



# *Feux* di Marguerite Yourcenar, per coro e voce sola

*Feux* by Marguerite Yourcenar, for chorus and solo voice

Serena Codena  
Università di Pavia, Italy

## SOMMARIO | ABSTRACT

Il contributo, attraverso un'analisi tematica fondata sull'intertestualità interna, esplora l'elemento corale in una raccolta di prose liriche a tema mitologico di Marguerite Yourcenar (*Feux*) nella quale si assiste all'alternarsi di un io lirico, che si esprime mediante appunti di un diario sentimentale, e racconti, spesso in forma di monologo, che hanno come protagoniste eroine ed eroi dei miti greci. Alcuni di questi racconti sono spesso ripresi a teatro come monologhi di personaggi isolati: una scelta teatrale che porta a considerare *Feux* come un insieme di frammenti lirici, autonomi ed estraibili dal loro contesto. Questa comunicazione intende invece dimostrare il carattere prettamente corale dei nove racconti, rendendo la struttura dell'opera molto più complessa e, allo stesso tempo, più unitaria. | This contribution, through a thematic analysis based on inner intertextuality, explores the choral element in a collection of mythological lyric prose pieces by Marguerite Yourcenar (*Feux*), characterized by the alternation between a lyric self, through a sentimental journal, and mythological tales based on those of the Greek heroines. Some of these stories are often used in theatrical contexts as isolated monologues. This theatrical choice might lead to consider *Feux* as a set of lyric fragments which are autonomous and extractable from their context; this article, however, aims to illustrate the purely choral element of the nine tales, making the work's structure much more complex and at the same time more unitary.

## PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

mito greco, coro, *Feux*, arti sceniche | Greek myth, chorus, *Feux*, performing arts

## 1 La coralità nelle opere giovanili

L'elemento corale nella produzione di Marguerite Yourcenar è evidente soprattutto in *Denier du rêve* (prima edizione Grasset, 1934 – versione definitiva Plon, 1959), romanzo corale per eccellenza. La storia è ambientata nella Roma anni '30, in cui si snodano le vicende di numerosi personaggi che si intrecciano fra di loro, convergendo verso un evento principale che è l'attentato fallito contro Mussolini. A tenere unite tutte le storie, è il passaggio di una moneta, per l'appunto il *denier*, che passa di mano in mano, portando la narrazione da una storia all'altra. L'impianto

di questo romanzo, soprattutto per la grande abbondanza di dialoghi e monologhi, si presta particolarmente ad una messa in scena teatrale. Fu così che, molti anni dopo la pubblicazione, un regista contattò Yourcenar per proporre una trasposizione (1971: 16); l'autrice, da sempre affascinata dal mondo teatrale, accettò e creò la *pièce* che prende il nome di *Rendre à César*. L'aspetto corale della storia ha potuto emergere appieno nella sua forma teatrale, in quanto l'autrice ha sfruttato efficacemente il meccanismo dei soliloqui inseriti all'interno dei dialoghi, e ha curato con grande attenzione l'apparato didascalico, in modo da fornire al regista tutte le indicazioni utili a rendere a livello scenico le focalizzazioni sui personaggi, la voce narrante attraverso il fuori campo, ecc... Sfortunatamente, Yourcenar non ha visto realizzare questo progetto, in quanto il regista si è ritrovato senza mezzi economici e pochi dopo di lui si sono cimentati nella *pièce*. L'ex centro di ricerca yourcenariano a Bruxelles (CIDMY, Centre International de Documentation sur Marguerite Yourcenar) segnala i seguenti adattamenti: una prima radio-diffusione su *France-Culture* (con Paulette Frantz, Bruno Balp, Marcel André, 10/08/1972) e tre messe in scena (M. Touraille, *Le théâtre quotidien de Montpellier*, 22/01-17/02/1980; J. Gillibert nel 1981; Jean-Pierre Andréani, con Laurent Montel, Alexandra Vendernoot, Laurent Montel, Gérard Dubouche, Gérard Touratier, Xavier Béja, Paris, *Théâtre de Paris-Plaine*, gennaio-febbraio 1991). Stupisce notare quanto poco quest'opera sia stata sfruttata, mentre testi non concepiti per una messa in scena teatrale vengano rappresentati con una frequenza nettamente maggiore. Si veda il caso di *Feux* (Yourcenar 1936 e 1974), raccolta di prose poetiche che sono state messe in scena con una frequenza tale da essere impossibile enumerarle in questa sede<sup>1</sup>.

## 2 *Feux*

L'opera in questione nasce da una delusione sentimentale dell'autrice che ha voluto utilizzare la scrittura per elaborare il proprio dolore: si tratta di un testo che Yourcenar definisce "résolument moderne" (Yourcenar 1982: xix), vicino alle sperimentazioni poetiche contemporanee, in cui si alternano appunti di un diario sentimentale, aforismi, riflessioni, dove prevale l'"io" lirico; e racconti di ispirazione mitologica, aventi come tema principale la passione e i suoi tormenti. Il genere scelto, a metà tra la prosa e la poesia, non può essere inserito in una categoria ben definita e questo costituisce un altro elemento di interesse della raccolta.

