

Una «référence d'origine»: il 'pittorico' e il pensiero del colore nell'immaginazione cinematografica di Jacques Demy

Margherita Giabelli

Università degli studi di Siena
Corso di laurea magistrale
in Storia dell'arte

Contact margherit.giabelli2@unisi.it

L'opera cinematografica di Jacques Demy sembra intrattenere con le arti figurative, con le quali il cinema tutto è inevitabilmente stretto a doppio filo, un dialogo privilegiato. L'esperienza della pittura attraversa per intero la sua vicenda biografica e segna il suo cinema a vari livelli di profondità, il più radicale dei quali si manifesta nel suo inconfondibile *universo visuale*. Attraverso lo studio di un *corpus* variegato di materiali progettuali, il saggio indaga la prassi immaginativa di Demy e ne segue quella compositiva evidenziando come l'autore concepisca fin da subito le sue immagini cinematografiche in termini propriamente pittorici servendosi dell'elemento-colore – come accade, appunto, in pittura – quale materia prima per la loro configurazione. Un ruolo decisivo in questo senso è ricoperto dal profilmico e, più in particolare, dalle scenografie e dai costumi, luoghi della più compiuta manifestazione di quel 'pensiero pittorico del colore' che porterà addirittura Demy a far ridipingere interi brani di realtà.

Cinema and visual art are inevitably intertwined, and the dialogue between them in Jacques Demy's production is no doubt a privileged one. Painting was a central aspect of the director's life and played an important role in his work on many levels, especially in his unique visual universe. By examining many different project materials, some of which are previously unpublished and have not been taken into academic consideration before, the following paper analyses Demy's artistic process and subsequent compositions, showing how the director always conceived images in pictorial terms, using colour as a raw material for their configuration, as a painter would. The pro-filmic elements play a decisive role in this sense, especially the décor and costumes: here Demy most clearly manifested his 'pictorial conception of colour' which would eventually lead him to physically repaint entire real-world objects.

Keywords: Jacques Demy, Cinema and visual arts, Colour, Pictorial, Bernard Évein, Jacqueline Moreau

open access

Published twice a year
ISSN 2784-9597 (online)

Citation Margherita Giabelli, *Una «référence d'origine»: il 'pittorico' e il pensiero del colore nell'immaginazione cinematografica di Jacques Demy*, «La Diana», 6, 2023

Copyright © 2024 Margherita Giabelli

This is an open access, peer-reviewed article published by Università di Siena (<https://riviste.fupress.net/index.php/diana/index>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited

Data Availability Statement

All relevant data are within the paper and its Supporting Information files

Competing Interests

The Author(s) declare(s) no conflict of interest

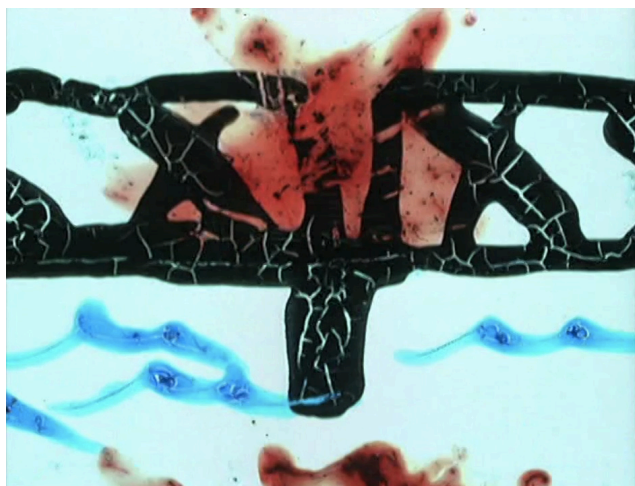
<https://riviste.fupress.net/index.php/diana/index>

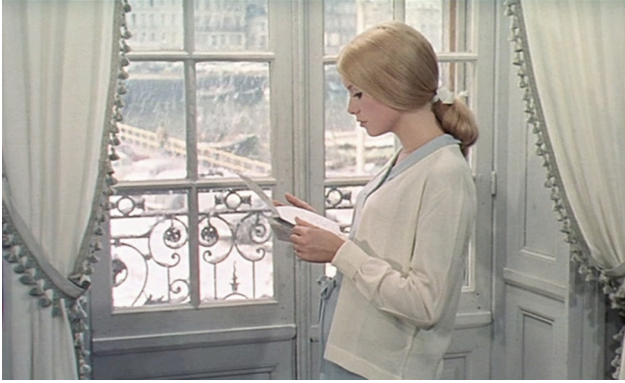
Una «référence d'origine»: il 'pittorico' e il pensiero del colore nell'immaginazione cinematografica di Jacques Demy

Margherita Giabelli

Il cinema è, secondo André Bazin,¹ un'arte costitutivamente «impura», legata a doppio filo alle altre alle quali è stretta, in quanto ultima nata, in un dialogo costante e fecondo. L'immagine pittorica, diretta progenitrice di quella fotografica analogica e dunque anche dell'immagine filmica, non è esclusa, naturalmente, da questo rapporto e sembra anzi interessare con il cinema una relazione di carattere privilegiato.² Per quanto questo dialogo con le altre arti appaia universalmente connaturato al linguaggio cinematografico, esistono registi nella cui opera questo rapporto sembra assumere una centralità eccezionale: Jacques Demy è senz'altro uno di questi. Il cinema così singolare di questo regista *inclassable*³ sembra in effetti particolarmente adatto – in virtù, ad esempio, del suo carattere spesso metadiscorsivo, della sua naturale tensione verso la musica e della sua inclinazione costante verso un registro propriamente poetico – a farsi osservatorio per un'indagine sulla natura tipicamente centrifuga del linguaggio cinematografico e sulla dimensione 'multimediale'⁴ della sua formatività. Per quanto questo suo carattere estroflesso risulti diffuso e multidirezionale, l'opera di Demy sembra contrarre un debito particolare, profondo e addirittura *radicale* proprio nei confronti della pittura, da lui stesso definita come la sua «référence d'origine».⁵ Ciò che le prossime pagine si propongono di indagare è dunque appunto la marcata tensione pittorica che innerva in modo così capillare il cinema di Demy: dopo

1, 2. Jacques Demy, *Le Pont de Mauves* [1944; Il ponte di Mauves]. Crediti: © 2008 Ciné-Tamaris/Arte.





averne rintracciato i 'sintomi' attraverso l'analisi dei film e dei materiali progettuali a essi relativi, se ne tenterà un inquadramento teorico che chiarisca i termini del suo rigorosissimo funzionamento.

1. *Incursioni delle arti visive nella vicenda biografica e nell'opera cinematografica di Demy*

I germi di questo rapporto così produttivo vanno rintracciati nella vicenda biografica del cineasta, attraversata per intero dall'esperienza della pittura. Demy è infatti poco più che bambino quando, grazie agli strumenti messigli a disposizione dalla madre che dipingeva per diletto, avvia una prima embrionale ma appassionante sperimentazione pittorica. Un riflesso della sua dimestichezza giovanile con questo linguaggio si può facilmente indovinare nei primissimi cortometraggi amatoriali realizzati da Demy negli anni Quaranta: del tutto paradigmatico in questo senso risulta, ad esempio, *Le Pont de Mauves* [1944; Il ponte di Mauves],⁶ un brevissimo film che, interamente composto da fotogrammi dipinti a mano su una bobina di pellicola trasparente, esibisce in modo chiaro la sua schietta matrice pittorica (figg. 1, 2). Qualche anno più tardi, mentre ancora frequentava le scuole superiori, Demy si iscriverà ai corsi serali dell'École des Beaux-Arts di Nantes dove avrà modo di apprendere la tecnica e la storia dell'arte, la profonda conoscenza delle quali era a suo parere imprescindibile per chi come lui ambiva a diventare un cineasta professionista.⁷ Sintomo del suo desiderio di approcciarsi all'immagine *riprodotta* mantenendosi però ancora almeno in parte legato alla pratica della pittura, quell'immagine *prodotta* che lo aveva iniziato all'espressione artistica, è la decisione del giovane cineasta di dedicarsi inizialmente – una volta diplomatosi all'École Technique de Cinématographie et de Photographie – al *dessin animé*. Diversamente da questo sogno giovanile del cinema di animazione, ben presto rivelatosi irraggiungibile, la

3. Jacques Demy, *Les Parapluies de Cherbourg* (1964; *Gli ombrelli di Cherbourg*). Crediti: © 2008 Ciné-Tamaris/Arte.

4. Johannes Vermeer, *Donna in azzurro che legge una lettera*, particolare, 1663-64, olio su tela. Amsterdam, Rijksmuseum. Crediti: © Rijksmuseum.

passione di Demy per la pittura perdurerà viva e pulsante, anche se perlopiù carsicamente, per tutto il corso della sua carriera. Assiduo frequentatore di mostre, musei e gallerie⁸ e avido lettore di volumi dedicati ai suoi artisti prediletti, il cineasta avrà addirittura l'occasione di conoscerne alcuni di persona, tra i quali si devono verosimilmente annoverare Alexander Calder, Germaine Richier, Valentine Schlegel, Pierre e Véra Székely, con cui Agnès Varda, sua moglie, aveva costruito nei primi anni Cinquanta un rapporto di solida amicizia.⁹ Prima di tornare a dedicarsi in prima persona alla pittura, però, Demy attenderà fino all'estate del 1985 quando, in preda al più assoluto sconforto dovuto all'insuccesso di *Parking* (1985; *Id.*) e all'arenarsi di tutti i progetti che aveva avviato, si convincerà ad abbandonare il cinema per sempre.¹⁰ Questo doloroso divorzio conoscerà una breve tregua dovuta alle riprese del suo ultimo film, *Trois places pour le 26* [1988; Tre posti per il 26], durante le quali il regista verrà più volte ricoverato a causa dell'aggravarsi di quei sintomi dell'AIDS che lo avrebbero di lì a poco portato ad abbandonare, questa volta definitivamente, il cinema e a rifugiarsi nella pittura una volta per tutte.¹¹

