

A Pasquale Lanzilotta, l'amico più caro.

Egli, nel corso dell'ultima tappa della sua vita, il tempo di un calvario, mi ha iniziato alla filmografia di Totò e ai suoi nonsense; definiva la visione di ogni film: "terapeutica".

Pure, nulla o poco sapeva di Truffaut, per il quale, nell'adolescenza, l'amore per il cinema era stato "terapeutico":

Nel primo capitolo, oltre a cenni di una breve storia della ricerca, troverete anche i dovuti ringraziamenti a coloro che vi hanno, in vario modo, collaborato.

INDICE DI ALCUNE ABBREVIAZIONI.

Solo i seguenti titoli sono abbreviati come segue:

A = Autoritratto

C = Il cinema secondo Hitchcock

F = I film della mia vita

P = Il piacere degli occhi

R = Il romanzo di François Truffaut

T = Tutte le interviste sul cinema di François Truffaut

Tr = Truffaut par Truffaut

In questi casi, per indicare insieme la pagina dell'opera originale e quella della traduzione si utilizza un segno convenzionale, ad esempio: *C: 5 = 7*

Indice

4 CAP. I: Che cos'è la magia?

1. Che ne ha fatto Truffaut di Hitchcock?, della sua magia (ipnosi)? p. 4
2. Il *Leitmotiv* della magia e altri ancora, p. 12
3. Lottare per recuperare la magia perduta, p. 16
4. Qualche anticipazione in un trattatello di Truffaut sulla magia, p. 21
5. A proposito dell'"idea fissa": imparando da Darwin, p. 26

33 CAP. II: Un film piú bello dell'altro!

1. Una citazione e un'interpretazione. Il furto e il dono: *Jules et Jim* (1961), p. 33
2. L'amore: una cosa terribile. *La peau douce* (1964), p. 46
3. In realtà la sposa era in bianco! *La mariée était en noir* (1967), p. 54
4. Il furto dei baci = furto dell'identità. *Baisers volés* (1968), p. 66
5. Ti amo come sei: ladra e assassina. *La sirène du Mississippi* (1969), 71
6. Che cos'è la moglie (la donna)? *Domicile conjugal* (1970), p. 95
7. Poiché ti amo come sei (provvisorio): ti abbandono (per sempre)! *Les deux anglaises et le continent* (1971), p. 103
8. Dal nulla al nulla, definitivamente. *L'histoire d'Adèle H.* (1975), p. 109
9. L'uomo che riuscì ad amare una sola donna. *L'homme qui aimait les femmes* (1977), p. 113
10. Altre vertigini: il vacillamento tra passato e futuro. *La chambre verte* (1978), p. 128
11. Come se... ci potessimo amare per sempre. *L'amour en fuite* (1979), p. 135
12. Vita ∅ teatro ∅ vita ∅ *ad infinitum*. *Le dernier metro* (1980), p. 145
13. Come ti uccido la matrice. *La femme d'à côté* (1981), p. 148
14. Esisto anch'io: consapevole e astuta. *Une belle fille comme moi!* (1977), p. 156

15. Una postilla, p. 164

167 CAP. III: La citazione: l'elogio del furto come dono

1. Chi è il più bello del reame?, p. 167
2. La citazione: il furto e il dono
 - a) la citazione come furto e dono, p. 177
 - b) I furti a Hitchcock (e a Renoir?), p. 180
 - c) I doni a Hitchcock, e a noi
 - c1) Morte e sesso-sesso e morte, p. 185
 - c2) Cinema = vita *versus* la pura regia, p. 194

199 CAP. IV: La pratica della regia pura e la svolta linguistico-musicale in psicoanalisi

1. La pura regia o regia *jusqu'aboutiste*, p. 199
2. L'arte della digressione..., p. 214
3. ... e del volo, p. 219
4. Anche Anne Gillain si arrende!, p. 221
5. Di nuovo, e per l'ultima volta, Hitchcock e Renoir!, p. 225
6. La semantica musicale (una provocazione nell'ambito della psicologia dell'età evolutiva), p. 230
7. Oscar-*le siffleur* o la possibilità di comunicare senza il soccorso della lingua, p. 238

247 CAP. V: Ritorno sul luogo del delitto

- I. La psicoanalisi e Hitchcock. Che cosa la psicoanalisi può imparare da Hitchcock, p. 247
2. *House of Games* di Mamet *contra* *Le genou de Claire* di Rohmer, p. 254

263 Una premessa?, no!, una postilla!

269 La filmografia truffautiana

270 Notizie bibliografiche

CAP. I

CHE COS'È LA MAGIA?¹

1. Che ne ha fatto Truffaut di Hitchcock, della sua magia (ipnosi)?

Le donne (per sineddoche:² le loro gambe) sono magiche. Le gambe appaiono già nel primo lungometraggio di Truffaut, *Les quatre cents coups*, e sono quelle della madre che si sfila un paio di calze o scavalca a notte fonda il giaciglio del figlio ("in quel preciso istante le sue gambe sono illuminate dalla luce delle scale, finché non richiude la porta dietro di sé" [lettera a Roger Diamants, 5.4.'71, in *A*: 193]); "La donna è magica (la femme est magique)" l'afferma per primo Plyne, in *Tirez sur le*

¹ Il lavoro di Annette Insdorf, *François Truffaut*, del 1978, considerato da Truffaut stesso il migliore, è stato tradotto in francese col titolo *François Truffaut. Le cinéma est-il magique?* (Ramsay, 1989).

² Non condividiamo, infatti, l'opinione di Anne Gillain secondo la quale esse — ed anche il loro movimento — costituiscono un feticcio (*François Truffaut. Il segreto perduto*, 1991, trad. it. 1995: 264-279; — vedi anche *Les 4000 coups*, 1991: 83 —. Anne Gillain, comunque non è la sola; vedi Elisabeth Bonnaffons, 1981: 72, Bernard Revon, 1984: 27, Carole Le Berre, 1993: 102, 130, 145, 148, Antoine de Baecque e Serge Toubiana, 1966: 121, 298, 374, 495, 509, 570); al massimo possiamo accettare che esse rischino di costituire un feticcio. Truffaut, proprio intervistato su *L'homme qui aimait les femmes* — peraltro il protagonista del film è difeso da Geneviève, nel comitato editoriale, con la formula eminentemente simenoniana: "è semplicemente un uomo" — alla domanda dell'intervistatore: "Il personaggio è un caso-limite?", rispondeva: "Non lo credo, se lo si confronta con le confessioni cifrate di Georges Simenon, che sostiene di aver 'conosciuto' diecimila donne nella sua vita. Diecimila, vuol dire molte donne dietro le porte, nei corridoi o tra due macchine per scrivere... Denner è un ragazzino timido, di fronte a lui!" (*Truffaut par Truffaut*, 1985: 157).

pianiste, il secondo lungometraggio; ma che dire delle "gambe nude" di Bernadette nel terzo, bellissimo cortometraggio, *Les mistons*?³

I libri, sostituto obbligato delle donne: per ragioni biografiche?, ma anche sociologiche — e quindi: la letteratura —, sono magici; i film (sempre come sostituto etc) e quindi: il cinema, la storia del cinema, sono magici. Ma anche gli uomini, sono magici,⁴ tutto è magico, la vita (e la morte) è magica; come diceva Renoir, "La realtà è sempre fiabesca (féérique)"⁵ (F: 64 = 60), e Truffaut ne rimane straordinariamente affascinato (ipnotizzato) e ci affascina (ipnotizza) straordinariamente.

È, questo, forse, lo sviluppo più bello dell'opera di Hitchcock, il mago di cui abbiamo illustrato le prodezze ne *La psicoanalisi e Hitchcock. Che cosa può imparare la psicoanalisi da Hitchcock*.

Allora, per illustrare i rapporti — di influenzamento (ipnosi) — tra cineasta e allievi, presentammo Hitchcock incorporato e trasformato da Rohmer e Chabrol, gli autori del libro-*pamphlet* che lanciò Hitchcock come grande artista — e non solo come mago del brivido — in Francia e in tutto il mondo; qui presentiamo Hitchcock incorporato e trasformato da Truffaut, l'autore della famosissima intervista intitolata *Il cinema secondo Hitchcock*, voluta e, infine, realizzata da Truffaut anche per vincere le resistenze anti-hitchcockiane in America dove il libro dei suoi colleghi (Rohmer e Chabrol) aveva fatto poca breccia, forse perché "un po' troppo intellettuale" (A: 119 e 121: lettere a Helen Scott del 20.6.'62 e del 5.7.1962).

Vi presentiamo Truffaut in modo parziale-partigiano, cioè: solo sotto l'angolo di visuale del suo rapporto con Hitchcock,⁶ beninteso: immerso all'interno della rete immensa di settant'anni di cinema che nessuno

³ Comunque, la loro definizione più straordinaria è ne *L'homme qui aimait les femmes*: "des compas qui arpentent en tous sens le globe terrestre, lui donnant son équilibre et son harmonie".

⁴ Come vedremo ne *La nuit américaine*.

⁵ Una prova inconfutabile della fondatezza della nostra tesi che le gambe (magiche) sono una sineddoche del mondo (magico): tutta la "realtà" è magica.

⁶ Riteniamo che Truffaut si sia ispirato a Hitchcock (anche se non solo a lui) durante tutto il corso del suo lavoro di cineasta; non riusciamo a circoscrivere un suo "periodo 'hitchcockiano'", che si aprirebbe con *La peau douce* e si chiuderebbe con *La mariée était en noir*, passando per *Fahrenheit 451*, così come propongono Antoine de Baecque e Serge Toubiana (1966: 333) e, come vedremo, altri ancora. Per i richiami presenti nei film di Truffaut a molti altri autori di elezione vedi, tra tutti, il testo di Dominique Auziel che, film per film, li indica sotto un titolo seguente: "Immagini in fuga e Paradisi ritrovati": *Truffaut. Les mille et une nuits américaines*.

come Truffaut — si tratta di una sua, anche se indiretta, orgogliosa affermazione — "credette e comprese" (*T*: 206). Hitchcock è il rappresentante di un cinema — quello americano di una volta (all'epoca della dichiarazione di Truffaut: di settant'anni di cinema!) — che "non si farà più" (*La nuit américaine*).

Questa ricerca è iniziata come rivisitazione di alcuni film di Truffaut pianificata (?) quasi per caso o quasi per gioco con due amici, Cristina Borselli e Maurizio Coggiola, alla fine del luglio '96, ed è proseguita con loro per una buona parte di agosto; poi loro sono partiti e io ho continuato da solo.⁷ Prima che il deserto d'agosto sopraggiungesse, mi ero fornito di alcuni materiali, ivi comprese alcune sceneggiature pubblicate da *L'avant-scène cinéma*. Anzi: due film di cui mi mancavano le cassette — *La cambre verte* e *L'amour en fuite* — li ho 'rivisti', in agosto, ne *L'avant-scène cinéma!* Molti materiali li avevo già raccolti, evidentemente in vista (preterintenzionale?) di un tale evento. Sì, perché di un evento si è trattato, che ha trasformato quest'agosto, dedicato a correzione e riorcorrezione di bozze ed altro ancora, in uno degli agosti più belli.