La voce poetica non viene mai caratterizzata in modo preciso e non fornisce alcun dettaglio che possa identificarla con un personaggio specifico, anzi a volte si spersonalizza al punto da esprimere considerazioni gnomiche, parabole e massime, simili a quelle di La Rochefoucauld. Tuttavia, l'opera è costituita da diversi racconti incentrati ognuno su un personaggio mitologico e sulla sua dimensione interiore; la coscienza dell'eroe emerge in tutta la sua complessità attraverso l'analisi dei suoi drammi, utilizzando la focalizzazione interna, o lasciando parlare in prima persona il personaggio stesso che dà voce ai propri tormenti. Sono questi racconti ad essere sfruttati ampiamente a teatro: normalmente vengono messi in scena singolarmente, separati totalmente dal loro co-testo, quasi sempre sotto forma di soliloqui. In effetti, la loro apparente autonomia testuale e configurazione monologica sembrano prestarsi particolarmente ad una rappresentazione singola ed indipendente. Tuttavia, sembra doveroso chiedersi quanto questa tendenza ad attingere a singole sezioni testuali sia rispettosa dell'opera nel suo insieme: quanto è possibile utilizzare le varie parti separatamente dal resto, senza alcuna conseguenza su quello che è il senso globale dell'opera? L'abitudine di rappresentare questi racconti sotto forma di monologhi sembra condizionare la comprensione del testo nel suo insieme: sostenere il carattere autonomo e monologico dei racconti significa infatti affermare che l'azione drammatica si concentra interamente su un unico soggetto, separata dai testi che seguono e che precedono, come se si trattasse di una cellula autosufficiente, il cui messaggio si esaurisce in sé e per sé. Fulcro dell'azione sembrerebbe dunque la riflessione intima e solitaria del protagonista, che non dialoga e non si confronta con gli altri. Eppure la struttura di *Feux* sembra suggerire un'altra interpretazione: l'attenzione dell'autrice per l'ordine interno delle sue opere ci porta a credere che l'impianto di questa raccolta non abbia nulla di casuale e che la disposizione dei racconti sia significativa. Se si esamina la struttura, si noterà una costante: ogni racconto mitologico è preceduto da una parte lirica, corrispondente ai pensieri e alle riflessioni del diario sentimentale.

Le due componenti principali della raccolta non sono relegate in due sezioni distinte dell'opera, ma si trovano ad essere intrecciate fra di loro. Nonostante i racconti rappresentino delle unità più definite e concluse, si trovano sempre in relazione diretta con la voce poetica e formano, come già segnalato da Lelong (1998: 49-60), un percorso iniziatico di cui ogni racconto rappresenta una tappa: a partire dalla dolorosa confessione di Fedra fino ai pensieri di morte e liberazione di Sappho alla fine

della raccolta; ogni personaggio descriverebbe dunque una fase di un medesimo processo legato all'elaborazione della sofferenza amorosa.

### 3 Voce sola e *Phèdre*

La parte più lirica, ovvero il diario sentimentale, trova uno sviluppo nei racconti mitologici, in quanto introduce e comunica pensieri e sentimenti che saranno ripresi nelle sezioni successive. Quest'alternanza di voci, prima quella poetica, enunciativa lirica, poi quella degli eroi ed eroine, narrativa e lirica, si configura come un vero e proprio dialogo, smentendo la portata monologica ed autoreferenziale che si attribuisce d'abitudine a questi testi. Lo scambio si produce attraverso un sistema di rimandi e di analogie, come a creare una sorta di eco o di rimbalzo da una voce all'altra; in questo modo, il racconto dell'eroe non è significativo in sé, ma assume pieno valore solo nel confronto con la voce poetica. È infatti nel legame tra queste diverse voci che si realizza il significato dell'opera: la voce solista esplora la propria interiorità vedendola rispecchiata nelle vicende di altri, attraverso un confronto diretto.

La parte iniziale del volume, che potremmo definire il prologo, ci sembra emblematica: “j’espère que ce livre ne sera jamais lu” (1974: 23). La voce sembra negare la necessità dialogica che tuttavia è sottintesa in questa frase, o meglio, nella sua stessa enunciazione e nell'opera nel suo insieme. L'apparente rifiuto del dialogo con l'altro e della condivisione di un'esperienza intima contrasta con l'esistenza stessa del testo e maschera l'intimo bisogno di una confessione e di un riconoscimento esterno. Il bisogno dunque, nonostante la vergogna, di parlare della propria passione per legittimarla, per trasformarla in altro da sé, e per goderne di nuovo attraverso la sua espressione verbale. Questa intenzione si realizza nella confessione di Fedra, definita una “fiévreuse [qui] se console à l'aide de chuchotements de confession qui remontent aux aveux de l'enfance” (26-27). Protagonista della prima sezione e gravida di un segreto che la consuma, Fedra non può più tacere ed infine, “elle [...] confesse avant de mourir, pour avoir une dernière fois le plaisir de parler de son crime” (28). Inoltre, la voce solista introduce anche il tema dell'ossessione amorosa: “Absent, ta figure se dilate au point d'emplir l'univers. Tu passes à l'état fluide qui est celui des fantômes. Présent, elle se condense ; tu atteins aux concentrations des métaux les plus lourds, de l'iridium, du mercure” (23). Nel racconto, torna questo parallelismo tra l'essere amato e i metalli

che si sviluppa attraverso l'uso di verbi che rimandano al campo semantico legato al mestiere del fabbro: “[Phèdre] crée Hippolyte [...] elle *fabrique* sa beauté, sa chasteté, ses faiblesses; elle les *extrait* du fond d'elle-même; elle *isole* de lui cette *pureté* [...] elle *forge* de toutes pièces l'inexistante Aricie” (26, corsivo nostro). Le immagini e i motivi annunciati dalla voce solista sono ripresi e sviluppati alla rovescia: alla forza e alla resistenza dell'iridio risponde la fragilità del cristallo, in contrasto con la forza distruttiva della donna che ama: “elle imite le soleil quand il heurte un cristal”. Anche l'immagine del fantasma ritorna, questa volta applicata alla donna: “elle se change en spectre; elle n'habite plus son corps” (27), così come il riferimento all'alcool iniziale, “L'alcool dégrise. Après quelques gorgées de cognac, je ne pense plus à toi” (24), ritorna come un'eco nel passo in cui “[Phèdre] se grise du goût de l'impossible, le seul alcool qui sert toujours de base à tous les mélanges du malheur” (26). Ed ecco un primo esempio di quello che si vedrà nel resto della raccolta: la voce lirica sembra avviare un dialogo con altre voci che approfondiranno le tematiche accennate.

