



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

Dipartimento dei Beni Culturali: archeologia, storia dell'arte, del cinema e della musica
Corso di Laurea magistrale in Scienze dello spettacolo e produzione multimediale
Tesi di Laurea magistrale

**RISONANZE NEI FILM DI ÉRIC ROHMER
CONTE DE PRINTEMPS E CONTE D'AUTOMNE**

Relatrice: Ch.ma Prof.ssa Rosamaria Salvatore

Laureando: Mattia D'Andrea

Matricola: 1084425

ANNO ACCADEMICO 2021/2022

INDICE

INTRODUZIONE	3
1. SERIALITÀ.....	4
Originalità e serialità	4
Le stagioni di Rohmer	7
L'ordine dei film.....	12
La serialità come ipertesto	13
2. <i>Conte de printemps</i> e <i>Conte d'automne</i> , ANALISI	15
2.1 <i>Conte de printemps</i> (Racconto di primavera).....	17
2.2 <i>Conte d'automne</i> (Racconto d'autunno).....	38
3. RISONANZE.....	58
3.1 Il testo	59
Le stagioni	59
La struttura degli eventi	62
La macchinazione	68
L'incontro	69
I personaggi	74
La musica.....	76
3.2 Lo spazio.....	81
Cinema puro e realismo	81
Le décor	82
Le cadrage.....	87
La messa in scena della parola	92
3.3 Il tempo.....	96
Scansioni del tempo	96
Il corpo dell'attore	98
BIBLIOGRAFIA	101
SITOGRAFIA	104
FILMOGRAFIA DI ÉRIC ROHMER	107
SCHEDE DEI FILM ANALIZZATI	109

INTRODUZIONE

Éric Rohmer, autore cinematografico nato con la Nouvelle Vague, ha costruito nel corso della sua carriera un metodo di lavoro basato su permutazioni e mutamenti di elementi creativi. L'oggetto di questa tesi sono proprio questi elementi, che chiamiamo *risonanze*.

L'approfondimento eseguito su due film esemplari permette al lettore di estendere l'analisi ad altre opere dell'autore, in un meccanismo che può essere di espansione o di contrazione, fra due o più film, all'interno di una stessa serie e attraverso l'intera filmografia di Rohmer.

Le conclusioni di questo studio hanno portato a ripensare le serie cinematografiche di Rohmer come a degli *iper-testi*. L'autore sembra spingere lo spettatore ad una visione attiva, votata alla ricerca e al movimento fra un lavoro e l'altro, espandendo di fatto la propria opera al di là dei singoli film.

Si è iniziato con la visione dei due film *Conte de printemps* e *Conte d'automne*, in questo ordine. La visione è proseguita con gli altri due film del ciclo: *Conte d'hiver* e *Conte d'été*. A questo punto lo studio ha toccato l'intera filmografia di Rohmer, unendovi saggi e articoli, con particolare attenzione intorno al lavoro svolto da Giorgio Tinazzi.

La presente tesi si compone di tre parti. Un prima parte offre un'introduzione all'autore e ai film, approfondisce che cosa siano le risonanze e come conferiscano all'opera le sue caratteristiche di ipertestualità. La seconda è un'analisi puntuale dei film *Conte de printemps* e *Conte d'automne*, appartenenti alla serie dei *Contes des quatre saisons*. Dovendo individuare elementi che risuonino da un'opera all'altra, i soggetti presi in esame divengono funzionali in quanto appartenenti ad una serie basata su un ciclo reale e "chiuso" (le stagioni appunto). L'analisi suddivide i film scena per scena, studiando lo sviluppo della storia e procedimenti compositivi e produzione. La terza parte esamina le risonanze esistenti fra i due film. Lo studio le suddivide in tre capitoli: Testo, Spazio e Tempo.

1. SERIALITÀ

Originalità e serialità

L'organizzazione di opere in serie è un'operazione osservata in tutte le arti fin dalle origini. Il raggruppamento può essere frutto di un'operazione stilistica o semplicemente commerciale. L'accostamento di un'opera ad un'altra implica uno scambio di valori che possono ampliare l'esperienza che lo spettatore compie di fronte ad esse.

Nel cinema abbiamo avuto molti esempi di serialità, mutuati principalmente dai grandi cicli narrativi delle cui storie gli sceneggiatori si sono appropriati fin dalla nascita di quest'arte. A volte però, la strutturazione in serie nasce proprio dall'idea di una composizione più ampia del singolo film.

L'opera diventa quindi la *serie* stessa, un risultato che è maggiore della somma dei singoli film.

Éric Rohmer ha composto quasi la sua intera filmografia raggruppando singoli lungometraggi in serie, attraverso un personalissimo uso del mezzo cinematografico. Il nostro compito in questa sede sarà quello di comprendere tale scelta estetica, le motivazioni dell'autore e percorrere insieme un'indagine su due opere appartenenti alla raccolta *Contes des quatre saisons*.

Perché questo autore? Rohmer, cresciuto nel movimento dei *Giovani Turchi* è divenuto il rappresentante più atipico della *Nouvelle Vague* francese. Desideroso di realizzare un cinema personale, Rohmer si è confrontato fin dagli inizi della sua carriera di fronte al problema di realizzare lavori originali. Ciò che ne è conseguito, e che costituisce l'oggetto della nostra indagine, sono le *risonanze*.

Che cosa intendiamo per risonanze?

Provando una definizione, potremmo parlare di attribuibilità e compattezza; col primo termine si intende sottolineare l'esistenza, nelle varie opere (anche nelle ipotetiche parentesi costituite da *La marchesa von O...* e da *Perceval le Gallois*) di chiare predilezioni formali e tematiche ritornanti. Col secondo si vuole specificare che questi rimandi forti da film a film danno luogo ad un rapporto complesso e comunque originale tra persistenze e variazioni, tra continuità e mutamento, tanto da rimettere in discussione, alla fine, concetti generali che possono apparire consolidati: penso alla nozione di testo oppure, sempre in questa direzione, al rapporto tra serialità e originalità.¹

¹ G. Tinazzi, *Éric Rohmer*, in «Belfagor», n. 43, 1988, p. 518.

Osservare l'intero corpus di opere di Rohmer porta alla luce questo schema di persistenze e variazioni, la cui somma crea una sorta di «onda lunga che passa di film in film»² da cui nasce l'originalità delle singole opere.

L'ombra della ripetizione non c'entra; Rohmer preferisce un lavoro su materiale ristretto, su fatti e intrecci ridotti. Questa «economicità» (che ritorna) gli permette di creare sovrapposizioni, accumulazioni, di cogliere insomma le risonanze. La riduzione si traduce in capacità di osservare il gioco di rifrazioni prodotte dalle storie che si richiamano, si contraddicono, si riflettono.³

Il regista compone le storie partendo da temi circoscritti, per poi modificarli, ampliarli e restringerli, sottoponendo personaggi simili a prove differenti e infine mescolare aspetti dei diversi personaggi per crearne di nuovi. In questo modo Rohmer sembra voler indagare la stessa mutevole natura dell'essere umano, esplorare vite impercettibilmente differenti, le cui azioni cambiano drasticamente il loro finale.

Questa ricerca di originalità, mediata da costanti e variazioni, ha legato Rohmer a questa struttura, e lo spettatore si trova di fronte all'opera nella sua integrità solo dopo la visione totale della serie.

Pour moi, tout d'abord, parce que ça a stimulé mon imagination; Et d'un autre point de vue, ça m'a permis d'acquérir un public fidèle, ce qui a été important aussi. L'idée m'était venue au départ d'histoires que j'avais écrites avec l'intention de les publier, et je me suis dit: pourquoi pas au cinéma? Cette idée des séries est normale quand on est écrivain. Mais, quand on est simple metteur en scène, on cherche la variété, et on est amène à traiter des sujets extrêmement différentes. Quand on est auteur et metteur en scène, c'est de se répéter. Et pour éviter de me répéter, j'ai affiché ma répétition! Le fait de dire: «je fais une série», et sur un thème semblable, fera davantage accepter ce thème par le spectateur que si j'essayais de varier artificiellement. De plus, le fait de découper mes projets en séries a été très fécond sur le plan des idées: les films réagissent les uns par rapport aux autres. [...] Et travailler au sein d'une série, paradoxalement, empêche de s'enfermer dans une manière.⁴

La filmografia di Rohmer con ventitré lungometraggi copre quarantotto anni di storia del cinema, e si presta alla nostra analisi poiché l'autore ha organizzato la maggior parte delle sue pellicole in grandi cicli. Dal 1962 al 1972 firma i *Six contes moraux*, che comprendono: *La boulangère de Monceau* (1962), *La carrière de Suzanne* (1963), *Ma nuit chez Maud* (1969), *La collectionneuse* (1967), *Le genou de Claire* (1970), *L'amour, l'après-midi* (1972).

² *Ivi*, p. 524.

³ G. Tinazzi, *La copia originale*, Venezia, Marsilio Editori, 1983, p. 98.

⁴ V. Amiel e C. Vassé, *Éric Rohmer: Des gestes proches du dessin*, in «Positif», n. 452, 1998, pp.11-15.

Dal 1981 al 1987 escono le *Comédies et proverbes*: *La femme de l'aviateur* (1980), *Le beau mariage* (1982), *Pauline à la plage* (1982), *Les nuits de la pleine lune* (1984), *Le rayon vert* (1986), *L'ami de mon amie* (1987).

Per le prime serie l'autore ha tendenzialmente seguito un tema e le sue possibili variazioni (come nei *Six contes moraux*: "Un uomo è alla ricerca di una donna, ne incontra una, ma alla fine ritorna alla prima") con la possibilità di inserire e rimuovere qualunque film desiderasse dalla serie in qualunque momento. Rohmer si propone di compiere un'operazione inversa con il terzo ciclo da lui realizzato.

La sua intenzione non era quella di declinare attraverso variazioni un tema comune, quanto proporre una certa variazione tematica che agisse per contrasti, per estremi, ovvero per differenze più che per somiglianze. Al contempo, sostiene il cineasta, gli opposti possono annullarsi e produrre consonanze. Pur seguendo l'andamento ritmico delle stagioni, attraverso le dissonanze, affiora un sistema di rime alternate dove singole intermittenze fanno emergere risonanze.⁵

Nascono così i *Contes des quatre saisons*, che, come suggerisce il titolo, è composto da quattro pellicole: *Conte de printemps* (1990), *Conte d'hiver* (1994), *Conte d'été* (1996) e *Conte d'automne* (1998).

Per comprendere meglio queste risonanze, proviamo a vederne insieme alcuni esempi.

In *Conte d'été*, il protagonista è un ragazzo, Gaspard, che si trova a dover scegliere fra tre ragazze, Margot, Solène e Lena. Gaspard è legato a Lena, un personaggio che compare solo verso la fine del film. Nel frattempo, frequenta le altre due. La struttura si specchia in *Conte d'hiver*, nel quale una donna, Félicie, si destreggia fra due uomini, Maxence e Loic, vivendo però nell'attesa di un personaggio assente, Charles, e che ricompare nella sua vita alla fine del film. Quindi abbiamo: un ragazzo, tre ragazze. Una donna, tre uomini. In entrambi appare declinato il tema dell'attesa, ma con due finali divergenti: Gaspard sceglie di restare da solo, Félicie torna a casa da Charles.

In *Conte de printemps*, Jeanne percepisce attorno a lei stringersi la morsa della «macchinazione» messa in atto da Natacha allo scopo di farla avvicinare al padre, per sostituirla all'attuale compagna e riconquistare il suo posto in famiglia. In *Conte d'automne*, Isabelle mette in atto una «macchinazione» allo scopo di trovare un compagno all'amica Magali. Nello stesso momento, anche la giovane Rosine ha la stessa idea, per ragioni differenti, e preme perché Magali incontri il suo ex professore ed

⁵ R. Salvatore, *Conte d'automne*, in Giorgio Tinazzi (a cura di), *Il cinema francese attraverso i film*, Roma, Carocci editore, 2011, p.228.

ex amante Étienne. In *Printemps* non è chiaro se ci sia davvero o meno una macchinazione pensata da Natacha, mentre in *Automne* non solo è pensata e agita, ma anche dichiarata a Magali da Rosine. Il topos della «macchinazione» risuona: un'orchestrazione nel primo film, due nell'altro; percezione della macchinazione, contro orchestrazione e dichiarazione.

Le stagioni di Rohmer

Negli anni Ottanta, Éric Rohmer ha tra i suoi appunti l'idea di un film vagamente ispirato a *Racconto d'inverno* di Shakespeare.

«Shakespeare mi ha dato l'idea delle quattro stagioni col titolo Racconto d'inverno, l'idea del racconto di primavera mi è venuta dopo. Ecco la genesi delle quattro stagioni»⁶

Non riuscì tuttavia né ad iniziare la produzione dal film “invernale”, né a rispettare le sue intenzioni iniziali.

Come spesso accade con questo autore, finché il tema da trattare non è sufficientemente focalizzato, il film viene rinviato e si preferisce occuparsi d'altro...⁷

Consapevole di voler ambientare ciascun film in una singola stagione, l'attività di Rohmer prosegue per due vie parallele: la scrittura del testo e il sopralluogo. Per l'autore il luogo di ambientazione e il décor rappresentano il fulcro su cui costruire il proprio film. Non solo per una questione produttiva (lavorando in economicità la location, costituendo un'alta percentuale del risultato fotografico finale, gli permette di risparmiare notevolmente sulle modalità di ripresa e illuminazione): la fase di *repèer* gli permette di muoversi dove si muoveranno i suoi personaggi e di ricevere stimoli da quello stesso spazio reale.

A proposito di *Conte d'automne*:

Quand j'ai écrit mon histoire, le personnage principal n'était pas forcément viticultrice. Celle-ci est arrivée tout à la fin, quand j'ai trouvé mes décors. En fait, les femmes que j'ai rencontrées dans la région travaillent dans la vigne; la première dirigeait même une sorte d'entreprise, et la seconde m'a dit des choses qui m'ont paru tellement intéressantes que j'ai décidé de tourner chez elle. Je ne suis pas inspiré de Beatrice Romand mais de cette femme.⁸

⁶ F. Prandi, *Racconto d'inverno*, in F. Vergerio e G. Zappoli (a cura di), *Éric Rohmer: la parola vista*, Bergamo, Moretti&Vitali, 1996, p.298.

⁷ G. Zappoli, *Racconto di primavera*, in F. Vergerio e G. Zappoli (a cura di), *Éric Rohmer: la parola vista*, Bergamo, Moretti&Vitali, 1996, p.284.

⁸ V. Amiel e C. Vassé, *Éric Rohmer: Des gestes proches du dessin*, in «Positif», n. 452, 1998, pp.11-15.

Per l'autore gli ambienti hanno da sempre costituito un elemento vitale della sua *mis-en-scène*. Rohmer ne esalta le *propriété riflessive* per raccontarci i suoi personaggi, le motivazioni delle loro scelte e offrire loro nuovi percorsi da intraprendere.

«J'adapte mes films aux lieux et c'est la seule chose qui m'intéresse.»⁹

Possiamo individuare nell'ambiente rohmeriano un triplice valore.

Il primo è di tipo *logistico*. In preproduzione, permette all'autore di pestare la terra dei suoi personaggi, individuare gli *spostamenti* possibili e muoversi/muoverli in uno spazio reale. Tale scelta gli consente di ascoltare i suoni dei luoghi: centellinando la musica, sia diegetica che extradiegetica, la colonna sonora del film, oltre alle voci, si compone quasi interamente solo di *room tone* e *sound effect*. Un'operazione che, come vedremo secondo il cineasta, è riconducibile al *realismo* del cinema.

Durante i sopralluoghi, Rohmer ha anche l'occasione di confrontarsi con gli elementi naturali ed i fenomeni atmosferici. Pensiamo al *vento*, che interverrà così spesso in *Conte d'automne*; alla differenza metereologica fra l'altura su cui salgono Jeanne e Natacha e quella in cui scorgiamo Isabelle e Magali; ai due fiumi, la Senna ed il Rodano, attorno cui si snodano i percorsi dei protagonisti.

Dagli incontri e dalle conversazioni con abitanti del posto Rohmer coglie nozioni e curiosità che danno ai dialoghi spessore e vicinanza alla realtà. Suggestiscono anche caratteristiche della personalità dei personaggi, consentendogli in tal modo di definire più in particolare loro tratti specifici.

«J'aime la géographie e les repères, j'aime que l'on sache ou l'on est. En général, je ne triche pas.»¹⁰

Gli ambienti quotidiani (reali) e i sopralluoghi in esterni sono il terreno su cui la Nouvelle Vague è germogliata verso la fine degli anni Cinquanta. La politica degli autori, le rivoluzioni sociali giovanili, il desiderio di andare contro “le cinéma de papa”, hanno fatto sì che la città di Parigi divenisse la location per le loro storie. L'avanzare della tecnologia ha permesso una maggiore compattezza e leggerezza – oltre che una maggiore economicità – dell'attrezzatura cinematografica e, come per gli impressionisti francesi ottant'anni prima, quando uscirono dai loro atelier con tele più piccole e colori

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ V. Amiel e N. Herpe, *Entretien avec Éric Rohmer: «Un moment où il ne se passe rien de très important»*, in «Positif», n. 424, 1996, pp.8 - 13.

in tubetti, i giovani autori di cinema sono usciti nelle strade di Parigi per dipingere sulla loro celluloido.

Il secondo valore dell'ambiente riguarda il suo spazio *fisico* o estetico, ovvero l'aspetto canonico dell'elemento "*location*". La fotografia di un film è fatta al 90% dall'ambiente, dai suoi colori, dalle fonti di luce, dal production design. In un cinema imperniato sull'economicità produttiva come quello di Éric Rohmer, diventa fondamentale la scelta di una corretta *location* per non aggravare ulteriormente il lavoro delle maestranze, semplificando il flusso di lavoro e riducendo i costi, ma soprattutto permettendo al regista di concentrarsi sugli attori e sulla scena. Questa agilità rende possibile l'improvvisazione e cogliere situazioni imprevedibili.

Il terzo valore è *riflessivo*. Il punto preferito di un parco, una via o un *café* della città, lo stile di un'abitazione, una stanza della casa ed anche oggetti d'arredamento sono elementi che concorrono all'interno *mis-en-scène* rohmeriana alla descrizione dei caratteri dei singoli personaggi, veicolando le loro "qualità".

In *Conte de printemps*, il compagno della protagonista, Mathieu, momentaneamente assente dall'appartamento, è un matematico, dotato di una mente logica e razionale, quindi ordinata, ma la sua abitazione piena di disordine è volta a riflettere il disordine nella sua vita, come il suo non impegnarsi con Jeanne e vivere «come sposati senza esserlo».

La giovane Natacha non riconosce i due ambienti delle due case (l'appartamento in città e la casa di campagna) come propri, ma solo delle porzioni di essi: nell'appartamento Rohmer individua la sua camera da letto, immutata da quando era bambina, ed il pianoforte, dove da anni si esercita e che cerca quando prova insicurezza; nella casa di campagna, è il giardino, con i suoi alberi a rappresentare il legame con il padre, così come il piatto "antico" che salva da Eve. La collana di famiglia, al centro del mistero alla base del conflitto fra Natacha ed Eve, rappresenta per la giovane il suo diritto di appartenenza alla famiglia, messo in pericolo attraverso un chiaro conflitto edipico.

In *Conte d'automne*, le due protagoniste vivono il proprio ambiente domestico in modo diverso. Magali, viticultrice, vive da sola nella sua tenuta in campagna. La sua vigna

crebbe libera, senza utilizzo di diserbanti e veleni, ma per questo viene soffocata dalle erbacce, che dovrebbero essere asportate. Libera quindi, ma soffocata dalla propria libert . La vigna riflette sia la forte individualit  della donna che il suo desiderio di trovare un compagno.

Isabelle vive in una grande casa con giardino (lei ed il marito Jean-Jacques lo chiamano il “parco”) circondata da mura. Isabelle si incarica di trovare un compagno all’amica nel momento in cui anche lei sperimenta un’*assenza*, la figlia prossima alle nozze che abbandona la casa familiare. Per mettere in atto la sua «macchinazione» deve, di volta in volta, trovare all’interno dei suoi ambienti (la casa e la libreria di cui   proprietaria), situazioni pi  piccole che siano riservate solo per lei: scende di notte in cucina per abbozzare un annuncio matrimoniale; manda a casa la sua assistente per restare sola in libreria e poter terminare l’annuncio matrimoniale; telefona all’uomo dell’annuncio, Gérard, restando fuori dalla casa, nel giardino, tutta sola. Isabelle   padrona di pi  ambienti, ma nessuno   esclusivamente suo. Nel mettere a punto la propria “macchinazione” possiamo intravedere l’insinuarsi in lei di un interrogativo sul proprio desiderio. Rohmer mette in scena il “non avere uno spazio completamente suo”. Mediante un particolare uso di interni ed esterni il cineasta mostra il percorso di una donna che interroga la propria esistenza al di l  dei ruoli di moglie e madre, posizioni incarnate per diversi anni. «Si pu  sapere dove vive?» le chiede Gérard, «Laggi » risponde Isabelle e con ampio gesto del braccio indica l’intera campagna. La sua risposta   vaga e lapidaria. Non vuole confessare dove abita (rischierebbe di essere scoperta), ma al momento, al di l  del dialogo con l’affascinante uomo, sembra nel suo intimo incerta sul luogo che lei abita, quali abiti di qual personaggio rivesta, se la Isabelle/Magali, la moglie, la madre o la libraia.

La stagione in questi quattro film entra in gioco nelle modalit  sopra accennate.

Come décor, ha un forte peso sulla fotografia e quindi sulla scelta della palette cromatica (la scenografia influenza quasi il 90% della fotografia di un film). Pochi sono gli elementi caratteristici della stagione in s  che vengono esplicitamente mostrati: vi sono infatti poche, brevi, inquadrature di alberi in fiori in primavera; poche nuotate nel mare in estate; il fogliame bruno dell’autunno   sempre sullo sfondo e manca del tutto la neve in inverno!

Il valore fisico della stagione determina quali spostamenti sono possibili per i personaggi al suo interno. Le passeggiate sotto il sole e le calde serate di ballo in estate permettono a Gaspard di incontrare Margot e Solène; la primavera favorisce i repentini spostamenti di Jeanne da una casa ad un'altra, portando con sé una semplice borsa con pochi vestiti; l'inverno con il suo clima rigido veste pesantemente i personaggi, ma non impedisce a Félicie di non restare mai ferma e spostarsi da un luogo ad un altro; l'autunno è la stagione della vendemmia, il momento dell'anno più frenetico ed impegnativo per Magali, che quindi non avrebbe il tempo per recarsi al matrimonio della figlia di Isabelle.

Il valore riflessivo di ciascuna stagione è ciò che serve all'autore per descrivere il *mood* dei suoi protagonisti. La stagione diviene quindi il sottotesto, in una scrittura per il cinema, quella rohmeriana, che tende a portare tutto in superficie, venendo spesso tacciata di "verbosità".

Intorno alle considerazioni espresse iniziamo ora a prendere in esame i due film qui trattati. Primavera ed Autunno sono stagioni di rinnovo, di movimento interno, nella natura e nel mondo animale. L'uomo non è escluso da questa influenza. L'intero *Conte d'automne* è il momento di rinnovo nella vita di Magali e di Isabelle, di passaggio da uno stato ad un altro, nel tentativo di colmare un'assenza. L'autunno è la stagione anagrafica dei personaggi e delle loro interpreti, Marie Rivière e Bèatrice Romand. Problemi di tipo lavorativo, del cercare una casa o costruirsi una famiglia... queste domande che sorgono attorno ai vent'anni non le attanagliano più. Ora rivolgono domande a loro stesse, alle *nuove* Isabelle e Magali, due donne mature che sono già state di tutto (professioniste, amanti, mogli, madri...) e si chiedono cosa desiderino *ora*.

In *Conte de printemps* la protagonista della pellicola funge da tramite della primavera e del suo potere mutante. Jeanne con il suo pensiero porta il rinnovo nella vita di Natacha, e, letteralmente, porta la primavera attraverso le sue interazioni con i fiori: controlla lo stato dei fiori fuori nel suo appartamento; ne compra di nuovi per quello di Natacha; quando torna nel proprio trova dei fiori ricevuti da parte di Gaëlle con un biglietto che

recita “Così potrai portarli dove vorrai”, e Jeanne li porta nell’appartamento di Mathieu, sulle note di *Primavera* di Beethoven, sottile segno che il rinnovamento ha raggiunto anche lei.

L’ordine dei film

Prima di iniziare la nostra analisi, occorre fare un accenno all’ordine con cui sono raccolti i singoli film.

Il primo lungometraggio del ciclo che Rohmer gira è *Conte de printemps* nel 1990, a cui segue due anni dopo *Conte d’hiver*. Possiamo però individuare ordini diversi per questa serie: l’ordine *produzione* dei film, con primavera, inverno, estate, autunno; l’ordine *originario* del progetto, con inverno prodotto per primo e a cui sarebbero probabilmente seguiti primavera, estate, autunno; l’ordine *cronologico* con primavera, estate, autunno, inverno.

L’intenzione iniziale di Rohmer era produrre per primo *Conte d’hiver*, dato che l’ispirazione discende da *Racconto d’inverno* di Shakespeare. Ha girato per primo *Conte de printemps*, che nelle sceneggiature pubblicate in *Racconti delle quattro stagioni* è posto appunto per primo. Il secondo film prodotto è stato *Conte d’hiver*, probabilmente poiché era interessato a raccontare quella storia il prima possibile. In produzione sono seguiti *Conte d’été* e *Conte d’automne*. Nella pubblicazione delle sceneggiature, Rohmer segue invece l’ordine cronologico delle stagioni. Per uno spettatore che ha visto i film al cinema, l’ordine è differente da quella della pagina scritta, come se con quest’ultima l’autore intendesse suggerirci un altro ordine di visione dei film. Inizia a delinearsi quell’opera oltre la singola opera di cui abbiamo parlato all’inizio. Rohmer invita a vedere e *ri-vedere* le quattro pellicole secondo l’ordine cronologico. Tale ordine è possibile solamente alla fine della produzione dell’intero ciclo, e lo stesso Rohmer sembra rendersi conto della sua importanza solo alla fine.

Une fois les «Contes des quatre saisons» terminés, je me suis aperçu de certaines ressemblances, parallélismes, analogies ou oppositions entre les quatre films. Il y a comme un système de rimes alternées si on prend comme ordre non celui de la fabrication, dicté par des contraintes extérieures, mais celui adopté généralement pour les saisons: printemps-été-automne-hiver.¹¹

¹¹ *Ibidem*.

Rohmer stesso puntualizza l'aver notato un sistema di rime, somiglianze e dissonanze solo a posteriori, una volta completato il ciclo. Per osservare meglio le rime e le risonanze, quell'onda lunga che si propaga di film in film, suggerisce questa volta un ordine di visione dei film. Tale costruzione di un sistema *oltre* il singolo film è l'evidente prova della qualità *ipertestuale* dei cicli rohmeriani, le cui particelle elementari sono le *risonanze*.

La serialità come ipertesto

“Kublai Khan s'era accorto che le città di Marco Polo s'assomigliavano, come se il passaggio dall'una all'altra non implicasse un viaggio ma uno scambio d'elementi. Adesso, da ogni città che Marco gli descriveva, la mente del Gran Khan partiva per suo conto, e smontata la città pezzo per pezzo, la ricostruiva in un altro modo, sostituendo ingredienti, spostandoli, invertendoli.”

(Italo Calvino, *Le città invisibili*)

Marco Polo, giunto nel profondo della Cina dopo un lungo viaggio, è chiamato da Kublai Khan a raccontare delle città che ha visto nel suo vasto impero. Siano esse reali o immaginarie, la sensazione del Khan è che si tratti sempre della stessa città, a cui di volta in volta il narratore aggiunge, sottrae e ne trasforma gli elementi. Si tratta di un'operazione creativa simile a quella che abbiamo visto compiere da Rohmer. L'organizzazione in serie dei suoi film lascia infatti il pubblico nelle stesse condizioni del Khan. Non si tratta solamente però di un metodo creativo. La vicinanza fra Rohmer e Calvino è più importante.

Mantenendo una città al centro di tutte le altre – Venezia, per il Marco Polo letterario – Italo Calvino realizza un libro che non ha un'effettiva struttura lineare (eccezion fatta per la cornice della storia Polo e il Khan), incoraggiando il lettore ad iniziare la lettura da qualunque città, per poi spostarsi avanti e indietro nel testo a piacimento. È concesso anche di rileggere, tornando nella stessa città, prima di proseguire. Calvino chiama questo genere “iper-romanzo”, un testo che non ha una forma definita, ma che si trasforma a seconda delle scelte operate da ogni lettore.

Col medesimo approccio, Calvino porta alla luce *Il castello dei destini incrociati*, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, *Palomar* e nelle sue *Lezioni americane*; l'autore

approfondisce la sua ricerca sull'iper-romanzo portando gli esempi di Jorge Luis Borges con *El jardín des senderos que se bifurcan* e di Georges Perec con *La vie mode d'emploi*. Calvino scrive e sviluppa quest'idea contestualmente alla nascita del più famoso strumento iper-testuale: *internet*. È curioso il fatto che, nel 1960, Ted Nelson battezzò il suo progetto di una rete globale "Xanadu", prendendo spunto dal poema omonimo di S.T. Coleridge sulla città simbolo del potere di Kublai Khan, lo stesso luogo in cui Marco Polo e l'imperatore della Cina si ritrovano a dialogare.

Possiamo allora di rileggere le serie cinematografiche di Éric Rohmer come degli iper-testi. I singoli film, attraverso il lavoro dell'autore e una visione *attiva* dello spettatore, si intersecano sinergicamente: la serie non è più solamente "raccoltore", ma diviene un'opera a sé.

Il cinema di Rohmer si trasforma allora, usando un altro termine nato attorno agli anni Settanta, in un *cinema espanso*¹², in quanto non solo strettamente personale, ma in cui viene a costituirsi un *ambiente* (la serie) disseminato di elementi *risonanti*, che permettono allo spettatore di svolgere un compito attivo nella fruizione dell'opera, di cui abbiamo un esempio nei seguenti capitoli.

