



FRANCESCA DOSI

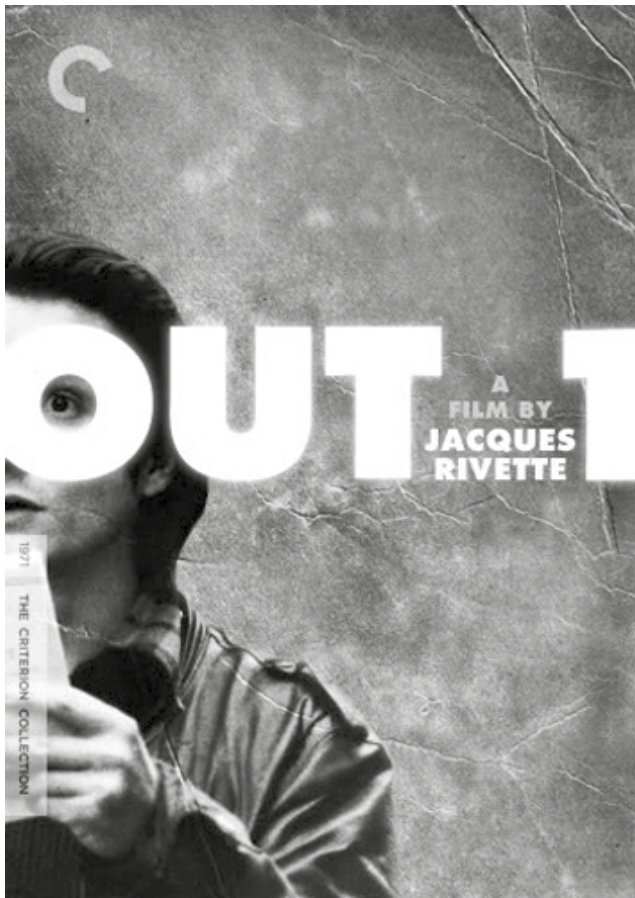
*Lincontro inatteso.
Percorsi balzachiani nel cinema di Jacques Rivette*

This article follows the traces of Balzac's presence in Jacques Rivette's output and of the complex network of references, allusions and quotations that create a mirror image of the cobweb-like structure of the Comédie Humaine. These traces emerge particularly in three works overtly inspired by Balzac: Out 1, Noli me tangere (1970-71), an experimental film centred on a transposition of the quest of Balzac's Treize to contemporary times; La Belle Noiseuse (1991) which transposes and partly modifies the narrative of Le Chef-d'Oeuvre inconnu to the present of the filming process; and Ne touchez pas la hache (2007), a costume (and thus 'literally faithful') reprise of La Duchesse de Langeais. Out 1 mixes surrealist flânerie to Balzac's enigmatic narration in order to question the myth of the select group and the psychedelic oneirism typical of the 1960's. As dramatisations of a novelistic ellipsis, the model's sittings in La Belle Noiseuse offer Rivette the opportunity to stage the process of artistic creation and, at the same time, to reflect on his work as a filmmaker and on the enormous project of the Comédie Humaine. The «César-style» compression to which he submits La Duchesse de Langeais turns the narrative into an atemporal, metaphysical treatise on a lover's impasse, as well as into the occasion for a meditation on Balzac's philosophy and the theatricality typical of the Comédie Humaine. Caught up between reprise and transformation, Jacques Rivette's films constitute as many re-elaborations that are, to different degrees, impregnated with Balzac's powerful oeuvre, and thus delineate an original set of forms of assimilation, hybridisation and reinvention of literary texts on screen.

Nell'alternanza di corrispondenze sottili (vaghe allusioni, richiami criptati) e di connessioni manifeste (citazioni puntuali, espliciti rimandi), si tracciano sul *corpus* filmico di Jacques Rivette traiettorie d'ibridazione referenziale di origine balzachiana, che disegnano, sulla lunga durata, un percorso singolare di assimilazione e reinvenzione cinematografiche del fatto letterario. Il regista realizza, a intervalli regolari di circa vent'anni, tre opere diversamente ispirate alla *Comédie Humaine*: *Out 1, Noli me tangere* (1971), film sperimentale ancorato ai postulati dell'estetica seriale che rivisita in modo del tutto inatteso il *feuilleton à énigme* di Balzac; *La belle noiseuse* (1991), liberamente tratto da *Le Chef-d'oeuvre inconnu*; *Ne touchez pas la hache* (2006), adattamento in costume di *La duchesse de Langeais* apparentemente rappresentativo di una fedeltà ritrovata verso il romanziere. Le corrispondenze letterarie rivendicate dal regista in questi tre casi specifici trovano eco in ricorrenze enigmatiche che ne percorrono l'intera produzione, rientrando in un arsenale di segni plastici, visivi e sonori di derivazione balzachiana che, se esprimono da un lato la tendenza alla contaminazione di apporti che caratterizza lo stile di Rivette, dall'altro indicano una costante rimediazione costante dell'opera del romanziere. Una sorta d'impregnazione letteraria diffusa, riconducibile al concetto d'*innutrition*,¹ presiede al processo combinatorio rivettiano. Il cannibalismo fecondo del regista produce una rilettura personale e innovativa di Balzac, sostenuta dal rispetto che gli viene dalla conoscenza profonda e dall'adesione alla sua opera, smentendo spontaneamente l'idea di trasposizione cinematografica come filiazione lineare dell'opera filmica dalla matrice letteraria.

Rivette non 'adatta' Balzac ma ne fa, simultaneamente, un modello di composizione, un oggetto di curiosità intellettuale che sfiora l'idolatria amorosa e una fonte inesauribile d'ispirazione che gli permette di interrogarsi sui modi del processo creativo. L'origine di questo approccio è da ricercarsi in un fenomeno collettivo: in Francia, alla fine degli anni

Cinquanta, mentre gli esponenti del *Nouveau Roman* condannano l'opera balzachiana in quanto archetipo di una forma tradizionale legata allo psicologismo descrittivo, alla verosimiglianza narrativa e al primato del personaggio,² i redattori dei *Cahiers du cinéma*, futuri registi della *Nouvelle Vague*, si affrancano da tale lettura riduttiva e votano al romanziere un culto appassionato, considerandone la conoscenza come tappa essenziale di ogni discorso artistico. Moltiplicano citazioni allusioni e omaggi alla sua opera nei loro film d'esordio,³ ma solo nel caso di Rivette la fascinazione esercitata da Balzac si trasforma in impulso concreto alla scrittura filmica. Grazie all'azione di proselitismo compiuta incessantemente da Eric Rohmer, il regista scopre tardivamente *Une ténébreuse affaire*, romanzo enigmatico che gli fornisce una chiave di lettura inedita della *Comédie Humaine*,

