

# Trasmutazioni alchemiche immaginifiche

## *L'Opera al nero* da Marguerite Yourcenar ad André Delvaux

ELISABETTA BRUSA

Che tra la letteratura e il cinema ci sia sempre stato uno stretto legame è un assioma incontestabile. Non a caso il binomio letteratura/cinema è da sempre stato oggetto di grandi riflessioni.

Nella quarta delle sue *Lezioni americane*, la «Visibilità», Italo Calvino scrive:

Possiamo distinguere due tipi di processi immaginativi quello che parte dalla parola e arriva all'immagine visiva e quello che parte dall'immagine visiva e arriva all'espressione verbale. Il primo processo è quello che avviene normalmente nella lettura: leggiamo per esempio una scena di romanzo o il reportage di un avvenimento sul giornale e a seconda della maggiore o minore efficacia del testo siamo portati a vedere la scena come se si svolgesse davanti ai nostri occhi, o almeno frammenti e dettagli della scena che affiorano dall'indistinto. Nel cinema l'immagine che vediamo sullo schermo era passata anch'essa attraverso un testo scritto, poi era stata "vista" mentalmente dal regista, poi ricostruita nella sua fisicità sul set, per essere definitivamente fissata nei fotogrammi del film. Un film è dunque il risultato d'una successione di fasi, immateriali e materiali, in cui le immagini prendono forma; in questo processo il "cinema mentale" dell'immaginazione ha una funzione non meno importante di quella delle fasi di realizzazione effettiva delle sequenze come verranno registrate dalla *camera* e poi montate in *moviola*. Questo "cinema mentale" è sempre in funzione in

tutti noi – e lo è sempre stato anche prima dell’invenzione del cinema – e non cessa mai di proiettare immagini alla nostra vista interiore.<sup>1</sup>

Come Calvino ci suggerisce, letteratura e cinema sono accomunati dalla loro capacità di raccontare storie attraverso l'utilizzo di immagini. Ma se nella lettura di un romanzo la decodifica interiore è un elemento essenziale per la creazione di un proprio “cinema mentale”, si può dire lo stesso della decodifica di un film?

La forza narrativa di un romanzo vive essenzialmente sulla parola capace di rendere il lettore complice di quella stessa narrazione.

L'attivazione di un proprio “cinema mentale”, condizionato da vari fattori quali la formazione, la sensibilità, lo stato d'animo del momento, produce in qualsiasi lettore/spettatore un'invenzione immaginaria, anche se il cinema comunque non lavora per evocare nello spettatore delle immagini, ma per suscitare sentimenti, utilizzando immagini già confezionate, in grado alla fine di ridiventare parole.

Possiamo dedurre allora che letteratura e cinema, pur essendo spesso indispensabili l'una all'altro, percorrono strade che non hanno molto in comune e che se il cinema cerca di assomigliare troppo alla letteratura rischia di perdere la sua essenza primaria che è quella di generare, partendo da delle immagini reali, un proprio linguaggio destinato generalmente ad un pubblico ben più vasto del pubblico elitario che appartiene – soprattutto in quest'epoca – al mondo della letteratura.

Il rapporto tra cinema e letteratura, del resto, non può essere ridotto al solo rapporto tra il romanzo e il film che da questo viene tratto, in quanto la forza artistica di un film non consiste tanto nella sua totale “fedeltà” al testo, quanto nella sua capacità di reinterpretazione poetica, dimensione fondamentale per un proprio riscatto dall' opera letteraria, il confronto con la quale resta inevitabilmente sempre in agguato.

Il passaggio dal testo al film può avvenire in vari modi, ma in ogni caso il primo passo è quello dell'elaborazione di una sceneggiatura. Lo sceneggiatore può semplificare i dialoghi, sottolineare le caratteristiche dei personaggi, aggiungere particolari che rendano il lavoro più cinematografico senza mai dimenticare che il film, avendo una durata limitata rispetto a quelli che sono i tempi della lettura di un testo, deve riuscire a

---

<sup>1</sup> ITALO CALVINO, *Lezioni americane, Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Arnoldo Mondadori, 2002, pp.93-94.

comunicare in meno tempo – e senza possibilmente mai perdere il filo – l'essenza stessa del testo da cui parte. La stessa sceneggiatura può acquistare valore di opera letteraria.

Interessante nel rapporto tra testo e film è anche il tipo di costruzione della struttura sequenziale del racconto o del romanzo che spesso viene pensata dallo scrittore in modo “visivo”, come un film, la cui ricaduta sul piano delle immagini cinematografiche può già in un certo senso predisporre ad una narrazione filmica.

Il regista, comunque, partendo dalla sceneggiatura, può a sua volta sviluppare un proprio discorso autonomo, grazie, soprattutto, alla tecnica del montaggio che permette di trasformare, togliere, estendere, spostare, ridistribuire sequenze e fotogrammi, dando origine a una nuova opera che non sarà più subordinata al “libro”, anche se per fedeltà o per altro, resterà perennemente collegata a questo.

Se la trama unifica la narrazione letteraria e il film che a questa si ispira, la differenza tra i due linguaggi si evidenzia ed emerge nell'intreccio degli elementi narrativi che rispondono, come abbiamo già detto, a criteri diversi.

Quando l'opera letteraria e il film ad essa ispirato sono due lavori “riusciti” diventa difficile metterli a confronto, in quanto il film deve all'opera solo lo stimolo dell'invenzione iniziale, essendo arrivato ad elaborare una propria realtà poetica e identitaria funzionante. Adattando in modo originale la materia del libro, il regista può costruire un suo percorso, frutto di un'azione complessa perennemente in bilico tra il tradimento all'“autore” e – per ritornare a quello che Calvino ha scritto - la necessità creativa del proprio “cinema mentale”. Oggi, a differenza di quanto avveniva in passato, grazie alla determinante capacità espressiva del cinema, il libro non sempre viene considerato superiore al film, in quanto entrambi, pur intrecciandosi, procedono per le loro strade rispondendo alle loro specificità. Ma se ognuno di noi, leggendo, visualizza paesaggi e scenari in cui introduce gli eventi narrati diventando regista del proprio “cinema mentale”, potrebbe risultare quasi naturale, una volta diventati spettatori del film ispirato a quel testo, pensare che molti preferiscano il libro al film, essendosi affezionati all'esperienza visuale ed emozionale vissuta attraverso la propria lettura dell'opera.

Questo sempre che non ci si trovi davanti a un testo letterario complesso e alla realizzazione di un “film d'autore”, il cui coinvolgimento rischia di cancellare l'ambizione registica di qualsiasi lettore. Facciamo

un esempio: che cosa potrebbe succedere se il libro ispiratore fosse *L'opera al nero*, uno dei capolavori regalati al mondo da una scrittrice come Marguerite Yourcenar e se la sua trasposizione in linguaggio filmico portasse la firma di un maestro riconosciuto della cinematografia belga come André Delvaux?