#### 4 *Achille e Patrocle*

Il secondo racconto, *Achille ou le mensonge*, tratta l'episodio in cui l'eroe si nasconde presso il re Licomede, assumendo sembianze femminili, per sfuggire al suo destino di morte a Troia. La voce solista introduce efficacemente il tema della fatalità e della fuga, sfruttando al massimo il campo semantico della guerra: si parla genericamente di “défaite”, “fuyard” e “fuite” (29), elementi che si concretizzano nella vicenda di Achille, dove quest'ultimo è definito “transfuge du camp des mâles” (32), “embusqué”, convinto di poter sfuggire al suo destino in una “prison de femmes” (34). Tuttavia, non è possibile sottrarsi al Fato, ed è ciò che leggiamo nel diario lirico: “je connais les passerelles, les ponts tournants, les pièges, toutes les sapes de la Fatalité” (30). Il racconto riprenderà questo motivo, ma al contrario, ovvero sarà Achille a voler ingannare il Destino: la madre Teti, invece di abbigliarlo da soldato “l'avait revêtu de ses tuniques de déesse qui dérouteraient la Mort” (31). I termini per riferirsi alla guerra e all'amore vengono utilizzati indistintamente e rimbalzano da una voce all'altra: “la gloire, la guerre [...] lui faisaient l'effet de maîtresses exigeantes dont la possession l'obligerait à trop de crimes” (33-34). Ogni cosa è il suo contrario (Counihan 1994: 225-37): l'odio di Achille e Deidamia è amore, così come l'amore di Misandra e Achille è odio; l'annuncio di questa struttura antitetica in cui tutto è il contrario di tutto,

è ancora una volta espresso dalla voce poetica nella massima: “[...] on ne possède que ce qu’on ne possède pas. [...] ce qu’on possède, on ne le possède plus” (1974: 30); “Je ne serai jamais vaincue; je ne le serai qu’à force de vaincre” (29). Su questo ritmo, le voci si alternano, in un continuo movimento oscillatorio tra amore e morte in cui Achille finirà per scegliere quel destino a cui tentava di sfuggire: “Achille s’engagea sur ce câble des Parques” (39) così come aveva già annunciato la voce solista: “La mort, pour me tuer, aura besoin de ma complicité” (30).

Il terzo racconto continua con un nuovo episodio della saga di Achille, *Patrocle ou le destin*, quello della morte di Patroclo, a cui viene aggiunto anche il duello con Penthesilea e la sua uccisione.

La voce solista questa volta annuncia e determina un cambiamento di tono dalla prima frase: “Un cœur, c’est peut-être malpropre. C’est de l’ordre de la table d’anatomie et de l’étal de boucher. Je préfère ton corps” (40). Tono che sarà adottato anche nel racconto, proponendo una serie di immagini anatomiche disturbanti riguardanti il disfacimento del corpo e la morte violenta legata alla guerra: la voce solista abbandona la sua poeticità per diventare molto più prosaica, quasi naturalista per l’attenzione al dettaglio più macabro e sordido della realtà corporale dell’uomo. Si pensi, ad esempio, alla descrizione del sanatorio incentrata sul motivo della malattia: “les malades crachent des confidences sanglantes, échangent des bacilles, comparent des bulletins de température, s’établissent dans une camaraderie de dangers” (40). A questi bollettini medici rispondono i bollettini di guerra e i resoconti dei caduti nel racconto; si tratta di un vero e proprio carnaio, come anticipato dalla voce solista, che si realizza attraverso immagini molto forti: “son glaive enfonça dans cette gelée rose, trancha des nœuds gordiens de viscères; les femmes hurlantes [...] s’empêtraient comme des chevaux de corrida dans l’échevellement de leurs entrailles” (48-49).

## 5 *Antigone e Léna*

Nella quarta sezione, la voce solista delinea il mito sofocleo di Antigone (*Antigone ou le choix*), attraverso riferimenti al tema del sacrificio, alla carità e al dono di sé: “Ne plus se donner, c’est se donner encore. C’est donner son sacrifice” (51); “La seule horreur, c’est de ne pas servir” (52). Queste tematiche sono rese ancora più evidenti dalle analogie che si costruiscono nel racconto con la figura di Cristo; in effetti, il testo presenta

una grande quantità di citazioni evangeliche implicite ed esplicite: una volta recuperato il corpo di Polinice, la protagonista se ne fa carico come di una croce, “elle porte son crucifié comme on porterait une croix” (58), prima di essere fermata dalle guardie, “Des prétoriens s’élancent, traînent hors du cimetière cette goule de la Résurrection: leurs mains déchirent peut-être sur l’épaule d’Antigone une tunique sans couture, se saisissent du cadavre” (58-59). Inoltre, la voce solista non manca di presentare molti riferimenti alla corporalità che si concretizzeranno nella descrizione della salma di Polinice, così come notiamo una particolare insistenza sulle mani dell’amato che la voce lirica vorrebbe trattenere a dispetto del resto del corpo, come le mani di Dio: “je repose la tête comme un enfant, entre ces paumes pleines des étoiles, des croix, des précipices de ce qui fut mon destin” (53), fato condiviso da Antigone che si china sul morto riversando su di lui tutto il suo amore e trasformandolo nella sua croce: “elle se courbe sur lui comme le ciel sur la terre [...] ce mort est l’urne vide où verser d’un seul coup tout le vin d’un grand amour” (58).