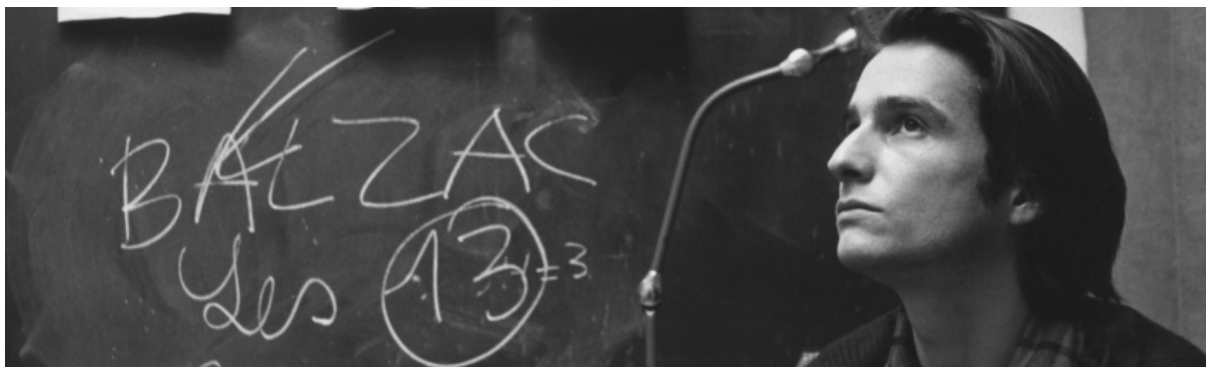


Out 1, Noli me tangere,
locandina della versione americana del film

del tutto svincolata dall'idea di un piatto realismo imitativo. Rivette giunge in tal modo a trascrivere nell'opera fiume *Out 1, Noli me tangere* non un racconto specifico, ma la mitologia balzachiana della *Nouvelle Vague* i cui esponenti, legati tra loro da rapporti d'amicizia e di complicità intellettuale, da luoghi d'incontro e da momenti rituali, si riconoscono ironicamente nei tredici filibustieri in guanti gialli descritti da Balzac in *Histoire des Treize*.

Realizzazione monumentale e coraggiosa che scardina le convenzioni linguistiche cinematografiche e mette in gioco le abitudini ricettive degli spettatori, *Out 1, Noli me tangere* è un'opera paradigmatica della sperimentazione sulla temporalità degli anni Settanta. Il film, di circa tredici ore, distinto in otto episodi legati l'uno all'altro da foto di scena in bianco e nero, si definisce – in questa stessa durata fuori norma – come *work in progress* costruito intorno all'improvvisazione attoriale. Nonostante la mole – che richiama la forma del *feuilleton* tra-

dizionale, impedisce la distribuzione in sala e richiede una programmazione seriale – *Out 1*, al pari di una breve *performance* estemporanea, è interamente costruito sull'assenza di sceneggiatura, sostituita da un 'canovaccio/dispositivo' che indica gli spostamenti degli attori nello spazio e li lascia liberi di interagire tra loro a livello fisico e verbale. Posti come pedine su una scacchiera, gli interpreti – filmati quasi integralmente in piano sequenza – attraversano la città di Parigi senza conoscere preventivamente direzioni e moventi del proprio percorso, e posano sulla capitale lo sguardo del *flâneur* tardo ottocentesco che il cinema della *Nouvelle Vague* ha rielaborato attraverso l'occhio della cinepresa. Rivette rintraccia in continuità temporale un'erranza moltiplicata per il numero dei personaggi all'interno di una città-dedalo, e propone modelli di ordine spaziale e visivo piuttosto che narrativo: planimetrie di Parigi, linee della mano, attori sdraiati al suolo, gioco degli scacchi, parole scritte su una lavagna, anagrammi e criptogrammi.



Jean-Pierre Léaud/Colin alle prese con l'enigma

La prima delle opere balzachiane di Rivette nasce paradossalmente dall'eliminazione della storia, esibendo l'impossibilità di adattamento di un soggetto romanzesco assente, e celebrando la scrittura principalmente come sequenza di segni grafici. Ciononostante la parola letteraria, inserita furtivamente nel tessuto filmico, giunge a dirigerne il tracciato, rivelandosi motore della *performance*. Rivette introduce sotto forma di messaggi da decifrare due passaggi della prefazione a *Histoire des Treize* di Balzac e li collega a un estratto di *The Hunting of the Snark* di Lewis Carroll, facendone il filo d'Arianna di una trama che permane oscura, che avanza attraverso l'incontro casuale e gli scambi anodini dei personaggi. Arricchiscono e complicano il sistema referenziale: l'evocazione di un secondo romanzo di Carroll, *Through the Looking-Glass*, attraverso l'immagine della scacchiera (oggetto introdotto nel film ed emblema della sua costruzione); la citazione addizionale e non aneddotica dei *Dévorants* balzachiani, gruppo parallelo a quello dei *Treize*; la presenza occultata dell'eroina de *La duchesse de Langeais*. Se si esclude una breve citazione testuale di quest'ultima opera, la trilogia romanzesca che forma *Histoire des treize* non è ripresa all'interno di *Out 1* e il legame con l'opera di Balzac sembra limitarsi a un *escamotage* narrativo: la supposizione dell'esistenza di un gruppo di cospiratori fondato sul modello dell'associazione criminale dei *Treize* dà impulso alle investigazioni parallele di un falso sordomuto, Colin/Jean-Pierre Léaud, e di una giovane mitomane, Frédérique/Juliette Berto, provocando le loro deambulazioni nello spazio esterno e i loro gesti rituali in chiusi e soffocanti interni parigini.

Drammatizzazione contemporanea delle *Scènes de la vie parisienne* di Balzac, la ricerca/indagine dei due giovani *outsiders* risponde alla volontà di Rivette di descrivere il proprio tempo.⁴ Tale esigenza è avallata dall'inserzione di materiale documentario nella trama fittizia: si alternano alla *flânerie* cittadina dei personaggi principali le prove di due gruppi teatrali che preparano ciascuno una *pièce* di Eschilo, *I sette contro Tebe* e il *Prometeo incatenato*, rifacendosi alle sperimentazioni del *Living Theatre* e della troupe di Marc' O sulla 'fisiologia' della recitazione. Il film incrocia progressivamente due formati cinematografici che hanno natura affine: le riprese con camera a mano in 16 mm di un'esperienza teatrale realizzata in laboratorio e destinata a non convertirsi in rappresentazione, e la registrazione in 35 mm di un'esperienza cinematografica sull'improvvisazione prolungata nel tempo e dispersa nello spazio. Rivette segue percorsi fortuiti nel tessuto urbano e coglie spontaneamente frammenti di realtà secondo i modi introdotti dal *cinéma vérité* e dal *reportage* etnografico di Jean Rouch,⁵ ma giunge a farne quadri onirici più vicini alle fantasmagorie surrealiste che non a una messa in scena documentaria. Se già Rouch definisce le proprie riprese – in movimento e in continuità temporale – come frutto di una *cinétranse* che permette la captazione non mediata, o inconscia, del reale,



Rivette lascia che a guidare l'azione – e la cinepresa – siano enigmi verbali, posture collettive, gesti solitari e giochi combinatori.