All'inizio degli anni ottanta André Delvaux<sup>2</sup> contatta Marguerite Yourcenar<sup>3</sup> per comunicarle l'intenzione di adattare per il cinema uno dei suoi

---

2 André Delvaux è stato un regista cinematografico belga nato a Lovanio 1926 e morto a Valencia nel 2002. Autore di sicura personalità e complesse ascendenze naturali, che andavano dalla pittura, alla musica, alla letteratura, al cinema di registi a lui congeniali (Murnau, Bergman, Hitchcock). Gran parte dei suoi film tende ad analizzare zone umbratili dell'esistenza, in atmosfere dove il quotidiano sfuma nel mistero, con inquietanti analogie tra vicende narrate e paesaggi. Tra i suoi film si ricordano *Le temps des écoliers* (1962); *De man die zijn haar kort liet knippen* (*L'uomo dal cranio rasato*, 1965); *Un soir, un train* (1968); *Rendez-vous à Bray* (1971); *Belle* (1973); *Femme entre chien et loup* (1979); *Benvenuta* (1983); *Babel* (1986); *L'Oeuvre au noir* (1988), dall'omonimo romanzo di M. Yourcenar. ENCICLOPEDIA TRECCANI <http://www.treccani.it/enciclopedia/> (consultata il 5 luglio 2020)

3 Marguerite Yourcenar (pseud. di Marguerite de Crayencour). Scrittrice, nata a Bruxelles da genitori francesi l'8 giugno 1903, morta a Mount Desert (Maine, USA) il 17 dicembre 1987. È stata insignita negli anni Settanta del Prix National des Lettres (1974) e del Grand Prix de l'Académie française (1977) e nel 1980 è stata la prima donna a essere accolta come membro dell'Académie française, dove nel 1981 pronunciò la sua prolusione. Dopo gli studi con tutori privati e dopo aver appreso l'inglese, il latino, il greco e l'italiano, ottenne nel 1920 a Nizza il *baccalauréat* in latino e greco. Fu un'infaticabile viaggiatrice, in Europa e soprattutto in Oriente; si stabilì poi negli Stati Uniti, avendone assunta la cittadinanza nel 1948. Raffinata traduttrice letteraria dalla lingua inglese (tradusse opere di Virginia Woolf e di Henry James), esordì come autrice in poesia componendo *Jardin des chimères*, 1921; *Les dieux ne sont pas morts*, 1922; *Les charités d'Alcippe*, 1956, n. ed. 1984, trad. it. 1987. Divenne ben presto autrice di novelle, romanzi e saggi: il suo primo romanzo fu *Alexis ou le traité du vain combat*, 1929 (trad. it. 1962); *Denier du rêve*, ambientato nella Roma fascista, 1934, fu riscritto nel 1959 e nel 1971 (trad. it. 1984); seguirono *Feux*, 1936 (trad. it. 1984); *Les nouvelles orientales*, 1938 (trad. it. 1983); *Le coup de grâce*, 1939 (trad. it. 1962); *Les songes et les sorts*, *La nouvelle Eurydice*, 1939; *Électre ou la chute des masques*, 1954); ottenne fama internazionale con *Mémoires d'Hadrien*, 1951 (trad. it. 1953), autobiografia apocrifia dell'imperatore romano del 2° secolo, e con *L'Œuvre au Noir*, 1968 (trad. it. 1969), biografia intellettuale di un alchimista immaginario del 16° secolo. Con erudizione e *magie sympathique* è riuscita in molte sue opere a ricreare il paesaggio e la vita interiore di personaggi di epoche passate: l'individuo e la storia si alternano per riflettere tutta la vita di un secolo attraverso una coscienza. Attrae sempre più dal mistero dell'uomo e della sua

libri: *L'Opera al nero*. Marguerite non è un'appassionata di cinema e inoltre viene da un'esperienza non particolarmente felice. Volker Schlöndorff, regista tedesco, aveva adattato nel 1976 *Colpo di grazia* e la Yourcenar, che si era fatta mandare negli Stati Uniti il film per visionarlo in una sala affittata per l'occasione, si sente, dopo averlo visto, profondamente tradita. Il suo rapporto con Delvaux nasce per questo all'insegna della diffidenza. Ma Delvaux non è Schlöndorff; è uno studioso, oltre che essere un raffinato musicista, e questo spingerà la Yourcenar ad accettare l'inizio di una corrispondenza che diventerà sempre più stretta, trasformando il regista e la scrittrice in due buoni amici. In realtà era stato Philippe Dusart – un produttore francese con il sogno nel cassetto di pensare ad un film tratto dal romanzo della Yourcenar – a proporre a Delvaux di provare a ipotizzare un adattamento dell'opera. Ed il regista, che aveva già esperienza in fatto di testi letterari adattati al cinema, entrò subito in una sorta di esaltazione. Un testo così complesso era sicuramente una bella sfida e Delvaux decise di affrontarla, perché per lui, quando si parlava di classici, «non c'erano differenze tra Racine, Choderlos de Laclos e Yourcenar».<sup>4</sup>

---

grandezza, la Yourcenar pubblicò, donando alle sue narrazioni il fascino dell'alternanza tra la prima (l'io narrante) e la terza persona (l'io narrato), ancora vari romanzi e novelle: *Anna, soror...*, 1981 (trad. it. 1983); *Comme l'eau qui coule*, 1982 (trad. it. 1983). L'autobiografia, o meglio le rievocazioni storico-familiari, sarà completata postuma in tre parti nel 1988 (3 voll.; trad. it. 1989) sotto il titolo *Labyrinthe du Monde: Souvenirs pieux*, pubblicata autonomamente nel 1974 (trad. it. 1981); *Archives du Nord* (1977; trad. it. 1982); *Quoi? L'éternité* (postumo, 1988); una raccolta di testi poetici e fotografie (*La voix des choses*, postumo, 1988) e una raccolta di saggi (*En pèlerin et en étranger*, postumo, 1989; trad. it. 1990). Nel 1982 la collana della Pléiade aveva pubblicato le sue *Oeuvres romanesques*. Scrisse anche numerosi saggi, tra cui si ricordano: *Mishima ou la vision du vide*, 1981 (trad. it. 1982), *Le temps, ce grand sculpteur*, 1983 (trad. it. 1985), riuniti nel 1962 in *Sous bénéfice d'inventaire* (trad. it. 1985) e nel 1991 in *Essais et Mémoires* (trad. it. 1992). Le sue opere teatrali (*Rendre à César*; *La petite Sirène*; *Le dialogue dans le marécage*; *Électre ou la chute des masques*; *Le mystère d'Alceste*; *Qui n'a pas son Minotaure?*) sono state per la prima volta raccolte in *Théâtre* (2 voll., 1971; trad. it. 1988). È del 1980 infine la lunga intervista rilasciata dalla Y. a M. Galey, *Les yeux ouverts* (trad. it. 1982). 1982), titolo che richiama la lucidità e l'attenzione a tutti i costi, che è senza dubbio il comune denominatore della sua vita e della sua opera, che da sempre è stata al centro di un'intensa e appassionata lettura critica. ENCICLOPEDIA TRECCANI <http://www.treccani.it/enciclopedia/> (consultata il 5 luglio 2020)

4 DANIELÉ HEYMANN, *L'Œuvre au Noir en gros plan*, «Le Monde», 6 janvier 1988, p.1 (intervista).

Nell'intervista rilasciata a Danièle Heymann Delvaux racconta:

Afin d'approivoiser ce grand roman, de plonger sans m'y noyer dans la Flandre de l'Inquisition, je décidai d'adresser une très longue missive à Marguerite Yourcenar. Je lui disais que je ne souhaitais pas prendre l'Oeuvre au noir comme tremplin à mon imaginaire, ni utiliser le retour de Zénon au pays natal, Bruges, comme un réservoir de décors. Que le trajet que je voulais reconstituer était intérieur et initiatique et non géographique ou historique, que mes guides cinématographiques seraient plutôt Dreyer et Murnau que les réalisateurs hollywoodiens, et mes inspirateurs graphiques, Dürer et Cranach... Que je ne voyais pas l'itinéraire de Zénon, médecin alchimiste et esprit libre, comme celui d'un anticlérical radical du début du siècle, mais comme un contestataire d'aujourd'hui, un dissident. Je lui demandais son accord .... Je terminais en lui précisant que j'avais l'âge de Zénon...<sup>5</sup>

Yourcenar accoglie la proposta incuriosita, ma sottolinea che lo fa «*sans réticences, mais non sans angoisse*».<sup>6</sup> Comincia una ricca corrispondenza – saranno circa venticinque le lettere che si scambieranno – che durerà sei anni, dal 1982 al 1987, in cui si evidenzia che Yourcenar e Delvaux dialogano non soltanto sulla struttura del lavoro, ma parlano anche di musica, del piacere di vivere, della buona cucina... Occupato a finire le riprese di *Benvenuta* con Fanny Ardant e a portare a termine Ba-

---

5 Ibid. *Per poter padroneggiare questo grande romanzo e poter immergermi senza annegare nelle Fiandre dell'Inquisizione, decisi di indirizzare una lunga lettera a Marguerite Yourcenar. Le dicevo che non pensavo di prendere L'Opera al nero come trampolino della mia immaginazione, né di utilizzare il ritorno di Zenone a Bruges, suo paese natale, come contenitore di scene, in quanto il percorso che volevo costruire era interiore e iniziatico e non geografico e storico, che le mie guide cinematografiche sarebbero state non tanto i cineasti hollywoodiani quanto Dreyer e Murnau e i miei ispiratori grafici Dürer e Cranach... Le dicevo che non vedevo l'itinerario di Zenone, medico alchimista e spirito libero, come quello di un anticlericale radicale dell'inizio del secolo, ma come un contestatore di oggi, un dissidente... Le domandavo il suo consenso... Concludevo precisandole che avevo la stessa età di Zenone...* (la traduzione di questa citazione è mia, così come quella delle altre citazioni che seguono non tradotte in italiano).

