

Comparatismi 6 2021

ISSN 2531-7547

<http://dx.doi.org/10.14672/20211855>

Eros dolceamaro Saffo, Lacan e il fantasma del desiderio

Salvatore Renna

Abstract • Il saggio è incentrato sulla ricezione di Saffo e, in particolare, sulla tradizione che vede la poetessa antica morire suicida per l'amore non corrisposto di Faone. Dopo aver ricostruito i principali nuclei tematici della poesia saffica e le principali tendenze della sua ricezione, lo studio si concentra su due riscritture moderne: il dialogo *Schiuma d'onda*, all'interno dei *Dialoghi con Leucò* (1947) di Cesare Pavese, e *Sappho, ou le suicide*, ultimo componimento della raccolta *Feux* (1936) di Marguerite Yourcenar. In particolare, attraverso il confronto tra questi testi e la teoria del desiderio sviluppata da Jacques Lacan, si mostrerà in che misura il suicidio della poetessa diviene per i due autori l'occasione per una rappresentazione della natura negativa del desiderio, la cui caratterizzazione mostra un'evidente risonanza con la teoria lacaniana. Così, attraverso la comparazione tra quest'ultima e le due opere, verranno analizzati i più importanti nuclei simbolici condensati intorno alla biografia di Saffo e al suo suicidio.

Parole chiave • Saffo; Suicidio; Pavese; Yourcenar; Lacan; Desiderio

Abstract • The essay dwells on Sappho's reception and, in particular, on her alleged suicide. It is divided into three parts. After an introduction and after the first paragraph, focused on sapphic poetry and its reception throughout ancient and modern era, the paper investigates, especially in the third part, two modern texts in which Sappho tries to commit suicide: *Schiuma d'onda*, one of Cesare Pavese's *Dialoghi con Leucò* (1947), and *Sappho, ou le suicide*, from Marguerite Yourcenar's *Feux* (1936). These works are read through Lacan's theory of desire, as it is elaborated in his sixth seminar. Therefore, the comparison between these theory and Pavese and Yourcenar's works will show how these texts share the same negative view of desire as Lacan does, and, at the same time, it will point out the symbolical cores that lie at the centre of both works.

Keywords • Sappho; Desire; Pavese; Yourcenar; Suicide; Lacan

Eros dolceamaro

Saffo, Lacan e il fantasma del desiderio

Salvatore Renna

I. Introduzione

Nella trilogia composta da *The Breast* (1972), *The Professor of Desire* (1977) e *The Dying Animal* (2001), Philip Roth affida all'*alter ego* David Kepesh l'esposizione di una teoria del desiderio, il cui potere perturbante viene approfonditamente tematizzato dal protagonista, professore di letterature comparate. In *The Professor of Desire*, questi presenta il proprio corso ai suoi studenti e, motivando l'imminente studio di alcune opere erotiche, invita i giovani ad abbandonare le etichette della critica letteraria per rivolgersi a quei testi in maniera più diretta: «In via sperimentale – argomenta Kepesh – potreste cercare durante il corso di quest'anno di astenervi da qualunque terminologia accademica [...]. Lo propongo nella speranza che parlando di *Madame Bovary* con lo stesso linguaggio che usate con il vostro droghiere, o con il vostro amante, vi troverete in una relazione più intima, più interessante, diciamo più *referenziale* con Flaubert e la sua eroina».¹ L'invito, all'apparenza contrario alla sterilità accademica, si fonda su un assunto tanto tacito quanto profondo: il desiderio è un dato centrale e ineludibile dell'esistenza, nonché un'esperienza universale che può fungere da *tertium comparationis* tra opere finzionali ed esperienza del mondo.

L'intento che muove questo studio non si discosta di molto dalle parole del professor Kepesh, pur non mirando alla discussione del medesimo personaggio letterario. L'obiettivo è infatti quello di trovarsi in una relazione più intima, interessante e *referenziale* con Saffo o, più precisamente, con quella tradizione che, a partire dal Settecento, l'ha vista morire suicida per l'amore non corrisposto del traghettatore Faone. Tra le diverse versioni che hanno fatto della biografia fittizia della poetessa il luogo simbolico in cui tematizzare una particolare visione del desiderio – che, come vedremo, dipende a sua volta dai frammenti della stessa Saffo e dalla rielaborazione delle *Heroides* di Ovidio –, le riscritture di Cesare Pavese, che, in uno dei *Dialoghi con Leucò* (1947), immagina Saffo dialogare con la ninfa marina Britomarti subito dopo il suicidio della prima, e Marguerite Yourcenar, che dedica alla poetessa antica il componimento *Sappho, ou le suicide*, contenuto nella raccolta *Feux* (1936), verranno non solo confrontate tra loro e coi precedenti più o meno antichi, ma saranno altresì lette alla luce della teoria del desiderio sviluppata da Jacques Lacan. In questo modo, pur correndo il rischio di utilizzare ciò che il personaggio di Roth bolla icasticamente come «terminologia accademica»,² emergerà con più chiarezza la complessità della rappresentazione letteraria del desiderio compiuta a ridosso del personaggio di Saffo, nonché quella che può essere definita come una sua estetizzazione in negativo, la quale, proprio

¹ Philip Roth, *Il professore di desiderio*, trad. di Norman Gobetti, Torino, Einaudi, pp. 164-165. Sul desiderio in Roth cfr. Luciano De Fiore, *Philip Roth. Fantasmia del desiderio*, Roma, Castelvecchi, 2018.

² Inutile ricordare che proprio sul desiderio e sul suo rapporto con la narrazione si siano incentrate alcune importanti riflessioni teoriche sulla letteratura e il suo funzionamento, quali, tra le altre, quelle di Peter Brooks, Leo Bersani, Julia Kristeva e René Girard. Per una panoramica cfr. Jay Clayton, *Narrative and Theories of Desire*, «Critical Inquiry», 16, 1, 1989, pp. 33-53.

in virtù di tale complessa stratificazione e di una caratterizzazione intrinsecamente scissa e aporetica, presenta una spiccata sintonia con quanto elaborato dallo psicanalista francese.³

2. Riscrivere Saffo

Pavese e Yourcenar, rendendo Saffo una tentata suicida, risultano i continuatori di una lunghissima tradizione che, a partire dall'ambiente dei commediografi attici, faceva morire Saffo volontariamente a causa del rifiuto di Faone, traghettatore di Lesbo reso incredibilmente affascinante da Afrodite, trasportata gratuitamente dall'uomo nelle vesti di anonima anziana.⁴ Il salto in mare che causò la morte della donna sarebbe avvenuto dal promontorio di rocce bianche che dall'isola di Leucade guarda verso Cefalonia, secondo quanto riportato da Strabone (che, a sua volta, cita il frammento di Menandro riguardante la scomparsa della poetessa).⁵ Sulla leggenda del salto saffico e sul rapporto con Faone, nonostante l'enorme diffusione che ebbe nell'antichità, non si può dire molto di più, ma un elemento va necessariamente enfatizzato: dietro la morte della poetessa si stende l'ombra lunga di Afrodite. Non solo perché alcuni episodi della biografia dell'uomo sono totalmente sovrapponibili a quelli di Adone, ma anche poiché, come è stato notato in riferimento al motivo del salto dalla rupe leucade, «the implications of this image are cosmic. Sappho is vicariously projecting her identity into the goddess Aphrodite herself», poiché «by loving Phaon, she becomes parallel with Aphrodite» e «by diving from the White Rock, she does what Aphrodite does in the form of Evening star, diving after the sunken Sun in order to retrieve him the next morning in the form of Morning star».⁶ La ragione dell'amore della donna per Faone è dunque da ricercare nella vicinanza tra l'Afrodite che trasforma il traghettatore e l'anzianità di una Saffo che spera di conquistare, insieme alla bellezza dell'uomo, una ritrovata gioventù.⁷ Quasi ovvia da rilevare è l'incertezza che segue al salto di Saffo, la quale si apre a quella possibilità di riscritture e rivisitazioni che si sono succedute sul motivo della poetessa suicida: Perché si è gettata? Cosa provava sospesa nell'aria? Cos'è stato di lei dopo l'incontro col mare? E cosa ha che fare tutto ciò col desiderio?

