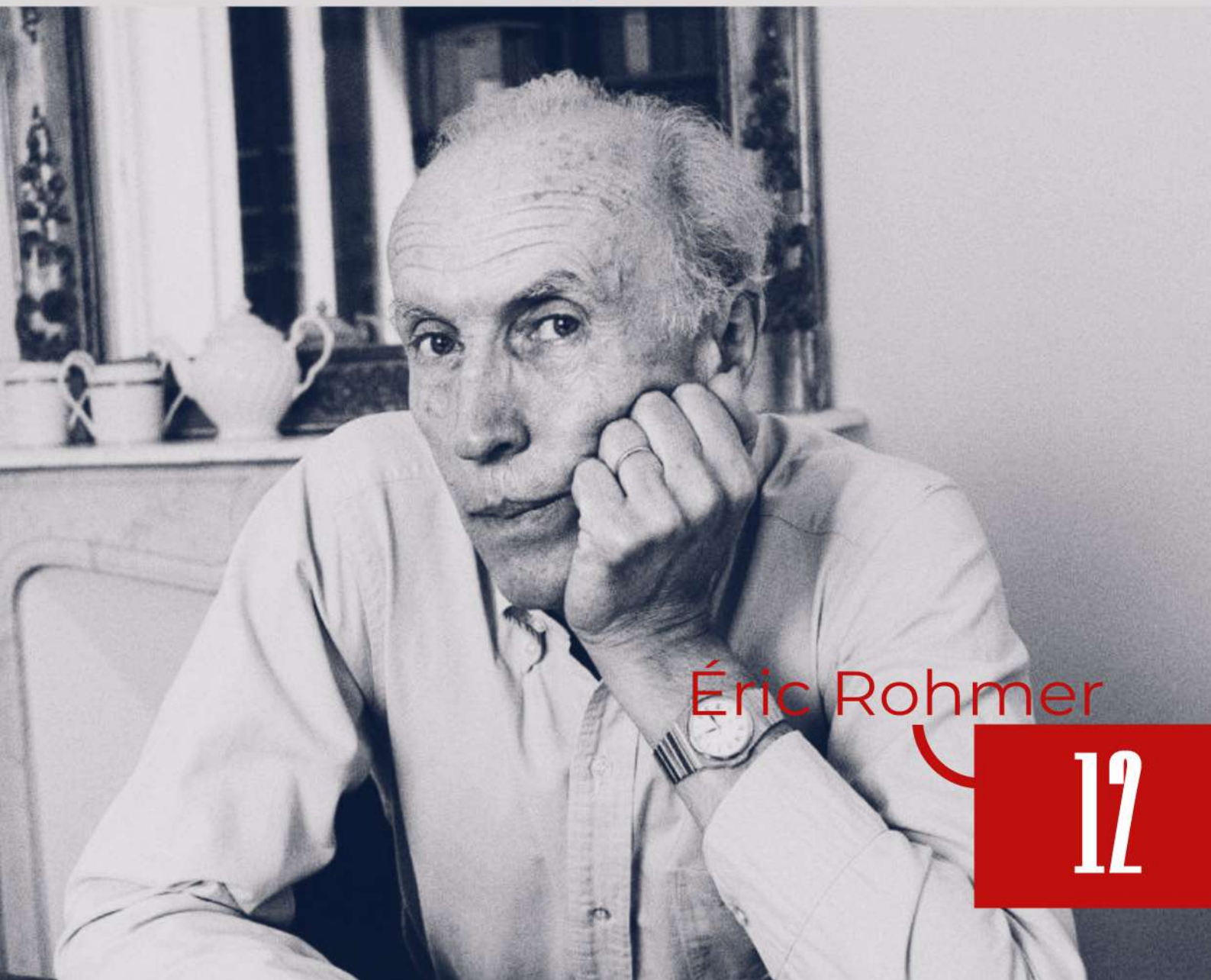


FATA

MORGANA

ISSN 2532-487X

web



Éric Rohmer

12

Fata Morgana Web
n. 12, 2020 - "Éric Rohmer"
ISSN 2532-487X

Direttore: Roberto De Gaetano

Comitato direttivo: Alessandro Canadè (coordinamento), Pierandrea Amato, Emilio Bernini, Gianni Canova, Francesco Ceraolo, Alessia Cervini, Felice Cimatti, Adriano D'Aloia, Daniele Dottorini, Anne-Violaine Houcke, Ruggero Eugeni, Michele Guerra, Marco Pedroni, Valentina Re, Bruno Roberti, Rosamaria Salvatore, Christian Uva, Luca Venzi, Dork Zabunyan

Caporedattori: Massimiliano Coviello, Angela Maiello, Nausica Tucci

Redazione: Alma Mileto (coordinamento), Raffaello Alberti, Luca Bandirali, Simona Busni, Antonio Capocasale, Dario Cecchi, Deborah De Rosa, Gianfranco Donadio, Patrizia Fantozzi, Andrea Inzerillo, Caterina Martino, Pietro Renda, Giacomo Tagliani, Francesco Zucconi

Segreteria di redazione: Alessia Cistaro, Roberta D'Elia, Martina Imbrogno, Sara Marando, Isabella Mari, Carmen Morello, Nadine Passarello, Francesca Pellegrino, Mara Scarcella

Web design and graphic concept: Deborah De Rosa

Social media manager: Loredana Ciliberto

Fascicoli di *Fata Morgana Web* a cura di Nausica Tucci

Lo speciale "Éric Rohmer" è a cura di Andrea Inzerillo

Responsabile intellettuale: Roberto De Gaetano
Dipartimento di Scienze Politiche e Sociali
Università della Calabria
Ponte P. Bucci, cubo 17B, V piano
87036 Campus di Arcavacata, Rende (CS)

INDICE

UNA LUNGA EDUCAZIONE SENTIMENTALE Andrea Inzerillo	3
L’AFFABULAZIONE SENTIMENTALE Pietro Renda	9
LA SECONDA CHANCE Sandro Volpe	13
L’ORDINARIO SPIONAGGIO Antonino Bondì	18
IL VALORE DELLA PROMESSA E DEL MANTENIMENTO DI SÉ Francesco Mangiapane	22
IL MCGUFFIN EMOZIONALE Fabiana Proietti	26
LA VAGHEZZA DEL MONDO Roberto De Gaetano	31

Una lunga educazione sentimentale

Andrea Inzerillo

Rohmer e il cinema dell'ipotetico



Sono passati dieci anni, era l'11 gennaio 2010, dalla morte a Parigi del regista *Éric Rohmer*, uno dei più importanti esponenti di quella *nouvelle vague* che rivoluzionò profondamente il cinema francese e con esso il cinema di tutto il mondo. Aveva 89 anni, ne avrebbe compiuti 90 all'inizio della primavera e avrebbe dunque festeggiato nelle scorse settimane i suoi primi 100 anni, lui che dei giovani turchi era sempre stato il fratello maggiore. Professore di lettere al liceo già negli anni cinquanta, è stato forse il più colto di una banda che voleva modificare una certa tendenza del cinema francese e che ha cominciato a pensare la settima arte animando i cineclub parigini, scrivendo sulle riviste e inventando un nuovo modo di vedere il cinema, la *politique des auteurs*, che rese celebri in tutto il mondo quei *Cahiers du cinéma* che con il numero di aprile 2020 – dopo la clamorosa dimissione in blocco di tutta la redazione in seguito alle dichiarazioni d'intenti dei nuovi proprietari – giungono probabilmente al loro compimento.

Al suo funerale venne proiettato un tributo realizzato dall'amico Jean-Luc Godard. Il cortometraggio, intitolato *Il y avait quoi* (2010), si apre sulla *Sonata a Kreutzer* di Beethoven, che a Tolstoj ispirò l'omonimo racconto dal quale Rohmer aveva tratto uno dei suoi primi mediometraggi, prodotto dallo stesso Godard nel 1956. Sulla musica di Beethoven la voce di Godard evoca immagini e incontri del loro passato comune, intrecciandosi e sovrapponendosi ai titoli dei più celebri articoli di Rohmer, proiettati uno dopo l'altro sullo schermo nero.

È da quel passato che emerge lentamente – fino poi a stagliarsi fissa – l'immagine di Maurice Schérer (vero nome del regista), bavero alzato e sguardo serio, per transitare nella citazione finale di Flaubert, «C'est ce qu'on a eu de meilleur», letta dallo stesso Godard a capo chino. Flaubert, l'inventore del romanzo moderno: non una scelta casuale per salutare un regista spesso accusato di eccessiva letterarietà; Flaubert, forse, perché tutta la filmografia di Rohmer altro non è che una lunga educazione

sentimentale, capace di attraversare epoche e contesti diversi senza mai smettere di interrogarsi sui rapporti tra gli esseri umani.

Gli inizi di Rohmer furono tardivi e, com'è noto, niente affatto semplici. Alla sua uscita nel 1962, tre anni dopo averlo girato, l'esordio nel lungometraggio con *Il segno del leone* fu un disastro al botteghino. Rohmer ebbe quindi bisogno di inventarsi un modo di fare cinema, si trovò costretto a immaginare un sistema che potesse garantirgli uno spazio, dargli possibilità di azione, libertà e soprattutto una sostenibilità produttiva. Nasce così il sistema delle serie, che tradusse in realtà la sua idea di cinema. Così lo descriveva nei primi anni settanta:

Da una parte ho progettato i "Racconti morali" perché avevo voglia di seguire la stessa idea attraverso più film, e dall'altra perché credevo fosse più facile, sotto questa forma, far rispettare la mia idea al pubblico e ai produttori. Invece di chiedermi quali fossero i soggetti suscettibili di piacere al pubblico, mi sono detto che era meglio trattare sei volte lo stesso soggetto con la speranza che in capo alle sei volte il pubblico sarebbe venuto a me. Mi sono ostinato nell'idea e non ho voluto desistere. Ebbene, credo che se ci si ostina in un'idea, si finisce col convincere e conquistare degli adepti. Ho voluto essere, perciò, assolutamente inflessibile. Anche nel caso di un distributore, gli è molto più difficile farmi osservazioni, rimproveri o critiche se si tratta di una sceneggiatura che fa parte di un gruppo di sei piuttosto che di una sceneggiatura isolata (Nogueira 1971, p. 45).

Tre grandi serie attraversano gli anni sessanta, ottanta e novanta: sei *Racconti morali*, sei *Commedie e proverbi* e quattro *Racconti delle quattro stagioni*. In mezzo e successivamente, all'interno delle serie e al di fuori di esse, la possibilità di prendere altre strade, di dedicarsi a film storici, in costume o di spionaggio, di continuare a lavorare per la tv o per il teatro, di dedicarsi alle sue altre passioni (la letteratura, la musica). Tra i grandi registi del XX secolo Rohmer è uno di quelli che oggi anima giustamente un culto discreto e continuo, forse numericamente contenuto, ma praticamente incrollabile.

Diciamolo chiaramente: il suo nome è spesso accostato a un cinema considerato lento, chiacchierone e troppo intellettuale - è celebre l'omaggio al contrario tributatogli in *Bersaglio di notte* del 1975, dove Arthur Penn fa dire a Gene Hackman "Ho visto un film di Rohmer una volta. Era come vedere della pittura asciugare". Ma l'accusa appare semplicemente incomprensibile per i suoi estimatori tanto appassionante, intrigante se non addirittura travolgente risulta ogni volta calarsi nel gioco dei suoi film, percependo un'aria di famiglia e contemporaneamente apprezzando tutte le variazioni del caso.

Perché quello di Rohmer è un gioco perenne - e come tutti i giochi un affare molto serio - che ha come fine sé stesso, e cioè l'unico scopo di

provare a comprendere un po' di più la propria vita e quella degli altri. La dimensione filosofica, certo presente nei suoi film, appare più come forma che come contenuto, o per meglio dire come *formazione*, come premessa, cornice o pretesto; immergersi nel suo cinema non fornisce risposte né pone domande che interrogano in profondità il nostro essere se non nella misura in cui consente allo spettatore di accedere a un mondo, di volerne far parte e di desiderare di passare del tempo insieme ai suoi personaggi.

Nulla di diverso in fondo da quell'esperienza che Jean-Louis Trintignant descrive a Vittorio Gassman, in una scena de *Il sorpasso* (1962) di Dino Risi, quando dice che a volte si riesce a entrare più in confidenza con degli sconosciuti che con persone che si conoscono da una vita (chissà se Rohmer se ne è ricordato quando ha scelto Trintignant come protagonista de *La mia notte con Maud*, uno dei più celebri tra i suoi *Racconti morali*).

