suoi predecessori, bensì dell'appellativo di «ionico» e di «filelleno»; il progetto del «graeculus», come era chiamato per scherno, che la scrittrice ricostruisce attraverso le sue fonti, è appunto quello di ellenizzazione del mondo; di ellenizzazione in particolare dei barbari, di atticizzazione di Roma. Gli sforzi di Adriano sono infatti tutti tesi a ridare vento in poppa alla nave della civiltà greca bloccata per la bonaccia, così che questa civiltà

⁷D'Ormesson osserva che in tutte le opere la Yourcenar mette il suo sterminato sapere e la sua conoscenza approfondita della storia della cultura al servizio di un'esigenza morale che rifiuta ogni facilità e trascuratezza: considerando infatti la letteratura come una religione, si impone disciplina e impegno severo, e rifugge tanto dalla banale superficialità che dall'artificio.

continui a diffondere i suoi semi che rendono fertile l'umanità; il principe è inoltre consapevole che la grande civiltà della Grecia è stata un bell'impulso spirituale, un generoso sforzo che sarebbe rimasto inerte senza la sapienza e la concretezza di Roma. La Yourcenar raffigura dunque un principe curioso dei barbari, convinto che un giorno i barbari ci somiglieranno: il suo Adriano rifiuta infatti la dicotomia corrente e si dichiara convinto che alla grandezza della civiltà, «alla fiamma di una grande civiltà anche i barbari non si potranno sottrarre». Nei suoi viaggi si riflette la curiosità per climi strani, per luoghi desueti, perché «la Grecia aiuta ad apprezzare tutti quegli elementi che non sono greci»; sono descritte con entusiasmo le visite in Britannia, in Gallia, in Oriente. Adriano, così vicino al desiderio di conoscenza e alla curiosità di viaggiatrice della Yourcenar, è un Ulisse senza patria, che ha soltanto dentro di sé la sua Itaca e affronta gli spazi per dare prova della sua umanità. Si commuove al segno della presenza della Grecia che sciamano fino nella Gallia Narbonense contemplando la Basilica di Plotina a Nimes, si premura di connotare grecamente la sua città natale in Spagna (la colonia di Italica), dove invia statue greche: e infatti le scoperte archeologiche danno testimonianza di questa sorprendente presenza di arte greca nel «Paese delle Esperidi», come l'Autrice in un suo saggio chiama la Spagna, un po' sorella della Grecia perché come quella attraversata, nel tempo, da tante esperienze e toccata da tante civiltà⁸. Dunque nel principe Adriano si riflette l'amore per la Grecia della scrittrice che sottolinea alcuni aspetti in particolare dell'attività del sovrano, come l'ansia di costruire, che è un collaborare con il tempo, dare un apporto, rendere possibile il trascorrere degli anni e dei secoli non in opera di vanificazione, ma di conservazione e di durata. Per questo nelle *Memorie* è minuziosamente descritta l'edificazione nella capitale del Pantheon, del Tempio consacrato a Venere e Roma, del Mausoleo (l'attuale Castel S. Angelo); e soprattutto sono illustrate le cure dedicate alla Villa di Tivoli dove le denominazioni dei luoghi, le architetture degli edifici che riproducono i grandi monumenti della Grecia e le costruzioni dell'Egitto, le testimonianze raccolte di altre civiltà sono stimoli per tenere desta la memoria, anzi costituiscono un vero «teatro della memoria» dove far muovere i ricordi più lontani dei più lontani angoli di un immenso impero. Dunque la Yourcenar sottolinea questa attività instancabile di costruttore (di città e monumenti, così come di biblioteche), la volontà di dare stabilità al mondo, di assicurare quella pace che era indispensabile perché la Grecia potesse ancora far fruttificare i suoi semi. Due personaggi in particolare esprimono il profondo rapporto di Adriano con la Grecia: Antinoo e Arriano, entrambi originari della grecità pontica (e per la Yourcenar proprio nel tratto di confine fra Asia ed Europa costituito dalla Bitinia e dal Mar Nero, crogiolo di civiltà, si creano le condizioni per la sopravvivenza della Grecia stessa). L'amatissimo Antinoo, della cui immagine Adriano si circondò ossessivamente, è evocato soltanto nella sua dolce parlata di greco d'Asia e nella sua innocente spontaneità; splendido levriero tutto istinto e natura originario di un paese di pastori (la sua famiglia veniva infatti dall'Arcadia), bello della delicatezza delle statue greche, compagno di viaggi e d'esperienze, devoto fino ad offrire la

⁸La Yourcenar nota che la Spagna, come a oriente la Colchide, ha da sempre attratto le ambizioni e calamitato il desiderio di bottino di tanti popoli, accogliendo dentro di sé tutte le esperienze anche rovinose; ma conclude che «infine anche là dove la Grecia viene devastata e ridotta a macerie, le rovine restano eterne»; e sono un monito, una testimonianza, addirittura una creazione artistica perché il passare del tempo proprio mutilando, distruggendo, abbattendo dà una nuova forma di bellezza, afferma nel *Tempo grande scultore*.