A me e ai miei amici, Truffaut ha dato tanta gioia (e anche un po' di sofferenza) — binomio che forma uno dei suoi grandi *Leitmotiv* —;⁸ gioia nella sofferenza, sofferenza nella gioia. Ma soprattutto gioia e tanta, tanta magia. E anche conforto, perché la cinefilia, era per Truffaut — lo dice lui stesso —, ma anche per noi: "terapeutica".⁹

⁷ Cristina mi ha accompagnato, poi, nelle altre fasi salienti della ricerca; numerose sono state le sessioni filmiche a casa sua, insieme con Fabrizio, dedicate ai vari cineasti amati o odiati da Truffaut. Devo a Cristina anche la lettura attenta e critica del manoscritto.

⁸ Ai due già indicati *Leitmotiv*: 1) le donne sono magiche-la vita è magica, 2) la vita è gioia e sofferenza, se ne aggiunge un terzo: amare l'altro così com'egli è (tel quel il est); individueremo di volta in volta tali motivi, le loro contraddizioni interne e le connessioni che ne fanno un prezioso grappolo. Un grappolo più rigoglioso di quanto non sembri; ricordiamo, infatti, tra altri ancora, il *Leitmotiv* della relazione amorosa contrattualistica e/o biologica. Comunque la filmografia di Truffaut è tutta percorsa da richiami che creano, anche là dove non c'erano prima, dei *refrain*, dei motivi musicali; il modo in cui essa si colloca all'interno della filmografia internazionale (quindi: nella storia del cinema), tende a produrre altri effetti di eco, effetti di prossimità straordinaria anche tra abissalmente lontani.

⁹ "La prima tappa — che qualificherei quasi terapeutica — è la tappa cinefila dal 1942 al 1950" (*Cinématographe*, 1984: 4); d'altra parte sappiamo quanto spesso Truffaut abbia affermato che il cinema gli ha salvato la vita; ad esempio: "Mi sembrerebbe solo di esagerare un po' dicendo che il cinema m'ha salvato la vita" (*Cinématographe*, 1984: 3).

Questo saggio si propone, quindi, come una sorta d'appendice de *La psicoanalisi e Hitchcock. Che cosa la psicoanalisi può imparare da Hitchcock*. In un capitolo conclusivo, *Ritorno sul luogo del delitto*, ricorderemo — qualcosa d'altro aggiungendo — quella ricerca; qui dobbiamo ricordare solo ch'essa, tra l'altro, dimostrava operante, nell'*opus* hitchcockiano, a livello della macrotecnologia conversazionale, l'ipnosi; più propriamente, quella che noi abbiamo definito: "ipnosi della vita quotidiana (Cesario, 1988: 189), cioè l'insieme degli influssi e contro-influssi di cui tutte le relazioni sono intessute. Sidney Gottlieb, il curatore di *Hitchcock secondo Hitchcock*, definisce Hitchcock "mago moderno" proprio perché "a differenza del mago classico" egli "mostra sempre la sua bacchetta magica" (1995, trad. it. 1996: 22). Qui cercheremo di capire il funzionamento della bacchetta magica di Truffaut,¹⁰ oltre che gli apprendimenti da lui fatti del funzionamento della bacchetta magica di Hitchcock.¹¹

Quindi, la nostra ricerca si definisce subito per questo suo limite: essa si occupa 'solo' del rapporto tra Truffaut e Hitchcock, così come questo emerge dalla sua filmografia. Strada facendo, forte si è fatta la tentazione di occuparsi di tutto Truffaut, ad esempio anche del Truffaut critico;¹² siamo, infatti, andati a rivedere, o a vedere per la prima volta, tutti, o quasi tutti, i film amati o detestati da Truffaut critico. Tra gli amatissimi, ricordo solo quelli di cineasti come Renoir, Lubitsch, Welles, che ci siamo rivisti al gran completo (per non parlare di Bresson, Camus, Guitry, Ophüls, Hawks, Mankiewicz e altri ancora).¹³ Ma, nella misura del

¹⁰ "Uno dei più grandi maghi (magiciens)", definisce Truffaut Dominique Auzel (1990: 17).

¹¹ Qui potremmo anticipare uno dei suoi *atouts*, quello che spinge Steven Spielberg a chiedergli di recitare in *Close Encounters of the Third Kind*: "Avevo bisogno di un uomo con l'anima di un fanciullo. Una persona amorevole, calda, capace di ammettere senza riserve lo straordinario, l'irrazionale" (in *R*: 163).

¹² Forse per amore condiviso della pratica dell'"impregnazione" cara a Truffaut (*T*: 155; vedi Le Berre, 1993: 81-3; De Baecque, 1994: 32), che ha non troppo vaghi richiami simenoniani (perlomeno: maigrettiani).

¹³ Tra i detestati, ne ricordo solo uno, *Chiens perdus sans collier*, di Jean Delannoy, del 1955, adattamento del romanzo di Gilbert Cesbron fatto da Jean Aurenche, François Boyer e Pierre Bost. Recentemente Tatti Sanguineti lo ha rivalutato contro le critiche violente fatte da "trovatello", così l'ha definito in *Cine Classics!* che, all'epoca trattò tutti da delinquenti — ricordate, tra l'altro, ne *Les mistons*, i *mistons*, per l'appunto, che, dopo averne combinata un'altra delle loro nel cinema, ne fuggono e, mentre cantano *Colliers perdus sans chien*, strappano dal muro, dov'è affisso, il manifesto del film

possibile, siamo restati fedeli all'idea iniziale di lavorare solo sull'influsso di Hitchcock così com'è stato accolto e reinterpretato da Truffaut, escludendo gli innumerevoli altri influssi. Giustamente l'autore di un piccolo saggio per il grande pubblico, Hervé Dalmais, trattando forse più accuratamente di altri questa materia, ha affermato che Truffaut "non si lascia mai chiudere in un influsso: egli prende da coloro che ammira di che alimentare la propria evoluzione e non esita ad abbeverarsi a delle fonti molto lontane, a tuffarsi in correnti contraddittorie" (1987: 32). E da tanti autori Truffaut si fa influenzare-alimentare che vedere tutti i film ch'egli ha amato o detestato significherebbe vedere tutti i film realizzati nei settanta anni di cinema (di cui ne *La nuit américaine*). Ma, ripetiamo, dalla trama riccamente intessuta dei vari influssi, ritaglieremo un solo influsso, quello di Hitchcock.

Questo limite non ci ha esonerato dal vaglio di tutta la documentazione disponibile.¹⁴ Abbiamo cercato di leggere tutto il leggibile,¹⁵ cioè tutto il raggiungibile anche tramite il Prestito Interbibliotecario (nazionale e internazionale) dell'Università di Firenze; colgo l'occasione per ringraziare Lucia Bertini, responsabile del Prestito, per l'impegno

(*Chiens sans collier*)? —; secondo Sanguineti, invece, "n'est pas si mauvais que ça, n'est pas si mauvais que ça! Ci sono addirittura delle citazioni discrete, ben educate, di Jan Vigo, delle foglie che volano, una *chalande*, una chiatta che passa. Non è un capolavoro, ma è un cinema... solido, pulito, onesto, non così cattivo come era sembrato a Truffaut quarantadue anni fa!" Dopo quarantadue anni, mi succede di condividere la posizione di Truffaut (vedi, ad esempio, *T*: 54, 59 s, *F*: 200), e preferisco di gran lunga film, più che 'su', 'con' i ragazzi, come *Zéro de conduite*, di Vigo (1933), *Germania anno zero (1948)* o *Europa '51* (1952), di Rossellini, *Sommerlek* (Estate d'amore) (1950), di Bergman — oltre quelli di Truffaut medesimo! —.

¹⁴ Ho scorso recentemente il *François Truffaut: a guide to references and resources*, pubblicato da Eugene Walz nel 1982; quest'ultimo, nell'introduzione, racconta dei tagli che ha dovuto fare a un testo che, comunque, è diventato il doppio di quello progettato: il suo *format* si distacca da quello della "serie" per molti cambiamenti — alcuni dei quali egli definisce addirittura "drammatici" (1982: XI) —, perché Truffaut è un cineasta che ha scritto molto più dei suoi colleghi, ha dato più interviste — sembra che lo stesso Truffaut abbia fatto un sobbalzo quando Walz lo informò del loro numero (ivi: XIV) —, su di lui sono stati scritti più articoli e libri che su qualsiasi altro cineasta (parola di Walz!). Tra articoli e libri, il Nostro ne elenca, dandone anche un sommario, oltre 400!, e il suo elenco si ferma al 1981!

¹⁵ Forse anche quel che non lo meritava; penso, ad esempio *Lettre ouverte à François Truffaut* di Eric Neuhoﬀ (Parsi, Albin Michel), del 1987 che abbiamo fotocopiato presso *Bibliothèque du Film*; quest'ultima ha ereditato i materiali della *Cinémathèque Française*.

partecipato che ha profuso per questa ricerca (come per altre). Ringrazio, senza nominarle, molte amiche che, dai loro viaggi, mi hanno portato come dono uno o più testi o video di cui mi sapevano affamato; ringrazio monsieur Pierre Zinc, illustre *bouquiniste* di Liegi, che mi ha gradevolmente sommerso di numeri di vecchie riviste, di audioregistrati di interviste di Truffaut, preziosissimi!, e simili.

Alcuni testi sono risultati difficili da ritrovarsi (vedi più avanti la nota dedicata a *Such a Gorgeous Kid Like Me*). I più difficili sono stati quelli più recenti, perché esauriti e non ancora posseduti da nessuna biblioteca. Fortunatamente Mme Madeleine Morgestern, la vedova di Truffaut, ha risposto cortesemente e generosamente a una nostra lettera e, in occasione dell'incontro con lei nella sede de *Les Films du Carrosse* — che, attualmente, funziona come *Fonds Truffaut* — ci ha regalato alcuni volumi.¹⁶ Un grazie, quindi, a Mme Morgestern; come, peraltro, a Noël Simsolo, Suzanne Shiffman, Jean Collet, che ci hanno aiutato dandoci informazioni preziose.

Quando eravamo giunti alla conclusione della ricerca, quasi incidentalmente ci siamo imbattuti nel bel volume curato da Alessandro Paminio e Vittorio Giacci, *Hitchcock-Truffaut. La conversazione ininterrotta*, e nell'iniziativa molto interessante dell'Istituto Metacultura di cui tra poco diremo. Dicevamo: incidentalmente; per amore di completezza, avevamo regolarmente acquistato il *TUTTOTRUFFAUT* curato da L'Unità; ma solo quando, rovistando tra i materiali truffautiani, una nostra mossa sgraziata ha fatto cadere dallo scaffale il volume in questione, l'occhio 'caduto' sul testo 'caduto' ne ha rivelato la vera identità; non si trattava dell'intervista di Truffaut a Hitchcock col quale l'avevamo scambiato, ma di un testo tutto dedicato al rapporto tra Truffaut e Hitchcock.

Capite bene che immediatamente l'abbiamo divorato e che, nei giorni seguenti, ci siamo messi in contatto con l'Istituto Metacultura!