Per quanto riguarda il quinto racconto, la voce lirica introduce *Léna ou le secret* attraverso dei lunghi lamenti sull’amore non corrisposto, la follia amorosa che porta ad accettare qualsiasi situazione e l’insegnamento del dolore. Si dice che amare con gli occhi aperti sia amare come un folle perché “c’est éperdument accepter” (62), accettare con la stessa disperazione con cui Lena accetterà il rifiuto di Aristogitone, seguendolo ovunque, “comme une chienne qui suit de loin sur la route son maître parti sans elle” (67), poiché spera in un cambiamento, come la voce lirica che afferma: “un ignoble espoir me reste. [...] N’importe quel faux pas pourrait te faire tomber sur mon corps” (62). “Un dieu [...] t’a ordonné de ne plus m’aimer” (63), questo appunto lirico ci fa pensare ad Armodio, causa dell’allontanamento di Aristogitone da Lena, paragonato ad un dio nel racconto. Le tematiche accennate dalla voce lirica, soprattutto quella dell’accettazione e del dolore, sono rese ancora più significative dalla variazione finale che Yourcenar introduce alla leggenda: Lena non sarà complice della congiura contro Ipparco, non avrà nemmeno questa consolazione; una volta catturata, si mozzerà la lingua per la vergogna di non aver avuto nessun ruolo nella vita dell’amato.

## 6 *Marie-Madeleine e Phédon*

Nel sesto racconto, *Marie-Madeleine ou le salut*, è la protagonista stessa a parlare in prima persona e a riprendere molti dei passi già anticipati dalla voce iniziale. Nella versione yourcenariana, Maria Maddalena è abbandonata dal suo sposo, l'apostolo Giovanni, per seguire il Messia; nel tentativo di sedurre il Cristo, finirà lei stessa per innamorarsi di lui, seguendolo in tutti i momenti della Passione fino alla Resurrezione. La voce lirica non manca di annunciare il conflitto con Dio attraverso il celebre episodio della lotta fra Giacobbe e l'Angelo: "Cet ange est Dieu, puisque son adversaire sortit vaincu de la lutte, et déhanché par sa défaite" (79). Maria Maddalena rappresenta concretamente questa rivalità con la figura di Cristo, definito "agneau ravisseur" (82) per averle sottratto l'amato: "Je ne savais pas que je luttais contre un rival invisible comme notre père Jacob contre l'Ange" (82). Anche per Maddalena, la lotta risulta vana, e sarà ancora una volta la voce lirica ad anticiparlo: "Est Dieu tout ce qui nous passe, tout ce dont nous n'avons pas triomphé" (79). Le riflessioni, negli appunti lirici, sottolineano l'esclusività delle passioni e la loro inconciliabilità: "Quand je perds tout, il me reste Dieu. Si j'égaré Dieu, je te retrouve. On ne peut pas avoir à la fois l'immense nuit et le soleil" (79), considerazione confermata dalla protagonista: "on ne fait jamais que changer d'esclavage: au moment précis où les démons me quittèrent, je suis devenue la possédée de Dieu [...] En face de la Passion, j'ai oublié l'amour" (89). In questo racconto, lo scambio tra la voce lirica e la narrazione in prima persona è più intenso.

Il settimo racconto, *Phédon ou le vertige*, espone in prima persona la vita di Fedone, il suo incontro con Socrate e la testimonianza della morte del maestro. Riprendendo il dialogo eponimo di Platone, Yourcenar ritorna sulle questioni riguardanti la morte e il destino dell'uomo. La vertigine altro non è che la danza del tempo, la vertigine dell'eternità: "Le fifre du désir, le tambour de la mort rythmaient leur valse triste qui jamais ne manquait de danseurs. Leur route qu'ils croyaient droite paraissait circulaire au jeune garçon couché au centre de l'avenir" (100) o ancora: "le monde [...] tournait autour de moi comme une roue gigantesque dont j'étais le supplicié" (101). Non a caso, la voce lirica cede la parola al racconto proprio dopo aver concluso con una considerazione sul tempo "Ah! Mourir pour arrêter le Temps..." (97). Il racconto si configura come un discorso filosofico che cerca di rendere conto, attraverso un fitto espressionismo verbale, della complessità dell'esistenza umana e della coincidenza

dei contrari, annunciate nel diario lirico con la frase: “On dit: fou de joie. On devrait dire: sage de douleur” (97) e poi sviluppate nel racconto: “Je sais de la douleur ce qu’enseigne son contraire” (100); “La volupté est identique à sa sœur la douleur” (113); “Il n’y a ni vertu, ni pitié, [...] rien qu’une coquille vide dansant au haut d’une joie qui est aussi la Douleur” (114). In questa fusione di contrari, è interessante notare l’importanza accordata ancora una volta alla corporalità, annunciata già dalla voce sola che attribuisce al corpo un valore normalmente associato all’anima: “ton corps nu semble un Ange chargé de veiller ton âme”; “Mon Dieu, je remets mon corps entre vos mains” (96); mentre all’anima, nel racconto, vengono attribuite caratteristiche fisiche e vili: “la puanteur des âmes, si forte que l’odeur des cadavres est près d’elle un parfum” (103). Fedone insiste su questi stessi concetti, sottolineando l’importanza capitale della carne: “Puisque la chair est après tout le plus beau vêtement dont puisse s’envelopper l’âme, que serait Socrate sans le sourire d’Alcibiade et les cheveux de Phédon? À ce vieillard [...] quelques doux corps aimés n’avaient pas seulement enseigné l’Absolu, mais aussi l’Univers” (112).