Ecco allora almeno uno degli *enjeu* fondamentali del suo cinema. Tra le ragioni del suo fascino vanno annoverate le tante diversità che animano un progetto globalmente coerente, la costruzione metodica di una dialettica aperta che non si preoccupa di incorrere in contraddizioni. Difficile esaurirne in un elenco i poli fondamentali: tradizione e innovazione, classicità e modernità, serio e faceto, conservazione e cambiamento, realismo e utopia, o ancora uomo/donna, città/campagna, finzione/documentario, io/altro. Nessuna di queste coppie riesce in effetti a tradurre (di per sé o insieme alle altre) quel misto di gravità e leggerezza che caratterizza i film di Rohmer, né a dire qualcosa di preciso sulla libertà profonda che, a partire dalle loro condizioni di produzione, sembra transitare direttamente nelle sue opere.

Se fosse lecito coniare un'espressione un po' bizzarra si potrebbe dire che quello di Rohmer è un *cinema dell'ipotetico*, un cinema che prende il tempo e lo spazio per vagliare le diverse ipotesi che di volta in volta si presentano ai protagonisti delle sue storie. «Prima qualità del cinema di Rohmer: la pazienza», scriveva Serge Daney nel 1966. Perché i personaggi «possano *vedere* qualcosa hanno bisogno di un periplo, di un'iniziazione, di una prova al termine della quale avranno meritato quel che avevano già ma che doveva diventare più intimo» (Daney 2001, p. 284).

Prendere il tempo per accedere alla visione. Permettere all'ordinario di accogliere lo straordinario. Credere nella possibilità che succeda qualcosa e vivere assecondando questa fede. È questo senza dubbio il lato più rosselliniano del cinema di Rohmer, che d'altra parte non ha mai nascosto il suo debito nei confronti del regista: «Ho detestato lo sguardo che mi invitava ad avere sul mondo, prima di comprendere che mi invitava anche a superarlo. E allora c'è stata la conversione. È questo che è straordinario in *Stromboli*, è stato il mio cammino di Damasco: in mezzo al film sono stato convertito, e ho cambiato ottica» (Narboni in Rohmer 2004, p. 22).

Rossellini gli ha mostrato che il cinema è un luogo nel quale la grazia può manifestarsi. E se per Rohmer *Stromboli* è essenzialmente un grande film cattolico, sa benissimo che le possibilità aperte dal capolavoro di Rossellini oltrepassano la dimensione religiosa e riguardano le potenzialità

del cinema *tout court*, sola tra le arti capace di «lasciare spazio alla categoria estetica del *sublime*» (Rohmer 2004, pp. 201-205). Predisporre all'esperienza della grazia, aprirsi all'occasione che essa si manifesti significa allora per il Rohmer regista non soltanto non essere ossessionati dalla verosimiglianza ma anche non avere timore di incorrere nell'inverosimiglianza, quando non addirittura perseguirla esplicitamente.

Ed è questa posizione ad aprire a un altro dei grandi piaceri che caratterizza il suo cinema, e cioè la possibilità di godere dei suoi film a livelli diversi. C'è un primo livello, letterale, che consiste nel seguire le storie che racconta, nell'appassionarsi alle peripezie dei suoi personaggi e ai loro volteggi sentimentali. C'è chi poi, considerando il cinema come una finestra sul mondo, può trovare nei suoi film scorci, mestieri, paesaggi della Francia della seconda metà del Novecento, cogliendone anche un interesse antropologico-culturale.

C'è anche, tra le tante altre, una possibile lettura che induce a interrogarsi sul rapporto tra verità e dissimulazione – forse uno degli aspetti più ludici del suo cinema. Devo credere a tutto quel che ho appena visto? Posso credere a quel che ho visto? Cosa è in gioco nella possibilità che io creda o meno, e cioè nella possibilità stessa di accedere a forme di credenza o di fede? Queste domande sono in Rohmer fortemente intrecciate con l'adozione di una regola e con le tante possibilità di infrangerla, nonché con l'esplorazione perenne dei territori del linguaggio: ciò che le parole dicono e quel che invece non possono spiegare, ciò a cui strutturalmente non arrivano facendo apparire come chiare situazioni che, a ripensarci, potrebbero benissimo non esserlo. Sono solo alcuni degli elementi di grande libertà che Rohmer lascia allo spettatore disponibile a lasciarsi coinvolgere nel suo gioco.

In *Éric Rohmer, preuves à l'appui*, l'episodio della serie *Cinéma, de notre temps* di André S. Labarthe a lui dedicato, c'è un momento significativo in cui le questioni appena accennate sembrano trovare ulteriore riverbero. Rohmer e Jean Douchet (il grande critico francese scomparso alla fine del 2019) stanno confrontando un provino con la scena corrispondente di *Pauline à la plage* (1983), e la discussione è improvvisamente interrotta dal suono delle campane di una chiesa.

Douchet ne approfitta per fare una domanda sul ruolo del caso (le *hasard*, il destino, l'inatteso, il fortuito) nel suo cinema, e Rohmer risponde tematizzando esplicitamente la contraddizione tra la sua posizione filosofica e l'importanza che il caso assume nei suoi film. Lui e la sua banda non contemplavano neanche l'esistenza del caso: da bravi eredi della tradizione filosofica idealistico-trascendentale, nipotini di Hegel tramite Malraux, difendevano una precisa filosofia della storia (e dunque della storia dell'arte, e di conseguenza del cinema).

Per una strana forma di eterogenesi dei fini – o per la più comprensibile delle tante contraddizioni umane che sono in fondo l'oggetto dei suoi film – questa granitica visione teleologica dà vita in Rohmer a un cinema delle alternative e delle possibilità in cui la singolarità dei rapporti

è sempre complicata e impreziosita da figure altre, che mettono gli individui di fronte a opzioni esistenziali in cui è spesso il caso a farla da padrone. La questione della scelta è allora centrale nei suoi film, sia essa rivendicata, subita o evitata. E la questione della scelta non è altro che quella del libero arbitrio, e cioè della responsabilità nei confronti di ciò che succede e delle possibilità di azione riservate agli esseri umani.

La grandezza del cinema di Rohmer consiste nel far assumere a questi temi la forma fisica di una continua *flânerie* e di riuscire a incarnarli negli sguardi, nei gesti, nei sentimenti, nei percorsi e anche nei discorsi, trattati alla stessa stregua degli altri elementi. È la messa in scena, delle parole come delle azioni, dei suoni, dei corpi e delle ambientazioni a rendere unico il suo cinema. I personaggi di Rohmer passeggiano e attraversano città e luoghi, tutta la loro vita si svolge seguendo le traiettorie che essi descrivono e andare a zozzo diventa uno strumento di analisi dell'anima, come scrive Deleuze ne *L'immagine-tempo*. La sottile ironia, l'elemento MacGuffin del suo cinema, è che spesso l'essenziale si ritrova nelle deviazioni e non nei cammini principali, ed è forse anche questo a caratterizzare la leggerezza dei suoi film.

Perché se quello che abbiamo scritto mostra alcuni degli aspetti del suo cinema, nulla ancora si è detto dell'essenziale, ovvero che Rohmer è fondamentalmente un regista dell'amore e della seduzione. Martin Barnier e Pierre Beylot parlano di una *climatologia delle passioni* che attraversa tutti i suoi film, con una particolare predilezione per i film estivi. Nel rapporto che lega i personaggi agli ambienti e gli ambienti alle stagioni, Rohmer ha dimostrato ripetutamente di credere nella giovinezza come stagione centrale della vita, provando di essere costantemente innamorato dei protagonisti - e soprattutto delle protagoniste - dei suoi film, di cui ha tracciato ritratti di grande indipendenza e anticonformismo. La modernità del suo cinema consiste anche nel mostrare che se è vero che la grazia è possibile, e se il cinema è il luogo in cui si può accogliere la grazia, essa passa attraverso una magnificazione del creato più che tramite un'invocazione del Creatore. Dio è il grande fuori campo del cinema di Rohmer.

Nel secondo episodio dei *Rendez-vous de Paris* due giovani amanti passeggiano all'interno del cimitero di St. Vincent, nel quartiere di Montmartre. Passando davanti a una delle sepolture il ragazzo dice che vorrebbe una tomba semplice, non una monumentale come molte di quelle che si trovano lì attorno. La semplicità di quella tomba è del tutto simile a quella nella quale nel cimitero di Montparnasse, non lontano dal mercato di boulevard Edgar Quinet, a due passi dalle tombe di Huysmans e Baudelaire, di Henri Langlois, Jacques Demy e Agnès Varda, ma anche da quelle di Jean Seberg e Anne Wiazemsky, di Sartre e de Beauvoir, di Proudhon e Cortazar, riposano oggi le spoglie di Maurice Schérer, detto Éric Rohmer.

Riferimenti bibliografici

- M. Barnier, P. Beylot, *Analyse d'une œuvre: conte d'été*, Vrin, Paris 2011.
- S. Daney, *La maison cinéma et le monde, vol.1, Le temps des Cahiers: 1962 – 1981*, POL, Paris 2001.
- M. Mancini, *Éric Rohmer, Il castoro cinema – La nuova Italia*, Firenze 1983.
- J. Narboni, a cura di, *Le temps de la critique. Entretien avec Éric Rohmer*, in *Éric Rohmer, Le goût de la beauté*, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, Paris 2004.
- R. Nogueira, Intervista pubblicata su "Cinema 71", n. 153, febbraio 1971.
- E. Rohmer, *Le goût de la beauté*, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, Paris 2004.
- G. Zappoli, *Éric Rohmer, Il castoro cinema*, Milano 1998.

L'affabulazione sentimentale

Pietro Renda

L'unicità seriale di Rohmer



“Non si può pensare a niente” è il detto che apre *La moglie dell'aviatore* (1981), il primo dei sei film che compongono la serie delle *Commedie e proverbi*, cui Rohmer si dedicherà nel corso degli anni ottanta. I personaggi che popolano il suo cinema vivono con un'irrequietezza indomabile un momento particolare della giornata e la loro personalissima “ora del lupo” può innescarsi durante un pomeriggio brumoso tra una pausa pranzo tardiva e il rientro in ufficio, in un'alba bluastra e silenziosa o, ancora, nel bel mezzo di un lussureggiante tramonto estivo o in una notte rischiarata dalla luna. In quel momento, in quello scarto infinitesimale, stiracchiato come se soggetto a *ralenti*, il mondo è risucchiato dalla *rêverie* di una mente inesausta e la finzione iperbolica, frutto di quella stessa mente, finisce quasi con il minacciare l'integrità del mondo “reale” che le immagini rohmeriane hanno presentato con equilibrio e nitore apollinei.

Nelle infinite declinazioni impossibili del caso, sono presenti in Rohmer delle “in-varianti” - secondo un procedimento di «iterazione variata» (Tinazzi 1988, p. 523) - veri e propri marchi di fabbrica che caratterizzano il suo metodo. Se attraverso un'analisi è possibile ricondurre gli intrecci a uno schema logico rigoroso, come se si fosse dinnanzi a un assioma teorico da dimostrare (si pensi in particolare alle avventure sentimentali dei *Racconti morali*, 1961-1972, che rinfocoleranno il desiderio di stabilità dei personaggi), l'arte rohmeriana non è quella del freddo matematico, bensì quella di un forbito compositore che imbastisce molteplici variazioni su un tema - che, come in ambito musicale, lasciano ampio spazio all'improvvisazione polimorfa - creando opere inafferrabili nella loro “unicità seriale”, taglienti come il barattolo di vernice tempestato di lame che apre *La collezionista* (1967).

Rivedere Rohmer oggi significa ritornare, con un bagaglio ricolmo di illusioni perdute, a una catena di situazioni, dialoghi e inquadrature che rinserrano gli anelli di uno stile capace di congiungere classicismo empireo e modernità sfuggente. Ad esempio, si consideri sotto quest'ottica *Il raggio*

verde (1986), uno dei più celebri titoli rohmeriani. La vicenda accorda che il ventaglio delle situazioni e dei luoghi a lui più cari trovi il modo di fare capolino: gli interni *minimal* delle *chambres de bonne* parigine; l'ufficio austero adatto a infondere concentrazione ma che nelle afose giornate lugliasche diventa una prigione; i *cafés* dove si consumano pasti frugali o nei quali ci si può imbattere in un conoscente che non si vede da tempo; i ritempranti parchi cittadini; la vegetazione rigogliosa animata dal vento; le montagne maestose; il mare solleticato dai capricci della marea.