¹² G. Youngblood, *Expanded Cinema*, Bologna, Clueb, 2013.

2. *Conte de printemps* e *Conte d'automne*, ANALISI

Lo studio sulle *risonanze* si avvia con l'analisi delle due pellicole: *Conte de printemps* e *Conte d'automne*.

Nelle sue intenzioni iniziali, l'autore punta a strutturare la serie dei *Contes des quatre saisons* cercando la varietà tematica anziché un tema comune, che proceda per contrasti ed estremi.

[...] On a toujours des idées, on caït un peu ce qu'on fera. [...] En ce qui concerne les Contes des quatre saisons j'ai évidemment les titres, mais je n'ai pas tous les sujets de façon précise. Cette fois, contrairement aux Contes moraux, je ne propose pas de thème commun, je cherche même une certaine variété thématique, des extrêmes, des contrastes, je cherche plutôt a procéder par dissemblance que par ressemblance. Mais enfin, les contraires peuvent s'annuler les uns les autres et de cette dissemblance peut naitre une ressemblance. Au quatrième on pourra peut-être voir certaines ressemblances don't je n'ai pas idée actuellement.¹³

Rohmer che nell'intervista ripercorre il proprio modo di operare possiede già una lunga esperienza alle spalle, conosce la propria opera e cerca ancora di creare forme originali nelle sue pellicole. È conscio di queste somiglianze e dissomiglianze, ma attende anche lui di vedere, nella raccolta una volta ultimata, come le singole opere riescano a combinarsi e a generare qualche cosa di nuovo e inaspettato. Lo stesso cineasta ha affermato che, prendendo l'ordine cronologico delle stagioni, la serie si presenta con delle evidenti rime alternate.

Disons donc que le printemps rime avec l'automne et l'été avec l'hiver. Conte de printemps et Conte d'automne traitent tout deux de ce qui passe dans la pensée d'un personnage; on pourrait dire «imagination», mais je préfère le terme «pensée» car c'est celui qui est prononcé dans conte de printemps. Cette pensée est d'ordre philosophique dans Conte de printemps alors qu'elle est vue sous l'angle de l'affabulation dans Conte d'automne. Autre point commun: celui de la machination; elle est même double dans le second, Alor qu'elle est supposée dans le premier et pas forcément réelle.¹⁴

E ancora:

[...] Dans le premier [Conte d'été, nda] il s'agit d'un homme et de trois femmes et dans l'autre [Conte d'hiver, nda] de trois hommes et d'une femme. Le concept commun est celui de la foi, présentée de façon quasi mystique dans Conte d'hiver, alors qu'elle est plus pragmatique et utilitaire dans Conte d'été: le jeune garçon a confiance en lui, il sait qu'il se réalisera, mais que le moment n'est pas venu, qu'il doit encore attendre. [...] Mais je n'ai vu ces rimes que plus tard. Peut-être en trouvera-t-on d'ailleurs d'autres.¹⁵

¹³ G. Legrand e G. Thomas, *Entretien avec Éric Rohmer*, in «Positif», n. 350, 1990, pp. 4 - 9.

¹⁴ V. Amiel e C. Vassé, *Éric Rohmer: Des gestes proches du dessin*, in «Positif», n. 452, 1998, pp.11-15.

¹⁵ *Ibidem*.

La questione delle risonanze e i sistemi utilizzati per ricercarle, ci porta a riconoscere l'esistenza di *un'opera oltre il film*, non limitandoci quindi all'esperienza di cogliere ciò che emerge da una singola pellicola, ma ci invita a completare la serie, a rivederla con un nuovo ordine, ad *attivarci* nell'indagine per scavare in profondità su un'opera che trascende il suo stesso medium. Quella che si intende in questa parte del lavoro proporre non è riducibile a un'operazione di esclusiva analisi estetica, ci si prefigge piuttosto di mettere in evidenza la qualità *ipertestuale* dell'opera rohmeriana.

Dopo una attenta e puntuale visione della serie completa dei racconti delle stagioni, si è deciso di procedere a partire dal *Racconto di primavera*, questa volta analizzando scena per scena gli accadimenti, la *mis-en-scène*, il *décor* e tutti quegli indizi che useremo per ricomporre lo schema delle risonanze. Si procede poi con l'analisi del *Racconto d'autunno*.

Lo strumento che ci affianca in questa fase è il testo *Racconti delle quattro stagioni*¹⁶, dello stesso autore. Abbiamo infatti suddiviso le scene in base a questa versione letteraria post-film delle sceneggiature. Nel volume non viene usata una scrittura per il cinema secondo i canoni classici: Rohmer decide di adottare “spazi” e “didascalie” per distinguere una scena dall'altra, quasi sicuramente per poter fare del libro una forma autonoma dalla versione cinematografica e renderne più piacevole e scorrevole la lettura.

«[...] I miei film assomigliano di più al leggere che al vedere uno spettacolo, sono stati realizzati più per essere letti come un libro che visti come qualcosa che sta sul palco.»¹⁷

Nelle didascalie, inoltre, sono riportati i nomi di tutti i luoghi. Questo ci permette di seguire con maggiore precisione gli spostamenti dei personaggi, elementi che terremo in grande considerazione nel capitolo dedicato, vista l'attenzione data da Rohmer alla topografia nei suoi film.

¹⁶ É. Rohmer, *Racconti delle quattro stagioni*, Parma, Editrice Il Castoro, 1991.

¹⁷ *Ibidem*.

2.1 *Conte de printemps* (Racconto di primavera)

Scena 1A

Il film si apre con un *establishing shot* del Liceo Jaques Brel. Subito entra in gioco l'importanza accordata da Rohmer allo spazio geografico, all'identificazione dei luoghi reali che lo spettatore può ripercorrere. Tale scelta estetica consente inoltre al cineasta di collocare l'azione – e il tempo – del film in un contesto reale.

Il regista ci presenta subito la protagonista: una giovane donna cammina, fra gli studenti, dall'ingresso del liceo in direzione della macchina da presa. È sulla trentina e ha una valigetta in mano: potrebbe essere una professoressa.

In sceneggiatura non è indicato il nome del liceo, ma solo come “liceo della periferia nord”. Sempre solo in sceneggiatura Rohmer fornisce anche i giorni della settimana in cui accadono gli eventi. Il film inizia di venerdì. I giorni non compaiono scritti sullo schermo, come accade in *Le rayon vert* o in *Conte d'été*.

Compaiono i titoli in sovrapposizione: il primo è *Contes des quatre saisons*. Il regista pone subito l'attenzione sul fatto che siamo di fronte ad un nuovo ciclo, e che al presente film ne seguono – progettualmente – altri tre. Il secondo titolo è il nome dell'opera: *Conte de printemps*.

Jeanne guida la sua vettura e la macchina da presa la riprende da un *camera car*, mostrandoci gli alberi in fiore, l'attraversamento della Senna, fino ad arrivare al centro di Parigi. Rohmer vuole così darci la possibilità di seguirla.

La Sonata per pianoforte e violino n.5, *Primavera*, di Beethoven apre come musica extradiegetica il film per sfumare nel rumore del traffico parigino.

Un campo lungo ci mostra un condominio di Parigi. Rohmer, in sceneggiatura, indica che siamo di fronte ad un edificio del III arrondissement.

Scena 2A

Jeanne entra nell'appartamento del suo compagno, Mathieu. L'abitazione ci viene mostrata tramite una panoramica, cogliamo il disordine che regna nel monolocale: avanzi di cibo sul tavolo, vestiti sparsi, giornali e appunti lasciati qua e là. Jeanne inizia a riordinare, ma smette quasi subito. Rohmer ci dà il primo segnale del suo carattere. Jeanne predilige l'ordine, come affermerà in seguito, e la sua reazione è cercare di

mettere ordine nel caos in cui vive il compagno. Questa semplice sequenza ci suggerisce lo stato emotivo in cui si trova la protagonista: lei e il suo compagno sono al momento incompatibili, è impossibile restare in quello spazio che sente, dirà in seguito, come “non suo”. Attraverso l’assenza, l’“immaterialità scenica” del personaggio di Mathieu, Rohmer riesce a rendere ancora più forte la sua influenza nella vita di Jeanne. Il tema dell’assenza/presenza di un personaggio tornerà anche nel trattamento della figura di Charles in *Conte d’hiver* due anni dopo. È proprio la sua assenza che condiziona l’esistenza di Jeanne e la porta a fuggire da quell’appartamento.¹⁸

Dirà a Natacha:

JEANNE: Non posso stare a casa sua [di Mathieu] quando non c’è.

Jeanne prende alcuni libri dalla biblioteca del proprio compagno. Sono tutti volumi di filosofia. Come scopriamo in seguito Jeanne è per l’appunto docente di filosofia presso il liceo inquadrato all’inizio del film. I testi che porta con sé sono *La critica della ragion pura* di Immanuel Kant e *La Repubblica* di Platone. Gli argomenti trattati in questi libri saranno oggetto di discussione fra i personaggi. Altri testi presenti all’interno della narrazione sono *Idee direttrici per una fenomenologia* di Husserl, *Ricerche filosofiche* di Wittgenstein, la *Critica del giudizio* di Kant, l’*Estetica* di Hegel, il *Faust* di Goethe¹⁹, *Teeteto-Parmenide* di Platone.

Jeanne afferra un borsone dal ripiano di un armadio e alcuni indumenti. Con movimenti e una inquadratura simile – ovvero lei di fronte ad un armadio, prendendo dei vestiti in alto, in un appartamento *non suo* – riuscirà nel finale del film a risolvere il mistero della sparizione della collana di Natacha. Tale scelta estetica, costruita su una simmetrica concordanza attraversata da una variazione, richiama già l’originalità rohmeriana, che si sviluppa in un *ripetersi mai uguale degli eventi* che chiude il “piccolo ciclo” del film.

Usciamo di nuovo nelle strade di Parigi. In sceneggiatura Rohmer scrive che l’auto di Jeanne si ferma davanti ad un edificio del XVII arrondissement. È il suo appartamento.

Scena 3A

¹⁸ G. Zappoli, *Racconto di primavera*, in F. Vergerio e G. Zappoli (a cura di), *Éric Rohmer: la parola vista*, Bergamo, Moretti&Vitali, 1996, p. 287

¹⁹ Soggetto della tesi di dottorato di Rohmer è un’approfondita analisi sullo spazio nel film *Faust* Murnau (1926), che vedrà anche la successiva pubblicazione in un volume dal titolo, *L’organizzazione dello spazio nel «Faust» di Murnau*, Milano, Marsilio Editori, 1977.

Jeanne sale una scala a chiocciola. L'appartamento è ordinato, salvo per un borsone da cui spuntano dei vestiti. La prima cosa che fa Jeanne è controllare lo stato dei fiori sul balcone, operazione che compirà ancora nei giorni seguenti. Serve per connotare il tempo del film, la primavera, ma non adempie solo a tale scopo. Come abbiamo detto, la cura dei fiori è un compito caro a Jeanne per due motivi: il bisogno di ordine all'interno del mondo della protagonista e l'associazione di Jeanne agli elementi materiali della primavera. Jeanne si fa promotrice e guardiana della stagione del rinnovamento.

L'evento di rottura, o incidente scatenante, della vicenda avviene in questa scena. La cugina di Jeanne, G  elle, che occupa da qualche tempo il suo appartamento non   ancora ripartita. La ragazza, infatti,   in attesa della conferma dell'esito di un concorso e chiede a Jeanne se possa fermarsi ancora per qualche tempo. Si offre anche di portarla a cena e le chiede se sia libera sabato o domenica. Jeanne risponde di avere gi  degli impegni. Resta fedele quindi ai suoi piani, cosa che non riuscir  pi  a fare una volta venuta a contatto con il mondo di Natacha, accettando di volta in volta l'intervento del *caso*, topos fondamentale nel cinema di Rohmer

Il telefono squilla: Jeanne viene invitata ad una festa a casa della sua amica Corinne.

JEANNE: [Al telefono] Ma come sapevi che ero a casa? Ah, per *caso*? Ma guarda un po', il *destino* ti   piuttosto amico.

Rohmer fa esplicito riferimento a uno dei temi fondamentali delle sue narrazioni, il caso (o *hasard*), che analizzeremo in seguito.

Proseguendo nel dialogo, il cineasta fornisce indicazioni topografiche precise. L'indirizzo della festa   il 5, Avenue Cl  menceau, a Montmorency.

Sullo sfondo, durante la conversazione telefonica, vediamo appeso un quadro di Matisse, *La parruche et la sirene*. In un'intervista rilasciata poco prima dell'uscita del film ha spiegato il motivo di tale presenza:

  un omaggio velato (a un certo punto la protagonista si trova davanti a un quadro poco noto di Matisse). Anche se apparentemente non c'  nulla in comune tra Rossellini e Matisse,   pur vero che nei film di Roberto si ritrova un po' della leggerezza, della grazia tipica di Matisse... Io normalmente non faccio mai degli omaggi nei miei film, ma qui ho voluto espormi un po'.²⁰

Scena 4A

²⁰ <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1990/03/21/la-vita-puo-esser-bella-ve-lo.html>

Siamo nell'appartamento di Corinne, durante la festa di compleanno. Mentre gli invitati bevono e conversano amabilmente, vediamo Jeanne seduta su un divano da sola. È un'inquadratura totale che mostra Jeanne occupare il lato destro del divano, mentre il lato sinistro è vuoto. Dietro di lei una finestra e dei fiori. La finestra alle spalle di Jeanne, assorta nei suoi pensieri, indifferente a ciò che le sta intorno, dà sulla notte. Questo tipo di immagini ricorre spesso in Rohmer quando i personaggi si estraniavano dal contesto del presente ed i loro pensieri, per fuggire dal presente, sembrano sfruttare le aperture verso l'infinito. Jeanne infatti, in questo momento non riesce a concentrarsi nemmeno nella sua attività prediletta, quella di "pensare il proprio pensiero". Come affermerà fra poco:

JEANNE: [...] questa sera sono in preda ad una impazienza infantile, che mi impedisce di pensare.

Natacha, una ragazza sui vent'anni, viene lasciata sola da William, il suo «uomo», e si siede nel posto vuoto accanto a Jeanne, entrando nell'inquadratura in *two shot*. È Natacha a rompere il ghiaccio con Jeanne. Ha bisogno di un passaggio per tornare a Parigi. Più tardi sarà Eve, l'odiata compagna del padre, a necessitare di un passaggio, secondo il gioco di ritorni su cui si struttura l'opera di Rohmer. E sempre più tardi, all'inizio del III Atto, Natacha riceverà un altro passaggio, questa volta da William, per tornare a Parigi, lasciando Jeanne e Igor soli nella casa di Fontainebleau e dando inizio alla fase finale della «macchinazione» che attua lungo l'intero arco del film per tentare di fare in modo che nasca tra loro una relazione.

JEANNE: [...] Non so perché sono venuta. Anzi no, lo so bene (Ride).

L'indecisione è una caratteristica necessaria per permettere al *caso* di intervenire. I personaggi, nei film del cineasta, devono essere in uno stato di *apertura* alle opportunità.

A questa affermazione sullo stato di Jeanne, Natacha risponde con una battuta che porta in sé il seme di quella che sarà la «macchinazione» per avvicinare sentimentalmente Jeanne a Igor.

NATACHA: E penso che [...] i motivi possono essere tanti. Per esempio, aver voglia di incontrare gente diversa. Magari un lui che ancora non c'è, ma che poi arriverà.

Durante questo primo incontro fra Jeanne e Natacha entra per la seconda volta nei dialoghi un tema filosofico. Jeanne cita l'*Anello di Gige*²¹, mito che si trova in *La Repubblica* di Platone. Il mito riflette ciò che accade all'interno della scena per due motivi: primo perché parla dalla scelta dell'individuo come di una scelta obbligata, se svincolata da qualsiasi paura di giudizio; secondo, descrive esattamente lo stato in cui si trova lo spettatore a quel punto del film. Scelta "obbligata" in quanto i personaggi *devono* accettare le opportunità offertegli dal caso, per intraprendere un percorso interessante ai fini del proseguo della narrazione. Pensiamo ad esempio ai continui cambi di destinazione di Delphine in *Le rayon vert* che la porteranno alla fine a vedere il tanto desiderato fenomeno naturale.

JEANNE: [...] Se qualcuno dalla fine di questo pomeriggio avesse potuto essere testimone senza essere visto dei miei movimenti e gesti – e parole – il senso della situazione gli sarebbe completamente sfuggito [...].

In effetti è ciò che è accaduto. Noi spettatori abbiamo assistito alle azioni della protagonista e al punto in cui ci troviamo nella narrazione non sappiamo ancora di chi fosse il primo appartamento e perché sua cugina si trovasse nel suo.

JEANNE: [...] E dire che ho le chiavi di due appartamenti! Ma quello dove vorrei andare è ancora occupato da una persona a cui l'ho prestato e che si trattiene più del previsto [...]. L'Altro è vuoto. Ma non voglio starci, proprio perché è vuoto [...].

²¹ L'Anello di Gige è uno dei miti più interessanti a livello morale e sociale. "Gige era un pastore alle dipendenze del re di Lidia e per via di un nubifragio e una scossa tellurica la terra si squarciò producendo una voragine dove lui pascolava l'armento. A quella vista, pieno di stupore, Gige discese nella voragine e tra le tante meraviglie si imbatté in un cavallo bronzo, cavo e provvisto di aperture. Vi si affacciò e vide giacervi dentro un cadavere di proporzioni sovrumane, senza nulla addosso, se non un anello d'oro alla mano. Gige glielo sfilò e se ne tornò in superficie. Quando, come di consueto, si fece la riunione dei pastori si presentò anche lui, con l'anello al dito. Mentre se ne stava nel crocchio dei pastori per caso voltò il castone verso di sé e con quell'atto divenne invisibile a tutti quelli che gli stavano accanto, che parlavano come se lui non ci fosse più. Gige rimase a bocca aperta e quando rigirò il castone tornò nuovamente visibile. Dopodiché fece nuove prove per sondare le effettive capacità dell'anello: non c'era dubbio: ogni volta che girava il castone verso di sé spariva, quando lo girava verso l'esterno ricompariva. Che cosa fece Gige a questo punto? Si fece passare per messo del re, ne sedusse la moglie e con il suo aiuto ammazzò il re in persona, divenendo lui stesso il detentore del potere." Da <https://www.filosofico.net/gige.htm>. Platone mette questa storia in bocca a Glaucone, in antitesi alla naturale giustizia appartenente all'uomo descritta da Socrate. Con questo mito Platone ci dice che agiamo in maniera giusta unicamente per paura di essere scoperti e puniti. Questa idea sta alla base di diversi sistemi di sorveglianza, di cui i più noti sono gli dei onniscienti e vendicativi. La stessa idea sta alla base del sistema di detenzione panottico che ipotizza Michelle Foucault nel suo *Sorvegliare e punire*. L'Anello di Gige è, naturalmente, il mito a cui si ispirò Tolkien per il suo Anello del potere ne *Il Signore degli Anelli*, che dona appunto il potere dell'invisibilità.

Un altro riferimento alla filosofia, un po' più sottile del primo. La scena ricorda la storia dell'asino di Buridano che, posto alla stessa distanza fra due mucchi di fieno, non riesce a scegliere, rimane nel mezzo e muore di fame.

Scena 5A

Le due donne si spostano in cucina per bere qualcosa. Natacha introduce nel discorso il padre, Igor. La descrizione che ne dà si può riassumere così.

NATACHA: Quando mio padre non è in giro per lavoro, vive dalla sua amichetta. Ha quarant'anni ma vive come se ne avesse venti.

Dalle parole della giovane donna emerge la percezione che con il padre ci sia un rapporto complicato.

Dalle affermazioni di Jeanne, Natacha nota il suo modo di parlare.

NATACHA: Parli semplicemente, ma con sicurezza. Soprattutto quando parli dei tuoi pensieri. Sembra che la tua mente sia l'unica cosa che ti interessa.

Il pensiero è dunque l'oggetto d'interesse di Jeanne. Ogni aspetto della sua vita passa attraverso la logica di tale pensiero, come vedremo nell'ultima scena di lei con Igor.

JEANNE: i pensieri per me sono importanti, forse troppo.

È altresì conscia delle difficoltà che la sua indole comporta nel rapporto con gli altri, ad esempio con Mathieu, dal cui appartamento è "fuggita".

NATACHA: A me piace sognare.

Il pensiero della giovane è incontrollabile, fantastica sulla realtà cercando di darsi le risposte che cerca, come per il mistero della collana scomparsa accusando la compagna del padre, o anche nutrendo l'idea di spodestarla facendo nascere l'amore fra Jeanne e Igor.

Scena 6A

Jeanne e Natacha entrano in un palazzo da un grande portone di legno.

Scena 7A

In sceneggiatura, Rohmer introduce la scena con una didascalia in cui dà indicazioni sul *décor* riguardo all'appartamento; ritroviamo in questo breve appunto la cura per la ricerca meticolosa degli ambienti:

“[...] una sala da pranzo stile anni Settanta-ottanta, chiaramente progettata da un arredatore; il resto dell'appartamento invece ha un arredamento antico, in particolare i bassorilievi stile Secondo impero che sovrastano le porte, cui Jeanne lancia uno sguardo ammirato”.²²

Il racconto della storia delle colonne della cucina, o «aggeggi», come li chiama Jeanne, aiuta ad introdurre il giovane architetto di cui – dice Natacha – la madre si invaghì, causando la fine del suo matrimonio. Questa è la versione che conosce Natacha. Nelle ultime scene Igor confesserà a Jeanne che la fine del suo matrimonio si deve ad una sua avventura extraconiugale. In un parallelo con il personaggio di Rosine in *Conte d'automne*, una ragazza giovane che fantastica e si immagina una relazione più intima fra Isabelle e Gérald, possiamo affermare che la storia che racconta Natacha sia stata creata nella sua mente (a cui «piace sognare»), non conoscendo tutti i fatti: come vedremo anche Igor aveva un'amante che fu la causa della fine del matrimonio; similmente avviene per il mistero della collana, in cui l'immaginazione di Natacha ha attribuito la colpa di un furto della collana di famiglia a Eve – furto come vedremo inesistente.

NATACHA: Questa è sempre stata la mia camera, ci sono ancora i miei giochi.

Abbiamo visto come lo spazio serve a Rohmer anche per legare il personaggio a qualcosa di materico. In questa scena vediamo quattro dipinti. Il primo è un ritratto del nonno di Natacha da bambino, il secondo del nonno con qualche anno di più, il terzo di sua nonna. Compare poi un quarto dipinto raffigurante un uomo e una donna nudi che si uniscono. Potrebbero rappresentare i nonni di Natacha, dalla cui unione è poi discesa lei. Questi elementi della scenografia configurano lo spazio dell'appartamento quale evocazione dell'identità di Natacha, a cui si aggrappa sentendo in pericolo il proprio rapporto col padre.

²² É. Rohmer, *Racconti delle quattro stagioni*, Parma, Editrice Il Castoro, 1991.

Il padre è a capo della commissione che assegna le borse di studio ai giovani artisti. Natacha ammette che egli desidera però fare il critico d'arte e scrivere una monografia, ma non riesce a scegliere e non conclude mai la stesura. La giovane crede che sia stato influenzato negativamente dalle donne ed in particolar modo dall'ex moglie. Allo stesso modo ritiene che anche Eve nuoccia al padre. La descrive come un «vampiro che gli succhia le idee e grazie a quelle scrive i suoi articoli».

Durante il discorso di Natacha, Jeanne viene distratta da alcuni spartiti appoggiati sul tavolino di fronte. Legge *Il Canto dell'Alba* di Schumann. La giovane coprotagonista lo esegue al piano, mentre la macchina da presa carrella allontanandosi da Jeanne. La musica interviene nel modo che Rohmer considera come il linguaggio "puro" del cinema (lo vedremo più avanti). *Il Canto dell'Alba* fa parte di una raccolta di canti:

Intimi e adatti alla notte, impregnati di romanticismo tedesco nel sentimento di *hémweh* (nostalgia di casa).²³

Jeanne prova proprio questo sentimento. Sta per passare la prima notte in un nuovo spazio, lontano dai suoi due appartamenti. Il sentimento è condiviso anche dalla giovane pianista. Il dolly out ci mostra la giovane professoressa nella stanza di un'ulteriore casa non sua, in uno spazio che non le appartiene, lo sguardo ancora perso, come a mostrare una difficoltà nel pensare.

Scena 8A

In questa scena avviene l'incontro fra Jeanne e Igor, come in una commedia degli equivoci. Il padre rientra in casa, non sapendo della presenza di Jeanne nell'appartamento. La donna è sotto la doccia ed esce con solo un asciugano intorno al corpo per prendere i suoi vestiti, e lasciare Igor libero nella propria camera. Igor è in imbarazzo e si giustifica dicendo che Natacha deve essersi dimenticata di avvisare l'amica del suo arrivo. Forse Natacha non si è dimenticata di avvisare l'amica, ma ha già dato inizio alla propria macchinazione.

Igor chiede di lasciare un messaggio alla figlia, dicendo la sua prossima destinazione (Roma) e il giorno in cui ritornerà a Parigi (Giovedì).

Scena 9A

²³ <https://suoniancora.wordpress.com/2017/02/13/canti-dellalba-gesange-der-fruhe/>

Jeanne sta correggendo dei compiti. Rientra Natacha e subito nota la presenza di fiori nuovi, acquistati da Jeanne, in salotto e nella sua camera da letto. La presenza dei fiori (primavera, ordine) sono sia un modo per sentirsi più a proprio agio all'interno dell'appartamento di Natacha, sia un modo per ringraziare la nuova amica. Dal punto di vista di Natacha sono un segno dell'arrivo della primavera e forse di un nuovo ordine nella propria vita.

NATACHA: È da tanto che non si vedono fiori qui.

Jeanne introduce nel dialogo la sua sensibilità verso l'ordine. Spiega di essere sensibile all'ordine degli altri, e di non aver voluto spostare «neanche di un centimetro le carte e i libri che erano sulla scrivania» della camera di Igor. Nonostante i timori di Jeanne, per la giovane il suo arrivo è davvero un cambiamento positivo.

NATACHA: È la prima volta che sento mio questo posto.

Il sentimento di *hémweh* sembra attenuarsi. La ragazza allora le chiede se ha programmi per il pomeriggio. Jeanne risponde di voler correggere i compiti, ma Natacha insiste perché l'accompagni nella loro casa in campagna a Fontainebleau. Jeanne accetta, infrangendo ancora una volta i suoi piani in favore di un *cambio di direzione*.

Scena 10A

Nella zona di Fontainebleau, siamo in *point of view* di Natacha all'interno dell'auto. In lontananza si scorge la Senna.

Scena 11A

Jeanne e Natacha entrano nel giardino della casa di campagna. Gli alberi sono in fiore. All'interno della casa, anche la carta da parati ha un motivo floreale. Jeanne nota il muro di pietra che circonda e protegge la casa.

Dopo essersi cambiate, le due passeggiano nel giardino venendo verso la macchina da presa. Natacha racconta della lontananza dalla madre, una distanza che la «aiuta». Ritroveremo un rapporto madre-figlia simile fra Magali e Valentine in *Conte d'automne*. Rohmer ci dà un'indicazione geografica anche per la madre: Natacha trascorre l'estate nella sua villa ad Arcachon. Le due donne riprendono a camminare,

tornando da dove sono venute, allontanandosi dalla cinepresa. Natacha afferma con gioia che domani la condurrà nel bosco.

Scena 12A

Natacha e Jeanne camminano nella foresta di Fontainebleau fino ad arrivare ad un'altura, ma la visuale sul panorama è impedita da una folta nebbia.

Scena 13A

In questo brano narrativo Natacha afferma che Eve, la compagna di Igor, la sta derubando dei suoi «ricordi» e della sua «vita». Esprime anche il desiderio che Jeanne possa provare interesse per suo padre e che in qualche modo possa nascere del tenero fra i due. Natacha non nasconde il suo desiderio, ma fino alla fine negherà di aver orchestrato alcuna macchinazione nei loro confronti.

Dentro casa, la giovane racconta a Jeanne del mistero che ha colpito la sua vita. La collana, un antico gioiello di famiglia, doveva essere un regalo del padre per i suoi diciott'anni. Con sua sorpresa, Igor la prestò a Eve, che non la restituì, ma anzi la indossò ancora in diverse occasioni. Una sera la donna riconsegnò la collana a Igor, ma la mattina seguente la collana era sparita. Natacha da allora è convinta che a prenderla sia stata Eve. Non ci sono prove che tale atto sia stato compiuto dalla compagna del padre, ma è evidente che nessuna eventuale compagna risulterebbe “innocente” se non sotto l'approvazione della figlia, come nel caso di Jeanne.

NATACHA: Una specie di giallo.

Il mistero della collana permette a Rohmer non solo di darci una spiegazione all'inquietudine di Natacha. Jeanne e Natacha vivono in un momento di disordine e con l'arrivo della primavera subiranno una trasformazione. Alla fine del film, tale trasformazione viene “garantita” matericamente attraverso il ritrovamento della collana perduta e la risoluzione del mistero.

Scena 14A

Il racconto del mistero della collana continua. Le due donne sono di nuovo a Parigi, nella stanza di Igor, in cui si muovono come su una scena del crimine. Natacha mostra i pantaloni nelle cui tasche il padre aveva messo la collana, prima di riporli nell'armadio.

Verificano che cadendo la collana fa abbastanza rumore. Natacha precisa che lei si trovava nell'altra stanza ad esercitarsi al pianoforte e sempre in quel momento il telefono aveva squillato e Igor era andato a rispondere. Come in un romanzo giallo, l'autore semina indizi.

Questa volta Jeanne, non avendo più ragione di rimanere nell'appartamento, dice a Natacha che si rivedranno sabato.

