

## Il significato dei colori in *Le Bonheur*

di Lucia Ferrario ✉

The article is dedicated to the analysis of Varda's work, *Le Bonheur* (1965). The montage, seemingly totally unrelated to the plot, is a demonstration of how much Varda's work speaks in symbols: in a film in colour, the colours themselves are the best symbols available for the creation of a narrative parallel to that of the facts, a narrative that is at times autonomous and so coherent that it can even be traced in sequences not directly shown by the director.

Keywords: Agnès Varda, Cinema, Colours

---

Per descrivere *Le Bonheur* (1965), opera terza di Agnès Varda, Renzo Gilodi parla di una “favola a colori sulla libertà amorosa, storia di rapporti uomo-donna [...]: la fortuna è un regalo inalienabile dell’esistenza; gli esseri nascono felici e non hanno altro fine nella vita se non rimanere in questa felicità”<sup>1</sup>. La fortuna di cui parla Gilodi è la caratteristica principale, se non unica, del protagonista di *Le Bonheur*: François, giovane falegname interpretato da Jean-Claude Drouot, all’inizio del film si presenta allo spettatore come lo spensierato patriarca di un’idilliaca famiglia borghese, e nel finale riprende lo stesso ruolo senza che il cambiamento avvenuto all’interno del nucleo familiare, ovvero la sostituzione della moglie deceduta con un’altra donna, abbia intaccato in alcun modo la sua “inalienabile” e predestinata felicità. François non sembra d’altronde meritare la sofferenza: nel corso del film si comporta come un padre attento e dimostra alla moglie una passione e una dedizione che riserva con altrettanta bontà anche all’amante, mai degradata ma neanche posta in un ruolo che le assegni competenze appartenenti di diritto alla consorte. Quando la morte della moglie spinge François a far prendere il suo posto all’amante, la sostituzione pare accettata di ottimo grado da tutti i membri della nuova famiglia, e l’uomo può quindi chiudere la sua parabola

---

<sup>1</sup> Renzo Gilodi, *Nouvelle vague: il cinema, la vita*, Effatà Editrice, 2007, p. 134.

narrativa senza che la felicità di cui ha beneficiato nel corso del film – e di cui continuerà a beneficiare legittimamente grazie all’inaspettata ma conveniente morte della moglie – sia causa di sofferenza né per le persone a lui care, né soprattutto per se stesso. La morte della moglie è l’unico – brevissimo – episodio di sofferenza: l’annegamento di Thérèse (Claire Drouot) è tuttavia un evento fatale, un incidente misterioso, forse voluto da una provvidenza borghese che punta al ristabilimento di un nucleo coniugale convenzionale. François, nella scena precedente alla morte, aveva inoltre confessato il suo tradimento ed era stato perdonato, addirittura incoraggiato a mantenere le due relazioni in parallelo, e può quindi dire di aver salutato la moglie con la coscienza pulita: rimane un dubbio, quello che porta lo spettatore a chiedersi se, di fronte al candore del marito traditore, la moglie che non potrebbe non essere fedele non si sia semplicemente tolta d’intralcio, lasciandosi travolgere da quella natura che, come le è stato probabilmente insegnato, la vuole preda e non predatrice. Non basta tuttavia un dubbio a minare una felicità perfetta come quella di François, che giustifica la propria infedeltà con un’accettazione dell’ordine naturale di cui la fedeltà della donna, e nello specifico della moglie, è parte integrante.

Ciò che si cela dietro alla *joie de vivre* di François, accettata e sostenuta dalle due donne amate (la moglie, che morirà, e l’amante, che prenderà il posto della moglie), è dunque l’inconsapevole crudeltà della mentalità patriarcale, il cui lato più sconcertante è l’apparente mancanza di colpe dell’uomo. François, giustificando il proprio tradimento, sembra anzi voler sovvertire le convenzioni sociali in favore di un ritorno alla naturalità dell’amore e della sessualità: la legge naturale di cui l’uomo si fa effettivamente discepolo è tuttavia una semplice declinazione bucolica, viziata da secoli di iconografia borghese, del dominio sociale dell’uomo e del conseguente confinamento domestico della donna. Il genio registico di Varda, unica voce femminile della Nouvelle vague, emerge nel linguaggio tramite cui questo costrutto sociale si articola nell’occhio dello spettatore: la cieca innocenza dell’uomo, dietro a cui opera il privilegio della sua condizione maschile, è trasposta in un trionfo

visivo di colori gioiosi e vibranti, una sinfonia di giallo, verde e azzurro in cui la prevaricazione dell'uomo sulla donna si dispiega con discrezione e benevolenza.

Il film presenta un breve ma significativo incipit, nel quale, sulle note più gioiose di Mozart, un'inusuale dissolvenza dal giallo mostra un tripudio i girasoli vangoghiani: sullo sfondo, sfocata ma inequivocabilmente felice, la famiglia borghese. Dopo un'altrettanta inusuale dissolvenza in e dal verde, Varda mostra il più convenzionale dei paradisi bucolici familiari: l'uomo, vestito di azzurro – diversamente rispetto all'incipit, in cui la sua maglia è rossa – e dormiente, è circondato dalla moglie angelica, vestita dello stesso giallo dei girasoli, e dai bambini, vestiti di un rosso che, con il cambiamento di cromia del padre, sembra stranamente dissonare con l'armonia naturale fatta di giallo, verde e azzurro. L'attenzione sul vestiario non è casuale: la prima domanda del padre al figlio riguarda appunto i suoi abiti. Il verde del prato (richiamato dal titolo italiano del film, *Il verde prato dell'amore*) appare simbolicamente come la perfetta unione naturale del giallo femminile e dell'azzurro maschile, unione di cui il rosso dei bambini non fa parte; l'incipit, in cui la maglia del padre è appunto rossa, appartiene probabilmente a una rappresentazione atemporale della felicità familiare.

