

MARCO LOMBARDI

Fuochi d'Argolide:  
*Apollon tragique e Clytemnestre ou le crime*  
di Marguerite Yourcenar

**N**egli anni 1934-36 Marguerite Yourcenar dedica all'assassinio di Agamennone due brevi componimenti: *Apollon tragique* e *Clytemnestre ou le crime*<sup>1</sup>. Il primo, *Apollon tragique* (significativamente, nel senso che diremo, composto nella luce dell'estate 1935), è un saggio costruito con immagini evocative e fantasmatiche del sito archeologico di Micene e rientra in una serie di testi che traggono ispirazione dal viaggio in Grecia della scrittrice.

Il dio Apollo, identificato con il demone meridiano, *genius loci* della città arrossata dal colore dei papaveri e dal sangue, saetta l'amata Cassandra con un raggio mortale prima che Clitennestra possa ucciderla.

Si annuncia qui da parte di Yourcenar l'uso della metafora ossessiva<sup>2</sup> del *fuoco* come raggio, luce, sole, colpo di fulmine, falò di pace, roghi di guerra (antica e moderna), fiamme di desiderio (sempre attuali), fusione di corpi come metalli nel fornello alchemico (*athanor*) della psiche<sup>3</sup>. In anticipo su Bachelard<sup>4</sup> (che classifica sogni e miti secondo i quattro elementi, e sulla *Psychanalyse du feu*, 1937/1938), l'autrice trentenne, presa dall'eros, dalla luminosità numinosa del paesaggio mediterraneo, e dalla memoria del conflitto dei Dardanelli e degli scontri greco-turchi del 1924, ripetizione dell'eterna guerra di Troia<sup>5</sup>, procede a delle variazioni

<sup>1</sup> YOURCENAR 1991, 427-428; YOURCENAR 1982, 1115-1121; DI ROCCO 2005, 555-563; BIONDI 1989, 27-33; BIONDI 1990, 550-557; POIGNAULT 1991, 25-48; LELONG 2001.

<sup>2</sup> MAURON 1963.

<sup>3</sup> SPENCER-NOEL 1981.

<sup>4</sup> BACHELARD 1992.

<sup>5</sup> Negli anni Trenta, la sovrapposizione del passato e del contemporaneo appartiene alla poetica yourcenariana, per affermazione della scrittrice, più sull'esempio dell'amato Cocteau che del criticato Giraudoux, del quale detesta la Grecia ingegnosa e pariginizzata. Cfr. sulla questione la *Préface di Feux* dove si cita come modello anche

sul tema divenuto mito personale: l'amore-passione o *amour-fou* che la donna e la scrittrice vivono in questo periodo e che trasformano in laboratorio psicologico e letterario. Come farà molti anni più tardi Suzanne Lilar<sup>6</sup>, la scrittrice belga nata nel 1901, imbevuta di mistica fiamminga, Marguerite Yourcenar rivendica nel rapporto tra la donna e l'uomo il diritto e il ritorno all'amore-passione-abnegazione nella durata. L'amore-passione-abnegazione per Lilar è determinato dall'erotica, un gioco amoroso fisico e psicologico che accoglie in sé il sacro, come un cerimoniale o una liturgia. Seguendo il modello delle sante mistiche come Elisabetta d'Ungheria<sup>7</sup>, innamorata corpo e anima del marito come di Dio (le vesti di S. Elisabetta saranno indossate da Marguerite bambina educata al cattolicesimo), sia Lilar che Yourcenar restaurano l'amore quale strumento di conoscenza, di comunicazione, di complementarità platonico-cristiana tra femminile e maschile.

Ecco l'antefatto biografico.

Nel 1932 André Fraigneau, affascinato dal manoscritto su *Pindare*, ha convinto la casa editrice Grasset, presso la quale lavora,

l'umanesimo voluttuoso di Valéry. In un articolo della rivista «Le Voyage en Grèce», dell'estate 1937, Jean Cocteau esalta come modello quanto di duro, atroce, implacabile, regale, fascinoso si trova nel teatro greco, alla cui «riscrittura» applica il principio della brevità. La bellezza corre veloce come una freccia. La concisione sull'antico è uno degli «esperimenti» letterari di Jean Cocteau apprezzati da Marguerite (YOURCENAR 1982). Inoltre, già a questa altezza cronologica, per la Yourcenar la scrittura contemporanea del mito non consiste nel ricondurre il passato al presente bensì nel «jouer à la fois sur plusieurs claviers du temps»: gli anacronismi a cui ricorre sono, secondo un'espressione di Cocteau che Marguerite ama ripetere, «de l'Éternité pliée». In proposito cfr. TERNEUIL 2007. Il carattere atemporale e universale del mito in Yourcenar, determinato dalla mescolanza di antico e moderno, è sottolineato da POIGNAULT 1995. La sovrapposizione passato/contemporaneo può riferirsi alla fondamentale atrocità dell'avventura dell'umanità costituita da strati arcaici di sofferenza e ingiustizia che costituiscono la 'geologia' umana e sociale sondata dalla scrittrice attraverso il mito e la storia (la famiglia, gli antenati, le proprie maschere, come Adriano, Zenone, la stessa Clitennestra, ecc.).

<sup>6</sup> LILAR 1963. Il suo saggio *Le couple*, del 1963, sarà seguito da *A propos de Sartre et de l'amour* e da *Le Malentendu du deuxième sexe* in cui Suzanne Lilar prende le sue distanze dalle riflessioni sulla relazione uomo-donna di Jean-Paul Sartre e di Simone de Beauvoir.

<sup>7</sup> YOURCENAR 1991, *Quoi? L'éternité*, 1334; in relazione alla cultura religiosa ispiratrice della scrittura yourcenariana, Daniela Mauri cita le parole rivolte da Marguerite all'intervistatore M. Galey: «Les bases de ma culture sont religieuses, et mon public l'ignore complètement, ne les voit pas» (cfr. MAURI 1990, 215).

a pubblicare quest'opera dedicata dalla Yourcenar al poeta greco. È Fraigneau l'oggetto dell'amore-passione, dell'*amour-fou* di Marguerite. Amore tanto più folle in quanto André è decisamente attratto dai ragazzi. La donna e la scrittrice trasporranno, rovesciandola, questa relazione impossibile, tragica, senza sentimentalismi né raffinamenti del cuore, nel desiderio irrealizzato di Apollo verso Cassandra.

Imbevuta di platonismo e di misticismo cristiano, Marguerite Yourcenar trasforma Fraigneau in un dio con il quale vorrebbe fondersi spiritualmente e carnalmente. Lo si capisce dal non detto, dalle allusioni discrete in interviste successive, lo si deriva dalle biografie scritte da Josyane Savigneau<sup>8</sup> e da Michèle Goslar<sup>9</sup>, dal mito e dalle sue figure, che diventano sue controfigure<sup>10</sup>. A delle controfigure la Yourcenar ricorre per universalizzare psichicamente e esteticamente la sua esperienza soggettiva e anche per mascherarla secondo il principio seicentesco francese della riservatezza sul proprio io, dettato da un giansenismo autoriale che nella celebre intervista a Bernard Pivot<sup>11</sup> la scrittrice riconosce come proprio. Un giansenismo critico nei confronti della libe-

<sup>8</sup> SAVIGNEAU 1990.

<sup>9</sup> GOSLAR 1998.

<sup>10</sup> GARAVINI 1993; SARDE 1995.