Scena 15A

Appartamento di Jeanne. Sua cugina G elle ha superato la selezione del concorso e le chiede di potersi fermare un'altra settimana. Ci  va contro i piani di Jeanne, ma ora sa di avere un posto dove andare che non sia l'appartamento di Mathieu. Anche G elle la invita a cena sabato sera, per sdebitarsi, ma Jeanne ha gi  dato la sua disponibilit  a Natacha. Jeanne questa volta non cambia i suoi piani, nemmeno per la cugina. Pi  volte, nel corso del film, Jeanne ripeter  di non volersi "immischiare" nelle questioni della ragazza, eppure sceglie –in quanto eroina rohmeriana – di seguire il *caso* e tracciare la sua nuova traiettoria su una strada parallela a quella della giovane. Avrebbe anche potuto seguire un'altra direzione, per esempio accettare l'invito della cugina e magari aprire un differente percorso narrativo, come fa notare Giancarlo Zappoli:

Rohmer talvolta si diverte a costruire delle microstorie che potrebbero (perch  no?) divenire a loro volta centrali, basterebbe che il regista-demiurgo lo volesse. Quella di G elle   una di queste. La cugina in cerca di lavoro a Parigi, con un innamorato pi  giovane di lei che fa il militare e il cui entrare in scena   causa di imbarazzo (cos  come, specularmente, lo sar  quello dell'arrivo di Igor nella propria casa), potrebbe tranquillamente trasformarsi in un personaggio rohmeriano a tutto tondo.²⁴

Scena 16A

Jeanne si ripresenta nell'appartamento di Igor, per la grande felicit  di Natacha. Muovendosi da lontano verso la mdp, Natacha e Jeanne si siedono questa volta una di fronte all'altra. La posizione   faccia a faccia, la ripresa delle due donne in inquadrature singole, separate, indica che siamo in un momento di confronto. Jeanne, infatti, si apre con la ragazza. Le chiede la sua opinione sul fatto che non voglia vivere a casa di Mathieu. Jeanne inizia a trattarla come un'adulta, aprendo Natacha a quel passaggio che attende da tempo. La donna dice di identificare Mathieu con il suo territorio e proprio per questo motivo di non riuscire a restare nel suo appartamento.

²⁴ G. Zappoli, *Racconto di primavera*, in F. Vergerio e G. Zappoli (a cura di), *Éric Rohmer: la parola vista*, Bergamo, Moretti&Vitali, 1996, pp.286-287.

JEANNE: Non solo quel posto non è casa mia, ma lo detesto. Ci sono dei momenti in cui non ne sopporto neanche la vista. Vorrei... raderlo al suolo... farlo esplodere. Mi viene l'istinto dell'incendiaria. In apparenza sono calma, ma a volte ho pensieri che mi spaventano. E quando per esempio mi capita di identificare Mathieu con il suo territorio, provo per lui un odio enorme. È mostruoso, no?

In questa scena i primi piani sull'espressione di Natacha ci mostrano che prova esattamente quello che Jeanne le sta descrivendo. Aveva già affermato di iniziare a sentire *suo* lo spazio dell'appartamento del padre solo grazie alla presenza di Jeanne e di sentirsi derubata da Eve. Istintivamente in questa scena Natacha cerca uno spazio che le appartenga, in cui possa identificarsi. Si alza dal divano, si mette in piedi accanto al pianoforte e con grande cura chiude tastiera e coperchio. Rohmer sembra suggerirci che quello lì è il *suo* spazio. Lì aveva suonato per l'amica la sera in cui è arrivata nella sua vita e lì si trovava all'inizio della sequenza ad esercitarsi, sola in un appartamento che non sente come suo.

Scena 17A

In questa scena abbiamo la presentazione ufficiale di Igor a Jeanne. Igor avrebbe altri piani per la serata, ma Natacha lo convince a fermarsi per cena. Anche Igor cambia la propria traiettoria in favore di una nuova opportunità che gli si presenta. L'invito sembrerebbe rientrare nella macchinazione di Natacha: come il padre accetta l'invito, la figlia trova una scusa (andare a fare la spesa) per lasciare Jeanne e Igor soli in casa. Tutto ciò non prima che Igor abbia telefonato a Eve per avvisarla.

NATACHA: Se non c'è, peggio per lei, tu resti qui.

Dice al padre, e lui riattacca il telefono. Per portare avanti il piano è necessario che Igor stia dove si trova. Ancora una volta la trama è strutturata intorno allo spazio e dipende dagli spostamenti.

Jeanne e Igor restano soli e si mettono a cucinare. Nei film di Rohmer il momento conviviale è un topos ricorrente, un'occasione per i personaggi di relazionarsi, ma anche spunto per approfondire caratteri dei personaggi.

Entrambi scoprono di vivere abitualmente con un "amico/amica".

JEANNE: Come sono maldestra.

IGOR: Pure io!

Jeanne affetta il salame con la pelle ancora intorno, mentre Igor taglia malamente i pomodori, rimuovendo anche la parte verde a cui si attacca il peduncolo, la zona con più vitamine della bacca.

Il telefono suona, Igor risponde: è Eve. Natacha rientra in casa e concede il suo benessere per l'invito a cena di Eve.

Scena 18A

La sequenza si apre con un two shot di Igor e Eve. Rohmer divide le due coppie in due distinte inquadrature, come a creare due fazioni contrapposte. Ci presenta Eve e subito la prima impressione che abbiamo conferma la descrizione che ne ha dato Natacha. La giovane donna esprime da subito il proprio giudizio sulla professione di Jeanne, chiedendole se piuttosto non preferisca avere una vita più attiva come lei. Inizia un botta e risposta ripreso in campo e controcampo, in cui Eve tenta di far cadere le convinzioni di Jeanne, mettendo in discussione, ad esempio, il modo in cui i suoi studenti la ascoltano durante le lezioni. La professoressa Jeanne (e con lei il professor Rohmer) inizia a proporre delle riflessioni sulla filosofia. Per i suoi studenti – appartenenti ad un ceto sociale medio-basso – un brutto voto in filosofia è come «mettere in dubbio la loro capacità di pensare», mentre si possono vantare di un brutto voto in matematica.

JEANNE: Loro [gli studenti] sui grandi interrogativi come Dio, l'universo, la libertà... hanno delle risposte. Ingenue, ma comunque risposte. [...] Cerco di suscitare una riflessione che porti al pensiero in quanto tale, al puro atto del pensare.

Eve porta nella discussione Natacha con l'evidente scopo di metterla in difficoltà. La ragazza cerca con lo sguardo l'aiuto di Jeanne, mentre incespica cercando di rispondere alle domande di Eve. Inoltre, mettendo in difficoltà Natacha, voleva dimostrare a Jeanne che «quello che si impara a scuola non è sempre esatto». Non è chiaro se Eve attacchi Jeanne poiché la vede come una possibile rivale o per sua natura.

Il dialogo si spinge su concetti filosofici specifici, parlando di *maieutica*²⁵ e dei *giudizi sintetici a priori* kantiani. In questa scena Igor assume il compito di affettare l'arrosto, anche stavolta con non poca goffaggine.

²⁵ Il metodo di origine socratico-platonica discusso nel volume *Teteto* visto all'inizio del film.

Il gruppo si sposta in salotto. Sul divano si siedono Igor, Eve e Jeanne. Non tanto perché Jeanne si sia “allontanata” da Natacha (infatti nelle inquadrature successive Igor ed Eve saranno inquadrati senza Jeanne), ma in quanto quest’ultima, messa in difficoltà da Eve, ha cercato posto accanto a quello che è il *suo* spazio: il pianoforte.

Il dialogo ruota intorno al programma per il weekend. Chi andrà nella casa di Fontainebleau? Le tre donne sembrano avere già degli impegni, altri percorsi precedentemente stabiliti. Natacha sperava potesse andarci Jeanne, di modo da restare sola con Igor che afferma sarà presente.

Scena 19A

Jeanne annaffia i fiori sul balcone. Natacha riferisce a Jeanne la conversazione col padre avvenuta nella scena precedente. Dice che Igor è rimasto colpito da lei; non glielo ha detto a voce, ma lei l’ha capito da come lui guardava Jeanne. Natacha ha una mente di matrice affabulatrice, contrariamente a Jeanne.

JEANNE: A me non piace ragionare in maniera astratta.

Natacha spinge Jeanne ad ammettere di provare un qualche interesse per il padre e l’accusa di non parlare con sufficiente entusiasmo di Mathieu. Natacha si alza e si siede di fronte a Jeanne, passando dal two shot a un’inquadratura singola. Il dialogo si svolge ora in campo e controcampo. Sta per affrontare un argomento delicato con l’amica, infatti Jeanne non prende bene le parole di Natacha. Rohmer non ci fa sentire la reazione di Jeanne solo con le sue parole, ma carrellando lentamente verso il suo volto, stringendo per catturarne ogni più piccolo particolare e soffermandosi il più a lungo possibile. Il cineasta vuole dare spazio espressivo agli attori, letteralmente, fornendogli più superficie all’interno del fotogramma e più tempo possibile per dare vita alle emozioni provate dal personaggio.

Per farsi perdonare, Natacha invita Jeanne in campagna. Igor ha detto che sarebbe andato, ma la figlia non crede che lascerà Eve da sola per andare a “raccolgere erbacce”. Anche in questo caso ci poniamo una domanda: Natacha sta mentendo? Sa che suo padre ci sarà (scopriremo che lui le aveva telefonato per confermare sarebbe andato nella casa) e, ai fini della sua macchinazione, propone a Jeanne di accompagnarla? Quello che sappiamo per certo è che ancora una volta un’opportunità si

presenta a un personaggio rohmmeriano e questi la coglie: Jeanne accetta l'invito in campagna.

Scena 20A

Nella casa di campagna si ritrovano tutti e quattro i personaggi. A quanto pare, Igor ha mantenuto la parola e ha portato con sé Eve.

L'azione si sposta subito in cucina, dove nasce nuovamente l'occasione per un confronto diretto fra Natacha ed Eve. Questa volta i toni si fanno più forti. Dopo una prima discussione causata da Eve che fuma mentre pela le patate per il pranzo, Natacha va su tutte le furie quando la donna prende un piatto "antico" per usarlo come posacenere. Natacha, temendo che lo possa rompere, glielo strappa dalle mani. Il piatto è «la cosa più antica in famiglia» e trapela da questo gesto il risentimento per la storia della collana: Eve stava per portarle via un altro oggetto rappresentante la sua eredità familiare e la sua identità.

Eve, risentita, decide di tornare a Parigi, esce dalla porta a vetri che dà sul giardino e corre a cercare Igor. Dopo poco torna indietro e dichiara di voler andare da sola alla stazione dei treni. Jeanne, sentendosi in qualche modo responsabile, le corre dietro.

Scena 21A

La scena è un piano sequenza del viale d'ingresso della casa sul cui sfondo, oltre la strada, scorre la Senna.

In presenza di questo conflitto familiare, Jeanne perde le staffe e decide di andarsene. Non ama vivere nel "disordine" e la situazione in cui viene coinvolta le provoca repulsione.

NATACHA: Qualcuno deve mantenere la calma.

La giovane fa appello al pensiero razionale di Jeanne per convincerla a restare. Per la prima volta tutti e quattro i personaggi principali sono ripresi nello stesso quadro. Rohmer li blocca in riga, uno di fianco all'altro, frontalmente inquadrati con lo sguardo verso la macchina da presa.

Scena 22A

Rohmer ci offre la prima inquadratura dedicata esclusivamente ad un elemento primaverile: alcuni lillà in fiore. Natacha racconta a Jeanne alcune curiosità sulle piante. Lontano, dall'altro capo del giardino, Igor avanza verso le due donne in primo piano. Eve ha preso il treno da sola, mentre Igor ha deciso di rimanere. O forse è Eve a non aver voluto che Igor la seguisse. In ogni caso, Natacha scappa a fare una telefonata e poco più tardi arriva anche William.

Il cineasta subito distingue con il *blocking* le due coppie: in primo piano si posizionano Natacha e William, sullo sfondo Jeanne ed Igor. Ci troviamo forse di fronte ad un'altra fase della macchinazione della ragazza. Ella, infatti, chiede a William di fare un giro nel bosco, dove «la vista è magnifica». Aveva affermato la stessa cosa a Jeanne, quando erano andate nella foresta, ma la foschia aveva impedito alle due di godere del panorama. La richiesta mossa a William, pertanto, potrebbe essere dettata dal desiderio di ammirare quella vista. Non sappiamo la verità circa le intenzioni di Natacha. Come vedremo nelle ultime scene, saremo noi spettatori, dotati dell'anello di Gige, a decidere se credere alle parole di Natacha o meno.

Scena 23A

Jeanne e Igor sono rimasti soli. Leggono in giardino, seduti ai lati opposti di un tavolo. Guardano in direzioni opposte: la posizione sembra sottolineare il loro intento di andare in direzioni diverse e di non voler assolutamente partecipare al gioco di Natacha. Mentre Jeanne è al telefono con la ragazza, che la informa di non riuscire a tornare per cena, Igor ne approfitta per sbirciare il libro che lei sta leggendo. Il timing di Igor è talmente preciso da sembrare casuale: richiude il libro e vi appoggia sopra gli occhiali di Jeanne, riportando il tutto alla posizione originale, terminando nel momento esatto in cui la donna ricompare in giardino. Jeanne annuncia di voler tornare a Parigi.

IGOR: Non vorrà lasciarmi qui da solo. In un pomeriggio ben tre donne mi abbandonano.

Ricordiamo che in *Conte d'été*, Gaspard, il giovane protagonista, alla fine del film viene anche lui abbandonato dalle tre donne con cui intreccia una relazione.

Ora i due sono nel salotto. Igor e Jeanne hanno appena finito di cenare. L'uomo le chiede scusa per la scenata di famiglia a cui ha dovuto assistere. Mentre getta dei legnetti nel camino, prova a spezzarne uno, ma non ci riesce e lo getta intero. Nella mis-

en-scène di Rohmer, si è notato, viene lasciato ampio spazio al contributo degli attori nella costruzione dei loro personaggi. Poche sono le indicazioni fornite dal regista, su gesti e posture. Risulta difficile stabilire se il non riuscire a spezzare il legnetto sia un segno voluto di una mancanza di forza maschile di Igor, o semplicemente una mancanza di forza dell'attore. Ripensando però anche alla cucina, quando affettava malamente l'arrosto, verrebbe da pensare che sia un'indicazione precisa. Dopo tutto, i personaggi maschili nei *Contes des quatre saisons* si dimostrano spesso figure con poca volontà, indecise, orgogliose.

Rohmer blocca Jeanne sul divano e Igor sulla poltrona di fronte, indicandoci che è un momento di confronto. L'uomo ammette di aver avuto un'amante che è stata la causa del suo divorzio. Nella versione di Natacha era stata la relazione della madre con il giovane architetto della cucina a causare la fine del loro matrimonio. Probabilmente non conosce la verità ed il suo pensiero che «ama sognare» ha fabbricato la sua personale versione degli eventi. D'altronde ha già dimostrato la sua forza fantastica reinventando il mistero della collana.

Igor afferma che la sua relazione con Eve è destinata a finire presto e che la ragazza ha già un altro amante. Natacha è all'oscuro anche di questo.

La scena prosegue in un gioco di seduzione psicologica, dove le due visioni distinte dell'amore da parte rispettivamente di Jeanne e di Igor si confrontano. Jeanne confessa di non riuscire a vivere nel disordine di Mathieu se anche lui non è presente. Igor ribatte che se lei lo amasse «alla follia» dimenticherebbe il suo concetto di ordine per fare posto al suo. Igor sembra voler mettere alla prova l'amore di Jeanne per Mathieu, una strategia classica nei giochi di seduzione. In un altro punto della conversazione, più avanti, Jeanne – grazie alla sua formazione filosofica – userà la stessa logica per dimostrare che Igor, in fondo, non è innamorato di lei.

Parlando di Mathieu e del suo disordine, Jeanne lo paragona a Zefirino, scienziato disordinato del romanzo *La chasse au météore* (1908) di Jules Verne²⁶. Jeanne trova in Mathieu e Igor un comun denominatore: mettere “poesia” in ciò che fanno, portando come esempio l'aver tenuto fede alla propria parola ed essere venuto nella casa di

²⁶ Viene subito in mente *Le rayon vert* il cui titolo e dentro il quale film viene citato il romanzo *Le Rayon vert* (1882) di Jules Verne, in cui la protagonista non vuole sposarsi finché non assisterà al fenomeno del raggio verde – un parallelo a cui spingerà Rohmer la sua protagonista, Delphine.

campagna. In quel momento però Igor la informa di aver telefonato alla figlia venerdì pomeriggio, per confermare. Natacha allora sapeva che il padre sarebbe stato lì, ma aveva tenuto l'amica all'oscuro di ciò. Ancora una volta, torniamo a chiederci se la ragazza lo abbia fatto intenzionalmente. Anche Jeanne molto probabilmente se lo chiede e ciò giustificherebbe la sua irritazione e le azioni seguenti.

Igor poi le chiede se può sedersi vicino a lei. Jeanne risponde di sì. Le si avvicina entrando nell'inquadratura. Igor chiede se può prenderle la mano. Jeanne risponde di sì. Igor chiede se può baciarla. Jeanne risponde di sì, ma subito dopo il bacio lo scansa e si allontana, rompendo il two shot e sedendosi di fronte ad Igor.

Jeanne afferma di aver risposto di “sì” per due motivi. Il primo è l'aver agito per logica, la «logica dei numeri», senza attrazione, repulsione, senso di potere o altro, senza pensare a nessuno, nemmeno a sé stessa. È il suo pensiero a governarla. Jeanne fa degli esempi di tale pensiero logico del numero “tre”: il triangolo, il sillogismo, la trinità, la triade hegeliana. Non concederà altro a Igor, se non le tre cose che ha chiesto, come – cita Jeanne – nella favola dei *Tre desideri*. Nella favola riportata da Leprince de Baumont – a differenza del più noto racconto *Aladino e la lampada meravigliosa* – i tre desideri si annullano a vicenda, poiché la morale insegna “che non tocca agli uomini, miseri come sono, ciechi, imprudenti, malevoli, formar dei desideri; e che pochi fra essi son capaci di ben giovarsi dei doni largiti loro dal cielo”.²⁷ Igor non ha saputo chiedere bene, come non ha saputo gestire i rapporti con le altre donne nella sua vita.

JEANNE: Hai lasciato andar via l'unica che contava sul serio senza far niente.

Lo aveva rimproverato Jeanne in giardino qualche ora prima. Il non pensare a nulla, fuorché a seguire una certa logica, riprende anche il momento dell'incontro con Natacha durante la festa di Corinne, quando Jeanne non pensava a nulla, “attendeva” il passare del tempo. Forse quel non fare nulla non era altro che un'altra *logica* da seguire.

Il secondo motivo per cui Jeanne ha detto tre volte “sì” è stato in funzione di Natacha, per dimostrare «l'assurdità del suo piano» e perché di lei parlavano appena prima che Igor le ponesse le domande.

²⁷ <https://www.tiraccontounafiaba.it/fiabe-classiche/charles-perrault/524-desideri-ridicoli.html>

JEANNE: In effetti... C'è una persona in funzione della quale, o piuttosto contro la quale, ho determinato la mia scelta. Sai chi è? [...] È Natacha [...]. Stavamo parlando di lei. E io mi sono sentita ostile nei suoi confronti, spero mi perdonerà.

Questa affermazione ricorda una scena di *His girl Friday* (1940) di Howard Hawks, un altro regista molto apprezzato dagli autori della *Nouvelle Vague*. Nel film, un uomo sta per essere messo a morte per aver sparato ad un poliziotto. L'esperta reporter Hildegard "Hildy" Johnson cerca di salvarlo dimostrando non l'intenzione di "non uccidere", quanto piuttosto di "seguire una certa logica", quella della *Produzione per l'uso*: l'uomo aveva in mano una rivoltella quando si è trovato di fronte il poliziotto, e non ha sparato per ucciderlo, quanto piuttosto perché le rivoltelle sono state costruite per sparare, e la cosa più logica da compiersi era premere il grilletto.

In virtù della logica del numero "Tre", Igor non riesce ad ottenere di più. Jeanne usa la strategia con cui Igor aveva messo in discussione il suo amore per Mathieu, sostenendo che il fatto stesso che lui abbia *domandato* significa che non la ama abbastanza da rischiare ed agire egoisticamente.

Una volta terminata la seduzione di Igor, Jeanne suggerisce di ascoltare della musica. Igor mette una musicassetta di esercitazioni di Natacha: sono gli *Studi sinfonici* di Schumann. Jeanne si immerge nell'ascolto.

Squilla il telefono: è Eve. Igor le mente dicendo di trovarsi da solo. Per Jeanne è il *cue* della sua uscita. Mette le sue cose nella borsa e gli comunica che ritorna a casa. Igor tenta di trattenerla, ma l'aver mentito ad Eve rappresenta per Jeanne solo l'ennesimo motivo per andarsene. Prima però i due si riconciliano, venendo ripresi di nuovo assieme nell'inquadratura.

Scena 24A

Appartamento di Natacha. Jeanne sta preparando la borsa per andarsene, canticchiando il motivo della *Primavera* di Beethoven. Rientra a casa la ragazza e Jeanne decide di affrontarla: l'accusa di aver macchinato perché restasse sola con Igor. In questo momento sono una di fronte all'altra, Rohmer le mostra in campo e controcampo. Natacha, posta davanti ad uno specchio che ne riflette il lato sinistro del volto, è metaforicamente scissa in due immagini distinte: una onesta, corretta e innocente; l'altra affabulatrice, macchinatrice, la ragazza che ha urlato contro Eve per la cenere della sigaretta il giorno prima.

Natacha prova a convincere Jeanne di non aver macchinato alcunché, ma è troppo tardi e avviene una rottura nel loro rapporto. Jeanne non riesce più a fidarsi di Natacha. La ragazza, dal canto suo, si sente tradita dall'unica persona che le dava sostegno.

Rohmer risolve la situazione ricorrendo alla soluzione del mistero della collana. Mentre prende i suoi vestiti dall'armadio, in una situazione speculare all'inizio del film, Jeanne fa cadere una scatola per scarpe da uomo che era riposta in alto. Dentro una delle scarpe trova la famosa collana. Natacha raggiunge Jeanne entrando in two shot, segno dell'imminente riavvicinamento fra le due. E così, Jeanne e Natacha, insieme, ricostruiscono la dinamica dell'incidente, concludendo che solo *il caso* ha determinato la perdita provvisoria della collana. Jeanne inizia a piangere.

JEANNE: Scusami per prima. Sono stata un'idiota. Ma sai... A volte la mia immaginazione mi gioca brutti scherzi e mi trascina in direzioni sbagliate.

NATACHA: E io allora?

JEANNE: A quanto pare la mia presenza qui non è stata negativa come io credevo. Mi ero sentita come un'intrusa. Se non altro sono stata utile a qualcosa.

NATACHA: Pensi che ci crederanno?

JEANNE: Eve forse no, ma tuo padre sicuramente.

NATACHA: Magari l'ha già lasciata. Chissà. Comunque, la loro storia finirà presto. L'hai visto ieri quando è tornato? La vita è bella!

Jeanne si preoccupa di poter essere in qualche modo utile, che la sua presenza momentanea nella vita di Natacha (il suo apparente *disordine*) venga razionalizzata e lasci dietro di sé un cambiamento in positivo. Un po' come l'arrivo e la partenza della primavera.

Scena 25A

La *Primavera* di Beethoven accompagna come musica extradiegetica il ritorno a casa di Jeanne. Dopo una breve inquadratura di una strada di Parigi, siamo di nuovo nel suo appartamento. La protagonista trova un biglietto di sua cugina Gâelle, assieme a dei fiori incartati. Il messaggio dice: «Così potrai portarli dove vorrai». E appena letto il biglietto, stacciamo sull'Arco di Trionfo.

Scena 26A

Jeanne entra nell'appartamento di Mathieu. Con sé ha i fiori della cugina. Li appoggia sul tavolo, prende il vaso con i fiori appassiti per scomparire fuori campo. Scorrono i titoli di coda.

Con il regalo di Gäelle, assieme alla *Sonata n.5 op.24* di Beethoven, Rohmer sembra suggerire un finale positivo. Il rinnovamento è giunto anche nella vita di Jeanne, la primavera può lasciare spazio ad una stagione più luminosa.

2.2 *Conte d'automne* (Racconto d'autunno)

Scena 1B

Il film si apre con l'inquadratura di una strada di un paese della campagna francese. Seguono, alternate ai titoli, altre sette inquadrature di scorci delle strade, volte a indicarci il contesto geografico in cui è ambientata la vicenda. La seconda di queste inquadrature include un cartello stradale riportante il nome del paese: Saint-Paul-Trois-Châteaux. Rohmer ci porta immediatamente nel mondo reale, per essere più precisi nel sud della Francia.

Ecco poi una casa circondata da un muro. Ci ricorda un altro muro, quello della casa di Fontainebleau, che «tiene lontani i curiosi» come diceva Natacha. Oltre quel muro, in un grande giardino, Isabelle, insieme a suo marito Jean-Jacques, la loro figlia Emilia ed il fidanzato Grégoire, stanno finendo di fare colazione.

Dopo un primo quadro totale della famiglia, Rohmer mette le coppie in due inquadrature distinte, montandole alternatamente. Vi sono i genitori da una parte e i due giovani prossimi alle nozze dall'altra.

Stanno parlando di acquistare, per la festa del matrimonio, alcune bottiglie di vino prodotto da Magali, un'amica di Isabelle. Ne nasce una leggera discussione fra madre e figlia. Isabelle viene ora inquadrata da sola, mentre *nelle inquadrature in cui compare la figlia è sempre presente anche il fidanzato*. Rohmer esclude il marito dalla conversazione. Emilia e Grégoire, al contrario, sono una coppia giovane e, soprattutto, unita.

La mdp si sofferma sul volto di Isabelle che osserva la giovane coppia. Non è triste, ma nemmeno felice. Attraverso l'imminente distacco della figlia, la presenza/non presenza del marito e il corpo di Marie Rivière quarantaduenne, Rohmer ci presenta Isabelle, la più matura fra le sue protagoniste. Nei primi piani di Isabelle si può notare che porta al collo una collanina d'oro con un ciondolo a forma di delfino. Forse è un piccolo riferimento – un *easter egg* più che una citazione o un *hommage* – al personaggio di Delphine interpretato da Marie Rivière nel film di Rohmer del 1986 *Le Rayon vert*.

Isabelle si allontana da casa sulla sua auto. Vengono inquadrate anche le torri di una centrale nucleare che si staccano nettamente dal contesto paesaggistico della Valle del

Rodano. Riusciamo a seguire alla perfezione i suoi spostamenti. Anche nella sceneggiatura pubblicata, Rohmer fornisce indicazioni dettagliate del suo percorso:

Dopo aver passato il canale di Donzère-Mondragon e il Rodano fino al ponte di Bourg Saint-Andéol, imbocca una strada sterrata che porta alla proprietà di Magali, proprio ai piedi dei contrafforti dell'Ardèche.²⁸

Per l'inquadratura di Bourg Saint-Andéol ricorre ad una soggettiva in camera-car, ovvero la mdp è montata sull'automobile di Isabelle, che ci offre il suo punto di vista. Lentamente la camera effettua anche una panoramica puntando la chiesa del paese color terra.

L'auto correndo su un ponte attraversa per la prima volta nel film il fiume Rodano, che riveste un ruolo centrale nella pellicola. Il letto del fiume, che si estende da nord a sud, viene percorso ed attraversato più e più volte dai personaggi durante la vicenda. Allo stesso modo, in *Conte de printemps*, gli spostamenti di Jeanne avvenivano attorno alla Senna.

Scena 2B

Isabelle arriva alla tenuta di Magali. L'amica è inquadrata assieme ad una ragazza che le somiglia molto. Stessa statura, stessa carnagione abbronzata, stessi capelli neri e ricci. Si tratta di Rosine, la fidanzata di Léo, il figlio di Magali.

In questo film, la voce delle due donne assumerà toni distinti. In Isabelle sarà uno strumento di affabulazione e di inganno; in Magali sarà sempre sincera – o almeno lo sarà fin quando non avrà dei dubbi sulla fedeltà dell'amica. Lei stessa afferma in questa scena di saper riconoscere i difetti del proprio figlio e che Rosine sia “troppo” per lui. La ragazza, infatti, molto matura per la sua età, sembra maggiormente in sintonia con uomini di mezza età, come il suo ex professore di filosofia ed ex amante.

Scena 3B

Siamo nella vigna di Magali. Il quadro è un campo lungo che racchiude le due donne, la vigna e sullo sfondo ci mostra la campagna sconfinata. La coppia avanza verso la macchina da presa, dialogando sul vino. Magali afferma di non essere interessata a produrre in grandi quantità, desidera piuttosto dimostrare che il Côte-du-Rhône è

²⁸ É. Rohmer, *Racconti delle quattro stagioni*, Parma, Editrice Il Castoro, 1991.

anch'esso un vino da riserva, concentrandosi quindi sulla qualità della vite e sul processo d'invecchiamento.

MAGALI: Fra un po' ci siamo... Parlo della vendemmia.

Queste parole sembrano andare oltre l'immagine della vigna, preannunciando un evento imminente, un evento di mutamento nella vita di entrambe. Magali afferma infatti di sentirsi finalmente pronta ad incontrare un uomo. Per Isabelle, invece, la concomitanza del matrimonio della figlia con la dichiarazione di Magali rappresenta l'occasione per deviare dai suoi percorsi prefissati.

Il dialogo fra le due donne, inerente la produzione del vino e ricco di descrizioni, sembra essere frutto dei dialoghi di Rohmer durante i sopralluoghi con gli abitanti delle zone.

Visitando un altro appezzamento, Magali critica la vigna del vicino, troppo "perfetta" grazie all'uso di diserbanti che uccidono le erbacce e mutano il sapore del vino, contrariamente ai metodi meno invasivi che lei usa. Continua elencando nomi specifici delle piante che crescono nella sua vigna, come l'antirrhino selvatico.

ISABELLE: Io chiedo, ma per domani avrò già dimenticato tutto.

Anche questa è una menzogna e come vedremo le nozioni di Magali le torneranno utili nel corso della sua macchinazione.

ISABELLE: Per mia natura sono una sognatrice.

A causa della sua natura mette in moto la macchinazione fulcro della vicenda.

Isabelle e Magali risalgono la macchia. Da lì osservano il monte Ventoux. Quando Magali libera Isabelle dai rovi, ribatte che quello che le manca è la forza. Lancia un altro segnale relativo a una mancanza, attraverso l'immagine del lavoro pesante nella vigna, gestito in quel momento da Marcel, un bracciante troppo vecchio e che presto se ne andrà.