Un primo dato emerge con chiarezza: la centralità che le riscritture di Pavese e Yourcenar attribuiscono al desiderio e il fatto che entrambi gli autori, seppur con alcune differenze, si rivolgano proprio al personaggio di Saffo per approfondirne la dirompenza è in linea con la lunghissima tradizione di ricezione e rielaborazione sviluppatasi a ridosso della poetessa di Lesbo. Perché quello del suo suicidio, della sua biografia e delle parole da attribuirle è

³ Il tentativo così delineato si inserisce nel filone di quel dialogo tra teoria lacaniana e letteratura che non ha mancato di produrre esiti stimolanti e interessanti. In linea generale si rimanda a Giovanni Bottioli, *Jacques Lacan. Arte linguaggio desiderio*, Bergamo, Il Sestante, 2002, mentre per esiti più specifici cfr., tra gli altri, Ehsan Azari, *Lacan and the Destiny of Literature. Desire, Jouissance and the Sinthome in Shakespeare, Donne, Joyce and Ashbery*, London-New York, Bloomsbury, 2008; Bottioli, *Perché bisogna riscrivere Lacan. A partire dalla letteratura (cioè dalla flessibilità)*, «Enthymema», 15, 2016, pp. 133-162; Id., *Desiderio di avere, desiderio di essere*, in *Letteratura e altri saperi. Influssi, scambi, contaminazioni*, a cura di Anna Maria Babbi e Alberto Comparini, Roma, Carocci, 2020, pp. 141-171. Sul rapporto tra Lacan e i classici cfr. *Before Subjectivity? Lacan and The Classics*, ed. by James Porter e Mark Buchan, «Helios», 31, 1-2, 2004.

⁴ Sulle tradizioni biografiche riguardanti Saffo cfr. Vincenzo Di Benedetto, *Sulla biografia di Saffo*, «Studi Classici e Orientali», 32, 1983, pp. 217-230.

⁵ Cfr. Strab. X 2. 9.

⁶ Gregory Nagy, *Phaeton, Sappho's Phaon, and the White Rock of Leukas*, «Harvard Studies in Classical Philology», 77, 1973, p. 175.

⁷ Ivi, p. 177.

stato, almeno a partire da Ovidio, la zona dell'immaginario dove far convergere e dialogare visioni del mondo, dell'amore e del desiderio, nonché teorizzazioni poetiche e istanze di genere. Così, grazie alla varietà di notizie riguardanti la sua figura e in virtù di una posizione unica all'interno della storia letteraria greca – donna e poetessa, serva di Afrodite – ella è potuta diventare un'icona, o, con le parole di Marguerite Johnson, «a symbol for poetic genius; subversive love; celebratory female-female passion; insane, obsessive heterosexual ardour; women's emancipation; women's liberation; lesbian liberation».⁸ Le parole della critica fotografano bene una ricezione incredibile:⁹ se in Saffo riescono a convivere, pur nell'arco di diversi secoli, orizzonti quanto mai differenti come l'ossessivo amore eterosessuale per Faone, il desiderio omosessuale e le rivendicazioni femministe è perché, come ha scritto Holt Parker, «Sappho is a locus where, oddly enough, the prejudices of the past and the projection of the present become bedfellows».¹⁰

Come sempre accade quando si analizzano le riscritture del mondo antico, passato e presente, antichità e modernità si rincorrono e sovrappongono continuamente, contribuendo alla creazione di nuovi e più stratificati complessi simbolici. A uno sguardo più attento, infatti, la ripresa del motivo del suicidio proietta il personaggio «protomartire della solitudine»¹¹ nella scia delle Saffo del Romanticismo, ovvero del grande successo che la versione eterosessuale e suicida per amore ebbe a partire da *Le Avventure di Saffo, poetessa di Mitilene* (1782) di Alessandro Verri. In un fondamentale articolo risalente a qualche anno fa, Glenn Most ha sottolineato come la Saffo romantica di Schlegel e dell'*Ultimo canto di Saffo* (1822) di Leopardi discenda direttamente dalla precedente tradizione, in cui Verri aveva fissato il suicidio come momento culminante dell'esperienza saffica, capace di gettare nuova luce su tutto il suo passato; così, precisa il critico, «the Romantic Sappho, like her eighteenth-century aunt, plunges to her death from Leucas: but whereas for the narrative strategy that suicide had served as one terminus of a temporal axis along which all the other episodes could be distributed, for the Romantic strategy of condensation it provides the only possible resolution of contradictions that define the essence of the poetess's character».¹² Non solo, ma in quella che viene individuata come strategia di condensazione la sofferenza della poetessa diviene l'elemento dirimente e più significativa del suo intero percorso: «Only as such – aggiunge Most – can her sufferings exceed the limits of her personal fate and cast light upon the basic nature of all human experience».¹³

Ma se la tradizione dell'amore per Faone e il conseguente suicidio hanno ben poco a che fare con la realtà, è evidente quanto questa versione abbia acquisito un tale successo perché fondata su temi e motivi che già appartenevano all'immaginario poetico di Saffo. Tra questi, la presenza di Afrodite assume nuovamente un ruolo di grande centralità, non soltanto in riferimento al suicidio finale. La dea, com'è naturale aspettarsi trattandosi della divinità maggiormente legata al desiderio, è costantemente presente nell'immaginario di Saffo, che ne canta l'incredibile potere nel fr. 1 Voigt, unico componimento giuntoci nella sua interezza: «Immortale Afrodite dal trono variopinto / figlia di Zeus, tessitrice d'inganni,

⁸ Marguerite Johnson, *Sappho*, London, Bristol Classical Press, 2007, p. 37.

⁹ Su questo aspetto cfr. Cecilia Piantanida, *Sappho and Catullus in Twentieth-Century Italian and North American Poetry*, London-New York, Bloomsbury, 2021.

¹⁰ Holt Parker, *Sappho's Public World*, in *Women Poets in Ancient Greece and Rome*, ed. by Ellen Greene, Norman, University of Oklahoma Press, 2005, pp. 3-24.

¹¹ Nicola Gardini, *L'antico, il nuovo, lo straniero nella lirica moderna. Esempi da una storia della poesia*, Milano, Edizioni dell'Arco, 2000, p. 63.

¹² Glenn Most, *Reflecting Sappho*, in *Re-Reading Sappho. Reception and Transmission*, ed. by Ellen Greene, Berkeley, University of California Press, 1996, p. 20.