<sup>11</sup> PIVOT 2004. In questo *entretien* del 1979 molti sono i temi affrontati che si possono riferire anche ad *Apollon* e a *Clytemnestre*: la scrittura risuscita i morti, dà loro una nuova vita, una seconda nascita. Come rivela a Pivot, la scrittrice risuscita e reincarna i personaggi da lei fatti rivivere. Nell'intervista, Yourcenar gioca tra le parole luce e lucidità interessanti nel nostro contesto luminoso/numinoso; ogni personaggio è un aggiunta dell'io, è più ricco dell'io auto(bio)grafico che da uno diventa molteplice; è la maschera della prima persona. La Grecia yourcenariana non è fatta del marmo bianco dei classici, è viva, è la vita com'è. Attraverso gli altri (i personaggi delle proprie *fabulae*) si mettono a fuoco (il fuoco è da intendersi nei significati passionali, anamnestici e alchemici sopradetti) i disordini della propria carne; sono incarnazioni autoriali, reincarnazioni, metempsychosi.

In Francia come in Europa il problema della donna – ribadisce Marguerite a Pivot – è il timore di perdere l'amore. L'esistenza gira tutta intorno a questo sentimento; la donna quando invecchia ha l'impressione che la sua vita diventi grigia: la donna o è disprezzata o rispettata troppo. Di norma solo alle donne si chiede la fedeltà. Infine il fuoco presente nelle opere della Yourcenar è manifestazione del suo perenne desiderio di lucidità, di indagine sulla propria soggettività, di conoscenza di sé. Nell'epistolario ripete che il socratico «Conosci te stesso», a cui si ispira, è il risultato a cui tende la sua attività letteraria: vedi YOURCENAR 1995.

ra, narcisistica, confessione dell'amor di sé, e sospettoso rispetto alle istanze espressive del soggetto e ai suoi eccessi.

Il saggio *Apollon tragique* confluirà successivamente (1989) nella raccolta *En pèlerin et en étranger*<sup>12</sup>, in cui il ricordo, il *déjà vu*, o piuttosto la visione, il sogno ad occhi aperti della turista che visita i resti della città di Micene risultano tappe di un viaggio esterno e interiore alla ricerca di se stessa sull'esempio del *Labirinto del mondo* di Comenius<sup>13</sup>, scrittore che la guida, come l'Hermes di *Feux*, in questo percorso durante il quale viene in contatto con i morti, maschere dell'io. La Yourcenar procede alla narrativizzazione in terza persona del momento-clou del delitto consegnatoci dalla tradizione privilegiando non la prospettiva di Agamennone, com'era avvenuto in Omero, ma quella di Cassandra, il cui punto di vista si confonde con quello dell'autore onnisciente. Concisione e condensazione riducono il tragico avvenimento a una pagina e mezzo dell'edizione della collana La Pléiade. Esercizio stilistico-retorico di *reductio* in cui Egisto, per esempio, è solo nominato.

La veduta della città greca all'ora di mezzogiorno è connotata dalla *brevitas*: «Mezzogiorno. L'ora del crimine a Micene»<sup>14</sup>. La folgorante apparizione, dal ritmo narrativo ternario, tra densità poetica e tono pubblicitario è volta con evidenza (la gravidanza e l'astanza, come in pittura, di persone e cose) a suscitare l'immediata emozione del lettore della rivista di viaggio in cui il testo è pubblicato. Il saggio prosegue inizialmente con un andamento paratattico dominante: flash fotografici accecanti, rapide immagini di un documentario accostate l'una all'altra in una sorta di sincrono visivo, di sintesi simultanea delle varie fasi alle quali si arriva al delitto.

Attenta alla funzione dell'immagine artistica e filmica, in questo breve racconto la Yourcenar sembra aver redatto un *reader's digest* di Eschilo a scopo pubblicitario<sup>15</sup>, sembra aver pensato ad

<sup>12</sup> YOURCENAR 1991, 425-593, in particolare 427-428.

<sup>13</sup> YOURCENAR 1977.

<sup>14</sup> La traduzione di questa citazione e delle successive, tratte dalle opere della Yourcenar, è mia. YOURCENAR 1991, 427.

<sup>15</sup> Per termini relativi alla letteratura come palinsesto quali narrativizzazione, con-

una *affiche* turistica, a un sintetico progetto per l'impiego delle luci e dei colori in una sceneggiatura filmica evocatrice dei panorami della Grecia e delle sue città: la luce di mezzogiorno su Micene, il color fuoco del cielo, le vampe estive, l'ombra dell'arcata oscura come sono oscure le predizioni della profetessa, l'ombra che avvolge Cassandra, vestita di nero, in osservazione e in attesa, il rosso dei papaveri sui pendii della città, colore non del crimine ma dell'estate, e il rosso del tappeto che invece evoca il sangue del delitto.

L'oro del sole e dei suoi raggi come pugnali sono in questa scenografia *son et lumière* per turisti *chic*, manifestazione dell'onnipresenza di Apollo, della sua responsabilità, agli occhi di Cassandra, per quello che è accaduto ai Greci e a Troia e per quello che accadrà ad Agamennone. La voce off di Cassandra che urla rivolta al dio («Apollo, Apollo, mi hai ucciso...»), lo stridere del carro di Agamennone e della porta di Micene, o l'immagine verbo-sonora delle armi affilate<sup>16</sup> per il delitto, animano con il loro *bruitage* linguistico queste sequenze altrimenti silenziose e sospese nella calura.

La scena del racconto alla terza persona ricalca i topoi 'turistici' e quelli relativi all'omicidio del re. Appare l'Acropoli con la Porta dei leoni, davanti alla quale si ferma il carro di Agamennone. Il tappeto rosso, simbolo anche qui di *hybris*, sul quale il re avanzerà verso la morte. Il palazzo degli Atridi, la stanza da bagno dove si compie il delitto e da dove udiamo i rantoli di Agamennone, il cortile che Cassandra attraversa di corsa al richiamo di Clitennestra e in mezzo al quale viene trafitta da un raggio di sole e scompare. Il breve componimento si conclude con l'immagine di Apollo, dio geloso, luminoso *deus ex machina* sveltante in alto, metamorfosata in un pugnale d'oro. L'incontro-scontro che interessa qui la donna e la scrittrice Yourcenar non è quello tra il

cisione, condensazione, *reader's digest*, e in seguito valorizzazione, devalorizzazione, prossimizzazione cfr. GENETTE 1982.

<sup>16</sup> Il testo dice «aiguiser» suscitando la visione e il suono dei coltelli stridenti e lampeggianti contro la cote per l'affilatura e sviluppando così la metafora di qualcosa di sottile e portatore di morte come un raggio di sole che ti colpisce. YOURCENAR 1991, 427.

re e la sua sposa, ma quello tra un abbagliante Helios-Apollo e un'oscura Cassandra.

Nel saggio, che dovrebbe avere come solo scopo quello di far conoscere Micene, le sue rovine, le storie degli Atridi ad un largo pubblico di ricchi appassionati del viaggio in Grecia<sup>17</sup>, Agamennone, Clitennestra ed Egisto vengono devalorizzati. Sono presenti nel racconto o attraverso corte allusioni o tramite stringate citazioni. Viene valorizzata piuttosto la coppia carnefice-vittima, rappresentata da Apollo e Cassandra, variazione sul tema dell'amore-passione, del rifiuto e della gelosia che ossessiona Marguerite e la sua scrittura. In un gioco di specchi e d'indifferenziazioni di sessi tipicamente yourcenariano, la distinzione-divisione maschile-femminile nella coppia è ampiamente superata. Bisessualità e androginia<sup>18</sup> percorrono l'intera opera yourcenariana.