Da questa seppur sintetica ricognizione appare immediatamente chiaro quanto la pittura abbia costituito nella vicenda di Demy una presenza costante, della quale sembra del tutto naturale aspettarsi di rintracciare un riflesso all'interno della sua così autobiografica opera cinematografica. Un primo, immediato risvolto consiste nella tematizzazione ricorrente dell'idea delle arti figurative che l'autore opera nel suo cinema attraverso la diegesi: l'arte penetra in effetti capillarmente il *Demy-monde* – è così che gli studi definiscono il complesso ma organico universo cinematografico costruito dal regista – che ne risulta pervaso. Pittori, collezionisti e galleristi abitano in maniera sorprendentemente diffusa tanto i più celebri capolavori di Demy – si pensi, tra gli altri, a *Les Demoiselles de Rochefort* (1967; *Josephine*) con il «peintre et poète» Maxence e il suo acerrimo rivale Guillaume, mercante d'arte e artista lui stesso –, quanto i progetti più sintetici e ancora embrionali – quali *Journal d'un peintre*, l'intima confessione di un «peintre raté»,¹² e *La Ruelle*, un omaggio a Vermeer definito dallo stesso Demy come «une leçon de peinture».¹³ A ben vedere, però, sono altri nel cinema dell'autore i sintomi più significativi dell'influenza su di esso operata dalla pittura: meno flagranti ma ben più densi di implicazioni, in effetti, sono quei riflessi che interessano non tanto la dimensione discorsiva dei film quanto piuttosto quella strettamente formale. È nella definizione dell'*universo visuale* di Demy, infatti, che questo debito si fa effettivamente determinante e meritevole pertanto di uno studio approfondito.

Per quanto essa coincida con la prospettiva tramite la quale più di frequente la letteratura ha indagato il rapporto tra il cinema di Demy e le arti figurative, la pratica della citazione erudita appare del tutto estranea al metodo compositivo del regista, che pure sarebbe stato pienamente in grado – in virtù, lo si è visto, della sua formazione storico-artistica – di riprodurre fedelmente sullo schermo opere pittoriche note. Per dimostrare la debolezza dell'ipotesi di un Demy volenteroso di ricostruire filologicamente nelle sue inquadrature dipinti specifici basterà analizzare nel dettaglio il riferimento più unanimemente proposto come esemplare di questa prassi, ovvero quello della *Donna in azzurro che legge una lettera* di Johannes Vermeer. È sul calco esplicito di questo dipinto che Demy avrebbe costruito – secondo Camille Taboulay, la prima tra i suoi esegeti a proporre questo raffronto, accolto in seguito da tutti coloro che si siano occupati del tema – l'inquadratura di *Les Parapluies de Cherbourg* (1964; *Gli ombrelli di Cherbourg*) nella quale la protagonista Geneviève, vestita appunto in azzurro, legge pensosa alla finestra una lettera del suo amato appena giunta dall'Algeria. Per quanto il confronto (figg. 3, 4) appaia indubbiamente suggestivo, le pur sensibili affinità tra le due immagini non sembrano affatto sufficienti per sostenere la tesi di

5. Jacques Demy, *Les Parapluies de Cherbourg*. Crediti: © 2008 Ciné-Tamaris/Arte.





6. Jacques Demy, *La Baie des Anges* (1963; *La grande peccatrice*). Crediti: © 2008 Ciné-Tamaris/Arte.

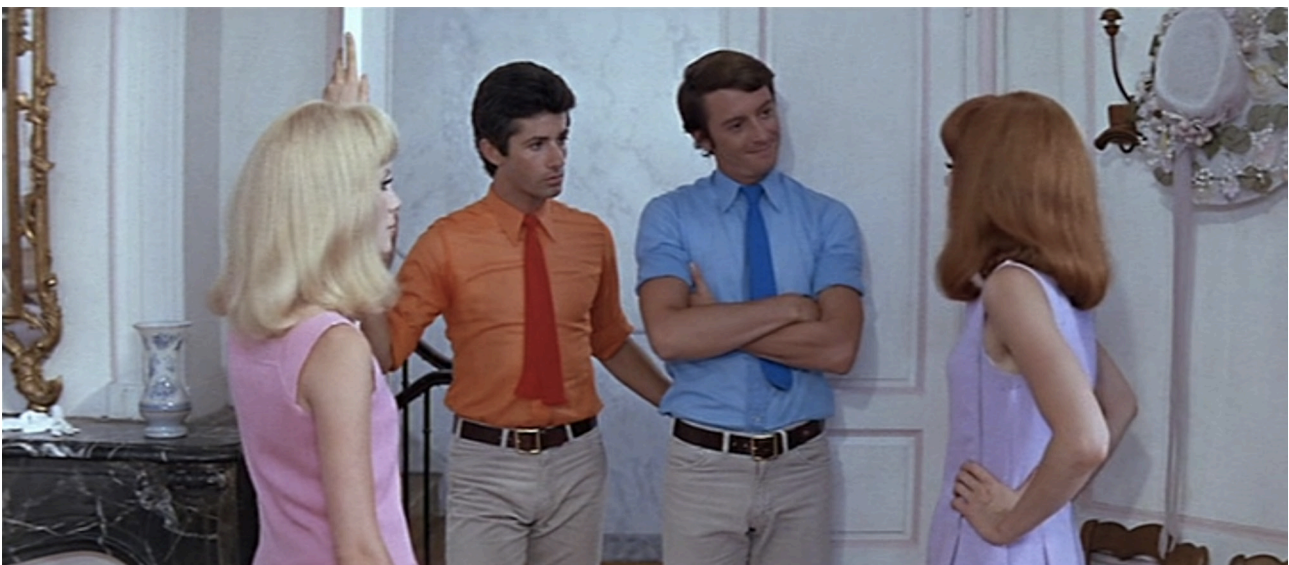
un'aperta citazione. Da uno studio attento dell'influenza della pittura sull'opera cinematografica di Demy emerge in effetti come essa trovi la sua espressione più compiuta non tanto al livello, tutto sommato superficiale, della ripresa filologica, la cui unica conseguenza si sarebbe manifestata in un carattere genericamente 'pittoricista' delle immagini, quanto piuttosto a un livello ben più profondo refrattario però alla più schematica categorizzazione.

Non era affatto inconsueto che Demy esplicitasse chiaramente, nel progettare e realizzare i suoi film, l'identità dei suoi referenti figurativi, giungendo addirittura in alcuni casi a rivolgersi direttamente a un artista perché collaborasse attivamente alla lavorazione.¹⁴ Nel presentare, ad esempio, il suo progetto per *Les Parapluies de Cherbourg*, il regista lo definisce come «un Matisse qui chante. [...] Un film qui reflète le pop'art»¹⁵ nel quale inserire dei «panneaux avec de grandes lettres, style peinture de Klein»,¹⁶ così come si premura, nel costruire la *palette* di *Une chambre en ville* (1982; Id.), di suggerire al suo scenografo che «il faut faire des Vasarely». ¹⁷ In questa stessa direzione muovono anche i ricordi di Rosalie Varda, costumista per *La Naissance du jour* (1980; *La nascita del giorno*) che avrebbe scoperto proprio lavorando al film «le plaisir de travailler avec lui [Demy], de choisir certains peintres comme référents» e di lasciarsi così ispirare, ad esempio, da «des Van Dongen» e «des Matisse»,¹⁸ oppure ancora quelli di Bernard Évein, responsabile delle scenografie dei più celebri e più riusciti film del regista, al quale Demy era solito fornire «quelques indications» ricorrenti, quali «pense au bleu de Matisse...». ¹⁹ Appurato dunque quanto diffusamente Demy facesse menzione dei suoi referenti pittorici è necessario interrogarsi attentamente sui modi e sui caratteri di questa relazione.

2. Demy «peintre au cinéma»²⁰ o la matrice pittorica dell'immaginazione

L'idea, pur persuasiva, che l'universo visuale di Demy presenti caratteri di diffusa affinità con quello dei suoi pittori prediletti in ragione del suo essere il frutto di uno sguardo – quello dell'autore – che proprio su di essi si era formato, istruito e 'plasmato' non sembra esaurire completamente la questione. Si può senz'altro sostenere che Demy abbia costruito le sue immagini cinematografiche servendosi, più o meno consapevolmente e più o meno fedelmente a seconda dei casi, di stilemi in parte mutuati da quelli caratteristici del suo personale pantheon figurativo. Dall'analisi puntuale dei testi filmici emerge in effetti chiaramente quanto il regista condivida con artisti come Matisse, Miró, Dufy e Van Dongen²¹ una concezione del quadro come un 'intarsio' policromo di *taches* di colore puro giustapposte come a fagocitare integralmente lo spazio in un'incontenibile, variopinta, euforia. Sempre a simili riferimenti si può ricondurre altresì la scelta da parte di Demy di servirsi di determinati valori cromatici, dotati sovente di un carattere marcatamente antinaturalistico, e di quei «tons purs et vifs avec une lumière étale et sans ombre»²² capaci di dare forma a scene caratterizzate da una spazialità onirica e fantasiosa che tende a elidere la canonica distinzione tra i piani muovendo invece verso l'effetto di una piena compenetrazione tra sfondo e soggetto. Al tempo stesso, quasi a controbilanciare questa sua marcata tendenza a una «spontanéité, [...] plus proche d'un peintre comme Matisse», Demy si dichiara debitore anche nei confronti dei pittori «primitifs», dai quali le sue immagini mutuano «cette ordonnance, cette clarté, cette précision qui font qu'on va droit à l'essentiel»²³ (figg. 5, 6). Sebbene queste

7. Jacques Demy, *Les Demoiselles de Rochefort* (1967; *Josephine*).
Crediti: © 2008 Ciné-Tamaris/Arte.





8. Jacques Demy, *Trois places pour le 26* [1988; Tre posti per il 26]. Crediti: © 2008 Ciné-Tamaris/Arte.

osservazioni appaiano più che convincenti, esse non sembrano però sufficienti a fornire risposte adeguate ai tanti e profondi interrogativi che un'indagine sulla relazione tra il cinema di Demy e la pittura fa fin da subito emergere e che restano così in gran parte insoluti. Che cosa significa per Demy, cineasta, contrarre un debito nei confronti delle arti figurative? Tramite quali mezzi e attraverso quali forme le sue immagini cinematografiche traggono ispirazione, valicando i confini del loro *medium*, da opere pittoriche?