¹³ Ivi, p. 24.

io ti supplico: / non prostrare con ansie e tormenti, o dea / augusta, l'animo mio, ma qui vieni, se mai altra volta / udendo la mia voce di lontano / le porgesti ascolto»,¹⁴ supplica l'io lirico nei primi versi, per poi lasciare sul finale del componimento la parola alla stessa, implacabile divinità: «Chi/ di nuovo debbo indurmi a ricondurre al tuo amore?/ Chi, o Saffo, ti fa torto?/ Perché se fugge, presto inseguirà/ se doni non accetta anzi donerà/, se non ama presto amerà/ pur contro il suo volere».¹⁵ A questo si aggiunga il fr. 16 Voigt, in cui l'esaltazione dell'amore convive con la malinconia innescata dalla lontananza della donna amata:

Alcuni dicono che sulla terra nera la cosa più bella sia un esercito di cavalieri, altri di fanti, altri di navi, io invece ciò di cui uno è innamorato;
ed è assolutamente facile farlo intendere a chiunque: perché colei che di gran lunga superava in bellezza ogni essere umano, Elena, abbandonato il suo sposo impareggiabile traversò il mare fino a Troia né si ricordò della figlia e degli amati genitori: lei...disviò (Cipride) che inflessibile (ha la mente)...facilmente...così (ella) ora mi ha fatto ricordare di Anattoria lontana,
di cui vorrei contemplare il seducente passo e il luminoso scintillio del volto ben più che i carri dei Lidi e i fanti che combattono in armi.¹⁶

Questi frammenti, letti alla luce delle riscritture saffiche successive al romanticismo, acquistano un significato particolare: l'assolutizzazione del desiderio e della forza negativa che esso è in grado di scatenare, così chiaramente tematizzate dai moderni, sembrano completare e approfondire i testi lasciati dalla stessa Saffo dell'antichità. Muovendo in particolare dal commovente quadro ritratto dal fr. 105a Voigt, che ritrae una mela dimenticata sul ramo più alto dai coglitori che non riuscirono a raggiungerla, Page duBois ha infatti parlato di un'estetica del frammento che si dipana – in consonanza con l'estetica romantica (e con la teoria lacaniana, si potrebbe aggiungere) – tra i poli del desiderio e dell'assenza: «An implicate narrative of loss and a concomitant yearning drives Sappho's poetry. [...] In the most complete extant poems the voice of the narrator again and again describes a distant, unattainable, object of desire».¹⁷ Secondo la studiosa l'impossibilità di raggiungere l'oggetto del desiderio si riflette così non solo nella natura frammentaria dell'esperienza amorosa e del suo locutore, ma anche nelle modalità di fruizione del testo saffico, che sembra quasi riprodurre nei suoi molteplici spazi bianchi le medesime rotture provocate da Eros: «This fragment exemplifies Sapphic poetics, and allows us to thematize the act of reading itself as a recording of the experience of absence, the process of seeing and not seeing simultaneously».¹⁸ Le condizioni di trasmissione dei testi di Saffo sono frutto di un caso piuttosto crudele, e sarebbe quanto meno idealistico postulare una sorta di teleologismo letterario che ne ha governato la (mancata) sopravvivenza; al contempo, non è inverosimile che tale caratteristica dell'immaginario di Saffo possa aver contribuito a condizionare una rilettura del suo *corpus* poetico e della sua biografia sul duplice binario dell'assolutezza e della presenza del desiderio da un lato, accanto alla sua natura aporetica e all'assenza dell'oggetto amato, dall'altro; possibilità accresciuta dal fatto che una dualità di questo genere era stata condensata dalla stessa Saffo nella nota formula dell'Eros «dolceamaro».

¹⁴ Saffo, *Poesie*, trad. di Franco Ferrari, Milano, BUR, 2016, p. 97.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Ivi, p. 109.

¹⁷ Page duBois, *Sappho is burning*, Chicago, The University of Chicago Press, 1995, p. 9.

¹⁸ Ivi, p. 10.

La convergenza tra rielaborazione biografica e poetica saffica rimanda altresì al testo che ha dato il maggior impulso alla versione della Saffo suicida, ovvero l'epistola fittizia inviata da Saffo a Faone contenuta nelle *Heroides* di Ovidio. Al di là della dibattuta¹⁹ (e ormai assodata)²⁰ paternità ovidiana, il testo ha avuto un ruolo centrale sia nella riscoperta successiva di Saffo sia nel condizionare il suo tragitto, perché se questa è diventata tra i simboli più assoluti della forza del desiderio una buona parte di responsabilità è proprio dell'Ovidio che compone questa lettera. La posizione assunta dalla poetessa è centrale: unico personaggio realmente esistito a trovar spazio nella raccolta, tramite un complesso gioco di richiami e allusioni a versi saffici²¹ (non tutti giunti sino a noi), viene dipinta da Ovidio mentre scrive a Faone dopo esser stata abbandonata, incarnando pienamente il modello della *relicta* che si rivolge all'amato prima di «cercare il destino nell'acqua di Leucade»,²² come recita l'ultimo verso.

Ma, oltre a includere la donna nel novero delle altre eroine abbandonate, Ovidio si fa portavoce di un'operazione coscientemente letteraria.²³ Il poeta augusteo si pone in continuità col carne 51 di Catullo e fa convertire la poetessa di Lesbo all'elegia latina, trasformandola così in colei che «insieme rinnega e prosegue la sua poesia d'amore, transcodifica in elegia e disinvoltamente riusa in relazione al nuovo oggetto amato i suoi stessi testi».²⁴

Il complesso rapporto tra personaggio ovidiano, io lirico Saffico e Saffo reale diviene il fulcro della riscrittura ed è proprio il testo ovidiano ad impostare per primo una tensione tra questi elementi, creando un dialogo fatto di continui richiami e sovrapposizioni che proseguirà sino alla contemporaneità. Se, oltre a Pavese e Yourcenar, in *Lesbos* (1857) Baudelaire ha scritto «di Léucade io veglio sulla cima / per scoprire se il mare è giusto e buono / e se una sera risuonerà la roccia di singhiozzi / a Lesbo, che ogni cosa perdona, renderà / l'adorato cadavere di Saffo / partita per scoprire se è giusto e buono il mare»,²⁵ se Erica Jong in *Sappho's Leap* (2003) trascrive l'immaginario bilancio esistenziale compiuto un attimo prima di gettarsi dalla rupe, è perché nell'arco di tutta la ricezione «Sappho herself tended to focus in her poems more upon her own feelings than upon the specific object to which they were directed».²⁶ Il processo a cui viene sottoposto il personaggio-Saffo nell'opera ovidiana è dunque speculare a quello compiuto da molti scrittori successivi: la voce di Saffo viene 'ventriloquizzata',²⁷ proiettando sulla sua figura autoriale, sul suo immaginario poetico e sul suo background mitico-biografico la tematizzazione del desiderio

¹⁹ Richard Tarrant, *The Authenticity of the Letter of Sappho to Phaon (Heroides XV)*, «Harvard Studies in Classical Philology», 85, 1981, pp. 133-153.

²⁰ Gianpiero Rosati, *Sabinus, the Heroides and the Poet-nightingale: Some Observations on the Authenticity of the Epistula Sapphus*, «Classical Quarterly», 46, 1996, pp. 207-216.

²¹ Victoria Rimell, *Epistolary Fictions: Authorial Identity in Heroides 15*, «Proceedings of the Cambridge Philological Society», 45, 1999, pp. 109-135; Giovan Battista D'Alessio, *Poeta, personaggio e testo nell'epistola di Saffo a Faone*, «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici», 81, 2, 2018, pp. 83-101.

²² Ovidio, *Lettere di eroine*, a cura di Gianpiero Rosati, Milano, BUR, 2011, p. 295.

²³ Federica Bessone, *Conversione poetica e riconversione letteraria: l'epistola di Saffo nelle Heroides*, «Incontri Triestini di Filologia Classica», 2, 2003, pp. 115-143.

²⁴ Federica Bessone, *Saffo, la lirica, l'elegia: su Ovidio, Heoides 15*, «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici», 2003, 51, 2003, p. 226.

²⁵ Charles Baudelaire, *Opere*, trad. di Giovanni Raboni e Giuseppe Montesano, Milano, Mondadori, 1996, p. 281.