Apollo è metafora ossessiva del desiderio inappagato di Marguerite per l'androgenico (o omosessuale?) André Fraigneau; Apollo è controfigura di una Marguerite altrettanto androgenica per la quale gli dei non sono morti e per la quale André è un dio; Cassandra incarna il crimine per il quale deve essere uccisa: il rifiuto della richiesta d'amore. Donna, rappresenta la parte femminile di André, offerta però da Fraigneau al proprio stesso sesso. L'aggressività della Yourcenar nei confronti del bell'indifferente trova la sua realizzazione e la sua esorcizzazione nella morte di Cassandra-André.

Siamo qui in un labirinto di relazioni psichiche e di architetture letterarie che è stato visto come una delle componenti essenziali della scrittura dell'autrice. Nella più tarda *Prefazione di Feux* (1967), la Yourcenar dichiara la valenza autobiografica di *Clytemnestre ou le crime*, testo attraverso cui ha potuto meditare,

<sup>17</sup> Il saggio, pubblicato per la prima volta nella rivista di turismo culturale «Le Voyage en Grèce», doveva promuovere gli itinerari archeologici organizzati con il patrocinio dei Musei Nazionali e della Scuola del Louvre. Finalità di questi quaderni editi da Hercule Joannides, direttore della Società Neptos, che aveva la rappresentanza dell'armatore Léonidas Embirikos, era di creare un legame fra la Grecia e i viaggiatori di crociera di prestigio per il tramite di scrittori, come la stessa Yourcenar o Cocteau, oppure artisti quali Pablo Picasso (DICOPOULOU 1995, 41-47).

<sup>18</sup> Vd. BIONDI 1995, 39-48.

contemplando come in una sorta di esercizio spirituale, insieme la sua propria realtà affettiva e il mito, e riflettere a proposito delle conseguenze su di lei di un sentimento e di un'attrazione fisica dolorosamente non ricambiati.

Nella suddetta, celebre, prefazione nessun accenno all'immediatamente precedente *Apollon tragique* con cui, crediamo, questo esercizio psichico, alchemico<sup>19</sup> e letterario è già iniziato. Non bisogna però dimenticare che la reticenza, l'occultamento di prove, la negazione, la cancellazione, sono usate dalla Yourcenar, che 'rimuoverà' per sempre dalla sua vita André Fraigneau, come strumenti a posteriori per la costruzione della propria immagine umana e autoriale.

*Qui n'a pas son minotaure?*, redatto nel 1932, è un testo fondatore della poetica yourcenariana. Ognuno di noi entra in un labirinto dove incontra un mostro da uccidere e questo mostro può essere anche noi stessi<sup>20</sup>.

Questo tema ricorre anche nell'*Apollon tragique* quando, nella corta sequenza narrativa dell'arrivo di Agamennone, il re viene paragonato a un toro, vittima designata di un sacrificio che sarà compiuto da Clitennestra. Sempre nella prefazione a *Feux* sarà razionalmente rivelato al lettore il sistema di riscrittura per il quale, ad esempio, i fuochi d'Argolide che annunciano gioiosamente la caduta di Troia sono rimasti accesi fino all'epoca della Yourcenar grazie alla letteratura, che ne fa ancora brillare la luce. Nel caso specifico dell'*Apollon tragique*, i fuochi della guerra si sono fusi con quelli della pace, quelli della pace con quelli di una calda estate greca e questi ultimi con i fuochi d'amo-

<sup>19</sup> La critica, da Spencer-Noël a Carminella Biondi, a Paola Ricciulli..., ha spesso evidenziato la valenza alchemica della *quête* yourcenariana. Il fuoco della passione amorosa per Antinoüs e della poesia alimentano il processo di trasformazione di Hadrien (RICCIULLI 1990, 86). Negli scritti degli alchimisti, tra i quali Fabricius, il sole meridiano, come per il lettore dell'*Apollon tragique* l'astro che brucia a mezzogiorno nel cielo di Micene, è simbolo dell'Opera al Rosso, la *Rubedo*, con cui si conclude il processo di trasformazione e individuazione. Nel processo di cura intrapreso da Marguerite attraverso la scrittura, la Yourcenar sta integrando il suo narcisismo di donna offeso, il lutto della perdita dell'amato, la *Nigredo*, l'ombra, in termini junghiani, del suo sofferto rapporto unilaterale con Fraigneau.

<sup>20</sup> YOURCENAR 1971.

re<sup>21</sup> tra Apollo e Cassandra (André e Marguerite). La giovane, innamorata, Marguerite metamorfosa il mito in un personale fornello alchemico che, riscaldato dal fuoco, la sottopone a un rito iniziatico sofferto: questo la porta alla conoscenza di sé, a una propria individuazione di donna e di autrice, a una cura e a una guarigione per il tramite della riflessione sul mito e sulla sua riscrittura.

Nel saggio pubblicitario si sovrappongono alle memorie antiche riferimenti a quello che chiameremmo colore locale: «Ai piedi della salita, il proprietario dell'*Hôtel de la Belle-Hélène* chiude gli scuri per sfuggire al fuoco del cielo»<sup>22</sup>. È evidente che frasi come questa tendano alla familiarizzazione<sup>23</sup> e modernizzazione del mito secondo un gusto espresso nella letteratura francese con eleganza e sprezzatura tutta parigina da Giraudoux e, prima di lui, con distacco ironico e prossimizzazione temporale, dall'*Offenbach*, appunto, dell'opera in musica *La Belle-Hélène*.

Come si vede, Yourcenar pensa chiaramente a diversi modi di riscrivere il mito, tra i quali il modo musicale. Il titolo stesso *Apollon tragique* sembra il contraltare drammatico dell'elegante, armonico *Apollon musagète* di Strawinski, Djaghilev, Balanchine. Ad artisti della danza quali Djaghilev o Massine farà lei stessa

<sup>21</sup> La scrittrice collega i fuochi che annunciano a Clitennestra ed Egisto la caduta di Troia con il rogo della città e con l'amore che l'Andromaca raciniana accende in Pirro quando la vede al bagliore di quell'incendio che si trasforma per lui in brucianti fiamme di passione erotica. Vedi Jean Racine, *Andromaque* I, 4, v. 320. Il fuoco insieme alla luce è metafora ricorrente nel drammaturgo seicentesco. D'altro canto, i fuochi dei roghi umani accesi nella guerra civile francese del Cinquecento tra cattolici e riformati, fuochi (*feux*) che rimandano al titolo del libro quarto de *Les Tragiques* di D'Aubigné, sono evocati dalla scrittrice al nostro sguardo interiore (YOURCENAR 1962, 34-55). In 'sovrapposizione' ai fuochi della strage di San Bartolomeo quelli di Buchenwald e Hiroshima. Lo stesso archetipo evenemenziale (il *fuoco* della guerra, per esempio), si ripete e si stratifica nel tempo e nello spazio. In *Les yeux ouverts* (MAURI 1990, 214-215) Marguerite Yourcenar dirà: «Il s'agit de relier l'homme à tout ce qui a été et sera [...]».

Per un suo articolo pubblicitario apparso in «Le voyage en Grèce» del 1937 e intitolato «La Grèce au théâtre», Jean Cocteau disegna, giocando sulla sovrapposizione cinematografica, l'elegante profilo greco di un giovane uomo con la testa cinta da una corona d'alloro come un atleta antico, corona che 'diventa' nel contempo un cappello frigio, da eroe rivoluzionario, e il copricapo di un divinizzato soldato della Grande Guerra.

<sup>22</sup> YOURCENAR 1991, 428.

<sup>23</sup> ORVIETO 2007, 203.

riferimento, nella succitata *Prefazione*, come ispiratori di certi momenti della sua scrittura in *Feux*.