Come si è detto, gli aspetti fin qui messi in luce sembrano risultare, seppur pertinenti, tutto sommato collaterali e soltanto tangenti rispetto al nucleo vero e proprio della questione, il quale parrebbe invece collocarsi più in profondità e riguardare addirittura l'origine recondita del processo immaginativo di Demy. A ben vedere, infatti, a dialogare più significativamente con la pittura non sono tanto gli *esiti* del suo comporre quanto piuttosto la *prassi compositiva* stessa da cui essi risultano. È il metodo di Demy, prima di tutto, a essere propriamente pittorico come è propriamente pittorica la matrice della sua immaginazione. Definitosi «trop peintre pour faire un cinéma réaliste»,²⁴ Demy ha più volte rivendicato apertamente la vocazione *visuale* della sua scrittura cinematografica giungendo addirittura a dichiarare di «vedere» le sue sceneggiature mentre le scriveva, come se il loro contenuto fosse già immediatamente, fin dal principio, «sulla tela». ²⁵ È anzitutto il lessico utilizzato dal regista a tradire, soprattutto attraverso l'uso esplicito della parola «*toile*», una concezione ben precisa dell'inquadratura, da lui immaginata alla stregua di una superficie vergine sulla quale poter costruire delle



9. Vincente Minnelli, *An american in Paris* (1951; *Un americano a Parigi*). Crediti: © 2003 Warner Home Video.

10. Jacques Demy, *Trois places pour le 26*. Crediti: © 2008 Ciné-Tamaris/Arte.

forme, come un pittore, per mezzo dello strumento essenziale del colore.

Ad attestare quanto radicale e primitiva sia l'influenza operata da questo pensiero 'pittorico' del colore sull'immaginazione di Demy è, tra le altre cose, lo studio dei documenti progettuali prodotti da lui e dai suoi collaboratori. Quello del colore è infatti tra i primi elementi espressivi a cui il regista fa riferimento nei progetti dei suoi film, i quali presentano fin dalla loro redazione più sintetica e approssimativa frequentissimi richiami alla qualità cromatica di personaggi, oggetti e scenografie.²⁶ In una pagina contenente alcuni dei primi appunti raccolti da Demy per il suo già citato *Les Parapluies de Cherbourg*, ad esempio, si legge di «papiers peints ou pièces de couleurs vives, ton sur ton, vermillon-carmin ou rouge-orange, bleu-bleu vert» e di «panneaux d'affichages soit avec des affiches, jolies de couleurs, ou des à-plats

abstrait».²⁷ Allo stesso modo, in un breve estratto della sceneggiatura di *Drôles de noces*²⁸ pubblicata da Demy sul numero 400 dei Cahiers du Cinéma, si legge:

GÉNÉRIQUE

Lettres *blanches* sur fond *noir*.

[...] LA CHAMBRE

Hélène rejette la robe qu'elle vient d'essayer et enfle la veste d'un tailleur *bleu*. [...] Jean-Jacques paraît dans le chambranle de la porte. Il est vêtu d'un pantalon *sombre* et d'une chemise *blanche*. [...] Marc joue avec la poupée de son (style 1935) posée sur l'édredon de satin *rose*, soulève sa robe de gitane *jaune* à larges volants de dentelle *noire*.²⁹

Questi due esempi, pur circoscritti e di ridotte dimensioni, sembrano sufficienti a fornire la misura della precocità e dell'insistenza con cui i riferimenti al colore fanno la loro comparsa nel processo creativo di Demy, la cui immaginazione sembra operare, come si è detto, innanzitutto in senso *visuale*. Il colore sembra costituire per l'autore uno dei primi embrioni della composizione dell'immagine cinematografica, parte del nucleo originario a essa più radicalmente e primordialmente connaturato.

Dagli appunti e dalle prime bozze delle sceneggiature di Demy emerge infatti come ancor prima dei piani, dei movimenti di macchina o del montaggio, nella mente del regista si configurasse fin da subito un'immagine piuttosto nitida della porzione di mondo sul quale la sua macchina da presa avrebbe puntato il suo sguardo, con un'attenzione particolare rivolta proprio ai suoi valori cromatici. È il regista stesso a dichiararlo apertamente quando, intervistato dai Cahiers du Cinéma nel 1964, descrive dettagliatamente il suo metodo di lavoro, risultato di un delicato equilibrio tra «spontanéité» e «réflexion»:

Je ne pense pas le monde par rapport à la caméra, mais en lui-même: [...] c'est seulement au moment où sont présents les comédiens et le décor, que le découpage se fait: il devient évident. Ce qui compte, c'est ce qu'on met devant l'appareil. De même, le plan ne compte qu'au moment où on le réalise; c'est donc cet instant qui est important puisque c'est lui qui sera impressionné sur la pellicule.

Dans *Les Parapluies*, les papiers peints, par exemple, sont choisis minutieusement, mais il n'y a pas de découpage: c'est le contraire de ce que faisaient les cinéastes traditionnels, qui [...] savaient très bien qui était à droite ou à gauche dans tel plan, mais pas de quelle couleur étaient les murs, par exemple.³⁰

Il procedimento attraverso cui Demy costruisce le sue immagini cinematografiche consiste dunque nel concepire anzitutto l'universo

profilmico «en lui même», nel prefigurare la sua «répresentation» ben prima e ben più dettagliatamente della «manière dont [il] devait être filmé[e]»,³¹ nei confronti della quale si concede invece una maggiore libertà.³² È proprio così che il colore dei muri o della carta da parati – tanto determinanti per la definizione di quella «rappresentazione» del mondo che Demy progetta così meticolosamente – finisce per divenire una parte integrante del nucleo generativo più profondo dei suoi film. La dimostrazione più lampante del ruolo cardinale che la dimensione cromatica del profilmico ricopre nell'ambito di questa iniziale, scrupolosissima pianificazione si può senz'altro trarre dalla descrizione della metodologia progettuale attraverso la quale Demy – quando puntualmente, quando soltanto in parte – concepisce la quasi totalità dei suoi film. Eccola descritta dal suo fedele scenografo Bernard Évein:

Pour mieux coordonner les décors et les costumes, on en a parlé avec Jacqueline [Moreau] et Jacques [Demy]. On a repris tout le script et on s'est fait des petits papiers de couleurs. Là, le décor est rouge; elle est dedans en violet et en sort; elle rencontre un tel qui est en telle couleur, puis elle rentre dans tel décor qui est prévu en vert... ça va. Et l'on se faisait comme cela une charte générale des costumes et des décors, on vérifiait si cela se passait bien d'une scène à l'autre. Quand on était d'accord, on savait que tel costume serait violet ou bien rose.³³

Interrogato da Jean-Pierre Berthomé che gli chiede se un simile procedimento – così dispendioso tanto in termini di tempo quanto in termini di denaro – fosse previsto da Demy in maniera sistematica, Évein risponde che nonostante fosse piuttosto raro trovare un produttore disposto a concedere e finanziare una preparazione così



11. Jacques Demy, *Les Parapluies de Cherbourg*. Crediti: © 2008 Ciné-Tamaris/Arte.

lunga, Demy era solito proporre di adottare questa metodologia per ognuno dei suoi film. Mostrare l'attaccamento del regista nei confronti di questa pratica così singolare ed estremamente macchinosa consente di evidenziare per l'ennesima volta quanto quella della qualità cromatica delle 'cose del mondo' fosse per Demy – ormai è più che chiaro – una questione decisamente cruciale e di comprendere di conseguenza il suo desiderio di esercitare su di essa un controllo pressoché assoluto.³⁴ La più compiuta manifestazione di ciò si può rintracciare, ancora una volta, ne *Les Parapluies de Cherbourg*, l'unico film nella cui realizzazione Demy abbia avuto l'occasione di rispettare integralmente le sue istanze formative e di configurare così, senza alcun compromesso, il suo immaginario:³⁵ proprio per questo film, racconta di nuovo Évein, Demy era arrivato infatti addirittura a commissionare la stampa *ex novo* del 90% di quelle carte da parati che invadono letteralmente, come è noto, le sue scenografie, per poterne così selezionare accuratamente, una per una, le tinte.³⁶

3. Il 'profilmico cromatico' e la centralità della relazione tra scenografie e costumi

Dal momento che, come si è avuto modo di dimostrare, Demy considera la qualità cromatica degli elementi del profilmico un aspetto tanto rilevante da meritare una preparazione ipertrofica e un controllo pressoché totale, è opportuno che l'indagine sui materiali progettuali avviata poc'anzi si concentri a questo punto proprio sui due elementi costituenti, nell'ottica del regista, il nucleo fondamentale del profilmico stesso: le scenografie e i costumi. Sebbene le prime ricoprono un ruolo incontestabilmente essenziale nella definizione dell'identità visuale del cinema di Demy, anche agli ultimi il regista riserva a ben vedere un'attenzione del tutto eccezionale proprio in virtù della loro influenza sul cromatismo complessivo dell'inquadratura. «Le costume», afferma appunto Demy nella già citata intervista comparsa sul numero 155 dei Cahiers du Cinéma, «c'est très important. On ne fait jamais assez attention au costume dans les films en couleurs: or, souvent, dans un cadrage, le costume prend un tiers de l'image, il y a donc rapport de valeurs à prévoir».³⁷