²⁶ Most, *op. cit.*, p. 33. Sulla prima ricezione di Saffo cfr. Dimitrios Yatromanolakis, *Sappho in The Making. The Early Reception*, Cambridge, Harvard University Press, 2007.

²⁷ Cfr. Elizabeth Harvey, *Ventriloquizing Sappho, or the Lesbian Muse*, in *Re-Reading Sappho*, *op. cit.*, pp. 79-104.

che brucia – ossia una visione personale di Eros che si salda con la poetica di alcuni frammenti antichi e che ricorda altresì il fuoco descritto dai versi di Ovidio: «Io ardo, come arde il campo fecondo quando le messi bruciano all'indomito soffio di Euro che alimenta la fiamma. Faone frequenta le lontane campagne dell'Etna di Tifeo; io sono preda di un fuoco non inferiore a quello dell'Etna».²⁸

Il momento in cui viene colta la poetessa si situa inoltre a ridosso del suicidio, inteso come l'esito più naturale della natura soverchiante del desiderio della donna: la Saffo ovidiana conclude la sua lettera richiamando il *mar* benevolo unicamente con gli eroi maschili (e così infausto per molte eroine), mentre si congeda accennando al compimento del suo destino dalla rupe di Leucade:

Sciogli gli ormeggi: Venere, nata dal mare, garantisce il favore del mare agli amanti; il vento aiuterà la tua rotta, tu, soltanto, sciogli gli ormeggi. Cupido stesso, sedendo a poppa, farà da timoniere; sarà lui, con le sue mani delicate, a spiegare e a serrare le vele. Se invece hai piacere di fuggire lontano dalla pelagica Saffo – e non troverai, tuttavia, una ragione per cui io sia degna di essere fuggita – che almeno una lettera crudele me lo faccia sapere, ahimé infelice, perché io vada a cercare il mio destino nell'acqua di Leucade!²⁹

Linguaggio e desiderio sono dunque i principali motivi che si intrecciano nella figura di Saffo. Sia essa antica o moderna, i significati che si aggregano intorno al presunto amore per Faone o a quello per Anattoria rispondono sempre alla medesima esigenza di approfondire, attraverso la maschera della poetessa antica, cosa accade quando si è in balia del desiderio, quali stravolgimenti esso è capace di portare, cosa resta del proprio sé prima e dopo l'incontro, al di qua e al di là di un possibile abbandono.

3. Lacan, Pavese e Yourcenar

Oltre che elementi costitutivi della poesia saffica e della riscrittura della vita della poetessa compiuta da Ovidio, desiderio, riconoscimento e linguaggio emergono quali cardini della teoria del soggetto sviluppata da Jacques Lacan, la cui analisi del loro rapporto si presta particolarmente ad essere accostata ai motivi che da sempre orbitano intorno alla figura di Saffo. Non a caso le *Heroides* sono state al centro di una convincente lettura in chiave lacaniana, in cui Sara Lindheim ha sottolineato non solo come, a livello macrotestuale, «in bold strokes, reinforced by the relentless repetition from one epistle to the next, the *Heroides* uncover the unsettling aspects of desire, especially of feminine desire»,³⁰ ma anche come il personaggio di Saffo ricopra, grazie alla sua memoria intertestuale e alla capacità di rappresentare con straordinaria forza evocativa le dinamiche del desiderio, una posizione di assoluta centralità: «Ovid, subtly distorting the Greek verse, manages through the mouthpiece of his Sappho to reconstruct a Sappho whose desire and goals in self-portrayal replicate, reiterated those of her fourteen fellow heroines in the epistolary collection».³¹

Prima di analizzare i testi di Pavese e Yourcenar, occorre però chiarire quali siano i nuclei della riflessione lacaniana che possano condurre ad una comprensione ulteriore delle dinamiche del desiderio affidate alla vita di Saffo. A questo proposito, il seminario VI, dedicato proprio all'interpretazione del desiderio, si mostra particolarmente significativo.

²⁸ Ovidio, *op. cit.*, p. 281.

²⁹ Ivi, p. 295.

³⁰ Sara Lindheim, *Mail and Female. Epistolary Narrative and Desire in Ovid's Heroides*, Madison, University of Wisconsin Press, 2003, p. 82.

³¹ Ivi, pp. 175-176.

In esso, infatti, si possono ritrovare alcune delle teorizzazioni più importanti dell'analitica del desiderio, ovvero: la natura negativa del desiderio, l'inestricabile correlazione tra processo di soggettivazione e riconoscimento da parte dell'Altro (a sua volta presupposto della centralità del linguaggio) e la mancanza fondamentale che proprio da tale dinamica viene rivelata.

Per Lacan, che riprende la riflessione freudiana su *das Ding*, il desiderio mostra un carattere intrinsecamente aporetico: esso è un disturbo che turba la percezione dell'oggetto, nonché qualcosa che si presenta come «tormento dell'uomo»,³² che si sviluppa nell'insensatezza del mondo inconscio e che condanna a uno scacco radicale l'essere umano, paralizzato dall'esperienza insensata di un desiderio che mina ogni possibilità di ridare all'esperienza un senso compiuto. Oltre a ciò, si tratta di un desiderio costitutivamente orientato verso l'Altro. Se già in *Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse* (1953) Lacan, riprendendo la lezione di Hegel (mediato da Kojève), Husserl e Heidegger sulla natura intersoggettiva della soggettività umana,³³ aveva sottolineato come «il desiderio dell'uomo trova il suo senso nel desiderio dell'altro, non tanto perché l'altro detenga le chiavi dell'oggetto desiderato, quanto perché il suo primo oggetto è di essere riconosciuto dall'altro»,³⁴ successivamente la connessione tra desiderio, riconoscimento e possibilità di soggettivazione diviene ancora più stretta: la domanda d'amore non emerge tanto come tentativo di soddisfare il proprio desiderio, quanto, piuttosto, come domanda di quel riconoscimento da cui dipende la possibilità del soggetto di strutturarsi e percepirsi come tale. Pertanto Lacan precisa, con parole che richiamano la situazione in cui viene ritratta la Saffo ovidiana, come «l'Altro, che qui è qualcuno di reale, soggetto reale, Sr, per il fatto di essere interpellato nella domanda si trova nella posizione di far assumere a questa, qualunque essa sia, un altro valore, quello della domanda d'amore, nella misura in cui essa si riferisce puramente e semplicemente all'alternativa presenza-assenza»,³⁵ delineando così una dinamica che fa del desiderio – e delle domande che da questo scaturiscono – l'elemento più importante del processo di soggettivazione: «È nella misura in cui l'Altro è un soggetto in quanto tale che il soggetto si instaura e può istituirsi a sua volta come soggetto in nuovo rapporto con l'Altro, vale a dire che in questo Altro deve farsi riconoscere come soggetto – non più come domanda, non più come amore, ma come soggetto».³⁶

Tale domanda è però destinata a rimanere insoddisfatta e a rivelare la mancanza costitutiva del soggetto che è mosso dal desiderio e dalla necessità di riconoscimento. Il desiderio del desiderio dell'Altro si scontra infatti con una mancanza originaria e ineludibile, che si realizza non soltanto sul piano reale dell'interlocutore ma anche su quello del linguaggio:

Di fronte alla pressione della domanda del soggetto che esige un garante, a livello dell'Altro si realizza primordialmente qualcosa che ha a che fare con la mancanza in relazione alla quale il soggetto dovrà reperirsi. Notate bene che questa mancanza si produce a livello dell'Altro in quanto luogo della parola e non a livello dell'Altro in quanto reale. [...] L'Altro si manifesterà al soggetto, lungo la sua esistenza, mediante dei doni o dei rifiuti. Ma ciò avverrà sempre a margine della mancanza fondamentale che come tale si trova al livello del significante. Il soggetto sarà interessato storicamente da tutte le sue esperienze con l'Altro, [...] ma

³² Jacques Lacan, *Il seminario. Libro VI. Il desiderio e la sua interpretazione. 1958-1959*, trad. di Antonio Di Ciaccia e Lieselotte Longato, Torino, Einaudi, 2016, p. 397.