Il racconto si dilata e si disperde nello spazio labirintico cittadino: le pause, le divagazioni, i rituali di decodificazione reiterati e le litanie ripetute in modo ossessivo provocano un'estensione del tempo, del quale non si percepisce la progressione ma la natura ipnotica. Abitato dalla presenza oscura dei tredici congiurati, il primo film balzachiano di Rivette si avvicina a un sogno ad occhi aperti – talvolta incubo, talvolta illusione – che sembra non avere fine né finalità. Un personaggio a doppia identità interpretato da Bulle Ogier e destinato a incarnare la duchessa di Langeais, cita puntualmente una strofa di *Artémis*, una delle *Chimères* poetiche di Gérard de Nerval, offrendo un rinvio esplicito all'onirismo del film. In un articolo del 1989,⁶ Gilles Deleuze sottolinea come il cinema di Jacques Rivette sia «abitato» da Nerval: in questa asserzione non leggiamo solo l'espressione del sincretismo del regista, capace di introiettare e di rivivificare apporti diversificati, ma anche la conferma della natura, balzachiana ma paradossalmente 'non realista', del suo cinema.

Tramite l'inserzione dei simboli chiave del fantastico carroliano, il riferimento costante alla numerologia e alla cabala e la ripresa dell'automatismo psichico surrealista come motore delle azioni, Jacques Rivette reinventa in *Out 1* l'opera di un romanziere visionario che trasfigura lo spazio cittadino cogliendo l'energia sotterranea che vi circola, e indagando sui misteri che soggiacciono alla superficie intelligibile delle cose. Ritrova in tal modo il Balzac visionario cantato da Baudelaire⁷ e il *flâneur* dipinto da Pavese,⁸ che deambula in una città tentacolare reperendovi le tracce dei suoi misteri. Chantal Massol nel saggio consacrato alla poetica balzachiana dell'enigma⁹ spiega come il romanziere contribuisca a far evolvere la forma del *récit à mystère*, desunta dalla tradizione gotica inglese e riproposta in Francia nel *feuilleton* popolare, verso il racconto ermeneutico dove la ricerca di una verità occulta si realizza attraverso una proliferazione d'indizi che spinge alla soluzione e al contempo la ritarda, proponendo risposte e insieme erigendo barriere contro gli sforzi di comprensione. Il racconto enigmatico balzachiano non prevede la sola presenza nella storia di un segreto da svelare, ma uno spazio dilatorio dove si combinano simultaneamente oscuramento e delucidazione, da cui si dipartono fasci di senso divergenti, destinati a complicarsi ulteriormente allorché nuovi quesiti vengono a sommarsi ai primi. La storia stessa, strutturata sul modo della decifrazione progressiva, si alimenta dei dubbi che nascono nell'intervallo tra il quesito posto e la soluzione auspicata. In Balzac, l'enigma e i suoi corollari, i misteri ancillari di cui si nutre la scrittura, sono il motore di un'attività ermeneutica che coinvolge più di un personaggio e provoca nel lettore una sorta di compulsione interpretativa destinata più spesso del previsto a restare inappagata. Nello spazio dell'intervallo, nelle diramazioni di senso e nell'arborescenza interpretativa, si delinea il *cinéma/fantomas* di Jacques Rivette, interamente basato su di un desiderio di conoscenza che s'indovina dall'inizio destinato a non venir soddisfatto.

Il regista mette costantemente in scena l'attesa di un avvenimento rivelatore che non si produrrà, mentre la minaccia di un repentino capovolgimento pesa su ogni sequenza. La proliferazione d'indizi, di allusioni e di riferimenti mascherati alimenta la *libido interpretandi* dello spettatore per poi frustrarla sistematicamente: ogni possibile conclusione si rivela essere un'ulteriore sospensione di senso, l'ennesimo *escamotage*.

Out 1 è, in questo senso, una trappola ermeneutica. Investigazione onirica attorno a un complotto inesistente, scoperta progressiva di un tessuto indiziale fitto e opaco, diramarsi casuale di traiettorie fisiche e verbali che dismano la trama invece di disegnarla, il film si nega alla comprensione e alla sistematizzazione. Rivette immette in un universo

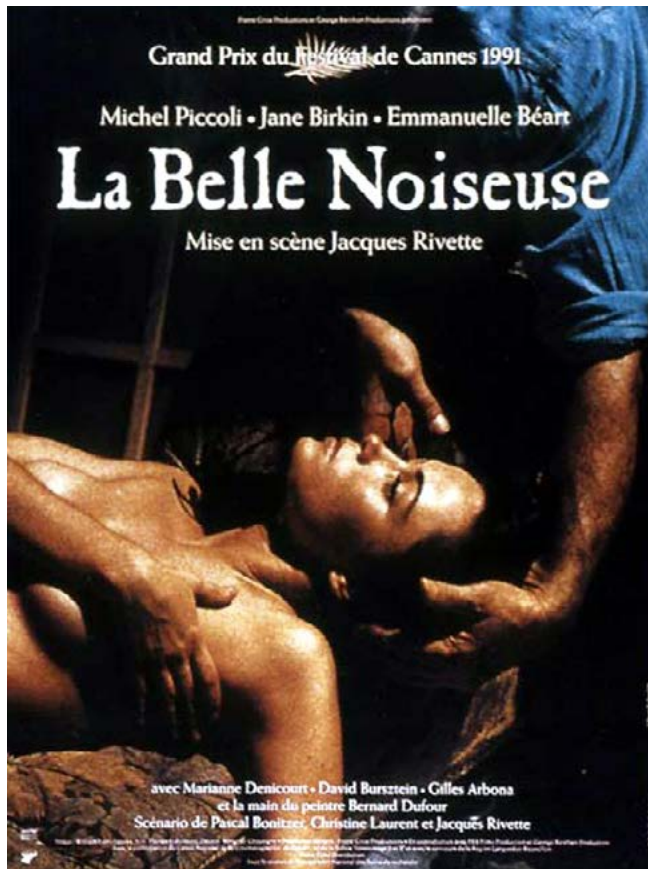


riconoscibile, e di conseguenza tranquillizzante, segni e numeri da decrittare e posticipa la risoluzione dell'enigma per poi negarla. Le ripetizioni teatrali non prevedono rappresentazione, l'inchiesta di Frédérique e Colin si chiude sulla morte inaspettata e inspiegata della prima e sull'abbandono della ricerca da parte del secondo che giunge a definire la vicenda dei *Treize* come un *fantasme d'adolescents*,¹⁰ e infine l'associazione che dovrebbe ispirarsi al modello letterario non esiste se non in potenza e tende alla sparizione e alla gratuità.