Quegli stessi luoghi, inseparabili dalle situazioni, divengono casse di risonanza entro cui prendono forma le conversazioni. La ricerca di una meta vacanziera (e sentimentale) di Marie Rivière si stinge nella rigida architettura neoclassica che sembra rispondere e "ridimensionare" l'ossessione per l'ideale che la caratterizza. Allo stesso modo e a dispetto del più frequente pregiudizio dei detrattori di Rohmer, le conversazioni non si articolano quasi mai secondo la struttura del dialogo filosofico e, forse anche per via dell'influsso della letteratura libertina, è dal discorso più "svagato" che si arriva - a posteriori - all'astratto, al modello, a un universale inscindibile dall'individuo, ossia l'unico universale percepibile, quello di «un particolare cosciente della propria orientazione verso l'universale» (Rosenzweig 2005, p. 48).

Così, se il "fare niente per ore" si presenta come un piano non solo predisposto ma persino esplicitato (da Adrien ne *La collezionista*, da Marion in *Pauline alla spiaggia*, 1982) la forma cinematografica creerà un contrappunto fatto di attese e preludi ad azioni che talvolta avranno luogo fuori dal quadro o nello scarto tra uno stacco di montaggio e l'altro. La non volontà e l'inazione possono essere spie di un eccesso d'azione interiore che porta i personaggi a fare dei progetti immaginativi, perdendosi in convinzioni aprioristiche proprie di chi si crede padrone del destino e che dovranno necessariamente scontrarsi con il principio di realtà. «Quale mente non divaga? Chi non fa castelli in aria?» è del resto la programmatica citazione di La Fontaine in esergo a *Il bel matrimonio* (1982). Questi personaggi sono dei *flanêurs* che errano tra due o più luoghi - geografici e mentali - che si configurano come epicentri (Andrew 2014) alla ricerca del loro centro - del mondo e dell'inquadratura -, come il flaubertiano Frédéric de *L'amore il pomeriggio* (1972) che, appena prima di rimanere intrappolato nello specchio delle proprie proiezioni mentali, si allontana dal vortice della passione (la tromba delle scale) e contempla per qualche istante lo spazio vuoto che separa il suo volto da quello della moglie per poi sancire il rimatrimonio.

Ne consegue che la messinscena e la composizione dell'inquadratura amplificano tali rapporti, disarcionando la demarcazione netta di campo e fuori campo, parola e visualizzazione, narrazione e mostrazione, giusto e sbagliato, vero e falso, documentazione e astrazione. L'inquadratura di Rohmer parte dal visibile, dal classicismo che non intende perdere di vista la forma oggettiva, benché non tardi a sopraggiungere la spinta romantica - di cui spesso si fanno conduttori i personaggi - tesa ad accentuare

l'emozione soggettiva. Dichiarando che è «molto più interessante suscitare l'invisibile partendo dal visibile piuttosto che tentare, invano, di visualizzare l'invisibile» (Zappoli 1996, p. 5), Rohmer esplicita la propria prassi cinematografica, volta a filmare in maniera trasparente ciò che è opaco, la vita stessa. Pertanto, se Rivette soggiorna nell'"*angle du hasard*", Rohmer propende per il disegno, predisponendo il perimetro entro cui il caso potrà (o meno) manifestarsi.

Da qui la sua modernità, strettamente connessa alla disinvoltura con la quale il caso fa irruzione nei suoi film, caso che tuttavia ha le sue abitudini, come si dice in *Un ragazzo, tre ragazze* (1996). Come nel cinema di Rossellini, la vena "documentaristica" rohmeriana resta sottotraccia in relazione alla linea trainante della finzione, per poi emergere dal profondo, come l'inopinato getto di una solfatara o l'eruzione di un vulcano. Rohmer, folgorato sulla via di Damasco, riparte da *Stromboli* (1950) e conia «una particolare forma di finzione basata sulla dialettica perpetua di naturale e artificiale: una situazione in principio inverosimile che si rivelerà più vera del verosimile» (Hasumi 2001).

Questa modulazione, al contempo impercettibile e macroscopica, permette un'infinità di variazioni, tanto quando il cineasta predilige la qualità fotografica dell'immagine, quanto nel caso in cui propenda per la sua qualità pittorica. Ad esempio nei film storici, come già rilevato da Deleuze, anche se lo spazio è in un primo momento appiattito, il cineasta trova il modo di curvarlo. Per lo stesso motivo i personaggi de *Il fuorilegge* (1978) possono parlare di sé in terza persona e muoversi in un ambiente tanto geometrico quanto astratto e, ancora, ne *La nobildonna e il duca* (2001), il *boudoir*, nettamente delimitato dagli elementi d'arredo, assume le caratteristiche di un microcosmo, un'oasi-miraggio in cui la Rivoluzione pare restare fuori.

Assieme ai personaggi, è l'intero universo filmico rohmeriano a farsi trovare pronto per l'incontro e cogliere quell'istante in cui il confine tra rivelazione e scelta - etica ed estetica - trascolora. Tale rivelazione potrà difficilmente avere luogo in mezzo al trambusto parigino, a meno che non si disponga di un talismano (*L'amore il pomeriggio*) o non ci si lasci commuovere dai meravigliosi giochi del teatro (*Racconto d'inverno*, 1992). Ecco perché l'estate è la stagione prediletta: durante le vacanze la noia perde le sue qualità negative e riscopre le radici che la legano al *noûs* e vi si abbandona, rendendo possibile acquisire la «capacità illuminante di cogliere il raggio verde nell'apparente insignificanza del quotidiano» (Tinazzi 1988, p. 528).

Rivedere Rohmer oggi significa reimparare ad essere osservatori senza dimenticare la parzialità del proprio sguardo, irriducibilmente mancante, ma capace di aprire il più ampio degli orizzonti. Significa osservare l'arte dell'«affabulazione realizzante» (Vidal 1977, p. 127) intenta a plasmare non soltanto il racconto, ma a farsi percezione storica, attraverso cui il mondano meccanismo cinematografico non smette di costruire finzioni per guardare a quella realtà - impossibile da introdurre tramite una

marca di enunciazione – che non si potrà mai conoscere né possedere e che, per quanto sia per certi versi fonte primaria d'angoscia, è in verità l'impronta della nostra libertà. Rivedere Rohmer oggi significa osservare la sua presenza vibratile rifrangersi e fare capolino in un'inquadratura di quegli autori contemporanei più audaci che non temono la realtà, e che anzi vi si accostano per mostrare come essa faccia resistenza a uno di quei Don Chisciotte (*Il ginocchio di Claire*, 1970) che credono di poterla (o di doverla) piegare alla propria volontà.

Riferimenti bibliografici

- D. Andrew, *Éric Rohmer's Magnetic Fluid*, in L. Anderst, a cura di, *The Films of Éric Rohmer. French New Wave to Old Master*, Palgrave Macmillan, London 2014.
- M. Grosoli, *Moral Tales from Korea. Hong Sang-soo and Éric Rohmer*, in *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies*, n. 3 (2010).
- S. Hasumi, *Éric Rohmer ou L'habitude du hasard*, La Biennale di Venezia – Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica: Seminario "Éric Rohmer, cineasta", 6 settembre 2001.
- K. Karatani, *Transcritique. On Kant and Marx*, The MIT Press, Cambridge 2003.
- F. Rosenzweig, *La stella della redenzione*, Vita e Pensiero, Milano 2005.
- G. Tinazzi, *Ritratti critici di contemporanei. Éric Rohmer*, in "Belfagor", n. 5 (1988).
- M. Vidal, *Les contes moraux d'Éric Rohmer*, Lherminier, Paris 1977.
- G. Zappoli, *Éric Rohmer*, Il Castoro, Milano 1996.

La seconda chance

Sandro Volpe

Rohmer e l'arte di raccontare



Il cinema di Éric Rohmer è un cinema *letterario*? Per rispondere a questa domanda bisogna tentare di dare un significato più univoco al termine, isolare nel contesto di aspetti più periferici – l'ispirazione, le citazioni, gli adattamenti – un nucleo forte, legato al suo modo di raccontare. E occorre partire da lontano, dal momento in cui il cinema non è veramente entrato nella sua vita. Chiunque abbia letto *l'Introduzione ai Racconti morali* (Rohmer 1974) lo sa già: l'idea di quei testi – un'apparente novellizzazione dei sei film del ciclo – viene da un momento in cui il giovane Maurice Schérer non è ancora diventato Éric Rohmer e non immagina che un giorno si dedicherà al cinema. E quando in una celebre intervista parla di adattamenti di un'opera preesistente (Rohmer 1965, p. 56) si ha l'impressione di una giustificazione a posteriori. Solo negli ultimi anni, e soprattutto dopo la sua morte, da quando sono diventati accessibili i suoi archivi – prima per pochi ricercatori, poi per un pubblico meno ristretto – quelle parole hanno forse perduto un certo fascino dell'implicito, ma hanno acquistato una nuova dimensione: sono il punto di arrivo di un itinerario e il punto di partenza di una nuova stagione.

Allora torniamo indietro, agli anni quaranta, quando Schérer tenta la strada del romanzo: *Élisabeth* (1946), pubblicato da Gallimard con lo pseudonimo di Gilbert Cordier, non ha successo. Resta comunque la letteratura, non certamente il cinema – come nel caso degli altri futuri registi della Nouvelle Vague – il suo orizzonte. Scrive ancora, questa volta dei racconti, e li propone sempre a Gallimard, ma vengono rifiutati e «la porta della letteratura si richiude brutalmente» (De Baecque e Herpe 2014, p. 40). Il titolo però, *Racconti morali*, è l'inconsapevole premessa – non ancora una promessa – di un ritorno futuro.

Il cinema, a poco a poco, ha il sopravvento: una cinefilia relativamente tardiva, e quindi più accelerata, rispetto a quella del gruppo che frequenta assiduamente i cineclub. Inizia, presto, l'attività di critico: per "La Revue du

cinéma”, “Les Temps modernes”, “La Gazette du cinéma” – dove appare il suo pseudonimo Éric Rohmer – per “Arts-Spectacles”, per i “Cahiers du cinéma”, dove sarà anche caporedattore dal ’57 al ’63. La letteratura si rifugia nei suoi adattamenti, dalla Contessa di Ségur, da Poe, Tolstoj, Dostoevskij, ma non sono esperienze fortunate. Anche il suo esordio nel lungometraggio, *Il segno del leone* (1959), è un fiasco. Poi la svolta, come ricorda lui stesso, tanti anni dopo, in un’intervista:

Mentre i miei compagni della Nouvelle Vague conoscevano il successo e giravano film dopo film, io restavo all’asciutto, non soltanto perché il mio primo film era stato un insuccesso al botteghino ma perché, come era già successo dopo il mio primo romanzo, mi sentivo bloccato, non sapevo cosa scrivere e non avevo nemmeno voglia di adattare un libro che amavo [...]. E, improvvisamente, l’illuminazione: perché non adattare i *Racconti morali*? (Mouret 2007, p. 214).

Mentre Truffaut e Chabrol, dopo un brillante esordio, scelgono la strada dell’adattamento, Rohmer – l’unico nel gruppo ad avere scritto opere letterarie – ha già nel cassetto quello che serve: perché non partire proprio da lì? E così i racconti di Maurice Schérer, in una perfetta illustrazione della seconda chance, finiscono per nutrire i film di Éric Rohmer: titoli lontani – *Il Revolver*, *Chantal*, *o la prova*, *Chi è come Dio?* – sono la base narrativa per *La carriera di Suzanne*, *La collezionista*, *Il ginocchio di Claire*; un racconto più antico – *Rue Monge* del 1944 – è il punto di partenza per *La fornaiia di Monceau* e *La mia notte con Maud* (Volpe 2016, p. 18); e solo l’ultimo racconto morale, *L’amore, il pomeriggio* (1972), si presenta come un capitolo originale, a sé stante.