³³ Massimo Recalcati, *Jacques Lacan. Desiderio, godimento e soggettivazione*, Milano, Cortina, 2012, pp. 19-21.

³⁴ Lacan, *Funzione e campo della parola e del linguaggio in psicanalisi*, in Id. *Scritti*, trad. di Giacomo Contri, Torino, Einaudi, 1974, 2 voll., p. 270.

³⁵ Id., *Il seminario. Libro VI, op. cit.*, p. 410.

³⁶ *Ibid.*

niente di tutto ciò potrà esaurire la mancanza che esiste a livello del significante come tale, ovvero al livello in cui il soggetto deve reperirsi per costituirsi come soggetto e farsi riconoscere dall'Altro.³⁷

Su questo passaggio Lacan è chiarissimo: la mancanza fondamentale si struttura intorno al significante, cioè intorno a quell'evento della parola che è il linguaggio. Se il desiderio muove dalla mancanza-a-essere del soggetto, se la rivela e la espone all'Altro nel suo bisogno di riconoscimento, il soggetto non trova davanti a sé nient'altro che un'ulteriore mancanza, dalla quale, come ha precisato Recalcati, «scaturisce il movimento del desiderio come movimento in perdita, marcato dall'impossibilità di ritrovare la Cosa perduta dall'azione negativizzante del linguaggio»;³⁸ di qui, inoltre, consegue «l'inevitabile “eterizzazione” del desiderio destinato a un movimento infinito, essendogli stata sottratta la Cosa dall'azione di rapina del significante».³⁹

La realtà che ne consegue appare così in tutta la sua negatività. La mancanza costituiva del soggetto lo fa divenire ciò che Lacan identifica come «soggetto barrato», ovvero un soggetto che è controllato dal proprio desiderio non soltanto perché esso appartiene al mondo dell'inconscio (dove, riprendendo Freud, l'uomo non è padrone a casa sua), ma anche poiché destinato a scontrarsi con l'inesistenza dell'Altro dell'Altro, elemento che si concretizza a sua volta nell'impossibilità di ritrovare una parola piena che ne garantisca il riconoscimento:

Questo soggetto è marcato dalla barra che lo divide primordialmente da se stesso in quanto soggetto della parola. È quindi in quanto soggetto barrato che può, che deve, che intende trovare la risposta. Comunque non la trova, perché a questo livello incontra nell'Altro quell'incavo, quel vuoto che ho elaborato dicendovi che non c'è Altro dell'Altro, che nessun significante possibile garantisce l'autenticità della successione dei significanti, che non vi è nulla che, a livello del significante, garantisca, autentichi in un qualsiasi modo la catena significante e la parola. È per questo che il soggetto dipende essenzialmente dalla buona volontà dell'Altro.⁴⁰

Ritornando alla letteratura, la Saffo che dialoga con la ninfa marina Britomarti nel dialogo pavesiano *Schiuma d'onda* espone una teoria del desiderio che denota una particolare vicinanza con quella lacaniana. Pavese immagina infatti che al salto della poetessa non sia succeduta la morte, bensì una trasformazione in ninfa marina che la fa divenire simile e diversa all'interlocutrice: simile, in quanto anche Britomarti si è trasformata in ninfa dopo esser saltata in mare (per sfuggire alla violenza di Minosse), e diversa, poiché mentre quest'ultima ha accettato il ritmo dell'acqua e la conseguente nuova dimensione dell'essere, Saffo non si rassegna alla nuova realtà del mondo in cui si trova letteralmente immersa:

SAFFO È monotono qui, Britomarti. Il mare è monotono. Tu che sei qui da tanto tempo, non t'annoi?

BRITOMARTI Preferivi quand'eri mortale, lo so. Diventare un po' d'onda che schiuma, non vi basta. Eppure cercate la morte, questa morte. Tu perché l'hai cercata?

³⁷ Ivi, p. 411.

³⁸ Recalcati, *op. cit.*, p. 123.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ Lacan, *Il seminario. Libro VI*, cit., pp. 415-416.

SAFFO Non sapevo che fosse così. Credevo che tutto finisse con l'ultimo salto. Che il desiderio, l'inquietudine, il tumulto sarebbero spenti. Il mare inghiotte, il mare annienta, mi dicevo.

BRITOMARTI Tutto muore nel mare, e rivive. Ora lo sai.⁴¹

Tra le due dialoganti si staglia così una distanza che trova nello stato marino il suo principale correlativo oggettivo: a Britomarti, che ha accettato la nuova vita del mare, risponde la Saffo che non si rassegna al suo ritmo immutabile. Questa, nonostante la metamorfosi, rimane la poetessa che ha cantato le più contraddittorie implicazioni del desiderio e che anche dopo il salto dalla roccia continua a essere tormentata dalla medesima inquietudine che provava a Lesbo.

Ma oltre che luogo dell'identico e della sua ripetizione, il mare tratteggiato da Pavese si presenta come uno spazio sessuato, ovvero un paesaggio caratterizzato da una spiccata presenza femminile e, al contempo, intriso delle vicende mitiche legate ai desideri – spesso delusi, traditi o stravolti – delle eroine che lo attraversarono. Non è un caso, tra l'altro, che il concetto di *gendered space* sia stato proficuamente applicato alle *Heroides* ovidiane⁴² e, a partire da esse, esteso anche ad alcune opere letterarie e cinematografiche ben lontane dall'antichità; il *topos* narrativo, ha scritto Silvia Romani a proposito di testi letterari come *The French Lieutenant's Woman* (1969) di John Fowles e filmici come *Adele H* (1975) di François Truffaut e *The Piano* (1993) di Jane Campion, prevede così che «indotte dalle convenzioni sociali e dalle circostanze ad abitare spazi conchiusi, che portano il sigillo del padre o del marito, le eroine che decidono di rompere le rigide convenzioni di genere precipitano inevitabilmente in uno spazio ostile, in uno scenario in qualche modo paideutico che ricorda, tramite la creazione di un paesaggio ossimorico al *locus amoenus*, l'illegittimità della loro scelta», di modo che «la natura finisce per diventare una cassa di risonanza del paesaggio interiore dell'eroina, rinunciando alla sua topografia reale, per diventare topica dell'abbandono».⁴³ In modo quasi identico a questa dinamica lo spazio marino di *Schiuma d'onda* si apre sia alle sofferenze delle due dialoganti sia a una vera e propria teoria di eroine (Fedra, Cassandra, Ino, Medea) le cui storie, talvolta appena accennate allusivamente da Pavese, contribuiscono a riempire il mare delle lacrime menzionate in precedenza.