Consultando il *Découpage annoté pour les costumes* di *Les Demoiselles de Rochefort*,³⁸ lo *Scénario, exemplaire costumes* di *Une chambre en ville*,³⁹ il *Dépouillement des costumes* di *Peau d'Âne* (1970; *La favolosa storia di Pelle d'asino*)⁴⁰ oppure lo *Scénario costumière* di *Parking*⁴¹ non si potrà non notare come, in tutti questi materiali, nel citare gli abiti dei personaggi si faccia regolarmente riferimento quasi esclusivo alla



loro connotazione cromatica. È così che nei documenti inerenti a *Les Demoiselles de Rochefort* si leggono annotazioni come «Delphine 4 Jaune et bl.», «Solange 3 Rose et bl.», «Boubou 3 Orange», «Etienne 2 Chemise Orange + crav. Rouge», «Bill 2 Chemise jaune + crav. Rose», «Dutrouz 2 imper. Tabac vest noire chemise rose crav. Noire», «Pepe 2 Chemise tabac crav. noire», «Josette 3 Jaune»; o che in quelli preparatori a *Une chambre en ville* accanto ai nomi dei personaggi compaiono note quali «Veste parme, robe rose», «Violet/marron», «Costume vert, marron, blouse grise»; fino a giungere al caso più eclatante, quello di *Peau d'Âne*, nel cui *Dépouillement des costumes* si utilizzano, per distinguere un servitore dall'altro, le diciture «laquais bleu» e «laquais rouge».⁴²

Lo studio di questi documenti sembra suggerire una tendenza generale di Demy alla riduzione dei costumi a semplici *taches* di colore, una prassi i cui esiti si indovinano chiaramente all'analisi dei film ma divengono pressoché inequivocabili se si osservano alcuni dei materiali grafici prodotti dai suoi costumisti. Del tutto esemplari risultano, tra le altre, quattro *Silhouettes en robe de couleur* disegnate da Jacqueline Moreau – moglie di Bernard Évein e costumista di alcuni tra i più riusciti film di Demy – per *Les Demoiselles de Rochefort*, così come alcune

12. Jacques Demy, *Peau d'Âne* (1970; *La favolosa storia di Pelle d'asino*). Crediti: © 2008 Ciné-Tamaris/Arte.

maquettes costumes realizzate dalla stessa in preparazione alle riprese di *Lady Oscar* (1979; *Id.*).⁴³ Un'estrema sintesi formale caratterizza tanto le prime quanto le ultime: le quattro figure femminili disegnate per *Les Demoiselles de Rochefort* sono tutte dotate di un 'casco' di capelli neri, corti e definiti da un'unica macchia di colore, di scarpe anch'esse solo accennate attraverso un rapido segno nero e di un abitino lungo fin poco sopra il ginocchio, sobrio, essenziale e monocromatico; le pagine del quaderno preparatorio di *Lady Oscar*, invece, presentano uno schema di alcune scene numerate progressivamente e corredate ciascuna da schizzi sintetici raffiguranti i costumi che vi sarebbero comparsi, definiti sommariamente attraverso sagome a matita riempite con rapidi tocchi di colore, 'etichettati' ciascuno con il nome del personaggio che lo avrebbe indossato. Secondo una modalità per molti versi analoga a quella frequentemente adottata nel musical hollywoodiano classico – un genere carissimo a Demy, il cui cinema è percorso da cima a fondo da riferimenti stilistici, formali e contenutistici a quello specifico universo –, all'abito di ciascuna delle quattro figure di *Les Demoiselles de Rochefort* viene attribuito un singolo colore che diviene così propriamente identitario, distintivo del personaggio che lo indossa.⁴⁴ Questo processo di identificazione del personaggio con il colore trova una rappresentazione icastica nelle *maquettes costumes* per *Lady Oscar* dove, accanto ai bozzetti degli abiti dei protagonisti, in corrispondenza delle scritte «nourrice» e «figuration» non compaiono schizzi di costumi ma soltanto delle pennellate astratte delle tinte costituenti la *palette* prevista, appunto, per gli abiti del personaggio della nutrice e per quelli delle comparse. Ciò che emerge in maniera decisa da queste osservazioni è come il processo creativo di Demy e della sua costumista sia caratterizzato da una tendenza alla sintesi e all'astrazione tanto marcata da approdare alla riduzione di ogni abito o accessorio ad una o più *taches* di colore e, come esito ultimo, all'identificazione di ogni personaggio, proprio tramite il costume che indossa, con una macchia colorata (figg. 7-8).

Ancor più eloquenti in questo senso sono le *maquettes décors* realizzate per Demy da Bernard Évein, uno scenografo tra i più interessanti del cinema moderno francese ma quasi del tutto negletto dagli studi e la cui influenza – non soltanto sul cinema di Demy – non ha ancora trovato ad oggi un adeguato riconoscimento.⁴⁵ Sebbene non abbia firmato la totalità dei suoi *decors*, Évein ha avuto un ruolo di primissimo rilievo nella costruzione dell'universo visuale del regista con il quale ha collaborato per decenni – dai primi esperimenti degli anni Cinquanta all'ultimo film del 1988 – in un rapporto di sinergia tanto profonda

da rendere difficile decretare fin dove arrivino i meriti dell'uno e comincino quelli dell'altro. Approdato alla scenografia dopo una prima formazione pittorica, Évein resterà sempre legato alla dimensione per così dire 'figurativa' della progettazione, il che emerge ad esempio dal suo deciso prediligere le *maquettes peintes* rispetto alle *maquettes volume*.⁴⁶ Pur avvertibili in tutta la sua produzione, queste «envies de peindre» di Évein, questa sua tendenza a «mettre de la couleur, de la couleur comme [...] sur de la peinture»,⁴⁷ trovano la loro espressione più compiuta proprio nell'ambito della sua collaborazione con Demy, per il quale lo scenografo mette a punto un metodo progettuale ben preciso capace di costituire l'ennesima riprova delle riflessioni fin qui articolate.

Dopo una prima tappa costituita da un rapido schizzo a matita con il quale abbozza appena la struttura della scenografia aggiungendovi poi qualche leggero tocco di colore, Évein passa alla fase cruciale del *color test* durante il quale immagina molteplici versioni della stessa scenografia definita esclusivamente in termini cromatici. Prodotti di questa fase sono dei piccoli fogli bianchi o scuri su cui figurano campiture colorate, dipinte rapidamente a *gouache* e corrispondenti alle pareti, al soffitto e al pavimento della stanza in oggetto, adornate poi

13. Jacques Demy, *Les Parapluies de Cherbourg*. Crediti: © 2008 Ciné-Tamaris/Arte.



da sintetiche pennellate che accennano in modo essenziale le forme dei principali complementi d'arredo. Per ciascuna delle scenografie previste dal film *Évein* realizza svariate di queste «impressions visuelles»⁴⁸ in tutto identiche tra loro tranne che nella tinta dominante, diversa per ogni *maquette*. Prima di poter finalmente passare alla realizzazione del vero e proprio progetto – disegnato stavolta su un supporto ben più esteso, definito nei minimi dettagli e organizzato tridimensionalmente perché divenga uno spazio effettivamente abitabile – lo scenografo deve attendere che il regista scelga quale tra le tinte proposte si adatti meglio ad ogni *décor*, una decisione a lungo ponderata e figlia di uno studio meticoloso. Nonostante dunque il suo approdo ultimo sia sempre, naturalmente, un progetto propriamente architettonico, il cuore pulsante del processo creativo della coppia *Évein-Demy* è dunque proprio quello centrale, integralmente incentrato sul colore: il nucleo del loro lavoro progettuale risiede proprio in quelle *maquettes*⁴⁹ 'cromatiche' dove le forme del mondo scompaiono come fagocitate, sommerse dalla forza detonante del colore.

Il riguardo che Demy riserva a questo *color test* e il fatto che lasci a *Évein* piena libertà nella definizione volumetrica degli spazi o nella scelta dello stile del mobilio ma richieda invece di essere direttamente coinvolto nella selezione, preliminare e fondamentale, del tono cromatico dell'ambiente non sono certo privi di significato e sembrano invece sintomatici di una sua concezione della scenografia del tutto assimilabile a quella, già analizzata, che interessa i costumi. Nei film del regista, infatti, anche i *décors* sembrano muovere in direzione di una marcata sintesi formale, tanto accentuata da tendere addirittura verso l'astrazione: è così che, similmente a quanto accade in alcuni musical hollywoodiani classici (fig. 9),⁵⁰ anche in Demy intere scenografie finiscono per divenire poco più che grandi campiture di colore ornate dalle ulteriori 'pennellate' corrispondenti ai mobili e agli altri oggetti e costantemente abitate da macchie in movimento – i personaggi nei loro costumi – che le animano e attraversano (figg. 10, 11). Alla luce di queste considerazioni si comprendono meglio le ragioni dell'attaccamento di Demy a quella metodologia progettuale così elaborata e dispendiosa culminante nella creazione della già citata «*charte générale des costumes et des décors*», utile appunto a verificare la tenuta dei rapporti cromatici tra scenografie e costumi lì paradigmaticamente ridotti a semplici ritagli di carta colorata in un'icastica rappresentazione del risultato di quel processo di sintesi e astrazione menzionato poc'anzi.