6 Lettre écrite par Marguerite Yourcenar à André Delvaux le 16 juillet 1982, recueillie dans «Correspondances Delvaux-Yourcenar», Petite Plaisance. Marguerite Yourcenar 1903-1987, Texte par YVON BERNIER, Trust Petite Plaisance, Maine (USA), 1996, 35 pages. «*senza riserve, ma non senza angoscia*»

bel Opéra, film sulla ripresa delle prove di un Don Giovanni di Wolfgang Amadeus Mozart presso il Théâtre de la Monnaie a Bruxelles, Delvaux comincerà a lavorare a *L'Œuvre au Noir* in modo continuativo solo quattro anni dopo l'inizio della corrispondenza. Yourcenar e Delvaux si incontreranno solo due volte, la prima a Bruxelles, la seconda a Parigi al Ritz.

Poi l'imprevisto di una crisi cardiaca per Delvaux e un'ospedalizzazione della Yourcenar, che viene operata al cuore, li avvicina ulteriormente e quando Delvaux invierà alla scrittrice la sceneggiatura la risposta che arriva per telegramma è « *Très beau. Tout mon accord* ». <sup>7</sup> Una volta terminata la sceneggiatura comincia tra loro uno scambio "visionario". Yourcenar gli manda degli esempi di dipinti, da lei utilizzati durante la scrittura dell'opera, Delvaux risponde con delle immagini fotografiche, oltre che a varie considerazioni sulla scelta degli attori, degli sfondi, ecc ... <sup>8</sup>

Mentre stanno girando nei dintorni di Gand, in Belgio, verso la fine delle riprese, tutti aspettano l'arrivo di Marguerite, che ha promesso una visita anche per incontrare la troupe. Ma Marguerite non arriverà mai.

Il 17 dicembre 1987, a seguito di un'ischemia (una precedente ischemia si era verificata nel mese di novembre), Marguerite Yourcenar muore, a Mont Desert, negli Stati Uniti. Non vedrà mai il film di André Delvaux, a cui aveva comunque dato il consenso. Il film parteciperà – come film in concorso –, nel mese di maggio del 1988, alla 41ª edizione del Festival di Cannes. Riceverà nel 1988 il premio André Cavens – riconoscimento assegnato dal Sindacato belga della critica cinematografica alla migliore produzione belga, realizzata da un regista belga nel corso dell'anno – per il lavoro di André Delvaux e nel 1989 il Nastro d'Argento – riconoscimento assegnato dal sindacato Nazionale Giornalisti Cinematografici Italiani al miglior attore protagonista – per l'interpretazione di Gian Maria Volonté nel ruolo di Zenone.

---

<sup>7</sup> LAURE BORGOMANO e ADOLPHE NYSENHOLC, *André Delvaux, une œuvre, un film, L'Œuvre au Noir*, Bruxelles/Parigi, Editions Labor/Méridiens Klincksieck, 1988, p.152 «*Molto bello. Tutto il mio consenso* »

<sup>8</sup> La corrispondenza tra André Delvaux e Marguerite Yourcenar è oggi conservata, per volontà della scrittrice, presso la Houghton Library dell'Università di Harvard, a Cambridge, vicino a Boston, negli Stati Uniti. La Yourcenar mise la clausola che alcuni dei documenti depositati venissero aperti solo verso gli anni trenta del 2000, quando cioè molte delle persone citate non fossero state più in vita. Non fidandosi dei Francesi, la Yourcenar aveva non a caso scelto un'università americana.

La critica – come negli esempi che riportiamo – riconobbe il rigore del regista e sottolineò l'intensa partecipazione di Gian Maria Volonté nella produzione:

Tutto il film pesa sulle spalle di Gian Maria Volonté, sul suo volto nobile e bellissimo di sessantenne. Nel disegno del suo Zenone eretico, uomo da bruciare, nient'affatto mistico e invasato, anzi astuto come una volpe, capace di nascondere sotto una maschera la sua natura di deviante dalle idee dominanti e dal potere costituito, impastato di coraggio e di debolezze, c'è l'attore portentoso per sobria intensità e malinconia. La scena finale in cui, nudo su un giaciglio, si dà la morte con uno stiletto per dissanguamento è uno dei più commoventi suicidi che abbia mai visto su uno schermo. Ha ragione Delvaux quando suggerisce che – cambiando qualche parola e qualche data - quella di Zenone è la storia di un eroe del nostro tempo, perseguitato per non conformismo politico, religioso, sessuale, vittima esemplare dei razzismi: 'Zenone siamo noi'. Più che di un martire laico, è la morte di uno stoico, nostro fratello.<sup>9</sup>

*'L'opera al nero' non raggiunge le vette del capolavoro assoluto, purtuttavia possiede un andamento da sonata bachiana, severa, cadenzata, trattenuta e commossa. André Delvaux riesce con grande efficacia, sensibilità e raffinatezza, a comunicarci che il senso delle cose che vediamo è un senso permanente. La necessità della libertà di giudizio, di pensiero, di essere uomini-contro come ne esistono ancora, ovunque nel mondo, dove, a seconda delle situazioni, altri Zenone sono giudicati, imprigionati, torturati, distrutti. Gian Maria Volonté, che già in Giordano Bruno aveva affrontato un personaggio analogo, offre una grande performance interpretativa, più reclinata su toni di dolente fierezza e di profonda umanità, piuttosto che su quelli aggressivi e drammatici del film di Montaldo.<sup>10</sup>*

Anche i personaggi, così, anche i sentimenti, in questo contesto, sono riusciti ad essere veri, con un sapore di autentico come non sempre rivelano i film ambientati in evi lontani. In qualche momento con un

---

9 MORANDO MORANDINI, «Il Giorno», 24 febbraio 1989. <https://www.cinematografo.it/cinedatabase/film/l-opera-al-nero/26730/> (consultato il 7 luglio 2020).

10 VITTORIO SPIGA, «Il Resto del Carlino», 12 marzo 1989. <https://www.cinematografo.it/cinedatabase/film/l-opera-al-nero/26730/> (consultato il 7 luglio 2020).



respiro narrativo lento e affaticato, con un susseguirsi troppo rapido di personaggi che, a quanti hanno letto il romanzo, risultano spesso approssimativi e, nella pagina conclusiva del processo, con echi insistiti di altri celebri processi cinematografici a eretici e streghe, ma, anche qui, con indubbio rigore di stile. Cui si uniforma, al centro del dramma, l'interpretazione stupenda di Gian Maria Volonté nelle vesti di Zenone: con una mimica ad ogni film sempre più intensa ed incisa. Fino a diventare, anche nei momenti più raccolti, la maschera stessa della tragedia.<sup>11</sup>

Ma se la critica spesso riconobbe il film come un film d'autore, coloro che provenivano e provengono dalla lettura del testo della Yourcenar difficilmente trovano la giusta estensione del libro nel film, come qui sottolinea anche Gian Luigi Rondi.