Scena 4B

Establishing shot di una casa in pietra. È la casa di Étienne, professore di filosofia ed ex amante di Rosine. L'uomo e la ragazza osservano la vigna. Lui l'abbraccia, la bacia

vicino agli occhi, ma quando le carezza la spalla nuda, appena sotto la spallina della canottiera, Rosine si scansa. Anche il pensiero di Rosine è fantasioso, manipolatore, come quello di Isabelle. La sua spiccata fantasia la sta per portare, infatti, a compiere una macchinazione parallela a quella di Isabelle per far incontrare Étienne con Magali. Un altro elemento in comune fra le due donne è la relazione “stretta” che hanno con l’elemento maschile, centro della macchinazione. Rosine ed Étienne erano amanti e stanno cercando di restare amici; dal canto suo Isabelle si ritroverà a provare sentimenti contrastanti per Gérald.

ÉTIENNE: Non è così facile essere amici. A volte il confine è così incerto.

ROSINE: Per me è chiarissimo, fidati.

Sia Rosine che Isabelle hanno un apparente controllo totale sulla macchinazione e sull’uomo. Stabiliscono loro, infatti, di volta in volta i confini confondendo Étienne e Gérald.

Rosine ed Étienne tornano in two shot, seduti su un muretto di pietra. Étienne ne approfitta per stringere a sé la ragazza, baciarla sul collo e poggiare la testa sulla sua spalla. Il confine è chiaro solo per Rosine, Étienne prende fin che può, quanto lei gli concede. In questo il suo potere di “concedere di più o di meno” è simile a quanto abbiamo visto fare a Jeanne con Igor. A differenza della professoressa di filosofia, guidata dalla logica del suo pensiero, Rosine è guidata dalle proprie fantasie, dalle percezioni romantiche.

Étienne, attraverso la parola, cerca di mostrarsi un uomo che vuole maturare, dichiarando di voler scegliere una donna con una «discreta differenza d’età» per quando vorrà accasarsi. Tuttavia, è un personaggio in qualche modo *doomed*, condannato dal regista stesso, all’immaturità.

Di nuovo il tema del controllo sul “confine” viene rimarcato da Rosine parlando del suo rapporto con Léo.

ROSINE: Mi tolgo lo sfizio, ma tanto non dura.

La figura femminile è cambiata drasticamente negli anni dai primi film di Rohmer, quando veniva presa e scartata a piacimento dall'uomo. Ora non solo ha il controllo, ma riscrive le regole dei rapporti a suo piacimento e vantaggio.

ROSINE: [Riferendosi a Magali] In fondo è lei quella che amo. Mi sono innamorata di lei.

Non conosciamo il contesto familiare di Rosine. La ragazza però ci dice che il suo rapporto con Léo continua solo per poter frequentare Magali, per la quale vedremo rappresentare quasi una figlia.

Durante il dialogo, Étienne si avvicina a Rosine e, ogni qualvolta oltrepassa il "confine", lei si scansa, esce dal two shot e cerca un quadro solo per sé. Étienne, di nuovo, la raggiunge nell'inquadratura. Quando le chiede di sedersi sulle sue ginocchia, lei risponde di no, che è «volgare». Ma poco dopo, ridendo, acconsente. Non sembra un cedimento però, quanto un ulteriore segno della padronanza di Rosine del rapporto: non si siede sulle sue ginocchia se è lui a chiederglielo, ma lo fa quando vuole lei, nel momento in cui può usare quell'atto quasi per prenderlo in giro. Étienne prova a prendere con la forza Rosine, ma lei reagisce e lo allontana. Prima di andarsene, però, lo bacia.

Scena 5B

Establishing shot di una libreria. L'insegna dice "Librerie des 5 continents". Al suo interno troviamo Isabelle, proprio nel momento in cui sta uscendo per andare a trovare Magali. Questa breve scena è accessoria, diretta a descriverci il lavoro di Isabelle. L'oggetto "libro" assumeva nella piccola biblioteca personale di Jeanne un segno del valore da lei assegnato al pensiero. Ora la diversificata offerta dei titoli della libreria trasforma il libro in uno strumento per compiere molteplici viaggi, per esplorare mondi reali e fantasiosi, e le cui parole concorrono a costruire il pensiero affabulatore di Isabelle.

Stacchiamo in strada. Rohmer ci mostra dal camera-car il Rodano attraversato ancora una volta.

Isabelle si incontra con Magali alla sua tenuta. In questa sequenza assistiamo ad un piccolo crollo di Magali, in cui confessa a Isabelle di sentire la mancanza di un uomo, ma di non riuscire ad attivarsi per fare qualcosa in merito. Le due amiche si confrontano sull'esperienza genitoriale. La figlia di Magali, Valentine, è andata a vivere con il suo compagno un anno fa. La figlia di Isabelle sta per sposarsi e lasciare la casa. Magali però non ha nessuno che possa colmare il vuoto lasciato da Valentine. Per un po' ha pensato potesse contare sul figlio Léo, ma solo con Rosine ha ritrovato un po' di pace. Magali è spaventata, sostiene che gli uomini preferiscano le donne giovani (come abbiamo visto per Étienne e per Igor, anche se entrambi sostengono che per il "lungo periodo" preferirebbero avere accanto una persona con non troppa differenza d'età). Quando Isabelle fa un complimento alla bellezza di Magali, Rohmer la inquadra in un mezzo busto quasi frontale, mentre sorride. Un raggio di sole le colora i capelli di oro.

Sono inquadrature in campo e controcampo. Nel momento di onestà di Magali, mentre sta dando dell'uva all'amica e piange, le due protagoniste sono nella stessa inquadratura. È qui che Isabelle prende definitivamente atto di dover fare qualcosa, e nomina all'amica gli annunci matrimoniali. Magali reagisce male all'idea.

Isabelle dice di conoscere una donna che ha incontrato così il marito, e quando Magali le chiede se la donna sia felice l'altra replica:

ISABELLE: Apparentemente sì... Quanto me diciamo.

Ammette una felicità apparente, o perlomeno non completamente soddisfacente. Rohmer ha suggerito una certa insoddisfazione in Isabelle escludendo il marito dall'inquadratura nella prima sequenza del film. Per questo motivo la macchinazione di Isabelle assumerà dei toni quasi grotteschi.

Scena 6B

Isabelle esce da un'edicola con un giornale locale, *La Tribune*. Entra nella sua libreria e manda a casa la commessa, Marie. Per mettere in pratica il suo piano ha bisogno di restare sola.²⁹ Apre il giornale alla pagina col titolo «Dites OUI au bonheur», ovvero la pagina degli annunci matrimoniali. Qui è evidente il ritorno del topos rohmeriano dello

²⁹ «La scrittura esige solitudine» dichiarava la protagonista di *Adèle H.* (1975) di F. Truffaut.

spazio personale, come erano la stanza e il pianoforte per Natacha, ora lo è la libreria per Isabelle.

Scena 7B

Di questa scena, nella sceneggiatura pubblicata, non sono riportate le battute. Isabelle è a tavola, lo sguardo puntato verso l'angolo in basso a sinistra dell'inquadratura, uno sguardo perso come quello che aveva Jeanne alla festa di Corinne. Come Jeanne, dietro di lei una finestra dà sul nero della notte.

Il marito le parla di alcuni dettagli riguardo alla festa per il matrimonio della figlia. Quando Isabelle ritorna al presente, si scusa per la sua distrazione. Sono seduti uno di fronte all'altro, ma Rohmer li inquadra assieme, per cui se di uno vediamo il volto, dell'altro scorgiamo la schiena. Sono una coppia, ma guardano in direzioni diverse.

Nella seconda parte della scena, Isabelle scende in cucina in camicia da notte per scarabocchiare qualcosa su un pezzetto di carta strappato dalla confezione della birra. La scena è montata in *jump cut* brevi inquadrature distanti fra loro temporalmente, montate ad alto ritmo – e serve a trasmettere l'eccitazione della protagonista che sta orchestrando il suo piano e l'ansia della possibilità di essere scoperta. Le immagini montate come frammenti possono essere interpretate anche come la frenetica ricerca nella propria mente delle parole da usare nell'annuncio.

Scena 8B

Rohmer ci mostra un totale dell'interno libreria. Nessuno è nei paraggi, lo spazio è tutto per Isabelle, che può sentirsi libera di leggere a voce alta l'annuncio che sta scrivendo. Chiude con la frase «sensibile alla bellezza fisica e morale».

Scena 9B

Establishing shot di Avignone, da lontano si vede la stazione dei treni. In mancanza di segnaletica, Rohmer cerca di darci indizi sui luoghi reali attraverso elementi della geografia.

La scena vede per la prima volta Rosine incontrarsi con Léo. I due si siedono uno di fronte all'altro. Lei non ha risposto alle sue chiamate. Come abbiamo detto, è Rosine a decidere i confini nelle sue relazioni.

Sui tavoli del caffè ci sono vassoi con frutta della stagione autunnale, tra cui melagrane e giuggiole.

Scena 10B

È il momento della vendemmia. In sceneggiatura non vengono riportate le poche battute. Rosine scatta delle foto a Magali mentre è al lavoro.

Stacchiamo e siamo di nuovo nella tenuta di Magali. Non è chiaro quanto tempo sia passato dalla vendemmia, in quanto Magali sta osservando le foto fatte da Rosine. Potrebbe essere passata qualche ora oppure un giorno o due, il tempo necessario per farle sviluppare.

Fra le foto scattate, Rosine cerca di nascondere quella di Étienne. Magali se ne accorge e le chiede dell'uomo. Rosine qui ha l'idea che risolverebbe i suoi problemi: accasare Magali con Étienne. La ragazza sta tentando di "sistemare" il suo ex professore ed ex amante con una donna, convinta che così facendo riusciranno a vedersi unicamente come amici. Immagina allora di poter prendere le due persone che ama e metterle insieme. Magali si altera, per la seconda volta qualcuno cerca di intromettersi nella sua vita privata.

MAGALI: Comunque al successo di queste piccole macchinazioni io non ci credo.

A differenza di Isabelle, Rosine dichiara il suo piano alla donna, provando a coinvolgerla direttamente. Abbiamo detto che ama entrambi, Étienne e Magali. Rohmer allora fa compiere a Rosine gesti simili a quelli che ha fatto Étienne con lei: si siede vicino a Magali e le appoggia la testa sulla spalla.

Scena 11B

Rosine in bicicletta attraversa una strada di campagna, il cartello inquadrato indica che sta entrando a Montélimar. Svolta poi da place Des Clercs, in quella che Rohmer indica in sceneggiatura come place Rouget de l'Isle.

Rosine rivede Étienne che, da subito, sia con la voce che con i gesti, mostra ancora una forte attrazione per lei. Quando Rosine si stacca da lui afferma:

ÉTIENNE: Ancora non credi che io sia capace di esserti solo amico? Ne sono capace.

Étienne è un personaggio che, avrebbe detto Jeanne, ama vivere nel “disordine”. Sentenziava qualche scena prima Rosine: «Tu adori crogiolarti nell’ambiguità».

Rosine mette anche Étienne a conoscenza del suo piano. Quando però il professore capisce che si tratta della madre di Léo, l’attuale ragazzo di Rosine, la sua reazione è estremamente comica. È sconvolto dall’idea di poter diventare il patrigno di Rosine e scioccato che ciò non turbi la ragazza, anzi la diverta.

Soffermiamoci sulle motivazioni del piano di Rosine. Non cerca di trovare un padre o una madre, come accadeva per Natacha con Jeanne, ma piuttosto il suo pensiero fantasioso accorre in aiuto di quello più razionale che sta maturando in lei.

ROSINE: La differenza d’età che una volta non mi turbava, ora mi spaventa.

La ragione sembra suggerirle di interrompere la relazione. Tuttavia, la sua fantasia vuole vederla ancora fare coppia con Étienne. Non è un caso allora che cerchi di fargli conoscere una donna che le somiglia.

ROSINE: Non trovi che mi somigli un po’?

Chiede Rosine mostrando ad Étienne una sua foto, quasi vedesse in Magali una futura sé stessa sola, e quindi desiderosa di risolvere quella solitudine.

Il rapporto intricato e non convenzionale fra Rosine ed Étienne viene marcato da Rohmer attraverso i movimenti dei personaggi sulla scena. Si avvicinano e si allontanano, passano dall’essere ripresi nella stessa inquadratura al confrontarsi in campo e controcampo.

Scena 12B

Siamo nella stanza di Léo. Sulla porta è appesa la locandina della pièce teatrale *Y’a des jours comme ça...*³⁰.

³⁰ Scritta da Laurence Bréheret e Philippe Gruz. “Eléonore Timbaud, trente ans, célibataire, serveuse à mi-temps dans une brasserie parisienne, habite un petit studio an banlieue. Le dimanche matin, rêvant

Entra Rosine che gli racconta di essersi incontrata con Étienne.

ROSINE: Non mi voglio nascondere. [...] Avrò diritto di avere tutti gli amici che voglio.

LÉO: Lui che cosa ti dice?

ROSINE: Delle cose interessanti... Come sull'amore e sull'amicizia.

Rosine aveva avuto un dialogo simile nella prima scena con Étienne, parlando degli argomenti delle sue conversazioni con Magali in cui erano emersi temi che richiamavano concettualizzazioni di impronta filosofica. Rosine sembra ripetere lo stesso schema in ogni sua relazione, stabilendo anche una sorta di gerarchia. Al primo posto ora c'è Magali, poi Étienne e infine Léo (Rohmer sembra rimettere sempre al primo posto la riflessione filosofica, seguita dall'amore e dagli altri temi).

Durante il dialogo, Léo e Rosine sono inquadrati singolarmente, dal momento che emerge fra i due un rapporto sbilanciato. Rosine mette al corrente Léo del piano da lei ingegnato per avvicinare sua madre ed Étienne. La sua reazione iniziale è di rabbia, al pari quella di Étienne.

LÉO: Il tuo ex come patrigno. Pensaci. È mostruoso!

ROSINE: Mostruoso... A questo non ci avevo pensato.

Rosine, che costruisce le proprie regole e costringe gli altri a giocare seguendole, non riesce a provare empatia per gli altri. Infatti, la sua relazione con i tre personaggi ruota attorno all'idea di sé stessa: Magali è lei stessa in una versione matura; Étienne è il

d'une gloire prochaine, elle s'adonne à sa passion: la chanson. Cela n'est pas du goût de son voisin qui occupe l'appartement du dessous. Luc Bertoni, trente huit ans, policier, marié, sans enfants, adepte forcené de la grasse matinée, ne supporte pas les vocalises. Faisant irruption dans l'appartement de la chanteuse, il confisque l'unique exemplaire de la bande play-back, mettant ainsi un terme à tout arrangement à l'amiable. Il pose ses conditions : il rendra la cassette quand il aura pu dormir tout son soûl. Il retourne chez lui, laissant Eléonore âprement résignée. Mais comble de malchance, il ne peut rentrer dans son appartement. Les clefs sont restées à l'intérieur. Il demande donc à sa voisine Eléonore de bien vouloir l'héberger pour une heure, le temps que sa femme revienne du marché. Malgré la résistance d'Eléonore, il finit par s'installer. Au fil de la conversation, Luc Bertoni s'avère très au courant de la vie de son hôte. Il use habilement de tous les stratagèmes afin de s'imposer jusque dans la vie intime de sa voisine, mêlant indiscretions, questions anodines, réflexions personnelles, fermeté et conseils méticuleux du fin policier qu'il est. Que veut-il ? Où veut-il en venir ? Et si la situation n'était qu'un prétexte ? En une heure, Eléonore Timbaud sombre dans une machination hors du commun. Le piège minutieusement élaboré par Bertoni se referme subrepticement sur elle pour en faire la coupable évidente du meurtre de Mme Bertoni. Aucune défense possible. Bertoni a pensé à tout. Enfin, à presque tout..."

Da: <https://www.theatreonline.com/Spectacle/Y-a-des-jours-comme-ca/310#infospectacle>.

compagno (da redimere) che vorrebbe per l'immagine di sé adulta; Léo è un tappa buchi, il "ragazzo canonico" che dovrebbe avere una ragazza della sua età.

Per saldare il nuovo pezzo della sua macchinazione, Rosine si avvicina a Léo entrando nella sua inquadratura e lo bacia sulla guancia. Léo sorride e implicitamente dà il suo consenso al piano della ragazza.

Scena 13B

Interno della libreria di Isabelle. La sua assistente se ne va un'altra volta, lasciandola sola e nel proprio spazio libera di proseguire nel suo piano.

Sulla scrivania ha diversi biglietti di risposta all'annuncio. Legge ad alta voce quella che tiene in mano: «Signora, il suo annuncio non è convenzionale. Mi permetta di riconoscermi nelle sue parole. Spero di non deluderla. Gérald». Alla firma segue il suo numero di telefono. Isabelle una volta letto il messaggio commenta:

ISABELLE: Molto sicuro di sé. [...] Gli altri sono talmente squallidi.

Telefona così all'uomo e fissano un appuntamento a colazione a Pont-Saint-Esprit. Sarà lei ad incontrare Gérald.

ISABELLE: La sera proprio non mi è possibile.

Ha fissato l'incontro al mattino poiché le è più facile assentarsi dal negozio, di cui è la proprietaria, piuttosto che giustificarsi con il marito. La macchinazione della donna prende una piega inaspettata.

Scena 14B

La scena si apre con un establishing di Pont-Saint-Esprit vista dall'automobile di Isabelle che attraversa ancora il Rodano.

Interno di un bar-ristorante. Vediamo un uomo seduto ad un tavolo che sfoglia un giornale. È Gérald, l'uomo dell'annuncio. Isabelle si avvicina. Si volta e cambia direzione. Non sta solo cercando di capire se la persona seduta sia l'uomo dell'annuncio: la protagonista sta decidendo se continuare con il suo piano e mettere in scena una recita. Decide di presentarsi e prende in prestito la vita dell'amica, mantenendo soltanto il proprio nome.

Gérald inizia a raccontarsi. È nato in Algeria, dove ha passato l'infanzia fra le vigne dei suoi genitori, per poi trasferirsi in Francia.

Isabelle allora prende in prestito la biografia dell'amica.

Dopo uno stacco temporale, il pranzo è stato consumato, Rohmer apre su un dettaglio riguardante una bottiglia di vino, un *Cairanne Côte-du-Rhône*, lo stesso tipo di vino prodotto da Magali.

GÉRALD: Questa riva o l'altra?

ISABELLE: Non mi sento ancora di dirglielo, non ci conosciamo abbastanza.

Gérald indaga su dove la donna abiti. Isabelle non vuole dirlo, e con ragione. Non solo non ha idea di chi ha di fronte, ma corre il rischio di essere smascherata. Inoltre, per Rohmer i luoghi caratterizzano i personaggi, e confidare una tale informazione sarebbe difficile come mentire sul proprio nome.

Rohmer ha anche posizionato le abitazioni delle due donne sulle sponde opposte del Rodano: Magali vive sulla sponda ovest, Isabelle su quella est.

Scena 15B

Establishing del ristorante La Garde Adhémar. Isabelle e Gérald ora sono inquadrati insieme in two shot: sta nascendo una simpatia. La menzogna di Isabelle inizia a vacillare quando Gérald le domanda quanti ettari possiede. Dovendo recuperare credibilità, durante la passeggiata nel piccolo orto botanico riconosce l'antirrhino selvatico, spiegando a Gérald di conoscerlo essendo una pianta infestante che cresce fra le sue viti. Lui le chiede di nuovo dove abiti.

ISABELLE: Da quelle parti...

La donna fa un ampio gesto col braccio a mostrare tutta la campagna.

Scena 16B

Alla tenuta, Magali e Rosine stanno guardando delle nuove foto.

MAGALI: Sono venuta meglio in queste nuove che in quelle dell'altro giorno. Qui dimostro la mia età.

Magali non ama la menzogna. Il suo desiderio è di trovare un uomo che l'apprezzi per com'è.

Arriva Isabelle. Ha gli stessi abiti della precedente scena, molto probabilmente arriva direttamente dall'appuntamento con Gérald. Magali, Rosine e Isabelle si siedono al tavolo, inquadrare tutte e tre insieme. Isabelle invita nuovamente Magali al matrimonio, estendendo l'invito anche a Rosine. L'avvenimento sarà il climax delle macchinazioni di entrambe, pur restando ognuna all'oscuro del piano dell'altra.

Rimasta sola, Isabelle nota le foto di Magali sul tavolo e ne prende una.

Scena 17B

Isabelle cammina avanti e indietro nel giardino di casa sua. È al telefono con Gérald. Gli dà appuntamento a mezzogiorno e mezzo al Garden Cafe, in place des Carmes a Montélimar.

Prima di uscire, Isabelle viene fermata da Emilia che si offre di fare parte delle commissioni della madre. Isabelle si trova così a mentire anche alla figlia, alienandosi ancor più dalla propria famiglia.

Scena 18B

Establishing del Garden Cafe. Gérald e Isabelle discutono sull'impatto visivo delle industrie sul territorio. Lui ama come l'architettura industriale si inserisce nel territorio, come nel caso della centrale nucleare. Isabelle non è d'accordo e ritiene che le industrie soffochino il panorama.

Isabelle si appresta a rivelare la sua vera identità a Gérald.

ISABELLE: Invece il mio [verdetto] è a buon punto.

Dicendolo giocherella nervosamente con la fede all'anulare sinistro. Isabelle cerca di uscire di scena e far subentrare l'amica. Sostiene che lei non è il tipo di persona che Gérald sta realmente cercando e che non corrisponde affatto al suo "tipo ideale". Gérald sostiene di non avere un tipo ideale, ma Isabelle attraverso la conversazione lo convince a confidarsi, dimostrando che anche lui ha un tipo preciso in mente.

Rohmer restringe l'inquadratura in un primo piano su entrambi, insistendo su Isabelle mentre mostra il suo vero volto. La donna rivela la sua identità. Gérald, comprensibilmente, si sente tradito e preso in giro. Tuttavia, la sua è una reazione

contenuta, quasi ne fosse in realtà sollevato. Rohmer ci mostra per la prima volta un uomo di più alto valore rispetto ad altri casi quali Étienne, Léo e addirittura Igor.

Anche Gérald però entra ora a far parte consapevolmente della macchinazione.

Se Rosine aveva mostrato ad Étienne la foto di una Magali sorridente, in una versione che la stessa donna riteneva “fasulla”, Isabelle mostra a Gérald una Magali dall’aria malinconica, quella foto in cui “dimostrava la propria età”.

GÉRALD: Ha uno sguardo interessante.

Étienne dell’altra foto, quella in cui Magali sorride, aveva notato la somiglianza con Rosine, ma anche che

ÉTIENNE: [...] l’espressione è molto diversa.

I due uomini hanno intenzioni ben diverse.

ISABELLE: Io ora esco di scena, il mio ruolo è terminato, io non esisto più.

Il personaggio che si è costruita per la prima parte della sua macchinazione scompare, ora che la sua recita è finita.

Isabelle prosegue nell’illustrare il suo piano.

ISABELLE: Magali sarà sola [alla festa], un po’ sperduta, più o meno quanto me.

Isabelle usa ancora un paragone per esprimere il suo stato d’animo. Non ha con chi confidarsi, la figlia è concentrata sul matrimonio, Magali ha i suoi pensieri, e la tiepida presenza di Jean-Jacques non le è di alcun sostegno. In questo senso, seppur in un contesto più maturo, Isabelle assomiglia ancora alla Delphine che vagabonda alla ricerca di qualcosa che dia un senso, una giustificazione, alla propria esistenza. Non bastano più il matrimonio e i figli, il loro influsso si è esaurito e qualcosa deve subentrare al loro posto.

Scena 19B

L’establishing shot ci mostra l’esterno del Garden Cafe. La mdp compie una panoramica verso sinistra fino ad incrociare Étienne e Rosine mentre entrano nella piazza. Stanno definendo i dettagli del piano. Rosine tranquillizza Étienne: «Nessuno ti

farà domande». Esattamente come nella scena precedente Isabelle aveva rassicurato l'altro invitato inatteso, Gérald: «Vedrà che nessuno le farà domande».

Rosine vede Isabelle e Gérald che si salutano, e cerca di nascondersi. Il suo pensiero affabulatore immagina che stia avvenendo qualcosa di sconveniente.

Scena 20B

Gli sposi escono dalla cattedrale di Saint-Paul-Trois-Châteaux. Al centro della folla ci sono Isabelle e Jean-Jacques.

Scena 21B

Fra i tavoli degli invitati nel giardino di Isabelle, Gérald si muove incerto. Vede Magali e le si avvicina titubante, un po' come Isabelle al loro primo appuntamento. Magali gli offre del vino.

GÉRALD: È ben invecchiato. [...] Per essere un vino della regione è assolutamente eccezionale!

A queste affermazioni, Magali risponde ridendo istericamente come una ragazzina, emozionata per l'incontro con quest'uomo che sa apprezzare il suo vino. È un segnale positivo dell'incontro. Per sottolineare l'intesa iniziale tra i due Rohmer riprende entrambi nella medesima inquadratura.

Per un momento rivediamo, nella sua emozione, la giovanissima Laura di *Le genou de Claire* (1970) interpretata da una diciannovenne Béatrice Romand.

Un altro segnale immediatamente positivo dell'incontro è di ordine topografico. Gérald chiede se il vino sia prodotto in quella zona.

MAGALI: Sì, in Ardèche. Laggiù.

E la donna indica un punto del panorama, differentemente da Isabelle, aprendo già la propria identità allo sconosciuto.

MAGALI: Ci sono pochissime persone in grado di apprezzare un buon vino. Non sa quanto mi ha fatto piacere.

La sua paura è che ci siano poche persone che vogliono una donna della sua età, che sappiano apprezzarla. Abbiamo la sensazione che per Magali sia quasi un incontro

provocato dal destino. Infatti, vedremo quanto sarà dura la sua reazione quando inizierà a capire che non è così.

Magali si congeda da Gérald per andare incontro a Rosine.

La giovane la presenta ad Étienne. È il turno della seconda macchinazione. Il secondo incontro però va in maniera opposta al primo. Magali è già a conoscenza del piano di Rosine, ma soprattutto sa già che tipo di uomo sia Étienne. Le risposte alle sue domande sono secche e lapidarie, con un non poco velato tono di fastidio.

La composizione dell'inquadratura mette i tre personaggi insieme, con Magali al centro fra Étienne e Rosine, come ad indicare la sua posizione al centro della macchinazione. Non si deve pensare però che mettendoli nello stesso quadro Rohmer intenda che tra loro vi sia un rapporto positivo. In questa scena bisogna notare lo sguardo di Magali. È fisso sull'orizzonte per tutto il dialogo, salvo le poche volte in cui guarda a terra. Si è messa in mezzo ai due per poter ascoltare e parlare ad entrambi senza dover mai rivolgere lo sguardo verso loro. Quindi, pur acconsentendo a partecipare alla macchinazione di Rosine, Magali non lo fa con piacere. Rohmer esprime la differenza fra i due incontri utilizzando in maniera evocativa ciò che di più ha a cuore: il paesaggio.

ÉTIENNE: [riferendosi all'Ardèche, dove vive Magali] è certamente più selvaggio.

MAGALI: Selvaggio? No. È tutto coltivato. È la vera campagna.

L'espressione che si dipinge sul volto di Étienne è di nuovo estremamente comica. Anche lui ha intuito che l'incontro, iniziato male, non potrà di certo progredire in meglio. Magali infatti, con la scusa di accedere al buffet, riesce a defilarsi.

La macchina da presa rimane su Étienne e Rosine. Il professore saluta una ragazza giovane con un vestito rosso. Étienne non ha avuto la redenzione che forse sperava e ritorna così alle vecchie abitudini.

Magali si destreggia in mezzo alla folla in cerca di Gérald. La segue la mdp manovrata a spalla, rendendo frenetica e nervosa la ricerca dell'unico uomo che ora le interessa.

Gérald entra in casa e raggiunge Isabelle per aggiornarla sul suo incontro con Magali. Durante il dialogo i due si spostano avanti e indietro per la stanza, entrando e rompendo il two shot più volte. Il loro rapporto è incerto, in sospeso, in attesa. Isabelle è incorniciata da uno specchio con la cornice d'oro. Gérald si appoggia al bordo di una finestra da cui proviene la luce dorata del sole. Isabelle attraversa la stanza fino alla finestra opposta, completamente investita dalla luce del sole. La donna inizia a “volteggiare” attorno all'uomo. È felice, e un po' brilla ammette. Il suo piano prosegue alla perfezione. Fingersi Magali, vivere un'altra storia, ha per poco colmato il vuoto che si era creato in lei e che l'ha spinto ad intraprendere la sua missione. I due ora sono sulla soglia di una porta gialla. Isabelle invita Gérald a raggiungere Magali, ma prima lo ferma, gli mette le braccia attorno al collo. Restano un momento così e poi lei gli dà un bacio sulla guancia.

In quel momento però entra nella stanza Magali che, non appena li vede, richiude la porta.

Torniamo all'esterno, sull'altro lato del giardino, lontano dalla festa. Rosine raggiunge Magali che se ne sta in un angolo con aria pensierosa. L'autunno è qui evidente per il fogliame bruno che ricopre il terreno. Le due amiche concordano che l'incontro non abbia dato buon esito.

MAGALI: [...] Se dovessi trovare un uomo, sarà assolutamente indipendente dalla mia volontà.

Magali sente di aver terminato le strategie, non può ordire macchinazione di sorta. Nel pronunciare questa battuta, sullo sfondo entra in campo Gérald. Magali resta vicina a Rosine e quando l'uomo esce di scena, esprime la sua perplessità circa ciò che aveva visto prima.

MAGALI: [...] Non ci tengo a mangiare nel piatto degli altri.

Rosine le confida di aver già visto quell'uomo insieme ad Isabelle. Non v'è alcun motivo di pensare che i due abbiano una relazione, ma Rosine si affretta bene a spiegare

ROSINE: [Parlando del suo carattere] Curiosa non è la parola giusta. Direi piuttosto affabulatrice. Ogni volta che vedo un uomo e una donna insieme, penso male. Insomma, secondo la migliore tradizione romanzesca. Quando vedo una donna così bella, così amata, così corteggiata, non posso impedirmi di pensare.