Lo stesso paradiso bucolico, qualche minuto dopo, è causticamente riprodotto nello schermo televisivo guardato da una donna, vestita a sua volta di giallo: si tratta di una scena di *Picnic alla francese* (1959), film di Jean Renoir il cui titolo originale, *Le Déjeuner sur l'herbe*, non può non richiamare il celebre quadro di Manet, fondamento della rappresentazione culturale della borghesia. La casa della donna che guarda la televisione, e che si scopre presto essere imparentata con la coppia protagonista, è caratterizzata dalle pareti gialle, ma l'ambiente urbano in cui si svolge la maggior parte della narrazione è dominato dai toni azzurri associati al maschile; il giallo è relegato ai capelli dei personaggi femminili, quasi tutti biondi, ad alcuni cartelli, entità per loro definizione circoscritte, e a certi elementi domestici come appunto pareti o abiti da casa. L'abitazione di François e Thérèse appare tuttavia dominata

dai toni azzurri, anche negli ambienti dedicati al lavoro di sarta della donna. Così come a Thérèse è collegata un'attività tipicamente femminile, che si svolge però in un ambiente permeato da un totalizzante azzurro maschile, a François, che fa di cognome Chevalier (“cavaliere”) ed è quasi sempre vestito di azzurro, è affidato un lavoro classicamente virile come quello del falegname. Il lavoro dell'amante Émilie

(Marie-France Boyer) è invece quello meno convenzionale dell'impiegata delle poste: la sua divisa e i suoi abiti in generale sono tuttavia caratterizzati dai toni azzurri correlati a François e opposti al giallo della femminilità coniugale, materna e domestica. Nella casa della coppia protagonista, regno e prigione della donna, l'azzurro maschile domina e confina il giallo femminile, mentre a sparire è il verde, associato alla natura e alla libertà dalle costrizioni sociali. Émilie, che è esteticamente quasi identica a Thérèse e sembra differenziarsi da lei solo per il fatto di non essere moglie-madre, appare in diverse scene vestita di verde, ma i suoi ambienti sono comunque dominati dall'azzurro delle fantasie di François o dal bianco, che è estraneo alla casa coniugale e che simboleggia la sospensione dalle convenzioni in cui l'uomo ritrova la sua velleitaria libertà naturale. Nel finale, speculari all'incipit, a dominare l'ambiente e il vestiario di Émilie è per la prima volta il giallo, quello però delle foglie autunnali e non più dei girasoli.

Nella scena finale, in modo di nuovo speculari all'incipit, i bambini sono vestiti di rosso: questo colore, che tende naturalmente a imporsi e che risulta ancora più dissonante in una pellicola caratterizzata da toni meno violenti, domina nel film in soli due ambienti, tra loro molto diversi ma accomunati da elementi di sovversione dell'ordine costituito. Il primo di questi due ambienti, introdotto da una dissolvenza per l'appunto dal rosso, mostra per la seconda volta la famiglia nello spazio naturale del bosco, in questo caso però al tramonto, iconograficamente collegato al rosso, e con un vestiario dominato da toni rossi: si tratta di una delle pochissime scene in cui François non è in azzurro e della seconda volta in cui Gisou (Sandrine Drouot), la primogenita della coppia, è vestita con gli ornamenti stereotipati dei nativi americani. I

richiami al genere western, in cui gli indigeni evocati da Gisou sono offensivamente chiamati “pellerossa”, non sono casuali: l’uomo, che nella prima scena in cui la bimba è vestita da nativa americana entra nella propria abitazione come un dominatore a cavallo (il suo cognome, come già rilevato, è proprio “Chevalier”), esprime in un’altra sequenza il desiderio di vedere un film western, genere cinematografico tipicamente maschile in cui gli indigeni sono spesso l’elemento di disturbo, da domare e sottomettere. Il secondo ambiente che nel film è dominato dal rosso è quello del bar in cui per la prima volta Émilie e François si incontrano al di fuori delle poste: un acuto montaggio concettuale alterna i due futuri amanti a inquadrature di cartelli che recitano “bouche d’incendie”, “la tentation” e “le mystère”, ovvero parole che richiamano elementi di disturbo, imprevisti, distrazioni per l’uomo dalla felicità coniugale. Il montaggio dei cartelli, in apparenza totalmente slegato dalla trama, è la dimostrazione di quanto l’opera di Varda parli per simboli: in un film a colori, i colori stessi sono i migliori simboli a disposizione per la creazione di una narrazione parallela a quella dei fatti, narrazione a tratti autonoma che risulta talmente coerente da poter essere rintracciata anche nelle sequenze non direttamente mostrate dalla regista. La morte di Thérèse, unico momento apertamente doloroso del film, è infatti relegata al fuori campo, ma lo spettatore sa che la donna è annegata in un fiume, ovvero nell’unico elemento, oltre al cielo e ad alcuni abiti, che nell’ambiente gioioso del bosco è caratterizzato dai toni dell’azzurro.

### **Nota bibliografica**

Renzo Gilodi, *Nouvelle vague: il cinema, la vita*, Effatà Editrice, Cantalupa (TO), 2007.

---

Questo lavoro è fornito con la licenza  
[Creative Commons Attribuzione 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