Libro e film appaiono in tal senso come due cose separate, del resto quando a Delvaux vennero chiesti i motivi della sua attrazione per *L'Œuvre au Noir* la risposta che diede fu:

Voici quelques idées rassemblées ces dernières semaines autour de L'Œuvre au Noir, dans la perspective d'un film éventuel. Elles m'ont amené à réfléchir aux raisons qui m'attachent à cette œuvre et aux thèmes de Marguerite Yourcenar en général, et dépassent par là la simple adaptation [...]. J'y lis d'abord, comme en un miroir, notre propre histoire.<sup>12</sup>

[...]le roman n'est pas un "roman historique" au sens convenu, le film qui se déroule devant mes yeux n'est pas un "film en costumes", ni un "film historique".<sup>13</sup>

---

11 RONDI GIAN LUIGI, «Il Tempo», 30 marzo 1989 <https://www.cinematografo.it/cine-database/film/l-opera-al-nero/26730/> (consultato il 7 luglio 2020)

12 BORGOMANO LAURE et NYSENHOLC ADOLPHE, *André Delvaux, une œuvre, un film, L'Œuvre au Noir*, op. cit., pp.115.116. *Ecco qualche idea raggruppata nelle ultime settimane a proposito di L'Opera al nero, in prospettiva che possa diventare un film. Queste idee mi hanno aiutato a riflettere sulle ragioni che mi portano verso quest'opera e in generale ai temi cari a Marguerite Yourcenar. Vanno al di là del semplice adattamento [...]. Ci leggo, prima di tutto, come in uno specchio, la nostra propria storia.*

13 Ibid. [...] il romanzo non è un "romanzo storico" nel senso comune, il film che scorre davanti a noi non è un "film in costume", e neanche un "film storico"

[...] décrit avant tout l'espace intérieur d'un homme, l'itinéraire qui le mène de vingt ans à cinquante-huit ans – de la constitution d'une conscience organiste jusqu'à l'extrême pointe de cette conscience, par une multitude de moments que sont les rencontres individuelles, jalons qui d'âge en âge confrontent Zénon avec des êtres, des situations, des caractères, des morales et des idées, dans les lieux divers. [...] Zénon est au centre de sa propre histoire, bien évidemment, mais pas comme un archétype [...]. Zénon a ses contradictions, ses hésitations, de ce va-et-vient entre la lâcheté et le courage, une façon bien vivante de tanguer en cherchant le cap [...]. C'est donc un homme au présent, par rapport à qui l'Histoire apparaît comme un processus au présent, un processus vivant. [...]<sup>14</sup>

Appare evidente come per Delvaux il testo diventi quasi un pretesto non solo per ripercorrere il proprio tempo storico, ma anche per andare alla ricerca del proprio io interiore, riconoscendosi in alcune peculiarità di Zenone, come il bisogno di "errare" di luogo in luogo o di "imparare" dal mondo e dalla natura, essendo cosciente di appartenere, come Zenone, alla storia delle Fiandre.

Delvaux legge nel libro della Yourcenar il proprio vissuto e non a caso elimina la prima parte del testo per concentrarsi sulla seconda: «La vita immobile». All'età di sessantadue anni, per Delvaux come per Zenone, che ne conta cinquant'otto, è tempo di bilanci, di riflessioni, di arresti. L'azione passa il testimone alla vita sotterranea, che scorre nei pensieri, negli sguardi, nel sangue, nei processi alchemici, che trasformano l'esperienza in conoscenza, un'altra comunque fondamentale e necessaria forma di vita. Il tredicesimo capitolo del romanzo, *L'Abisso*, diventa per Delvaux il punto di riferimento di tutto il suo lavoro. Il viaggio non è più verso il mondo, ma all'interno di se stessi. Da questo centro si espandono ricordi, memorie, suoni, colori, spaccati di vita in cui il so-

---

14 *Ibid.* [...] (il romanzo) *descrive prima di tutto lo spazio interiore di un uomo, l'itinerario che lo porta dai venti ai cinquant'otto anni, dalla costituzione di una coscienza fino all'estremità della stessa, attraverso una moltitudine di incontri individuali, che, con il passare degli anni, permettono a Zenone di confrontarsi con degli esseri umani, delle situazioni, dei caratteri, con aspetti morali e con idee, in luoghi diversi. [...] Zenone è al centro della sua propria storia, è evidente, ma non come archetipo [...]. Zenone ha le sue contraddizioni, le sue esitazioni, le sue incertezze sempre in bilico tra viltà e coraggio, un modo vivo di oscillare cercando una direzione [...]. Dunque è un uomo del presente, in rapporto al quale la storia si situa come un processo vivente [...].*

gno spesso prende il sopravvento, facendo emergere figure e paesaggi... incontrati o inventati? In questo gioco con l'anima e con un vissuto che oscilla tra dettagli rigorosi e fondali sfocati Delvaux racconta l'essenza di un uomo medico/alchimista che dal XVI secolo – epoca di riforme protestanti, in cui tra echi medioevali e rinascimentali, l'Inquisizione fa ancora da padrona – arriva fino a noi, dichiarando che l'introspezione filosofica non ha tempo storico e che se le metamorfosi del corpo appartengono per statuto alla razza umana, l'istinto di volersi sentire parte di un universo eternizzato può arrivare solo al capolinea di una vita vissuta, e, quindi, con la lucidità della morte.

Per sottolineare la forza di uno Zenone sempre più essenziale, Delvaux traduce la narrazione che nel romanzo è in terza persona, nell'io conduttore del suo protagonista. Attraverso la forza dirompente di questo “ego” noi assistiamo allo sviluppo di tutto il racconto, partecipando ad una specie di inversione delle parti, come se il regista volesse creare attraverso la successione delle “proprie” immagini un testo poetico/letterario che gli permettesse di raggiungere il mondo astratto della Yourcenar, scrittrice a sua volta da sempre attenta alla “visionarietà” delle “proprie” parole.

Ma “vedere” attraverso la scrittura o attraverso le immagini genera, come abbiamo già detto, un processo percettivo con due diverse dinamiche: la prima è mentale, la seconda è fisica. Pur volendo sconfinare attraverso le immagini “nel racconto del mondo letterario interiore e mentale” di Zenone, il film si stacca dal libro e Zenone appare visto da un'altra prospettiva. Completamente autonoma.

Ci sono studi preziosi molto interessanti che hanno analizzato, percorrendo simultaneamente libro e film, i punti in cui emergono le incongruenze e dove invece le due narrazioni si incrociano, sottolineando i diversi approcci alla materia. Lasciamo ad altre letture questo tipo di indagine.<sup>15</sup> Noi ci limiteremo qui ad evidenziare che libro e film hanno,

---

15 Citiamo qui (e rinviando al sito il lettore interessato ad approfondimenti) *yourcenariana.org*, che è il sito della SIEY (Société internationale d'études yourcenariennes) liberamente consultabile online. La SIEY raggruppa ricercatori e appassionati dell'opera della Yourcenar (1903-1987) con lo scopo di promuovere la ricerca e la documentazione, di pubblicare lavori critici (atti di convegni, bollettini annuali e volumi) e di organizzare convegni, riunioni e mostre sulla scrittrice francese e sul suo mondo. <https://www.yourcenariana.org/taxonomy/term/12%2014%2015%2020%2026%2027> (consultato il 14 luglio 2020)

per loro natura, preso due strade diverse, volendo provare a capire però, a questo punto, perché così tanti lettori affezionati alla scrittura di Marguerite Yourcenar hanno giudicato il film come un lavoro non riuscito, uscendo molto delusi dall'esperienza della visione.

Che cosa c'è nella Yourcenar che il film non ha considerato? Era forse troppo didascalico pensare di raccontare uno spaccato di Umanità del XVI° secolo tenendo conto di tutta la documentazione di cui la Yourcenar per anni si era nutrita? È stato imperdonabile ispirarsi al film per creare un'altra opera capace di respirare da sola? Perché abbiamo la sensazione che questa colta forma di letteratura sia irraggiungibile e che comunque, tra libro e film, il libro superi la potenzialità immaginifica del film? Alla Yourcenar sarebbe piaciuto questo lavoro? E Delvaux era riuscito a realizzare il film che aveva sognato?