Al *mélo*, e a una delle sue scene madri, quella del delitto consanguineo in una locanda (cfr. Hugo, *Le roi s'amuse* | *Il re si diverte*, ripreso successivamente da Camus in *Le Malentendu* | *Il malinteso*) sembrano riferirsi frasi come «gli amanti adulteri affilano i coltelli come dei locandieri decisi a dissanguare lo straniero»<sup>24</sup>. Anche Cassandra è stata condotta in una reggia che nella prossimizzazione e devalorizzazione yourcenariane non è altro che una «locanda poco raccomandabile» perché, da secoli ormai, in quel luogo, gli stranieri, come lo è la principessa troiana, moderna prostituta turca, si ha l'abitudine di ammazzarli.

L'estraneità, che giustifica qui anche il gesto di uccisione del re di Micene da parte della moglie 'estranea' allo sposo, soggiace, nella sua serietà e drammaticità, alla distanziamento ironica e all'avvicinamento cronologico presenti in queste frasi.

Alla tecnica artistica del *collage* novecentesco si deve l'accostamento di antico e moderno, di quotidianità di una bella, serena, anche se accaldata, escursione estiva a Micene e di memorie di tragici avvenimenti dell'antichità: «I pendii di Micene sono fioriti di papaveri rossi, e come imbandierati per ordine di Clitennestra. Ma il loro colore non è quello del crimine; nient'altro che quello dell'estate»<sup>25</sup>. In questo tipo di accostamento frastico il mito viene 'demitizzato'. Esiste anche un'altra Grecia, che non è più quella degli Atridi, ma quella dei turisti su cui riflette la Yourcenar che da mitologa si cambia in sociologa. In questo senso, Cassandra acquista i connotati più attuali di una turca straniera vittima della sua estraneità alla casa greca dove è stata portata a vivere. Allo stesso tempo, per prossimizzazione schliemanniana, in questo breve testo non è il rosso il colore dominante bensì il giallo-oro delle maschere degli Atridi, sogno archeologico dei visitatori in gita.

Alla tecnica della sovrimpressioni filmica si devono, infine, frasi come le seguenti: nella prima frase il carro d'Agamennone che trasporta anche Cassandra sfuma, in una sorta di dissolvenza

<sup>24</sup> YOURCENAR 1991, 427.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

incrociata, e si trasforma nel carro di Apollo; nella seconda il box del guardiano degli scavi si muta nella portineria della reggia d'Egisto: «Apollo, dio delle strade, signore delle piste su cui galoppano i cavalli, ha condotto la straniera in questa locanda poco raccomandabile»; e «Il guardiano degli scavi dorme nel box della portineria del palazzo che è ora di Egisto»<sup>26</sup>. Tecnica presa in prestito dall'arte cinematografica dell'amato Cocteau, insieme ad altre magie come far scomparire improvvisamente i personaggi dalla pellicola/pagina scritta: «Sul pendio fatale, più nessuno»<sup>27</sup>, a segnare la fine della visione di una Yourcenar turista tra le rovine di Micene, che si è trasportata per qualche tempo anima e corpo nella realtà del tempo e dello spazio della città antica e si è compenetrata in alcuni dei personaggi della sanguinosa vicenda di Agamennone.

Una e molteplice<sup>28</sup> è la divisa di Marguerite Yourcenar, che qui è allo stesso tempo Apollo e Cassandra, il geloso e la vittima di questa gelosia. Sentimenti e situazioni della propria realtà biografica (la passione sofferta per Fraigneau), che si serve di questo gioco serio con la letteratura per liberarsi dalla sofferenza. Una scrittura, questa, sull'esistenza dell'amore non corrisposto nel dramma degli Atridi che apre la strada alla Clytemnestre di *Feux*, sposa sostanzialmente fedele al marito, amante da lui non riamata.

Lo scrivere diventa esercizio spirituale<sup>29</sup> utile a sciogliere dall'anima tutti i legami disordinati. Nella redazione di *Apollon tragique* troviamo già applicati alcuni criteri di composizione che, in una lettera del 1977, saranno consigliati dalla Yourcenar a una

<sup>26</sup> YOURCENAR 1991, 428.

<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> Il poeta dà il suo corpo ai fantasmi (YOURCENAR 1984, 7-12). Così come lo Storico della Scuola delle «Annales» (BODY 1995, 49-57) è chiamato a variare il suo punto di vista sugli avvenimenti, allo stesso modo, di fronte al mito, Marguerite Yourcenar gioca seriamente mutando le prospettive consuete. Come il nuovo Storico è invitato a «entrare [...] nella pelle degli uomini del passato», la scrittrice incarna Cassandra e Clitennestra, di cui evoca le 'figure' tramite il Verbo letterario del 'qui e ora', ricorrendo già a quegli *Esercizi spirituali* ignaziani grazie ai quali, fusi con i metodi della mistica indù e con le concezioni dell'eros platonico, potremo udire alcuni anni dopo, attraverso il *medium* della Yourcenar, la voce dell'imperatore Adriano.

<sup>29</sup> LOYOLA 1996.

scrittrice in erba: leggere immensamente e liberamente per poter collegare altrettanto liberamente le letture tra loro, descrivere un quadro in un museo, una scena per strada, sviluppare un soggetto a cui ci si interessa, vedere e ascoltare. Vi applica le strategie delle classi di retorica: l'ipotiposi, l'eclissi, in particolare, che permettono di animare nel saggio su Micene la sua storia, le sue rovine, il racconto, con accostamenti e sovrimpressioni antichi e moderni, della morte di Agamennone e Cassandra. Strumenti retorici classici utili, come in questo testo, a depositare sulla pagina, ad esempio, il luogo della scena. Allo stesso modo, nell'esercizio ignaziano numero 47 si richiede di vedere con la vista dell'immaginazione il luogo corporeo dove si trova la cosa da contemplare. Si medita o contempla un brano (qui letterario). Lo stesso si può fare su un episodio della propria vita, utilizzando la memoria, l'intelletto, la volontà, l'immaginazione. Con la meditazione si porta la memoria anche sopra la propria vita. Nella contemplazione il primo punto è vedere le persone (esercizio 114) come se ci si trovasse lì. Il secondo (esercizio 115) guardare, fissare l'attenzione e contemplare quel che dicono. Il terzo punto (esercizio 116) guardare, considerare ciò che fanno. Queste meditazioni, contemplazioni, riflessioni ricavabili da un testo letto danno frutti spirituali: allontanano da sé, appunto, i legami disordinati.

A quest'altezza cronologica i miti classici sono meditati, contemplati dalla Yourcenar come altrettanti crimini o peccati che occorre elaborare come nell'alchimia psicologica. Rispetto alla lettera scritta nel 1977, nei *Carnets dei Mémoires d'Hadrien*<sup>30</sup> di vent'anni prima, in cui parla ancora delle regole del gioco della scrittura, «a imparare tutto, leggere tutto, informarsi di tutto», aveva aggiunto la necessità di «applicare al proprio fine gli *Esercizi* di Ignazio di Loyola o il metodo dell'asceta indù, che si estenua anni e anni a mettere a fuoco con maggior precisione l'immagine che ha creato sotto le palpebre chiuse»<sup>31</sup>. Solo prendendo il posto dell'essere evocato si può raggiungere l'umano e l'universale nell'atto di parola. Chi medita, contempla, riflette sull'essere da evocare (ad

<sup>30</sup> Cfr. YOURCENAR 1982, 528.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

esempio un personaggio del mito come Clitennestra) è come se fosse lì presente. L'essere evocato potrà essere così *hic et nunc*; la sua voce sarà ricreata e udibile; sarà risuscitato dalla morte. A proposito di questo tipo di 'resurrezioni', Yourcenar non parla di necromanzia<sup>32</sup>, usa bensì la famosa definizione «*magia simpatica* interiore che consiste nel trasportarsi col pensiero all'interno di qualcuno»<sup>33</sup>. La scrittura è una volontà di depersonalizzazione, dice nella famosa intervista concessa a Rosbo<sup>34</sup>: la ri-scrittura del mito serve a questo. Dall'autobiografia si passa all'autografia e attraverso questa all'uso di maschere e controfigure dell'io.