14. François Beukelaers e André Delvaux, *Achter het scherm II* [1966; Dietro lo schermo]. Crediti: © VRT.

4. *Una trasfigurazione pittorica del reale: il colore e il 'gesto pittorico in sé'*
 Elementi integranti di quel mondo profilmico che Demy concepisce dapprima, come si è visto, «en lui même» soffermandosi anzitutto sulla sua connotazione cromatica, i costumi e le scenografie sembrano offrirsi come eccellenti *exempla* per una riflessione sul trattamento propriamente 'pittorico' dell'immagine cinematografica tipico del regista francese. È proprio per il tramite di questi elementi espressivi, infatti, che Demy *dipinge* le sue immagini costruendo gli accostamenti cromatici che strutturano, dando loro corpo e sostanza, le sue inquadrature. Come un pittore, Demy pensa le sue immagini anzitutto in termini cromatici ma, a differenza, stavolta, di un pittore, non può servirsi per comporle della *pura materia-colore*.⁵¹ autore di immagini *riprodotte*, ontologicamente e dunque ineluttabilmente dipendenti dal mondo fenomenico, Demy è costretto a lavorare col colore in modo 'mediato' e sceglie pertanto innanzitutto la via dell'intervento pittorico su quel profilmico che diviene così il luogo privilegiato della manifestazione del suo 'pensiero della pittura'.⁵²

Questa urgenza di operare pittoricamente sul mondo «devant l'appareil» è per Demy tanto impellente da farlo addirittura giungere a dipingerne *letteralmente* alcune porzioni. Si pensi ad esempio a quando, durante le riprese di *Lola* (1961; *Lola, donna di vita*), il regista aveva richiesto al suo scenografo di colorare di bianco le pareti di tutti gli interni scelti come ambientazione per le varie sequenze;⁵³ o al caso

ancora più eclatante di *Peau d'Âne* e dei suoi cavalli interamente tinti di rosso e di blu come le mani e i volti dei già menzionati servitori (fig. 12); oppure ancora al mercato di Bouffay di Nantes il cui «vert presque noir», ritenuto «très triste»⁵⁴ era stato ridipinto di blu per le riprese di *Une chambre en ville*; o persino, infine, agli interventi di vera e propria pittura informale con cui Demy ed Évein avevano adornato le strade di Cherbourg per il loro film «en chanté» e «en couleur»⁵⁵ (fig. 13). Il grado massimo di capillarità di questi interventi pittorici è raggiunto però senz'altro in *Les Demoiselles de Rochefort* per il quale il regista aveva fatto ridipingere pressoché ogni cosa, dai capelli di Jacques Perrin⁵⁶ fino alle facciate di interi quartieri, ottenendo così una vera e propria *trasfigurazione pittorica del reale* (fig. 14).

Questo modo di pensare il colore si può per più versi definire *pittorico*. Non ha nulla a che fare con la possibilità di richiamare in immagine i testi della pittura (o delle arti plastiche in generale), che pure possono essere ricercati nel film. [...] È invece *l'atto stesso del dipingere* che pare interessarlo, vale a dire la possibilità di intendere il colore come uno strumento che serve innanzitutto a costruire l'immagine, a configurarne l'ordine compositivo, espressivo, formale.⁵⁷

Con queste parole Luca Venzi descrive, nel *Lessico del cinema italiano* curato nei suoi tre volumi da Roberto De Gaetano, il singolare utilizzo che l'Antonioni di *Deserto rosso* (1964) fa dell'elemento espressivo del colore: nel film del 1964 – anno, curiosamente, anche di *Les Parapluies de Cherbourg* – il regista adotta nei confronti del colore un approccio che ha a che fare, secondo Venzi, con il «gesto pittorico in sé».⁵⁸ Sull'inscindibilità tra elemento cromatico e gesto pittorico caratteristica del 'pensiero del colore' in *Deserto rosso* si sofferma anche Federico Pierotti che, nel suo *Un'archeologia del colore nel cinema italiano. Dal Technicolor ad Antonioni*,⁵⁹ asserisce:

Antonioni si discosta dalla tradizione della citazione, ossia da quel cinema che per nobilitare il colore usava riferimenti alla pittura, per filmare una *realtà dipinta*, come se il colore tutto sommato non potesse essere pensato se non in connessione con l'atto stesso di dipingere.⁶⁰

Non sorprende affatto che queste riflessioni siano state articolate attorno all'opera di un regista come Antonioni che ha a lungo affiancato, come è noto, alla sua attività di cineasta un'interessante sperimentazione nell'ambito delle arti figurative. Antonioni conosceva personalmente Demy che nel corso del suo soggiorno statunitense della fine degli anni Sessanta era stato spesso ospite nella sua casa di Malibu. Come Demy, inoltre, Antonioni era così uso alla pratica di quel «gesto pittorico»

tanto influente secondo Venzi nella costruzione delle sue immagini cinematografiche da giungere, proprio in *Deserto rosso*, all'esito più estremo di questa concezione 'pittorica' del profilmico: far ridipingere – come tipico del suo collega francese – interi brani di realtà.⁶¹ Questi numerosi parallelismi tra i due registi non fanno che corroborare l'idea che la concezione del colore dell'Antonioni di *Deserto rosso* si possa a ragione assimilare a quella tipica del cinema di Demy, la cui prassi compositiva sembra assumere fin dalle sue primissime fasi i modi di un atto propriamente pittorico che intende il colore – come accade in pittura – alla stregua di uno strumento compositivo, strutturante l'immagine stessa. Servendosi nuovamente delle parole di Venzi su Antonioni si potrebbe concludere pertanto che «come quello del pittore», lo sguardo di Demy «pensa in termini di colore».⁶²

Oltre ai due citati, un altro regista francese aveva fatto sua in quegli stessi anni una simile concezione 'pittorica' del gesto compositivo, muovendo la sua sperimentazione con l'elemento espressivo del colore in una direzione per molti versi analoga a quella fino ad ora descritta. Si tratta di Jean-Luc Godard⁶³ il quale ci fornisce mediante le sue pregnanti considerazioni teoriche strumenti preziosi per una più profonda penetrazione della questione oggetto di questo studio. Quando, nella celebre intervista comparsa sul numero 171 dei Cahiers du Cinéma, Comolli, Delahaye, Fieschi e Guégan gli si rivolgono affermando che «on voit beaucoup de sang dans Pierrot le fou», il regista risponde loro, laconicamente, «pas du sang, du rouge».⁶⁴ Ad abbondare nel suo film è dunque, secondo Godard, il *rosso in sé* o, come si potrebbe altresì definire, *l'idea del rosso*: che a farsi portatori del colore siano degli schizzi di sangue, l'abito di Anna Karina, la cravatta di Jean-Paul Belmondo oppure dei candelotti di dinamite, per il regista non fa alcuna differenza poiché tutti questi oggetti – e molti altri ancora, dal momento che *Pierrot le fou* (1965; *Il bandito delle 11*) è effettivamente un film invaso dal rosso – fungono semplicemente da veicoli della tinta, luoghi di manifestazione del «colore *tout court*».⁶⁵ Come in *Pierrot le fou* non c'era, secondo Godard, molto sangue ma *molto rosso*, si potrebbe allo stesso modo affermare che in *Peau d'Âne* il castello del Re interpretato da Jean Marais non sia abitato da 'cavalli blu', 'servitori blu', 'abiti blu' e 'pappagalli blu', ma semplicemente *dal blu*, dal *colore in sé* che in quei cavalli, servitori, abiti e pappagalli non trova altro che dei veicoli, degli oggetti disponibili a farsi carico della sua manifestazione.

Non è difficile percepire la forte assonanza che lega queste considerazioni ad alcune delle capitali riflessioni articolate attorno

al tema del colore da Sergej Ejzenštejn il cui pensiero teorico risulta del tutto irrinunciabile nell'ambito di uno studio di questo elemento espressivo. Nel saggio intitolato *Il cavallino di Vjatka* il regista e teorico sovietico dedica un passaggio cruciale alla definizione di quello che egli ritiene il requisito imprescindibile perché un film possa effettuare con il colore un lavoro formativo, ovvero «l'“autodeterminazione” del colore come fattore autonomo, come elemento del colore che si separa dal suo portatore». ⁶⁶

“Divide et impera” qui non è più un caso, ma un metodo. Non è un'eventualità: è un principio. [...] Abbiamo diviso. Abbiamo separato il colore dall'oggetto. Abbiamo dissolto la naturale, empirica convivenza dell'oggetto con il suo colore. E solo da questo momento abbiamo potuto dare inizio al libero gioco dell'immaginazione con il colore. ⁶⁷

Prendendo spunto dall'episodio biblico della Creazione, la quale sarebbe avvenuta secondo le Scritture proprio attraverso la separazione della luce dalle tenebre, della verità dall'errore, dell'acqua dalla terraferma e così via, Ejzenštejn postula la necessità, per un regista che voglia utilizzare il colore in modo operativo, di un atto di «separazione-creazione»: ⁶⁸ dopo un primo movimento astrattivo diretto alla dissociazione dell'idea del colore dall'oggetto suo portatore, la tinta, finalmente liberata, può giocare «con la forma e con lo spazio» per poi acquisire infine quella «nuova oggettualità» ⁶⁹ necessaria affinché essa possa trovare una concreta manifestazione all'interno dell'immagine filmica. A differenza della pittura – un'arte *prodotta* che compone servendosi direttamente di quel 'colore da solo' di cui dispone fin da subito sottoforma, ad esempio, di olio o di tempera – il cinema ha bisogno, chiarisce Ejzenštejn, di ottenere concettualmente quell'autonomia dell'elemento cromatico necessaria perché il colore possa divenire, da semplice attributo delle cose, uno strumento compositivo a disposizione dell'istanza formativa. Soltanto una volta imparato a «vedere in tre arance su un pezzo di terreno erboso non solo tre oggetti poggiati sull'erba, ma anche tre macchie arancione su uno sfondo comune verde» ⁷⁰ il regista potrà servirsi, come un pittore, di quel verde o di quell'arancione per dipingere le cose del mondo secondo una progettualità precisa, capace di mobilitare «per così dire, un'infinità di “codici” possibili»: ⁷¹ simbolico, discorsivo, affettivo/ espressivo o attrazionale/emozionale. ⁷²