Senza sottovalutare il grande amore di Delvaux per la scrittrice, la sua volontà di rispettare umilmente il testo e una sua capacità di segno poeticamente significativa, possiamo supporre che la sfida che il regista aveva deciso di accettare forse apparsa fin dall'inizio un'impresa ardua, considerando, non solo la laboriosità della costruzione del testo, ma anche la complessità dei temi trattati.

Costruita sovrapponendo correnti di pensiero come fiumi che si incrociano per poi risepararsi, *L'Opera al nero* fa dialogare il racconto storico, che scorre sotterraneo come presenza costante, con la ricerca alchemica della trasformazione degli elementi, introducendo discussioni teologiche – tra Inquisizione e riforme protestanti – e contestate teorie della medicina dell'epoca – arte magica o scienza? –, all'interno della quale serpeggiano considerazioni filosofiche, che non disdegnano la messa in rilievo della cultura del sociale, come ad esempio il ruolo passivo delle donne. Tutto questo armeggiando tra una sensibilità – alimentata dall'ombra di un'antica saggezza orientale in cui il corpo umano è un corpo in sé completo – e una visione del mondo reale totalmente pittorica. Chi legge pensando di destreggiarsi mettendo ordine e cercando di organizzare la successione del pensiero sbaglia. Il trionfo di *L'Opera al nero* è la vertigine intellettuale che accompagna tutto il romanzo e che ne decreta il suo essere un capolavoro. Solo una scrittrice profondamente intellettuale e colta come la Yourcenar poteva partorire questa creatura e, non a caso, nel dare il suo benessere alla sceneggiatura, la scrittrice aveva concordato sul fatto che si sarebbe dovuta affrontare solo la seconda parte del testo, perché a partire da quel momento, Ze-

none, di ritorno a Bruges, sua terra natale, avrebbe condotto il gioco, spegnendo la luce sui quattrocento personaggi del romanzo che non avrebbero avuto lo spazio per essere raccontati in un film.

Ma non è tanto la mancanza nel film della prima parte del testo o la riduzione della polifonia di personaggi, che appaiono e scompaiono dalla narrazione, il motivo della delusione provata da molti lettori nel momento del passaggio tra i due linguaggi, quanto, a nostro parere, la perdita – seguita alla decisione del regista di intraprendere questa strada – di una visionarietà pittorica tradotta in scrittura con la quale Delvaux, se avesse contemplato tutto il romanzo, sarebbe stato maggiormente obbligato a fare i conti, oltre alla percezione dell'assenza di quell'atmosfera laicamente spirituale di cui il libro è impregnato e che rivela una Yourcenar capace di sentirsi a proprio agio dentro al più svariato discorso di magia, alchimia o religione, tutti elementi in grado di trasmettere ai propri lettori un profondo senso di segreto misticismo. Partiamo dalla prima riflessione.

Nel prezioso libro *Ad occhi aperti. Conversazioni con Marguerite Yourcenar*, all'intervistatore Matthieu Galey, Yourcenar racconta:

Ho cominciato il latino verso i dieci anni e il greco intorno ai dodici. È stato mio padre ad insegnarmelo e in seguito ho avuto dei professori che venivano a casa. [...] L'aver traslocato dalla campagna alla Parigi di prima del 1914 per me è stato meraviglioso perché c'erano i musei. [...] C'era il Louvre, Cluny, i sotterranei del museo di Cluny, il Palazzo delle Thermes. Per me era l'inizio del grande sogno della storia, cioè il mondo di tutti i vivi del passato. [...] Quando si parla dell'amore per il passato, bisogna fare attenzione: si tratta dell'amore per la vita [...] Si andava anche molto a Londra, alla National Gallery, al British Museum [...] Era la nascita di un'immaginazione.<sup>16</sup>

In un commento inedito sulle differenze tra *D'après Dürer* (1934) (testo in cui si delinea per la prima volta la figura di Zenone) e *L'Œuvre au Noir* (1968) Yourcenar precisa:

À mesure que je retouchais ces quelques portraits imaginaires, que je remplaçais, repassais, crayons en main, sur les traits d'autrefois (comme

---

16 *Ad occhi aperti. Conversazioni di Marguerite Yourcenar con Matthieu Galey*, Milano, Bompiani, 2004, pp.32-33

un artiste qui se sert pour l'établissement de son tableau des dessins d'autrefois) plus je me rendais compte que tout effort de différencier le réel de l'imaginaire est plus arbitraire qu'il ne semble ; ces êtres rêvés par moi il y a trente ans étaient devenus pour leur auteur historiques, fixés, déterminés à jamais comme s'ils étaient sortis de l'histoire. Je pouvais compléter le récit de leurs vies, l'enrichir de nouveaux épisodes que j'avais en quelque sorte omis autrefois d'écrire, je ne pouvais rien changer aux lignes définitives de leurs destinées et de leur visage.<sup>17</sup>

In una lettera inviata a Niko Calas il 18 febbraio 1962 scrive a proposito di due pittori come Hieronymus Bosch e Pieter Brueghel:

J'ai quelque part l'impression d'être reliée à lui (*Hieronymus Bosch*) ; et surtout peut-être a *Brueghel*, par mes attaches flamandes, par une certaine sensibilité particulière qui n'a tout à fait pris sa forme qu'entre la mer du nord et la Meuse au cours du XVI<sup>e</sup> siècle, et dont il reste encore aujourd'hui des traces [...]. Et surtout, de plus en plus, je trouve chez ces deux peintres (sans vouloir les accoler l'un à l'autre plus qu'il ne convient) une sorte d'inquiétante préfiguration du monde qui nous entoure, une radioscopie du monde humain tel que nous ne pouvons plus ne pas le voir et ne pas en souffrir.<sup>18</sup>

---

17 MARGUERITE YOURCENAR, *Notes de composition pour L'Œuvre au Noir* (1956 1969), feuillet 170, Archives Yourcenar, Houghton Library, Harvard University, bMS Fr 372.2 (0364). Con il permesso della Houghton Library, Harvard University, e con la gentile autorizzazione degli aventi diritto di M. Yourcenar, M. Yannick Guillou et Me Luc Brossollet in ALEXANDRE TERNEUIL, 2008, *L'Art du portrait chez Marguerite Yourcenar, ou portrait de l'homme en artiste sage*, «Bulletin de la SIEY» 29, décembre, pp. 51-52. *Man mano che ritocavo quei ritratti immaginari, sostituivo e ripassavo con la matita quanto delineato in precedenza (come un artista che si serve per l'elaborazione del suo dipinto dei disegni già fatti) mi rendevo sempre più conto che ogni sforzo teso a distinguere la realtà dall'immaginazione è più arbitrario di quanto possa sembrare; questi esseri che avevo immaginato trent'anni fa erano diventati per me delle figure storiche, fissate, strutturate per sempre come se fossero uscite dalla storia. Potevo completare il racconto delle loro vite, arricchirlo di nuovi episodi, che magari non avevo considerato nella versione precedente, ma non potevo cambiare niente dei loro destini e del loro volto.*

18 JOSYANE SAVIGNEAU, *Marguerite Yourcenar. L'invention d'une vie*, Parigi, Editions Gallimard, 1990, p. 415. *Da qualche parte ho l'impressione di essere legata a lui (Hieronymus Bosch), e soprattutto forse a Brueghel a causa dei miei legami fiamminghi, da una certa particolare sensibilità, che non ha preso del tutto forma se non tra il Mare del Nord e la Mosa durante il XVI secolo. Ne esistono ancora delle*

Grazie ai documenti conservati presso la Houghton Library dell'Università di Harvard siamo a conoscenza della corrispondenza intrattenuta dalla scrittrice con molti tra i musei e le pinacoteche delle grandi città europee che aveva continuato a visitare fin dall'infanzia, sorretta da una costante "fede", come lei amava spesso scrivere, nella ricerca di ritratti, oggetti, segnali... Impressionante è la sua conoscenza dell'arte del Rinascimento e estremamente importante è quanto il Centro Internazionale di documentazione Marguerite Yourcenar di Bruxelles ha recentemente pubblicato.