Rispetto alle brevi allusioni alle protagoniste citate, i casi di Calipso ed Elena ricevono un trattamento più approfondito per una ragione intrinseca all'economia simbolica del dialogo. I due casi, infatti, rappresentano l'opposto di quanto accaduto a Saffo e Britomarti: di fronte a queste, che hanno subito una metamorfosi, Calipso emerge come colei che si è fatta fermare da un uomo, mentre Elena appare quale donna rimasta sempre uguale a se stessa. Ciò che però maggiormente interessa di queste menzioni è come l'idea alla base della dicotomia che si instaura tra questi poli rimandi nuovamente alla forza di Eros: esso, sottintende Pavese, è quella forza capace di provocare la metamorfosi, nonché di far progredire lo sviluppo del cosmo, come narrato dalla *Teogonia* di Esiodo⁴⁴ e, a livello più intimo, di provocare un' *impasse* irrisolvibile, come ribadito dalle citate allusioni agli altri miti. E davanti a questa eterna pulsione non resta che una duplice possibilità: o accogliere il cambiamento e accettare, come la ninfa, la forza del desiderio e la nuova forma del

⁴¹ Cesare Pavese, *Dialoghi con Leucò*, Torino, Einaudi, 1999, p. 47.

⁴² Catherine Bolton, *Gendered Spaces in Ovid's Heroides*, «The Classical World», 102, 3, 2009, pp. 273-290.

⁴³ Silvia Romani, *Vittoriane à rebours*, «Dionisus ex machina», 7, 2016, p. 214.

⁴⁴ Most, *Eros in Hesiod*, in *Eros in Ancient Greece*, ed. by Ed Sanders e Chiara Thumiger, Oxford, Oxford University Press, 2013, pp. 163-174.

proprio sé, o, come la poetessa, continuare a sperimentarne la violenza, l'impossibilità di una sua risoluzione e, conseguentemente, continuare a raccontarne la forza dirompente:

SAFFO È possibile questo? Lasciare i giorni, la montagna, i prati – lasciar la terra e diventare schiuma d'onda – tutto perché dovevi? Dovevi che cosa? Non ne sentivi desideri, non eri fatta anche di questo?

BRITOMARTI Non ti capisco, Saffo bella. I desideri e l'inquietudine ti han fatta chi sei; poi ti lagni che anch'io sia fuggita.

SAFFO Tu non eri mortale e sapevi che a niente si sfugge.

BRITOMARTI Non ho fuggito i desideri, Saffo. Quel che desidero ce l'ho. Prima ero ninfa delle rupi, ora del mare. Siamo fatte di questo. La nostra vita è foglia e tronco, polla d'acqua, schiuma d'onda. Noi giochiamo a sfiorare le cose, non fuggiamo. Mutiamo. Questo è il nostro desiderio e il destino. Nostro solo terrore è che un uomo ci possedga, ci fermi. Allora sì che sarebbe la fine. [...]

Oh Saffo, non è questo il sorridere. Sorridere è vivere come un'onda o una foglia, accettando la sorte. È morire a una forma e rinascere a un'altra. È accettare, accettare, se stesse e il destino.

SAFFO Tu l'hai dunque accettato?

BRITOMARTI Sono fuggita, Saffo. Per noi altre è più facile.

SAFFO Anch'io, Britomarti, nei giorni, sapevo fuggire. E la mia fuga era guardare nelle cose e nel tumulto, e farne un canto, una parola. Ma il destino è ben altro.

BRITOMARTI Saffo, perché? Il destino è gioia, e quando tu cantavi il canto eri felice.

SAFFO Non sono mai stata felice, Britomarti. Il desiderio non è canto. Il desiderio schianta e brucia, come il serpe, come il vento.⁴⁵

Inoltre, come nel caso di Ovidio, anche la Saffo pavesiana appare impastata sia della poetica dell'autrice antica sia delle diverse tradizioni che ne hanno governato la ricezione sino al Novecento. Da un lato, infatti, alcuni precisi rimandi testimoniano un rapporto stretto di Pavese col testo di Saffo, da cui ricava addirittura diverse notazioni terminologiche;⁴⁶ dall'altro, invece, anche questa Saffo mostra non poche vicinanza con la tradizione romantica che ne esaltò il suicidio e, in particolare, con quella leopardiana.⁴⁷ Ancora una volta è però la lettera di Ovidio a gettare la sua ombra più lunga su questo testo, senza che ciò avvenga né per un contatto diretto tra i due né ad un livello esplicitamente ipertestuale; si tratta piuttosto di una vicinanza giustificata proprio dalla dinamica del desiderio tratteggiata dai due testi, caratterizzazione a sua volta leggibile attraverso Lacan. La domanda d'amore che in Ovidio Saffo lancia come ultima invettiva contro il fantasma di Faone contribuisce a rinsaldare una visione tragica del desiderio tanto quanto la vicenda della Saffo di *Schiuma d'onda*, in cui la tematizzazione negativa diviene addirittura maggiore grazie alle domande della donna a cui neppure l'ingenuità di Britomarti può fornire una risposta:

SAFFO Si può accettare che una forza ti rapisca e tu diventi desiderio, desiderio tremante che si dibatte intorno a un corpo, di compagno o compagna, come la schiuma tra gli scogli? E

⁴⁵ Pavese, *op. cit.*, pp. 47-48.

⁴⁶ Eleonora Cavallini, «Il desiderio schianta e brucia». *Versi di Saffo in Schiuma d'Onda di Cesare Pavese*, in Pavese, *Fenoglio e la dialettica dei tre presenti: quattordicesima Rassegna di saggi internazionali di critica pavesiana*, a cura di Antonio Catalfamo, Catania, C.U.E.C.M., 2014, pp. 167-173; Eleonora Cavallini, *Da Leucade alle Langhe: il «nome della serpe» in Cesare Pavese*, «Rivista di cultura classica e medioevale», 60, 2, 2018, pp. 461-470.

⁴⁷ Gilda Policastro, «...e quei di Saffo obblia»: *traduzione e invenzione da Leopardi a Pavese*, «Studi (e testi) italiani», 17, 2006, pp. 223-240; Manuele Gragnolati, *Lo scrittore, l'amore e la morte. Per una lettura leopardiana dei Dialoghi con Leucò*, «Testo», 52, 2, 2006, pp. 59-75.

questo corpo ti respinge e t'infrange, e tu ricadi, e vorresti abbracciare lo scoglio, accettarlo. Altre volte sei scoglio tu stessa, e la schiuma – il tumulto – si dibatte ai tuoi piedi. Nessuno ha mai pace. Si può accettare tutto questo?⁴⁸

L'assenza di Faone da entrambi i testi non stupisce, e anzi contribuisce a mostrare in negativo quale sia l'aspetto più importante di ciò che viene trattato a un livello più profondo della semplice superficie testuale. Il dolore di Saffo non è infatti causato semplicemente dall'amore non corrisposto per *un* uomo, per quanto prediletto di Afrodite, bensì dalla dirompenza di un desiderio che *attraverso* Faone mostra il suo carattere più distruttivo, tanto da impedire al soggetto di riconoscersi come tale e, di conseguenza, da fargli preferire la morte.

Tornando a Lacan, Faone non è nient'altro che il personaggio letterario dietro cui si cela ciò che è stato chiamato *oggetto a*, il cui rapporto col soggetto dà forma al *fantasma fondamentale*: perché è proprio a questo punto, ovvero nel punto preciso in cui Saffo viene colta sia da Ovidio che da Pavese, che «il soggetto fa intervenire da altrove, ossia dal registro immaginario, qualcosa che fa parte di lui stesso in quanto coinvolto nella relazione immaginaria con l'altro. Questo qualcosa è *a* minuscola. Essa sorge esattamente nel posto in cui si pone l'interrogazione di S su ciò che egli è veramente, su ciò che vuole veramente». ⁴⁹ Faone non compare nel testo perché dalla prospettiva del desiderio inconscio di Saffo egli *non esiste*: è piuttosto quell'oggetto «in cui il soggetto trova il proprio supporto nel momento in cui svanisce dinanzi alla carenza del significante nel rispondere del suo posto di soggetto a livello dell'Altro»; ⁵⁰ e se Saffo tenta di morire, se Saffo si confonde nelle acque del mare (dove continua comunque a essere tormentata dal desiderio) è per effetto di quel *fading* di cui parla Lacan, ovvero del momento in cui il soggetto barrato – e dunque non completamente in controllo del proprio io, come la poetessa quasi disciolta tra le onde – si scontra con l'incavo della mancanza dell'Altro, quando la catena di significazione si interrompe a causa di quel significante mancante che blocca il processo di soggettivazione e fa subentrare il fantasma: «il soggetto barrato contrassegna quel momento di *fading* del soggetto in cui questi non trova nell'Altro niente che lo garantisca in modo sicuro e certo, che lo autentichi, che gli consenta di situarsi e nominarsi a livello del discorso dell'Altro [...]. È in risposta a questo momento che sorge, come supplente del significante mancante, l'elemento immaginario, termine correlativo della struttura del fantasma». ⁵¹ Faone non c'è perché è un elemento immaginario, mentre ciò che resta al centro del testo è il *fading* di Saffo, il suo desiderio e l'impossibilità di trovarsi a livello dell'Altro.