E come nella migliore tradizione romanzesca, i piani si stanno rivoltando contro gli orchestratori. Rosine si allontana; entra in scena Isabelle e conduce Magali da Gérald. Questo è l'ultimo atto della sua macchinazione. Magali desidera tornare a casa e Isabelle suggerisce che sia lui ad accompagnarcela. Lei acconsente e si allontanano insieme.

Scena 22B

L'inquadratura in point of view dall'automobile di Gérald mostra un cartello stradale: stanno abbandonando Saint-Paul-Trois-Châteaux. Durante il viaggio vengono inquadrati separatamente. Infatti, Magali inizia a sospettare che ci sia una qualche macchinazione dietro il suo incontro con Gérald, e intraprende una sorta di interrogatorio.

GÉRALD: Allora dove devo portarla?

MAGALI: Non lo so.

Rohmer usa l'indecisione sulla sua destinazione per rappresentare i suoi dubbi sull'amica e sull'uomo che le sta a fianco. Magali non sa che destinazione scegliere, come non sa cosa pensare di quello che Isabelle ha ordito con quell'uomo e di ciò che crede di aver visto entrando nella stanza. I processi del suo pensiero sono resi attraverso una lunga inquadratura di una rotatoria stradale, dove ad un certo punto Magali cambia idea e decide di andare alla stazione di Pierrelatte per andare a trovare la figlia. È curioso notare come in un momento simile, Magali esprima il desiderio di andare a trovare la figlia, con cui sappiamo non avere un buon rapporto.

Gérald ferma l'auto vicino alla stazione, di fronte a delle indicazioni stradali. Si offre di portarla a Orange per cercare di parlarle ancora e rimediare. Magali però ha bisogno di riprendere il controllo sulla propria vita e resta ferma sulla sua decisione di prendere il treno.

Scena 23B

Siamo di nuovo alla festa in giardino. È scesa la sera. La ragazza con il vestito rosso sta ballando con un coetaneo. Étienne la osserva rapito. Rosine ha capito che tra i due c'è qualcosa, ma non appena ne fa cenno, Étienne si offende e decide di andare a casa.

Nel parcheggio vedono arrivare Léo.

Scena 24B

Rosine ed Étienne sono in auto. Vengono inquadrati insieme. Étienne è dispiaciuto di non essere piaciuto a Magali.

Scena 25B

Magali aspetta un treno che non arriva. È costretta a prendere un taxi per andare a casa a Bourg-Saint-Andéol, ma cambia subito idea e decide di tornare alla festa a Montélimar.

Scena 26B

Anche Gérald, arrivato nei pressi di Montélimar (vediamo di nuovo un cartello stradale), fa un cambio di direzione: inverte l'auto e torna alla festa.

Scena 27B

Questa è la scena della risoluzione finale. Magali raggiunge Isabelle dentro casa e l'affronta. Vuole sapere se il suo incontro con Gérald non sia stato casuale, e soprattutto se sia stato contattato tramite annuncio. Isabelle dapprima nega tutto, allontanandosi dall'amica e uscendo dal quadro ogni volta che le si avvicina. Le parole usate da Magali, la negazione e la costante reticenza di Isabelle, fanno somigliare la scena allo svelamento finale di un racconto giallo, come avviene con la risoluzione del mistero della collana in *Conte de printemps*.

In realtà per Magali ha poca importanza quale sia stata l'origine del loro incontro, in quanto lei lo aveva notato senza sapere nulla (contrariamente al piano di Rosine). Isabelle le si avvicina per abbracciarla. Ora però è Magali ad allontanarsi e si siede di fronte all'amica. Confessa di essersi sentita tradita, temendo che Isabelle stesse cercando di portarle via l'unico uomo che da tempo l'aveva interessata. Si riferisce al momento in cui era entrata nella stanza ed Isabelle stava baciando Gérald sulla guancia. Isabelle spiega che lo aveva baciato unicamente perché era felice, perché Gérald le aveva detto che Magali gli piaceva.

Magali piange. Voleva sapere la verità, e ora teme di aver rovinato tutto.

Proprio in questo momento, Rohmer fa comparire l'uomo sulla soglia della porta. Se ben ricordiamo, in *Conte de printemps*, Jeanne dice ad Igor di non amarla davvero in quanto egli aveva *domandato* e non aveva *rischiato*. Magali, invece, ha indagato e rischiato. Rohmer premia Magali per il suo coraggio.

ISABELLE: Allora, per chi delle due è tornato?

Isabelle pone una domanda ironica, ma anche rischiosa. Entrano nel quadro tutti e tre. Si crea un triangolo con Gérald al centro, incorniciato dalla porta. Quando Gérald e Magali capiscono di essere tornati entrambi per lo stesso motivo, scoppiano a ridere. Isabelle allora si allontana spontaneamente dal quadro, lasciandolo solo per loro due.

Magali invita Gérald alla *reboule*, la festa del mosto, il pranzo di fine vendemmia. Poi l'uomo si congeda.

MAGALI: Adesso vado a casa davvero. Vado a cercare Léo. Ha le chiavi dell'auto... Questi figli!

Magali enuncia la sua intenzione di tornare a casa. Ogni personaggio ritorna dove si trovava all'inizio della storia. L'ultima battuta è per il figlio, la figlia di Isabelle e i figli di tutti, *incidenti scatenanti* degli eventi di questa storia.

Scena 28B

La mdp a spalla ondeggia dolcemente in mezzo alla folla danzante. Un gruppo dal vivo suona la canzone *Monta-vida*, in cui un genitore augura ai figli un buon cammino nella loro vita.

Scorrono i titoli di coda. Isabelle ride e balla con Jean-Jacques. Nell'ultima inquadratura, Isabelle appoggia la testa sulla spalla del marito, ma sul suo volto torna un'aria malinconica. Rohmer con abile maestria sospende la narrazione sull'espressione triste della protagonista in contrasto con la situazione di apparente gioia manifestata dalla danza.

3. RISONANZE

Dopo aver analizzato i lungometraggi *Conte de printemps* e *Conte d'automne* di Éric Rohmer, abbiamo iniziato a percepire quell'“onda lunga” che si propaga da un'opera all'altra, lasciando un precipitato nello spettatore che, cosciente o meno di ciò, lo percepisce come un qualcosa che vada “oltre” i singoli film.

Questa lunga onda è l'insieme delle *risonanze*, ognuna delle quali è il risultato di *persistenze e variazioni*. Data la vastità e complessità del sistema che compone l'onda, lo suddividiamo nei seguenti tre paragrafi: Testo, Spazio e Tempo.

Nella sezione “Testo” analizziamo le risonanze inerenti al soggetto dell'opera. Esso nasce sotto forma di testo letterario e nella sua trasformazione cinematografica si compone dei personaggi-attori, dell'intreccio degli eventi e della colonna sonora. A quest'ultima assegniamo un duplice valore. Il primo, analizzato in questo capitolo, relativo alla musica e agli effetti sonori e al loro utilizzo; il secondo alla parola e alla sua fisicità e ce ne occupiamo nella sezione successiva.

Lo Spazio è il fulcro di tutta la *mis-en-scène* rohmeriana. L'insistenza sull'utilizzo di luoghi reali, ben evidenziati sulla mappa, individuabili e ripercorribili ci permette di trovare evidenti risonanze. Attraverso l'occhio della macchina da presa la composizione dell'inquadratura e le posizioni degli attori nello spazio sono per Rohmer il linguaggio puro del cinema.

Attraverso il Tempo vogliamo scoprire non solo le risonanze, ma comprendere come Rohmer abbia cercato di spazializzare il fattore tempo, dandogli forma (che per lui è la parte pura del cinema), consapevole dell'impossibilità di slegare spazio e tempo e dove, intervenendo su uno si intervenga direttamente sull'altro.

3.1 Il testo

Le stagioni

L'intenzione di Rohmer con questa nuova serie di film è stata quella di lavorare, diversamente da quanto fatto in precedenza, sulla variazione tematica.

Ciascuna delle prime due serie, infatti, aveva una base tematica comune, una struttura sottostante allo sviluppo degli eventi che si ripeteva e in ogni film si sviluppava attraverso la variazione dei suoi elementi.

Abbiamo allora per i *Six contes moraux* un'idea di controllo di questo tipo: "Un uomo deve sposare una donna, ma viene attratto da un'altra e poi ritorna alla prima". Per fare alcuni esempi, il narratore de *La boulangère de Monceau* cerca di ritrovare Sylvie, ma nel frattempo frequenta la commessa Jacqueline. Jerome in vacanza ed in procinto di sposarsi, viene attratto dalla giovane Claire e la sua attenzione è catturata da un particolare del suo corpo nel film *Le genou de Claire*. Frédéric ed Helene sono sposati in *L'amour l'après-midi*, ma una seconda relazione inizia, sempre e solamente nel pomeriggio, fra Frédéric e Cloé. Tre esempi di uomini che iniziano una relazione, vivono una seconda relazione parallela per tornare, alla fine, dalla prima donna. Al termine della visione dell'intera serie dei *Racconti morali*, lo spettatore percepisce, consciamente o meno, le risonanze composte dalle differenze degli attributi al tema fra i singoli film.

La seconda serie *Comédies et proverbes* vede un cambio radicale (dopo la parentesi dei film a soggetto non originale di *La Marchise d'O...* e *Perceval le Gallois*) nei protagonisti delle vicende, ora tutte donne fra i quindici e i trent'anni. Si nota una progressiva evoluzione della donna e un ridimensionamento della figura maschile, non più in grado di imporre la propria volontà, come accadeva nella serie precedente, ma al contrario spesso subendo quella delle donne. La serie delle *Commedie e proverbi* già dal titolo suggerisce il persistere di un tema comune, che ritroviamo nei titoli di ciascun film composti dal nome della commedia e dal proverbio nel sottotitolo. Potremmo affermare che il titolo rappresenta il "chi" ed il proverbio il "come" del racconto.

Per fugare il terrore della "ripetizione" e trovare qualcosa di nuovo con cui articolare la narrazione, Rohmer decide di puntare questa volta sulla variazione tematica. Assume

come titoli qualcosa di oggettivo e indipendente dalle attività o del pensiero degli esseri umani: le stagioni. Era già ricorso alla declinazione di tale tema nell'opera teatrale *Le trio en mi-bémol* (1987) in cui usa l'alternarsi delle stagioni per delineare e segnare il ritmo del legame fra due amici ed ex amanti, Paul e Adèle. Rohmer è attratto dall'idea di una costruzione narrativa orientata dalle stagioni, riconoscendo come nella realizzazione di tutti i suoi film sia sempre stato un aspetto molto importante di cui tenere conto:

Les saisons m'ont toujours intéressé – j'ai déjà eu l'occasion de dire que mes films sont faits sur la météorologie, en fonction du temps qu'il fait dehors –, et mes films se situent à des saisons assez précises et assez variées.³¹

Optando per le stagioni, per prima cosa Rohmer dichiara che l'opera è composta da un ciclo di quattro film. Alla parola "serie" possiamo sostituire "ciclo", dato che le stagioni in natura si susseguono ciclicamente, e l'autore sembra così voler anche sottolineare, anzi, *incoraggiare* lo spettatore a rivedere i film. C'è ora, forse, l'intenzione di creare un'opera più grande del singolo film, in cui le risonanze diventano parte del linguaggio cinematografico rohmiano. Per coglierle pertanto è necessario vedere il ciclo, e ripetere l'operazione, quante volte uno spettatore lo ritenga necessario. Se con i titoli *Six contes moraux* e *Comédies et proverbes* Rohmer dichiarava a priori il tema da seguire, con le stagioni l'unità a priori è solamente "climatica" e lo lascia libero di variare.

Là, avec les Contes des quatre saisons, est-ce que ce seront des situations de comédie ou des situations romanesques, je ne sais pas pour l'instant, il se peut que les deux se mélangent, en tout cas l'unité ne se fait pas de ce côté-là. Pour le moment l'unité est purement une unité climatique.³²

Un altro aspetto che viene dichiarato con le stagioni è quello *spaziale*. Alla lettura del titolo sappiamo già in quale periodo dell'anno è ambientato il film e cosa aspettarci a livello fotografico e scenografico, ma anche nelle modalità di spostamento dei personaggi, nei costumi, negli oggetti di scena, ecc.

Tale scelta compositiva offre a Rohmer spunti creativi per differenziare ciascun film, legandoli allo stesso tempo l'uno all'altro indissolubilmente, prima ancora di aver dovuto pensare ai diversi temi o soggetti.

Qual è, dunque, questa variazione?

³¹ G. Legrand e G. Thomas, *Entretien avec Éric Rohmer*, in «Positif», n. 350, 1990, pp. 4 - 9.

³² *Ibidem*.

Disons donc que le printemps rime avec l'automne et l'été avec l'hiver. Conte de printemps et Conte d'automne traitent tout deux de ce qui passe dans la pensée d'un personnage; on pourrait dire «imagination», mais je préfère le terme «pensée» car c'est celui qui est prononcé dans conte de printemps. Cette pensée est d'ordre philosophique dans Conte de printemps alors qu'elle est vue sous l'angle de l'affabulation dans Conte d'automne. Autre point commun: celui de la machination; elle est même double dans le second, alors qu'elle est supposée dans le premier et pas forcément réelle.³³

Rohmer individua due matrici di pensiero differenti per le protagoniste. In *Conte de printemps* il pensiero è di ordine filosofico ed in *Conte d'automne* di ordine affabulatore.

Filosofico non tanto perché Jeanne è una professoressa di filosofia, ma in quanto fondato sul ragionamento filosofico. Gli esempi più rilevanti si ritrovano nel suo disprezzo per il disordine altrui e nella decisione di seguire la logica del numero tre nella scena del bacio con Igor. Trattando di filosofia, essa si esprime attraverso il linguaggio e il dialogo, e di conseguenza l'accusa che spesso viene mossa a Rohmer di “verbosità” torna di nuovo in questa pellicola. Vengono citati i lunghi e prolissi dialoghi di Jeanne con Natacha, quello con Eve a proposito di Kant e l'insegnamento della filosofia, con Igor sulla seduzione. I dialoghi in Rohmer sono parte della tessitura di fondo del fotogramma, si legano alla luce, alla composizione e ai movimenti dei personaggi che li pronunciano. Se Jeanne parla di Kant non lo fa per un vezzo dell'autore orientato a fare della filosofia spicciola, affinché il pubblico possa apprezzarlo come un esercizio intellettuale. Quando Jeanne parla di Kant lo fa perché in quel momento della sua esistenza il pensiero kantiano guida e giustifica le sue scelte.

Il pensiero di matrice affabulatrice in *Conte d'automne* è presto detto. Isabelle è una donna che si fa forte della propria immaginazione. La fantasia è, in Rohmer, il desiderio di manipolare la realtà e rendere la fantasia reale. Ogni volta che l'inquadratura si sofferma sul viso di Isabelle, cattura uno sguardo trasognante. Non uno sguardo ingenuo, ma che trascende ciò che ha di fronte. La realtà così com'è non è sufficiente per Isabelle, la guarda ma non la vede, va oltre, e qui entra in gioco la manipolazione. Non accettando ciò che la sta di fronte (letteralmente e figurativamente: non sente le parole pronunciate a tavola dal marito, né si rende conto forse della sua presenza) il suo sguardo – veicolo primario del lavoro fantasioso – rielabora la visione e ritrasmette come essa dovrebbe essere. Ecco che nel guardare la giovane coppia in procinto di sposarsi, Isabelle vede oltre: vede sé stessa vent'anni prima e cresce in lei il desiderio di

³³ V. Amiel e C. Vassé, *Éric Rohmer: Des gestes proches du dessin*, in «Positif», n. 452, 1998, pp.11-15.

realizzare la propria fantasia. Nel guardare Magali vede il suo desiderio di un compagno, il pensiero fantastico prende il sopravvento e, senza interpellare l'amica, si attiva per cambiare la realtà. La domanda che potremmo farci è questa: Isabelle avrebbe intrapreso la macchinazione se anche lei non avesse provato il desiderio di cambiare la propria realtà? Nella scena in cui Isabelle cena con il marito Jean-Jacques, lui le parla, lei non lo sente, il suo sguardo è fisso, lontano. Forse non sta pensando solo all'amica e progettare di mettere un annuncio sul giornale, ma anche all'occasione di incontrare lei stessa lo sconosciuto fingendosi una donna alla ricerca di un uomo.

Contemporaneamente ad Isabelle, un altro personaggio il cui pensiero è della stessa matrice, intraprende una macchinazione. La giovane Rosine è fantasia pura, ma – a differenza di Isabelle – la sua giovane età e la mancanza di vincoli, le permettono di dichiarare esplicitamente i propri pensieri e intenzioni agli altri. Dice apertamente a Magali di volerle trovare un compagno; non prova vergogna nel proporre ad Étienne, suo ex amante, di corteggiare la madre del suo attuale – o meglio, provvisorio – fidanzato; inoltre, dopo aver visto insieme Isabelle e Gérald in un parcheggio mentre stavano solamente chiacchierando, immagina che fra loro vi sia una qualche relazione illecita, ma ammette di essere una persona che tende a fantasticare più del dovuto.

Chiarita la variazione tematica che interessa a Rohmer nella stesura dei soggetti del ciclo, ci avviciniamo all'analisi della struttura narrativa dei due film e all'individuazione delle risonanze contenute in esse.

La struttura degli eventi

Come si racconta una storia? Di tutte le teorie e tecniche che vengono tramandate sull'arte di raccontare una storia, ad opinione di questo autore solamente due sono le chiavi di lettura necessarie per imparare che cosa sia un racconto e come si racconta. Queste due chiavi ci aiuteranno nella scomposizione del racconto rohmeriano e sono *la struttura in atti* e *il viaggio dell'eroe*. Le riflessioni ora proposte aiuteranno ad avvicinarci con maggiore precisione alla concezione di Rohmer su come costruire lo scheletro narrativo di una storia.

Un racconto cinematografico si compone di una struttura in tre atti: preparazione, confronto e risoluzione.³⁴

Nel primo atto abbiamo la *preparazione*. In esso – solitamente – è contenuto l'incidente scatenante, quell'evento che “sconvolge radicalmente l'equilibrio delle forze nella vita del protagonista”³⁵. In altri termini, esso è un cambio di valore (da positivo a negativo o da negativo a positivo) nel mondo del protagonista.

Attraverso il climax del primo atto, il punto in cui l'eroe si trova a compiere una scelta irreversibile, si passa al secondo atto detto *confronto*. È l'atto più ampio in termini di minutaggio, porta l'eroe a confrontarsi con un mondo e dei personaggi a lui sconosciuti. Appena prima del climax che porterà al terzo atto avviene la *crisi*: l'eroe mette in dubbio il suo percorso fino ad allora, compie un'altra scelta irreversibile ed avviene un decisivo cambio di valori.

Nel terzo atto, la *risoluzione*, il ritmo dell'azione aumenta, il climax culmina nell'ottenimento di un risultato e nel ritorno ad una situazione di quiete. La struttura in tre atti si applica a qualunque film che si conformi a tali moduli stilistici ed è la sintesi di altre strutture di racconto di una storia. Nel teatro shakespeariano avevamo i quattro e cinque atti, ma la storia avviene sempre in un inizio, uno svolgimento ed una fine.

Nel comprendere come la base dell'arte della narrazione sia comune ad ogni storia mai raccontata, possiamo citare i due autori più celebri: Vladimir Propp e Joseph Campbell. Propp è stato un linguista russo il cui studio sulle narrazioni delle fiabe ha portato all'individuazione delle unità fondamentali nella composizione del racconto, riassunti poi nel noto *Schema di Propp* e delle sue *31 funzioni*. Joseph Campbell è stato invece uno storico americano e nel suo libro *The hero with a thousand faces* ricerca la radice comune a tutte le storie narrate dall'uomo, identificando le costanti che si ripetono nell'arte del racconto fin dagli inizi della comunicazione nella nostra specie. Ai fini dell'oggetto del lavoro qui proposto è importante comprendere come *il viaggio dell'eroe* – o come viene semplicemente chiamata, la “storia” – abbia elementi fondanti comuni alle singole narrazioni, miti o leggende che accompagnano l'esistenza umana.

³⁴ Robert McKee, *Story*, Roma, Omero, 2010.

³⁵ *Ibidem*.

Possiamo allora riassumere in uno schema, che segua lo scheletro narrativo delle due pellicole, così da individuare la struttura degli eventi.

Conte de printemps

Atto I

Jeanne non può restare nell'appartamento di Mathieu.

Incidente scatenante: la cugina chiede di restare ancora nell'appartamento di Jeanne.

Jeanne si trova senza casa.

Climax: Jeanne incontra Igor.

Atto II

Jeanne e Natacha vanno nella casa di campagna per la prima volta.

Natacha le racconta il mistero della collana.

Mid point: Jeanne e Natacha pranzano con Igor e Eve.

Crisi: Natacha ed Eve litigano, la pazienza di Jeanne arriva al limite e scoppia.

Atto III

Climax: Igor e Jeanne cenano da soli nella casa di campagna.

Jeanne scopre che dove era finita la collana di Natacha.

Jeanne torna nell'appartamento di Mathieu per restare.

Conte d'automne

Atto I

La figlia di Isabelle sta per sposarsi.

Incidente scatenante: Magali, amica di Isabelle, ammette di avere bisogno di un compagno.

Climax: Isabelle pubblica un annuncio matrimoniale.

Atto II

Isabelle incontra Gérald fingendosi Magali.

Mid point: Isabelle rivela la sua vera identità a Gérald.

Crisi: Magali sorprende Isabelle e Gérald assieme.

Magali e Gérald discutono in auto.

Atto III

Climax: Isabelle confessa la macchinazione a Magali.

Gérald ritorna, lui e Magali si danno una seconda possibilità.

Isabelle torna dal marito e dalla figlia.

Jeanne viene presentata da sola e passa da una casa vuota ad una dove non può restare perché occupata. Diversamente Isabelle appare circondata dalla sua famiglia in un momento conviviale, nel giardino della propria casa. Ma anche lei è avvolta in un'aurea di solitudine, che inizia a percepirsi nel momento in cui rivolge lo *sguardo* alla giovane coppia. Jeanne compie due scelte: la prima quando accetta l'invito di Corinne alla festa, la seconda quando acconsente ad accompagnare Natacha a casa e di restarvi a dormire. Isabelle sceglie di acquistare il giornale per poter compilare l'annuncio matrimoniale. Il primo atto di *Racconto di primavera* ci porta ad una festa di compleanno, specularmente *Racconto d'autunno* finirà sempre ad una festa, questa volta di matrimonio. Natacha porta Jeanne a casa sua e le racconta della cucina, delle scelte dell'architetto e dei problemi con la madre. Arrivate in salotto, inizia a parlare del rapporto con il padre e la sua nuova amante.

Il personaggio di Natacha si sdoppia in quelli di Magali e Rosine. Magali porta Isabelle nella sua vigna e le spiega la sua idea sulla coltivazione. Entrate in casa, Magali parla del rapporto con i figli. La dinamica con cui ci vengono presentate Natacha e Magali è simile, si ripete. Alla fine del primo atto, in salotto, Natacha suona il piano che, abbiamo detto, fare parte del *suo* spazio. Simmetricamente Magali seleziona l'uva da dare a Isabelle, è immersa in un'attività e in uno spazio *suoi*, e come Natacha sta condividendo quello spazio, quell'aspetto intimo e importante, con un'amica. Prima di terminare il primo atto di *Conte d'autonne*. però, Rohmer ci mostra dove si è diretta Rosine in bicicletta. Ci mostra il suo rapporto con Étienne ed è una scena necessaria per far nascere in Rosine il desiderio di trovare una compagna all'ex professore. L'atto termina con Isabelle che acquista un giornale e la mdp stringe in dettaglio sulla pagina degli annunci matrimoniali.

Nel secondo atto avviene il confronto fra i personaggi. Specularmente, *Conte de printemps* inizia al mattino e *Conte d'automne* alla sera, le protagoniste indossano un pigiama o una camicia da notte. La macchinazione vera e propria inizia a questo punto. Natacha dimentica (o forse no?) di avvisare Jeanne del rientro a casa di Igor e il loro primo incontro assume un carattere “spontaneo”, quasi da commedia romantica.

La macchinazione di Isabelle prende forma nelle parole dell’annuncio matrimoniale che compila pensando a Magali. La sua linea narrativa si interrompe per un po’ e Rohmer ci mostra cosa accade con la macchinazione di Rosine. La giovane incontra Léo, il quale le parla del rapporto che lui e la sorella Valentine avevano con la madre, descrivendolo come soffocante e “vampiresco”. Traspare anche il lato “leggero” con cui Rosine vede la sua relazione con Léo. Successivamente la vediamo scattare delle foto a Magali durante la vendemmia, ed è a casa della stessa, quando la donna trova la foto di Étienne ed iniziano a parlarne, che Rosine ha l’idea di far incontrare Magali ed Étienne. La sua macchinazione, a differenza di quella di Isabelle, non è disinteressata (anche se sappiamo esserci una motivazione personale anche in Isabelle), come sottolinea – ridendo – la stessa Magali, poiché il suo desiderio è quello di modificare permanentemente la propria relazione con Étienne.

In *Conte de printemps* Natacha porta Jeanne nella casa di campagna e descrive un rapporto con la madre simile a quello di Léo con Magali. Il fratello di Natacha vive però con la madre, mentre Valentine è andata a vivere con il proprio compagno. Se Natacha dice che «la distanza aiuta» nel suo rapporto figlia-madre, per Magali la mancanza è sofferenza.

Arriviamo al *mid point*, o *big twist*. All’incirca a metà film avviene uno sconvolgimento che comporta un rilevante cambio di valori e da cui non si può più tornare indietro. In *Conte de printemps* è rappresentato dalla presenza di Eve alla cena/tutti alla casa di campagna. In *Conte d'automne* l’imprevisto è la decisione di Isabelle di presentarsi personalmente all’appuntamento con Gérard, fingendo di essere Magali.

La macchinazione prosegue con Natacha che convince Jeanne ad andare nella casa di campagna il sabato, poiché dice non ci sarà nessuno, nonostante Igor avesse detto che vi si sarebbe recato. Igor non solo ha mantenuto la parola, ma è presente anche Eve. Il

turning point successivo riguarda la lite fra Natacha ed Eve su di un piatto di famiglia. La confusione generata disturba fortemente Jeanne che è «sensibile al disordine altrui». Al terzo appuntamento, Isabelle rivela la sua vera identità a Gérald e lo invita al matrimonio della figlia, occasione in cui potrà incontrare Magali. Abbiamo allora due inviti nei due film, in due location simili: la casa di campagna di Natacha e la casa, sempre in campagna, di Isabelle. Se le mura del giardino di Natacha servono a «tenere lontani gli intrusi», fra le mura del giardino di Isabelle gli ospiti festeggiano. Al termine del secondo atto, Eve, dopo aver discusso con Natacha, viene accompagnata da Igor alla stazione dei treni per tornare a Parigi. Anche Magali, indispettita e cambiando idea, chiederà a Gérald di essere portata alla stazione dei treni per andare a trovare sua figlia.

Nel terzo atto avvengono in entrambe le pellicole due scontri. In *Conte de printemps*, dopo cena, vediamo la coppia Jeanne e Igor in un gioco che intreccia seduzione e riflessioni di impianto filosofiche. In *Conte d'automne* Magali si trova da sola con Gérald nell'auto, messo anch'egli in grande difficoltà dal pensiero affabulatore di Magali, che immagina ci sia stata una sorta di macchinazione dietro il loro incontro e che l'amica, interessata anche lei a Gérald, abbia cercato di tradirla.

Il secondo scontro avviene fra Jeanne e Natacha. La professoressa cerca di smascherare le strategie messe in atto dalla ragazza, che si difende strenuamente. Anche in *Conte d'automne* lo scontro finale avviene fra le due amiche. Magali vuole sapere come Isabelle abbia conosciuto Gérald e dopo poco la macchinazione viene svelata.

Rileviamo un altro punto di contatto fra le due pellicole: sia Natacha che Magali si sentono tradite, la prima poiché Jeanne non crede alle sue parole, la seconda perché teme che Isabelle volesse portarle via l'unico uomo che per cui aveva provato interesse dopo tanto tempo. Fra Natacha e Jeanne una riconciliazione sembra impossibile, ma il ritrovamento della collana permette alle due protagoniste di riappacificarsi. La confessione di Isabelle è sufficiente a convincere Magali e non solo torna la pace, ma – come il ritrovamento della collana – all'improvviso compare Gérald, disponibile a chiarire la sua posizione con Magali.

Il ritorno a casa dell'eroe è letterale nel caso di Jeanne: torna infatti nell'appartamento di Mathieu, da dove era partita, portando con sé dei fiori, metafora forse di uno spiraglio

di ordine nel caos che la infastidiva in quella casa. Magali e Gérald tornano anche loro ognuno a casa propria. Anche Isabelle torna da suo marito, nel giardino di casa, dove li abbiamo incontrati all'inizio del film. Rohmer ha scelto di accompagnare il ritorno di Jeanne con la *Sonata n.5 op.24* di Beethoven per rendere la serenità interiore della donna. La canzone in lingua occitana *Monta-vida*, cantata alla festa di matrimonio, accompagna Isabelle e Jean-Jacques mentre ballano, ma lo sguardo della donna, ancora una volta malinconico, ci lascia intuire forse che sia ancora persa nelle sue fantasie.

La macchinazione

Entrambi i film ruotano attorno al topos dell'*inganno*, che qui abbiamo denominato "la macchinazione".

In *Conte de printemps* la giovane Natacha auspica la nascita di un sentimento d'amore fra la sua nuova amica Jeanne ed il padre Igor. Sia la donna che l'uomo accusano Natacha di aver orchestrato un piano, ma la ragazza negherà sempre e difenderà strenuamente la propria innocenza. Non ci sbilanciamo nel dire se Natacha abbia intenzionalmente agito, pianificato mosse come in una partita a scacchi, per il suo fine. L'inesperienza e l'impedimento a crescere che caratterizzano il personaggio di Natacha sembrerebbero supportare questa tesi. Anzi il suo personaggio assume ulteriore spessore se non si compie una scelta e viene lasciato nell'ambiguità. Nella scena finale, Natacha ammette a Jeanne di aver tutt'al più ingannato sé stessa, confondendo i propri desideri con la realtà delle cose.