Queste riflessioni costituiscono uno strumento esegetico fondamentale, un supporto efficace per la tesi che si è tentato di suffragare attraverso

l'analisi del metodo progettuale di Demy: nelle sceneggiature e negli appunti preparatori del regista, esattamente come nelle *maquettes décors* e in quelle relative ai costumi dei suoi film, l'elemento-colore è infatti sempre presente e sistematicamente convocato proprio in quanto potenzialità espressiva *ab-soluta*, non ancora imbrigliata nel suo empirico legame con gli oggetti e proprio per questo disponibile a «inserirsi in un sistema di mezzi di espressione consapevolmente ed efficacemente diretti». ⁷³ Questo particolare 'pensiero del colore' – così intimamente legato a quel «gesto pittorico» citato da Venzi – non viene impiegato da Demy in modo sporadico, ma risulta invece ontologicamente connaturato alla sua prassi immaginativa la quale implica sempre l'elemento cromatico fin dal suo più recondito principio. Il colore, inteso come la materia prima con cui 'dipingere' le cose del mondo, ricopre in questo senso un ruolo cruciale nell'immaginazione di Demy, abitata da esso fin dal suo stadio embrionale, primigenio, *aurorale*. Il nesso radicale che lega il cinema di Demy alla pittura non va dunque ricercato tanto – o, per meglio dire, non anzitutto – nelle pur suggestive assonanze che legano le sue immagini ai testi dell'arte figurativa, ma va piuttosto rintracciato in quella così singolare prassi immaginativa di cui le sue immagini sono espressione. È infatti prima di tutto e soprattutto la sua *immaginazione* ad apparire propriamente 'pittorica' in virtù dell'uso costruttivo che essa fa dell'elemento-colore, vera e propria materia prima di cui si sostanziano, fin da subito o, meglio, fin dall'*origine*, ⁷⁴ le immagini che prefigura.

Nei film che verranno noi *calcoleremo rigorosamente* il sorgere del tema cromatico, la sua conversione in un'altra sfera cromatica, la fusione e il contrasto con un altro tema cromatico e, finalmente, vedremo lo schermo riempirsi maestosamente di un oceano di colore che, palpitante delle molte sfumature d'intensità dello stesso tono, raggiungerà la massima espressività grazie alle scintille di luce e alle macchie luminose di una gamma cromatica diversa, opposta e complementare. [...] E nell'estasi creativa [saremo] capaci di *ricostruire un mondo colorato a immagine e somiglianza della [nostra] fantasia cromatica*, della [nostra] percezione cromatica del tema, in armonia col festival di colore *che [ci] turbina nell'immaginazione*. ⁷⁵

In perfetta consonanza con l'auspicio di Ejsenštejn, Demy lavora «*rigorosamente*» con il colore, calcolandone ogni movimento al fine di «ricostruire un mondo colorato a immagine e somiglianza» della sua «immaginazione». Indagare attentamente la tensione pittorica che innerva la sua opera e comprenderne il più intimo funzionamento permette anche dunque di far luce su un aspetto troppo spesso trascurato del cinema di Demy, ovvero la sua dimensione profondamente *rigorosa*

e per così dire 'severa'. Adombrato dall'aspetto sgargiante delle sue immagini la cui dolcezza risuona e si amplifica nelle melodie travolgenti che le accompagnano, il rigore inflessibile della prassi compositiva di Demy rischia di essere dimenticato, ma torna ad emergere in modo chiaro grazie allo studio di questo suo peculiare 'pensiero del colore'. Senz'altro anche a questo pensava Serge Daney – uno dei più precoci e più acuti esegeti del regista – nel definirlo «un cinéaste dur, pas du tout sentimental»: ⁷⁶ nel cinema di Demy, infatti, ogni singolo elemento è, come quello cromatico, meticolosamente misurato e frutto di una volontà creatrice intransigente, decisa a soddisfare la propria istanza formativa senza «un millimètre de compromission». ⁷⁷

¹ André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, 4 voll., Les éditions du cerf, Paris, 1958-1962 (trad. it. parz. *Che cosa è il cinema?*, Garzanti, Milano, 1973, pp. 119-198).

² Tracce manifeste di questa relazione così determinante si possono riscontrare ad esempio nel lessico cinematografico che, come è noto, adopera spesso termini mutuati da quello proprio delle arti figurative. Si pensi, tra gli altri, all'uso del termine 'quadro' di cui ci si serve di consueto in riferimento alla porzione di mondo riprodotta dal dispositivo cinematografico.

³ La felice proposta di inserire Jacques Demy tra i registi cosiddetti «inclassables» della Nouvelle Vague si deve ad Antoine de Baecque che, in un suo saggio ormai classico (Antoine de Baecque, *La Nouvelle Vague. Portrait d'une jeunesse*, Flammarion, Parigi, 1998, 3^a ediz., 2019, p. 99), evidenzia con questo termine l'assoluta originalità dell'opera del cineasta all'interno del movimento. Questa idea di un Demy «franc-tireur» – la definizione è sempre di de Baecque (*ibidem*) – appare particolarmente calzante anche al di là dei tentativi di inquadramento dell'autore all'interno del panorama del cinema moderno francese, poiché evidenzia quanto la marcata singolarità della sua produzione ne renda per certi versi problematico ogni tentativo di una categorizzazione storico-critica.

⁴ Si fa qui riferimento alla particolare accezione del termine adoperata da Pietro Montani in studi quali *La "vita postuma" della pittura nel cinema* (in *Cinema/Pittura. Dinamiche di scambio*, a cura di Leonardo De Franceschi, Lindau, Torino, 2003, pp. 31-42), dove l'espressione è utilizzata per indicare la naturale inclinazione del linguaggio cinematografico a convocare e mettere al lavoro *media* artistici differenti facendo «dialogare tra loro molte forme della rappresentazione» e ricavando «da questo dialogo» degli «effetti di senso» (ivi, p. 31). Approfondendo negli anni

seguenti la sua riflessione sul tema, Montani sarebbe poi giunto, come è noto, a servirsi piuttosto a questo proposito del termine «intermedialità» il cui utilizzo si è imposto diffusamente a partire, soprattutto, dalla pubblicazione da parte dello stesso di *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rfigurare, testimoniare il mondo visibile*, Roma/Bari, Laterza, 2010.

⁵ Camille Taboulay, *Le cinéma enchanté de Jacques Demy*, Cahiers du Cinéma, Paris, 1996, p. 161.

⁶ Data la scomparsa della pellicola originale, il piccolo film animato è oggi visibile – insieme ad altri due cortometraggi intitolati *La Ballerine* [1944; La ballerina] e *Attaque Nocturne* [1948; Attacco notturno] – soltanto in una versione ricostruita *ex novo* nel 1990 in occasione delle riprese di *Jacquot de Nantes* (1990; *Garage Demy*) di Agnès Varda. Nonostante questi film non risultino dunque né autografi né originali, si ritiene che essi possano costituire comunque l'oggetto di una riflessione piuttosto accurata sulla prima opera di Demy in ragione del fatto che la loro ricostruzione sia stata guidata e attentamente sovrintesa dallo stesso regista, che ne ha confermato il carattere sostanzialmente filologico.

⁷ «Le cinéma, c'est l'image, non? Une image se compose, une image doit tenir debout; ce que l'on présente devant la caméra est la même chose que ce qu'un peintre présente devant sa toile. Connaître la peinture, ou l'aimer, aide certainement à faire des images», Jacques Demy in Michel Caen e Alain Le Bris, *Entretien avec Jacques Demy*, «Cahiers du Cinéma», 155, maggio 1964, p. 2.

⁸ È soprattutto con Bernard Toublanc-Michel, suo sodale fin dai tempi della scuola, che Demy condivide questo passatempo. «Pendant les périodes entre deux films», ricorda appunto Toublanc-Michel, «Jacques m'appelait pour aller voir des expositions de peinture dans

les galeries rive gauche. Avec lui je découvris Edward Hopper chez Loeb», Bernard Toublanc-Michel, *Aller à l'usine pour aller au cinéma*, in Matthieu Orléan (dir.), *Le monde enchanté de Jacques Demy*, Skira/Flammarion, Paris, 2014, p. 40.

⁹ Dotata di un estro multiforme, Varda conosce approfonditamente le arti figurative grazie alle lezioni che frequenta, alla fine degli anni Quaranta, all'École du Louvre. È alla prima metà degli anni Cinquanta – gli anni dell'avvio della sua attività di fotografa per il Théâtre National Populaire –, invece, che risale la sua frequentazione degli artisti citati, documentata da un corpus massiccio di ritratti fotografici recentemente rinvenuto dalla figlia della cineasta, Rosalie Varda, che ne sta curando la pubblicazione. Gli scatti, raccolti ad oggi in due volumi (Rosalie Varda, Hélène Bertin e Sébastien Moreu, *La Maison de Rosalie. Valentine Schlegel, Agnès Varda*, Éditions Sébastien Moreu, Saint-Tropez, 2020, e Hans-Ulrich Obrist e Rosalie Varda, *Agnès Varda. Photographies. Calder, Richier, Schlegel, Székely*, Éditions Sébastien Moreu-Atelier Daguerre, Saint-Tropez-Paris, 2022), mostrano chiaramente quanto il rapporto che legava Varda ai soggetti delle sue fotografie fosse intimo e familiare. Sebbene la gran parte di questi ritratti sia stata scattata prima del suo incontro con Demy, avvenuto al Festival di Tours del 1958, sembra ragionevole immaginare che la relazione di profonda amicizia che queste immagini documentano si sia protratta – anche se in forme forse differenti – ben oltre la fine del decennio, ed è pertanto naturale concludere che anche lo stesso Demy abbia avuto modo di conoscere da vicino i protagonisti di quegli splendidi ritratti.

¹⁰ «J'en ai conçu tellement d'amertume que je me suis dit: au fond, c'est trop compliqué, je vais recommencer autre chose et je suis retourné à l'Académie

pour travailler la peinture, le nu, la technique, avec un grand bonheur, en pensant que j'avais fait des films, que c'était formidable mais je mettais une croix dessus», Jacques Demy in Thierry Clech, Frédéric Strauss e Serge Toubiana, *D'un port à l'autre. Entretien avec Jacques Demy*, «Cahiers du Cinéma», 414, dicembre 1988, pp. 61-62.