Nell'*Album illustré de l'Œuvre au Noir*<sup>19</sup> troviamo infatti tutto il dossier iconografico, predisposto dalla scrittrice come accompagnamento al romanzo, che ci permette di ripercorrere la genesi e lo sviluppo dell'opera attraverso lo studio dei dipinti o di frammenti dei dipinti che le sono serviti per "animare" i suoi personaggi.

Scopriamo così nelle *Notes de composition de l'Œuvre au Noir*, che la Yourcenar aveva diviso il materiale del suo romanzo in sei parti, «Les aspects du monde», «Les malheurs de la guerre», «Les plaisirs et les jeux», «La vie rêvée», «Les visages humains», «Les sciences et la magie» e che ad ognuna di queste parti aveva assegnato dei dipinti. Per esempio «Les aspects du monde», contengono : Paysage urbain aux Hallebardes, Hiéronymus Bosch – « Ecce Homo », Musée de Francfort.

Moltissimi sono i pittori fiamminghi riportati. Tra questi: Van Eyck, Breughel, Bosch, Memling, Cranach insieme a Carpaccio e Giorgione. Così come molti sono i documenti citati e spesso riprodotti relativi allo studio dell'alchimia e della medicina dell'epoca. Di quanto Yourcenar avesse studiato prima di dare alle stampe questa "opera d'arte" nel 1968, all'età di sessantacinque anni e dopo quarant'anni di lavoro abbandonato e ripreso, lo si evince comunque anche dalla nota dell'autore pubblicata in coda al testo, in cui, dopo aver citato le fonti di ispirazione per ogni singolo tema trattato, dalla medicina all'alchimia alle diverse correnti religiose del periodo, Yourcenar conclude:

---

*tracce [...]. E soprattutto, sempre di più, trovo in questi due pittori (senza volerli collegare più di quanto convenga) una specie di inquietante prefigurazione del mondo che ci circonda, una radioscopia del mondo umano che oggi non riusciamo neanche a vedere e di cui non riusciamo più a provare sofferenza.*

19 ALEXANDRE TERNEUIL (dir.), *L'album illustré de l'Œuvre au Noir de Marguerite Yourcenar*, Bruxelles, La Renaissance du livre, «Références», 2003.

Si sarà notato inoltre che il disegno inviato per derisione a Zenone da frate Floriano non è altro che la copia più o meno esatta di due o tre gruppi di figure appartenenti al *Giardino delle delizie terrestri* di Hieronymus Bosch, oggi al museo del Prado, che era nel catalogo delle opere d'arte di proprietà di Filippo II sotto al titolo: *Una pintura de la variedad del Mundo*.<sup>20</sup>

Un'ulteriore ispirazione, legata ai temi dell'orrore e del disordine dell'epoca che appaiono nella versione definitiva di *L'Opera al nero*, nasce, inoltre, sotto l'influenza di Giovanni Battista Piranesi. L'idea di un'"architettura tragica del mondo interiore" – dove si ammassano anfratti bui e carceri misteriose – che la Yourcenar prende a prestito dall'incisore veneziano, provoca la sua immaginazione e produce un mescolamento di visioni allucinate, di ricordi e di nozioni che riemergono dal corso della storia di tutta la sua vita.

Il disordine apparente della narrazione è in realtà un sistema organizzato, sorretto dallo studio rigoroso di documenti d'archivio, analizzati nei minimi dettagli e riproposti con un distanziamento artificiale necessario alla formazione immaginifica del mondo visto con lo sguardo alchemico del suo protagonista Zenone.

Yourcenar ascolta e scrive utilizzando l'arte dello sguardo. E nei dipinti rinascimentali trova la nuova teoria della visione ottica, popolata di rappresentazioni di specchi, immagini riflesse, analisi dell'anatomia umana, sperimentazioni alchemiche, immagini in cui alchimia, magia e pittura abbattano i confini facendo dialogare il sapere scientifico dell'epoca con le arti figurative.

Yourcenar non parla di pittura, ma fa parlare la pittura e usa la scrittura per animare l'oggetto che ha contemplato con la consapevolezza della trasposizione che si sarebbe innescata nel passaggio dal dipinto alla parola, capace a sua volta di produrre visioni. La famosa espressione della Yourcenar che bisogna «regarder les images jusqu'à les faire bouger»<sup>21</sup>, per trasformarle in azioni in movimento all'interno di un

---

20 MARGUERITE YOURCENAR, *L'opera al nero*, Milano, Feltrinelli, 1985, p.299

21 YOURCENAR, *Notes de composition pour L'Œuvre au Noir (1956 1969)*, Archives Yourcenar, Houghton Library, Harvard University, op. cit, p,124, in JUAN-MIGUEL DOTHAS, 2016, *L'ekphrasis dans l'oeuvre romanesque de Marguerite Yourcenar*, «Bulletin de la SIEY» 37, décembre, p.64. «guardare le immagini fino a farle muovere»



contesto immobile che prende vita, è quanto mai esplicitiva del suo metodo di lavoro.

Tutto il romanzo è costruito attraverso il passaggio di una successione di dipinti. Ogni scena è chiusa in una cornice, dettaglio che permette al lettore, catturato da un'energia centripeta, di concentrarsi sull'immagine presentata e di lasciarsi accompagnare nel sottotesto della narrazione, contribuendo ad arricchire il valore pittorico della scrittura con la creazione del proprio quadro immaginifico (il "cinema mentale" di Calvino).

E se i dipinti o le sculture servono alla Yourcenar per entrare nel mondo di quell'epoca, non di meno le servono, non tanto per descrivere costumi, stoffe e colori, quanto per "dipingere" volti ed emozioni. Così descrive la figura di Zenone:

Ho pensato via via a molti personaggi. Ma non ci sono stati dei veri e propri modelli. Non mi sono detta «mi servirò di tale personaggio storico per dar vita a Zenone» ma, pur continuando a lavorare e a pensare a lui per anni e anni – come penso per degli anni a tutti i personaggi dei miei libri – ogni volta che leggevo qualcosa ne traevo un'idea o una verifica. Zenone avrebbe potuto avere certe opinioni dal momento che Campanella le ha avute, o che Giordano Bruno è morto per esse. Avendo fatto istintivamente di Zenone un uomo di chiesa, un bastardo che la famiglia destina subito alla carriera ecclesiastica, mi sono detta che, dopo tutto, è proprio così che Erasmo ha cominciato la sua. Quanto all'aspetto fisico, non so, l'ho sempre visto così, tenace e nervoso, tutto fuoco e fiamme, perché la forma fisica non è che un temperamento reso visibile. Lo vedo pallido, durante gli anni di studio, abbronzato dal sole e dal vento, dopo, nella sua vita "on the road". Soprattutto lo immagino magro, indistruttibile, emaciato e ardente. E, stranamente, non è cambiato. Quando avevo vent'anni lo vedevo già così. Ho cercato nei ritratti d'epoca, degli uomini che gli assomigliassero; ci sono alcuni personaggi abbastanza vicini all'idea che mi ero fatta di lui, un certo busto di Donatello, in particolare. Rivisitando il Bargello, mi son detta: «Toh, volendo, questo italiano potrebbe essere Zenone». <sup>22</sup>

Ma torniamo ora al film. Appare chiaro che il testo, che abbiamo visto snodarsi in terza persona, si presenta come un ordito di relazioni in gra-

---

22 *Ad occhi aperti. Conversazioni di Marguerite Yourcenar con Matthieu Galey*, Milano, Bompiani, 2004, p.151.

do di comporre la tessitura del mondo umano con tutte le sue perversioni e i suoi orrori. Zenone lo attraversa orizzontalmente, accumulando nel suo "andare" una coralità di voci e di immagini, raccolte durante i viaggi, nelle soste, negli studi... Voci che si amplificano al di là della vita di Zenone per diventare nel paesaggio fiammingo lo spaccato complicato di un'intera epoca. Non a caso la prima parte si conclude con il suo corpo riflesso in una molteplicità di specchi che gli tornano una visione di se stesso moltiplicata. Comincia da qui il silenzio della seconda parte, che corrisponde al viaggio di conoscenza nelle profondità dell'io e nel distacco dalla prigione del mondo per andare verso una totale libertà di coscienza che, nel momento della morte che Zenone si autoinfligge, riesce a raggiungere il terzo stadio dei passaggi alchemici di trasformazione della materia (dal nero, al bianco, al rosso).