Il finale sospeso, al termine di quasi tredici ore di visione, disorienta lo spettatore, sancisce il primato dell'investigazione sulla delucidazione e del lavoro di creazione sulla creazione stessa. Eppure, malgrado l'apparente infondatezza del gioco cui l'autore espone il pubblico, *Out 1* riveste un interesse particolare in relazione al culto votato a Balzac dalla *Nouvelle Vague* e al fenomeno di specularità che caratterizza in senso lato l'approccio di Rivette al romanziere. La partecipazione al film di Eric Rohmer nel ruolo di un esperto balzachiano confonde finzione e realtà creando, con un vero e proprio effetto a catena, una *mise en abyme* dell'idea di associazione segreta.¹¹ Partendo dal ruolo dai *Treize* nella *Comédie Humaine* l'esperto dettaglia le diverse forme di affiliazione nell'opera balzachiana e tratteggia il valore che il romanziere presta loro in quanto manifestazione di una resistenza collettiva alle ingerenze governative e alla dispersione delle energie individuali.¹² In conclusione alla *tirade*, dopo un breve accenno alla permanenza delle società segrete nel mondo contemporaneo, Rohmer allude alla *rue Coquillière*, prima sede dei *Cahiers du cinéma* e luogo di un'enigmatica apparizione in *Ferragus*, uno dei volumi di *Histoire des treize*. Punto cardinale delle traiettorie balzachiane di Jacques Rivette, *la rue Coquillière* è la focale d'accesso a una serie d'immagini combinate tra loro, permette il passaggio dai *Treize* al gruppo dei *Cahiers* e conduce dalla passione condivisa per l'autore della *Comédie Humaine* al discorso individuale di Rivette sul cinema come complotto.¹³ Tramite la concettualizzazione della mitologia moderna della società segreta – in Balzac e attraverso Balzac – il discorso di Rohmer consente di evocare un'esperienza collettiva, di celebrare e di smascherare al contempo il fenomeno associativo degli anni Settanta. Destinato principalmente alla riflessione sulla sua costruzione e sul suo sistema referenziale, *Out 1* non è dunque l'adattamento di *Histoire des treize*, ma la consacrazione del potenziale mitico del gruppo di tredici congiurati, la *mise en abyme* della chimera balzachiana dell'associazione destinata a scomparire in fine di partita e la constatazione dell'attualità – e dell'impossibilità – del sogno di unione cavalleresca e di mutuo soccorso in un universo di dispersione.

Lo scarto temporale, di circa vent'anni, che separa *Out 1* da *La belle noiseuse* (1991), sancisce il parziale abbandono dell'improvvisazione su canovaccio a favore di una sceneggiatura preesistente alle riprese e di una maggiore focalizzazione della vicenda attorno al nucleo narrativo del romanzo cui il film s'ispira, *Le chef-d'oeuvre inconnu*. Molteplici fonti addizionali interferiscono però con quella principale, fino al punto di renderla opaca, non immediatamente riconoscibile, e al pari della scelta di un'ambientazione contemporanea (dal Seicento al presente delle riprese, da Parigi al castello di Assas nel Sud della Francia) contribuiscono ad attenuare l'idea di una ritrovata aderenza al testo letterario, smentita poi definitivamente dalla modificazione radicale a cui vengono sottoposte sia la trama sia la conclusione dell'opera di Balzac. La scelta del nome del ritratto come titolo della pellicola – e di conseguenza la 'focalizzazione' della figura femminile che l'ha ispirato – risponde alla volontà registica di sondare il percorso di genesi e di gestazione dell'opera. Quest'esigenza spiega e riassume per intero le modifiche sostanziali che Rivette apporta al testo, denunciando inoltre il debito del regista verso *L'oeuvre* di Zola, romanzo centrato sui reiterati e fallimentari tentativi pittorici del protagonista, e il rimando alle incisioni di

Picasso destinate a illustrare l'edizione Vollard (1931) di *Le chef-d'oeuvre inconnu*, dove il pittore è sempre rappresentato nell'atto di lavorare alla tela accompagnato dalla modella e da un secondo, enigmatico, personaggio femminile.



Locandina di *La belle noiseuse*

tato dall'attore Michel Piccoli, ma la cui mano è quella del pittore figurativo Bernard Dufour – passa in atelier con la sua modella (Emmanuelle Béart). La nozione di performance all'origine di *Out 1* è quindi conservata: i gesti del pittore, filmati in piano sequenza, documentano il lavoro di Dufour (che non simula la pittura, ma la realizza nel corso delle riprese) ed evocano al contempo il tracciato filmico e la condizione dell'attore davanti alla cinepresa. Al pari di *Out 1*, il film si interroga incessantemente sul proprio modo di elaborazione, ma per interposta forma creativa. L'opera cinematografica cui lo spettatore assiste è parallela alla creazione pittorica, la ingloba e la provoca. Inscindibili, i due processi sono parte di un'unica riflessione sull'arte in senso lato, sul desiderio del possesso tramite una conoscenza intuitiva e sensoriale prima che intellettuale, e sul tentativo, destinato alla sconfitta, della reinvenzione fittizia della vita. Balzac dunque riemerge, per altre strade.

Perno di *Le chef d'oeuvre inconnu* è il patto faustiano che lega il giovane Poussin al maestro Frenhofer e conduce alla prostituzione dell'amore (la donna in carne ed ossa) affinché l'accesso al segreto artistico (la donna dipinta) abbia luogo. Rivette conserva lo scambio, ma converte il furto d'identità della modella in lotta psicologica e complicità fusionale tra quest'ultima e il pittore, nella ricerca vertiginosa di una verità che distrugge fatalmente la falsa armonia di partenza, esponendo l'artista all'impossibilità dell'amore e alla propria finitudine. La caotica erranza di *Out 1* fa posto alla chiusura dei due corpi/attori in un atelier che assomiglia in modo inquietante ad un *huis clos* teatrale entro cui

Rivette colma un'ellissi letteraria rappresentando le sedute di posa mai descritte nel romanzo, dove prevale invece la teorizzazione di un ideale artistico impossibile da realizzare, riflesso del dibattito ottocentesco che contrappone linea e colore (Ingres e Delacroix) e prodotto dell'estetica romantica dell'ispirazione cui è soggetto il genio pittorico, novello alchimista e creatore di vita. Se in Balzac si tratteggia l'idea di un'arte totalizzante che diventa espressione sterilmente concettuale per poi sfociare in un quadro percepito come un'informe muraglia di colore,¹⁴ in Rivette si racconta concretamente il lavoro del pittore nel confronto fisico e mentale con la propria modella, idea e personaggio al contempo. Da tale scelta nasce un'opera binaria, distinta in un film-cornice, in cui si delinea la trama fittizia attraverso l'incontro dei personaggi e i loro movimenti in esterni, e un film-nucleo falsamente documentario sulle giornate che Frenhofer – interpretato

si svolge non un lavoro sulla fisicità collettiva, come nel film precedente, ma una vera e propria lotta tra due identità che nella battaglia si studiano e nella presenza dell'altro si cercano, producendo percepibili tensioni nello spazio scenico. Le bozze dell'opera in divenire, tappe successive della gestazione artistica, corrispondono alla decodificazione di una verità potenziale che concerne entrambi i combattenti.