In *Conte d'automne* il tema dell'inganno viene ripreso e moltiplicato per due. Questa volta è la protagonista della storia ad orchestrare la macchinazione. Il film pertanto segue le fasi dello sviluppo di questo inganno, esplicitandolo allo spettatore. Come Natacha, però, anche Isabelle subisce in qualche modo le conseguenze della macchinazione, intraprendendo un rapporto con Gérald che presenta tratti ambigui. Nelle ultime fasi del suo piano rischia di fallire nel suo intento e di compromettersi, quando Magali la sorprende abbracciata all'uomo.

La seconda macchinazione in questa pellicola è quella di Rosine. Della sua sfera familiare o delle sue origini non sappiamo nulla. Ha circa la stessa età di Natacha,

frequentano entrambi uomini più grandi di loro, ma rispetto alla prima possiede un carattere decisamente più estroverso. Se Natacha non trovava, come Jeanne, un posto da poter definire casa, sentendosi spodestata del suo posto accanto al padre, Rosine al contrario prende ciò che vuole quando vuole, sottomettendo gli altri alla sua volontà. Abbiamo già accennato alla sua somiglianza di aspetto con Magali. La sua macchinazione non appare esclusivamente volta ad aiutare Magali quale sua amica, quanto più decisamente diretta a modificare permanentemente la relazione fra lei ed Étienne e potersi così considerare legata a lui esclusivamente da un rapporto di amicizia. Possiamo aggiungere, come ulteriore motivazione, che Rosine veda nell'amica una immagine di sé stessa più matura, forse un'ideale di sé stessa proiettato in un futuro. La proiezione di sé stessa è però sola, i figli si sono staccati, qualcosa manca nella sua vita, ed ecco che Rosine immagina che l'uomo che ha lasciato, un professore di filosofia, troppo vecchio rispetto a lei, ma ancora immaturo nelle relazioni, rappresenti il perfetto "match".

L'ipotesi di ambiguità delle reali intenzioni di Natacha in *Racconto di primavera* circa la sua macchinazione sembra essere sostenuta dalle risonanze del suo personaggio in *Racconto d'autunno*. La sua ambiguità diventa due distinte realtà sdoppiate in Isabelle e Rosine, dove la prima nasconde la propria macchinazione e la seconda lo dichiara fin dall'inizio.

L'incontro

Il tema dell'incontro serve a mettere in moto l'azione dei personaggi in una fase di stasi, di rifiuto ad agire (alla "chiamata alle armi"); si intreccia inoltre con altri tre temi tracciando loro intersezioni e modifiche: volontà, desiderio e caso.

È un *incontro* di stampo baudelairiano, che vede nella figura del *flaneur*, il girovago senza meta precisa che fluttua fra le vie di Parigi. In Germania chiamano una simile occupazione "wanderlust", un'accezione che unisce le parole viaggiare (wander) e desiderio (lust), il primo strumento e il secondo tema nei film di Rohmer. Il testo rohmeriano nasce nelle insenature della carta stradale, nella topografia dei luoghi, trasformando i percorsi fisici compiuti dai personaggi in intrecci della trama. I personaggi si muovono da un boulevard all'altro, il *caso* allora offre loro un incontro e

con esso la possibilità di compiere una scelta, e dove c'è una scelta da prendere, c'è una storia.

Soffermiamoci per un attimo sull'ambiguità del binomio di *caso* e *destino*. Si tratta di due “entità” – o “sistemi” – che permettono l'accadere dell'incontro. Le vite dei personaggi sembrano guidate dal caso (*hasard*), persi nel girovagare da un punto all'altro della mappa, fino a quando il caso fa avvenire un incontro. A quel punto i personaggi si trovano a dover compiere una scelta: assecondare un certo *destino* ed intrecciare il proprio percorso con quello di altri, oppure opporvisi e tentare di nuovo con il caso. A proposito della fugacità di un incontro, così lo descriveva Baudelaire in *A une passante*:

“La rue assourdissante autour de moi hurlait.
Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,
Une femme passa, d'une main fastueuse
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet ;
Agile et noble, avec sa jambe de statue.
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,
Dans son œil, ciel livide où germe l'ouragan,
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.
Un éclair... puis la nuit ! – Fugitive beauté
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité ?
Ailleurs, bien loin d'ici ! trop tard ! jamais peut-être !
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,
O toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais !”³⁶

Si tratta allora di caso o destino? Secondo l'autore di entrambi. Dipende da dove si osserva. Se un evento è il frutto di una consequenzialità del tipo $A+B=C$, il destino è la conoscenza a priori delle regole e dei fattori che portano a tale risultato, in cui ogni volta che ad A verrà sommato B il risultato sarà C. Ipotizziamo che un autore, per esempio Éric Rohmer, decida di raccontarci una storia partendo da B. B è il percorso del

³⁶ C. Baudelaire, *I fiori del male*, Milano, Universale Economica Feltrinelli, 2014.

protagonista, con la sua storia e le sue scelte. C è il risultato di tali scelte. Ora, lo spettatore ha visto $B=C$ (se B di conseguenza C), un'equazione incompleta, osservabile solo in un mondo dominato dal caso e dal caos. Lo spettatore, e l'autore, hanno ragione a vedere quel mondo così, ma solo perché non sono a conoscenza di A e delle regole – o percorsi – per cui $A+B=C$.

È un poco curioso che io non creda tanto nel caso e che la mia generazione, voglio dire quella dei *Cahiers du cinéma*, non credeva a sua volta al caso dal punto di vista filosofico. In fin dei conti siamo tutti degli hegeliani. [...] Insomma, per noi la storia ha senso. [...] C'è una piccola contraddizione fra la nostra (gli autori della *Nouvelle Vague*) posizione estetica, che è una posizione anti-caso, una posizione non direi determinista, la definirei piuttosto una posizione finalista, e l'importanza forse del caso che c'è nei miei film – contraddizione che ho cercato di suggerire ne *L'albero, il sindaco e la mediateca*. [...] Non sono determinista, non credo alla causalità, non cerco le cause. Mi innervosisce un poco dire “questo fatto ha una causa”: perché ne avrebbe una? Perché bisogna assolutamente cercarne una? Perché bisogna assolutamente trovare una spiegazione? Non vedo le cose a questo modo, vedo piuttosto le cose come tendenti verso (a) un fine, come in una storia. Il mondo ha un senso, è una spiegazione molto più teologica, se vuole. All'interno di tutto ciò, il cinema sfugge forse alla causalità umana perché il cinema ci rinvia alla natura. E a una natura organizzata, a una natura orientata verso un fine. L'uomo non è assolutamente padrone della sua materia, egli va in una certa direzione ed è necessario che si lasci portare in questa direzione. È forse come un marinaio in un mare agitato, nel quale non può andare veramente nel senso che desidererebbe, è obbligato a vogare alla mercé dei venti favorevoli. Il cinema è un'arte ancora più aleatoria delle altre. C'è una parte d'alea nelle arti e d'altra parte non è l'arte moderna che ha trovato questa idea, la si trova anche nelle arti antiche, quando si parla di ispirazione, delle Muse, il che vuole forse dire che l'uomo non è assolutamente padrone di ciò che inventa. [...] Il solo cineasta che afferma la potenza del caso, che ha fondato un metodo che fa riferimento al caso, è Renoir. Del resto, lo diceva in un'intervista di questa serie a Rivette e mi aveva molto colpito: «Ci sono cose che non voglio e invece ci sono e ciò che va bene non è necessariamente ciò che voglio. Ciò che non voglio è talvolta migliore di ciò che voglio».³⁷

La concezione di caso e destino nel racconto riflettono l'idea del loro intervento nell'arte cinematografica, l'arte più *realistica* per Rohmer. Caso e destino non sono qualcosa di diverso, ma nemmeno la stessa cosa. Sono un intreccio continuo ed imprevedibile che conferisce un ordine superiore alle cose, anche se appare a noi come fortuito. Nel nodo che si crea fra i due sistemi i personaggi sono chiamati quindi alla *scelta*.

In *Conte de printemps* il caso si manifesta nell'appartamento di Jeanne. Corinne chiama al telefono di casa di Jeanne per invitarla ad una festa quella sera stessa. «Come sapevi che ero qui? Un'intuizione? Ti faccio i complimenti, passavo per caso, sono qui da cinque minuti e fra poco me ne vado via [...] No scusa, ma per questa sera ho già altri programmi. Sì, capisco... No infondo il mio impegno non è così importante. Va bene

³⁷ A. S. Labarthe, *Éric Rohmer: prove a sostegno*, in F. Vergerio e G. Zappoli (a cura di), *Éric Rohmer: la parola vista*, Bergamo, Moretti&Vitali, 1996, p. 27

d'accordo, vengo. A Montmorency? No no, lo conosco. Sì, Avenue Clemenceau. Quarto piano. [...] A stasera». Per Jeanne è stato un caso che l'amica l'abbia trovata a quel numero. La protagonista viene messa di fronte ad una scelta, seguire il percorso stabilito dai suoi impegni precedenti o disdirli ed accettare l'invito. Accetta, aprendo la strada ad un nuovo percorso sconosciuto, al caso. Il caso offre l'*occasione* del primo incontro, quello con Natacha. Forse è stata la richiesta di Gaëlle di prolungare la sua permanenza a convincere Jeanne ad accettare l'invito alla festa. Si trovava lì, nel momento della telefonata, non per caso, ma perché non poteva stare nell'appartamento di Mathieu («insopportabile se lui non c'è») e sperava di riappropriarsi della propria casa. Lo spettatore a questo punto del film ancora non conosce la backstory di Mathieu, non comprende cosa stia accadendo e l'incontro con Natacha gli appare come pura *casualità*. La stessa Jeanne spiega a Natacha lo stato in cui si trova lo spettatore attraverso la doppia metafora dell'anello di Gige.

Il secondo incontro fa già parte della macchinazione.

L'incontro fra Jeanne e Igor è costituito da due parti, la prima quando Igor torna dal suo viaggio e Jeanne è sotto la doccia, la seconda quando avvengono le presentazioni ufficiali e la cena a quattro. Jeanne incontra “casualmente” Igor al rientro da un viaggio di lavoro. L'incontro rompe la stasi in cui si trova Igor, che interessato a Jeanne sceglie, al loro incontro successivo, di rimanere a cena invece di raggiungere la sua ragazza.

L'incontro viene “garantito” dal caso/destino, che rimette in gioco quelle forze interne al personaggio che sono la *volontà* e il *desiderio*. Nelle due serie di film precedenti, Giorgio Tinazzi ha individuato un «gioco di intersezione tra volontà, sue possibili deviazioni e ritorni, desiderio e caso»³⁸. Dove la volontà è la scelta compiuta, senza la quale non c'è racconto. Il desiderio è parte dell'immaginazione del personaggio e Rohmer sperimenta i diversi modi in cui si intreccia con la volontà. Tinazzi porta l'esempio del gioco di seduzione in *La Collectionneuse* e *Le genou de Claire*, portando a sostegno il tema dell'*attesa*. Il gioco di seduzione è basato sull'attesa del proprio oggetto del desiderio, sul percorso che porta ad esso. Ecco come i percorsi topografici dei personaggi, in quell'aspetto spaziale tanto caro a Rohmer, corrispondano ai loro movimenti interni, al modo di compiere scelte e alla traiettoria che prendono i sentimenti.

³⁸ G. Tinazzi, *Éric Rohmer*, in «Belfagor», n. 43, 1988, p. 518.

In *Conte d'automne* il primo incontro avviene verso la metà del film fra Isabelle e Gérald, lo sconosciuto dell'annuncio. La decisione (volontà) di Isabelle di incontrare Gérald nasce sia dal desiderio di aiutare l'amica a trovare un compagno, sia dal desiderio di ritrovare un aspetto della propria vita che sente di aver perduto, la Isabelle "donna" e non più moglie (donna + marito) e madre (donna + figlia). Isabelle allora finge per un periodo di essere un'altra persona. Questi movimenti interiori assumono le stesse traiettorie che vediamo nello spazio: un percorso determinato, il caso porta all'occasione di una scelta che devia dal percorso originale, un nuovo percorso.

I successivi incontri corrispondono al culmine delle due macchinazioni, quando Magali incontra i pretendenti alla festa. Per riuscire nel suo intento, Isabelle fa in modo che per Magali quell'incontro sembri casuale e, date le informazioni e gli interessi comuni con cui Gérald può fare leva durante la conversazione, nella mente di Magali si trasformi in un incontro voluto dal destino. L'incontro con Étienne non porta con sé nulla di "magico", perché Magali già conosce le inclinazioni dell'uomo e quali percorsi è solito seguire. Magali sceglie di partecipare all'incontro, ma rifiuta completamente qualsiasi intreccio con Étienne, qualsiasi possibilità di sviluppare una conversazione. Magali fa la sua scelta con Gérald.

Le risonanze più evidenti si trovano nell'incontro fra Jeanne e Igor e in quello fra Isabelle e Gérald. I due eventi hanno funzioni e risultati simili, sebbene avvengano per cause differenti. Le protagoniste, di età diversa, incontrano entrambe un uomo maturo. La prima è vittima della macchinazione; la seconda, che ne è l'artefice, si fa coinvolgere in prima persona, diventando anch'ella vittima del proprio piano. La seconda fase dell'incontro con Igor avviene durante una cena, in una casa privata; l'incontro con Gérald a colazione in un luogo pubblico. Igor e Gérald hanno entrambi una storia finita alle spalle, il primo per il divorzio, il secondo per la morte di lei. Igor dimostra un interesse platonico per Jeanne, dato che intrattiene una relazione già con Eve; Gérald invece si presenta all'incontro proprio per conoscere Isabelle/Magali, le sue intenzioni quindi sono da subito esplicite. Non è un caso che, al contrario di Igor, Gérald resti un personaggio positivo, onesto lungo tutto l'arco del film (poiché mente per non tradire Isabelle).

I personaggi

Per Rohmer la storia viene prima dei personaggi. D'altronde sono le azioni, le scelte, a determinare l'andamento di un racconto. Un personaggio è un'entità giustificata nel prendere quelle singole scelte. Per la caratterizzazione dei personaggi Rohmer si affida molto ai suoi attori, preferendo conversare, dare spunti di lettura, piuttosto che vere e proprie indicazioni sul set. Sostiene essere fondamentale però la comprensione del testo da parte degli attori. La scelta degli attori aiuta il regista nel delineare meglio il personaggio.

[...] J'ai l'impression que l'histoire arrive avants les personnages, même si ceux-ci préexistent d'une certaine manière en moi. Pour que le film ait une existence, il faut tout de même qu'il ait déjà une trame, qu'il y ait une histoire, souvent très schématique. Ensuite, il faut trouver les personnages, que le choix des comédiens m'aide à préciser.³⁹

Pertanto, anche fra i personaggi individuiamo persistenze e variazioni.

Jeanne e Isabelle

Le due protagoniste vengono presentate diversamente. Fin dalle prime scene intuiamo la professione svolta da Jeanne, una professoressa di filosofia del liceo. Il tipo specifico di lavoro orienta e caratterizza il suo pensiero, insinuandosi nella composizione dei dialoghi. Prendiamo ad esempio le riflessioni sull'insegnamento, o quelle sui desideri di Igor nelle ultime scene. Viene presentata da sola, nella sua mente c'è l'idea di sposarsi in un prossimo futuro con Mathieu, ma si tratta anche qui più di un'adesione ad una certa logica, che ad una scelta dettata dai sentimenti (come nota Natacha): «Non amo vivere nel disordine, quindi mi sposo».

Isabelle viene presentata circondata dalla sua famiglia. La sfera personale sarà però quella da cui cercherà di sfuggire attraverso il proprio pensiero affabulatore. Del suo lavoro non sappiamo nulla fino a qualche scena dopo, quando afferma di “possedere una libreria”, un'occupazione che non sente come propria: «Io non sono una lettrice. Ho una libreria».

Se la macchinazione è il motore di entrambi i film, le due donne hanno ruoli opposti. Jeanne è vittima del desiderio Natacha, Isabelle è l'architetto del piano nei confronti di Magali.

³⁹ V. Amiel e C. Vassé, *Éric Rohmer: Des gestes proches du dessin*, in «Positif», n. 452, 1998, pp.11-15.

Persiste invece il rapporto con la controparte maschile della macchinazione. Sia con Igor che con Gérald si instaura un gioco di seduzioni, che culmina in due baci, diversi, ma entrambi compiuti senza coinvolgimento. Per Jeanne si tratta di aderire alla “logica del numero tre” e, una volta esauditi i tre “desideri” di Igor, non concedergli altro ancora. Isabelle può permettersi solamente una mano attorno al collo di Gérald e un bacio sulla guancia, non volendo compromettere il proprio matrimonio, né tradire la fiducia di Magali, ma allo stesso tempo cerca di soddisfare quanto più possibile la sua fantasia.

Natacha, Magali e Rosine

Il personaggio di Natacha viene scomposto in Magali e Rosine. In Rosine viene mantenuta l’età e il ruolo di organizzatrice della macchinazione. Natacha ha un rapporto con un uomo più grande di lei, e Rosine ha da poco terminato la relazione con il suo maturo ex professore. Magali condivide con Natacha un rapporto madre-figlia conflittuale (vivono entrambe lontane l’una dall’altra) e un nuovo ingresso nella propria sfera familiare, con risultati differenti: Rosine si sostituisce a Valentine e dona sollievo allo spirito di Magali; invece, Eve “spodesta” con forza Natacha dal suo posto in famiglia.

Natacha e Magali sono le proprietarie delle case con giardini annessi in cui si esauriscono le macchinazioni.

Il pianoforte per Natacha e la vigna per Magali sono per entrambi oggetti e luoghi di passione/lavoro e salvezza.

Igor, Gérald ed Étienne

Similmente, anche per Igor possiamo parlare di una sorta di scissione, pensando alle figure di Gérald ed Étienne. Sono le controparti nelle rispettive macchinazioni. Ma se i fallimenti e le debolezze di Igor si riflettono in Étienne (matrimoni falliti alle spalle, predilezione per le ragazze giovani, fallimento nella conquista della donna cercata), Gérald non solo ottiene di poter rivedere Magali, ma durante l’intero arco del film dimostra caratteristiche raramente attribuite agli uomini nei film di Rohmer. È riflessivo e degno di fiducia (mantiene il segreto di Isabelle fino alla fine). Étienne è un professore

di filosofia come Jeanne, ma vive, come Mathieu, in un suo “disordine”, di stampo libertino. Cerca imperterrito di sedurre Rosine, agendo diversamente da quanto promette; durante la festa di matrimonio, pur dopo aver ammesso di essere pronto per un rapporto maturo, cerca più volte un contatto con la ragazza col vestito rosso.

La musica

Uno dei temi più discussi da Rohmer e su Rohmer è il rapporto del cinema con le altre arti. Nella raccolta di saggi *La cellulose et le marbre*, l'autore analizza il linguaggio specifico del cinema e lo premia con un posto d'onore fra le arti grazie a quella che ritiene essere la sua caratteristica più importante, ovvero una maggiore aderenza al reale. Al contempo, egli sottolinea più volte l'importanza di uno scambio continuo fra le diverse arti, poiché esse tendono ad esaurirsi e solo una loro commistione, unita ad una sinergia degli strumenti e delle tecniche, può aprire ad ognuna di loro nuovi percorsi. Rohmer sottolinea inoltre come il cinema, essendo la più giovane fra loro, debba “prendere in prestito” senza preoccuparsi troppo. Al contempo è responsabilità, dato che proprio in ciò consiste il lavoro del regista/autore, ovvero inserire la “presa in prestito” passando attraverso lo specifico statuto del linguaggio cinematografico.

Interessante appare inoltre nel film l'apporto della musica all'interno della colonna sonora e le risonanze nei nostri soggetti di studio. Secondo il Rohmer teorico, la musica, così come l'intera colonna sonora, è un segno e in quanto tale deve essere usata come segno specifico del cinema. La musica, inserita in un film, deve pertanto essere cinematografica, non può esistere come semplice accompagnamento o adoperata da contrappunto all'immagine o finalizzata a semplice supporto all'attenzione nelle parti più lente.

I due film che analizziamo sono due esempi ben diversi dell'uso che fa Rohmer della musica, nonostante le sue ferme convinzioni teoriche. Il più interessante si trova in *Conte de printemps.*, dove la musica tocca le due protagoniste su un piano intimo. Il primo accenno al mondo della musica non avviene però tramite il suono, ma mediante l'intestazione del liceo presso cui lavora Jeanne. È intitolato infatti a Jacques Brel, cantautore belga noto in Francia, autore di brani densi di ironia e metafore, pungenti e di

stampo folkloristico. Si tratta di un genere lontano dai gusti di Rohmer, che ha sempre prediletto la musica classica, anche nella vita privata.

Io e Chabrol siamo stati molto segnati dalla musica tedesca della fine del XVIII e dell'inizio del XIX secolo. Siamo stati influenzati più dalla musica barocca che, per esempio, dal jazz, che colpisce oggi molti cineasti.⁴⁰

Quando Jeanne sale in auto inizia la *Sonata per violino e piano n°5 op. 24* di Beethoven intitolata appunto *Primavera* e prosegue durante i titoli di testa fino all'arrivo in città di Jeanne. È una musica extra-diegetica, ovvero la sua fonte non è presente fisicamente all'interno del racconto. Rohmer ben si guarda dall'utilizzarla però come semplice tappeto sonoro o come accompagnamento, termini ed usi che allontana con decisione dalla buona pratica cinematografica. L'uso che ne fa in introduzione è giustificato quale anticipo della stessa musica che sentiremo nel finale. La motivazione d'uso del brano, apparentemente contrario alla sua concezione estetica, viene spiegata da Rohmer relativamente alla scena in cui Jeanne arriva nell'appartamento di Mathieu portando i fiori freschi di Gaëlle.

Perché questa utilizzazione di Beethoven? In nome di quella libertà di cui ho già parlato, cioè, io ho una certa posizione nei confronti della musica, ma posso concedermi anche un'eccezione, tutto dipende dal modo in cui realizzo questa eccezione. Non ho posto questa musica sui titoli di coda e basta, ce l'ho messa come una piccola citazione in una collocazione assolutamente "recettiva" del film, proprio alla fine dei titoli e dopo i titoli, una collocazione in cui non genera assolutamente niente. [...] Diciamo in definitiva che la musica è un soccorso, che ho chiesto aiuto a Beethoven. Mi preoccupavo che il mio finale fosse un po' troppo amaro. La mia protagonista ritorna in un luogo che lasciavo perché lo trovavo orrendo e in cui si sentiva male, al contempo, mi mancava il lato di piacevolezza, non riuscivo ad esprimere la serenità interiore di qualcuno che ritorna in un luogo che non ama. Avrei potuto trasformare questo luogo grazie alle luci, ma sarebbe stato un inganno. Avrei potuto anche servirmi dei fiori, ma avevo una certa difficoltà materiale a metterli in evidenza, avrebbero dovuto risaltare. Aprire un bouquet prende del tempo, sarebbe stata necessaria un'ellisse, ma l'ingresso in questo appartamento in ombra era importante. L'amarezza stava quindi nelle immagini, ma io volevo qualcos'altro, che andasse al di là, una sorta di elevazione del sentimento in rapporto all'ambiente un po' sordido di queste immagini di cui ero prigioniero. Quindi effettivamente, cosa che un generale cerco di evitare, la musica mi è venuta in soccorso, ma non avevo altre soluzioni. Detto ciò, va considerato che Jeanne è più beethoveniana che schumanniana. Quando Natacha suona il piano, Jeanne ascolta Schumann, ma quando non pensa più a Natacha è il tema beethoveniano che riappare. Non mi sarebbe venuta l'idea di mettere questa sonata se la musica non fosse già stata una musica amata, familiare ai personaggi.⁴¹

Rohmer argomenta l'uso della musica extra-diegetica in guisa di un vero e proprio *aiuto*, poiché non ha trovato altre strade per raggiungere il suo scopo. Tuttavia, non mette la musica lì e basta, senza darle una qualche aderenza al "reale" della vicenda.

⁴⁰ F. Vergerio e G. Zappoli (a cura di), *Éric Rohmer: la parola vista*, Bergamo, Moretti&Vitali, 1996, pp. 16-17.

⁴¹ *Ibidem*.

Sentiamo quindi Jeanne canticchiare il motivo quando prepara le valigie per andarsene dall'appartamento di Natacha verso la fine della narrazione.

Nei suoi scritti, Rohmer avvicina una figura quale Jeanne, che “pensa il proprio pensiero”, alla musica di Mozart, ma sceglie per il film *Beethoven* per la presenza nella sua opera di una “indicazione morale”, che manca in Mozart.

Quando Jeanne scoppia a piangere sul finale, dice una frase precisa, scoprendosi diversa da quella che si pensava e pensava di sé stessa: «Il mio passaggio qui non avrà solo risvolti negativi, come credevo. Avevo l'impressione di essere un'intrusa... Almeno sono servita a qualcosa».⁴²

Diverso è il caso di Robert Schumann. Lo spazio personale di Natacha è identificato con il suo pianoforte (strumento con cui Rohmer si diletta). Ella suona per Jeanne *I canti dell'alba* di Schumann, che, come abbiamo detto, evocano il sentimento di *heimweich*, della nostalgia di casa, esattamente ciò che prova Jeanne in quel momento (come pure Natacha, relativamente al suo posto in famiglia). Non nostalgia di una delle due case, ma di una casa veramente sua, di quell'“ordine” che ammira e a cui aspira. In questa scena l'uso della musica, eseguita al piano dalla giovane, rientra perfettamente nelle concezioni teoriche di Rohmer.

Schumann ritorna anche nella scena della seduzione fra Igor e Jeanne, sotto forma di registrazione degli esercizi di Natacha. Igor e Jeanne l'ascoltano dopo l'imbarazzo del bacio. La funzione della musica, anche qui, sposa un topos rohmeriano, quello dell'*ascolto*. Jeanne ascolta l'esecuzione di Natacha e risponde negativamente alla richiesta di Igor di andare a sedersi vicino a lui: «Sto benissimo in poltrona... Mi alzo io, se vuole... No, no stia lì. Mi lasci sentire». L'ascolto non deve essere disturbato, per godere così pienamente della musica; è un'azione attiva, in grado di mettere in contatto con sé stessi, quindi un'azione perfetta per il personaggio di Jeanne che sappiamo bene essere il pensiero che pensa sé stesso. Quale azione più “jeannesca/kantiana” avrebbe potuto fare?

In *Conte d'automne* la musica aderisce perfettamente alla tradizione rohmeriana. Presenta un'unica canzone intradiegetica, eseguita dal vivo alla festa di matrimonio di Emilia. S'intitola *Monta-vida*, scritta dal musicista Claudi Martí ed eseguita da un gruppo dal vivo in lingua occitana. Il film riporta anche i sottotitoli in francese per comprenderla meglio. Il testo è il seguente:

⁴² Éric Rohmer, *Da Mozart a Beethoven*, Sesto San Giovanni, Mimesis, 2017.

“Pibola, pibolada
Roge lo bòsc, Silvan
Vendèmias carinhanas,
Sian dins la tièra, tornar...
Aucèls al cèl en massa,
Mon diu, que sias vengut gran!
Del vin amassan granas,
Avèm pas vist passar l’an.
Se la vida es un viatge
Vos i sovèti pla bel temps,
Verd e blu, e flors salvatges,
E bona rota, Silvan, Guilhèm...
Aramon per la plana,
Lo vin engrana la nuèit,
Marina, marinada,
En vida montas, Guilhèm,
Amont sus la solana
Lo pastre espèra la nuèit,
Nadal barra l’annada:
Darrier la pòrta, genier!
Se la vida es un viatge...
Agulhas, agulhadas
Me butan fòrt sul camin,
Davali la valada
Coma las aigas d’un riu,
Ametlas, avelanas,
Vos preparatz a partir
Sus la penta resbali,
N’en siatz encara al matin!

Se la vida es un viatge...⁴³

Il testo narra di un padre che saluta i propri figli che, giunti all'età adulta, si avventurano soli nel mondo, e potrebbe essere benissimo la voce di Isabelle a pronunciare quelle parole, che sono al tempo stesso fierezza, monito e rammarico. L'ambiguo finale, con Isabelle che fissa il vuoto, lo stesso sguardo di quando a cena col marito pensava al piano per trovare un uomo per Magali, accompagnato qui da questa canzone, assume una sfumatura agrodolce. Un finale (ambiguo) dunque sostenuto dalla musica, come accadeva in *Conte de printemps*.

La canzone risuona anche al pari di una sorta di chiasmo con l'intestazione a Jacques Brel all'inizio di *Conte de printemps*. Maggiormente risuona in *Conte d'été* dove l'amore per la musica folkloristica è l'unica certezza nella vita di Gaspard e sarà anche la sua scelta nel finale, a dispetto delle tre ragazze.

⁴³ <https://trobasons.viasona.cat/grop/clauidi-marti/co-milhor-de-marti/monta-vida>

3.2 Lo spazio

Cinema puro e realismo

Che cos'è il cinema? Il Rohmer critico e teorico ha provato a rispondere a questa domanda, indagando sia la specificità del linguaggio cinematografico che la capacità dello stesso di attingere dalle altre arti. Il cinema è l'arte delle immagini in movimento. Non si tratta di una sala buia in cui si osserva una storia, circondati da un pubblico, o a casa, con il dolby 5.1... Fare del cinema è un'arte mediante cui si racconta una fantasia catturando la realtà. Se la musica è la «vera sorella del cinema» per una questione forse più ontologica che materiale, la pittura è quella da cui però la settima arte prende maggiormente in prestito. Con la musica il cinema ha in comune l'essere un'arte che si sviluppa temporalmente, o meglio, secondo un'idea di tempo simile a quello che noi percepiamo. Con la pittura condivide l'organizzazione dello spazio.