Delvaux – abbandonando la costruzione dell'epopea della prima parte – sceglie di raccontare l'essenza di Zenone intervenendo solo con dei flashback su alcuni degli incontri del medico/alchimista avuti nel corso della sua vita precedente, ma facendo questo priva la narrazione visiva di quella apparentemente disordinata polifonia, che in nessun modo emerge e che, invece, il regista avrebbe potuto utilizzare per avvicinarsi a quell'universalità che il romanzo possiede e che il film non raggiunge.

Noi pensiamo infatti che proprio il contrasto tra la prima e la seconda parte sia servito alla Yourcenar per poter esaltare la solitudine e la malinconia di un uomo che, per potersi trovare, ha bisogno di isolarsi da quello stesso mondo che la scrittrice ci ha portato a conoscere.

Materializzare gli spiriti e spiritualizzare i corpi è il concetto che sta alla base del processo alchemico, il cui obiettivo è la trascendenza dell'essere umano. E qui arriviamo al secondo dubbio suscitato dalla visione del film. Yourcenar appartiene a quella categoria di persone che hanno trasformato l'esperienza di Dio in una personale pratica quotidiana. C'è del metodo nella sua ricerca degli universali, che le permette di anticipare una moderna concezione del misticismo.

Il suo rapporto con l'Oriente e con la cultura della meditazione, dello yoga, della ripetizione dei mantra, della respirazione come raggiungimento dell'armonia cosmica e dell'ascesi costituiscono una chiara volontà di ricerca che va praticata e che diventa necessaria quando si vuole intraprendere una strada diretta verso la conoscenza di sé. Un esempio dell'amore che la Yourcenar provava per queste tecniche extracorporee lo si trova proprio nel capitolo «L'Abisso», in cui Zenone affronta l'espe-

rienza della meditazione – entrando e uscendo dal proprio corpo, suo principale oggetto di studio in quanto medico – attraverso l'utilizzo di pratiche buddiste o taoiste, mescolate a varie tradizioni di natura comunque orientale. Non è importante che la tecnica sia presentata “scientificamente”. Zenone, come la Yourcenar, “sperimenta” tecniche che riescono a trasformare in un originale percorso, “artisticamente” soggettivo.

A Eyoub, il derviscio Darazi, col quale aveva stretto amicizia, gli aveva comunicato i metodi che aveva appresi in Persia in un convento eretico [...] Disteso supino, contraendo i muscoli del ventre, dilatando la gabbia toracica dove va e viene quella bestiola spaventata che chiamiamo cuore, gonfiava con diligenza i polmoni fino a divenire consapevolmente un sacco d'aria in equilibrio con le forze del cielo. Darazi gli aveva anche consigliato di respirare fino alle radici dell'essere. Col derviscio aveva fatto anche l'esperienza contraria, quella dei primi effetti dello strangolamento [...]. Usando le ricette di Darazi, cercava di far scivolare la propria coscienza del cervello ad altre regioni del corpo, pressappoco come si sposta in una provincia la capitale del regno.<sup>23</sup>

La biblioteca nella casa di Mount Desert traboccava di libri sull'argomento, che rappresentavano una fonte di grande interesse e di stimolante studio per la scrittrice.

Nel già citato *Ad occhi aperti*, a proposito di rituali da non sottovalutare, Yourcenar ricorda:

Zenone si uccide un 17 febbraio. Ricordo gli ultimi momenti di questo mio lavoro. Ero su un'amaca in giardino [...] e ricordo di aver fatto quasi senza saperlo quello che è, pare, uno scongiuro magico, per lo meno a sentire Colette che ha notato cose analoghe nei “faubourgs” parigini: finito che ebbi il libro, distesa sull'amaca ho ripetuto il nome di Zenone almeno trecento volte o anche più, per avvicinare a me quella personalità, per farla vivere in quel preciso momento che era in qualche modo quello della sua fine.<sup>24</sup>

---

23 YOURCENAR, *L'opera al nero*, op. cit. pp.142-143.

24 *Ad occhi aperti. Conversazioni di Marguerite Yourcenar con Matthieu Galey*, Milano, Bompiani, 2004, pp.166-167. (Ripetere il nome dell'oggetto, nelle culture animistiche, vuol dire procurargli il beneficio di un'anima, e renderlo quindi vivo “Zenone, Zenone, Zenone, Zenone...” Ricordiamo qui inoltre che Marguerite Yourcenar morirà il 17 dicembre. Il numero 17, per rimanere nello spirito della scrittrice,

Voler “sperimentare” in prima persona le tecniche di distacco del pensiero dal corpo regala a Zenone una profondità che va al di là delle semplici teorie, permettendogli di passare dall’esperienza puramente intellettuale a quella mistica, percorso che lo avvicina alle pratiche metodologiche di un Giordano Bruno, studiato e spesso citato dalla Yourcenar in quanto modello sostanziale per costruire il personaggio di Zenone.

Spogliandosi di ogni eccedenza per arrivare all’essenza dell’essere, Zenone incrocia non solo tecniche di sperimentazione diverse, ma anche credo e fedi religiose diverse, dichiarando la sua apertura al mondo in un concetto di spiritualità che guarda al divino come espressione del superamento della natura umana.

Ad onta di ciò, nei dibattiti tra la Chiesa e la Riforma, Zenone, come tanti altri spiriti liberi del suo secolo, come Bruno che pur morirà condannato dal Santo Uffizio, o come Campanella nonostante i trentun anni di prigione inquisitoriale, resta piuttosto sul versante cattolico. Sul piano delle idee il nostro Zenone, influenzato ancora dalla scolastica e in reazione ad essa, a mezza via tra il dinamismo sovversivo degli alchimisti e la filosofia meccanicistica cui sarebbe toccato l’avvenire immediato, tra l’ermetismo che pone un Dio latente all’interno delle cose e un ateismo che osa appena pronunciare il proprio nome, tra l’empirismo materialista del medico e l’immaginazione quasi vittoriosa dell’allievo dei cabalisti, fonda il proprio pensiero su autentici filosofi e uomini di scienza del suo secolo.<sup>25</sup>

La complessità dei temi trattati e l’incrocio di esotiche teorie mistiche fanno emergere la straordinaria erudizione della Yourcenar, che si serve dell’intuizione narrativa del “viaggio” per permettere a Zenone l’incontro con le realtà più impensabili e più cifrate all’interno di un secolo controverso, in cui panteismo cristiano e misteri pagani si sovrappongono.

Ma se i temi trattati introducono percorsi visionari misteriosi, l’abilità della Yourcenar – e in questo caso concordiamo totalmente con quanto scritto da Agnès Fayet nel suo *Marguerite Yourcenar et «les voies se-*

---

diventa così quasi una conseguenza naturale dell’ulteriore e sotterraneo legame che la scrittrice aveva con la sua creatura).

25 YOURCENAR, *L’opera al nero*, Note dell’autore, op. cit., p. 291.

*crêtes du mysticisme*»<sup>26</sup> –, si evidenzia soprattutto nella sua capacità di “dire” “tacendo”, “mantenendo il silenzio”, “conservando il segreto”.

Il linguaggio metaforico usato dalla scrittrice non serve per analizzare i dettagli di pratiche che potrebbero rivelarsi letterariamente faticose, ma per esaltare l'essenza del misticismo stesso, seguendone i principi.

Yourcenar evita di parlarne esplicitamente, si limita ad evocare un possibile processo in grado di condurre alla rivelazione, sottolineandone l'incomunicabilità e chiedendo al lettore di diventare complice dello sviluppo di un pensiero immaginifico capace di condividere poeticamente l'immensità culturale del tema trattato, rispettandone le regole e giocando sul doppio filo della credibilità e della dissimulazione.