¹¹ «Il avait dû ralentir le rythme. Il peignait (il avait depuis quatre ans travaillé en académie, pris des cours de dessin). Il voulait apprendre par le début, copier les maîtres, être modeste. Il était inspiré par les plages, les rivages, les couples nus. Et aussi par les pylônes de haute tension», Agnès Varda, *Vers le visage de Jacques*, «Cahiers du Cinéma», 438, dicembre 1990, p. 11.

¹² Jacques Demy, appunti per *Journal d'un peintre* citati in Taboulay, *Le cinéma enchanté de Jacques Demy*, cit., p. 18.

¹³ Jacques Demy, appunti per *La Ruelle* conservati presso gli archivi di Ciné-Tamaris.

¹⁴ Nel 1969, ad esempio, il regista aveva contattato Leonor Fini per proporle di collaborare alla realizzazione di *Peau d'âne* (1970; *La favolosa storia di Pelle d'Asino*), per il quale immaginava un indirizzo formale perfettamente in linea con l'estetica surrealista dell'artista. Sebbene quest'idea di collaborazione non si sia potuta in effetti concretizzare, è facile individuare nel film echi dello stile di Fini al quale Demy si ispira massicciamente.

¹⁵ Jacques Demy in Saïd Ould Khelifa, *Rencontre avec Jacques Demy*, pubblicato nel fascicolo di corredo al cofanetto di DVD *Intégrale Demy*, Ciné-Tamaris/Arte, Paris, 2008.

¹⁶ Jacques Demy in Taboulay, *Le cinéma enchanté*, cit., p. 80.

¹⁷ Bernard Évein in Jean-Pierre Berthomé, *Jacques Demy et le racines du rêve*, L'Atalante, Nantes, 1982, 3^a ediz., 2014, p. 339.

¹⁸ Rosalie Varda in Olivier Père e Marie

Colmant, *Jacques Demy*, La Martinière, Paris, 2010, p. 215.

¹⁹ Bernard Évein, *L'école de Nantes*, «Cahiers du Cinéma», 438, dicembre 1990, p. 47.

²⁰ Taboulay, *Le cinéma enchanté*, cit., p. 24.

²¹ Si fa qui riferimento a questi pittori in virtù del loro essere esplicitamente nominati a più riprese dallo stesso Demy. È chiaro però, naturalmente, che il sopraccitato 'pantheon figurativo' dell'autore sia ben più esteso e variegato.

²² Taboulay, *Le cinéma enchanté*, cit., p. 111. È proprio in questi termini che Demy avrebbe definito la fotografia di *Les Parapluies de Cherbourg*, firmata da Jean Rabier.

²³ Jacques Demy in Caen e Le Bris, *Entretien avec Jacques Demy*, cit., p. 12.

²⁴ Jacques Demy in Clech, Strauss e Toubiana, *D'un port à l'autre*, cit., p. 58.

²⁵ «Quand j'écris un scénario, je le vois. Ces mots-là sont déjà sur la toile, ils ne sont plus sur le papier» Jacques Demy à Odile Larère, citato in Taboulay, *Le cinéma enchanté*, cit., p. 79. Il corsivo è di chi scrive.

²⁶ Questo vale per tutta l'opera dell'autore che ha a più riprese dichiarato di aver sempre pensato i suoi film a colori e di aver fatto ricorso al bianco e nero soltanto in mancanza di alternative. Anche nei casi in cui si fosse trovato costretto a rinunciare all'estesa gamma cromatica desiderata, Demy avrebbe considerato le sole due tinte a sua disposizione alla stregua di veri e propri colori, accontentandosi così, «au lieu de faire de la peinture», di fare «du fusain ou du dessin» (Jacques Demy in Caen e Le Bris, *Entretien avec Jacques Demy*, cit., p. 6).

²⁷ Jacques Demy, appunti per *Les Parapluies de Cherbourg* citati in Taboulay, *Le cinéma enchanté*, cit., pp. 79-80.

²⁸ Si tratta di un progetto – destinato a rimanere tale – che Demy aveva concepito nel 1984 con il titolo di

Les Noces d'argent o *Contrepoint*. Tra i protagonisti del racconto sarebbe dovuta comparire, curiosamente, anche una gallerista.

²⁹ Jacques Demy, *Drôle de noces*, «Cahiers du Cinéma», 400, ottobre 1987, p. 18. Il corsivo è di chi scrive.

³⁰ Jacques Demy in Caen e Le Bris, *Entretien avec Jacques Demy*, cit., p. 9.

³¹ *Ibidem*.

³² È bene ricordare quanto la dimensione propriamente *filmica* del cinema di Demy sia caratterizzata – nonostante la sua maggiore «spontaneità» che a detta dello stesso regista la distinguerebbe da quella *profilmica* minuziosamente progettata – da una raffinatezza sorprendente. Anche il lavoro della macchina da presa è, dunque, naturalmente, responsabile come quello della *mise en scène* dello splendore formale del cinema dell'autore.

³³ Bernard Évein in Jean-Pierre Berthomé, *Le décor au cinéma, selon Bernard Évein*, «ArMen», 39, novembre 1991, p. 66.

³⁴ È curioso notare come questo indugiare di Demy sulla scelta del colore dei capi d'abbigliamento da far indossare ai personaggi sembri 'contagiare' anche i personaggi stessi i quali spesso discutono di quale colore stia loro bene e quale invece 'non vada affatto'. Si pensi ad esempio alla Fata di *Peau d'Âne* che guardandosi allo specchio perplessa dice «décidément je porte très mal le jaune... » per poi affermare, una volta mutato con una magia il colore del suo abito in un violetto delicato, «oui, c'est mieux»; oppure a Catharina, la protagonista del già citato progetto abortito intitolato *La Ruelle*, alla quale in una pagina di appunti manoscritti Demy fa pronunciare una frase simile, «je déteste le jaune qui ne me va pas du tout».

³⁵ «C'est exactement ce qu'on voulait faire, ça veut dire il n'y a pas un millimètre de compromission [...]».

C'est étonnant!». Michel Legrand in Marie Genini e Serge July, *Il était une fois... les Parapluies de Cherbourg* [2008; C'era una volta... les Parapluies de Cherbourg].

³⁶ «90% des papiers [peints] ont été spécialement imprimés à la couleur que l'on voulait. On peut choisir les dessins sur des planches et faire imprimer à la couleur de son choix. Quand j'ai dit à la production que j'avais pour 15000 F de papiers sur un budget décoration de 120000 F, on m'a dit que j'étais fou. Mais c'est là qu'il fallait faire la dépense [...]. La chambre de Geneviève, nous la voulions dans les bleus et les violets et Jacqueline Moreau, qui faisait les costumes, m'a apporté un tissu tellement beau que l'on a décalé les couleurs pour avoir les mêmes tons sur la robe de Geneviève et sur les murs». Bernard Évein in Berthomé, *Le décor au cinéma*, cit., p. 65.

³⁷ Jacques Demy in Caen e Le Bris, *Entretien avec Jacques Demy*, cit., p. 12.

³⁸ Cinémathèque Française, Fonds Jacques Demy, DEMY239-B39.

³⁹ Cinémathèque Française, Fonds Jacques Demy, DEMY403-B81.

⁴⁰ Cinémathèque Française, Fonds Jacques Demy, DEMY186-B29.

⁴¹ Cinémathèque Française, Fonds Jacques Demy, DEMY452-B87.

⁴² La sineddoche è qui giustificata dal fatto che in effetti - come si vedrà più avanti nel dettaglio - non sono soltanto gli abiti dei lacchè ad essere colorati, ma anche i loro volti, i loro capelli, le loro gambe, le loro mani e così via.

⁴³ Le quattro silhouettes per *Les Demoiselles de Rochefort* sono attualmente conservate presso il domicilio di Jacqueline Moreau mentre il quaderno contenente le maquettes di *Lady Oscar* è di proprietà di Jean-Pierre Berthomé che però, naturalmente, non ne detiene i diritti. Chi scrive ha avuto modo di studiare approfonditamente questi e altri materiali inediti appartenenti al *corpus* di Moreau grazie a un permesso eccezionale

rilasciato dalla stessa costumista, la quale ha però vietato categoricamente la pubblicazione - in qualsiasi forma e per qualsiasi scopo - di ciascuno di essi. Considerato tanto questo divieto quanto l'enorme interesse dei documenti, si è scelto di farne in questa sede esplicita menzione limitandosi però ad una loro descrizione verbale (la quale, si comprende bene, risulta inevitabilmente meno efficace di quanto non sarebbero state le riproduzioni fotografiche vietate dagli aventi diritto).

⁴⁴ Demy ha ribadito a più riprese quanto la lezione del musical classico sia stata determinante per la costruzione del suo immaginario cinematografico. Anche in ragione di questo debito dichiarato sembra dunque opportuno evidenziare un possibile legame tra questo particolare trattamento dell'elemento cromatico e quello tipico di molte delle più celebri opere ascrivibili al genere hollywoodiano del musical il quale affidava al colore un ruolo primario in virtù delle sue potenzialità espressive e attrazionali. Per un primo inquadramento teorico di un tale utilizzo dell'elemento cromatico nel musical hollywoodiano classico si vedano gli studi di Luca Venzi raccolti in *Tinte esposte. Studi sul colore nel cinema*, Pellegrini Editore, Cosenza, 2018 (soprattutto il capitolo *Donen, il musical e la coscienza del colore*, pp. 17-41) e in *Il colore e la composizione filmica*, ETS, Pisa, 2006 (in particolar modo la sezione *Il cinema colorato delle origini: Valse excentrique, l'immagine ibridata e l'insorgenza di colore*, pp. 39-48).