Su un punto preciso la testimonianza rohmeriana è chiara: l’uso del commento fuori campo si rivela indispensabile in un’impresa completamente *letteraria*, senza la minima influenza cinematografica. Ma sa bene che questa *prima persona cinematografica*, molto di moda, è stata ampiamente legittimata da tempo: celebrata da Jean-Pierre Chartier nel ’47 sulla “Revue du cinéma”, proprio la rivista dei suoi primi interventi critici. Così, i primi due racconti morali sono attraversati da parte a parte da questa voce e Rohmer ne dà, a consuntivo, una spiegazione molto diretta:

[...] far esprimere certe cose dagli attori, quando potrebbero essere dette benissimo dalla voce fuori campo, diventa teatrale. Trovo che sia molto meno cinematografico far dire qualcosa a qualcuno che informi lo spettatore su un punto che dirlo con la voce fuori campo. È meno artificiale. [...] L’immagine non è fatta per significare, ma per mostrare. [...] Per significare esiste uno strumento eccellente: il linguaggio parlato. Usiamolo. Esprimere con l’aiuto delle immagini quello che si può dire in due parole è fatica sprecata (Rohmer 1965, p. 57).

Nella stessa intervista definisce i *Racconti morali* «sfacciatamente letterari» proprio per il ruolo decisivo attribuito a quella voce, giustificandone però la *purezza* in relazione all'immagine: fa, sì, appello alla letteratura, ma solo per sottolineare la novità dell'insieme. Un'idea ribadita, nel 1971, nella *Lettera a un critico*, altro testo chiave per cogliere la progressione del progetto. Sono passati altri sei anni e altri tre racconti: *La collezionista*, *La mia notte con Maud*, *Il ginocchio di Claire*. Manca all'appello solo l'ultimo capitolo: *L'amore, il pomeriggio*. Così, nella varietà delle sue declinazioni, ha sviluppato «questa idea di mostrare un uomo sollecitato da una donna, nel momento stesso in cui sta per legarsi a un'altra» (Rohmer 1984, p. 90). Sono la seduttrice e l'eletta: nella definizione, pratica e tendenziosa al tempo stesso, di Marion Vidal (1977, p. 14).

Nel frattempo, però, è successo qualcosa. Chiunque abbia visto (e rivisto) *La mia notte con Maud* (1969) può intuirlo: quella voce così invadente nei primi tre racconti (considerando l'ordine di realizzazione e quindi l'inversione con *La collezionista*), è quasi scomparsa. Ma *quasi* è la parola chiave: due brevi interventi, all'inizio e alla fine, ci consegnano forse una verità ma sollevano soprattutto degli interrogativi.

Gli archivi rohmeriani - custoditi all'IMEC, all'Abbazia d'Ardenne, vicino Caen - ci suggeriscono almeno un percorso. La genesi di *Maud* è molto elaborata: un vecchio racconto, *Rue Monge*, che risale al 1944 (ora in Rohmer 2014, pp. 105-149); una sinossi di tre pagine che ha già tutti gli ingredienti del film futuro; e soprattutto due successive versioni della sceneggiatura, una manoscritta e una dattiloscritta. E lì la voce fuori campo è invece presente, soprattutto nella prima parte. Se confrontiamo il lungo silenzio iniziale del film - interrotto soltanto dalla parola liturgica e da rumori d'ambiente - con il monologo del protagonista che la pagina scritta ci rivela, quell'assenza di parola acquista all'improvviso l'evidenza di un'amputazione.

Ma Rohmer non si spinge fino in fondo, non elimina del tutto quella voce, ne conserva due brevi frammenti. Il primo, dopo circa dieci minuti, ci informa - da un futuro indefinito - sulla rivelazione «brusca, precisa e definitiva» dei sentimenti del protagonista. Il secondo, nell'epilogo, ci rivela il segreto di Françoise, che è stata l'amante del marito di Maud. Perché queste uniche tracce? Solo due brevi frasi, si è difeso il regista, «destinate semplicemente a metterci in guardia contro possibili errori di comprensione» (Rohmer 1984, p. 91). Sollecitato in varie interviste, ha però dato motivazioni più specifiche, spiegando quali siano state - nel contesto di una cancellazione resa possibile dai vantaggi del suono in presa diretta (rispetto ai primi racconti) e dalla recitazione di Trintignant - le ragioni del parziale ripescaggio:

Sì, per *La mia notte con Maud*, il film reggeva, e avrei potuto non mettere la frase iniziale [...] e anche quella finale. Avrei potuto eliminarle del tutto. E lo spettatore avrebbe certamente capito. Se

ho lasciato la prima è perché ho pensato che fosse più opportuno sapere quali fossero i sentimenti del personaggio nei confronti di Françoise [...] e, per quanto riguarda la fine, ciò che mi interessava era che si sapesse non solo che lei aveva conosciuto il marito di Maud, ma anche che il personaggio principale lo apprendeva solo in quel momento (Marie 1970, p. 70).

L'accento cade dunque sulla tempistica della seconda rivelazione, subito insabbiata – è proprio il caso di dire – sotto una reiterata bugia. Ed è certamente la ragione più vistosa. Ma, se facciamo un passo oltre, ci rendiamo conto che quel secondo intervento è stato reso possibile proprio dal primo, che gli ha spianato il terreno: uno spettatore attento sa già che quell'immagine al *presente* è stata ricollocata in un *passato*. Il ruolo principale del *commento* sta proprio in questo rinvio, in questo potere – così naturale in letteratura – «di esprimere il passato» (Rohmer 1966, p. 123), in una giustapposizione temporale che ribadisce la fedeltà al progetto originario. Il doppio registro prospettico e temporale è la «filigrana letteraria» (Volpe 2016, p. 33) di questi racconti morali. Il regista è consapevole del fatto che il film venga percepito dallo spettatore al *presente*, ed è altrettanto deciso a disattivare quest'illusione: quella voce «coniuga al passato un racconto che l'immagine declina al presente» (Serceau 2000, p. 38). Una manovra sospesa in *Il Ginocchio di Claire* (1970) e ripresa ancora una volta nell'ultimo film del ciclo, *L'amore, il pomeriggio*, dove perderà però quel carattere di correzione temporale.

Poi quest'uso del commento si eclisserà dal suo cinema: le *Commedie e Proverbi* e i *Racconti delle quattro stagioni* non recheranno traccia di quella prima persona e niente verrà a disturbare il coinvolgimento drammatico. Se i *Racconti morali* hanno rappresentato per Rohmer la prolungata transizione dalla letteratura al cinema, *Maud* è stato il momento di massima tensione tra questi due modi di raccontare e tra le due grandi stagioni della sua vita. E quell'ultimo ritorno con *L'amore, il pomeriggio*? Verrebbe da dire, come Fabien a Blanche nell'*Amico della mia amica*, che “quando lasciamo qualcuno per un altro, c'è sempre un breve momento in cui iniziamo a rimpiangere il primo”. Ma sarebbe andare oltre: diciamo soltanto che ha preso congedo. È rimasto ancora un po' sulla soglia, considerando la sua vocazione letteraria, osservandola diventare qualcosa del passato.

Torniamo al punto di partenza, a quella *Introduzione ai Racconti morali* che nel 1974 viene a suggellare il ciclo, questa volta sulla pagina scritta, in una versione *esplicitamente letteraria*, ripristinando – ove necessario – testi presenti nelle sceneggiature ed eliminati nei film. Lì, senza preamboli, libera un doppio quesito: «Perché filmare una storia, quando la si può scrivere? Perché scriverla quando si ha l'intenzione di filmarla?» (Rohmer 1974, p. 9).

I suoi racconti diventano l'oggetto di una confessione molto particolare. Non ha saputo scriverli, dice. E poi: li ha scritti, questo sì, ma solo per poterli filmare. Piccola, voluta ambiguità: allude ai racconti degli anni quaranta o alle sceneggiature degli anni sessanta? In realtà sta

parlando della sua scrittura per il cinema e occultando – almeno parzialmente – la sua scrittura letteraria. Una misurata correzione estetica della realtà: è già andato oltre, il suo mondo è ora il cinema e tutto sembra incanalarsi in un disegno preconstituito. E quel testo conserva della scrittura solo «la nostalgia».

Dopo, Rohmer rinuncia a quella dimensione, accettando pienamente la nuova scommessa. Rimane fedele però a quel cinema parlato che difendeva già nel 1948, in uno dei suoi primi articoli: «L'arte del regista non ha la funzione di fare dimenticare cosa dice il personaggio, ma, proprio al contrario, di permetterci di non perdere neanche una delle sue parole» (Rohmer 1984, p. 39).

Il suo è un vero «atto di resistenza nei confronti di un disegno di destituzione del linguaggio parlato a beneficio di un puro linguaggio d'immagine» (Bonitzer 1991, p. 19). Ma, non per essere di *parola* – e per quanto elaborata sia quella parola – il suo cinema è rimasto *letterario*, un'etichetta che gli è rimasta addosso a dispetto del suo modo di filmare la realtà (Bergala 2007, p. 96). La parola è lì, presente, ma incarnata nei corpi, dentro un nuovo modo di raccontare. Ha saputo ricominciare, ha colto altrove la sua vocazione di narratore.

Riferimenti bibliografici

- A. Bergala, *Éric Rohmer: évidence et ambiguïté du cinéma*, Éditions Le Bord de l'eau, Sofia 2007.
- P. Bonitzer, *Éric Rohmer*, Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, Parigi 1991.
- A. De Baecque, N. Herpe, *Éric Rohmer*, Éditions Stock, Parigi 2014.
- J.-P. Chartier, *Les «films à la première personne» et l'illusion de réalité au cinéma*, in "La Revue du cinéma", gennaio 1947.
- J.-N. Mouret, a cura di, *Entretien avec Éric Rohmer*, in É. Rohmer, *La maison d'Élisabeth*, Gallimard, Parigi 2007.
- M. Marie, *Entretien inédit avec Éric Rohmer (1970)*, in *Éric Rohmer «Tout est fortuit sauf le hasard»*, Studio 43 M.J.C. de Dunkerque, 1992.
- É. Rohmer, *L'ancien et le nouveau*, in "Cahiers du cinéma", n. 172, novembre 1965.
- Id., Réponses à «Questions aux cinéastes», in *Film et roman. Problèmes du récit*, in "Cahiers du cinéma", n. 185, 1966.
- Id., *Six Contes Moraux*, Éditions de l'Herne, Parigi 1974.
- Id., *Le gout de la beauté*, Éditions de l'Étoile, Parigi 1984.
- Id., *Fripottes de porcelaine*, Stock, Paris 2014.
- M. Serceau, *Éric Rohmer. Les jeux de l'amour, du hasard et du discours*, Éditions du Cerf, Parigi 2000.
- M. Vidal, *Les contes moraux d'Éric Rohmer*, Lherminier, Parigi 1977.
- S. Volpe, *La mia notte con Maud: un'analisi. Ritorno a Clermont-Ferrand*, Kaplan, Torino 2016.

L'ordinario spionaggio

Antonino Bondì

Parola e mistero nel cinema di Rohmer



Il 17 aprile del 1976 gli organizzatori del Festival di Cannes ricevono una lettera piuttosto insolita. A inviarla è il regista di uno dei film in concorso, che con tono garbato declina l'invito alla kermesse e tiene a far sapere, senza alcun sussiego, che non se la sente di accompagnare la sua pellicola durante i giorni della competizione. La lettera produsse allora un fragoroso scalpore, al punto che sarebbe diventata negli anni a seguire un autentico classico dell'aneddotica di Cannes. Una fama di tal genere non si spiega certo per il gesto in sé e nemmeno per il contenuto della lettera, quanto per colui che ne è l'autore: quell'Éric Rohmer il cui successo era all'epoca in crescita esponenziale e che quell'anno è in concorso con *La Marchesa von...* (1976). Nonostante lo sgarbo inequivocabile della defezione di cui la lettera era simbolo, il film riuscirà comunque a ottenere il premio speciale della giuria.

A ricordare l'aneddoto è stato qualche anno fa lo scrittore e giornalista Jean Collet, amico di Rohmer sin dai primi anni di collaborazione congiunta ai *Cahiers* (Collet 2010). Secondo Collet la lettera agli organizzatori di Cannes '76 permette d'avvicinarsi al cinema di Rohmer, e più generalmente alla sua opera: al vagabondare quasi rivendicato fra generi narrativi e temi disparati; alla volontà indefessa di far sparire la presenza oculare del regista e di far emergere, attraverso le immagini, il mondo nella sua varia e bizzarra quadratura di forme poco coerenti. Una spia – dice Collet – della *faccia nascosta* dell'opera rohmeriana, di cui il cinema è naturalmente il fulcro principale. La lettera ha un registro ironico e Rohmer è a tratti civettuolo nel farsi beffe del Festival e degli organizzatori.