## 7 *Clytemnestre e Sappho*

Nel racconto seguente, *Clytemnestre ou le crime*, la voce lirica ritorna sul tema della corporalità: l’amore è una “débauche” e laddove il piacere fisico trascina l’ideale amoroso a terra, l’anima riporta il corpo nelle sfere ideali, trasformando l’essere amato in un Dio, alla ricerca di una vera e propria Assunzione, per quanto quest’ultima si riveli spesso una compensazione: “Nous sommes punis de n’avoir pas pu rester seuls” (115); “Pour qu’une assumption soit possible, il faut un Dieu”. Clitemnestra fa di Agamennone più di un dio, e come suggerisce la voce lirica, il centro della sua vita, “la clef de voûte de mon univers” (116). Il diario sentimentale indulge in riflessioni sulla solitudine e sull’attesa dell’amato: “Où es-tu, dans quel lit, dans quel rêve?”; “je cesse de me rappeler que j’essaie de t’oublier” (116). L’oblio è, infatti, impossibile per Clitemnestra, la quale vive l’assenza del marito nella costante attesa del suo ritorno, finendo per assumerne anche le caratteristiche ed annullandosi per lui: “Je me substituais peu à peu à l’homme qui me manquait et dont j’étais hantée” (122); “J’ai consenti à me fondre dans son destin comme un fruit dans une bouche” (121). La voce lirica, infine, suggerisce un’ambientazione notturna in cui la città sembra posseduta da fantasmi, assassini e sonnambuli: a questa risponde l’immagine dell’inferno di Clitemnestra, perseguitata

dal fantasma del marito, trasformata a sua volta in spettro “J’irai la nuit le long des routes à la recherche de la Justice de Dieu. Je retrouverai cet homme dans un coin de mon enfer [...] je serai bientôt la plus blême des fantômes” (130).

Il tema del fantasma, così come l’istinto di morte, ritornano soprattutto nell’ultimo racconto, *Sappho ou le suicide*. Gli appunti lirici presentano come un fantasma la donna che ama di un amore non più corrisposto, invisibile agli occhi dell’amato fino a perdere la sua corporalità, come annuncia la voce lirica: “Cesser d’être aimée, c’est devenir invisible. Tu ne t’aperçois plus que j’ai un corps” (131). Nel racconto, la scomposizione fisica comincia dalla voce del narratore interno (Poignault 1993: 21-40), che nonostante si tratti di Saffo stessa, conduce la narrazione parlando di sé in terza persona, come se la sua voce si fosse già dissociata dal suo corpo: “Je viens de voir au fond des miroirs d’une loge une femme qui s’appelle Sappho”; la descrizione che fa di sé è quella di un cadavere, quasi di un fantasma: “elle est pâle comme la neige, la mort ou le visage clair des lépreuses. [...] elle a l’air du cadavre d’une femme assassinée [...]” (Yourcenar, ed. 1974: 133). Yourcenar crea una nuova Saffo, non più poetessa, ma acrobata da circo: “Son corps collé au mur [...] fait partie de ce groupe de fantômes en vogue qui planent sur les villes grises” (134). La sua vita è una continua danza sull’orlo dell’abisso, ma non è la sua arte a rischiare di ucciderla, quanto piuttosto il suo cuore, paragonato a una bestia implacabile che deve cercare di domare. Si tratta di un personaggio che è già morto, ma che si trascina come un cadavere nella vita, fino ad arrivare alla risoluzione finale del suicidio, come già annunciato dalla voce lirica: “Entre la mort et nous, il n’y a parfois que l’épaisseur d’un seul être. Cet être enlevé, il n’y aurait que la mort”; “je tiens d’Hyacinthe le goût des fleurs, de Philippe le goût des voyages [...] Pourquoi pas de toi le goût de la mort?” (131-32). Il mancato suicidio di Saffo si riflette nella parte lirica di chiusura, quando afferma: “Je ne me tuerai pas. On oublie si vite les morts”. Nell’epilogo, la voce chiude la raccolta riproponendo tante tematiche e motivi affrontati ed è proprio in queste ultime considerazioni che emerge il carattere catartico e quasi terapeutico di questo testo: “On ne bâtit un bonheur que sur un fondement de désespoir. Je crois que je vais pouvoir me mettre à construire” (148). È solo dopo questo intenso scambio dialogico tra la voce lirica e i numerosi personaggi delle leggende e dei miti che il dolore può essere superato, permettendo all’individuo di rinascere.

## 8 Rapporto tra voce sola e coro

Ci si potrebbe chiedere in che misura questo scambio tra voce lirica e racconti si collega al concetto di coralità? Nei racconti, l'autrice sembra sfruttare la dimensione monologica del singolo, ma in realtà ricrea delle piccole collettività, poiché ogni eroe mitico è costruito su più livelli. Egli porta in sé tutte le epoche che ha attraversato, mediante le diverse versioni ed interpretazioni:

L'antique proprement dit n'est souvent dans *Feux* qu'une première couche peu visible [...] Achille et Patrocle sont vus moins d'après Homère que d'après les poètes, les peintres et les sculpteurs qui s'échelonnent entre l'antiquité homérique et nous ; ces deux récits bariolés ça et là des couleurs du XX<sup>e</sup> siècle débouchent d'ailleurs dans un monde onirique sans âge (12).

Soprattutto il mondo contemporaneo all'autrice e il suo contesto artistico-letterario si fondono con le storie raccontate, rendendo a volte difficile la distinzione fra le varie temporalità: "l'Athènes noctambule de 1935 s'y superpose à celle de la jeunesse dorée du temps d'Alcibiade" (13); "Sappho acrobate appartient au monde international du plaisir d'entre-deux-guerres [...] Un parti pris très net de surimpression mêle partout dans *Feux* le passé au présent devenu à son tour passé" (14). Questa oscillazione perpetua tra presente e passato, così come la dimensione a volte onirica e surreale, serve soprattutto a sottolineare il carattere universale delle situazioni umane rappresentate, sia all'interno dei racconti che nell'insieme. Il singolo personaggio risulta così stratificato e già polifonico al suo interno: il primo racconto non mette in scena solo la Fedra, ma tutte le Fedre che si sono susseguite nei secoli, attraverso le diverse interpretazioni di artisti e scrittori, così come anche le Fedre dei giorni nostri e tutte quelle donne che condividono una simile vicenda di dolore; stessa cosa vale per tutti gli altri eroi ed eroine tragiche presentate nella raccolta yourcenariana. Antigone è esemplificativa di una certa passione per la giustizia, così come, nella vicenda di Maddalena, non è l'individuo specifico con le sue caratteristiche particolari ad essere espresso, ma il rapporto conflittuale di ogni individuo con Dio.