⁴⁵ Nell'assenza assoluta di studi monografici a essa dedicati, l'opera di Bernard Évein (almeno quella cinematografica, che pure costituisce soltanto una parte dell'impegno professionale dello scenografo) trova attualmente un unico esegeta in Jean-Pierre Berthomé che da studioso di Demy ed esperto di scenografica non avrebbe potuto non dedicare pagine

cruciali al *décorateur* grazie al quale l'universo visuale del regista francese ha potuto assumere la forma che oggi conosciamo. Gli studi di Berthomé sull'argomento non hanno un carattere omnicomprendivo e sistematico ma risultano invece di volta in volta circoscritti ad un singolo tema o argomento. Si tratta, ciononostante, di interventi essenziali per un primo approccio al tema. Se ne elencano di seguito i più rilevanti. Jean-Pierre Berthomé, *Entretien avec Bernard Évein*, «Image et son», 216, aprile 1968, pp. 78-84; Jean-Pierre Berthomé, *Entretien avec Bernard Évein*, in «Cinéma», 271-272, luglio-agosto 1981, pp.72-75; Jean-Pierre Berthomé, *Bernard Évein décorateur de cinéma*, Groupe de recherche en Art et Communication de l'Université Rennes 2, Rennes, 1988; Berthomé, *Bernard Évein, décorateur de cinéma*, cit., pp. 59-85; Jean-Pierre Berthomé, *Le décor de film. De D. W. Griffith à Bong Joon-ho*, Capricci, Bordeaux, 2023, pp. 196-203.

⁴⁶ Preferite invece, tra gli altri, da uno scenografo come Jacques Saulnier, amico e collaboratore di Évein che però era giunto, a differenza sua, alla *décoration* a partire da una prima formazione come architetto.

⁴⁷ Bernard Évein intervistato da Jean-Pierre Berthomé per la mostra *Bernard Évein décorateur de cinéma* tenutasi a Rennes nel 1988 e curata da Jean-Pierre Berthomé e Didier Favreau.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ Appartenendo queste *maquettes* alla collezione privata di Jacqueline Moreau, che dalla morte del marito ne detiene i diritti, esse risentono oggi dei medesimi divieti che interessano quelle della costumista.

⁵⁰ Non soltanto quelli di Minnelli - ai quali il cinema di Demy è legato da molteplici consonanze tematiche, formali e compositive -, ma anche a quelli della coppia Donen/Kelly, meno frequentemente citati in relazione

all'opera del regista francese ma anch'essi su di essa influenti.

⁵¹ È in questo senso che va letto l'interesse di Demy nei confronti del *dessin animé*, una tecnica che gli permetteva di conciliare l'immagine in movimento a quella *prodotta*. Sembra peraltro piuttosto significativo che – come ricordato da Jean-Pierre Berthomé, intervistato da chi scrive a Saint-Malo il 25 luglio 2023 – dopo essersi dedicato per un primo periodo durante il suo apprendistato, Demy abbia progettato di ritornare all'animazione proprio negli ultimi mesi della sua vita, in concomitanza con la ripresa della sua attività pittorica.

⁵² Quella dell'intervento 'pittorico' sul profilmico non è, naturalmente, l'unica via per lavorare nel cinema sull'elemento-colore. Pur prediligendo marcatamente quest'ultima, infatti, Demy dedica un'attenzione particolare anche ad altri mezzi di definizione del cromatismo delle immagini, quali ad esempio la scelta di pellicole particolari, l'adozione di tecniche specifiche per il loro sviluppo, o l'utilizzo di un'illuminazione espressiva e cromaticamente connotata.

⁵³ Eccezione fatta per l'appartamento di Madame Desnoyers che, nuovissimo, aveva già le caratteristiche cromatiche richieste dal regista.

⁵⁴ Bernard Évein in Berthomé, *Jacques Demy et le racines du rêve*, cit., p. 340.

⁵⁵ Jacques Demy intervistato durante la puntata del 10 marzo 1963 della trasmissione televisiva *Discorama*, la cui registrazione è disponibile sul sito dell'Istitut National de l'Audiovisuel (<https://www.ina.fr/ina-eclair-actu/video/i04272350/jacques-demy-sur-un-film-qui-serait-en-chante>, ultimo accesso giugno 2024).

⁵⁶ Sono interessanti le parole con cui Perrin, volto del «peintre et poète» Maxence, ricorda quell'episodio: «Jacques m'avait accompagné la dimanche chez le coiffeur de la place de

Rochefort, où l'on m'avait trempé la tête dans l'eau oxygénée. J'étais horrifié de me voir avec les cheveux platine, tandis que Jacques trouvait ça merveilleux et parfaitement en phase avec mon personnage! Il savait que certains détails peuvent transformer à jamais un film» (Jacques Perrin in Matthieau Orléan, *Il s'agissait de pénétrer dans son royaume, Entretien avec Jacques Perrin*, in Orléan (dir.), *Le monde enchanté*, cit., p. 106). Alla luce di questa sua maniacale attenzione al dettaglio non sorprende scoprire che già quattro anni prima di *Les Demoiselles de Rochefort* Demy avesse riservato un trattamento analogo anche a Jeanne Moreau, protagonista di *La Baie des Anges*.

⁵⁷ Luca Venzi, *Colore*, in *Lessico del cinema italiano*, a cura di Roberto De Gaetano, 3 voll., Mimesis, Milano-Udine, 2014, vol. I, pp. 200-201. Il corsivo è di chi scrive.

⁵⁸ Ivi, p. 202.

⁵⁹ Federico Pierotti, *Un'archeologia del colore nel cinema italiano. Dal Technicolor ad Antonioni*, ETS, Pisa, 2016.

⁶⁰ Ivi, p. 206.

⁶¹ L'episodio più eclatante e più noto è senz'altro quello della ridipintura in bianco di un intero bosco commissionata da Antonioni proprio per una scena di *Deserto rosso* che mai, però, sarebbe stata girata. È lo stesso Antonioni a raccontarne in Michelangelo Antonioni, *Il Deserto rosso*, in Id., *Fare un film è per me vivere. Scritti sul cinema*, a cura di Giorgio Tinazzi, Marsilio, Venezia, 1994, 2ª ediz., 2001, pp. 80-84.

⁶² Venzi, *Colore*, cit., p. 201.

⁶³ È curioso ma certamente non casuale come per *Une femme est une femme* (1961; *La donna è donna*), il suo primo lungometraggio a colori, Godard si sia avvalso della collaborazione di Bernard Évein, autore anche qui di *décors* caratterizzati, come quelli di Demy, da una forte tendenza all'astrazione ottenuta per mezzo dell'elemento-colore.

⁶⁴ Jean-Louis Comolli, Michel Delahaye, Jean-André Fieschi e Gérard Guégan, *Parlons de «Pierrot»: nouvel entretien avec Jean-Luc Godard*, «Cahiers du Cinéma», 171, ottobre 1965, p. 21.

⁶⁵ L'espressione è di Luca Venzi (Venzi, *Il colore e la composizione filmica*, cit., *passim*) al quale si deve anche la distinzione tra 'cose colorate' e 'colore da solo' a cui si allude di seguito e, più in generale, l'inquadramento teorico della questione dell'uso formativo del colore nel cinema da cui molte delle riflessioni qui articolate prendono le mosse.

⁶⁶ Sergej Michajlovič Ejsenštejn, *Il cavallino di Vjatka*, in Id., *Il colore*, a cura di Pietro Montani, Marsilio, Venezia, 1982, p. 17.

⁶⁷ Ivi, pp. 11-12.

⁶⁸ Ivi, p. 12.

⁶⁹ Pietro Montani, *Introduzione*, in Ejsenštejn, *Il colore*, cit., p. XV.

⁷⁰ Ejsenštejn, *Il cinema a colori*, in Id., *Il colore*, cit., p. 83.

⁷¹ Montani, *Introduzione*, cit., p. XV.

⁷² Non è questa la sede per una ricognizione delle molteplici direzioni verso cui Demy indirizza il lavoro formativo dell'elemento-colore. È però opportuno sottolineare quanto questo lavoro non risulti mai, nell'opera del regista, gratuito: sebbene i 'codici' attivati siano di volta in volta differenti, il colore in Demy è sempre operativo e prende parte attiva alla costruzione del senso giungendo addirittura, nei casi più riusciti, a farsi motore dell'azione espletando una funzione propriamente drammaturgica.

⁷³ Ejsenštejn, *Il cinema a colori*, cit., p. 83. È ancora Ejsenštejn a fornirci, nella sua luminosa *Prima lettera sul colore* (in Id., *Il colore*, cit., p. 91), un'ulteriore chiave di lettura per questa particolare modalità di utilizzo dell'elemento cromatico, adoperato dal cineasta in una direzione che si potrebbe definire *configurante* e *trasfigurante* insieme. «Si è trattato [...] di rompere l'impassibile,

assoluta, quotidiana correlazione degli elementi della realtà fenomenica (nel nostro caso, dei fenomeni cromatici) in nome dell'idea e dei sentimenti che cercano di parlare, di cantare o di urlare attraverso quegli elementi. [...] di rompere un'armonia naturale o un'opposizione di colori, toni e

tinte, e di ricomporla di nuovo in una qualità diversa, attraverso il prisma della volontà creativa dell'artista che *ricostruisce cromaticamente il mondo*. Il corsivo è di chi scrive.

⁷⁴ È questo, sembra, ciò che intende Demy quando definisce la pittura la sua «référence d'origine».

⁷⁵ Ejsenštejn, *Prima lettera sul colore*, cit., p. 91. Il corsivo è di chi scrive.

⁷⁶ Serge Daney, *L'exercice a été profitable, Monsieur*, P.O.L, Paris, 1993, p. 102.

⁷⁷ Michel Legrand in Marie Genini e Serge July, *Il était une fois les Parapluies de Cherbourg*.