Il mito di Agamennone è, dunque, un esercizio, così come lo concepiva Loyola, di comprensione e interpretazione delle proprie mozioni interiori, non necessariamente riferibili a una confessione religiosa, ma all'esperienza umana in generale, per una consapevolezza nuova di sé e del mondo. Il passaggio della narrazione in terza persona dell'*Apollo tragico* alla confessione in prima persona di *Clitennestra o del crimine* favorisce la riuscita di questo tipo di esercizio: entrare nell'altro come si fosse l'altro<sup>35</sup>. In anticipo di quattro anni sugli esercizi psicotecnici di Stanislavskij, anch'essi ispirati alla mistica<sup>36</sup> (nel 1938 esce *Il lavoro dell'attore su se stesso*), chi scrive (come chi deve recitare) si chiede: se fossi in questo caso Clitennestra, cosa farei, cosa direi? Il «se fossi...» è il mezzo per entrare nell'altro, divenire l'altro: l'uno e il molteplice sono in me, ripetiamo la divisa della Yourcenar. In questa prospettiva, la prosopopea non è solo una figura retorica, acquista un valore iniziatico in una poetica ambiguità di fondo,

<sup>32</sup> Cfr. YOURCENAR 1991, 1205-1234.

<sup>33</sup> YOURCENAR 1982, 526. Il corsivo è di Yourcenar.

<sup>34</sup> Cfr. ROSBO 1972.

<sup>35</sup> Partendo dall'*Epitalamio di Peleo e Tetide* di Catullo e dall'*Arianna* di Monteverdi-Rinuccini per arrivare al suo *Qui n'a pas son minotaure?*, edito nel 1963, ma elaborato come gioco letterario con Faigneau e Embirikos nel 1935-1936, la scrittrice si interessa alla forma discorsiva e, in particolare, alla funzione del monologo come presa di parola nonché esercizio letterario e spirituale di elaborazione e integrazione di un sentimento sofferto, come l'abbandono e la perdita.

<sup>36</sup> Marguerite Yourcenar nella lettera a Charles Du Bos del novembre 1937 parla dei suoi possibili antenati mistici, tra i quali Platone, Spinoza, San Giovanni della Croce e Sant'Agostino, e della sua anima religiosa, ma più precisamente *naturaliter mystica* (YOURCENAR 1995, 63).

e torniamo alla sovrimpressione: Clitennestra parla attraverso di me, io parlo attraverso Clitennestra. Il metodo, grazie a una «prescienza»<sup>37</sup> che per altri fenomeni Yourcenar si attribuisce e che la critica le attribuisce, si basa sull'approfondimento psicologico del personaggio anche attraverso il non detto e sulla ricerca di affinità tra il mondo interiore del personaggio stesso e quello dell'attore (nella nostra ottica la scrittrice Yourcenar).

Nell'esercizio ignaziano 56 occorre passare in rassegna momenti della propria esistenza: rivedere il luogo e la casa dove ho abitato (si annunciano gli *Archivi del Nord*), le relazioni che ho avuto con altri (pensiamo alla relazione infelice con Fraigneau). Nell'esercizio 102 si richiama il soggetto (*historia*) alla propria memoria, nel 103 si compone il luogo dell'azione, nel 106 e 108, si vedono le persone come fossero lì presenti, e io le considero, ascolto quel che dicono, osservo le loro azioni e ci rifletto, per ricavarne qualche frutto (esercizi 114, 115, 122, 123, 124, 125)<sup>38</sup>.

Il tema anche qui è *l'amour-fou*, l'amore-folle, assoluto, mistico, tragico, per il desiderio, espresso dalla donna e scrittrice, di fusione emotiva e carnale. *Feux* si ispira alle *Eroidi* ovidiane. Anche la Yourcenar vi chiama alla ribalta Fedra e Saffo. Ma alla lettera preferisce la confessione di tipo teatrale: si pensi all'*aveu*<sup>39</sup> della *Phèdre* raciniana, emblema dell'amore-passione.

Rispetto alla terza persona dell'*Apollo tragico*, in *Clytemnestre ou le crime* il ricorso alla prima persona permette il gioco serio dell'io tra sé e il personaggio, gioco<sup>40</sup> di sovrimpressione a cui si accen-

<sup>37</sup> LOMBARDI 2007, 223, nota 1.

<sup>38</sup> Gli aforismi che inquadrano come una cornice le narrazioni e i monologhi di *Feux* sono come frutti personali ricavati dagli *Esercizi* ignaziani applicati alla propria psiche e alla propria scrittura.

<sup>39</sup> L'episodio di Clitennestra è pubblicato dalla Yourcenar con il titolo significativo – per le ascendenze classiche e raciniane – di *Aveux de Clytemnestre* in «La Revue de France» (9, 3, mai-juin 1936, 54-62).

<sup>40</sup> L'esercizio introspettivo, psicologico e letterario, sui differenti miti della passione permetteva a Yourcenar di fare parlare il suo sentimento stornandolo e allontanandolo da sé tramite l'erudizione, spostandolo in una dimensione universale portatrice di senso. Nella pelle del personaggio la donna si racconta attraverso la scrittura come se il racconto fosse quello del personaggio. *Feux* danno conto di una grave malattia d'amore e dei primi sintomi di guarigione (presenti in maniera più evidente negli aforismi che inquadrano gli interventi dei personaggi richiamati alla ribalta dalla scrittri-

nava. L'evocazione magico-simpatica di nove personaggi del mito (otto pagani e uno cristiano – Fedra, Achille, Patroclo, Antigone, Lena, Maria Maddalena, Fedone, Clitennestra, Saffo) è incorniciata da aforismi, dietro i quali, secondo la grande tradizione classica del *Grand siècle*, le istanze dell'io vengono universalizzate, manifestazioni di una saggezza eterna:

«Si dice pazzo di gioia. Si dovrebbe dire: saggio di dolore»  
 «Non mi ucciderò. Ci si dimentica così presto dei morti»  
 «Dio mio, rimetti il mio corpo tra le tue mani»  
 «In aereo, accanto a te, non temo più il pericolo. Si muore sempre da soli»  
 «Non esiste l'amore infelice: si possiede solo quel che non si possiede. Non esiste l'amore felice: quel che si possiede, non lo si possiede più»  
 «Un cuore è forse sporco. Appartiene al tavolo anatomico e al banco del macellaio. Io preferisco il tuo corpo»  
 «Non esistono amori sterili. Le precauzioni non servono. Quando ti lascio, ho in fondo a me il mio dolore, come una specie di orribile bambino»  
 «Amare con gli occhi chiusi, è amare come una cieca. Amare con gli occhi aperti, è forse amare come un pazzo: è accettare perdutamente. Ti amo come una pazza»  
 «Ho conosciuto giovani venuti dal mondo degli dei [...]»  
 «L'amore è una punizione. Siamo puniti di non aver potuto rimanere soli»,  
 «Non essere più amata, è diventare invisibile. Non ti accorgi che ho un corpo»<sup>41</sup>.

ce) tramite un processo d'individuazione, psicologico-alchemica, al quale contribuisce naturalmente l'azione del fuoco (BIONDI 1990, 552). Il dolore costruisce l'anima e la scrittura dell'autrice, che vuole dirsi non dirsi, pensare e raccontare la passione come un teorema complesso, paradossale ed ermetico. Vuole illustrarla, spiegarla, mascherarla dietro i sentimenti erotici di un Altro. Attraverso l'incarnazione dell'Altro si portano in scena i disordini del proprio spirito e della propria carne. Rispondendo a Matthieu Galey (GALEY 1997, 98, 79), la scrittrice riconosce che *Feux* sono un monologo personale, ma esteriorizzato, disincarnato. Certo sono io, dice, ma come via d'accesso verso grandi immagini dell'umano. Il mito di Clitennestra unifica tutti i disastri affettivi; riassume tutte le sofferenze, riaffiorate, come da una falda sotterranea, in Marguerite innamorata di André. La Yourcenar, nella nostra prospettiva, è stretta da un «amore di simpatia» (il sintagma è nell'intervista) nei confronti della Cassandra dell'*Apollo tragico* e della successiva *Clytemnestre*.