Se devo al pubblico un'opera che è fatta per essergli destinata, se ammetto volentieri che, per il prestigio e il bene della Cultura, la presentazione di tale opera sia circondata da una pompa magna, nondimeno pretendo di rimanere gelosamente il padrone della mia persona privata. Avrei pagato in maniera eccessivamente cara il successo ottenuto da poco se questo dovesse accadere al

prezzo della libertà che tanti anni di lotta nell'ombra mi hanno reso più cara di ogni altra cosa. Non ho più l'età per guarire da una timidezza davanti le folle che vi concedo di buon grado di chiamare malaticcia. Se tutti i miei colleghi mostrassero la medesima ripugnanza mia a riprodursi in pubblico, comprendo bene che potrebbe imbarazzare organizzatori e giornalisti. Ma, quasi del tutto certo di essere un caso isolato, spero che il mio capriccio, lungi dall'alterare la serenità del Festival, costituirà la "leggera dissonanza" capace di rinforzare l'armonia dell'insieme (Rohmer in Collet 2010, p. 227).

A leggere fra le righe, troviamo in questo dettaglio biografico alcune delle grandi forze profonde che animano la poetica di Rohmer: «padrone della propria vita»; «lotta nell'ombra» per la libertà; il «capriccio» errabondo che "suona" ironicamente come una «leggera dissonanza». L'uso di termini del linguaggio musicale non è casuale in Rohmer: in effetti, solo una leggera dissonanza ha la capacità di *rivelarci* quell'"armonia dell'insieme", che a me sembra uno dei nodi di fondo del suo pensiero cinematografico. Pensiamo alla stupenda figura pre-punk di Pascale Ogier in *Le notti della luna piena* (1984), quarto film della serie *Commedie e proverbi* (1981-1987), che incarna magistralmente lo scacco di questa tensione fra dissonanza e armonia. Le corse notturne di Louise, la frequentazione della Parigi *branché* e dei bar aperti all'alba; la doppia vita e il duplice *camouflage* di Louise per sfuggire alla vita di coppia, alla vita di banlieue, e all'assillo di essere amata: questi elementi ne fanno un perfetto esempio di questo gioco votato allo scacco eppure rivendicato. Più volte Louise ripete "Je veux être libre": vivere Parigi e attraversare la vita, finendo poi per scomparire nel paesaggio della Marne, diventando lei stessa punto minuscolo dell'arredo urbano. È questa tensione che esemplifica magistralmente il proverbio d'invenzione rohmeriana che guida il film: «Qui a deux femmes perd son âme, qui a deux maisons perd sa raison».

Questo genere di tensioni narrative, antropologiche ed estetiche ha rappresentato per Rohmer un obiettivo che non saprei qualificare se non in termini di *metafisica dello sguardo, della fede e del segreto*. Del resto, la lettera prima citata era una *confessione*, in cui l'io-Rohmer riassume il suo obiettivo cinematografico più profondo: la scomparsa del proprio punto di vista per lasciare che le "forme" prendano corpo "quasi" sole, che corrano in un campo d'indecidibilità e decisione, che disegnino traiettorie mai del tutto compiute, fra lo stillicidio quotidiano e noioso e l'esposizione al capriccio della vita desiderante e alle sue bizze. Per questo i personaggi rohmeriani sono così ansiosi (e paradossalmente *capaci*) di *inventare vita* e rendere miracoloso l'apparire stesso. Il filosofo americano Stanley Cavell lo ha detto molto bene: «La più grande preoccupazione di Rohmer è la possibilità e la necessità che noi prendiamo coscienza del carattere miracoloso del quotidiano» (Cavell 2011, p. 506). Ma Rohmer stesso si era preso la briga di spiegare quest'idea, in un libro dedicato al concetto di *profondità* in musica:

Nel metodo che avevo elaborato durante la mia riflessione sulle grandi opere d'arte cinematografiche, quel che m'interessava innanzitutto era mostrare ciò che chiamavo l'invenzione delle forme (...) preferisco la parola "forma" a quella di "struttura" perché la mia riflessione non si appoggia su basi linguistiche, ma s'iscrive piuttosto nella tradizione di una filosofia delle Idee e delle Essenze. Non metto mai il giudizio estetico fra parentesi come fanno, almeno in un primo tempo, i semiologi. Io cerco di piazzare da subito lo spettatore davanti la bellezza pura delle forme nella loro unicità essenziale, conservando del termine forme tutto ciò che deve alla sua etimologia: forme = bellezza (Rohmer 1996, pp. 15-16).

Eppure, questo miracolo delle forme che appaiono e prendono vita, presuppone come controcanto necessario un culto profondo del segreto e del silenzio. O piuttosto: la convinzione che la parola, essenziale per riprodurre mimeticamente un'epoca, un contesto, un mondo, sia in realtà un luogo scivoloso e pericolosissimo per i personaggi che la adoperano, uno strumento che può in ogni momento ritorcersi contro chi la usa. Uno strumento di cui *non sono padroni* nonostante la loro *lotta nell'ombra per la libertà*. È in questa struttura paradossale, in questo *ritornello*, che risiede la *metafisica da spionaggio ordinario* di Rohmer. I personaggi rohmeriani diventano tutti gran *camminatori*, perché costretti dalle loro stesse parole (e azioni) a invertire di continuo le decisioni, le loro storie. È impossibile chiedere alla coscienza d'essere davvero vigilante, come François in *La moglie dell'aviatore* (1981), sbeffeggiato in modo serio dalla giovane Anne, che lo rimprovera di essere nient'altro che uno "sbirro geloso".

I personaggi di Rohmer si ritrovano allora dentro un percorso incompiuto, libero eppure paradossale, estremamente accidentato, dove conta solo il passaggio da un luogo a un altro, da una verità all'altra, da un sentimento all'altro. Come se acquistassero informazioni e non potessero sapere che farne. Per questo non pochi personaggi di Rohmer incarnano una figura che di questo tipo di percorso è forse l'archetipo, vale a dire la spia. Ma una spia della domenica, domestica, intima: la "filature" ossessiva di François; il corpo intravisto dalla finestra di una casa attorno a cui ruotano tutti i personaggi (*Pauline alla spiaggia*, 1982); o ancora gli andirivieni notturni dentro Parigi e quelli diurni fra la metropoli e la periferia con due coperture e due identità vissute (e subite) da Louise (*Le notti della luna piena*, 1984); o, infine, i doppi giochi di *Incontri a Parigi* (1995). Si potrebbe dire che lo spionaggio è una delle attività più diffuse fra i personaggi di Rohmer: osservano, spiano, decifrano, imbrogliano, camuffano, mistificano, stilano rapporti sugli amici, organizzano strategie per tenere a sé o far sparire gli altri...

Sembrerebbe di aver trovato un micro-sistema interpretativo in cui imbrigliare Rohmer, se non fosse che nel 2004 il regista francese decide di

girare un film in cui è proprio la vita ordinaria di una vera spia che viene osservata. Ciò che colpisce di *Triple Agent – Agente speciale* è che Rohmer fa insistere il suo personaggio principale in riflessioni sulla parola: “Nel mio mestiere – dirà Voronin – è difficile distinguere ciò che è dell’ordine del segreto e ciò che non lo è”. La parola al centro di un *mistero*: non più la marcia di personaggi ordinari che incarnano una metafisica dello spionaggio, ma una spia che nel suo ordinario s’interroga sulla natura metafisica della parola che imbroglia le carte e i destini, e non fa altro che «diffondere il segreto, e renderlo incomprensibile» (Neyrat 2004). Rohmer ha detto molte volte che per *Triple Agent – Agente speciale* si era ispirato ai Karamazov. Tuttavia, seguo il suggerimento di Cyril Neyrat, che invita a rileggere il film come una riscrittura di questo passo dei *Demoni* di Dostoevskij:

Avevo pensato da principio di tacere; ma per tacere ci vuole un grande talento, e quindi non mi si confà molto, e in secondo luogo tacere è sempre molto pericoloso; così ho definitivamente deciso che la cosa migliore era parlare, ma proprio come un inetto, cioè molto, molto, molto, e precipitarmi sempre a dimostrare qualcosa, e alla fine imbrogliarmi sempre nelle mie dimostrazioni, in modo che l’ascoltatore se ne vada senza una conclusione, scuotendo le mani o, meglio, sputando (Dostoevskij 1995, p. 267).

Sono parole che Pëtr Stepànovic Verchovenskij pronuncia di fronte a un beffardo e malefico Nicolai Stavrogin. Da questo punto di vista – e qui sta una delle ragioni dell’attualità di Rohmer –, il cinema rohmeriano ruota attorno a questo *talento del tacere e del parlare*, che necessita di un’arte dello spionaggio da un lato, e di una libertà (e una fede) nel silenzio che attraversa i corpi e li rende mobili, vivi, perfettamente incompiuti. Parlanti del loro incoerente desiderio.

Riferimenti bibliografici

- S. Cavell, *Philosophie des salles obscures*, Flammarion, Parigi 2011.
- J. Collet, *Éric Rohmer, La face cachée de l’oeuvre*, “Études”, 2010/9.
- F. Dostoevskij, *I demoni*, BUR, Milano 1995.
- C. Neyrat, *Corps, étrangers*, “Vertigo”, 2004/1, 12.
- E. Rohmer, *Lettre aux organisateurs du Festival de Cannes 1976*, in Jean Collet, *Éric Rohmer, La face cachée de l’oeuvre*, “Études”, 2010/9.
- Id., *De Mozart en Beethoven, essai sur la notion de profondeur en musique*, Actes-Sud, Parigi 1996.

Il valore della promessa e del mantenimento di sé

Francesco Mangiapane

Esemplarità del quotidiano in Rohmer



È facile lasciarsi incantare dalle pattrine di Delphine e dei suoi tanti accoliti, seguire i personaggi dei film di Rohmer fra le strade di Parigi, sui treni e sulle metro, intercettarli fra i parchi della città mentre cinguettano con i loro innamorati: della vasta produzione rohmeriana, queste immagini sono l'emblema riconosciuto. Vale forse la pena provare a inquadrare il loro significato all'interno di una poetica autoriale più ampia, riflettendo sul carattere esemplare delle storie evocate dai film, alla ricerca del loro senso complessivo. Si può cominciare col notare come l'originale scelta del regista – allo stesso tempo estetica e poetica – di concentrarsi sulla vita quotidiana, e in particolare sul corteggiamento, ottenga il risultato di metterne in luce il carattere strategico.

Nei film di Rohmer le piccole trame messe in opera dallo studentello o dalla parrucchiera colpiscono perché a questo stesso studentello e a questa stessa parrucchiera Rohmer riconosce, per dirla con una parola complicata, una "agency", un'autonomia individuale che si sostanzia come capacità di agire tatticamente (De Certeau). Senza bisogno di scenari eroici allora anche una parrucchiera, anche uno studentello sono chiamati a mettersi alla prova, trovando un loro posto nel mondo grazie al fatto di agire o non agire moralmente, fare un buono o un cattivo uso delle carte a loro disposizione.

Prendiamo *Reinette e Mirabelle* (1987). Reinette aspetta Mirabelle al bar dove si sono date appuntamento. Nell'attesa prende un caffè e chiede di poterlo pagare con una banconota da 200 franchi. Il cameriere rifiuta: si tratta di un taglio troppo grosso per i pochi spiccioli della sua consumazione. La tensione sale e i due litigano, finché non arriva Mirabelle la quale, malauguratamente, è anche lei dotata solo di banconote di grosso taglio. A questo punto le cose vanno se possibile ancora peggio, il cameriere

dà in escandescenze e lo scenario appare senza via d'uscita. Alle ragazze non rimane altra scelta di abbandonare il tavolo alla prima distrazione del cameriere, ed è così che fanno. Ma il giorno successivo Reinette tornerà al bar per saldare il suo conto. Ecco il valore di questo episodio: la scelta etica - in questo caso, pagare per quanto si era consumato nonostante la maleducazione del cameriere - si rivela anche nelle piccole cose. E rappresenta una possibilità di realizzazione di sé.

L'episodio pur essendo minimo è lungi dall'essere insignificante e può essere utile per spiegare il fascino di Rohmer. Affascina la facoltà riconosciuta dal regista ai suoi personaggi di poter affermare se stessi muovendosi consapevolmente nelle minutissime cose della vita quotidiana. Affascina la seria leggerezza con cui essi prendono queste stesse minutissime cose. Poco importa che un tale movimento strategico di fondo appaia opaco, dissimulato, incoerente e smozzicato, nascosto dietro fiumi di parole. La sua indeterminatezza, anzi, finisce col risultare ulteriore prova della sua autenticità. È così, allora, che lo spettatore, nelle fittissime conversazioni dei personaggi rohmeriani, finisce per rivedere le sue di conversazioni, indotto dalla fiction a reclamarle per sé come arena in cui potersi giocare la propria autodeterminazione, riconoscendosi come soggetto morale nel corso della propria vita quotidiana (ancora De Certeau).