Il montaggio non è il linguaggio del cinema inteso quale cinema “puro”, ma un apporto successivo. Eisenštejn, Pudovkin e altri pionieri del montaggio hanno sviluppato una sorta di procedimento che funge da “aggiunta”. Secondo Rohmer, l'arte cinematografica pura è quella dei Lumière, dell'inquadratura fissa e senza stacchi, in cui sono i personaggi a scandire il ritmo dell'azione, a comporre figure nello spazio scenico attraverso linee e giochi di forza.

I film muti sono la forma più pura del cinema. La sola cosa che mancava loro era evidentemente il suono che esce dalla bocca delle persone e i rumori. Ma questa imperfezione non giustifica i grandi cambiamenti che il suono ha portato con sé. Voglio dire che quasi niente mancava al cinema muto, solo il suono naturale. Allora, in seguito, non si sarebbe dovuto abbandonare la tecnica del cinema puro come è stato fatto con il sonoro.⁴⁴

Rohmer sviluppa l'idea di realismo di Bazin attraverso quello che ritiene il linguaggio cinematografico puro. Ciò non contrasta con l'amore di Rohmer per il testo, piuttosto rappresenta il *suo* personale utilizzo del linguaggio cinematografico, dove attraverso la commistione cerca di porsi in un luogo di mezzo fra testo letterario e cinema puro.

Tornando al realismo, la sua propensione alla spazialità si riconduce all'idea che

⁴⁴ F. Truffaut, *Il cinema secondo Hitchcock*, Milano, il Saggiatore, 2014, p. 51.

L'essenza del cinema sia quella di "catturare" la parte più vera della realtà e che l'unico suo valore sia quello di riprodurre fedelmente il mondo così com'è.⁴⁵

Tende però a discostarsi dall'ontologia proposta da Bazin in merito al modo d'uso della macchina da presa. Secondo Vergerio e Zappoli

«[...] Il lavoro del regista è quello di aprire una finestra sulla realtà, creare un cinema trasparente, che semplicemente presenta, con la minore interferenza possibile, la bellezza del mondo. Egli deve "stare in disparte" e permettere allo spettatore di assaporarlo, di farsi coinvolgere in esso, e di contemplare l'armonia e l'unità sotterranea. Così un certo grado di annullamento del regista costituisce un atto di adorazione simile alla preghiera». [...] La posizione estetica di Rohmer sviluppa il pensiero di Bazin, secondo il quale la nozione di un cinema che "cattura" la realtà prevedeva in effetti un processo complesso che temeva conto non solo delle modalità di percezione, ma anche delle tecniche di ripresa. Mentre per Bazin il regista e la tecnologia da esso utilizzata devono mascherare la loro presenza per simulare la percezione della realtà, per Rohmer il cinema "puro" è quello in cui regista e tecnologia non intervengono mai in modo significativo nel processo di percezione».⁴⁶

Ciò che interessa Rohmer è quindi un aspetto di aderenza dell'immagine alla realtà, pur consapevole dei processi di costruzione implicati nella composizione del visibile filmico. Scorgiamo in tale concezione estetica l'uso da lui proposto nelle sue pellicole della fotografia, della composizione della colonna sonora e la passione per la topografia, per gli ambienti e per gli spostamenti dei personaggi.

La pratica rohmeriana ha sempre inseguito questo ideale estetico. Si notano subito la tendenza ad inquadrature fisse in campi medi, con pochi movimenti di camera, la composizione precisa degli attori e dei loro spostamenti. Persino l'uso della parola, per cui Rohmer è stato più volte accusato di "verbosità" nelle sue opere, rientra in una teorizzazione di spazio all'interno del linguaggio cinematografico puro. Ci prepariamo ad un'analisi complessa del suo lavoro, per cui può esserci utile partire dal generale per arrivare al particolare.

Le décor

Abbiamo già parlato dell'importanza delle location e della topografia per Éric Rohmer. Nella sua pratica cinematografica ha cercato di portare lo spettatore in un contesto reale, identificabile e ripercorribile. All'inizio di *Conte d'automne* vediamo il cartello stradale con il nome del paese Saint-Paul-Trois-Châteaux, con tanto di pianta della città. Nel corso della narrazione notiamo cartelli stradali, indicazioni con ad esempio i nomi delle

⁴⁵ G. Zappoli, *Racconto di primavera*, in F. Vergerio e G. Zappoli (a cura di), *Éric Rohmer: la parola vista*, Bergamo, Moretti&Vitali, 1996.

⁴⁶ *Ibidem*.

piazze, oppure segni che possano identificare un luogo, come le torri delle mura d'Avignon davanti alla Gare d'Avignon Centre. Anche durante gli spostamenti è fondamentale mostrare come vengono compiuti, da dove si parte e dove si arriverà.

I ponti sono importanti sia in *Conte d'automne* che in *Conte de printemps* poiché i personaggi li attraversano più volte durante lo svolgimento narrativo. Potremmo dire che Rohmer abbia strutturato i due film secondo un disegno simile, che si sviluppa prima lungo la Senna e poi lungo il Rodano.

I luoghi e gli spostamenti diventano anche caratterizzazioni dei personaggi e dei loro percorsi interiori. Ecco che la vigna di Magali richiama la sua genuinità, spirituale e fisica (è alla ricerca di un uomo che apprezzi una donna matura, e non uno che rincorra le adolescenti). Il pianoforte di Natacha è il suo spazio personale, una entità a cui sente di appartenere che le permette di esprimersi liberamente. Per Jeanne il luogo elettivo è il proprio pensiero, a lei infatti interessa solo il proprio pensiero, come dice Natacha poco dopo averla conosciuta; Jeanne è la donna con due appartamenti (anzi tre, se si aggiunge quello di Natacha), ma senza una vera casa, e per lei maggiore importanza assumono gli spostamenti, i cambi di direzione e di intenzioni. Ha sempre dei piani organizzati, ma le si presentano delle opportunità dirette a cambiarli, accettando ogni volta l'imprevisto.

Tutto questo nasce dagli spunti che la città di Parigi ha offerto agli autori della Nouvelle Vague. La possibilità di incontri e gli intrecci di percorsi sono il terreno su cui crescono le storie di personaggi. Vengono allora alla mente le parole della voce narrante del protagonista *dell'Amour après-midi*:

«Quello che ai miei occhi dà tanto valore al *décor* della strada parigina, è la presenza costante e fuggitiva di queste donne che incrocio in ogni momento e che ho la quasi-cerchezza di non rivedere più. È sufficiente che siano lì, indifferenti e coscienti del loro charme, felici di verificarne l'efficacia su di me, con un accordo tacito, senza bisogno di un sorriso o di uno sguardo, neppure appena accennato. Provo una profonda attrazione, senza per questo esserne attirato».⁴⁷

Non è esattamente questo l'atteggiamento del Baudelaire di *A une passante*? Ripercorriamo ora brevemente gli spostamenti sulla mappa delle protagoniste nelle due pellicole.

Spostamenti di Jeanne in *Conte de printemps*:

⁴⁷ M. Mancini, *Éric Rohmer*, Firenze, La Nuova Italia, 1988.

4 Rue Dulcie September, 93120 La Courneuve, Liceo Jacques Brel
Parigi, III arrondissement, Appartamento Mathieu
Parigi, IV arrondissement, Appartamento Jeanne
Av. Georges Clemenceau, Montmorency, Appartamento di Corinne
Parigi, Appartamento di Igor
Casa di Igor a Fontainebleau
Foresta di Fontainebleau
Casa a Fontainebleau
Parigi, Appartamento di Igor
Appartamento Jeanne
Parigi, Appartamento di Igor
Casa a Fontainebleau
Parigi, Appartamento di Igor
Parigi, IV arrondissement, Appartamento Jeanne
Parigi, III arrondissement, Appartamento Mathieu

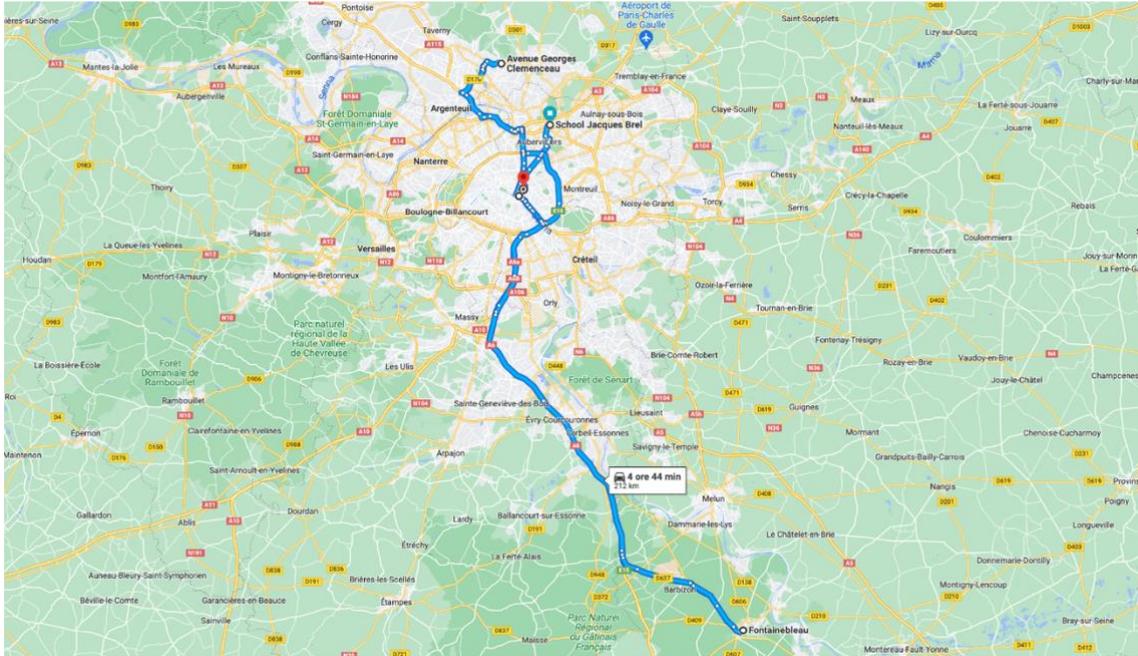
Spostamenti di Isabelle in *Conte d'automne*:

Saint-Paul-Trois-Châteaux, Casa di Isabelle
Bourg-Saint-Andéol, Tenuta di Magali
Casa di Étienne
Saint-Paul-Trois-Châteaux, Libreria di Isabelle
Bourg-Saint-Andéol, Tenuta di Magali
Saint-Paul-Trois-Châteaux, Libreria di Isabelle
Saint-Paul-Trois-Châteaux, Casa di Isabelle
Saint-Paul-Trois-Châteaux, Libreria di Isabelle
Avignon, rue des Teinturiers
Bourg-Saint-Andéol, Tenuta di Magali
Montélimar, place Rouget de l'Isle
Avignone, stanza di Léo
Saint-Paul-Trois-Châteaux, Libreria di Isabelle
Pont-Saint-Esprit, Bar ristorante
La Garde Adhémar, ristorante

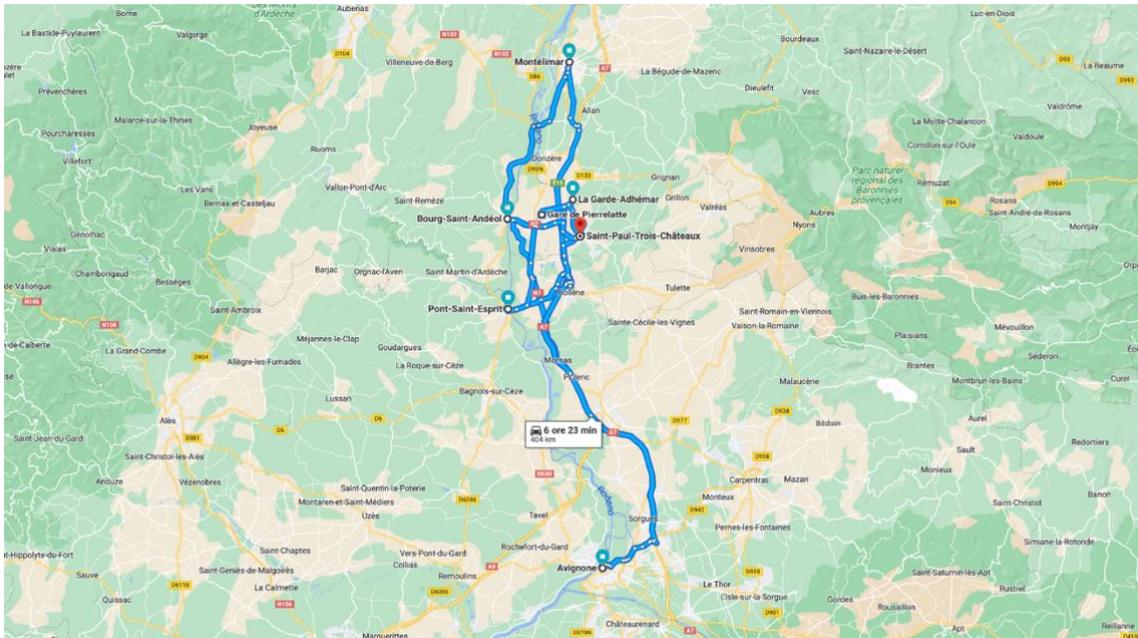
Bourg-Saint-Andéol, Tenuta di Magali
Saint-Paul-Trois-Châteaux, Casa di Isabelle
Montélimar, Ristorante
Montélimar, una via
Saint-Paul-Trois-Châteaux, Cattedrale
Saint-Paul-Trois-Châteaux, Casa di Isabelle
Direzione Pierrelatte, Macchina di Gerald - stazione
Saint-Paul-Trois-Châteaux, Casa di Isabelle
Macchina di Étienne
Pierrelatte, Stazione dei treni
Macchina di Gerald
Saint-Paul-Trois-Châteaux, Casa di Isabelle

Osserviamo come gli eventi si sviluppino da una riva all'altra dei due fiumi, che vengono attraversati più volte. In un'occasione, in entrambe le pellicole, si scivola giù, verso sud, lungo il corso per giungere a un luogo lontano da dove avvengono la maggior parte degli eventi. I disegni ricordano un rombo, una losanga (è un caso che la società di produzione di Rohmer sia *Les films du losange?*), con una lunga coda che dà l'impressione si tratti di un aquilone o di uno spermatozoo.

Mappa degli spostamenti in *Conte de printemps*.



Mappa degli spostamenti in *Conte d'autunno*.



Le cadrage

Il regista stesso ha affermato di non seguire uno stile preciso, precostituito, cercando di realizzare “un film di Éric Rohmer”.

I cineasti che ammiro sono quelli che occultano i loro metodi, a partire naturalmente da Lumière e Renoir. Il pericolo maggiore del cinema è proprio quell'orgoglio del cineasta che dice: ho uno stile e voglio metterlo in evidenza.⁴⁸

Il suo interesse è per la capacità di occultamento del regista e della macchina da presa, e in ciò consta il potente realismo del film. L'ostentazione quindi di una “personalità” dell'autore rischierebbe di offuscare il centro del film, ovvero il testo rappresentato e il contatto con lo spettatore. L'organizzazione dell'inquadratura non può pertanto assumere un valore maggiore rispetto ad altre parti, nonostante l'importanza della dimensione spaziale. Ciò diventa vero in Rohmer al punto da dover considerare non solo ogni singola inquadratura come rispondente ad un certo sistema di valori, ma nella loro totalità.

Lo spazio cinematografico si definirebbe dunque in rapporto a quello della scena sia per la ristrettezza della superficie di visibilità, sia per l'estensione del luogo dell'azione; non è quindi solo l'interno di ognuna delle inquadrature che il regista deve determinare in funzione di una certa concezione della spazialità, ma la totalità dello spazio filmato.⁴⁹

L'originalità e lo “stile rohmeriano” che osserviamo di film in film è pertanto frutto dell'influenza di queste teorie nella composizione complessiva dell'opera insieme alla sperimentazione di moduli espressivi non asserviti a protocolli precostituiti. Per Rohmer questa sperimentazione avviene attraverso proprio le risonanze che stiamo osservando, attraverso persistenze e variazioni degli elementi fondanti che già ha messo precedentemente in gioco. L'uso di esse deve ricordare la sovranità del testo su qualsiasi altro elemento, poiché esso va “tradotto” in termini cinematografici e non semplicemente “trascritto”

Non sono tanto gli sceneggiatori a dover essere chiamati in causa, quanto gli stessi registi che, troppo spesso, considerando le frasi che facevano pronunciare agli attori come materia indifferente, hanno riposto tutta la loro ingegnosità nella ricerca delle angolazioni di ripresa o nel creare un ritmo raffinato nei

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ E. Rohmer, *Il gusto della bellezza*, Parma, Pratiche Editrice, 1991, pp. 55-56.

passaggi dal campo al controcampo. [...] L'arte del regista non ha la funzione di far dimenticare cosa dice il personaggio, ma, proprio al contrario, di permetterci di non perdere neanche una delle sue parole.⁵⁰

La fotografia nei suoi film è uno dei primi elementi che uno spettatore riconosce.

Poiché il carattere espressivo dell'inquadratura appare soltanto come un elemento parassita, la bellezza dell'immagine sarà ricercata per sé stessa. Dal punto di vista in cui ci poniamo, i film più validi non sono quelli che contengono le fotografie più belle, e la collaborazione di un operatore geniale non basta a imporci una visione originale del mondo.⁵¹

Rohmer predilige i piani medi, con «taglio tipo piano americano». Non abbiamo mai dei veri e propri primi piani, l'inquadratura stringe abbastanza da non poter escludere le mani degli attori. Anche quando potrebbe stringere sull'espressione, sulle fronti corrugate o sullo scintillio negli occhi, Rohmer preferisce mantenere le mani nel quadro.

Anche l'uso del piano in *dettaglio* è limitato. In *Conte de printemps*, vengono inquadrati in dettaglio i libri di filosofia di Jeanne e il biglietto sui fiori di Gaëlle; in *Conte d'automne* vediamo in dettaglio le piante nella vigna, gli annunci sul giornale, la scrittura dell'annuncio, l'uva durante la vendemmia, le piante nell'orto botanico, le foto di Magali, la foto di Étienne. Un uso decisamente maggiore in questa pellicola può essere imputato al diverso tipo di macchinazione in atto. Si tratta di un inganno dichiarato, di cui lo spettatore conosce i dettagli e di cui segue lo svolgimento dal punto di vista dell'ideatore. L'uso del dettaglio permette a Rohmer di evidenziare quei piccoli elementi che vengono sfruttati nelle macchinazioni di Isabelle e Rosine.

Un importante uso del corpo dell'attore e dello spazio lo si trova nella struttura delle relazioni. Quando due personaggi sono inquadrati insieme significa che il loro rapporto ha un valore positivo. Se invece stanno litigando, o uno dei due personaggi si trova a disagio in quella situazione, fugge dal two shot ed esce dal quadro, cercando di isolarsi e di trovare uno spazio solitario.

L'essentiel, dans la mise en scène rhomérienne, consiste à montrer qui parle et qui écoute, à quel moment. De celui qui parle ou écoute, qui est important, et qui l'est moins; doit-on montrer plusieurs personnages dans le champ? Un gros plan peut-il être le contrechamp d'un plan large? Etc. Le cadrage et le montage construisent une hiérarchie, à partir du dialogue parlé. De cette chorographie, de cette géométrie naissent les rapports entre les personnages et la construction du drame. Ainsi, quand Isabelle et Magali visitent ensemble la vigne, elles n'arrêtent pas des formuler leur désaccord sur tous les sujets, des plus personnels aux plus futiles; mais le cadre qui les réunit signifie leur intime complicité. À l'opposé, lorsque Rosine et

⁵⁰ *Ivi*, p. 71.

⁵¹ *Ivi*, p. 58.

son petit ami Léo discutent, ils ne pratiquement jamais ensemble dans la cadre, malgré l'exiguïté du décor de la chambre: leur liaison est sans profondeur [...].⁵²

Nelle mani di Rohmer la composizione del “quadro” diventa uno strumento per raccontare il valore del rapporto fra i personaggi in quel momento. L'uso del campo e controcampo diventa quindi lo strumento ideale nelle situazioni di confronto.

Quando Jeanne è costretta a tornare nell'appartamento di Natacha, decide di aprirsi con lei, cosa che tende a non fare mai. Le due donne si trovano allora posizionate una di fronte all'altra. Non si tratta quindi di affrontare “scontri” o situazioni negative, ma sempre momenti in cui si rimettono in gioco i valori del rapporto: Jeanne decide di fidarsi di Natacha, di raccontarle i propri pensieri, aprendosi per diventarle davvero amica. Ancora, Jeanne si trova seduta sul lato opposto del tavolo rispetto ad Eve, sua “presunta rivale” in amore, per ben due volte, a cena e quando prepara il pranzo nella casa di campagna. La protagonista affronta un campo e controcampo nel finale prima con Igor, durante il tentativo da parte di lui di sedurla, in cui la sua posizione diviene salda per poter riaffermare il proprio pensiero, e nella scena successiva con la figlia, accusandola di aver tramato alle sue spalle.

In *Conte d'automne*, Isabelle è posizionata frontalmente a Magali quando nasce in lei il desiderio di “sistemare” l'amica, inizia così la sua macchinazione. Sono frequenti i campi e controcampi fra Rosine e Léo, proprio in virtù del loro rapporto fortemente sbilanciato. Esempio è la progressione della relazione fra Isabelle e Gérald. Durante il primo appuntamento, essendo estranei, sono inquadrati separatamente, ognuno nel proprio quadro. Al secondo appuntamento, a La Garde Adémar, sono ripresi nella stessa inquadratura, seduti a lati attigui del tavolo. Quando poi Isabelle rileva la verità all'uomo, sono seduti uno di fronte all'altra, in quadri separati, poiché il momento della rivelazione rimescola i valori della loro relazione, attendendo la reazione di Gérald.

Nella scena finale, Magali mette alle strette Isabelle, che non solo viene inquadrata da sola, staccata quindi dall'amica, ma continua ad allontanarsi anche dal proprio quadro cercando di uscire di scena, quasi si vergognasse della situazione e non volesse farsi vedere nemmeno dalla macchina da presa.

⁵² Y. Tobin, *Conte d'automne: Liasons et ellipses*, in «Positif», n. 452, 1998, p. 6.

Molto rare sono inquadrature di gruppo. Durante i pasti, con i personaggi seduti a tavola, la tendenza del regista è quella di suddividerli in sottogruppi, per creare così un bilanciamento di rapporti. Jeanne e Natacha siedono vicine, opposte ad Igor e Eve.

Conte d'automne si apre con un pranzo di famiglia, Isabelle e Jean-Jacques sono seduti vicini e sul lato opposto c'è la giovane coppia Emilia-Grégoire. Dopo un establishing shot e un primo two shot, Rohmer non inquadra più Isabelle insieme al marito, ma sempre da sola, mentre continua ad inquadrare Emilia insieme a Grégoire. In questo modo evoca una distanza della donna dal marito, suggerendo che sola la madre si sta confrontando con la figlia e il suo futuro sposo.

Anche i movimenti di macchina seguono la concezione rohmeriana di *realismo* del cinema, alieno come si è visto da qualsiasi intenzione mimetica. La mdp è sostanzialmente fissa, all'altezza delle anche. Tende ad avvicinarsi fin tanto che riesce a inquadrare le mani, al massimo in un medium close-up, ed in quei casi la macchina è posizionata all'altezza degli occhi.

Sia per un'economia espressiva del racconto che (ovviamente) di produzione, l'uso dei carrelli è estremamente limitato. In *Conte de printemps*, c'è un solo carrello, quando la mdp si allontana lentamente da Jeanne, concentrata sull'ascolto dell'esecuzione dal vivo di Natacha.

In *Conte d'automne* non ci sono *dolly*. Durante la festa del matrimonio la macchina da presa per un momento si muove a spalla, quando Magali si sposta fra la folla per ritrovare Gérald. L'instabilità e la frenesia dell'inquadratura riflette l'animo della donna durante la sua ricerca.

Questi due racconti sono costruiti sugli spostamenti delle protagoniste da un luogo all'altro spesso anche distanti fra loro, per cui si rende necessario l'uso dell'automobile. Rohmer ricorre spesso all'utilizzo del *camera car*, piazzando la mdp sul cofano dell'auto, inquadrando il guidatore o la strada di fronte a lui, a seconda delle necessità. La prima inquadratura chiara del volto di Jeanne è proprio attraverso un *camera car*, mentre dal suo liceo guida verso Parigi; ne troviamo un altro, quando insieme a Natacha, vanno alla casa di Fontainebleau. Scorgiamo anche la Senna in lontananza; nel finale, quando la protagonista torna alle sue "due case", durante gli spostamenti il punto di vista è quello dell'automobile di Jeanne.

La macchina da presa viene montata anche sull'auto di Isabelle, e ci mostra il suo percorso per andare da Magali: le torri della centrale nucleare, il ponte per attraversare il Rodano, una veduta totale di Bourg-Saint-Andéol visto dallo stesso ponte. La confusione dei pensieri di Magali, mentre si trova in auto con Gérald, sono resi attraverso un *camera car* che ci mostra la rotonda e i cartelli delle indicazioni stradali, poiché alla sua indecisione circa i propri sentimenti corrisponde un'indecisione circa la sua destinazione.

La volontà di Rohmer di costruire sulla variazione trova uno splendido esempio anche negli *aspect ratio* adoperati nel ciclo.

In effetti le due pellicole sono state realizzate con due *aspect ratio* diversi. *Conte de printemps* è nel canonico 1,85, il formato standard del cinema realizzato con ottiche sferiche, a metà fra il classico 1,66 e il più hollywoodiano formato anamorfico 2,39. I due estremi, al di là delle questioni tecniche, permettono di mantenere o una maggiore verticalità delle linee dell'immagine (1,66) o una maggiore orizzontalità (2,39). In *Conte d'automne* Rohmer varia il formato optando per l'1,66. La scelta può essere ricondotta, secondo le sue parole, al semplice piacere della variazione.

In *Conte de printemps*, egli predilige gli spostamenti in profondità; quindi, un *aspect ratio* maggiore consente di mantenere personaggi in primo piano e muoverne altri sullo sfondo. In *Conte d'automne* la presenza di ampi spazi (la vigna, gli esterni delle case, i panorami) sembrano non armonizzarsi con la scelta del rapporto 1,66. Se osserviamo però l'architettura del Ciclo, *Conte de printemps* e *Conte d'hiver* sono entrambi in 1,85 e *Conte d'automne* e *Conte d'été* sono in 1,66. Sembrerebbe pertanto non una scelta dettata dal racconto in sé, quanto dalla più ampia visione d'insieme a cui Rohmer vuole condurci.

Un ulteriore elemento che concorre alla composizione dell'immagine è il particolare uso del colore. La fotografia in un film è data in gran parte dalla location, vengono poi gli oggetti di scena, i costumi, tutto il materiale, ancor prima della ripresa a seguito della scelta di precise ottiche e filtri, contribuisce alla costruzione della fotografia. Il colore, come la luce, è fondamentale nel determinare il *mood* della sequenza, e può raccontare molto dei personaggi, dei loro sentimenti e anche predire le loro azioni.

Le décor est souvent proposé en premier. Je pourrais même dire qu'on reconnaît son film à sa couleur chaque film a une couleur particulière. Ici la distinction est très nette. Ce sera non seulement la distinction des lieux mais aussi la distinction des saisons. Là, pour le printemps, les couleurs c'est le vert, le blanc...⁵³

La messa in scena della parola

Frequentemente ci si imbatte nell'accusa di verbosità imputata ai film di Éric Rohmer. Scene dense di dialoghi e di personaggi prolissi che tendono ad esprimere direttamente ciò che pensano. L'accusa non è affatto infondata, tuttavia è facilmente archiviabile una volta compreso l'uso che fa il regista della parola e del "parlato".

Abbiamo visto cosa intendesse l'autore per *realismo* nell'arte cinematografica, occorre però ora approfondire la sua idea di *cinema*. Si tratta della più giovane fra le arti, ha un proprio linguaggio specifico che ogni autore deve imparare ed utilizzare propriamente, ma deve anche saper prendere quanto gli può servire dalle sue sorelle, favorendo un continuo "ricambio" fra le arti. Sul *sonoro* e sul cinema *parlato* il regista sottolinea nei suoi scritti come la *parola* non sia entrata nel cinema attraverso il sonoro. Non tanto perché esistevano i cartelli e le didascalie del periodo del muto, la cui lettura portava con sé ritmo e suono nella mente degli spettatori. La *parola* era già presente nel cinema muto, fin dagli inizi del cinema, in quanto testo/sceneggiatura e – in essi, nel sottotesto – come *intenzioni* dei personaggi.

Il periodo del muto viene visto da Rohmer – così come da altri autori, Hitchcock ad esempio – come la massima espressione dell'arte cinematografica, poiché essa è arte dell'*immagine-testo* in movimento (e non "arte del movimento"). Ogni novità tecnica rappresenta un'agevolazione, uno spunto per la mente del regista, ma la macchina da presa fissa, il montaggio in campo con il *blocking* degli attori che cambiano i piani, l'intervento degli elementi scenici, ogni cosa è funzionale all'espressione del racconto. La *parola* pertanto assume un peso specifico nei film di Rohmer, e per tale peso va valutata.

È perfino estremamente depauperante per il cinema, poiché è molto più interessante suscitare l'invisibile partendo dal visibile, piuttosto che tentare invano di visualizzare l'invisibile. È una menzogna o un

⁵³ V. Amiel e C. Vassé, *Éric Rohmer: Des gestes proches du dessin*, in «Positif», n. 452, 1998, pp.11-15.

trucco: non è moderno, è arcaico. Invece di un tale procedimento, è meglio ricorrere alla parola. Se penso alla Tour Eiffel, lo dico.⁵⁴

La parola serve a significare, non a dissimulare; Rohmer cerca di restituirle la dignità, la rilevanza al pari di altri elementi formali del film.

Un ulteriore aspetto da tenere in conto è il testo letterario. Il Rohmer professore, critico, teorico fu un prolifico scrittore. La sua posizione “estremista” sul cinema non toglieva alcuna forza al testo letterario, anzi la sua intera opera è un luogo di mezzo fra i due.