Vittorio Giacci, in uno dei suoi interventi, *Le affinità elettive. Il cinema "hitchcockiano" di Truffaut. Il cinema "truffautiano di Hitchcock*,

¹⁶ Di François Truffaut: *La nuit américaine, scénario du film. Suivi de: "Journal de tournage de Fahrenheit 451"*; di André Bazin, *Le cinéma de l'occupation et de la résistance*; di Jean Collet, *Le cinéma en question*; di Dominique Fanne, *L'univers de François Truffaut*; infine, di Henry Farrell, *Le chant de la sirène* (base de *La sirène du Mississippi*), di Charles Williams, *Vivement dimanche* (base di *Vivement dimanche!*), entrambi nella traduzione francese.

ipotizza delle influenze anche di Truffaut su Hitchcock, oltre di quelle ben note di Hitchcock su Truffaut, “ancora tutte da studiare”; secondo Giacci tali influenze

sono certamente più nascoste, anche se ugualmente presenti, a partire proprio da *Topaz*, il film che con più evidenza segna l’inizio di una autoriflessione del cineasta inglese alla luce del dialogo avvenuto in occasione della *Conversazione*. Dalla presenza, nel cast, di Claude Jade, che — scrive Truffaut al Maestro — “potrebbe essere la figlia naturale di Grace Kelly”[C: 277], e di Michel Subor (nel ruolo di Picard) la cui voce aveva fatto da commento off in *Jules e Jim*, al personaggio di un fioraio, che non appare nel romanzo ma è stato scritto apposta per il film, dal nome sin troppo evocativo di Dubois, l’attrice-feticcio cara a Truffaut, la giovane donna “pura e degna” di *Tirate sul pianista (Tirez sur le pianiste)*, e di *Jules e Jim*. È con questo film che Hitchcock torna, con una forza sperimentale dimenticata dai tempi di *Nodo alla gola (Rope)*, alle sue sfide con la Forma e con la Tecnica, è con esso che, per la prima volta, e forse proprio grazie al contributo critico di Truffaut, che si interroga sulle possibilità di differenti finali, girandone addirittura tre, e realizza così la prima, ed unica, “opera aperta” della sua filmografia. In tal modo Hitchcock tenta di emulare la libertà narrativa di cui disponeva Truffaut, che si pone lo stesso quesito formale nella sequenza, altrimenti incomprensibile, del vestito rosso o blu della bambina ne *L’uomo che amava le donne (L’homme qui aimait les femmes)* e che traspare nella lettera scrittagli da Hitchcock nell’estate del 1970¹⁷ in cui, sognando di poter girare un film non su un set ma nel proprio ufficio, non con attori ma con i propri più stretti collaboratori e familiari, descrive, come meglio non si potrebbe, le modalità produttive ed espressive di *Baci rubati* e *Domicil conjugal*. Hitchcock, dunque, il grande demiurgo delle Majores hollywoodiane, all’apice della sua carriera, *invidia* Truffaut per la sua “factory” artigianale, fatta più di talento che di apparati, più di sensibilità che di strutture industriali. Invoca — e chiarisce — un altro segreto perduto, forse il più importante di tutti, quello del magico equilibrio fra arte e mercato, di cui Truffaut, poco prima di vincere l’Oscar per *Effetto notte* e dieci anni prima di conquistare i 10 Césars per *L’ultimo metrò (Le dernier métro)*, appare esserne, agli occhi di Hitchcock, il solo detentore, mentre, in occasione della sua ultima apparizione in pubblico, il 7 marzo nel 1979, si congeda dal pubblico con una ammonizione ed un augurio, “evitate il carcere” che, detto alla presenza di Truffaut, suona come un ultimo, riservato e confidenziale commiato all’amico francese ed alla sua infelice adolescenza (1997: 42-3; corsivo mio).

¹⁷ Mi pare che si tratti della lettera del 26 ottobre 1975 (R: 233; anche C: 279)

Peccato che Truffaut, quando commenta il film ricordato da Giacci, concluda dicendo: “*Topaz* non è un bel film” (C: 279)! Comunque il livello dei saggi del volume miscellaneo è eccellente (li citeremo spesso).

Ma veniamo all’iniziativa di cui abbiamo preannunciato la descrizione e che Alessandro Pamini illustra diffusamente nel suo intervento *La conversazione Truffaut-Hitchcock, dal progetto pre-elettronico di un libro reticolare e poliespressivo al progetto elettronico di una tela ipertestuale e multimediale*. I Nostri partono dall’affermazione — una sorta di ‘punto fermo’ — di Truffaut: “guardando i suoi film [*ça va sans dire*: di Hitchcock] era evidente che quest’uomo aveva riflettuto sugli strumenti della propria arte *più di tutti i suoi colleghi*” (C: 7-8; corsivo mio). Essi sostengono che Truffaut ha reso espliciti gli approdi tecnici e teorici a cui era arrivato Hitchcock; vedi, ad esempio, Emanuele Del Monaco: “Ma sbaglia chi crede che quello tra Truffaut e Hitchcock sia semplicemente un rapporto allievo-maestro. [...]. *Hitchcock ha inventato le regole del cinema, ma è Truffaut, lo studioso, ad aver dato loro un nome*” (1977: 111; corsivo mio).

Il compito che i Nostri si danno: stabilire una “Tela ipermediale” (Pamini, 1977: 257) capace di collegare tutti gli interventi di Truffaut su Hitchcock e su altri autori, maestri e anche solo colleghi, anche contemporanei, sui temi della riflessione della famosa intervista-conversazione, in un “Sistema Cognitivo reticolare capace di orchestrare tutti i dialoghi possibili, a più voci, da più punti di vista e su più soggetti; sistema che la Conversazione contiene in nuce e che può aggiornarsi solo con il contributo degli altri materiali ad essa correlabili” (ivi: 257); lo “studio meta-teorico dell’Istituto Metacultura [...] sistematizza, riorganizza reticularmente e correla tutti gli studi di Truffaut e di Hitchcock (e degli altri studiosi che hanno anticipato o continuato a sviluppare le idee di Truffaut e di Hitchcock sul cinema) con tutte le opere cinematografiche di Truffaut e di Hitchcock (e degli altri autori che possono essere identificati come maestri, interlocutori ed eredi del cinema di Truffaut e di Hitchcock) (ivi: 261).

Come avrete capito, mi sono messo subito in contatto con Alessandro Pamini a Roma ed ho fissato un incontro con lui; nel frattempo ho letto un lavoro trasversale imperniato su Lubitsch, realizzato da lui e da Emanuela Del Monaco, veramente ammirevole: *Ernst Lubitsch: l’arte della variazione* (1995), esempio di tela anche se solo a livello cartaceo. L’incontro è avvenuto due-tre mesi dopo ed è stato

appassionante; Pamini mi ha guidato nel labirinto affascinante della tela su Rossellini ormai quasi completata e mi ha parlato di tanti altri programmi; sono nate proposte, ipotesi di collaborazione etc.¹⁸

¹⁸ Pamini, gentilmente, mi ha inviato alcuni materiali truffautiani; tra tutti il *video* della interessantissima *Leçon de cinéma*. Altri ancora me ne invierà. Comunque, a questo punto, è possibile chiudere, anche se momentaneamente, questa affascinante ricerca.

2. Il *Leitmotiv* della magia, ed altri ancora

Nel corso della rivisitazione di cui ho detto, mi-ci ha colpito il *refrain*, il *Leitmotiv* del magico; le gambe delle donne sono magiche, ma non solo; anzi: quasi tutto è magico; decisamente: tutto è magico!

Magistralmente Paola Malanga dimostra l'equivalenza donne (di cui le gambe sono, come abbiamo già detto, solo una sineddoche) = libri¹⁹ (letteratura) = film (cinema); così, in qualche modo, perimetrando un po' l'invasività di questa magia. Al testo di Malanga rimando gli interessati (e anche al bell'articolo di Antonio Fiore, *Lo scaffale vuoto*).²⁰ Come rimando gli interessati al bel saggio di Vittorio Giacci, *Truffaut come Turenne, Truffaut come Mozart*, del 1981, in cui viene prolungata l'equivalenza: (donne = cinema) = musica! Un'altra equivalenza: (donne = cinema = musica) = bambini è proposta sempre da Giacci (*François*

¹⁹ Tanto più i libri o gli stampati che riguardano il cinema; e così il gioco delle equivalenze si arricchisce. Mi riferisco alla dichiarazione: "Se si riusciva a scovare uno di questi taccuini magici (carnets magiques) si potevano vedere in una settimana cinque film americani sei mesi prima della loro uscita a Parigi" *Entretien Truffaut/de Givray*, archives des Film du Carrosse, 1984: p. 41, citato in *François Truffaut* di Antoine de Baecque e Serge Toubiana, 1966: 67-8).

²⁰ Lasciando per scontata la magia delle donne, quanto ai libri: "Queste frasi [del libro di Ray Bradbury a cui Truffaut si è ispirato per *Fahrenheit 451*] non potevano che essere magiche (magiques)" (*T*: 170 = 170); amore per il libro = amore fisico: "In quest'ultimo contesto, che è quello del mio film [*Fahrenheit 451*], il libro diventa un oggetto a cui ci si affeziona sempre di più. Anche la rilegatura, la copertina, l'odore delle pagine acquistano un grande valore sentimentale. Il film rischia di commuovere le persone — me compreso — per le quali un libro ha un grande valore sentimentale" (ivi: 109; corsivo mio). Quanto al cinema e ai film: il cinema "è soprattutto magia (magie) [...]. Il mio lavoro consiste nel cercar di ritrovare questa magia (magie)" (1988: 424; trad. it. 1990: 272). A proposito dei film di Orson Welles, non si contano le aggettivazioni in tal senso: "magico (magique) [il nome *Rosebud* ed altri ancora]" (*F*: 293 = 222), "atmosfera magica (féérique)" (ivi, 1975: 304; trad. it. 1992: 233), "carattere magico (féérique)" (ivi, 1975: 306; trad. it. 1992: 235), "è un film magico (magique)" (ivi, 1975: 306; trad. it. 1992: 236). Nel 1954, presentando il film di Robert Bresson *Les dames du Bois de Boulogne*, Truffaut così comincia: "Poco meno di dieci anni fa, un pomeriggio in cui avevo marinato il cinema per perdere tempo a scuola (ivi: 163)! Sappiamo che Truffaut marinava la scuola per andare al cinema; qui, come dire, cambia le carte in tavola; per dimostrare quanto fosse sbagliato il parere dato dal professore, sullo stesso film: "Ho visto ieri sera il film più stupido che ci sia, *Les dames du Bois de Boulogne*" (ibidem) e, quindi, per affermare il magistero del cinema.

Truffaut, 1995: 64, 111), comunque affermata dallo stesso Truffaut: "La mia natura mi spinge a fare dei film pro e non contro, poiché ho bisogno di amare gli attori ed i personaggi che essi incarnano sullo schermo. Ho fatto dunque dei film *a favore dei bambini, delle donne e dei libri*. Non potrei fare altrimenti" (in Giacci, 1981: 57). Nell'ultima parte del nostro lavoro risulterà chiara l'importanza di tutti questi ultimi anelli della catena delle equivalenze.

Ma in che consiste e come funziona questa magia? Cercheremo qui — poi ritorneremo sul tema nell'esame dei vari film, della stragrande parte di essi — di dare qualche risposta soprattutto nell'ipotesi che la 'magia' in Truffaut faccia le veci dell'"ipnosi" in Hitchcock. Sarà possibile solo in sede di conclusioni, verificare o falsificare quest'ipotesi.