Ma una morale non vale l'altra: tirare le somme dei comportamenti effettivamente tenuti dai personaggi dei film di Rohmer permette di ricostruire un sistema di valori, diciamo così, una forma di vita, che vale forse la pena di esplicitare. Si può per esempio notare come essi chiamino in causa personaggi che pur essendo sessualmente liberi non sono libertini. Lo schema eletta/seduttrice che caratterizza i racconti morali si presta a dar forma a storie di resistenza alla tentazione. Seppure tutti gli spettatori che guardano *La mia notte con Maud* (1969) si innamorino proprio di Maud, Jean-Louis non si lascia incastrare. Sceglie Françoise ed è questa scelta a fare di lui un soggetto vincente: il matrimonio è per lui un fondamentale scatto evolutivo, da non mancare nonostante il desiderio, nonostante la sua notte con Maud. Riconoscere il fascino e la bellezza di Maud è per lui imprescindibile ma è riuscire a tenere a bada il proprio istinto, a controllarlo incanalandolo verso l'istituzione, a fare la differenza.

Il desiderio sessuale, nei film di Rohmer, appare infatti come forza cieca, primordiale e assoluta. La moralità del percorso dei personaggi di Rohmer consiste allora nel dominarlo. Si tratta di una missione difficile da compiere che implica la conciliazione di due esigenze opposte. Da una parte, c'è la necessità di mantenere la presenza mentale di chi non si nasconde, di chi non vuole rinunciare alla propria mondanità, alla propria facoltà di apprezzare la bellezza sensibile. Dall'altra, la consapevolezza che ogni realizzazione di sé passa dalla capacità di sapersi *mantenere*, affermando il primato della dimensione intelligibile su quella sensibile. E così i personaggi rohmeriani, insieme con gli spettatori dei film, rimangono interdetti, non possono che riconoscere e apprezzare il fascino delle loro

seduttrici: la fornaia, Maud, Chloé, Haydée... Si innamorano di loro perdutamente ma si fermano un attimo prima di esserne sopraffatti.

Riferiamoci ora a *L'amore, il pomeriggio* (1972), provando a seguire il protagonista, Frédéric, nelle sue passeggiate. A un certo punto entra in un negozio di abbigliamento per comprare un dolcevita, e ci vuol poco perché con la commessa si crei un piccolo flirt. È così che, entrato per comprare un maglione, si ritroverà circuito dal fascino della sua controparte ad acquistare una camicia. Lo spettatore più attento attribuirà a questa scena una sorta di ruolo rivelatore della soluzione esistenziale praticata da Frédéric. Egli si concede piccole occasioni di erotizzazione nella propria vita quotidiana che inquadra come innocenti evasioni di una vita incardinata sulla fedeltà alla moglie e sulla volontà di realizzazione di sé nell'universo piccolo borghese a cui vuole assimilarsi. Il riconoscimento della bellezza muliebre, la costruzione di piccoli flirt e ammiccamenti con i soggetti femminili di volta in volta incontrati rappresentano per Frédéric un modo di mantenere vigile la propria propensione sensibile, a patto che una tale sensibilità erotica risulti in fin dei conti innocua, non arrivi a scalfire l'assetto della sua vita. È a questo punto che arriva Chloé, la cui presenza quotidiana nella vita di Frédéric agisce proprio sulla rottura degli argini del desiderio, destabilizzando nel profondo il felice equilibrio su cui Frédéric aveva impostato la propria vita.

Secondo il filosofo francese Paul Ricoeur l'identità si fonda su due assi che possono essere ricondotti ai termini latini *idem* e *ipse*. Sebbene questi termini possano sembrare sinonimi (significano tutti e due "lo stesso, il medesimo") essi si riferiscono a due accezioni diverse. Se è facile ascrivere alla questione dell'identità il meccanismo del riconoscimento, per differenza, di un determinato tratto caratterizzante ritenuto immutabile (ciò che Ricoeur chiamerebbe *idem*), d'altra parte, c'è un altro versante legato al cambiamento (*ipseità*), ovvero l'idea che il carattere si possa realizzare nel cambiamento in modo che un soggetto possa, guardandosi indietro, ritrovarsi uguale a se stesso, nonostante e anzi in virtù della sua progressiva trasformazione. È allora la promessa, il fatto di tenerle fede nonostante il tempo che passa e le condizioni che cambiano, per Ricoeur, a costituire il senso della vita: ciò permette agli individui di proiettarsi nel tempo e riconoscersi in una tale proiezione, *narrativamente*. L'idea del mantenimento di sé attraverso l'appello alla promessa può esserci utile per spiegare il comportamento di Frédéric.

Lasciarsi andare alla sua attrazione verso Chloé avrebbe significato per lui un vero e proprio pericolo mortale, il cui avanzare, se non bloccato *in extremis*, avrebbe determinato la distruzione della sua identità, intesa proprio nel senso del mantenimento di sé (ovvero nel senso dell'*ipse*). Mantenersi fedele nei confronti della propria moglie, tornando a lei, è infatti per Frédéric, innanzitutto rimanere fedele a se stesso, un modo per rimettersi a fuoco, opponendo la sua scelta sensata al *cupio dissolvi* del desiderio. È il modo attraverso cui egli può riappropriarsi della sua vita come progetto. Anche la notte trascorsa da Jean-Louis in compagnia di

Maud è – ricordiamolo – una notte in bianco, ed è proprio nella tensione fra desiderio e capacità del protagonista di asserire se stesso non abdicando alle lusinghe di Maud che si fonda il fascino del film.

È vero, come è stato notato (Volpe 2016), che nel finale la sicumera di Jean-Louis viene ridimensionata (tanto da farlo apparire, agli occhi di alcuni, “sconfitto”) per il fatto di apprendere per caso ciò che Françoise gli aveva per cinque lunghi anni tenuto nascosto, ovvero che lei e Maud si conoscessero già. Ma la differenza fra le situazioni esistenziali dei due è fuor di questione. Jean-Louis ha una moglie (decisamente astuta) e un bimbo mentre Maud è sul punto di vedere naufragare il suo secondo matrimonio. In questo frangente Maud si definisce “sfortunata” ma lo spettatore rohmeriano sa che non di sfortuna si tratta: lei non possiede la medesima attitudine alla promessa/scommessa di Jean-Louis, essendo piuttosto interessata a fluttuare nel desiderio, senza seguire una vera progettualità. Ingrediente che per Rohmer è indispensabile per realizzare se stessi nella vita di coppia.

Quanto detto fin qui è ovviamente reversibile dal punto di vista dei generi. Possiamo riconoscere le medesime attitudini di Frédéric o di Jean-Louis in personaggi femminili come quello di Félicie di *Racconto d’Inverno* (1992), di Sabine, protagonista de *Il bel matrimonio* (1982), e spiegare in tal modo le paturnie di Delphine che tanto ci affasciano: esse sono frutto dell’impossibilità di riconoscere nel giro dei propri conoscenti un partner con cui valga la pena “costruire” un rapporto fondato sulla promessa e sul mantenimento di sé. Ci vorrà il raggio verde per indurre l’inquieta eroina del film all’azione, facendole realizzare quello che lo spettatore rohmeriano sa già.

È allora chiaro come Rohmer chieda allo spettatore di non accontentarsi dello stereotipo del suo stesso cinema, auspicando che egli possa prendersi la briga di seguire le traiettorie dei suoi personaggi fino in fondo. A ben vedere, come provo a dire con un approccio diverso e complementare altrove (Mangiapane 2020), questo è l’unico modo per ritrovare l’(in)attuale proposta di senso che egli lancia ai suoi spettatori.

Riferimenti bibliografici

- M. De Certeau, *L’invenzione del quotidiano*, Edizioni Lavoro, Roma 2001.
F. Mangiapane, *Éric Rohmer toujours*, in “Doppiozero”, 21 marzo 2020.
P. Ricoeur, *Sé come un altro*, Jaca Book, Milano 1993.
S. Volpe, *La mia notte con Maud. Un’analisi. Ritorno a Clermont-Ferrand*, Kaplan, Torino 2016.

Il McGuffin emozionale

Fabiana Proietti

Riflessi hitchcockiani nel cinema di Éric Rohmer



Quando nel 1954 i giovani critici dei Cahiers du cinéma riscoprono l'America, coniando la definizione di autore, sanciscono al tempo stesso la nascita della critica moderna, basata sull'idea di forma e messa in scena: «Il pensiero di un cineasta prende forma cinematografica attraverso la messa in scena ed è questo "pensiero che prende forma/forma che pensa" che costituisce l'assoluta bellezza del film» scriverà nel 1998 Alain Bergala, citando Godard nel saggio *Peut-on apprendre à voir*. Uno dei nomi attorno a cui ruota questa teoria è quello di Alfred Hitchcock.

Rohmer, Chabrol e Truffaut gli dedicano saggi e articoli, rivelandolo al mondo non solo come abile tessitore di *mysteries*, bensì come creatore di forme. Ma se il debito di Truffaut e (soprattutto) di Chabrol nei confronti del maestro inglese è sempre stato lampante, quello di Éric Rohmer, autore di un cinema in apparenza molto lontano dai plot hitchcockiani, rimane più sottotraccia, sebbene altrettanto fondamentale.

Ma, anche solo a livello epidermico, è poi effettivamente così lontano? Anche gli intrecci rohmeriani vivono di piccoli intrighi, che suscitano la curiosità dello spettatore: non si tratta di storie poliziesche in senso stretto ma quasi tutte abbondano di sotterfugi, escamotage, scambi di persona: si va dal "giallo" della collana di *Racconto di primavera* (1989) al lungo pedinamento de *La moglie dell'aviatore* (1980). E, al tempo stesso, l'*hasard*, il Caso, tema portante del cinema rohmeriano, non si ritrova già in molti dei plot hitchcockiani, dal "miracolo" della sovraimpressione ne *Il ladro* (1956) al secondo incontro tra Scottie e Madeleine/Judy ne *La donna che visse due volte* (1958) fino alla momentanea immobilità del fotoreporter che scatena la pulsione scopica e gli eventi de *La finestra sul cortile* (1954)?

È proprio quest'ultimo film per gli allora giovani critici Rohmer e Chabrol a rivelarsi come *figura madre* del cinema hitchcockiano:

Se c'è un film di Hitchcock per il quale il termine metafisica può essere citato senza timore, ebbene questo è proprio "Rear

Window". Eppure non si tratta solo di un'opera riflessiva, critica nel senso kantiano dell'espressione. Questa teoria dello spettacolo implica una teoria dello spazio; questa teoria dello spazio implica un'idea morale che da essa derivi necessariamente, apoditticamente, come si dice in filosofia. Con un tratto magistrale, Hitchcock ha disegnato qui la struttura chiave di tutta la sua opera e, forse, non c'è uno solo dei suoi diagrammi che non siano dei corollari, dei casi particolari di questa "figura madre" (Rohmer, Chabrol 1986, pp. 113-114).

E ancora: «L'idea pura di Spazio, di Tempo o di Desiderio precede l'esistenza e la forma» (*ibidem*).

Appare allora più chiaro come la lezione hitchcockiana venga assimilata dal cinema di Rohmer a un livello più profondo: quello di una forma *ideale* da cui scaturisce la *mise en scène*. È quanto accade, con una buona dose di ironia, a livello narrativo, ne *Il bel matrimonio* (1982) in cui la giovane Beatrice Romand – che nel cinema di Rohmer dà sempre il volto ai personaggi femminili più volitivi e caparbi – inverte la normale prassi partendo dal principio astratto del matrimonio per avviare la ricerca del mezzo (un partner!) che le permetta di raggiungere lo scopo.

La profonda fascinazione del Rohmer critico per i cineasti creatori di forme e di universi ideali – oltre a Hitchcock ricoprono un ruolo fondamentale nella definizione della sua estetica anche Murnau e Ejzenštejn – si traduce all'atto pratico in un sistematico rifiuto del sociologico, del comportamentale, per abbracciare l'idealismo tedesco, con una fitta galleria di protagonisti che sentono il dovere morale di conformare il mondo a un principio ideale. Come la Jeanne di *Racconto di primavera* (1990), Rohmer non approva "quelli che per renderla accettabile [la filosofia] si servono di stupidaggini come i luoghi comuni dei giornali, la psicanalisi o le scienze sociali. No. Io l'affronto di petto, fino in fondo".