Si viene dunque a costituire una pluralità di voci, sia all'interno del singolo racconto che a livello più generale nella somma di tutti i racconti, che appartengono ad ogni tempo e che non si trovano in contraddizione tra di loro, anzi condividono una linea tematica e formale comune. Se all'interno dello stesso personaggio questo risulta evidente, a livello globale, il carattere unitario di queste voci si manifesta attraverso

uno stesso concetto di passione, situazioni e individui spinti al limite da emozioni violente, rese attraverso una sorta di espressionismo stilistico un po' "outré" (18), come lo definisce l'autrice, indispensabile per renderne la complessità e l'impeto. È proprio questo carattere comune tra i vari personaggi dei racconti ad averci suggerito l'idea di un coro, all'interno del quale ogni voce è diversa, ma unendosi in modo armonico alle altre, arriva a creare l'impressione di un insieme unitario. Si riscontra dunque un micro-coro all'interno di ogni racconto, il cui insieme forma un macro-coro diviso in varie sezioni: in questo modo, ogni eroe ed eroina non esprimono solo la propria visione del mondo, ma si fanno portavoce di una comunità, di un gruppo di esseri umani che ha condiviso e che condividerà le stesse esperienze di passione e dolore, esattamente come il corifeo si faceva rappresentante del gruppo corale nel teatro greco.

## 9 Il recupero del dramma antico

Parlando di coro in un'opera di Yourcenar, non può essere ignorato il legame col teatro dell'Antichità; in molte sue opere, infatti, si riscontra un attento recupero degli elementi della tragedia antica e questa raccolta non fa eccezione, anzi cerca di ricostituire quell'unità dialogica tra il coro e l'attore unico che era caratteristica della fase più arcaica del teatro greco (Di Benedetto, Medda 1997). Se si osserva attentamente lo spazio occupato dalla voce solista e dai racconti, si noterà come questi ultimi occupino una porzione decisamente maggiore, rendendo quasi accessoria la parte lirica, come se questa fungesse da cornice introduttiva o espletiva, ed è forse questa sproporzione testuale ad aver favorito la ripresa teatrale dei racconti in forma di monologhi. La preminenza del coro, formato dai vari personaggi mitologici, rispetto alla voce lirica, richiama la prima fase del teatro greco, ancora legato agli aspetti più culturali e liturgici, in cui era il coro l'unico protagonista del dramma (Vernant, Vidal-Naquet 1972). L'attore singolo o *exarchon* si è staccato dal gruppo spinto dall'esigenza di guidare il canto corale nella sua totalità. Lo scambio che si veniva a creare si basava, per l'appunto, sull'alternanza tra le istruzioni date dal primo corista e l'esecuzione del coro: questo personaggio, oltre a guidare, partecipava al canto, proponendo delle strofe che venivano ripetute, e indicando il ritmo che tutto il coro doveva seguire; questa entità si è in seguito trasformata in una voce solista che dialogava col coro stesso, da cui è nato il primo attore. È abbastanza evidente l'analogia

con la raccolta *Feux*: gli esempi che abbiamo visto in precedenza mostrano come la voce lirica, intonando essa stessa dei canti di dolore, sembri suggerire la nota iniziale e dare istruzioni al resto delle voci su come proseguire e sviluppare il motivo proposto, dando il ritmo all'intera struttura. Si spiega quindi il ruolo predominante del coro, in cui sono i personaggi mitici ad occupare il centro della scena. È curioso notare come Yourcenar sia sempre stata definita "classica", quando in realtà questa analisi dimostra un grande interesse per il recupero degli aspetti più arcaici dell'antichità greca, di gran lunga anteriori al concetto di classicità. È quasi come se volesse fare *tabula rasa* di tutti gli elementi che si sono sovrapposti nel corso dei secoli per ritrovare il nucleo essenziale<sup>2</sup>, ovvero le origini della coralità, per riscoprire l'unità originale della tragedia greca che si fonda sul dialogo tra il singolo attore e il coro.

Questo non è l'unico elemento a collegare la raccolta al dramma antico: innanzitutto, Yourcenar conferisce al gruppo di eroi molte delle funzioni espressive normalmente assegnate al coro greco. La prima potrebbe essere quella di dare voce alle risonanze emotive del personaggio principale, ovvero la nostra voce solista, attraverso l'espressione di un lamento comune, il *kommos*, originariamente legato a forme arcaiche di rituali funebri collettivi in cui il dolore del singolo, sotto forma di preghiera o supplica, viene condiviso con la comunità (Pattoni 1990: 33-82). Non dimentichiamo che *Feux* nasce dalla necessità di esprimere una sofferenza amorosa e di superare un momento di crisi interiore attraverso l'ausilio di una comunità, quella del mito. Quest'ultima si fa carico di rappresentare quelle stesse esperienze di dolore, dilatandole attraverso la narrazione di vicende mitiche senza tempo, utili a proiettare al di fuori di sé quella sofferenza, che non è più meramente individuale, ma collettiva-umana, arrivando così a superarla. Nella Prefazione alla seconda edizione, l'autrice afferma: "ce qui compte dans la légende et le mythe est leur capacité de nous servir [...] de véhicule pour mener le plus loin possible une expérience personnelle, et, s'il se peut, pour finir par la dépasser" (1957: 3).