Sicuramente — almeno a me restano pochi dubbi — è da Jean Renoir, uno dei suoi grandi maestri, insieme a Hitchcock (e a non molti altri), che Truffaut impara, o capisce meglio, che cos'è la magia. Commentando, nel 1967, il film di Renoir, *Eléna et les hommes*, del 1956, sostiene che Eléna dice la verità sui nostri governanti che "hanno deciso di governarci e di farci felici anche nostro malgrado" e aggiunge:

se vi sembra sorprendente che questo film realista sia anche una favola, ascoltate la risposta di Jean Renoir: "La realtà è sempre magica (*féerique*). Per riuscire a rendere la realtà non magica (*féerique*), bisogna che certi autori ce la mettano tutta, e la presentino in una luce un po' bizzarra. *Se la si lascia così com'è (telle qu'elle est), essa è magica (féerique)*" (F: 64 = 60; corsivo mio).²¹

Segnaliamo qui un altro motivo-chiave in Truffaut: "così com'è".²²

²¹ La traduzione è mia perché quella italiana (p. 60) è pedestre e sbagliata (ad esempio: "il faut que certains auteurs se donnent beaucoup de mal" = "è necessario che certi autori si facciano molto male!"); ma può capitare a tutti! Truffaut cita da un *entretien* con Jean Renoir condotto da lui stesso insieme con Rivette e pubblicato nel n. 78 dei *Cahiers du cinéma*, nel 1957. Adesso in *Jean Renoir. Entretiens et propos*, 1979: 55.

²² A proposito del suddetto *Leitmotiv*, è curioso che l'espressione "tel quel" ritorni spesso in Renoir; ad esempio: nel corso di una trasmissione televisiva del 1961 (in *Jean Renoir. Entretiens et propos*, 1979: 134), nel corso di una trasmissione radiofonica del 1966 (ivi: 126; due volte), in un'intervista a Michel Delahaye e a Jean Narboni (*La marche de l'idée*, 1979: 83, 94). — Quando Truffaut avvicina, per certi aspetti Sacha Guitry a Renoir, subito dopo parla di "uno sguardo [...] indulgente ma assai lucido sulla vita *come essa è (comme elle est)*" (F: 238 = 181; corsivo mio) —. Espressioni simili è possibile trovarle anche in alcuni testi ispiratori dei film di Truffaut; a parte i testi di Henri Roché, di cui parleremo più avanti, ricordiamo qui *The Beast in the Jungle*, di Henry

Renoir, che Truffaut ha citato, così proseguiva: "Questo viene solo dal mio desiderio di cercare di vedere la realtà. Ora, *la realtà, a me piace molto, e sono felice che mi piaccia perch'essa mi dà gioie infinite.*" Precisava, però che una gran parte di persone, di essa "ha assolutamente orrore" e costruisce "una specie di film tra la realtà e se stessi". Tale film "*è un film estremamente monotono, perché diventa lo stesso per tutti*". Infine, così concludeva:

Si, dopo tutto, la realtà è d'essere favolosa (féerique). Sono necessari molta pazienza, molto lavoro, e della buona volontà per trovarla. Sono convinto d'altronde che non è una questione di talento o di doni: solo di buona volontà. Se si vuole trovare la realtà, la si deve trovare. Basta eliminare quel che vi sembra fabbricato dalle abitudini della vostra epoca, ed eliminare queste abitudini a priori, liberi di riprendere più tardi quelle che si trovano conformi alla realtà: poiché ce n'è comunque qualcuna.

Agli intervistatori dei *Cahiers* che gli domandavano: "*Si tratta dunque di rivedere le cose così come esse sono (telles qu'elles sont)*", così rispondeva:

Credo che sia il lavoro di ogni — non adopererò la parola troppo importante di creatore — di ogni essere vivente. [...] si può comunque vivere cercando di sopprimere questa specie di film che vi circonda e vedere le cose come esse sono (telles qu'elles sont): poiché esse sono più belle, poiché esse sono più favolose (féeriques). Se il film ci portasse più favola e ci proiettasse in un sogno gradevole! Niente affatto: al contrario, è la realtà che è il sogno piacevole (Jean Renoir. Entretien et propos, 1979: 55-6; corsivo mio).

Truffaut non dimenticherà mai questa 'lezione': "non perdo mai di vista la giustezza di queste parole di Jean Renoir; 'La realtà è fiabesca (féerique)'" (Prefazione alle *Aventures d'Antoine Doinel*, del 1971; anche ne *P*: 23 = 25); la realtà com'essa è. Avremo modo di approfondire questo *Leitmotiv*; in ogni caso, anticipiamo che non si tratterà di cogliere il noumeno ma, eventualmente, di far brillare il fenomeno.

James: "Ella [...] l'aveva amato *per se stesso (for himself)*" (1903: 401; trad. it. 1989: 64; corsivo mio). La capacità di amare qualcuno così com'egli è, secondo James, è tipica delle donne, è ciò che le rende "meravigliose" (*The Altar of the Dead*, 1895, trad. it. 1988: 51).

Parlando, nel 1974, di un altro film di Renoir, *La grande illusion*, del 1937, Truffaut aggiunge qualcosa: "i cambiamenti di tono, il gusto dei discorsi generici, i paradossi e soprattutto un senso molto forte degli aspetti barocchi della vita quotidiana, quello che Jean Renoir chiama la *magia della realtà (féerie de la réalité)*" (P: 104 = 69-70).

Egli cioè, collega la magia col barocco della vita quotidiana; ma, soprattutto, sembra farla coincidere con l'illusione! Poco sopra, infatti, egli ha citato le ultime frasi del dialogo tra Maréchal e Rosenthal che stanno per separarsi sulla neve alla frontiera svizzera:

MARECHAL: È proprio l'ora di finirla con questa maledetta guerra... sperando che sia l'ultima.

ROSENTHAL: Ah, che illusioni ti fai!

ed ha concluso, circa il significato del grande film di Renoir: "*La grande illusione* è dunque l'idea che quella guerra sia l'ultima *ma è anche l'illusione della vita*, l'illusione che ognuno si fa del ruolo che deve recitare nell'esistenza" (ivi: 69; corsivo mio); quindi: magia = illusione?

Sì, e un'illusione che bisogna difendere anche lottando; "una volta — sostiene più volte Truffaut — il fatto di *andare al cinema era magico (magique)*,²³ quando il film cominciava, si creava un certo stato di emozione. Oggi, a causa della televisione, non è più possibile".²⁴ E concludeva che, forse, la sua posizione al riguardo era "reazionaria", ma: "se si vuole conservare questo aspetto magico del cinema, *invece di rassegnarci a ciò che non esiste più, bisogna lottare contro la mancanza di stile della televisione* (T: 365 = 235; corsivo mio + 272).²⁵

²³ "A quel tempo, la magia (magie) esisteva ancora. L'opera non era un segno di qualche cosa, si limitava ad essere quella cosa (che non aveva bisogno di un nome e di Heidegger per esistere)" (Godard, 1988: 5; trad. it. 1989: LXIII).

²⁴ "La televisione ha rotto l'incantesimo (les mythes)" (P: 61 =54).

²⁵ Truffaut continua sostenendo l'importanza della concentrazione (su cui torneremo più avanti) ottenibile attraverso l'eliminazione della decorazione, del "vestito per intero": "È per questo motivo che *Adèle H.* è tutto un primo piano, non si vede né la terrazza, né un caffè né una carrozza. Si vede solo un primo piano che attraversa tutto il film, perché io volevo che il pubblico vedesse solo quel viso, s'interessasse solo a quello e non si distraesse col pittoresco": il trionfo dell'idea fissa, il massimo della concentrazione.

3. Lottare per recuperare la magia perduta

Uno degli strumenti è la menzogna.²⁶ c'è, "nell'idea stessa di spettacolo cinematografico, una promessa di piacere, un'idea di eccitamento che contraddice il movimento della vita: cioè la china discendente: degradazione, vecchiaia e morte". Truffaut si impegna a "riassumere" e a "semplificare":

lo spettacolo è qualcosa che sale, la vita qualcosa che discende e, se si accetta questo punto di vista, si dirà che che lo spettacolo, a differenza del giornalismo, *compie una missione di menzogna, ma che i più grandi uomini di spettacolo sono quelli che riescono a non cadere nella menzogna e che fanno accettare al pubblico la loro verità senza tuttavia contravvenire alla legge dello spettacolo.* Sono quelli che fanno accettare la loro verità e anche la loro follia, perché non bisogna dimenticare che un artista deve imporre la sua follia particolare a spettatori meno folli di lui o folli in modo diverso (*F: 31; corsivo mio*).

Quindi: 1) la menzogna consiste nel rovesciare la realtà. Quella realtà che è sempre *féerique?*, no!, la realtà della morte; quindi: l'arte (cinema e non solo) = antidoto alla morte;²⁷ 2) il vero artista non mente, perché afferma e riesce a far passare la sua "verità" ed anche la sua "follia". È questa la realtà sempre magica: quella umana, fatta anche di illusione e di follia.²⁸ Magica, soprattutto, è la resa artistica di questa realtà variegata: "Lo spettacolo era magico (magique) a priori" (*P: 53 = 45*).

A proposito di questo 'a priori', pensate al ritratto straordinario, dedicato, nel 1961, a Jacques Audiberti, "per il quale le donne erano magiche (magiques)" (*P: 144 = 197*):

²⁶ "Io sono qui per raccontare delle storie, delle *menzogne organizzate*" ("Cinématographe", 1984: 52; corsivo mio).

²⁷ "Niente si può conservare, né giovinezza, né potenza, né amore; Charlie Foster Kane, George Minafer Amberson, Michel O'Hara, Gregory Arkadin arrivano a capire che è di lacerazioni che è fatta la vita" (*Il film della mia vita*, 1975, trad. it. 1978: 229). Magica è la giovinezza? O magica è la capacità di superare il limite della morte?

²⁸ "La vita non è logica" (*F: 192*).

Con la sua faccia sfregiata da vecchio lupo di mare in vacanza, Jacques Audiberti è un colosso di Antibes, bello e potente come i suoi libri, che pongono instancabilmente sempre la stessa domanda: perché le donne non ci desiderano come le desideriamo noi, *a priori*, sistematicamente, fisicamente e astrattamente *e sempre per quello che sono (pour ce qu'elles sont)*: le gobbe per la loro gobba, le borghesi per il loro cappellino, le puttane per le loro gambe, le pudibonde per la loro virtù, le grasse per i loro cuscini e le magre per le loro ossa? [...]. *Per Audiberti, la donna è magica (magique)*, la donna è suprema. *È a lui che penso quando filmo un uomo, alla sua opera quando filmo una donna*. È ancora a lui che penso guardando un bel paio di gambe per la strada, a ciò che potrebbe dirne. *Anche se è impossibile risolvere il mistero della donna, certo è impossibile cantarlo meglio di lui* (ivi: 105-6; corsivo mio, tranne "a priori").

Qui il *Leitmotiv* del 'magico' si congiunge' — fino a coincidere? — con l'altro *Leitmotiv*: quello dell'accettazione della realtà, o solo della donna (ma della donna come sineddoche della realtà, così come le gambe della donna sono sineddoche della donna nella sua interezza e nel suo splendore?): così com'essa è. Si fa per dire, perché, l'abbiamo già visto, la realtà è trasfigurata dall'arte; così come la donna è trasfigurata — lo vedremo più avanti — dall'amore!

E quanto grande, oltre che grandioso, è il lavoro dell'arte e dell'amore!