Rivette dipinge la battaglia dell'artista con la materia incarnata da una nudità femminile che non è ricettacolo del desiderio, di pulsioni sopite e di erotiche fantasie, ma corpo dell'arte, forma visibile del segreto. La sua cinepresa prende il testo balzaciano 'alla lettera' e mette in scena la lotta fisica per il possesso della bellezza come ideale da perseguire con tenacia e con vigore:

La beauté est une chose sévère et difficile qui ne se laisse point atteindre ainsi; il faut attendre des heures, l'épier, la presser et l'enlacer étroitement pour la forcer à se rendre. La forme est un Protée bien plus insaisissable et plus fertile en replis que le Protée de la fable, ce n'est qu'après de longs combats qu'on peut la contraindre à se montrer sous son véritable aspect [...].¹⁵

Durante interminabili sedute di posa il pittore osserva la nudità della modella, le impone posture sempre più costrittive, torce e piega le sue membra come fossero moduli di un insieme plastico da ricostituire. Rivette procede a un'estensione temporale, filmando in durata reale i gesti tecnici del pittore – tratti di china e di carboncino, pennellate, spugnature – le assunzioni di posa e le attese della modella. I piani lunghi, l'assenza o la lentezza dei movimenti di macchina raramente interrotti da bruschi capovolgimenti sottolineano il gesto pittorico, sostengono la sua natura ossessiva, tirannica, relazionando il tempo del film alla temporalità concreta vissuta dallo spettatore. Lo stridio della piuma imbibita d'inchiostro sulla carta a grana dura, la carezza del dito che cancella le sbavature, il suono liquido del pennello che assorbe la pittura, lo scricchiolio del legno su cui poggiano gli strumenti del pittore, ogni singolo rumore contribuisce a ricreare una sonorità documentaria 'estesa', specchio della *noise*, del brusio vitale e destabilizzante della figura femminile.

Rivette filma un incontro attoriale che serve la pittura e la indaga, interrogando insieme il lavoro di regia 'su' e 'attraverso' il corpo degli interpreti. All'origine della ripresa di *Le Chef d'oeuvre inconnu* c'è la volontà di ripensare il rapporto tra il cineasta e l'attore (o tra cineasta e modello secondo la terminologia teorizzata da Bresson)¹⁶ come sistema di forze concatenate che disegnano traiettorie nello spazio e permettono, nel loro progressivo relazionarsi, di generare l'atto filmico. La messa in scena si ridefinisce, in tal senso, come attesa dell'istante privilegiato in cui tensioni fisiche e mentali si espongono e manifestano verità inattese pur mantenendo intatta la propria opacità. La *mise en abyme* della pratica cinematografica si apre, dunque, a una riflessione più vasta sul mistero dell'ispirazione e della gestazione artistica nel tentativo di pervenire a una verità nascosta, soggetto che Balzac tratta in modo specifico nei racconti detti 'd'artista' (*Le chef-d'oeuvre inconnu*, *Gambara*, *Massimilla Doni*) estendendolo all'insieme della *Comédie Humaine* tramite numerosi personaggi-specchio che gli consentono di riflettere sul processo della scrittura e sui modi dell'invenzione.

Il regista racconta una ricerca iniziatica fatta di fatiche prolungate, di sofferenze inferite e subite, di pause, di abbandoni e di slanci, e vi giunge attraverso la pudica esposizione, in quadri d'insieme filmati con distacco, di un corpo di donna che si fa chimera, in senso proprio e figurato. La sovrapposizione della materia pittorica e il gioco di trasparenze,

emblema delle metamorfosi di Proteo citate da Balzac, si accompagnano a una pratica generalizzata dell'ibridazione: le componenti referenziali della storia si sovrappongono generando creature artistiche composite, il cui modello è la doppia chimera presente nel salone principale del castello di Assas. *La belle noiseuse* è l'amalgama inquietante di due donne in carne ed ossa, Marianne, la modella, e Liz (Jane Birkin), la sposa del pittore, assente nel romanzo e introdotta nel film. Fusione dell'immagine sognata dal pittore, del quadro evocato nel romanzo e della cortigiana cui il titolo si riferisce, è ugualmente somma delle creature plastiche e pittoriche che Rivette rielabora nella propria memoria visiva: dalla *Puppe* di Hans Bellmer, modulabile all'infinito, alle giovinette ambigue dipinte da Balthus, dalle immagini *en boules* create specificatamente per il film da Bernard Dufour ai ritratti di Picasso e Fautrier. Mostro tricefalo, Frenhofer è l'attore Michel Piccoli, il pittore Bernard Dufour e il regista Rivette, ma anche l'insieme dei referenti mitologici del personaggio romanzesco, Prometeo che vince la materia, Pigmalione che la feconda e Orfeo vittima della propria ricerca, così come degli artisti che, nel tempo, si sono riconosciuti nella figura creata da Balzac, da Cézanne allo stesso Picasso.

L'effetto ipnotico creato sullo spettatore dalla specularità insistita del film e dalla pratica costante dell'ibridazione è accentuato dallo sdoppiamento identitario dei personaggi e dal trattamento anti-naturalista della scena e della recitazione. Rivette rinnova l'estetica balzachiana del perturbante alla base di opere inclassificabili come *Séraphita* e *La peau de chagrin*, in cui i confini tra la vita e la morte, l'umano e il non umano vacillano. Introduce nella parte conclusiva del film ricorrenze gotiche (scene notturne, luce contrastata, simboli convenzionali come il gatto nero e lo specchio) e soggetti enigmatici che distolgono l'attenzione dello spettatore dal documento pittorico per immergerlo in una dimensione prossima al fantastico hoffmaniano, già presente nel testo di Balzac, e per poi precipitarlo in un'esperienza che scardina ogni certezza senza pertanto che l'irrealtà faccia irruzione piena. Il film è abitato da un sentimento d'inquietante estraneità incarnato da Liz, vestale del castello, guardiana delle stanze e dei corridoi in cui nottetempo scivola leggera e spettrale, gelosa dell'arte e del corpo femminile che la incarna. Doppio di Frenhofer, la sua 'sposa infernale' pratica la tassidermia e la magia e, invece di riesumare la vita, ne fissa il ricordo in una torre mortuaria, tentando di fermare il tempo laddove la *belle noiseuse* porta un soffio vitale sotto forma di brusio e di movimento. Nell'opera compiuta Liz legge la propria sostituzione e un pericolo che dà luogo a una doppia esecuzione: drappeggiata in velluto rosso sangue, la donna traccia sul capolavoro una croce nera accanto alla firma del pittore e alla data di realizzazione, la notte stessa il suo sposo mura – 'vivente' secondo il delirio del Frenhofer balzachiano¹⁷ – il ritratto della *belle noiseuse*¹⁸ e l'indomani annuncia pubblicamente la propria scomparsa esibendo teatralmente un falso capolavoro che lui stesso designa come prima opera postuma.

Il regista sostituisce l'incomprensione e lo sprezzo dell'opera di Frenhofer da parte di Poussin e Porbus, ipotetiche cause dell'incendio distruttore che chiude il romanzo, con l'occultamento del vero quadro seguita dal pubblico battesimo di un'opera destinata alla vendita, a garanzia di un rinnovato successo commerciale antitetico al solipsismo esasperato del personaggio letterario. Un'impostura chiude il film e sancisce l'impossibilità di condividere una rivelazione. I finali dei due racconti esibiscono, in modi diversi, la permanenza dell'enigma, nell'occultamento della chimera, sogno d'assoluto e di conoscenza ultima, nella difficoltà dell'ultimazione perché rivelatrice e, di conseguenza, distruttrice.