propria esistenza per prolungare quella del principe, è la presenza più viva e più tenace nel ricordo del vecchio imperatore. Il sacrificio di Antinoo (il suicidio rituale nelle acque dell'Euripo) ha lo stesso significato del sacrificio di Patroclo per Achille: e infatti Antinoo, nella visita della Troade – là dove Grecia e Asia si incontrano – aveva contemplato la tomba dell'antico eroe, mentre Adriano rendeva omaggio al sepolcro di Alcibiade. Come il sacrificio di Alceste, o della madre murata nella torre di Scutari, questo dono della propria vita è prova suprema di perfetto amore. L'altro personaggio emblematico delle *Memorie* è Arriano di Nicomedia, fedele funzionario imperiale sotto Traiano e Adriano ma anche discepolo del filosofo Epitteto e letterato; appunto al suo *Periplo del Mar Nero* e all'*Anabasi di Alessandro* la Yourcenar attinge i dati per la corrispondenza con Adriano, immaginando che il collaboratore nelle missive informi il principe di luoghi, climi, paesaggi lontani, di un mondo remoto, interpretando e conservando per lui quell'ansia di Ulisse desideroso di conoscenze appagata in gioventù con viaggi e spedizioni militari, ora soffocata dall'età e dalle cure di governo. Arriano, vicino per sensibilità, inquietudini, cultura al suo sovrano, ne condivide soprattutto l'amore per l'antica Grecia e coltiva lo stesso desiderio di farla rivivere; ma scrivere la storia delle imprese di Alessandro Magno – un conquistatore e un viaggiatore innamorato della Grecia, affascinato dall'Oriente – prendendo a modello di lingua e stile Senofonte, fissando la cronologia attraverso il nome degli arconti ateniesi nel sogno di riportare in vita l'antico, era una pulsione dell'anima non traducibile in una realtà concreta; e in ogni caso questa nuova esistenza donata alla Grecia risultava artificiosa ancora più nella creazione letteraria che nel governo dell'impero erede della civiltà greca. Intorno a questi due personaggi complementari (uno malinconico e contemplativo, l'altro energico e attivo) ruota il mondo dei valori e dei sentimenti più profondi e autentici di Adriano; e alle rapide note sui soggiorni in Atene, dove Adriano ritorna sempre come nella sua casa e nella sua vera patria (là si abbandona alla passione per la musica, occultata in Roma) è affidata l'espressione di questo tenace legame con la città dell'anima.

In una fugace annotazione dei *Taccuini* la Yourcenar, cogliendo una consonanza tra le sue esperienze giovanili e i tempi del principe, dichiara che per riuscire ad utilizzare i suoi ricordi delle lunghe serate nei caffè ai piedi dell'Olimpieion (che appunto Adriano aveva edificato paragonandosi a Teseo e a Pericle, nella sua ambizione di essere il novello creatore della città), delle peregrinazioni attraverso i mari della Grecia, della frequentazione delle strade dell'Asia, tutte queste memorie personali avevano dovuto allontanarsi da lei e, per diventare materia di racconto, farsi remote quanto il secolo di Adriano; e conclude: «Quello che ero capace di dire è stato detto; quello che c'era da apprendere ho appreso; quello che mi era stato vicino è ormai stato superato». È il congedo dal personaggio dopo decenni di fervore, di ricerca, di impegno per restituire il ritratto – dice la Yourcenar – di un uomo «quasi saggio» (quindi non di un modello di perfezione poco probabile), modellandone la fisionomia come gli artefici delle sculture greche che idealizzano, non certo alla maniera della ritrattistica romana così preoccupata della verità e della esatta corrispondenza da includere il banale, il quotidiano, l'effimero⁹.

⁹«Ritratto di una voce» (citazione dalle *Memorie*) è il titolo di uno spettacolo interpretato da Albertazzi e registrato per la televisione italiana tra le rovine della Villa Adriana (il «teatro della memoria»); il testo, un abile mosaico di passi del romanzo, rispetta la scelta della Yourcenar di far parlare il personaggio di Adriano in prima persona e nella forma delle memorie, adottata già in *Alexis* e