<sup>41</sup> YOURCENAR 1982, 1106, 1139, 1106, 1061, 1062, 1069, 1078, 1083, 1105, 1117, 1126.

Frammento di un possibile dialogo a distanza con il bell'indifferente André Fraigneau, quest'ultimo aforisma: «Non essere più amata, è diventare invisibile. Non ti accorgi che ho un corpo»<sup>42</sup>, ci introduce a *Clitennestra o il crimine*. Il monologo ruota attorno all'invisibilità della donna innamorata e della sua folle passione non corrisposta. Per sant'Ignazio ogni uomo progredisce o regredisce imitando l'esempio positivo o negativo di altri uomini, finché non trova soluzione nell'imitazione di Cristo: «non sono più io che vivo, ma Cristo vive in me» (San Paolo). Per Yourcenar personaggi come Clitennestra, prima, e Adriano, poi, vivranno in lei come nessi di mutamento interiore.

*Clytemnestre ou le crime/Clitennestra o il crimine* fa dunque parte di *Feux* (1935-36), una raccolta, come si è accennato, di nove poemi in prosa, intervallati da aforismi che li collegano fra loro, dedicati a grandi personaggi del mito greco e cristiano, dei quali si costituisce una sorta di galleria di ritratti (in terza persona) o autoritratti (in prima persona) psico-fisici.

Cominciati nel 1935 durante un viaggio sul Mar Nero con l'amico e amante (secondo la biografa M. Goslar), Andreas Embirikos, psicanalista greco, questi poemi anamnesticici in prosa (consigliati dallo stesso psicanalista?), tra cui quello che vede protagonista Clitennestra omicida, parlano dunque – per il tramite di controfigure maschili e femminili<sup>43</sup> assunte dall'autrice – della sua passione non corrisposta per il divino, apollineo, e per questo mortifero, André Fraigneau.

I fuochi d'Argolide, che annunciano l'arrivo del re Agamennone, si trasformano in tragiche fiamme d'amore come quelle che consumano Fedra, anch'essa controfigura della Yourcenar in *Feux*, o divorano Pirro che un colpo di fulmine fa innamorare dell'Andromaca raciniana tra i bagliori dell'incendio di Troia. Nell'ardore sensuale di Neottolemo, anch'egli amante non amato, si specchia l'autrice che utilizza, occorre qui sottolinearlo una

<sup>42</sup> YOURCENAR 1982, 1125.

<sup>43</sup> Com'è noto, la bisessualità quale intermittenza dei sensi sarà costantemente difesa dall'autrice. Andreas, che esercita ad Atene, studia i miti come strumenti per comprendere meglio la psiche (GALEY 1997, 46).

volta di più, i miti sia come strumenti d'iniziazione verso una conoscenza di sé improntata alla filosofia di «San Socrate»<sup>44</sup> sia come mezzi stilistico-retorici di universalizzazione delle proprie esperienze umane e sentimentali. In *Clytemnestre ou le crime* la donna e la scrittrice si esprimono entrambe con la voce della regina, zimbello di un Agamennone indifferente.

Dicendo io la regina si presenta ai giudici di un tribunale-teatro, giudici che possono essere sia i membri di un coro classico sia gli spettatori moderni di una messa in scena di questa confessione-monodramma. Lo sguardo di Clitennestra ricostruisce per noi il luogo: è posta davanti a una gradinata dalla quale innumerevoli occhi (immagine surreale della colpa) la osservano e giudicano; hanno le mani sulle ginocchia, i piedi nudi, la bocca crudelmente chiusa. Clitennestra ricostruisce per loro il delitto, valorizzando se stessa nell'azione, devalorizzando il debole Egisto senza forze, incapace di tutto. La concisione e condensazione del racconto dell'omicidio è giustificata dalla conoscenza che di questo gesto i giudici hanno già fino alla noia: Clitennestra ne svela l'ipocrisia tutta borghese di uomini dalla vocazione criminale repressa; così rileva l'ipocrisia tutta borghese delle loro mogli che hanno sognato almeno una volta nella loro vita di comportarsi come lei.

La prossimizzazione del testo non riguarda solo la riflessione sull'atteggiamento morale dei giudici, ma concerne anche la sovrimpressionazione di luoghi antichi, come Micene e la Grecia, con luoghi moderni: lo sportello di una stazione o lo scampanio a festa all'arrivo di Agamennone; una stanza da bagno con un porta-asciugamani o l'ufficio della polizia dove Oreste si reca per denunciare la madre alla giustizia; oppure affiora nell'impiego di termini come «cambrioleurs», per definire i ladri o «congé» di otto giorni, per indicare il permesso dall'esercito che Agamennone in dieci anni non ha mai chiesto per tornare a rivedere la sposa, o «chemise», camicia, in riferimento all'abbigliamento del re, o ancora «ardoise de l'école», per la lavagna dove Clitennestra, bambina, ha imparato a fare i conti, apprendimento utile alla gestione della futura casa di Agamennone. E ancora, l'«horloge», l'orologio

<sup>44</sup> YOURCENAR 1991, 1683.

che scandisce il tempo dei dieci anni d'attesa, le «souper du soir», la cena, le «fusil», il fucile del marito con cui Clitennestra va a caccia in sua assenza per imitarne le azioni; e poi c'è le «facteur», il postino, che porta le lettere di Agamennone nelle quali il re dalla lontana Troia augura alla moglie un «bon anniversaire», un buon compleanno, e le «grandes vacances», le vacanze estive, in cui Clitennestra, adolescente, scambiava nel bosco i baci con i cugini, e la nave di Agamennone che si avvicina finalmente alla Grecia a ogni «tour d'hélice», a ogni giro d'elica; mentre «l'instituteur», il maestro, concede un giorno di vacanza agli scolaretti di Micene per festeggiare il ritorno del re. «Une enveloppe», una busta, poi, contiene la lettera anonima scritta dalla stessa Clitennestra per far ingelosire (senza riuscirci) il marito, lettera che sporge da una delle tasche del re appena giunto alla reggia.

Prima di uccidere il suo sposo con l'ascia, Clitennestra immagina di farlo morire in un incendio del quale sarebbe stata ritenuta responsabile non lei bensì una lampada a petrolio. Modernizzazione, familiarizzazione, prossimizzazione del mito, che Yourcenar ricercava per rendere, del mito, la consistenza perpetua. Ma non solo il mito è nostro contemporaneo: la nostra realtà, come quella vissuta con André Fraigneau, è fatta di miti. Questa Cassandra degli anni Trenta, infine, non profetizza ispirata da un dio, ma legge la mano come una zingara.