Due film in particolare, che fanno da cerniera nella sua opera, marciano l’alto valore riconosciuto da Rohmer al testo letterario. Le pellicole *La Marchise d’O...* (1976) e *Perceval le Galloise* (1978), tratti delle opere omonime di Heinrich Von Kleist e Chrétien de Troyes. Per lui il testo non è il frutto di una operazione intima e privata. Rohmer si spinge ancora oltre in queste pellicole, riportando le battute identiche al testo originale, o addirittura facendo parlare i personaggi di sé stessi in terza persona.

[...] Mi dicevano: «Ma come farà con lo stile indiretto?» Al che io rispondevo che mi sarei accontentato di togliere i congiuntivi che, in tedesco, lo caratterizzano. I miei interlocutori, allora, cominciavano a spiegarmi con condiscendenza che tra i due stili c’è molto più che una differenza di modo verbale, che le parole usate, i modi di esprimersi, di pensare, non sono gli stessi. Io obiettavo che questo valeva anche per il francese e la cosa non mi aveva impedito di scrivere alcune parti dei Racconti in stile indiretto, per trascriverli in seguito, come mi accingeva a fare qui. «Sì», dicevano, «ma se Kleist usava l’*indirekte Rede* aveva le sue buone ragioni». «Per questo io ho le mie buone ragioni a non volere cambiare niente. È appunto perché contiene una parte notevole di discorso indiretto che questa storia è interessante e facile da filmare, che è addirittura, dirò, una sceneggiatura *ante litteram*. Tutta in stile diretto, sarebbe stata troppo teatrale. E i dialoghi più difficili da dire, perché più o meno teatralizzati, sono sicuramente quelli diretti».⁵⁵

Nei suoi film assistiamo alla *messa in scena della parola*, frutto di un suo rigoroso studio.

C’è infatti l’intento di una sorta di messa in scena della parola, di farla debordare oltre o contro i comportamenti, di creare scarti, di arrivare in certi casi ad una specie di avventura dialogica. Scriveva Rohmer nel 1958 a proposito di Mankiewicz, che il cinema ama gli estremi, e diffida delle parole o le adora alla follia: «Certo, anzitutto fa vedere, ma se apre uno squarcio su un mondo di brillanti conversatori, occorre che costoro siano i più fecondi possibile. Frenare la loro prolissità sarebbe un grave tradimento verso il fondamentale realismo dell’opera cinematografica». Non amando gli estremi, il Rohmer autore si è posto in una posizione mediana, tra il far vedere e il far ascoltare. Dando così ragione al regista che, più di chiunque, ha dato valore al silenzio; diceva infatti Bresson che «un fiume di parole non nuoce a un film. È questione di specie, non di quantità».⁵⁶

La sostanza della parola assume una certa forma e si interseca con le altre forme in atto nella somma delle inquadrature del film.

⁵⁴ M. Mancini, *Éric Rohmer*, Firenze, La Nuova Italia, 1988, p.9.

⁵⁵ E. Rohmer, *Il gusto della bellezza*, Parma, Pratiche Editrice, 1991, p. 148.

⁵⁶ G. Tinazzi, *Permanenza e mutamento: le stagioni di Rohmer*, in «Bianco & Nero», n.1, 1999.

Permane anche un'ambiguità nella parola, o forse si tratta di una duplice valenza, a seconda di quale delle due serva al regista. La parola o è espressione del pensiero o ne è la contraddizione.

Jeanne, seduta sul divano con Natacha, prima nell'appartamento di Corinne e poi in quello della giovane, non fa altro che raccontare il proprio pensiero, sezionandolo ed esplicitandolo così com'è.

Isabelle ascolta ciò che le racconta Magali sulle piante selvatiche e la loro denominazione (ricordiamoci dell'antirrin selvatico), e afferma che già l'indomani non ricorderà nulla di tutto ciò. Passeggiando con Gérald nel piccolo orto botanico, qualche giorno dopo, ricorderà perfettamente sia la pianta che il suo nome, usando l'informazione per rafforzare il suo camuffamento.

Se *Conte de printemps* prende il via come l'avventura dialogica sopra citata, in cui tutti sono abili conversatori e il dialogo del film assume lo stampo di un *conte philosophique*, in *Conte d'automne* i personaggi compiono un'esperienza carnale della parola. Prediligono, infatti, parlare di agricoltura, dei preparativi per il matrimonio, del panorama.

Diverso è anche l'approccio alla famiglia. Jeanne e Natacha compiono un viaggio che si compone dell'analisi delle loro relazioni, e la parola – o meglio, il *discorso* – diventa il mezzo per risolvere i loro problemi. Jeanne decide di aprirsi con Natacha su Mathieu, Eve coglie ogni occasione durante la cena per sminuire Natacha parlando di filosofia, Natacha litiga apertamente con Eve prendendo come scusa la cenere della sigaretta, le patate e un piatto di famiglia. Persino l'atto della seduzione **viene esplicitato** e studiato da Igor e Jeanne.

I veri sentimenti di Isabelle, il suo posto nella famiglia, il suo essere donna, i suoi desideri, sono mantenuti segreti dentro di lei. Possiamo scoprirli tramite le sue azioni, i suoi sguardi, e in ciò che maschera con la parola.

Rosine parla delle proprie intenzioni, ma nello stesso momento agisce, inarrestabile, come quando decide di sottoporre il proprio piano ad Étienne e poi a Léo, ma lei ha già deciso e il piano è già in atto. Pure Magali, alla ricerca di un uomo genuino, messa alle strette dalle due macchinazioni, smette di esprimersi con sincerità, preferendo atteggiamenti ostili – come quando decide di ignorare ogni tentativo di approccio di

Étienne – e girando intorno a ciò che vorrebbe dire veramente – il viaggio in auto con Gérald, dove prova ad estorcergli la verità con un atteggiamento passivo-aggressivo).

3.3 Il tempo

Nel ripercorrere gli studi compiuti sull'opera di Éric Rohmer, si nota come l'analisi si struttura quasi interamente sulle componenti testuali e spaziali. Complice forse la sua analisi del *Faust* di Murnau, i suoi saggi sull'arte e sulla bellezza o l'idea di cinema "classico"; lo spazio in chi studia l'opera di Rohmer da sempre cattura la maggior parte delle attenzioni. Anche fra il pubblico, i segni più evidenti, le note che persistono maggiormente (lo abbiamo chiamato anche "precipitato" parlando di *risonanze*) sono prima di tutto inerenti testo e spazio: la camera fissa, le pose degli attori, le luci vicine a quelle naturali, i lunghi dialoghi densi di parole..., ma come lo stesso Rohmer sosteneva⁵⁷, è la musica la "vera sorella" del cinema, col quale condivide lo sviluppo temporale.

Allora perché sembra esserci così poco interesse? La risposta può trovarsi effettivamente nella concezione di naturalismo del cinema rohmeriano. Nel momento in cui autore e macchina da presa devono pesare il meno possibile sulla ripresa, a sostenimento del maggiore realismo e naturalismo, anche il *tempo* deve essere trattato nel medesimo modo e, dato che il tempo è relativo, relativamente esso sarà trattato nei film e nel modo di essere percepito. Si tratta quindi di osservare e comprendere quando il tempo viene *esibito* e quando *camuffato* e attraverso quali metodi.

Scansioni del tempo

Gli eventi nei film di Rohmer seguono dunque l'ordine cronologico; non c'è alcun tentativo di manipolazione della fabula e non vi sono flashback né flashforward. In questo modo, lo scorrere del tempo è unidirezionale, segue la percezione reale del tempo. La scansione degli eventi nel tempo invece assume toni diversi.

In *Conte de printemps*, quando una scena/location non è collegata alla successiva dalle immagini di uno spostamento, vi sono degli stacchi netti, delle ellissi temporali che ci portano al tempo della scena, anche di svariati giorni dopo. Non vi sono nemmeno calendari, o altri segni sulla scena che permettano allo spettatore di capire *quando* si

⁵⁷ É. Rohmer, *La celluloides e il marmo*, in G. Grignaffini (a cura di) *La pelle e l'anima*, Firenze, La casa Usher, 1984.

stanno svolgendo. L'autore sceglie di affidare le indicazioni temporali direttamente ai dialoghi dei personaggi. Attraverso la parola essi scandiscono il passare del tempo. Jeanne parlando al telefono con Corinne ci dice che la festa è «*stasera*»; Natacha porterà Jeanne nei boschi «*domani*»; «*Giovedì* devi assolutamente cenare con me. Ci sarà anche papà.» esclama la ragazza; Igor afferma nel dialogo in salotto che *sabato* andrà nella casa di campagna per i lavori in giardino.

In *Conte d'automne* ritroviamo un uso ancora più frequente della scansione temporale affidata al dialogo. I personaggi comunicano il passare del tempo dandosi appuntamento a tal posto in un tal giorno. Vi sono anche indicazioni generiche: Rosine dice ad Étienne «Me ne vado per un tempo illimitato. Il mio ritorno dipende da te». Tre scene dopo, Rosine incontra di nuovo Étienne per raccontargli il suo piano, e in risposta all'eccitazione dell'uomo nel rivederla, risponde che «[...] sono passate *due settimane* appena». Isabelle chiama l'uomo dell'annuncio al telefono per fissare un primo incontro «[...] non è possibile di sera. Sì, *lunedì a colazione...*», e alla fine dell'incontro si organizzano per il successivo «Le propongo una *colazione sabato prossimo*». E alla fine del secondo incontro Gérald: «In tal caso ci rivedremo a *Montélimar. A pranzo*. Quando avrò un po' di tempo libero. Fra una *decina di giorni*». Rivelata la sua vera identità, Isabelle deve convincere Gérald a venire al matrimonio: «Farò in modo che vi incontriate per caso. Mia figlia si sposa *sabato prossimo*». Nel finale è Magali a dare, finalmente, un appuntamento a Gérald: «Ci vediamo *presto*. La vendemmia sarà finita. Ma venga per *la festa del mosto*.»

Apriamo una parentesi sugli altri due film del ciclo. Come avviene l'indicazione del tempo? Attraverso dei sistemi già usati da Rohmer, ben diversi da quanto visto nelle altre due pellicole.

Conte d'hiver sembra dimenticare la propria dimensione temporale. Félicie vive come sospesa in un inverno – fisico e psicologico – apparentemente senza fine. Una metafora perfetta per la sua vita dopo il prologo idilliaco, di una vita sospesa e in attesa del ritorno dell'uomo che le ha lasciato come ricordo solamente un nome, una foto e una figlia. La pellicola è stata paragonata ad una fiaba, in particolare per il “lieto fine” che premia la speranza (o la fede?) della sua protagonista. Questa assenza di scansioni temporali aiuta ad estrarre la storia da un contesto, rendendola una porzione di tempo.

Diversamente accade per *Conte d'été*. Ritornano i cartelli di *Le rayon vert*, su cui è scritto il giorno in cui accade la scena che lo segue. Il tempo è scandito con precisione. In questa pellicola si rende necessario, in quanto gli spostamenti di Gaspard si sviluppano in un contesto spaziale ristretto, incastrandolo in un infinito ritorno del medesimo giorno che si ripete incessantemente. Anche lui è in attesa, anche lui di una figura che ha idealizzato, ma che scoprirà non corrispondere alle sue fantasie.

Il corpo dell'attore

Il tempo nei film di Rohmer si esprime anche attraverso la fisicità dei suoi interpreti. Dopo i racconti morali, i personaggi principali delle vicende sono diventate ragazze, solitamente fra i 16 e i 30 anni. La lunga carriera di Rohmer gli ha permesso di richiamare alcune attrici per interpretare nuovi ruoli, a volte secondari, altre principali. Quest'uso è frequente in molti registi che, individuato un attore-feticcio, cuciono attorno al corpo e alla sua immagine i personaggi dei propri film.

In altri autori l'operazione è meno commerciale e assume, come nel caso di Rohmer, l'aspetto della *risonanza*.

La connotazione temporale avviene su due fronti: il corpo dell'attore e il suo personaggio. Con l'uscita in sala di *Conte d'automne* due attrici sono tornate in un film di Éric Rohmer e per la prima volta la vicenda ruota intorno a due donne sui quarant'anni.

[...] Je reste très fidèle à mes acteurs et j'aime retravailler avec eux, à des intervalles assez espacés car je n'aime pas les faire retourner immédiatement, sauf quand il s'agissait d'un rôle secondaire. Pour *Conte d'automne*, Béatrice Romand et Marie Rivière se sont imposées très vite, même si je ne suis pas parti directement d'elles. Le souvenir de leurs précédents rôles aurait été plutôt une des raisons qui m'aurait fait hésiter à les engager. Je n'avais aucune envie de les remettre dans une situation qu'elles auraient déjà connue. J'ai même fait en sorte qu'elles apparaissent dans des situations complètement inverses. Bien sur, Béatrice Romand spire à se marier comme dans *Le Beau Mariage*, mais pas de la même manière. Ce n'est pas elle qui cherche mais les autres qui le font à sa place. Et elle réussit au lieu d'échouer. Par ailleurs, elle apparaît aussi très brièvement dans *Le Rayon vert*, au cours d'une conversation avec Marie Rivière, à laquelle elle reproche précisément de ne pas essayer de chercher un homme. Marie Rivière lui répond: «Tu ne voudrais tout de même pas que je mette une annonce?». Dans *Conte d'automne*, c'est justement le contraire qui passe. Cette volonté de mettre Béatrice Romand dans une situation nouvelle a été une des raisons qui orienté mon choix de casting. Car, lorsque j'ai pensé à elles, je ne savais pas laquelle prendrait tel ou tel rôle, même si ce choix semble maintenant s'imposer de lui-même.⁵⁸

⁵⁸ V. Amiel e C. Vassé, *Éric Rohmer: Des gestes proches du dessin*, in «Positif», n. 452, 1998, pp.11-15.

Il tema dell'autunno sembra aver suggerito a Rohmer, assieme alla consapevolezza che il ciclo arriva al suo termine, il momento per soffermarsi con la macchina da presa sui volti e sulle mani di due donne che, proprio mediante lo sguardo di quella macchina da presa, ha visto crescere e maturare.

Marie Rivière aveva venticinque anni quando interpretò Anne in *La femme de l'aviateur* (1981), nella prima collaborazione con il regista; nel 1986 è stata Delphine in il già citato *Le rayon vert*; è poi l'imbrogliata in *4 aventures des Reinette et Mirabelle* (1987). Infine in *Conte d'hiver*, all'interno dello stesso ciclo quindi, compare per pochi minuti come un'amica di Charles; dopo il ruolo di Isabelle comparirà ancora in altri due film di Rohmer: *L'anglaise et le duc* (2001) e *Les amours des Astrees et Céladon* (2007). Le risonanze più evidenti si trovano nel personaggio di Delphine. Una ragazza inquieta, come molte giovani dei film di Rohmer, alle prese con un girovagare costante. Ricorda la Jeanne senza casa, e ad entrambe il caso offre delle opportunità, ma se Jeanne devia sempre dai propri piani per accettare, Delphine rifiuta le possibilità, chiudendosi dentro sé stessa. Il contesto delle vacanze estive è fondamentale per la creazione di opportunità e incontri, come accade anche per Jerome, Pauline e Gérard. La sua erranza riflette l'inquietudine della propria situazione di donna che vive nel sogno di un grande amore che arriverà (e forse arriverà una volta visto il famoso raggio verde), ed è più simile a Félicie e alla sua fede che a Jeanne, la quale alla domanda di Natacha se stia aspettando un lui che "non ancora non c'è e che poi arriverà" risponde «[...] sarebbe un'ottima ragione, ma non è la mia».

Beatrice Romand ha esordito ne *Le genou de Claire* di Rohmer nel 1970, a diciott'anni; compare di nuovo in *L'amour l'après-midi* (1972); torna protagonista con Sabine in *Le beau mariage* (1982); interpreta Béatrice, un'amica di Delphine, in *Le Rayon vert*; chiude le sue interpretazioni nei lungometraggi del cineasta con il ruolo di Magali. Il corpo di Romand, ancor più che quello della Riviere, mostra il trascorrere del tempo nell'esistenza di una donna. Nel corpo adolescenziale di Laura, attira l'interesse del maturo Jerome, con cui si inizia al gioco della seduzione del mondo degli adulti. In *Il bel matrimonio* troviamo molti elementi che risuonano in *Racconto d'autunno*. Sabine è in cerca di ordine nella propria vita, ma a differenza di Jeanne che usa un pensiero filosofico e razionale, il ragionamento di Sabine si basa sull'auto convinzione che, una

volta sposata, avrà trovato anche l'amore. L'obiettivo è il matrimonio, non il marito, non importa con chi. Magali invece conosce gli uomini e sa esattamente cosa vuole e da cosa invece fuggire. Ai consigli dell'amica Clarisse, la giovane Romand stizzita ribatte che «sa come sedurre un uomo», quando la matura Romand piange sulla spalla di Isabelle perché non riesce ad attivarsi per cercare un uomo. Svolge anche due ruoli differenti nell'ambito della macchinazione. Magali come sappiamo è la vittima, l'arena di gioco è la festa di matrimonio di Emilia. Sabine invita Edmond alla sua festa di compleanno per riuscire a vederlo. L'uomo non arriva, o meglio arriva molto tardi, ricordandoci il dialogo fra Jeanne e Natacha alla festa di Corinne. Un ultimo episodio a testimonianza dell'opposizione fra Sabine e Magali: quando la giovane è in camera con Edmond in un momento quasi di intimità, sua sorella Lise apre la porta della camera, rovinando il momento. In *Conte d'automne* è Magali stavolta a irrompere nella stanza nel momento in cui Isabelle e Gérald sono abbracciati. Rohmer ha giocato con il tempo mostrando lo stesso personaggio in un corpo ogni volta diverso, mantenendo e variando il ruolo nella vicenda, i suoi desideri e le sue scelte.

BIBLIOGRAFIA

Testi di carattere generale

- F. Casetti, *L'occhio del Novecento*, Milano, Bompiani, 2009.
- S. Zizek, *Leggere Lacan*, Torino, Bollati Boringhieri, 2009.
- R. McKee, *Story*, Omero, 2010
- C. Vogler, *Il viaggio dell'eroe*, Roma, Dino Audino, 2010.
- R. Salvatore, *La distanza amorosa*, Macerata, Quodlibet, 2011.
- Balzola e P. Rosa, *L'arte fuori di sé*, Milano, Feltrinelli, 2011.
- G. Youngblood, *Expanded Cinema*, Bologna, Clueb, 2013.
- F. Truffaut, *Il cinema secondo Hitchcock*, il Saggiatore, Milano 2014.
- C. Baudelaire, *I fiori del male*, Milano, Universale Economica Feltrinelli, 2014.
- E. Quinz, *Il cerchio invisibile*, Sesto San Giovanni, Mimesis, 2014.
- J. Borges, *Finzioni*, Milano, Adelphi, 2015.
- F. Casetti, *La galassia Lumière*, Milano, Bompiani, 2015.
- J. Campbell, *L'eroe dai mille volti*, Torino, Lindau, 2016.
- G. Deleuze, *Che cos'è un dispositivo?*, Napoli, Cronopio, 2017.
- I. Calvino, *Lezioni americane*, Milano, Oscar Mondadori, 2019.

Testi su **Éric Rohmer**

- F. Vergerio e G. Zappoli (a cura di), *Éric Rohmer: la parola vista*, Moretti&Vitali, Bergamo 1996.
- P. Bonitzer, *Éric Rohmer*, Parigi, Cahiers du cinéma, 1999.
- A. Baecque, *La Nouvelle Vague: Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Éric Rohmer, François Truffaut*, Parigi, Cahiers du cinéma, 1999.
- J. Cleder, *Éric Rohmer: évidence et ambiguïté du cinéma*, Lormont, Le bord de l'eau, 2007.
- N. Herpe, *Rohmer et les Autres*, Rennes, Presses Universitaire de Rennes, 2007.
- K. Tester, *Éric Rohmer: Film as theology*, London, Palgrave Macmillan, 2008.
- G. Tinazzi, *Il cinema francese attraverso i film*, Carocci editore, Roma 2011.

- L. Anderst, *The films of Éric Rohmer: French New Wave to Old Master*, London, Palgrave Macmillan, 2014.
- V. Hosle, *Éric Rohmer: Filmmaker and philosopher*, London, Bloomsbury Publishing, 2016.
- A. Baecque e N. Herpe, *Éric Rohmer: A biography*, New York, Columbia University Press, 2016.
- J. Leigh, *The Cinema of Éric Rohmer*, London, Bloomsbury Publishing, 2020.
- G. Lavarone, *Parigi ci appartiene ?*, Padova, Padova University Press, 2022

Testi di Éric Rohmer

- É. Rohmer, *Racconti delle quattro stagioni*, Editrice Il Castoro, Milano 1999, Parma 1991.
- É. Rohmer, *L'organizzazione dello spazio nel «Faust» di Murnau*, Venezia, Marsilio, 2004.

Scritti di Éric Rohmer

- É. Rohmer in G. Grignaffini (a cura di) *La pelle e l'anima*, Firenze, La casa Usher, 1984.
- É. Rohmer e C. Chabrol, *Hitchcock*, Venezia, Marsilio Editori, 1986.
- É. Rohmer, *Il gusto della bellezza*, Parma, Pratiche Editrice, 1991.
- É. Rohmer, *Éric Rohmer*, «Positif», n. 400, 1994.
- É. Rohmer, *Da Mozart a Beethoven*, Sesto San Giovanni, Mimesis, 2017.

Saggi e articoli su Éric Rohmer

- G. Petrie, *Éric Rohmer: An interview*, «Film Quarterly», n. 24, 1971.
- R. Hammond e J. Pagliano, *Éric Rohmer on film scripts and film plans*, «Literature/Film Quarterly», n. 10, 1982.
- G. Tinazzi, *La copia originale*, Venezia, Marsilio Editori, 1983.
- G. Graziani, *Diretto, stile e realismo. Conversazione con Éric Rohmer*, «Filmcritica: Mensile Di Studi Cinematografici», n. 332, 1983.

- L. Williams, *Éric Rohmer and the Holy Grail*, «Literature/Film Quaterly», n. 11, 1983.
- G. Legrand e A. Masson, *Éric Rohmer*, «Positif», n. 307, 1986.
- G. Legrand e H. Niogret, *Entretien avec Éric Rohmer*, «Positif», n. 309, 1986.
- G. Tinazzi, *Éric Rohmer*, in «Belfagor», n. 43, 1988.
- M. Mancini, *Éric Rohmer*, Firenze, La Nuova Italia, 1988.
- R. Grisolia, *La forma dello spazio nel cinema di Éric Rohmer*, «Cinema Nuovo», 1989.
- P. Marocco, *Rohmer, Continuità e Spazi Bianchi Tra Il Primo e L'ultimo Racconto*, «Filmcritica: Mensile Di Studi Cinematografici», n. 434, 1993.
- V. Amiel e N. Herpe, *Entretien avec Éric Rohmer: «Un moment où il ne se passe rien de très important»*, «Positif», n. 424, 1996.
- P. Fauvel e N. Herpe, *Entretien avec Éric Rohmer: je suis cinéaste, pas historien*, «Positif», n. 559, 2007.
- R. Prédal, *Adieu aux jeunes filles d'Éric Rohmer*, «Jeune Cinéma», n. 329/330, 2010.
- A. Baecque *Éric Rohmer at Arts: A cinema writer*, «Film Criticism», n. 39, 2014.
- C. Wethley, *The films of Éric Rohmer*, «Sight and Sound», n. 25, 2015.
- G. Andrew, *The double life of Éric Rohmer*, «Sight and Sound», n. 25, 2015.
- A. Baecque e N. herpe, *Éric Rohmer professeur de cinéma*, «Revue d'histoire du cinéma», n. 79, 2016.
- C. Fjiwara, *Éric Rohmer: A biography*, «Cineaste», n. 42, 2016.
- R. Hammond e J. Pagliano, *Écriture et cinéma entretien avec Éric Rohmer*, «Jeune Cinéma», n. 396/397, 2019.
- M. Coegnarts, *How motion shapes thought in cinema: the embodied film style of Éric Rohmer*, «Projections», n. 14, 2020.
- D. Schilling, *Le sel du présent: chroniques de cinéma par Éric Rohmer*, «The French Review», n. 95, 2021.

Saggi e articoli sui film

- G. Legrand e F. Thomas, *Entretien avec Éric Rohmer*, «Positif», n. 350, 1990.
- V. Amiel, *3ème série, 1ère partie, opus 23 (Conte de printemps)*, «Positif», n. 350, 1990.
- V. Amiel, N. Herpe, *Entretien avec Éric Rohmer: «Un moment où il ne se passe rien de très important»*, «Positif», n. 424, 1996.
- Y. Tobin, *Conte d'automne: Liaisons et ellipses*, «Positif», n. 452, 1998.
- N. Herpe, *Contes des quatre saisons: l'image-temps*, «Positif», n. 452, 1998.
- V. Amiel e C. Vassé, *Éric Rohmer: Des gestes proches du dessin*, «Positif», n. 452, 1998.
- G. Vincendeau, *An Autumn Tale/Conte d'automne*, «Sight and Sound», n. 9, 1999.
- G. Tinazzi, *Permanenze e mutamento: le stagioni di Éric Rohmer*, in Bianco&Nero, n. 1, Marsilio editori, Venezia 1999.
- R. Chiesi, *Il gioco reale della finzione*, «Cineforum», n. 47, 2007.
- G. Tinazzi, *Il cinema francese attraverso i film*, Carocci editore, Roma 2011.
- P. Jailloux, *Leçon de Romanesque: Le Rayon Vert (Éric Rohmer, 1986)*, «L'Art du Cinema», n. 90, 2015.
- A. Bingham, *Men, women and the limits of desire: Éric Rohmer's Six Moral Tales*, «Cineaste», n. 46, 2021.

SITOGRAFIA

- https://www.imdb.com/title/tt0097106/?ref=ttfc_fc_tt
- <https://filmsdulosange.com/en/film/a-spring-tale/>
- <https://suoniancora.wordpress.com/2017/02/13/canti-dellalba-gesange-der-fruhe/>
- <https://www.tiraccontounafiaba.it/fiabe-classiche/charles-perrault/524-desideri-ridicoli.html>
- https://www.imdb.com/title/tt0137439/?ref=ttfc_fc_tt
- <https://filmsdulosange.com/film/contes-dautomne/>
- <https://www.fatamorganaweb.it/riflessi-hitchcockiani-nel-cinema-di-Éric-rohmer/>
- <https://trobasons.viasona.cat/grop/claudi-marti/co-milhor-de-marti/monta-vida>

- <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1990/03/21/la-vita-puo-esser-bella-ve-lo.html>

FILMOGRAFIA DI ÉRIC ROHMER

Les petites filles modèles - incompiuto (1952)

Le signe du lion (1959)

Place de l'Étoile, episodio del film *Paris vu par...* (1965)

La collectionneuse (1967)

Ma nuit chez Maud (1969)

Le genou de Claire (1970)

L'amour l'après-midi (1972)

La Marchis von... (1976)

Perceval le Gallois (1978)

La femme de l'aviateur (1981)

Le beau mariage (1982)

Pauline à la plage (1982)

Les nuits de la pleine lune (1984)

Le rayon vert (1986)

L'ami de mon amie (1987)

Quatre aventures de Reinette et Mirabelle (1987)

Conte de printemps (1989)

Conte d'hiver (1992)

L'arbre, le maire et la médiathèque (1992)

Les rendez-vous de Paris (1995)

Conte d'été (1996)

Conte d'automne (1998)

L'Anglaise et le Duc (2001)

Triple Agent (2004)

Les amours d'Astrée et de Céladon (2007)

SCHEDE DEI FILM ANALIZZATI

Conte de printemps

Anno di distribuzione: 1990

Titolo originale: Contes de printemps (Contes des quatre saisons).

Soggetto e sceneggiatura: Éric Rohmer.

Fotografia: Luc Pages.

Musica: Jean-Louis Valéro; Ludwig van Beethoven; Robert Schumann.

Montaggio: Maria-Luisa Garcia.

Produzione: Margaret Menegoz, Les Film du Losange.

Cast: Anne Teyssède (Jeanne); Hugues Quester (Igor); Florence Darel (Natacha); Eloise Bennett (Eve); Sophie Robin (Gäelle).

Formato: 35 mm, colore.

Durata: 108'.

Sinossi: Jeanne, nonostante abbia le chiavi di ben due appartamenti, sente di non avere un posto dove dormire. Nel frattempo, tutto ciò che Natacha desidera è avere qualcuno con cui condividere il suo appartamento dato che il padre, Igor, vi soggiorna raramente. Ecco che le due donne si incontrano una sera in cui entrambe si sentono straniare e in pochi giorni diventano inseparabili. Natacha è tutt'altro che affezionata alla ragazza di suo padre e non disprezzerebbe affatto se l'amore sbocciasse fra Jeanne ed Igor.

Conte d'automne

Anno di distribuzione: 1998.

Titolo originale: Conte d'automne (Contes des quatre saisons).

Soggetto e sceneggiatura: Éric Rohmer.

Fotografia: Diane Baratier.

Musica: Claudi Marti.

Montaggio: Mary Stephen.

Produzione: Françoise Etchegaray, Margaret Menegoz, Les Film du Losange.

Cast: Marie Riviere (Isabelle); Béatrice Romand (Magali); Alain Libolt (Gérald); Didier Sandre (Étienne); Alexia Portla (Rosine); Stéphane Darmon (Léo); Aurélia Alcais (Emilia); Matthieu Davette (Gregoire); Yves Alcais (Jean-Jacques).

Formato: 35 mm, colore.

Durata: 112'.

Sinossi: Magali, una viticultrice di 45 anni, si sente isolata nella sua campagna da quando suo figlio e sua figlia se ne sono andati. Una delle sue amiche, Isabelle, le cerca a sua insaputa un marito tramite annuncio matrimoniale. Contemporaneamente, Rosine, la ragazza di suo figlio, vuole presentarla al suo ex professore di filosofia, con il quale aveva avuto una relazione. È al matrimonio della figlia di Isabelle che i due uomini le saranno presentati. Étienne non riscuote il successo sperato da Rosine e Magali, senza sapere nulla delle manovre di Isabelle, resta subito colpita dall'uomo dell'annuncio: Gérald.