Nel momento del passaggio all'altro grande romanzo, *l'Opera al nero*, l'Autrice è consapevole della continuità ideale dei due protagonisti; sia nei taccuini che accompagnano le riedizioni de *Le memorie di Adriano* sia in quelli relativi all'*Opera al nero* si leggono infatti suggestive annotazioni sull'affinità tra il personaggio storico, l'imperatore romano Adriano, e la creatura di fantasia, il medico alchimista filosofo Zenone che è la somma di tante schegge di storia, di tanti personaggi che percorrono il XVI secolo e gli danno la sua specifica connotazione: una sorta di fratello, secondo l'Autrice, ancora più maturo di Adriano. Ma la Yourcenar sottolinea anche le profonde differenze tra i due personaggi: «Adriano si aggrappa all'immagine di un uomo di genio che sarebbe in qualche modo l'ideale anti-Hitler o anti-Stalin e presuppone che questo genio umanista possa per qualche tempo e fino ad un certo punto ricreare attorno a sé la terra consolidata come è inciso nelle monete del suo impero (*Tellus stabilita* si intitola appunto uno dei capitoli più significativi delle *Memorie*). Si tratta dello sviluppo armonioso di un essere umano sottomesso soltanto alla propria disciplina e capace di ritrovare in sé un equilibrio umano anche dopo i suoi segreti sconvolgimenti. Zenone, quindici anni dopo, anni di ricaduta vertiginosa nella disillusione e nell'atrocità è, come tutti noi, in preda all'orrore che riguarda, nello specifico, il mondo e la vita che ci circonda e l'umano stesso». Nelle *Memorie di Adriano* l'imperatore, nella sua disperazione per la morte di Antinoo, considera anche la possibilità del suicidio, ma la respinge per rimanere fino in fondo dedito al suo compito di agire e di dominare gli eventi, perché «il senso dell'umano ereditato dai Greci fa capire l'importanza di pensare e servire fino alla fine». *L'opera al nero* si conclude invece con il suicidio di quel personaggio di invenzione che somma in sé Erasmo e Leonardo, Paracelso e Serveto, Giordano Bruno e Copernico. Zenone, figlio illegittimo di un cardinale fiorentino medico e mago, nato a Bruges, assetato d'ogni conoscenza (ma ha appreso più dal mondo arabo che dai Greci), viaggiatore attraverso tutta l'Europa e in Oriente, dà forma all'ideale d'uomo ispirato dal platonismo fiorentino: «posto al centro del mondo per poter meglio contemplare quanto esso contiene, fatto né celeste né terrestre, né mortale né immortale affinché liberamente, come buon pittore o scultore, plasmasse se stesso»; e anche nel sereno distacco dalla vita attraverso la scelta del modo e del tempo della morte, suprema affermazione di libertà, si conforma al modello di 'dignità' enunciato da Pico della Mirandola e riportato dalla Yourcenar in epigrafe al romanzo. Il filosofo condannato al rogo che si svena in carcere alla vigilia dell'esecuzione realizza così «l'opera al nero», la prima fase e la più ardua della separazione della materia, secondo i trattati degli alchimisti; ma compie anche la liberazione dello spirito dalle catene dell'abitudine e del pregiudizio, secondo una diffusa simbologia¹⁰. Dunque la Yourcenar esprime un senso di liberazione nel distacco dal personaggio antico frequentato per trent'anni; il passaggio al nuovo protagonista (anche questo meditato per decenni) è segno che gli eventi storici hanno orientato ormai in altra direzione la scrittrice, sempre fedele però alla vocazione di cogliere l'uomo nel divenire della storia e di riallacciare i fili della memoria collettiva, muovendo attraverso i

Fuochi; la visualizzazione del testo letterario, con tutti i limiti che un'operazione del genere comporta, ha significato e si giustifica perché risponde all'amore della Yourcenar e di Adriano stesso per tutte le forme di spettacolo.

¹⁰Anche dall'*Opera al nero* è stato tratto un buon film, approvato dalla Yourcenar stessa (con una splendida interpretazione di Gian Maria Volonté), che riesce ad esprimere efficacemente il motivo di fondo del romanzo: lo scontro titanico tra Medioevo e Rinascimento.

labirinti del tempo (è il titolo della trilogia delle memorie familiari) per far emergere le sue «ombre viventi» dalla marea dell'Eternità come dirà, citando Rimbaud, nella sua ultima opera che avrebbe dovuto concludersi con una rievocazione degli amati soggiorni giovanili in Italia e in Grecia, bruscamente interrotti dallo scoppio della guerra.

«Ogni essere che ha vissuto l'avventura umana sono io», annotava la Yourcenar nei *Taccuini delle Memorie*: confessione che si può assumere a motto di tutta la sua vasta e molteplice creazione letteraria, cui l'arte, il pensiero, il mito, la letteratura greca offrono continui stimoli¹¹.

¹¹Riferimenti bibliografici (solo delle opere citate, in ordine cronologico): *Alexis o il trattato della lotta vana*, Feltrinelli 1962 (ed. fr. 1929; 1971); *Pindaro in Opere. Saggi e memorie*, Bompiani 1992 (1932); *Novelle orientali*, Rizzoli 1983 (1938; 1963); *Memorie d'Adriano*, Einaudi 1963 (1951; 1971); *Presentazione critica di Costantino Kavafis in Opere. Saggi e memorie*, Bompiani 1985 (1958); *L'opera al nero*, Feltrinelli 1969 (1968); *Tutto il teatro*, Bompiani 1988 (1971); *Fuochi*, Bompiani 1984 (1936; 1974); *La Couronne et la Lyre. Presentation critique et traduction d'un choix de poèmes grecs*, Gallimard 1979; *Le labyrinthe du monde I: Care memorie*, Einaudi 1981 (1974); II: *Archivi del Nord*, Einaudi 1982 (1977); III: *Quoi? L'eternité*, Einaudi 1989 (1989); *Il tempo, grande scultore*, Einaudi 1985 (1983); *Pellegrina e straniera*, Einaudi 1990 (1989); *Lettere ai contemporanei*, Einaudi 1995 (1995).