Si accede così alla 'morte all'opera' che accompagna l'ultima avventura balzachiana di Rivette, *Ne touchez pas la hache*, un'opera distaccata e raffinata, attraversata dalla freddezza del metallo evocato nel titolo,¹⁹ e lontana da quella giocosa mescolanza di apporti

Locandina di *Ne touchez pas la hache*

che caratterizzava le pellicole precedenti.

Rivette porta avanti la propria riflessione sulla persistenza dell'enigma e sull'impossibilità di una pacificazione, ma i toni si fanno progressivamente più cupi e i giochi adolescenziali dell'incostanza amorosa sono immolati al disincanto dell'età adulta. Il regista mette in scena un adagio funebre cadenzato da tensioni soffocate, il cui tragico scioglimento – che opera la trasmutazione della vita in racconto e dell'amore in poema – incombe, dall'apertura, su di una vicenda falsamente leggera. *La duchesse de Langeais*, da cui è tratta la pellicola, è tra i più enigmatici testi balzachiani, è ricerca di una storia perduta e ricomposta quasi integralmente in analessi mediante il recupero del conflitto amoroso, del martirio cui si espongono i protagonisti. Rivette assume per intero la sfida di una vicenda che si cerca e nella ricerca si costruisce, sebbene le motivazioni

permangano oscure e l'essenziale inconoscibile, lavorando ancora una volta sulla dialettica tra esibizione e occultamento, verità e menzogna. Egli conserva il quadro narrativo esterno e la strutturazione in *flashback* del racconto balzachiano per poi seguirne fedelmente non solo l'evoluzione, ma anche la scansione e il ritmo. Si dice alla ricerca di una nuova forma di fedeltà, non verso la storia – mantenuta peraltro con minime varianti – ma verso la scrittura del romanziere che poggia su forze contraddittorie destinate, seppur nella profusione di dettagli, a sottrarre o a tacere l'essenziale al lettore e a generare, nella durata, una sorta d'implosione, di tragedia contenuta. Il diverbio sentimentale tra la *coquette* e il soldato nasconde un trattato metafisico sull'impedimento amoroso che il regista rivela attraverso l'exasperazione conflittuale e la chiusura oppressiva che caratterizzano la messa in scena. Una tentazione dal tono mistico, scevra da ogni carnalità ed esacerbata da questa stessa assenza, è seguita da una passione intesa come cammino sacrificale e dalla sublimazione della *quête*²⁰ amorosa in forma artistica perduta, sepolta per sempre nelle profondità marine che accolgono le spoglie dell'eroina. Il quadro mistico dipinto da Rivette attesta un'apprensione intima, sottile, dell'opera di Balzac, la cui rilettura si rivela innovativa a prescindere dalla forma accademica dell'adattamento in costume, che indica un classicismo ritrovato in opposizione alle sperimentazioni precedenti. La prossimità inattesa, profonda, di romanzo e film, di certo non riconducibile alla genesi accidentale della pellicola dichiarata dal regista,²¹ risiede in scelte precise di messa in scena e partecipa di una sorta d'osmosi tra le opere dei due artisti.

Rivette sceglie di conservare la doppia temporalità balzachiana così come il doppio tono del racconto facendo paradossalmente coincidere la concentrazione drammatica della vicenda e una tendenza alla divagazione tipica del suo cinema e della scrittura del romanziere. Egli integra alla fisiologia dei rapporti amorosi le ricorrenze del *feuilleton*



d'avventura – rapimenti e segregazione dell'eroina, congiure e atti di pirateria degni di un romanzo di cappa e spada – e attenua il *páthos* tragico con l'ironia dei dialoghi e il grottesco di personaggi e situazioni. Due interludi comici aggiuntivi, liberamente tratti da editoriali giornalistici di Balzac, contribuiscono all'ibridazione del tono e all'apertura digressiva di un racconto filmico altrimenti serrato, la cui compattezza risiede essenzialmente in una scelta accentuata di teatralità. Il regista elimina le lunghe parentesi storico-politiche sulla Restaurazione del romanziere, drammatizza parti narrative e descrittive e concentra negli scambi tra i due protagonisti frammenti di dialoghi che hanno luogo in tempi diversi e tra più personaggi. Rivette stesso definisce il trattamento cui sottopone *La duchesse de Langeais* una *compression à la César*, evocando la tecnica di pressa di oggetti d'uso quotidiano introdotta negli anni Settanta dallo scultore César Baldaccini, per indicare la riduzione essenziale della narrazione nella messa in scena del conflitto amoroso. Rivisita in tal modo la metafora teatrale che designa *La Comédie Humaine* nel suo insieme, secondo la distinzione dei diversi filoni romanzeschi in *Scènes* ad illustrazione dell'allegoria barocca del *theatrum mundi*, dove tutti sono al contempo attori e spettatori di una vita che è farsa, illusione.

Il regista impronta al teatro il dispositivo drammatico nella sua totalità includendo nel quadro la scena e le quinte, il pubblico e i tecnici, dalla duchessa che studia nel dettaglio le proprie posture e le proprie battute, ai servitori che si occupano dei costumi e degli accessori, accompagnando le entrate e le uscite del personaggio maschile, regolando le luci e disponendo gli oggetti di scena. Esibisce inoltre l'artificio teatrale dell'opera attraverso la frontalità delle inquadrature, le aperture di sipario che introducono sequenze narrative portanti e le brusche chiusure equivalenti a veri e propri colpi di scena. Ad accentuare la teatralità della pellicola contribuiscono le scelte scenografiche – cromatismi, disposizione di oggetti e di arredi, ricreazione degli spazi e di conseguenza dei movimenti attoriali – e la recitazione non naturalistica degli interpreti principali. Guillaume Depardieu e Jeanne Balibar abitano il film danzandolo in asincronia, l'una eterea, mobile, volubile, in grado di passare nell'arco di un istante dall'ironia al dramma, l'altro imponente, immobile, appesantito da un corpo ingombrante, reso goffo dalla propria mutilazione che accentua – tragicamente – il romanticismo esacerbato del personaggio. La cinepresa lascia loro il tempo fisico di prodursi in un duello fatto di assalti e di parate, di simulazioni d'attacco e di colpi inferti, prolungandone il supplizio, fissandone le pose statiche e accompagnando avanzate e ritirate, tra la domanda sempre più pressante e il rifiuto reiterato di una breve consumazione del desiderio. Senza mai raggiungere l'astrazione di Bresson, il regista filma le traiettorie disegnate dai corpi, seguite da una cinepresa che privilegia la visione d'insieme e la durata estesa del piano sequenza accompagnando un macabro passo doppio in un *boudoir* semi-circolare, dove le tensioni sembrano immobilizzarsi in una sospensione del tempo o girare su sé stesse, senza via di fuga. Interroga gesti che non sono né spontanei né completamente artificiali, né naturalisti né onirici, ma sempre nell'intervallo tra i due, visionari e quotidiani al contempo. Rivette sfrutta in tal modo la teatralità propria al cinema senza fare teatro filmato, segue il tempo fisico di una performance attoriale che avvalorata la nozione di messa in scena come rapporto privilegiato tra regista e interpreti, nella rielaborazione personale del cinema delle situazioni e delle posture della *Nouvelle Vague*.