Un altro *Leitmotiv* è quello del film-treno; come vedremo la metafora è hitchcockiana; ma anche Welles usava una metafora simile; definiva, infatti, il film: "a ribbon of dreams (nastro di sogni) (ivi: 63, 64, 86).²⁹ Truffaut sintetizza le due metafore: "Bisogna pensare a questo nastro di film che si snoda e fa sì che tutti i film ambientati sui treni procurino un piacere più grande di altri. C'è una coincidenza formidabile tra questo treno che rotola e lo srotolamento del film stesso. Si può tener conto di *questa magia (magie)* per cercare di ritrovare certe leggi" (*T*: 360 = 231; corsivo mio)³⁰. Ma si tratta di un'impresa grata-ingrata: Truffaut ha

²⁹ In fondo Renoir aveva usato una metafora simile; Truffaut, nel 1974, lo cita: "Non concepisco il cinema senza acqua. Nel movimento del film c'è un aspetto ineluttabile che lo rende simile alla corrente dei ruscelli e allo scorrere dei fiumi" (*P*: 118).

³⁰ A dire il vero la metafora preferita resterà sempre quella di Hitchcock; nel 1972: "A dire il vero è probabilmente più giusta l'immagine hitchcockiana del film paragonato ad un tragitto in treno; le scene si agganciano come vagoni le une alle altre, la storia avanza sui suoi binari, il pubblico non abbandona il treno, si lascia trasportare dal punto di partenza al capolinea attraversando paesaggi che sono delle emozioni" (*P*: 28;

progettato di analizzare "con severità" le sceneggiature di due film francesi, di metterne in evidenza i difetti di costruzione, ma ha cominciato da otto giorni un nuovo film suo "ed eccomi pieno di umiltà":

Si arriva con dieci idee al giorno, se ne utilizzano tre, si rinuncia alle altre e si pensa di aver "salvato l'indispensabile". Si sperava di girare un film, e ci si accorge che si rattoppa, che si aggiusta, si rimaneggia. *Si sperava che il film sarebbe stato un treno in corsa e, invece, è una nave alla deriva e continuamente bisogna correggere la rotta (F: 248; corsivo mio).*

Tentiamo di descrivere altri meccanismi della magia truffautiana nei capitoli III e IV. Consigliamo, di Anne Gillain, *François Truffaut. Il segreto perduto*,³¹ in cui un 'segreto' è rivelato. Sembra che l'autrice abbia sviluppato uno spunto fornito da Truffaut mentre parla de *Les quatre cents coups*. Dice, infatti, Truffaut che, nel suo libro sui problemi sessuali dell'adolescenza, Maryse Choisy racconta un "curioso esperimento" tentato dall'imperatore Federico II. Egli si domandava "in che lingua si sarebbero espressi i bambini che non avessero mai sentito pronunciare una parola". Sarebbe stata il latino, il greco, l'ebraico? Affidò un certo numero di neonati a delle nutrici incaricate di nutrirli e di pulirli; impedì rigorosamente che parlassero loro o li carezzassero. Ebbene tutti i bambini morirono in età molto precoce: "essi non potevano vivere senza gli incoraggiamenti, le moine e gli atteggiamenti amichevoli, senza le carezze delle loro balie e delle loro nutrici; è per questo che si chiamano

corsivo mio); già nel 1960: "il film è una locomotiva che deve andare avanti a tutti i costi perché dopo il suo passaggio si fanno saltare le rotaie. Se, davanti, la strada è ostruita, non importa! Bisogna comunque passare" (ivi: 20). Parlando con Gregg Kilday de *L'amour en fuite*, Truffaut disse che avrebbe fatto bene ad ambientarlo completamente su di un treno: "Un treno è il setting perfetto perché si muove in avanti da se stesso. Penso che lo spettatore faccia un'associazione inconscia tra il movimento del treno e il movimento del film nel proiettore" (citato da Annette Insdorf, 1994: 230). Ricordiamo, comunque, che il treno, per Hitchcock, è il contenitore di una vicenda intima; a proposito di *North by Northwest*: "Mi sono sforzato di tenere il pubblico *nel treno, con il treno*, e tutti i campi totali sono stati filmanti come da un finestrino ogni volta che il binario faceva una curva" (C: 223; corsivo mio); la vicenda intima è quella che si svolge tra autore e pubblico!

³¹ "Grande segreto" è il titolo che Truffaut dà alla sezione de *I film della mia vita* dedicati ai suoi maestri; egli afferma: "corro [...] dietro a un segreto perduto piuttosto che a cose future" (T: 90). "Chi ha veramente influenza su di me non sono i contemporanei ma i cineasti del muto..." (ivi: 127).

magia nutritiva (magie nourricière) le canzoni che canta la donna cullando il bambino (*Tr*: 57-8; corsivo mio).

L'anatomia del segreto perduto tentata da Anne Gillain, comporta in primo luogo l'"anatomia dell'emozione" (*François Truffaut. Il segreto perduto*, 1991, trad. it. 1995: 22), che Truffaut trovò — *faute de mieux* — nel cinema e, in particolare in quel cinema muto che non aveva neppure bisogno delle didascalie.³² Questo segreto è rappresentato da un'"interrogazione inconscia su una figura materna distante, ambigua, inaccessibile. È a partire da questa che si crea il vuoto che richiede un continuo rinnovamento nella costruzione delle sceneggiature. Le narrazioni si susseguono come una serie di ipotesi edipiche su tale figura che si sottrae alle definizioni e custodisce il segreto dell'identità del protagonista" (ivi: 24).

Avete già capito che il saggio di Gillain è un saggio con approccio psicoanalitico. Come vedremo, più volte Truffaut affermerà che "l'argomento degli argomenti" è l'amore; ebbene, Gillain cita la risposta — ch'essa considera "sorprendente" (ivi: 26) — di Truffaut a un giornalista che nel 1979 gli diceva: "Lei non ha mai parlato di sua madre": "lo classifico i miei libri per autore, ma vorrei riservare un reparto della mia biblioteca ai libri sulle madri. È il miglior libro di ogni scrittore. Guardi Simenon, Roger Peyrefitte, Bataille, Pagnol, Albert Cohen. Se non ci fosse che un solo soggetto, sarebbe stato quello: la madre. Forse per me è ancora troppo presto" (*T*: 249). Commenta Gillain: "È una risposta che può essere letta come uno splendido lapsus in cui Truffaut nega nel momento stesso in cui afferma. 'No, non ne parlo: sì, l'unico argomento'" (ivi: 27).

L'emozione è il femminile, è la donna, è la madre. Gillain, presentando *Les quatre cents coups*, propone un'interessante equivalenza: scale = gambe di donne = spazzatura, equivalenza che rivelerebbe "la profonda ansietà ispirata ad Antoine dal corpo femminile.

³² Nell'introduzione a *Il cinema secondo Hitchcock*, Truffaut sostiene che Hawks, Ford e Hitchcock sono "i soli eredi dei segreti di Griffith" e conclude: "come pensare senza melanconia che, terminata la loro carriera, bisognerà parlare di 'segreti perduti'" (*C*: 18); quindi il segreto perduto dopo la fine della carriera di Truffaut ripete una perdita già subita da Truffaut medesimo. In altre parole, il titolo del lavoro di Anne Gillain riconosce l'appartenenza di Truffaut alla grande tradizione del muto sopravvissuto al sonoro e nel sonoro. "Quello che mi tocca di più è che se n'è andata la generazione del muto: Chaplin, Renoir, Hitchcock. Nessuno farà mai più film come loro" (*T*: 250).

Tale corpo rappresenta per lui *un mistero terribile* e genera visioni di caos, di sporcizia e di sangue" (ivi: 44; corsivo mio).

Gillain descrive-interpreta una scena ambientata nel Centro per delinquenti minorili (tre ragazze vengono rinchiuso da un uomo in una gabbia munita di sbarre) aiutandosi con altre due, "complementari": 1) la signora Doinel ritorna a notte fonda a casa e il rumore dell'automobile che la riaccompagna sveglia Antoine; durante una lite coniugale, il padre accusa la moglie di tradirlo con un altro uomo; 2) al Commissariato, Antoine viene nuovamente svegliato dal rumore di un motore, quello del furgone che trasporta tre prostitute che vengono rinchiuso in una cella vicina alla sua. In più di un'intervista Truffaut ha dichiarato di avere adottato deliberatamente lo stile dei racconti per bambini:

Quando [ne *Les quatre cents coups*] poi entrano le tre prostitute mi son detto: "Ecco fatto, siamo ancora nel film francese sconcio", così ho fatto loro dire frasi da fiaba (contes de fées). La prima dice (il che è assurdo perché si fa arrestare almeno due volte alla settimana): "Avevo già visto al cinema un commissario, ma era più pulito". E la seconda: "Io ne ho visto di più grandi". E la terza: "Io ne ho visti di più allegri". [...]. Ho fatto un dialogo da libro per bambini (*T*: 190 = 121).³³

Secondo Anne Gillain l'immagine delle tre ragazzine in gabbia "rimanda direttamente" a quella delle tre prostitute nella cella con le inferriate; l'ambivalenza di Antoine nei confronti della madre "si inserisce in questa catena significante alla quale non manca alcun anello". Un

³³ Parlando de *La mariée était en noir*, Truffaut sostiene che i romanzi di Irish e di Goodis gli piacciono moltissimo perché li vede "come fiabe (contes de fées) per adulti" (*T*: 185 = 117): "Per me è una questione di 'apparizione (apparition)', 'sparizione' (disparition)', 'erano cinque', 'che fine hanno fatto quei cinque?' Questo è il lato che mi piace terribilmente" (ibidem). Interessante l'importanza dell'apparizione, e della sparizione, in questo contesto dato che è la donna a rappresentare l'apparizione per eccellenza; Jeanne Moreau sarà percepita come un'apparizione quando farà il suo primo ingresso sulla scena come portatrice di morte. Peraltro, sappiamo bene che Hitchcock era interessato anche lui a raccontare storie-fiabe; basterebbe ricordare quel ch'egli dice per spiegare perché ha rivelato al pubblico, ma non a Scottie, l'identità Judy = Madeleine: "Ho immaginato di essere un bambino seduto sulle ginocchia della madre che gli racconta una storia. Quando la mamma smette di raccontare, il bambino chiede immancabilmente: 'Mamma, che cosa succede dopo?'" (*C*: 202); vedi il seguito! Scontato il riconoscimento di Truffaut: "Ad affascinarmi è innanzitutto quel suo [di Hitchcock] lato da racconto di favole" (*T*: 149).

rombo di motore "dice che è una puttana"; le prostitute, in numero di tre, "dicono che è una fata"; l'inquadratura delle ragazzine "aggiunge che, come suo figlio, è una bambina imprigionata che marina la scuola con il suo amante per le strade di Parigi". Conclusione: "L'arte di Truffaut risiede tutta in questa intuizione" (ivi: 45).

Consigliamo la lettura di questo saggio, nonostante la nostra allergia per i saggi su artisti scritti da critici armati di psicoanalisi. In *Truffaut sur le divan*, Magny, presentando, questo lavoro di Anne Gillain, afferma di ritenere "incongruo mettere i film del cineasta sotto l'egida d'un teorico, anche se brillante, lui che proprio rifuggiva da ogni teoria a vantaggio dell'istinto, dell'inconscio, del concreto", e conclude che, "fortunatamente, alla maniera stessa dei film del cineasta, il libro di Anna Gillain non si riduce alle sue intenzioni coscienti e manifeste: vale meno per la sua tesi che per i numerosi dettagli, le interpretazioni infinitesimali e tuttavia originali, personali, inedite e profonde" (1991: 78).