Il componimento è una riflessione sul tempo: sui quarant'anni di Clitennestra, sul suo invecchiamento<sup>45</sup>, di cui si rende conto allo specchio; e con il tempo cronologico, una riflessione sul sincronico, come sovrapposto nel soffietto di una fisarmonica o compresso in un origami. Clitennestra ha l'impressione che i giudici abbiamo già dato più volte il loro verdetto; che la sua testa sia già stata tagliata sulla piazza pubblica (da una lama di coltello che

<sup>45</sup> Nell'*entretien* con Pivot del 1979, la Yourcenar dà una sua interpretazione psico-sociale del femminile in Europa e in Francia, dove la donna ha l'impressione che la sua vita ingrigisca insieme ai suoi capelli; dove o è disprezzata o rispettata troppo. Nell'occidente europeo, aggiunge, di norma soltanto alle donne si chiede la fedeltà; per una donna che invecchia, il problema fondamentale è di temere di perdere l'amore; l'esistenza si gioca unicamente sull'amore e sull'abnegazione che questo sentimento porta con sé (Pivot 2004).

evoca quello di una ben più moderna ghigliottina). La regina sembra rivivere, in una sorta di contrappasso<sup>46</sup>, un eterno giudizio: Clitennestra usa la parola inferno a proposito della sua esistenza dopo il delitto. Morta, ritorna dunque in scena per l'ennesima volta. È la sua eternità, condannata a ripetere il delitto, e prima ad aspettare il marito, per poi vederlo accarezzare la sua rivale Cassandra, e prima ancora sarà sua moglie e griderà di piacere nel letto nuziale, e poi sarà di nuovo abbandonata. Il fantasma di Agamennone la perseguiterà per sempre. Non si può uccidere definitivamente un fantasma. Fantasma amletico che perseguita e perseguiterà per sempre Clitennestra.

Ricorrendo a tre (vista, udito, tatto) dei cinque sensi, il cui utilizzo fa parte integrante degli *Esercizi spirituali*, attraverso la voce di Clitennestra la Yourcenar ricostruisce il luogo della vicenda, disegna i personaggi, riflette su di loro per trarne le proprie verità.

Nella ricostruzione del luogo e dell'omicidio i colori sono fondamentali, si gioca sul rosso e sul violetto. Il rosso non è solo quello dei papaveri con cui l'estate adorna la strada di Micene all'arrivo di Agamennone, non è solo quello del famoso tappeto sul quale il re camminerà per recarsi inconsapevolmente verso la morte, né quello sparso nel bagno, è il colore del sangue di Clitennestra, della sua verginità perduta, del suo parto. Questo spargimento del proprio sangue è l'orgoglio della donna; una rivendicazione sul sangue del marito che vira nell'immagine mentale del bianco colore del liquido seminale. Il campo semantico del rosso comprende il sacrificio di un Agamennone-toro, incarnazione di un nuovo minotauro (mostro nel labirinto interiore della regina), ma che perdendo le sue forze virili viene accostato ad un impotente bue, a un castrato. Clitennestra continua ad amare il marito anche invecchiato, ad apprezzarne comunque la prestanza fisica. Il desiderio nei suoi confronti è dichiaratamente carnale. Agamennone è un dio dalla corazza d'oro come Apol-

<sup>46</sup> In questo periodo Yourcenar scrive un testo d'ispirazione dantesca dedicato alla storia infelice di Pia: *Le dialogue dans le marécage* | *Il dialogo nella palude*. Con la Clitennestra di *Feux* | *Fuochi* Marguerite comincia a uscire dalla palude dei sentimenti erotici in cui si è invischiata con Fraigneau e in cui invece affonda Pia.

lo; André Fraigneau è un dio antico sopravvissuto fino ai nostri giorni. André è la manifestazione del fatto che *Les dieux ne sont pas morts* (1922), come recita il titolo di un'opera della Yourcenar.

Clitennestra viene valorizzata come sposa innamorata perdutoamente del marito, sostanzialmente fedele: la relazione con il giovane Egisto è da un lato una maternità mancata, essendo la regina frustrata dall'assenza di Agamennone, e dall'altro il mezzo inutilmente sperato di fare ingelosire il re, imitandolo nei suoi tradimenti.

Agamennone le era stato predestinato prima della nascita di entrambi; era la sua anima gemella; l'altra metà di sé come insegna l'eros platonico; il maschile con il quale realizzare la congiunzione degli opposti, l'androgino delle origini, un nuovo Orfeo per una nuova Euridice (personaggi su cui Marguerite Yourcenar riflette in questo periodo), coppia assoluta e eterna, in cui l'uno si fonde nell'altro: «Ho accettato di fondermi nel suo destino come un frutto nella bocca [...]»<sup>47</sup> dice in un aforisma di *Feux*. Platonicamente, lo ha cercato con gli occhi per individuarlo tra tanti uomini che non corrispondevano a colui che Clitennestra stava cercando. La malattia erotica, che avvicina Clitennestra agli altri personaggi di *Feux* (tra cui Fedra e Saffo), non è solo divina o platonica predestinazione, è anche vocazione; vocazione all'*amour-fou*. Ma la predestinazione e la vocazione appaiono anche come il risultato di un'educazione. Sono riferibili a una 'geologia' sociale. La famiglia, la società favoriscono queste concezioni così come tutta una letteratura fiabesca 'al femminile'. Possiamo ipotizzare un'allusione alla *Bella Addormentata* quando Clitennestra parla della propria nascita e della ferita che sanguina al momento di intrecciare trama e ordito pensando all'uomo per il quale quei tessuti erano destinati: «È per lui che la mia nutrice mi ha fasciato [...] per l'applicazione ho lasciato cadere qua e là delle gocce del mio sangue sul morbido tessuto»<sup>48</sup>.

Le grandi mistiche sono serve di Cristo, Clitennestra lo sarà del marito. Ma la predestinazione a questo tipo di rapporto fra

<sup>47</sup> YOURCENAR 1982, 1120.

<sup>48</sup> *Ibidem*.

uomo e donna deriva da una sorta di 'geologia' umana, di stratificazioni di tradizioni e mentalità parentali, in generale, e femminili, in particolare; è il contributo della realtà psico-sociale agli archetipi dell'inconscio collettivo di cui il mito fa parte:

I miei genitori [nel senso di un condizionamento del sistema sociale e educativo equiparato ad una predestinazione] me l'hanno scelto: e anche rapita da lui all'insaputa della mia famiglia, avrei una volta di più obbedito ai voti di mio padre e mia madre, poiché i nostri gusti vengono da loro, e l'uomo che amiamo è sempre quello sognato dalle nostre antenate<sup>49</sup>.

Nella succitata intervista rilasciata a Galey, Yourcenar sottolineava la cecità della critica che non aveva mai considerato l'importanza, per la comprensione delle sue opere, dell'educazione mistico-religiosa da lei ricevuta. Piccola, vestita, come accennato, da sant'Elisabetta, la santa che correva nel letto tra le braccia dello sposo amato carnalmente e spiritualmente, Marguerite Yourcenar vorrebbe evidentemente rivivere con Fraigneau questa esperienza che risulta impossibile. Il suo femminismo è quello delle mistiche, è quello delle donne attratte anima e corpo dal marito, amato a tal punto, come le mistiche imitano Cristo, da diventare come lui, che soffrono di astinenza, di abbandono, quando Cristo non parla loro, è assente, non si mostra: «Mi sostituivo poco a poco all'uomo che mi mancava e che era in me. Finivo col guardare con gli stessi suoi occhi il collo bianco delle serve» confessa Clitennestra agli spettatori e giudici<sup>50</sup>.

Agamennone, rientrato a Micene, continua a essere indifferente, freddo, lontano. Non lo brucia nemmeno il fuoco della rivalità nei confronti di Egisto. Clitennestra si aspettava per questo di essere uccisa, o almeno stretta in un ultimo abbraccio mortale, penetrata nel corpo da un'arma bianca sanguinosamente fallica.