Nelle opere ispirate a Balzac, Rivette mette in scena una ricerca ossessiva generata dalla volontà di svelare un enigma che non cessa di sottrarsi e di affermare la propria illeggibilità: l'inchiesta onirica attorno all'idea di associazione segreta in *Out 1*, la decodificazione del corpo dell'opera tramite il corpo della modella ne *La belle noiseuse*, la ricerca



cavalleresca di un assoluto amoroso in *Ne touchez pas la hache*. I tentativi di decifrare l'enigma producono scontri in tempo reale e disegnano un percorso mosso dall'accanimento nell'illusione, dalla cieca adesione a un'ideale, tradotto in caotiche traiettorie o in circolarità interna di stampo teatrale. Il tracciato spaziale è disegnato seguendo una scansione temporale che sembra prendersi gioco di chi l'intraprende, rispondendo non alla volontà individuale ma all'intervento implacabile di un fato beffardo. Gioco dell'oca o partita di scacchi, i tre film sono marcati dal tempo, che permette agli scambi di prodursi e nutre l'anelito al possesso e alla conoscenza invece di appagarlo. La tragica conclusione di *Ne touchez pas la hache*, dovuta all'aggravarsi delle tensioni e ai repentini interventi di una fatalità mortuaria, si manifesta non come dispersione, ma come caduta interna annunciata dal moltiplicarsi di indizi premonitori: le posture semi distese della duchessa, l'immobilità di taluni quadri, gli effetti di *mise en abyme* garantiti dagli specchi ed enfatizzati dall'illuminazione a candela, le tracce porpora in un cromatismo dalle dominanti blu che danno ai visi e alle figure un'apparenza mortuaria. Ciascun dettaglio visivo e sonoro contribuisce a evocare l'impossibilità di vivere il desiderio, riproducendo l'orgoglioso intestardirsi dei personaggi nell'alternanza di dominazione e di sottomissione. La scansione in scene teatrali introdotte da cartoni scritti che riprendono la progressione narrativa del romanzo, invece di creare un effetto di parcellizzazione, contribuisce a dare compattezza alla storia, permette di visualizzare il tempo in tutta la sua logica impassibile, accompagnando l'inesorabile avanzare dei personaggi verso un destino che credono, erroneamente, di padroneggiare. Introducendo la parola balzachiana in seno al film, Rivette sottolinea l'idea di una fatalità in cammino, incarnata dal battito dell'orologio in fuori campo sonoro e dall'immagine del pendolo rotto che provoca l'equivoco conclusivo. Il meccanismo inceppato arresta brutalmente il conflitto amoroso e introduce l'elegia della duchessa. Sotto l'egida dell'eroina romantica di Mme de Stael, *Delphine*, che Rivette cita apertamente mostrando in dettaglio la copertina del romanzo, Antoinette de Langeais destina una novella *Carte du tendre* ad Armand de Montriveau, ma il laconico epitaffio del generale che accompagna la scomparsa della duchessa segna la rinuncia improvvisa all'assoluto eroico e all'ideale cavalleresco, convertendo l'illusione amorosa in sogno d'infanzia, in poema. Rivette mette in scena l'evanescenza dell'ideale nella realtà, trasfigurandolo in oggetto estetico. Al pari di Balzac lo osserva con ironia e disincanto, ma, irretito dalla sua potenza, ne canta la grazia immortale.

In una delle sequenze finali di *Ne touchez pas la hache*, durante la preparazione dell'assalto al convento in cui si è ritirata la duchessa, un piano incongruo mostra in dettaglio e in durata reale una mano che tratteggia i contorni dell'abbazia. Metafora del 'disegno' d'attacco dei tredici filibustieri, il piano rimanda simultaneamente al lavoro di scenografia sullo spazio architettonico del film e alle modalità di ripresa degli schizzi di Dufour per *La belle noiseuse*. A garantire ulteriormente il legame tra le due opere è il rumore secco e insistito della pittura a carboncino, combinato con il verso dei gabbiani in fuori campo, la sonorità che accompagna bizzarramente il primo rapimento della duchessa nei sotterranei parigini e l'ultima sequenza di *Out 1*. Un solo piano sequenza contiene un motivo narrativo del film che lo include, introduce più riferimenti interni al cinema di Rivette creando un legame diretto tra le sue opere balzachiane ed immette nella finzione un'elaborazione pittorica reale che evoca il lavoro cinematografico. Incorpora dunque alla ripresa la *mise en abyme* dell'oggetto estetico recuperato, del processo stesso di reinvenzione e del soggetto che lo intraprende, rivelandosi esemplificativo del sistema ad incastro e della specularità 'opaca' che caratterizzano tanto il cinema di Rivette in senso lato quanto il suo approccio a Balzac.



L'assioma costantemente ribadito dal regista secondo cui il cinema è complotto e ciascun film altro non è che un documentario sulle proprie riprese, acquista senso e vigore nel confronto con il romanzo balzachiano. Destinato a rendere sullo schermo l'essenza fuggevole di un'esperienza condivisa e a inscrivere nell'opera il suo processo di gestazione, il *corpus* filmico di Rivette invita l'esegeta a rimontare all'istante imponderabile che genera l'atto creativo e a seguirne il percorso. Gli offre in tal modo una lettura inattesa della *Comédie Humaine* non come 'cattedrale letteraria' ma mosaico incompiuto, il cui valore risiede essenzialmente nella traccia – e nel tracciato – della sua composizione. In tal senso si può ricondurre il legame tra i *corpi* estetici Rivette e Balzac alla nozione di omologia, a un legame evolutivo comune che poggia sulla somiglianza tra modalità di invenzione, di fabbricazione e di coordinamento tra due universi fittizi di natura composita e tentacolare, di due 'opere-mondo' dall'arborescenza complessa, caratterizzate dalla proliferazione e dall'assemblaggio dei frammenti sparsi attraverso effetti di eco e di specularità, di simmetria e di progressione parallela.²² Tale corrispondenza contribuisce a rivelare nella *Comédie Humaine* una struttura reticolare che fa appello alla cooperazione del lettore ermeneuta e anticipa quel che la modernità designerà come ipertesto, una forma in movimento costante entro cui è possibile liberamente circolare.

¹ Neologismo con cui Emile Faguet designava la teoria dell'imitazione dei classici sviluppata da Du Bellay nella *Seconde préface de l'Olive* (1550) come assimilazione spontanea, e integrazione produttiva in opere nuove, di forme nobili abbandonate nel corso del Medioevo. E. FAGUET, *Seizième Siècle, études littéraires*, Paris, Boivin, pp. 214-215.

² Si veda in particolare A. ROBBE-GRILLET, *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, 1963.