Il nostro approccio a Truffaut, è molto più limitato, tutto volto a cogliere il rapporto di influenzamento Hitchcock → Truffaut; ma, come vedrete, anche noi saremo costretti a utilizzare, pur se molto parcamente, lo strumento psicoanalitico. Comunque, sul lavoro di Anne Gillain, uno dei più acuti su Truffaut, torneremo di nuovo.

4. Qualche anticipazione in un trattatello di Truffaut sulla magia

Ubbidendo, anche se solo parzialmente, alla legge del *suspense* la quale vuole che lo spettatore, in questo caso il lettore, sia informato, anticipiamo in forma un po' concentrata, molto di quel che diremo anche in sede di conclusioni. Prima, però, due citazioni da Truffaut, entrambe relative a *Fahrenheit 451*. La prima tratta dal suo *Journal de tournage*: "Un'altra inquadratura *'magica (magique)'*: tentativo di filmare al rallentatore una pila di libri che cadono *senza motivo (sans raison)*. Volendo ottenere *l'inquadratura dei miei sogni*, bisognerebbe dedicarle due giorni. *Per tagliar corto con la magia (magie)*, tentiamo di far volare un libro, come un gabbiano, in un ambiente vuoto, con l'obbiettivo di inserire questa immagine in un incubo che avrà Montag malato" (31 gennaio 1966; corsivo mio); la seconda, da un'intervista: "*Fahrenheit 451 è una favola (fable)*, un apologo. *Ma per me una favola non prova niente, non ha niente da provare (T: 171 = 108; corsivo mio)*.³⁴

Queste due citazioni ci richiamano con forza alla magia sulla quale Truffaut sviluppa, senza parere, un trattatello in una delle più lunghe e belle interviste, quella data a Claude-Jean Philippe in tre riprese: febbraio 1976, marzo 1978 e giugno 1980, nel quadro della serie "Le cinéma des cinéastes", diretta dallo stesso Claude-Jean Philippe e pubblicata nel 1993 in due cassette da Radio France.

Claude-Jean Philippe sta discutendo con François Truffaut de *La chambre verte*; Truffaut, riferendosi a *Adèle H.*, ma evidentemente anche alla *Chambre verte*, parla dell'emozione per ripetizione (do per disteso ampi brani del testo dell'intervista, che ho ascoltato dalla voce viva, anche se registrata, di Truffaut, quasi per condividere con il lettore la gioia di questo ascolto):

³⁴ Del resto, le "tre frasi" con cui Raoul Lévy raccontò a Truffaut, nel 1960, la storia del libro di Bradbury a cui si ispirerà *Fahrenheit 451*, "non potevano che essere magiche" (T: 107). Anche se, nel testo di Bradbury, dei libri, Faber dice a Montag: "erano soltanto una specie di veicolo, di ricettacolo in cui riponevamo tutte le cose che temevamo di poter dimenticare. *Non c'è nulla di magico (nothing magical), nei libri; la magia (the magic) sta solo in ciò che essi dicono, nel modo in cui hanno cucito le pezze dell'Universo per mettere insieme così un mantello di cui rivestirci*" (1950: 82-3; trad it. 1996: 97-8; corsivo mio).

L'emozione, se ce n'è una, viene da questo, viene dalla ripetizione; è una cosa che mi interessa molto, l'emozione attraverso la ripetizione; credo che questo non avrebbe avuto senso venti anni fa, trenta anni fa, *perché i film erano automaticamente magici (magiques), non lo sono più oggi a causa della televisione; dunque, non essendo più i film automaticamente magici, c'è un lavoro che dobbiamo fare per renderli magici*; e, mentre una volta si mirava soprattutto a distrarre lo spettatore, a dargli una varietà di emozioni, all'interno di un film, una varietà di luoghi, una varietà di situazioni, una varietà di personaggi, credo oggi che, a causa di questa specie di fatica, di ubriacatura (saoullerie) che dà il telegiornale, che dà una serata televisiva, *si può ritrovare la magia (magie) del cinema se, in un film, si annuncia il colore subito (tout d'un suite)*, se fin dalla prima bobina di un film la gente sa che gli si racconta una storia, il più chiaramente possibile, che questa storia comporterà molto pochi personaggi e che *gli si danno tutti gli elementi della storia fin dall'inizio; a questo punto mi sembra che la si può stregare (envoûter)*, in tutti i casi è quello che cerco di fare, stregarla, darle una... sì, non riesco a pensare diversamente: darle una emozione per ripetizione. È... *curiosamente è il fatto stesso che non si cercherà di distrarla, ma di concentrarla, che può interessarla*; è quel che cerco di fare... non so, è difficile da spiegarsi...

Quindi, il recupero della magia corrisponde al recupero della legge del *suspense* definito da Hitchcock in opposizione alla *sorpresa*: il pubblico deve essere informato di tutto in modo che lo sviluppo del film non lo sorprenda attraverso l'introduzione di elementi a lui prima sconosciuti, ma lo coinvolga a partecipare al massimo alla vicissitudini dei personaggi, casomai spiazzandolo per la soluzione inattesa fornita dal cineasta (*C: 60-61 et passim*).

La novità, per differenziarsi dalla televisione che fornisce un'enorme varietà e, quindi, porta ad una certa dispersione: mirare ad ottenere la concentrazione su pochi elementi, quindi produrre un'"idea fissa"; *Al'èle H., La chambre verte* ed altri, sono film dominati da un'idea fissa!³⁵

³⁵ Vedi, ad esempio, in *T*: 209, 212. L'idea fissa corrisponde a un "partito preso" (ivi: 138) a cui bisogna rimanere fedeli "ostinatamente" (ibidem) (l'ostinazione è richiamata insistentemente; ad esempio ivi: 161 *et passim*); "le storie d'amore, di passione, di idee fisse", sono definite da Truffaut: "storie *fino all'estremo (jusqu'au-boutistes)*", che arrivano presto alla morte" (ivi: 409 = 262; corsivo mio; vedi in Dominique Fanne, 1972: 35 s un interessante scorcio sul *jusqu'au bout* nel Truffaut critico). Catherine, in *Jules et Jim*, è, forse, la più estremista delle figure truffautiane, soprattutto se ne approfondiamo le radici nel romanzo di Henri-Pierre Roché e nei suoi *Carnets*; in questi ultimi Helen-Luk (che sarà Kathe nel romanzo e Catherine nel film) viene così tratteggiata da Roché:

La precisazione sulla natura e la funzione dell'idea fissa passa attraverso la precisazione della natura e della funzione del film come racconto per bambini:

Il film [*La chambre verte*] non è psicologico, ha veramente l'aspetto di un racconto (conte), l'ho voluto così fin dall'inizio; d'altra parte le cose di James a cui mi sono ispirato sono tutte, sono tutte delle novelle corte, che in generale hanno la forma di un racconto; allora bisognava rispettare questo, e... io cerco di fare un racconto; *ci sono degli elementi molto infantili nella storia*; ad esempio, il rifugio, la piccola casa che si costruisce per lei; mi sembra che questo raggiunge la letteratura infantile! Il film è raccontato completamente alla... alla maniera del "C'era una volta", alla maniera, alla maniera del "C'era una volta"! Sarebbe molto facile immaginare una frase che rassomiglia alla letteratura infantile per caratterizzare la fine: "E questa ultima candela che è restata accesa / e quella che bisognava accendere/ eccetera... egli si è accorto che era la sua / sì / si è accorto che era la sua! /"

Il cinema, per ridiventare magico, deve diventare letteratura infantile!

L'infanzia crede a tutto ciò che le si racconta, non lo mette in dubbio. Essa crede che una rosa che si raccoglie possa attirare dei drammi in una famiglia. Essa crede che le mani di una bestia umana che uccide si mettano a fumare e che questa bestia ne abbia vergogna quando una fanciulla abita la sua casa. Essa crede mille altre cose molto ingenuie. Ed è un po' di questa ingenuità che vi chiedo e, perché ci porti fortuna, permettetemi di dirvi *quattro parole magiche, vero "apriti Sesamo" dell'infanzia: "C'era una volta..."* (sottolineatura di Cocteau, corsivo mio).

Ricordate che con queste parole Jean Cocteau — uno dei maestri di Truffaut — introduce nel 1947 *La belle et la bête*. Due volte Jean

"Che cosa amo dunque in Hln. indipendentemente dal suo corpo? [...] la sua forza di conclusione *fino in fondo (jusqu'au but)*, sia per lei, sia contro di lei [...] talvolta le sue deviazioni, e le sue menzogne (mentres), spinte quasi fino alla follia [...]" (1990: 384; corsivo mio). Truffaut: "I miei film condividono una tensione di base, tra personaggi che possono accettare la natura provvisoria o temporanea dell'amore e quelli che chiedono all'amore di essere definitivo. Naturalmente vediamo gli assolutisti come pazzi; tuttavia li ammiriamo perché *sentiamo aldilà della pazzia una certa purezza. Essi sono andati all'estremo delle loro emozioni*" (in Insdorf, 1994: 228; corsivo mio); come vedremo, un altro *Leitmotiv* è quello del relativo-assoluto. Anticipiamo, comunque, che lo *jusqu'aboutisme* rappresenterà il punto di superamento di Truffaut rispetto ai suoi maestri.

Cocteau sottolinea il fatto che l'infanzia "crede";³⁶ la capacità di credere presuppone l'ingenuità; e l'ingenuità è la capacità di farsi stregare dalle parole magiche: "C'era una volta", cioè dalle parole magiche del racconto.

Il cinema, ridiventato magico perché ridiventato infantile, deve ubbidire alla ripetizione tipica della *trance*; vedi la classica scansione "/ ____ / ____ /". L'idea fissa è, infatti,

una cosa che ritorna / che ritorna / che ritorna / che si amplifica. Allora è l'idea fissa. Effettivamente penso che sia comunque soddisfacente per lo spettatore vedere qualcuno che ha uno scopo, e che, anche se non lo raggiunge... l'aspetto testardo (têtu), l'ostinazione che ci mette, nella ricerca del suo scopo, è uno spettacolo di per sé, costituisce uno spettacolo di per sé, credo. Certo, ormai non c'è molto di spettacolare in un film; ebbene, bisogna, bisogna che lo spettacolo sia interiore, non so come dirglielo; lo spettacolo interiore deve essere questo, è il carattere, è la forza del carattere del personaggio!

Quindi l'idea fissa si caratterizza come ripetizione (emozione per ripetizione); il testardo è colui che vive come ipnotizzato dalla sua idea fissa, quindi essere *têtu* o *entêté* e essere in *trance* si equivalgono; lo spettacolo è uno spettacolo interiore, quello fornito dall'idea fissa del personaggio, quello fornito dalle vicissitudini del suo personale *entêtement*. E, talmente seria è la fissità dell'idea, che, a proposito de *La chambre verte*, Truffaut, parlando con David Sterrit, dichiara: "*La chambre verte* non è una favola" (1978: 20); quando sappiamo che per Truffaut filmare è raccontare favole; quindi: la favola è una cosa seria; raccontare è una cosa seria.