È così che opera la funzione consolatoria del coro, intervenendo in situazioni di solitudine, attraverso il principio del *non tibi soli*, ovvero, ciò che tocca a un individuo è già capitato ad altri (di Benedetto 1972), trattando la sofferenza come un'esperienza comunitaria, mediante un gioco di corrispondenze e di richiami che contribuiscono ad amplificare il *pathos* e a rappresentare in modo efficace la sfera sentimentale ed emotiva della voce solista. Inoltre, il gruppo di eroi mitici in *Feux* è depositario

di una saggezza antica che, anche se non si propone di dare consigli o di dissuadere dal compiere determinate azioni, come avveniva esplicitamente nel coro greco, agisce in modo molto più implicito. Il ripercorrere gli eventi tragici di determinati personaggi aiuta la voce solista a prendere coscienza del proprio dolore e ad attraversarlo, sfruttando la funzione catartica del dispositivo tragico. Si tratta di una drammaturgia dell'interiorità (Ieranò 2010) in cui il desiderio di espressione e di riconoscimento della propria esperienza emotiva trova un compimento nelle vicende narrate degli eroi tragici.

Un ultimo, ma non meno importante, elemento di connessione con il coro antico è la presenza di riferimenti più o meno velati ad altri linguaggi artistici. Sappiamo, infatti, che parte determinante della liturgia tragica era la presenza della musica, del canto e della danza, utilizzati a scopo rituale e alla cui esecuzione era deputato il coro (Lanza 1997). In che modo Yourcenar recupera questa poliedricità del coro greco e questa fusione di più linguaggi artistici in una raccolta narrativa, non concepita per la scena? Innanzitutto, la scelta di utilizzare un genere ibrido, come quello della prosa poetica, ha permesso all'autrice di sfruttare tutte quelle sonorità ed armonie che solo un uso poetico del linguaggio consente di esprimere; in più, Yourcenar manifesta in più momenti la necessità di voler riprodurre un vero e proprio canto, a volte un'aria o un grido:

[ce] complexe mélange de sentiments et de circonstances [...] dans un poème constituant le point de départ du chant"; "Je rêvais [...] d'une forme capable [...] de rendre avec fidélité le chant profond des personnages et le sourd accompagnement onirique et mythique qui soutient celui-ci" (13).

Se il canto e l'elemento musicale possono essere più facilmente riprodotti con l'aiuto di mezzi stilistici, i riferimenti alla danza ci sembrano più degni di nota in quanto meno scontati. Nel teatro antico, oltre ad essere un elemento rituale ben codificato, la danza faceva parte di un'esperienza collettiva che scandiva i momenti più importanti della vita comunitaria: il gruppo si trovava ad eseguire delle evoluzioni coreografiche e mimiche in modo compatto e preciso, sempre a sottolineare l'unitarietà dell'*ensemble* e il carattere rituale della pratica. I riferimenti a quest'arte sono molto più numerosi e significativi di quelli relativi al canto; si pensi ad esempio a *Phédon ou le Vertige*, racconto incentrato sulla danza cosmica. Già a partire dalla Prefazione, si sottolinea il rapporto con le diverse forme di spettacolo che hanno segnato il periodo tra le due guerre: non solo la danza, ma anche le forme più popolari e moderne, come il cabaret, le esibizioni musicali

in costume, il circo e il cinema: “la passion du spectacle sous le triple aspect du ballet, du music-hall et du film, commune à toute la génération qui vers 1935 avait environ trente ans” (1974: 15).

Il racconto di Saffo è, in questo contesto, il più emblematico in quanto è ispirato ad uno spettacolo di varietà a Pera e scritto durante la crociera sul Mar Nero, mentre un grammofono riproduceva continuamente lo stesso ritornello americano sulle imprese dell’acrobata volante sul trapezio; ma anche gli altri racconti non mancano di riferimenti impliciti: il personaggio di Achille è messo a confronto con l’acrobata e ballerino Barbette e il duello tra Achille e Penthesilea si configura come un balletto russo “revu à travers Diaghileff ou Massine et “mitraillé” par les prises de vues des cinéastes” (16). L’autrice definisce, infine, la raccolta come “un bal masqué” (22) ed in effetti i suoi personaggi alternano continuamente le maschere del passato e quelle del presente, i loro movimenti sono imprevedibili e si lasciano difficilmente catturare in una fotografia ben definita, poiché è solo nel loro insieme che si può osservare il disegno dell’intera coreografia. Queste nuove forme di intrattenimento si diffusero ampiamente all’inizio del secolo ed ebbero un impatto così forte da essere considerate e vissute come un’esperienza comunitaria moderna. Si trattava dunque di nuove forme di aggregazione sociale, equivalenti al carattere collettivo delle danze tragiche per la società greco-arcaica. Yourcenar introduce nella raccolta quei riferimenti culturali e artistici, specifici della sua contemporaneità, per cercare di suggerire delle corrispondenze con ciò che era per gli antichi l’esperienza della tragedia, con i suoi diversi linguaggi scenici ed artistici, al fine di darle nuova vita e di sfruttarne il potenziale.

## 10 Conclusioni

Un’obiezione potrebbe sorgere a questo punto: come giustificare la presenza del coro all’interno di un contesto novecentesco, dove la mancanza di un senso di comunità, la solitudine e la frammentarietà dell’esperienza individuale sembrano negarne l’esistenza? (Sarrazac 2012: 202). L’autrice, benché percepisse molto bene la crisi dell’uomo del XX secolo e la mettesse in scena a suo modo, ha sempre creduto che la letteratura dovesse, oltre a renderne conto, proporre un’alternativa, una soluzione, un appiglio per riemergere dal caos della modernità. È così che, invece di decostruire e frammentare un’esperienza di dolore che rimarrebbe

fine a se stessa, cerca di tornare alle origini, attraverso il recupero di un coro antico, con il quale instaurare un dialogo, seppur interiorizzato, per sormontare la sofferenza personale. Senz'altro le forme in cui questa coralità si manifesta sono coerenti con il contesto letterario del secolo, poiché a prima vista sembra un insieme frammentato, composto da tante monodie distinte. È anche vero che i diversi personaggi analizzati sono vaghi, sfuggenti e difficilmente classificabili; questo è dovuto alla stratificazione dei vari eroi mitici su più livelli e all'atmosfera onirica e surreale, creata grazie ad un linguaggio figurato molto ricco di suggestioni. Tuttavia, Yourcenar non cerca di decostruire i suoi personaggi, ma di mostrarli nella loro complessità, rendendo evidenti le pluralità di cui sono composti e i legami senza tempo che li collegano a noi: questi *fuochi*, lunghi dall'essere dei frammenti di coscienze, finiscono irrimediabilmente per fondersi e divampare all'interno del grande e indistinto fuoco madre da cui prendono origine, ovvero l'universale.