³ Immagine esemplare del culto balzachiano della *Nouvelle Vague* è il celeberrimo altare fatto di una foto e di una candela che Antoine Doinel/Jean-Pierre Léaud erige a Balzac ne *Les 400 coups*, primo lungometraggio di Truffaut.

⁴ Sancita dal cartello scritto d'apertura che indica la data delle riprese (1970: si prolungheranno nel '71), e la fa coincidere con quella della finzione.

⁵ Citato dal regista in relazione a *Out 1* è il documentario/fiume di Rouch *Petit à petit* uscito in sala nel 1971 contemporaneamente alle riprese di Rivette.

⁶ G. DELEUZE, *Les trois cercles de Rivette*, «Cahiers du cinéma», 416, février 1989, p. 19.

⁷ «J'ai maintes fois été étonné que la grande gloire de Balzac fût de passer pour un observateur; il m'avait toujours semblé que son principal mérite était d'être un visionnaire, un visionnaire passionné [...]» (C. BAUDELAIRE, *L'art romantique*, in ID., *Oeuvres complètes de Charles Baudelaire*, Paris, Éditions Garnier frères, 1962, p. 678).

⁸ «(13 ottobre)||Balzac ha scoperto la grande città come covata di mistero e il senso che ha sempre sveglia è la curiosità. [...] S'inoltra in un intrico di cose sempre con l'aria di chi fiuta e promette un mistero e va smontando tutta la macchina a pezzo a pezzo con un gusto acre e vivace e trionfale. [...] Per questo, quando la ricerca, la caccia al mistero si placa e – all'inizio del libro o nel corso (mai alla fine, perché ormai col mistero tutto è svelato) – Balzac disserta del suo complesso misterioso con un entusiasmo sociologico, psicologico e lirico, egli è ammirevole. [...] È sublime. È Baudelaire che si annuncia» (C. PAVESE, *Il mestiere di vivere. Diario 1935-1950*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 46-47).

⁹ C. MASSOL, *Une poétique de l'énigme. Le Récit herméneutique balzacien*, Genève, Droz, coll. «Histoire des idées et critique littéraire», 423, 2006.

¹⁰ Nel senso di chimera adolescenziale e di spettro, immagine evanescente che ritorna a ossessionare i vivi.

¹¹ La categoria critica della *mise en abyme* è da intendersi nelle distinte forme di specularità interna e esterna, moltiplicate in due triplici accezioni, con cui viene designata da Lucien Dällenbach nel celebre saggio *Le récit spéculaire: contribution à l'étude de la mise en abyme* (Paris, Seuil, 1997): come specularità dell'enunciato, dell'enunciazione e del codice e come duplicazione semplice, infinita e aporetica. Nella complessa rivisitazione di Balzac da parte di Rivette, ciascuna di queste categorie è interpellata, in particolare in quelle forme (interne alle modalità «infini» et «aporétique») che secondo Dällenbach giungono a «susciter le vertige» (L. DÄLLENBACH, *Le récit spéculaire*, cit., p. 146). Quella stessa sensazione di

vertigine con cui Christian Metz definisce la situazione dello spettatore in rapporto ad alcune pellicole centrate sulla *mise en abyme* (lo spettatore è, ad esempio «pris d'un légitime vertige» alla visione di *Otto e mezzo (8½)* di Federico Fellini, cfr. C. METZ, *Essais sur la signification au cinéma*, I, Paris, Klincksieck, 1968, p. 226). Timothy Unwin et Sébastien Févry evidenziano a loro volta il turbamento percettivo provocato dalle narrazioni altamente speculari (cfr. T.A. UNWIN, T. ANDREW, *Textes réfléchissants. Réalisme et réflexivité au dix-neuvième siècle*, Bern, Peter Lang, 2000; S. FÉVRY, *La mise en abyme filmique. Essai de typologie*, Liège, éd. de fournitures et d'aides pour la lecture, 2003).

¹² Valore che Balzac esprime in vita nella fondazione di *Le Cheval Rouge*, società segreta destinata a garantire ai propri membri, tra cui Léo Gozlan et Théophile Gautier, sostegno reciproco nelle lettere e nelle arti.

¹³ La proliferazione di allusioni di questo tipo nell'opera di Rivette fa sì che esse permangano spesso oscure. Il mio studio si vuole, nei limiti del possibile, propulsore di una loro chiarificazione tramite l'incastro referenziale e, come in questo caso, propone ipotesi di lettura e di senso non ancora colte dalla critica.

¹⁴ Questa immagine sarà retrospettivamente letta dalla critica come profezia dell'astrazione lirica in pittura.

¹⁵ H. DE BALZAC, *Le Chef-d'oeuvre inconnu*, in Id., *La Comédie Humaine*, édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1976-1981, tome X, p. 419.

¹⁶ Secondo Bresson, l'attore non professionista, o modello, non portando su di sé la memoria narrativa e iconografica delle precedenti incarnazioni, è un attore-corpo opposto all'attore-psiche promosso dal metodo Stanislavsky. È un automa inespressivo dalla voce atona e dai gesti reiterati ridotti al minimo a profitto dell'immobilità. Anche in Rivette, l'assenza voluta di scavo psicologico su gesti, azioni e parole dei suoi attori ne fa corpi enigmatici, opachi, di difficile decodificazione. Cfr. R. BRESSON, *Notes sur le cinématographe* [1975], Paris, Folio, 1995.

¹⁷ Il motivo del 'sepolto vivo', desunto da *La grande Brétèche* di Balzac e da *Le chat noir* di E.A. Poe, sottolinea ulteriormente la natura gotica del racconto.

¹⁸ Ancora una volta Rivette demetaforizza il linguaggio del romanziere e materializza la muraglia informe che i visitatori percepiscono al posto dell'opera compiuta. Conserva anche il dettaglio del piede «perfetto» che sfugge al lavoro di sovrimpressioni di strati materici lasciandolo intravedere allo spettatore.

¹⁹ Il titolo, desunto da una prima versione dell'opera di Balzac successivamente edita come *La duchesse de Langeais*, si riferisce alla minaccia di ritorsione che Carlo I d'Inghilterra avrebbe rivolto al boia incaricato della sua esecuzione ('non toccate l'ascia').

²⁰ Il termine francese *quête*, traducibile con i sostantivi ricerca, domanda o inchiesta, conserva l'idea di un percorso sacrale dettato da un'esigenza ermeneutica, di comprensione e di interpretazione.

²¹ Il film nasce dalla volontà di conservare la coppia d'attori protagonisti scelti da Rivette per un primo progetto che non trova finanziamenti, *L'année prochaine à Paris*, a sua volta pensato dal regista per Jeanne Balibar diretta precedentemente in *Va savoir*.

²² Balzac moltiplica i dispositivi «ponte» tra i propri romanzi, dal sistema di ritorno dei personaggi all'incorporazione in nuovi contesti di frammenti apparsi altrove, dalla specularità insistita in ciascuno scritto alla citazione di uno dei propri titoli in seno ad una nuova opera. Cfr. C. BAREL-MOISAN, *Lecture et plaisir de coordonner les mondes*, «L'année balzacienne», 12, 2011, Paris, PUF, 2012, pp. 465-490.