Richiesto da Claude-Jean Philippe se è anch'egli un *entêté*, Truffaut risponde:

probabilmente / probabilmente / probabilmente sono abbastanza testardo / sì / con dolcezza / sono un testardo dolce (je suis un entêté doux) / ma sono testardo / sì / sì! Ma il fatto di restare per degli anni sulla stessa sceneggiatura, senza stancarmi, senza rinunciare... è certo che sono abbastanza testardo! Perché vedo molte persone, amici, cineasti che mi dicono: "Ho tanto lavorato su questo film, che non è stato possibile fare, ho l'impressione che è come se lo avessi fatto; anche se mi si permettesse di farlo adesso non ne ho più voglia". È

³⁶ L'insistenza di Cocteau sul credere richiama inevitabilmente la stessa insistenza di Paolo della prima lettera ai Corinzi!

una cosa che mi ha sempre sorpreso perché non vedo perché una voglia (envie) che si è avuta otto anni fa non sia più valida (valable); sono delle cose... è una scelta, sono delle scelte che non metto mai in questione; quando un colpo di fulmine travolge un soggetto... ebbene, anche dopo, nei dubbi che si hanno, le inquietudini, le angosce, tutto quel che si vuole, dico "no, non devo dimenticare che durante una giornata ho trovato che era il miglior soggetto del mondo, ed è questo momento che conta e che ritroverò quando il film sarà finito"; quindi vado, lo faccio! Perché evidentemente, quando si prepara questo tipo di film si ha una tentazione enorme di abbandonare. Soprattutto quando si può far qualche cosa al suo posto, si ha una tentazione enorme di abbandonare.

Anche Truffaut è in *trance*, deve esserlo; come farebbe a stregare se non fosse una strega, quindi, prima di tutto: stregato? Ma ancora: essere stregato — e poter stregare — significa non rinunciare per niente al mondo a ciò che si vuole, o meglio: a ciò di cui si ha voglia (envie).

Torniamo tra poco sull'idea fissa" e il suo modo di funzionare. Consideriamo, prima, il seguito di questa intervista:

È una follia, ah, una specie di follia, tuttavia, non è ragionevole; ma è l'idea che... quando si fa un film si ha l'impressione, l'illusione di controllare gli avvenimenti [...]. *Si ha l'impressione di fabbricare la vita!* [...]. Si ha questo potere che è un potere che mi piace perché è innocente, è pacifico, non trascina la gente in situazioni... estreme. [...]. Trovo la vita messa in scena molto male.

La magia è legata alla follia; quale? Quella di fabbricare una vita alternativa a quella reale. In che cosa consisterebbe altrimenti la *fiction*? In contrasto con la "verità", all'inizio scopo che *la Nouvelle Vague* si era prefissata contro i film francesi di allora che "erano troppo artificiali",

[...] adesso mi rendo conto che le cose stanno diversamente, *la ricerca della verità non è più interessante*, ci si rende conto che la bruttura (laideur), soprattutto in un cinema a colori, entra facilmente. Quindi bisogna controllare tutto³⁷ e... controllare tutto per cercare di ritrovare, di ridare al cinema una

³⁷ Fino a un certo punto! "Me ne sono accorto al montaggio [del fatto che in *Fahrenheit 451* c'è antagonismo tra l'amore e il libro]. Se ne fossi stato cosciente fin dall'inizio, credo che avrei cercato di cancellarlo o di rafforzarlo; *sono contento di essermene accorto quando ormai era troppo tardi per agire. In un film puoi controllare tutto quel che*

magia che ha in parte perduto, ma che può ritrovare se ce la si mette tutta (si on se donne beaucoup de mal). *Allora, a quel punto è un controllo visivo, è un controllo di ogni centimetro quadrato sullo schermo, è un ritorno all'artificio non per il piacere dell'artificio ma per ritrovare un'altra verità, una verità che la televisione non ci può dare. Che è lo stregamento (envoûtement), che è prendere lo spettatore per mano e tenerlo fino alla fine del film, oppure fargli guardare il film a bocca aperta; mi dico spesso: "Il miglior film è quello durante il quale lo spettatore ha la bocca aperta per tutta la sua durata; una sorta di stupore (étonnement) senza variazione".*

Non più la verità ma l'artificio; in fondo: un'altra verità: la verità della *fiction!* La fiaba, il racconto per bambini, ascoltato dai bambini come se fosse vero; per ottenere questo risultato il racconto deve essere un vero racconto per bambini! La verifica è data dal fatto che tutti lo ascoltano con la bocca aperta. Un risultato di questo tipo lo si può raggiungere solo se si riesce a controllare tutto (ogni centimetro quadrato dello schermo)!

Ma avviamoci alla conclusione del piccolo trattato sulla magia nel cinema e fuori del cinema.

Ah, quel che cerco, non so, suppongo una certa musicalità, è questo che mi piace di più, quando un film rassomiglia a della musica, a quel punto mi sembra imperituro (inuserable), mi sembra che potrei vederlo e rivederlo senza stancarmi. [...]. Quando l'armonia è totale.

vuoi, ma c'è sempre un qualche elemento che ti sfugge; per contro, ci si preoccupa spesso per una cosa che non presenta alcun problema" (T: 232; corsivo mio).

5. A proposito dell'“idea fissa”: imparando da Darwin

Torniamo all'“idea fissa”. Charles Darwin, nel *Taccuino M* recentemente ritrovato, propone, come metodo del pensiero creativo, non la libera associazione ma la fissazione su un'unica idea!

Una sintesi del curatore Gian Arturo Ferrari:

L'unico tratto umano immune da animalità, che qui significa soltanto *meccanicità e automaticità delle associazioni*, resta il pensiero inventivo e creativo. Mentre la nostra antica eredità, *le abitudini* vivono dentro di noi come oscuri parassiti e ci obbligano, a nostra insaputa, a iterare infinite volte un gesto il cui significato si è perduto nella lontananza dei tempi, *il pensiero creativo nasce proprio come negazione del ripetere*, come sforzo “smodato” per costringersi a non seguire la spontaneità e l'immediatezza delle associazioni, che in realtà nascondono dentro di sé un'altra presenza. Il pensiero creativo ha al contrario *connotati ossessivi*, è lo “scarlatto” che dobbiamo tenere costantemente fisso di fronte alla mente, in cui dobbiamo continuare a guardare fino a quando prenderà forma la sequenza limpida e lineare di un nuovo ordine di pensieri, gli unici in realtà del tutto e compiutamente nostri (1982: 7-8; corsivo mio).

Forse il lettore condividerà il nostro imbarazzo; perché non è facile cogliere subito il salto qualitativo dall'ossessione rispetto all'iterazione; addirittura: non è neppure facile distinguere l'una dall'altra. Ma consultiamo il testo di Darwin. La memoria “è ripetizione” (1838, trad. it. 1982: 23); è, cioè, “istinto” (*ibidem*), “abitudine”:

La possibilità che il cervello contenga un'intera sequenza di pensieri, di sentimenti e di percezioni *distinta da quella del suo stato mentale normale* è un fatto probabilmente analogo a quello *della doppia personalità insita nell'abitudine*, per cui da una parte si agisce *inconsciamente* ubbidendo a *un sé più energico (a more energetic self)*, e dall'altra ci si dimentica di quello che si fa per abitudine. Si accorda con la *malattia mentale*, come nel caso del dottor Ash, il quale la combatteva in sé stesso come se in lui vi fosse *una seconda persona irragionevole (a second and unreasonable man)*. *Se si potessero ricordare tutte le azioni del proprio padre*, come succede ai rimbambiti o agli ubriachi, esse non sarebbero più diverse eppure renderebbero il proprio padre e sé stessi una

persona sola (one person), e così si spiegherebbe la punizione eterna (ivi: 538 = 27-28; corsivo mio).

Sembra un Darwin precursore di Freud!, penso al padre e alla punizione eterna!, ma soprattutto all'esistenza di un sé abitudinario, più profondo, "più energetico", inconscio, che è in conflitto con un sé più libero — o illusoriamente libero —; conflitto capace di causare la malattia mentale. La *reductio ad unum*, in questo caso: ad "una sola persona", toglierebbe l'irragionevolezza (vedi la "seconda persona irragionevole"), cioè il conflitto tra atteggiamento abitudinario e iniziativa creativa (e, a quanto sembra, anche trasgressiva).

Poco dopo:

La possibilità che vi siano due sequenze completamente diverse che continuano a svolgersi all'interno della mente, come nella doppia coscienza, può spiegare realmente che cos'è l'abitudine. Nella sequenza di pensiero *abituale* (corsivo dell'autore), *un'idea ne richiama un'altra (one idea calls up other)*, e la coscienza della doppia personalità non è risvegliata. *L'individuo abituale ricorda le cose fatte nel suo altro stato abituale perché questo (senza doppia coscienza?) modifica le sue abitudini (The habitual individual remembers things done in the other habitual state because it will (without double consciousness?) change its habits)* (ivi: 539 = 29; corsivo mio).

Il "pensiero abituale" è quello associativo ("un'idea ne richiama un'altra") che non risveglia nessuna interlocuzione con un'alternativa possibile; anche se produce mutamento, infatti, lo produce solo all'interno di un binario prestabilito. Anche il "lampo" non è di genio ma di abitudine!³⁸

³⁸ Vedi già ivi: 23; quindi: "[La signora] un giorno stava leggendo un libro e aveva in mano un tagliacarte d'avorio a cui teneva molto, quando fu *improvvisamente (suddenly)* chiamata sul prato per vedere qualcosa; al suo ritorno non ritrovò il tagliacarte e lo cercò invano dappertutto. *Dieci anni dopo*, mentre era a tavola, *d'improvviso, come in un lampo, senza alcuna causa plausibile (suddenly like a flash without any assignable cause)*, ricordò che l'aveva posato sul ramo di un albero; allora, scusandosi con i presenti, uscì e lo trovò in quel posto. (Un caso quasi identico accadde a Erasmo con un coltello che aveva nascosto alcuni anni prima; al momento ne restò stupefatto e *non riuscì a rintracciare alcuna catena di associazioni [could trace no chain of association]*) (ivi: 546-7 = 37; corsivo mio). Il lampo appare, sì, come assenza di lavoro associativo, ma, in realtà, è lo scatto dell'arco riflesso dell'istinto-abitudine, dell'associare automatico.

Forse una delle cause dell'intenso lavoro richiesto dal pensiero *inventivo originale* (*original inventive*) (corsivo dell'autore) è che *nessuna delle idee è abituale né richiamata da associazioni evidenti* (*none of the ideas are habitual, nor recalled by obvious association*), come se si leggesse un libro. Riflettere su questo problema (ivi: 540 = 30; corsivo mio).

Stiamo, per l'appunto, cercando di riflettere su questo problema!
 Dunque: pensiero inventivo = pensiero non abituale e pensiero non abituale = pensiero non associativo-meccanico.