L'aspetto corale di questa raccolta è meno evidente che nell'opera *Denier du rêve*, eppure Yourcenar non manca di mettere in luce il profondo legame fra queste due opere: l'espressionismo stilistico e la forma ibrida, a metà fra la lirica e la narrativa, dovevano servire ad esprimere la varietà di gesti e situazioni, in un unico canto corale. *Unum ego et multi in me*, questa frase è emblematica del progetto che è stato compiuto per entrambe le opere (1971, vol. 1: 13): le voci che si succedono in *Feux* non rappresentano una disgregazione sterile, ma l'unione di tutte le possibilità umane insite nell'individuo. Se nel primo *Denier du rêve*, l'autrice ammette di non essere stata in grado di trovare questa unione e di collegare fra di loro i vari personaggi, in *Feux* è riuscita perfettamente: "Je n'aurais pu, à l'époque, écrire *Feux* autrement, ni ne souhaite maintenant l'avoir fait". Infine, l'autrice afferma che ogni testo è e deve essere un'opera in parte collettiva, in quanto lo scrittore deve estrarre da sé stesso una molteplicità di personaggi ai quali può essere più o meno direttamente collegato. È così che si fa imperativo il bisogno di uscire da uno sterile individualismo per incontrare quella comunità umana che l'autrice ricerca attraverso la coralità di quest'opera: "nous sommes tous trop pauvres pour vivre uniquement des produits de ce lopin d'abord inculé que nous appelons moi" (13-14).

## NOTE

- 1 Fra le più recenti ricordiamo la messa in scena di Gianni Corvi di *Marie-Madeleine ou le salut* all'Auguste Théâtre di Parigi, a marzo 2023; l'interpretazione di Lina Sastri al Menotto di Milano nel 2023 e di Brigitte Catillon al Théâtre de Poche-Montparnasse nel novembre 2021; *Per voci sole: Fedra, Antigone, Clitennestra, Lena* di Fabrizio Arcuri nel 2020 per INDA (Istituto Nazionale del Dramma Antico).
- 2 Yourcenar applicherà questo principio anche all'*Électre ou la chute des masques* come accennato nella Prefazione: "L'histoire d'Oreste m'offrit ce thème traditionnel [...] chargé depuis longtemps d'une accumulation de prestiges tragiques, et même de lieux communs, dont j'avais besoin pour préparer ce dénouement qui fit brusquement table rase de tout" (1971: 19).

## BIBLIOGRAFIA

- Counihan, Francesca (1994), "Le mélange et la combinaison des corps: l'union des contraires dans *Feux* de Marguerite Yourcenar", *L'universalité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, ed. M.J. Vázquez de Parga, R. Poignault, Tours, SIEY, vol. 1: 225-37.
- Di Benedetto, Vincenzo; Medda, Enrico (1997), *La tragedia sulla scena*, Torino, Einaudi.
- Ierandò, Giorgio (2010), *La tragedia greca. Origine, storia, rinascite*, Roma, Salerno Editrice.
- Lanza, Diego (1997), *La disciplina dell'emozione*, Milano, Il Saggiatore.
- Lelong, Armelle (1998), "Analyse structurale des récits de *Feux*", *Bulletin SIEY*, 19: 49-60.
- Pattoni, Maria Pia (1990), "La sympatheia del coro nella parodo dei tragici greci: motivi e forme di un modello drammatico", *Studi Classici e Orientali*, 39: 33-82.
- Poignault, Rémy (1993), "Dans le miroir de Sappho. De l'impossibilité d'être femme", *Bulletin SIEY*, 11: 21-40.
- Sarrazac, Jean-Pierre (2012), *Poétique du drame moderne*, Paris, Éditions du Seuil.
- Vernant, Jean-Pierre; Vidal-Naquet, Pierre (1972), *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, Éditions la Découverte.

Yourcenar, Marguerite (1934), *Denier du rêve*, Paris, Grasset.

— (1936), *Feux*, Paris, Grasset.

— (1957), *Feux*, Paris, Plon.

— (1959), *Denier du rêve*, Paris, Plon.

— (1971), *Théâtre I-II*, Paris, Gallimard.

— (1974), *Feux*, Paris, Gallimard.

— (1982), *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard.

Serena Codena ha conseguito il Dottorato di ricerca in Letteratura Francese presso l'Università di Pavia e nella medesima università ha ottenuto un assegno di ricerca quadriennale su un progetto dal titolo *Il Mediterraneo antico nell'opera di Marguerite Yourcenar*. Si è occupata principalmente del teatro di M. Yourcenar e della sua produzione giovanile; ha pubblicato presso l'editore L'Harmattan una monografia vincitrice del premio Laboratorio Francesisti della SUSLLF dal titolo *Le Minotaure de Yourcenar. Histoire d'une pièce* (2021). | Serena Codena obtained a PhD in French Literature at the University of Pavia and held a Post-Doc position at the same university, working on a project entitled *Marguerite Yourcenar and the Ancient Mediterranean*. She worked mainly on Yourcenar's drama and her early literary production; she published a book entitled *Le Minotaure de Yourcenar. Histoire d'une pièce* (L'Harmattan, 2021) which won the SUSLLF's French Laboratory Award.