Questo però non significa rinunciare al piacere dell'affabulazione e, anzi, in Rohmer l'assunto filosofico va sempre di pari passo con una leggerezza, un *rilassamento* o "*délassement*" per dirla con l'Alain Bergala di *Retour à Stromboli* (in *Cahiers du cinéma* n. 387, settembre 1986) che rimarranno una delle costanti e delle cifre stilistiche del suo cinema. Ed è infatti nei suoi film estivi, *balneari* che, come nel cinema hitchcockiano, «l'immobilità si trasforma nella più emozionante delle avventure» (Rohmer, Chabrol 2002).

Nei film di Rohmer l'attesa di James Stewart ne *La finestra sul cortile* si duplica e si dipana lungo decine di intrecci, di storie, su altrettante finestre-mondi, da quelle del Jérôme de *Il ginocchio di Claire* (1970) alla Delphine de *Il raggio verde* (1986) o ancora al Gaspard di *Un ragazzo tre ragazze* (1996). In particolare, è il protagonista del quinto Racconto Morale ad apparire una versione aggiornata di Jeffries, per cui «la passione di sapere, o più esattamente di vedere, finirà per soffocare nel reporter qualsiasi altro sentimento [...]» (Rohmer, Chabrol 2002).

Nella loro lettura del testo-chiave hitchcockiano, Rohmer e Chabrol notano come i mondi chiusi spiati da Jeffries «siano soltanto una proiezione del pensiero – o del desiderio – del *voyeur*: in esse, non potrà scoprire altro se non quel che vi ha messo, quello che spera o attende» (Rohmer, Chabrol 2002).

Una descrizione che corrisponde perfettamente a quella del personaggio interpretato da Jean-Claude Brialy: inizialmente deciso a trascorrere un tranquillo soggiorno solitario nelle settimane che lo separano dal matrimonio, viene sollecitato dall'amica scrittrice Aurora a fare la corte alle figlie adolescenti della vicina dalla bella casa sul lago di Annecy. E, solleticato dalla noia dell'inattività, a poco a poco Jérôme da passivo oggetto di attenzioni della giovane Laura si lascia prendere dal gioco fino a diventare *osservatore* e poi *attore* degli eventi, almeno fino a quando nel finale, un'altra *finestra sul cortile*, quella a cui è affacciata la scrittrice Aurora, non ne svela il ruolo di pedina narrativa all'interno di un intreccio più grande, mostrando un finale alternativo a quello architettato dall'uomo.

In uno dei testi rohmeriani dal carattere più smaccatamente letterario emerge, però, la necessità di un punto esterno, tangibile, attorno al quale dare corpo a questi pensieri, ai ragionamenti, alla sfera dell'ideale. In realtà Rohmer sembra porsi il problema già dal primo Racconto Morale, *La fornaiia di Monceau* (1962), con l'esattezza delle descrizioni dei tragitti parigini compiuti dal protagonista durante le pause studio: appiglio *reale* al flusso di coscienza ininterrotto del giovane. Ma è ne *Il ginocchio di Claire* che l'idea viene formulata per bocca di Aurora:

Mi ricorda una vecchia storia che volevo scrivere e non so più come finire. C'era un signore di una certa età, trentacinque-quarant'anni, [...] che guarda giocare le ragazzine e di giorno in giorno si fa delle idee. Un giorno la palla cade nel suo giardino. Lui la prende e la mette in tasca e quando le ragazzine arrivano fa finta di cercarla tra le ortiche e quando se ne vanno va a rilanciare la palla [...] Così le ragazze si incuriosiscono, lui si diverte a rifare questo giochino tre o quattro volte e dopo questa bambinata si lascia trascinare sulla china della follia più totale. Che ne pensi della storia? Come potrei finire? (Zappoli, Rohmer 1998, p. 53).

Prolessi degli eventi narrati nel film, l'inserito metatestuale conferma i punti di contatto con l'Hitchcock de *La finestra sul cortile* (voyeurismo, desiderio, ossessione) e al contempo teorizza un ruolo dell'oggetto che, in Rohmer, diventa al tempo stesso *pretesto narrativo*, *segno* e *simbolo*. La pallina da tennis non è ancora qui un oggetto reale, ma esiste nel flusso creativo della scrittrice, ponendosi a metà tra il mondo fisico e quello del pensiero, come quella invisibile del finale di *Blow Up* (1966) di Antonioni.

Nella dicotomia hitchcockiana degli oggetti, tra il simbolo rappresentato dal quadro di *Blackmail* (1929), con il pagliaccio che sogghigna "accusando" la protagonista per il delitto compiuto, e la bottiglia

di uranio di *Notorious* (1946), *MacGuffin* per eccellenza, Rohmer opera una sintesi, facendo spesso coesistere l'aspetto simbolico e quello narrativo delle cose.

Pensiamo ai due vasi de *La collezionista* (1967) e de *Il bel matrimonio*: nel primo caso, rispetto agli eventi narrati, il vaso è sia il punto di partenza – il protagonista Adrien sceglie di andare a Saint Tropez, nella casa offertagli dall'amico Rodolphe, proprio per piazzare un pezzo di valore a un collezionista d'arte – sia d'arrivo: la sua accidentale rottura ad opera di Haydée sarà l'acme drammatico di un film altrimenti composto di non-eventi.

Ma, al tempo stesso, *Le vase de Chine*, titolo del racconto da cui il film è trasposto, simboleggia la bellezza di Haydée, egualmente "venduta" come un pezzo d'arte al collezionista e frammentata, misurata nel prologo dalla macchina da presa rohmeriana come una statua classica, unico vertice del triangolo privato della parola.

In modo analogo, nel *Il bel matrimonio*, la porcellana del Jersey ricercata da André Dussollier è il pretesto per l'intraprendente Beatrice Romand per ricontattare l'uomo e farsi intermediaria di una compravendita che le causerà il licenziamento, ma simboleggia anche il totale disinteresse e disprezzo di Sabine, laureanda in Storia dell'arte, per tutto ciò che è commercio, direttamente proporzionale al bisogno di incanalare il suo impulso creativo in qualcosa di utile: di nuovo, *l'idea precede l'azione*. Persi nella sfera dell'ideale, i personaggi di Rohmer sembrano aver bisogno di trovare negli oggetti del quotidiano qualcosa che li riconnetta alla realtà: sono *MacGuffin emozionali*, come il maglione tolto per metà riflesso nello specchio ne *L'amore, il pomeriggio* (1972), che rammenta a Frédéric un'intimità domestica che lo farà resistere al fascino del non-conosciuto.

Per il suo carattere dichiaratamente quotidiano, il ciclo *Commedie e proverbi* è quello in cui Rohmer dissemina maggiormente i suoi *MacGuffin*. Fotografie, carte da gioco, utensili vari: gli oggetti mettono in moto i desideri e le mancanze dei personaggi, o si fanno metonimia dei personaggi stessi e degli ambienti: così la teiera che Louise, inquieta protagonista de *Le notti della luna piena* (1984), vede per caso nella vetrina di una boutique parigina attiva in lei la nostalgia per l'appartamento di Marne la Vallée, in cui vive con il compagno Rémy. Nel film, basato sul proverbio immaginario, creato ad hoc da Rohmer, «Qui a deux femmes perds son âme / Qui a deux maisons perds sa raison» (Chi ha due donne perde l'anima / Chi ha due case perde la ragione) la teiera, che la ragazza riacquisterà in sostituzione di quella rotta, *sta* all'intera abitazione, come, procedendo su scala, il piccolo studio e l'appartamento di Rémy *stanno*, rispettivamente, a Parigi e alle nuove città satellite degli anni ottanta.

Ma è in uno degli ultimi film che Rohmer alza la posta: in *Triple Agent* (2004), ispirato all'affaire Miller-Skboline, assistiamo narrativamente a una sorta di split screen: da un lato il romanzo della protagonista, al cui sguardo il film aderisce totalmente; dall'altro la *spy story* invisibile, di cui arrivano solo echi lontani, come quelli del furore giacobino che penetrava a forza nel

boudoir de *La nobildonna e il duca* (2001). Lungi dal cercare un pretesto narrativo in un unico oggetto – solo la cartolina di incerta localizzazione (Lisbona o Berlino?) assolve a questa funzione – *Rohmer fa di tutta la spy story un gigantesco MacGuffin*: il cuore del film è altrove, nei quadri dipinti da questa nuova, ultima eroina, brulicanti di volti, corpi e storie, mentre i vicini, rappresentanti del gusto della classe intellettuale francese anni trenta, gli preferiscono l'astrattismo di Picasso.

“C'est mon Vertigo”, asseriva tra il serio e il faceto Rohmer alla sua produttrice Françoise Etchegaray, durante la lettura della sceneggiatura. È lei a raccontare l'aneddoto nel suo libro di recente pubblicazione in Francia *Contes des mille et un Rohmer* (2020) e a rivelare la delusione del cineasta nel constatare lo scarso successo del film, che riteneva davvero il suo personale Vertigo. E *Triple agent* ha realmente in comune con il capolavoro hitchcockiano il *détournement* dello spettatore, la falsa pista per cui tutta la vicenda non è che il pretesto per raccontare l'ossessione di un uomo per una donna morta. Il potenziale soggetto dell'Hitchcock spionistico, con il falso colpevole, l'innocente che deve discolparsi, viene soltanto lambito per poi essere lasciato fuori campo: nemmeno la Storia riuscirà a stabilire la colpevolezza o l'innocenza di Fiodor ma quel che è certo è che la pittrice Arsinoé non è affatto *la donna del ritratto* Madeleine.

Alla pura forma hitchcockiana, abilmente descritta nella recensione di *Vertigo* sul n.93 dei Cahiers nel 1959 – «Idee e forme seguono la stessa strada ed è perché la forma è pura, bella, rigorosa, sorprendentemente ricca e libera che possiamo dire che i film di Hitchcock, e *Vertigo* al primo posto, hanno per oggetto le Idee, nel senso nobile, platonico, del termine» – qui Rohmer sostituisce il figurativo, la materia dei ritratti di Arsinoé, mancando l'allineamento con il modello. Ma nel suo cinema abituale, fatto di *cerchi*, i girotondi sentimentali, e *linee*, le traiettorie solitarie dei suoi protagonisti, lì le forme hitchcockiane hanno trovato un diverso e personalissimo impiego.

Riferimenti bibliografici

- A. Bergala, *Rétour à Stromboli*, in “Cahiers du cinéma” n. 387, 1986.
- P. Bonitzer, *Le dernier venu*, in *ivi*.
- A. De Baeque, *Peut-on apprendre à voir?*, in “Cahiers du cinéma” numéro hors série (1998).
- F. Etchegaray, *Contes des mille et un Rohmer*, Exils, Paris 2020.
- E. Rohmer, C. Chabrol, *Hitchcock*, a cura di A. Costa, Marsilio, IV edizione, Venezia 2002.
- Id., *Le goût de la beauté*, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, Paris 2004.
- M. Serceau, *Éric Rohmer. Les jeux de l'amour du hasard et du discours*, Editions du Cerf, Paris 2000.
- G. Zappoli, *Éric Rohmer*, Il Castoro, Milano 1998.

La vaghezza del mondo

Roberto De Gaetano

Rohmer e il "Racconto d'inverno"



C'è un mistero nei film di Rohmer. Il suo mondo, che ci sembra così prossimo, di "persone come noi" (secondo i dettami aristotelici sulla commedia), alle prese con questioni d'amore, che affidano alla parola le loro relazioni, di fatto è un mondo opaco, distante da ogni possibile immedesimazione. E quella forma commedia, che lui stesso si attribuisce (nella serie *Commedie e proverbi*), non prende la forma né del racconto dell'opposizione dei vecchi ai giovani (come nella commedia attica antica), né quella di "caratteri" marcati che prevalgono sugli intrecci (come nella commedia nuova). Non ci si ricorda di personaggi particolari in Rohmer che si stagliano sulle storie né di intrecci avvincenti, se non in alcuni rari casi ripresi da modelli letterari (*La marchesa von...*, 1976, *Perceval*, 1978).