Il ritratto della poetessa greca che Marguerite Yourcenar affida alle ultime pagine di *Feux*, pur essendo contraddistinto da molteplici differenze rispetto al testo pavese, insiste sulla medesima dinamica, ovvero: Saffo è nuovamente colei che si scontra con la mancanza costitutiva dell'Altro e con la non esistenza dell'Altro dell'Altro, divenendo di conseguenza – proprio come in Pavese – colei che sceglie di morire, pur senza riuscirci del tutto.

Riprendendo il gioco di proiezioni incrociate tra autore antico, leggende biografiche e poetica propria di chi riscrive la vita di Saffo, anche in questo caso nella profondità del testo si intersecano diversi motivi provenienti dall'estetica dell'autrice antica (con cui la

⁴⁸ Pavese, *op. cit.*, p. 49.

⁴⁹ Lacan, *Il seminario. Libro VI*, cit., p. 416.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ *Ibid.*

Yourcenar aveva una buona familiarità, avendola tradotta),⁵² i quali convivono a loro volta con un'ambientazione spiccatamente moderna. Invece di essere colta nel mare della Grecia, la Saffo della Yourcenar, come specificato dalla scrittrice, è un'acrobata che «appartiene alla gaudente società internazionale fra le due guerre, e il trauma del travestimento si ricollega alle commedie scespiriane più che ai temi greci. Un chiaro intento di sovrimpressionazione mescola ovunque in *Fuochi* il passato a un presente che a sua volta diventa passato».⁵³ Se dunque da un lato non stupisce ritrovare Saffo (insieme a Fedra e Antigone) all'interno di una raccolta di prose liriche avente come tema centrale quell' «amore totale che, imponendosi alla vittima come malattia e insieme come vocazione, è da sempre una realtà dell'esperienza e un tema fra i più visitati della letteratura»,⁵⁴ dall'altro, indipendentemente dalle parole dell'autrice, la vicinanza col testo saffico si realizza nella riproposizione di uno dei nuclei fondamentali dell'esperienza letteraria della Saffo antica, ossia quell'estetica della lontananza e della perdita compiutamente esemplificata dal frammento dedicato ad Anatoria. La Yourcenar affida infatti alla maschera della poetessa greca una riflessione non soltanto sulla potenza del desiderio, ma anche sulla forza della separazione e della distanza, intese come quelle forze che si abbattono – al di là delle circostanze biografiche legate alla singolarità dell'autrice –⁵⁵ sull'esistenza umana. Al contempo, *Sappho, ou le suicide* appare altresì inquadrabile nell'ambito più generale di ciò che è stato definito *Sapphic Modernism*, ovvero quel particolare momento della ricezione di Saffo che ha visto la sua figura ripresa e riscritta da alcune delle più importanti autrici dei primi secoli del Novecento, come, oltre a Yourcenar, Hilda Doolittle e Virginia Woolf.⁵⁶

Sul versante moderno di questa Saffo, il travestimento assume grande importanza, sia da un punto di vista strutturale sia tematico. Per quanto concerne il primo, il componimento si apre con la visione da parte dell'io lirico di una Saffo in fondo agli specchi di un palco «pallida come la neve, come la morte o il viso chiaro delle lebbrose», mentre, «poiché si truoca per nascondere quel pallore, sembra il cadavere di un'assassinata, con un po' del suo stesso sangue sulle guance»,⁵⁷ sul finire invece, un attimo prima di decidere di darsi la morte durante uno spettacolo circense lasciandosi cadere dal trapezio, «una costumista apre a Saffo il suo camerino di condannata a morte: lei si denuda come per offrirsi a Dio; si spalma di un bianco grasso che già la trasforma in fantasma; si aggancia in fretta intorno al collo la collanina di un ricordo».⁵⁸

Ma, oltre a questa sorta di *Ringkomposition* che inaugura e richiama il tema della morte (attraverso il pallore del trucco e del rosso del sangue), è proprio un travestimento a rivelare la non-esistenza di Faone, o meglio la sua natura fantasmatica di sostituto simbolico e letterario del desiderio *anche* in questo testo dove l'uomo, a differenza del dialogo pavesiano, è presente – perlomeno a uno sguardo superficiale. Nella versione dell'autrice, egli compare mentre Saffo è ancora in preda al dolore per l'abbandono di Attide, donna molto amata

⁵² Cfr. Philippe Brunet, *Marguerite Yourcenar traductrice de Sappho*, in *Marguerite Yourcenar. Écriture, réécriture, traduction*, eds. di Rémy Poignault e Jean-Pierre Castellani, La Flèche, Siey, 2000, pp. 287-296. Sul rapporto tra Yourcenar e mondo antico cfr. Rémy Poignault, *L'antiquité dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar. Littérature, mythe et histoire*, Bruxelles, Latomus, 1995.

⁵³ Marguerite Yourcenar, *Fuochi*, trad. di Maria Luisa Spaziani, Milano, Bompiani, 2001, p. 5.

⁵⁴ Ivi, p. 2.

⁵⁵ Joan Howard, *We Met in Paris. Grace Frick and her Life with Marguerite Yourcenar*, Columbia, University of Missouri Press, 2018, p. 52.

⁵⁶ Susan Gubar, *Sapphistries*, «Signs», 10, 1, 1984, pp. 43-62; Dian Collecott, *H. D. and Sapphic Modernism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

⁵⁷ Yourcenar, *op. cit.*, p. 90.

⁵⁸ Ivi, p. 107.

da cui è stata lasciata. Mentre si trova a Istanbul proprio sulle tracce della compagna del passato, la protagonista si imbatte in Faone, al cui amore si lascia andare progressivamente, sino a dimenticare Attide e a ritrovarsi sbalordita, mentre comincia «a poco a poco a preferire quelle spalle rigide come la sbarra del trapezio, quelle mani indurite dal contatto dei remi, tutto quel corpo in cui sussiste quel tanto di dolcezza femminile che basta a farglielo amare».⁵⁹ La menzione della dolcezza femminile costituisce una spia piuttosto significativa del reale oggetto di tematizzazione del testo, ovvero un'analitica del desiderio. Perché dopo che Saffo ha ritrovato nell'uomo alcune delle cose che amò in Attide (la fronte, gli occhi, la bocca), nell'ultima sera che trascorrono insieme questi compie un gesto che getta Saffo nel più totale sconforto. Dopo essersi aggirato tra trucchi e profumi della poetessa, dopo aver frugato nell'«armadio dove i vestiti di Saffo pendono come altrettanti suicidi, mescolati a qualche superstite fronzolo di Attide»,⁶⁰ egli si traveste inconsapevolmente da Attide:

All'improvviso un fruscio di seta simile al passaggio di fantasmi si avvicina come una carezza capace di far gridare. Lei si alza, volge il capo: l'essere amato è avvolto in una vestaglia che Attide si è lasciata dietro al momento di andarsene: la mussolina posata sulla carne nuda rivela la grazia quasi femminile di quelle lunghe gambe da ballerino; liberato dagli attillati abiti maschili, quel corpo flessibile e liscio è quasi un corpo di donna. Quel Faone così a suo agio nel travestimento non è più che un surrogato della bella ninfa assente; ed è ancora una fanciulla quella che le viene incontro con un riso da sorgente.⁶¹

Il momento risulta decisivo. Non soltanto perché svela la complessità del testo della Yourcenar, che condensa intorno al motivo del travestimento e del rapporto tra Saffo, Faone e Attide alcuni importanti nodi simbolici (l'amore omosessuale, la natura performativa del genere, la dinamica di potere all'interno dei rapporti di coppia),⁶² ma anche – e soprattutto – perché è in questo momento che la poetessa realizza che Faone, nuovamente, *non esiste*, essendo questi solo un surrogato della ninfa assente; e che, si potrebbe aggiungere, anche la bella Attide, nel suo gioco di presenza-assenza, costituisce un ulteriore surrogato di quell'Altro che neppure questa Saffo è in grado di trovare.

La dinamica così delineata è la medesima riscontrata in Pavese e illuminata da Lacan. Nel momento in cui la domanda del soggetto si scontra con l'assenza dell'Altro, nel momento cui sorge l'elemento immaginario (sia esso Attide o Faone) e nel momento in cui tale oggetto si rivela per quello che è, ovvero un surrogato di ciò che davvero stimola e causa il desiderio, il soggetto non riesce più a designarsi, non trova più appigli per «indicare come soggetto del discorso inconscio»,⁶³ cioè come soggetto del discorso del desiderio. E così anche questa Saffo decide di correre incontro alla sua morte, perché «sa che nessun incontro può offrirle la salvezza, se ovunque va non può che ritrovare Attide. Quel volto smisurato le blocca ogni via di scampo che non dia sulla morte».⁶⁴ E questa si realizza a seguito di un ulteriore travestimento. Dopo essersi truccata per un'ultima volta, la circe sale sul trapezio e decide di darsi la morte con un ultimo, definitivo spettacolo:

⁵⁹ Ivi, p. 100.

⁶⁰ Ivi, p. 106.

⁶¹ *Ibid.*

⁶² Cfr. Gay Smith, *Ode to the Heroine: Marguerite Yourcenar's Dramatic Voice*, «Women in French Studies», 1, 1993, pp. 13-20; Marie-Jo Bonnet, *Lesbian Eros: A Figure of Not-all*, «Figures de la Psychanalyse», 35, 1, pp. 41-48.

⁶³ Lacan, *Il seminario. Libro VI*, cit., p. 417.

⁶⁴ Yourcenar, *op. cit.*, p. 107.

Si issa con un colpo di reni sull'unico punto di appoggio che il suo amore del suicidio possa accettare: la sbarra del trapezio oscillante in pieno vuoto trasforma in uccello quell'essere stanco di non essere che donna a metà: ora fluttua, alcione del suo stesso abisso, reggendosi per un piede sotto gli occhi del pubblico che non crede alla sventura. [...] Saffo artigliata alla sua morte come a un promontorio, per cadere sceglie il punto in cui le maglie della rete non la tratterranno. Il suo destino d'acrobata non occupa infatti che una metà dell'immenso circo indistinto: nell'altra parte dell'arena dove sulla sabbia i pagliacci eseguono i loro giochi con le foche, niente è predisposto per impedirle di morire. Saffo si tuffa, con le braccia spalancate come per abbracciare la metà dell'infinito, non lasciandosi dietro che l'oscillare di una corda a prova del suo distacco dal cielo.⁶⁵

Ancora una volta, dunque, ci troviamo di fronte a una Saffo che prova a suicidarsi non quando il desiderio diventa soverchiante, bensì nell'istante in cui realizza quello che, in termini lacaniani, è l'incavo dell'Altro. E nella continua ricerca della poetessa, nella sua continua domanda d'amore (che in Pavese vediamo incessantemente riproposta a Britomarti e simboleggiata dal mare che ribolle senza posa, mentre in Yourcenar emerge nell'abbandono con cui si concede a Faone) ella non trova, per riprendere quanto già citato, nessun significante possibile che garantisca l'autenticità della successione dei significanti, di modo che non vi sia nulla, a livello del significante, che garantisca in un qualsiasi modo la catena significante e la parola. Da questa prospettiva la ricerca della morte da parte della donna certifica altresì la non-esistenza di Faone o di Attide, che sono sì personaggi letterari legati alla biografia della poetessa, ma che allo stesso tempo mostrano di non possedere alcuna importanza nella profonda e reale dinamica del desiderio della donna; come detto, essi sono oggetti sostitutivi di quell'oggetto che, proprio come nel caso dei due testi in esame, «trattiene il soggetto di fronte alla propria sincope, al puro e semplice annullamento della propria esistenza».⁶⁶

Eppure Saffo non riesce a morire: in Pavese continua a soffrire tra lo sciabordio delle onde, mentre la Yourcenar la descrive come «stordita, ma intatta», mentre «l'urto fa rimbalzare l'inutile suicida verso le reti dove schiume di luce si rapprendono e si sciolgono; le maglie s'incavano senza cedere sotto il peso di quella statua ripescata dalle profondità del cielo».⁶⁷ Perché questo suicidio è inutile? Perché in entrambi i casi la morte non arriva?

Le risposte, di qualunque natura, sarebbero probabilmente parziali come quelle relative a tutte le altre volte che Saffo si è suicidata, lasciando sempre una serie di domande insolte dietro il suo salto. Ma forse, se si guarda a quest'ultimo dalla prospettiva fin qui adottata, il mancato suicidio serve solo a sottolineare ancora una volta – e da un'angolazione maggiormente evocativa – il prolungarsi del desiderio e della sua forza di resistere perfino alla sincope del soggetto, che riesce a sopravvivere anche quando non vorrebbe e che si ritrova intrappolato tra le stesse reti da cui cercava di fuggire. Il suicidio della donna diventa dunque la rappresentazione emblematica di un momento di *fading*, di un desiderio di sparizione causato dall'impossibilità di percepirsi come soggetto a cui però non fa seguito il completo annullamento dell'esistenza. Perché il desiderio continua a scavare, come il mare della Saffo pavesiana, che credeva che tutto sarebbe finito con l'ultimo salto, che il desiderio, l'inquietudine, il tumulto sarebbero spenti, e che invece si ritrova immersa dove «tutto macera e ribolle senza posa»,⁶⁸ mentre ciò che resta – alla poetessa e ai lettori, nonché al centro di entrambi i testi – è un momento di crisi, ossia l'esperienza del limite a ridosso del

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ Lacan, *Il seminario. Libro VI*, cit., p. 418.

⁶⁷ Yourcenar, *op. cit.*, p. 107.

⁶⁸ Pavese, *op. cit.*, p. 49.

desiderio che Saffo continua a rappresentare da millenni: «Al limite dove comincia l'inconscio il soggetto si perde. Non è meramente la privazione di qualcosa che potremmo chiamare coscienza. Si tratta di un'altra dimensione che inizia, nella quale non è più possibile sapere per il soggetto chi è o dove è. Qui si interrompe per lui ogni possibilità di nominarsi».⁶⁹

⁶⁹ Lacan, *Il seminario. Libro VI, op. cit.*, p. 417.