Gli *Esercizi spirituali* di Marguerite-Clitennestra si riassumono in uno degli aforismi di *Feux* che abbiamo citato: «Cessare di

<sup>49</sup> YOURCENAR 1982, 1120.

<sup>50</sup> YOURCENAR 1982, 1121.

essere amata, è diventare invisibile. Tu non ti accorgi che ho un corpo».

È questa piccola grande riflessione spirituale è frutto della distillazione alchemica, provocata dal fuoco d'amore, è la saggezza ricavata dalla meditazione e contemplazione ignaziane condotte dalla donna e scrittrice Marguerite Yourcenar sulle Clitennestre della storia e del mito.

#### ABSTRACT

In *Apollon tragique*, an exercise in style written in the third person on the myth imprinted in the "brevitas", which was written for a review of luxury voyages in Greece, Marguerite Yourcenar takes a temporal overlap that recalls the filmic overlays of Jean Cocteau. She shifts the centre of the fable of Agamemnone's murder from Clytemnestra to Cassandra, who is represented to us with the emphasis and energy of a vividly-coloured advertisement image, in her deadly relationship with the God that she spurned. The writer projects her unrequited love for André Fraigneau on the clash between Phoebus and Apollo, the luminous apparition of death that shines in the sky of Mycenae at midday. Thus she undertakes the first stage of an initiatory inner voyage. By means of the fire of passion that feeds a psychic alchemy (C. G. Jung) which is dear to Marguerite Yourcenar both as a woman and an author; she reaches a point of self-identification through the integration of this acute narcissistic wound, a Socratic self-knowledge which she had constantly researched. The themes of fire and unrequited love return in *Clytemnestre ou du crime*. A new exercise in style rewritten in the first person, this text is a long confession based on the events which bring about the death of Agamemnon and Cassandra and the description of the horrid crime. The husband-killing queen (like Phaedra, and like the same Marguerite who suffer the fires of unrequited love) speaks before a tribunal/theatre of judges/spectators. The reconstruction of the crime (times, movements, gestures, looks, places and scenic objects) and the reflections/meditations that accompany her monologue reveal themselves as a sort of autobiographic Ignatian exercise, which is both literary and psychic. Yourcenar gives herself a voice through one of her doubles, who penetrates her psyche profoundly by way of depersonalisation, identification, magic, metempsychosis, correspondence, universality, sympathy, connection, assembly, collage, overlapping, sedimentation, condensation, overlay of times of the fable, overlay of human personalities, and infinite self-rewritings.

## KEYWORDS

Unrequited love - fire - Yourcenar - Clytemnestra - Cassandra - Phaedra - Agamemnon - Phoebus - Apollo - Ignatian exercise - Socratic self-knowledge - monologue - psychic alchemy - rewriting.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BACHELARD G., *La psychanalyse du feu*, Paris 1992.
- BIONDI C., *Neuf mythes pour une passion*, «Bulletin S.I.E.Y.», 5, 1989, 27-33.
- BIONDI C., «Feux» di Marguerite Yourcenar. *Un'autobiografia che indossa panni antichi*, in G. Allegri (a c. di), *Tradizione dell'antico nelle letterature e nelle arti d'Occidente. Studi in memoria di Maria Bellincioni Scarpat*, Roma, 550-557.
- BIONDI C., *Le mythe de l'androgyné dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar et de Michel Tournier*, in S. e M. Delcroix (a c. di), *Roman, histoire et mythe dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Tours 1995, 39-48.
- BODY J., *Marguerite Yourcenar et l'Ecole des Annales: réflexions sur les « possibilités »*, in S. e M. Delcroix (a c. di), *Roman, histoire et mythe dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Tours 1995, 49-57.
- DICOPOULOU V., *Le Voyage en Grèce, la découverte de l'Egée*, in *Marguerite Yourcenar et la Méditerranée*, études rassemblées par Camillo Favertani, Clermond-Ferrand 1995, 41-47.
- DI ROCCO E., *Marguerite Yourcenar e Clitennestra. Riscrivere il primo complotto della storia della letteratura*, «Intersezioni», 3, 25, 2005, 555-563.
- GALEY M., *Les yeux ouverts. Entretiens avec Matthieu Galey*, Paris 1997.
- GARAVINI F. (a c. di), *Controfigure d'autore. Scritture autobiografiche nella letteratura francese*, Bologna 1996, *Introduzione*, 7-28.
- GENETTE G., *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris 1982 (ed. it. *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino 1997).
- GOSLAR M., *Yourcenar «Qu'il eût été fade d'être heureux»*, Bruxelles 1998.
- LELONG A., *Le parcours mythique de Marguerite Yourcenar, de Feux à Nouvelles orientales*, Paris 2001.
- LILAR S., *Le couple*, Paris 1963.
- DI LOYOLA I., *Esercizi spirituali*, Cinisello Balsamo 1996.
- LOMBARDI M., *Pia e Alceste. Il teatro della coppia*, in PINZUTI 2007, 223-242.

- MAURI D., *Miti antichi e religiosità in alcuni testi teatrali di Marguerite Yourcenar*, «Studi di Letteratura francese», 16, 1990, 215.
- MAURON C., *De métaphores obsédantes au mythe personnel*, Paris 1963.
- ORVIETO P., *Marguerite Yourcenar. Il mito, Elettra e Teseo* in PINZUTI 2007, 203-222.
- PINZUTI E. (a c. di), *Marguerite Yourcenar. Sulle tracce «des accidents passagers»*, Roma 2007.
- PIVOT B., *Marguerite Yourcenar*, Paris, DVD, «Les grands entretiens de Bernard Pivot», 2004.
- POIGNAULT R., *Les deux Clytemnestre de M. Yourcenar*, in *La scène mythique*, «Bulletin S.I.E.Y.», n° 9, novembre 1991, 25-48.
- POIGNAULT R. (a c. di), *Le sacré dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Tours 1993.
- POIGNAULT R., *L'Antiquité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar: littérature, mythe et histoire*, Bruxelles, 2 voll., 1995.
- RICCIULLI P., *Hadrien nel labirinto: dalla maschera alla forma*, «Micromégas», 17, 1-2, gennaio-agosto 1990, 81-92.
- DE ROSBO P., *Entretiens radiophoniques avec Marguerite Yourcenar*, Paris 1972.
- SARDE M., *Vous, Marguerite Yourcenar. La passion et ses masques*, Paris 1995.
- SAVIGNEAU J., *Marguerite Yourcenar*, Paris 1990.
- SPENCER-NOËL G., *Zenon, ou le thème de l'alchimie dans L'œuvre au noir de Marguerite Yourcenar*, Paris 1981.
- TERNEUIL A., *Marguerite Yourcenar et Jean Cocteau: une amitié littéraire*. Séance publique du 15 novembre 2003: Marguerite Yourcenar, le sacré du siècle [en ligne], Bruxelles 2007. Disponible sur: <http://www.arllfb.be/ebibliotheque/seances publiques/15112003/terneuil.pdf>
- YOURCENAR M., *Sous bénéfice d'inventaire*, Paris 1962.
- YOURCENAR M., *Théâtre I, Théâtre II*, Paris 1971.
- YOURCENAR M., *Le Labyrinthe du Monde, II, Archives du nord*, Paris 1977.
- YOURCENAR M., *Cœuvres romanesques*, Paris 1982.
- YOURCENAR M., *Les Charités d'Alcippe*, Paris 1984.
- YOURCENAR M., *Essais et Mémoires*, Paris 1991.
- YOURCENAR M., *Lettres à ses amis et quelques autres*, éd. établie, présentée et annotée par M. Sarde et J. Brami avec la collaboration d'Elyane Dezon-Jones, Paris 1995.