Che cosa ci attrae, dunque, se gli intrecci non sono avvincenti ma iterativi, e distribuiti secondo una ricorsività seriale? Se personaggi e contesti sono al fondo anonimi? E se l'amore, molto spesso affidato ai dialoghi, è senza i contrassegni della passione (presenti in Truffaut) e senza neanche una marcata dimensione erotica, nonostante il proliferare di triangoli e relazioni adulterine? Che cosa cercano questi personaggi? E Rohmer con loro? E noi stessi, legati a questo cinema dove la differenza è il modo in cui si percepisce la ripetizione?

Prendiamo *Racconto d'inverno* (1992, dai "Racconti delle quattro stagioni"). Il film si apre con le immagini ideali, quasi edeniche, di un incontro d'estate tra un ragazzo e una ragazza. Li vediamo su una barca a pescare, a fare il bagno nudi, ad abbracciarsi, a fare l'amore. Gioia e spensieratezza si susseguono accompagnate da una musica al piano, fino ai saluti alla stazione, con scambio di indirizzi per potersi rincontrare. Lui, Charles, è un cuoco e andrà negli Usa, lei, Félicie, resterà in Francia. Ma quegli indirizzi erano sbagliati, lo capiamo subito. La ragazza per un "lapsus" (come dirà in seguito) darà l'indirizzo della città sbagliata (Courbevoie invece di Levallois) e lui non sa dove andrà esattamente negli Stati Uniti. Questo incontro segna l'intero film. Ciò che vediamo accadere cinque anni dopo (come ci indica la didascalia). E durante questi cinque

anni Félicie crescerà anche la figlia nata dall'incontro con Charles (che non sa nulla della sua paternità).

Un elemento chiave nel cinema di Rohmer è *l'incontro*, con la capacità che ha di trasfigurare l'esperienza, sospendendone la connessione ordinaria. L'incontro è sempre legato alla singolarità di un momento e a un perimetro temporale definito, identificato spesso dai titoli stessi dei film: dalle stagioni (nei film del ciclo) ai momenti della giornata (*L'amore, il pomeriggio*, 1972), dalle parti di corpo (*Il ginocchio di Claire*, 1970) ai piccoli eventi (*Il raggio verde*, 1986) e via dicendo.

L'incontro, qualcosa che da fuori ci giunge e che scarta dalla volontà dell'azione, chiede una risposta. Che molto spesso nei personaggi di Rohmer è elusiva. Félicie si sottrae alla scelta che l'incontro richiedeva. Il "lapsus" è di fatto una forma di elusione. Félicie stessa lo dice: "Sono la ragazza che nessuno può trovare". Che significa la ragazza che nessuno può identificare né scegliere fino in fondo. Gli uomini che se la contendono possono semmai essere ammalati da questo tratto sfuggente e dalla incapacità di scegliere della ragazza: "L'importante è che non sia sempre obbligatorio scegliere" - dice Félicie alla madre, che le risponde: "Ma una volta dovrai pur scegliere!".

Félicie è divisa tra Maxence, un parrucchiere che "ama ma non abbastanza" e un bibliotecario, Louis, che in un certo senso "ama più di Maxence", ma che di fatto preferisce avere come "amico". Ma è soprattutto con quel terzo "ideale" che Félicie vorrebbe vivere: "Un sacco di donne vorrebbero vivere con un uomo diverso da quello con cui vivono. Ma non esiste, è solo un sogno. Per me questo sogno è stata una realtà. È una realtà, ma una realtà assente". Ed ancora: "Ho visto che non potevo vivere con qualcuno che non amavo alla follia".

Ma che c'è al fondo dietro tutte queste parole? Parole che sembrano d'amore ma che invece mantengono il soggetto in una posizione elusiva e difensiva rispetto all'amore stesso? Cosa c'è dietro l'idea che "c'è amore e amore" - come dice Félicie - per giustificare la sua "non scelta"?

C'è un pervasivo sentimento scettico che nelle intraprendenti ed emancipate donne rohmeriane prende la forma di un continuo fuggire da un oggetto d'amore, sempre mai abbastanza amato e riconosciuto. Uno scetticismo profondo segna tutto il quotidiano dei personaggi, e non solo femminili: «An expression of the everyday mistrust of the world, a sort of mistrust of existence and of what there is to say about one's existence» (Cavell 2005, p. 438).

Questo radicale scetticismo lo vediamo - ed è uno dei contrassegni di grande originalità del regista francese - prendere corpo in un uso del linguaggio iterativo e teso alla costante opacità. La parola gira costantemente a vuoto. La parola in Rohmer è il corrispondente commedico del silenzio scettico melodrammatico. Il linguaggio diventa insostenibile perché si sottrae ad ogni istanza veritativa. L'atto di parola non chiarisce né genera fraintendimenti, semplicemente tesse progressivamente la rete che lo svuota così come svuota il personaggio. Félicie gira a vuoto e noi

appresso a lei fino a quando a teatro, davanti alla messa in scena del *Racconto d'inverno* di Shakespeare, sente che può riconquistare tutto solo attraverso un puro "atto di fede", di fiducia cieca nel mondo e nell'altro.

"È la fede che la [Ermione] fa rivivere" dice in automobile a Louis, dopo lo spettacolo. Ed è anche ciò Félicie ha sentito il giorno prima, entrando in una chiesa a Nevers (dopo aver lasciato Maxence), cioè la conquista di una "chiarezza": "Di colpo è divenuto tutto chiaro. [...] Ho visto ciò che dovevo fare". Dalla confusione alla chiarezza per effetto di una "visione" e di una certezza assoluta e immotivata nel proprio desiderio: "Perché ho la certezza di amare Charles? Perché ne sono così sicura?". In un teatro, così come in una chiesa, nasce una "fede", una scommessa sulla vita che implica una riconquista *comunque* della vita stessa (anche se Charles non dovesse tornare). Scommessa che Louis stesso definisce pascaliana, e che in ogni caso riattiva una fiducia nella vita che non è stato possibile generare nelle relazioni tra gli uomini e attraverso atti di linguaggio ordinari. Serve un momento di trasfigurazione dell'ordinario, che passa per la fede in un ritorno alla vita di Ermione (in Shakespeare) o in presenza di Charles (in Rohmer).

Ma la differenza è su un punto, non da poco. In Shakespeare il rianimarsi della statua è effetto della nuova fede di Leonte in Ermione, e della consapevolezza da parte del re che la sua colpevole sospettosa gelosia era stata causa delle tragedie di tutta la prima parte dell'opera: "I'm ashamed. Does not the stone rebuke me for being more stone than it?". Sulla base di questo sentimento di "vergogna", riscattabile solo attraverso la "fiducia" in Ermione, si chiude in commedia ciò che era iniziato in tragedia.

In Rohmer la questione è più complessa: la trasfigurazione del personaggio, il suo improvviso mutare non segue ad alcuna consapevolezza né ad alcun processo di crescita. È la visione "improvvisa" di una fede obbligata (che sospende l'ansia di scelta, come la ragazza confessa). Visione che contiene anche tratti "estetizzanti" (in un linguaggio kierkegaardiano), cioè immediati e compiaciuti. Tant'è che nel finale, quando incontra Charles, questa "fede" acquisita non allontana la sua paura: quando lo vede in autobus con un'altra donna fugge, temendo di vederlo sposato; e subito dopo, a casa della madre, in una riunione familiare per fine anno, quando Charles le propone di seguirlo perché si sta trasferendo in un'altra città, la prima reazione di Félicie è di spavento, si volta e piange.

Insomma, la questione qui - rispetto a Shakespeare - sembra un'altra. L'abbandono di un sentimento scettico, di mancanza di fiducia in se stessi, nel mondo e nel linguaggio, non passa per nessuna presa in carico della propria esperienza. Nessuna parola in grado di descriverla e nessuna comunità allargata capace di dividerla. Ci saremmo trovati davanti ad una forma-commedia classica. Nulla di tutto questo: né commedia né società vera. Ciò che accade nel finale è il mero ritrovarsi ordinariamente festoso della famiglia di Félicie a casa della madre l'ultimo giorno dell'anno,

sotto il segno dell'“incredibile” e del “presentito” (a cui fa riferimento la sorella di lei).

Félicie è solo una ragazza che, fragile e scettica, in perenne crisi e senza capacità di scegliere, si abbandona ad una conversione troppo rapida (in chiesa prega, senza essere veramente credente, e di fronte allo spettacolo teatrale “vede” il miracolo della fede), trasfigurando lo scetticismo diffuso in una dimensione in cui viene rialimentata l'illusorietà del racconto edenico iniziale. Il “miracolo” della ricongiunzione non sembra essere veramente tale, ma solo la svolta “presentita” alla crisi scettica attraverso il ritorno all'“illusione”. Non c'è nulla del “miracolo” di Rossellini in Rohmer, come lo stesso regista conferma (cfr. Tassone 1988, p. 18).

Per la Delphine de *Il raggio verde* (grande successo di Rohmer di qualche anno prima, 1986), la situazione non era poi così diversa. Una ragazza solitaria e diffidente, rimasta sola durante l'estate e single oramai da due anni, passa tra amici e parenti per trovare una soluzione alla sua inquietudine e alla sua necessità di trascorrere le vacanze. Si lamenta con tutti, manca di fiducia in sé, e attraversa – come spesso in Rohmer – uno stancante succedersi di situazioni, in un avvیتamento linguistico, che la fa girare fastidiosamente e lungamente a vuoto. Fino a quando cartomanzia (un re di cuori trovato a terra) e finzione romanzesca (*Le rayon vert* di Dumas come “mediatore”), trasformano la disponibilità di Delphine da un inquieto e sfiduciato girare in una capacità di scelta. Sarà lei ad invitare un ragazzo incontrato alla stazione ad accompagnarla a visitare la città. Sarà lei cioè – a differenza di Félicie – a saper prendere l'iniziativa ribaltando la sua posizione passiva nei confronti della vita in attiva (a seguito anche dell'esperienze attraversate). E da lì, attraverso un ulteriore segno premonitore, il nome del negozio “Le rayon vert”, Delphine si siede di fronte al mare con il nuovo ragazzo e al tramonto vede l'ultimo raggio di sole, verde appunto, annuncio della possibilità di leggere nei propri sentimenti e vedere la nascita di un nuovo amore.

La disponibilità che caratterizza molti personaggi rohmeriani, contrassegno di una stagione della vita (la gioventù) e dell'anno (l'estate) in cui il “vuoto” degli impegni chiede di essere liberamente riempito dagli incontri, si trasforma quasi sempre in un avvítamento relazionale e linguistico, dove il carattere anodino degli uomini accompagna lo scetticismo narcisistico delle donne: “Non credi agli altri?”. “Io credo alle superstizioni personali” risponde Delphine, per la quale “È tutto vago”. È questa “vaghezza” che ci permette ora di capire il tratto pretestuoso del commedico rohmeriano. La «strangeness to the world» (Cavell 2005, p. 426) è un tratto propriamente romanzesco, così come il vagabondaggio in spazi urbani e non, dove il personaggio è alla ricerca di non sa bene cosa. Questa apparente disponibilità all'incontro viene costantemente negata da un tratto di vaghezza ed estraneità all'esperienza stessa, capace solo di essere trascesa in forma magico-miracolista, ma mai elaborata in modo “verosimile” come il basso-mimetico della commedia richiederebbe.

Allora, la grande originalità di Rohmer è di aver usato un personaggio femminile moderno e la sua libertà, segnata da uno scetticismo diffuso e indissolubilmente saldato ad un uso del linguaggio minato dalla perdita di senso della “chiacchiera” quotidiana, come intercessore per costruire un romanzesco commedico in grande sintonia con il presente. Con ciò costituendo di fatto l’altro lato del “mutismo” del romanzesco melodrammatico di un autore molto amato da Rohmer come Antonioni – «È un regista che continuo ad amare» (Tassone 1988, p. 17).

Questa sintonia con il presente corrisponde alla costruzione di storie “individualizzate”, adatte ad una “società atomizzata” (Daney 1988), e che sono dunque vicine anche al nostro presente, dove la quotidianità è minata da un eccesso profondamente scettico di comunicazione, dove le “vaghe” chiacchiere sembrano ora essersi trasformate in un infinito ed indefinito chattare.

Riferimenti bibliografici

S. Cavell, *Shakespeare and Rohmer: Two Tales of Winter*, in Id., *Cities of Words*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 2005.

S. Daney, *Attualità di Rohmer*, in *Éric Rohmer*, a cura di S. Toffetti, Fabbri, Milano 1988.

A. Tassone, *Incontro con Éric Rohmer*, in *ivi*.