Nel film di Delvaux, a nostro parere, l'atmosfera mistica che permea il libro, si trasforma in un percorso didascalico, che racconta, ma non “evoca”, perdendo la forza sotterranea della narrazione. Tutt'al più “interpreta”, ma non “seduce”, trasformando la poetica sotterranea del testo in una descrizione senza sfondamento verso l'infinito yourcenariano.

Prendiamo come esempio solo l'ultima immagine del testo, quella della morte di Zenone. Qui la Yourcenar concede al suo protagonista l'entrata in uno spazio eterno, dove, attraverso l'ultima trasposizione di natura alchemica, tutto diventa Uno:

Non vedeva più, ma i rumori ancora lo raggiungevano. Come non molto tempo prima a San Cosma, nel corridoio risuonarono passi precipitosi: era il carceriere che aveva notato sul pavimento una chiazza nerastra. Un momento prima il terrore avrebbe afferrato l'agonizzante all'idea di essere ripreso e costretto a vivere e a morire qualche ora di più. Ma l'angoscia ormai era cessata: era libero; l'uomo che veniva verso di lui poteva essere solo un amico. Fece, o credette di fare uno sforzo per sollevarsi, senza sapere chiaramente se lo soccorrevano o se al contrario era lui che portava aiuto. Il cigolar delle chiavi nella toppa e dei catenacci non fu per lui che un rumore acutissimo di porta che si apre. Non oltre è dato andare nella fine di Zenone.<sup>27</sup>

Se la Yourcenar si ferma davanti alle porte ormai spalancate dell'Infinito, Delvaux cambia strada e conclude la sua opera con l'immagine di un

---

26 Rimandiamo la lettura a AGNÈS FAYET, *Marguerite Yourcenar et «les voies secrètes du mysticisme»*, «Bulletin de la SIEY» 29, décembre, pp. 21-25.

27 YOURCENAR, *L'opera al nero*, op. cit. p. 283

bambino che gioca in un campo, immagine che dovrebbe servire a suggerire allo spettatore il concetto di ritorno all'infanzia, al ritorno cioè ad uno stato di purezza, conquistato dalla trasposizione alchemica.

A differenza della Yourcenar, che proietta la sua creatura in un'eternità senza ritorno, liberandola dalle agonie terrestri, Delvaux lavora sul senso circolare del tempo con un rimando ad un "eterno ritorno", dall'infanzia alla morte, conclusione che lascia presagire la ricomparsa di nuovi e possibili stati di prigione.

La libertà letteraria e poetica raggiunta subliminalmente nel libro, nel film si perde, anche se in alcuni momenti alcune immagini, grazie anche all'impegno e alla grande capacità espressiva degli attori, risultano pertinenti ed efficaci. Se il libro non esistesse, probabilmente il film sarebbe stato salutato dalla critica e dal pubblico con più entusiasmo.

Nell'intervista a Irene Bignardi, critico cinematografico di «la Repubblica», del 27 aprile 1988, prima che il film venisse presentato a Cannes, Delvaux si racconta:

[...] "Vorrei farle vedere la sceneggiatura e farle vedere che ho girato come da sceneggiatura", si commuove quasi Delvaux, che tuttavia, con un po' di nervosismo, si giustifica anticipatamente con un fantasma. "Non ho trasformato le cose, ma tuttavia la differenza tra quello che era scritto e quello che esce quando lavori con della gente come Gianmaria, con degli attori così, con delle scenografie come quelle che abbiamo trovato, è grande, ne viene fuori un'altra cosa". Già. Perché chi poteva interpretare degnamente l'eretico, il dissidente Zenone, il ribelle agli uomini, alla scienza, a Dio, se non Gian Maria Volontè, la "faccia più bella del mondo", anzi "la faccia da leone medievale", come lo descrive entusiasta il suo regista? Gian Maria Volontè, che "è difficile da vivere perchè si cala completamente nel ruolo con un'angoscia folle, con una incertezza e allo stesso tempo una sicurezza in se stesso, con una precisa volontà di essere solo". Gian Maria Volontè, di cui Delvaux dice che brucia la candela dalle due estremità, che "quando lavora ha una incredibile disciplina", e "fa tutta la fatica che la disciplina comporta", ma che "si lascia andare con la stessa intensità a vivere, a bere, a fumare" Gian Maria Volontè, che vuole viver da solo, in concentrazione, nella sua roulotte. Con lui e Anna Karina, e con il gruppo o, meglio, la famiglia di attori che da venticinque anni ruota attorno a lui e al suo mondo - Marie-Christine Barrault, Jean Bouise, Mathieu Carrière - Delvaux ha girato molto a Bruges, molto a Gand, molto nello Zwin, cioè nella riserva

ornitologica protetta sulla riva del mare, quasi al confine con l'Olanda. Ha girato qua e là nel Brabante, a Bruxelles; e qui, vicino a casa sua, in questa incantata Vallée des Artistes in mezzo a un bosco, ha girato un gigantesco incendio. Ha girato in Italia, inventato costumi che sembrassero poveri e consunti, giocando, per la fotografia, sui toni del nero, del grigio, del seppia. "All'inizio avevo pensato di ispirarmi alla pittura dell'epoca, a Cranach, per esempio. Ma poi ho capito che era troppo ricca. Perché la pittura era fatta per adornare le case dei ricchi, senza pretese di realismo. Dietro quello splendore c'era una realtà molto più austera e povera". Su questa realtà si muove il suo Zenone, dissidente di sempre ma anche, secondo Delvaux, simbolo dei dissidenti di oggi, degli uomini perennemente in fuga, dei non allineati, e del loro duro destino (Zenone muore suicida in carcere, una delle scene più dure e dolorose da girare per il regista e il suo interprete). "È un uomo da bruciare", sorride Delvaux, contento di riassumere così anche l'arco della storia cinematografica di Gian Maria Volontè. "Gli ho messo in bocca dei testi di Campanella, il filosofo che ha passato la sua vita in prigione (e che era omosessuale, come parzialmente lo è anche Zenone). Ma gli ho messo in bocca anche parole di Leonardo, di Thomas More, di Erasmo, dei resistenti dell'Islam di oggi. Nella requisitoria del procuratore contro Zenone, le prime frasi sono la citazione esatta di quello che diceva lo scorso anno un Aya-tollah: è in noi, è con noi che Dio prepara la distruzione dell'eresia. Ben inteso, ho modernizzato, ho mescolato, poi ho ricollocato tutto in un contesto rinascimentale. Ma il senso delle cose che vediamo è un senso permanente; la necessità della libertà di giudizio, di pensiero, di essere uomini contro, come continuano a essercene in Russia, in Islam, persino in America, dove a seconda delle diverse situazioni, gli Zenoni sono giudicati - o non giudicati - chiusi, distrutti, torturati". E Delvaux sorride compiaciuto, pensando probabilmente, che per una volta lo schermo di Cannes - dove il film sarà presentato in concorso - anziché lo spettacolo, sarà costretto a mettere in scena il pensiero.<sup>28</sup>

Non sappiamo se Delvaux fosse contento del risultato ottenuto. Non possediamo alcuna testimonianza in merito. Questo rimase, comunque, il suo ultimo film. Fece in seguito solo un cortometraggio, in forma di documentario (*1001 Films*). Ma...

---

<sup>28</sup> <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1988/04/27/volonte-eroe-ribelle-come-voleva-yourcenar.html> (consultato il 10 luglio 2020)

Sarebbe piaciuto a Marguerite Yourcenar il film di Delvaux, dopo aver dato il consenso ad una prima sceneggiatura che nel corso del tempo era stata ritoccata per ben quattro volte?

Non possiamo che limitarci a rispondere con le stesse parole da lei usate nella conclusione della “sua” *L’Opera al nero*: «*Non oltre è dato andare...*», ricongiungendola così e per sempre con il “suo” e con il “nostro” amato Zenone.