Un'esperienza personale di Darwin:

Quando scesi a *Woolwich*, cercavo di rilassare la mente il più possibile (*I was trying to unbend my mind as much as possible*). Assaporavo il successo raggiunto man mano che sentivo diminuire il mal di testa. *Trovai che il metodo migliore era quello di permettere alla mia mente di saltare da un argomento all'altro alla velocità che preferiva* (*found best plan was allowing my mind to skip from subject to subject as quick as it chose*), sia pure pensando, e parlando, di volta in volta con interesse su ciascun argomento. Dunque mio padre ha ragione quando dice che *il delirio riposa* [...]. *L'estremo opposto a questo modo sussultorio di pensare è seguire fino in fondo una sola idea* (*The opposite extreme of this desultory thought is following out such an idea*), ad esempio l'effetto del mare sulle insenature quando il livello dell'acqua si abbassa, come ho fatto nel mio saggio su Glen Roy. *Fu questo il massimo sforzo mentale di cui io sia capace* (*greatest mental effort of which I am capable*). Queste constatazioni mi inducono a pensare che *tutto lo sforzo consista nel tenere un'idea fissa davanti alla mente, e non tanto nel pensare con intensità* (*whole effort consists in keeping one idea before your mind steadily, and not merely thinking intently*), visto che questo si fa senza fatica e per un lasso di tempo quando si legge un romanzo. Se invece ci si sforza di *tenere un'idea semplice, per esempio lo scarlatto, fissa di fronte alla mente per un lungo tratto* (*if one endeavour to keep any simple idea — as scarlet steady before mind for period*) (se questo scarlatto ci stesse di fronte, la cosa non comporterebbe alcuno sforzo), si sarà costretti a ripetere la parola, a pensare al colore di cose come fiori, tessuti e così via. Ma con tutto questo è difficile compiere esperimenti su questo sforzo. Sembra del tutto analogo alla grande fatica (*great fatigue*) che si fa quando si tiene *un muscolo sempre fermo nella medesima posizione* (*muscle in one position*). *Forse si può spiegare così la smodata fatica del pensiero*

inventivo (May explain excessive labour of inventive thought) (ivi: 541-2 = 31; corsivo mio).

L'abduzione, il pensiero creativo, deriva non dalla capacità di associare liberamente (il pensare "sussultorio") — proprio perché ormai è chiaro che l'associazione non è quella "libera" ma quella meccanica, strumento dell'abitudine: essa, anche se sussulta lo fa sempre sullo stesso binario!, quindi, associare liberamente è riposante mentre pensare creativamente stanca, sfibra (la "smodata fatica") —, ma dalla fissità con cui si riesce a considerare un'idea trasformandola, per l'appunto, in un'idea "fissa".³⁹

La mente pensa con straordinaria rapidità. Possiamo desumere che né il numero né la vivacità né la rapidità né la novità di singole *idee provocano affaticamento alla mente; è solo il confronto con idee precedenti (it is solely the comparison) che crea la coscienza e che ci dice qualcosa della realtà. Un castello in aria dura più a lungo di un sogno, quindi ci affatica. Altrimenti è solo la nostra coscienza, e i sensi ci dicono che non è reale. Sognare sembra chiaramente essere un riposo della mente. [...]. Gli atti abituali sono l'opposto degli atti intelligenti: non c'è confronto di idee (Habitual actions are the reverse of intellectual, there is no comparison of ideas); uno segue l'altro come nella più cieca memoria. C'è una scarsa capacità di comprensione (ivi: 544 = 35-6; corsivo mio).*

Ci stiamo ripetendo; comunque: paradossalmente, l'idea fissa (ossessiva) consente un confronto! Perché essa tenta di aprire un altro canale (binario) per cui sarà, poi, possibile il confronto tra i due canali (binari), tra le due personalità, tra l'abituale e il nuovo.

Un'altra esperienza personale di Darwin che porta quest'ultimo a poter-dover paragonare, come dire, sul campo — o: *in corpore vivo* — pensiero abituale (associativo-meccanico: il sogno) e pensiero creativo (il castello in aria); nel caso specifico il castello in aria si stinge nel sogno:

³⁹ Si potrebbe sostenere che la libera associazione freudiana, di cui altrove (vedi l'ultimo capitolo di *Su Simenon*), abbiamo segnalato la capacità, come tecnica tra altre tecniche, di propiziare la produzione dell'"idea nuova" (cioè: dell'abduzione), non è una tecnica antitetica a quella proposta da Darwin, dato che, in fondo, se essa è utile lo è proprio perché consente di intercettare l'idea fissa! L'intercettazione di quest'ultima, comunque, non dovrà essere finalizzata a renderne possibile il blocco bensì lo sviluppo! Questo, almeno secondo me, anche all'interno di una pratica libero-associativa che si rispetti, o che rispetti la personalità del libero associante!

Andato a letto, *ho costruito un castello in aria (Castle in the air)* assai comune: ero costretto da qualche causa del tutto immaginaria a partire immediatamente per Shrewsbury; ho pensato vagamente a fare i bagagli. Stavo sdraiato sulla schiena; mi sono addormentato per un secondo e mi sono subito svegliato. Ho fatto un sogno molto chiaro, vivido e perfettamente definito, che era la continuazione del pensiero che avevo avuto da sveglia: nella stanza c'era il servitore con il mio baule aperto e io tutto indaffarato davo frettolosamente gli ordini. *Qual era la differenza tra il castello in aria e il sogno?* Non rispondere dimostra la nostra profonda ignoranza in un caso tanto semplice. C'era la memoria, dato che c'era un riferimento a un'idea del passato; c'era una rozza coscienza della situazione, indicata dalla presenza del servitore, del baule e dal mio modo di dirigere i preparativi. *Probabilmente i sensi sono messi a tacere dal sonno, e non viceversa; in qualche modo io dovevo essere completamente tranquillo e non interessato alle sensazioni corporee, eppure ancora la fantasia non si sarebbe trasformata in sogno. Mi sembra che la mente si immerga completamente in un'unica (unica = corsivo dell'autore) idea (It appears to me, that the mind is wholly absorbed with one idea) (per cui essa appare vivida [corsivo dell'autore])⁴⁰ e che non ci sia alcuna altra sequenza parallela di idee collegata con le circostanze del passato.* (ivi: 547 = 37; corsivo mio).

Allora sembra che il pensiero abituale, associativo-meccanico: il sogno), lavori tramite immersione — non fissazione — in un'unica idea; infatti, che si tratti di immersione, con conseguente annegamento, è dimostrato dal fatto che non ci sono residue sequenze le quali consentano un confronto.

Ma continuiamo:

Non avevo idea [evidentemente: nel sogno] se realmente stavo partendo per Shrewsbury, se avevo suonato per chiamare Covington, se lui era venuto e aveva aperto il baule, se io avevo pensato a quali abiti [...]. Ora, tutte queste sequenze parallele di pensiero sono le necessarie eredi di ogni azione e ritornano sempre in mente quando l'azione è cessata. Non si possono confrontare [evidentemente: nel sogno] con il castello in aria; e quindi non si può mettere in dubbio o credere (corsivo dell'autore) (ivi: 547 = 38; corsivo mio).

Se non è possibile un confronto non è neppure possibile scegliere se credere o non credere. Ora, in stato di sonno — cioè: quando c'è una

⁴⁰ In realtà: "(hence *apparent* vividness)".

sola personalità — non è possibile un confronto col castello in aria (l'ipotesi, l'abduzione del pensiero creativo). Infatti:

Quando dico sequenze, può trattarsi di *istantanei* cambiamenti d'ordine in cui sono richiamate le idee di una lontana impressione [...]. Può essere ingannevole dire che la mente è più veloce del sonno; *può darsi che faccia meno lavoro, e nondimeno sia più veloce quando si è svegli, tenuto conto dello sforzo che deve fare per tener vivo il ricordo di tutte le impressioni passate e allo stesso tempo per acquisirne di nuove dai sensi e per richiamare alla memoria quelle vecchie, in modo da essere sicuri della propria coscienza (ibidem; corsivo mio).*

E ancora:

In un sogno nulla è sentito come improbabile, effetto del dubitare e del non credere. *È un risultato del non ragionare, del non avere a disposizione altre sequenze di pensiero o il ricordo di innumerevoli eventi del passato. La fatica del pensare (The fatigue of thinking) consiste nel tenere presenti queste sequenze, specialmente se esse sono inventive come nell'immaginazione, e nel confrontarle rigorosamente punto per punto come nel ragionamento (in rigidly comparing each step as in reasoning). Quindi il delirio e il sonno sono un riposo per la mente, sebbene essa pensi con la massima rapidità e vivacità (ivi: 547-8 = 38; corsivo mio).*

Allora: il pensare creativo è un modo di ragionare rigoroso (“punto per punto”)! Più avanti:

Come *nel sonno è attiva una sola idea (only one idea), quando siamo svegli lo sono necessariamente molte (many), e se si ragiona intensamente, oltre a queste (che devono essere presenti, anche se l'individuo non è cosciente di esse, altrimenti non potrebbe restare sveglio) sono in formazione una gran quantità di altre sequenze di pensiero.* Nel castello in aria la *contraddizione (the trouble)*(corsivo dell'autore) (me lo ricordo bene) sta nel rendere le cose in qualche modo verosimili, nel confrontare ogni tappa e nell'inventare nuovi espedienti. Quindi il lavoro di immaginazione è un *duro* [corsivo dell'autore] lavoro. *Tenere presente alla mente un'unica idea è forse un duro lavoro (hard work); eppure i sogni lo fanno (ivi: 548 = 38-9; corsivo mio).*

In cauda, riecco l'indecisione; probabilmente quella che serpeggia in tutto in testo e che rende difficile distinguere tra ossessione e iterazione. Ma, alla fine, la fuoriuscita, il discrimine:

Un'unica coscienza riflessiva (One Reflective Consciousness): è un problema curioso. Non ci si preoccupa dei dolori della propria infanzia, non si riesce a ricondurli a sé; e nemmeno di quelli di un brutto sogno, quando non lo si ricorda, né di quelli dello studioso di botanica sonnambulo [...]; e ciò perché in questo stato la coscienza non torna indietro (does not go back) ai ricordi precedenti in modo da costruire una unica personalità. (ivi: 548 = 39; corsivo mio).

Finalmente la precisazione che ci voleva: il pensiero creativo, abduittivo: è retroduittivo. Sappiamo che l'abduzione, l'ipotesi — “la sola operazione logica che introduce qualcosa di nuovo” (CP, 5. 171) — è definita da Peirce anche retroduzione (CP, 1. 89: “retroductive inference”). Ancora: l'esito del confronto è il recupero di un'unica personalità, cioè: di una direzione univoca una volta che si sia fatta la scelta abduittiva e una volta che la si sia verificata tramite induzione.

Ripercorrendo sinteticamente il pensiero di Darwin: non è facile distinguere il castello in aria dal sogno (la fissazione dall'iterazione), ma si può tentare. L'idea unica = idea fissa, quella tradizionalmente attribuita all'ossesso, può essere la via (il metodo) per accedere al nuovo. Essa è allora unica, e quindi vivida, proprio perché sconnessa — tenuta, faticosamente, sconnessa — da altre idee, da sequenze (collegate col passato), e, quindi, per ciò stesso, inabituale. La mente, in stato di veglia, deve essere veloce perché deve tener presenti sequenze vecchie e acquisirne di nuove; quindi, deve fare uno “sforzo”, un duro lavoro: quello del confronto (oltre quello della conservazione di un altro versante — l'idea unica = fissa — che consente il confronto).

La lunghezza dei richiami al testo di Darwin, in qualche modo (non premeditato), si sintonizza con quella dei richiami al testo dell'intervista a Truffaut. Sembra evidente: l'idea fissa, l'idea autoipnotizzante, costituisce uno sforzo (“smodato”) per rompere il muro dell'abitudine che ci accerchia (tramite la televisione) e impedisce che la magia del cinema di una volta si rinnovelli. Ci vuole una cura omeopatica: solo una dose massiccia di ipnosi (autoipnosi: fino all'idea fissa) può produrre una breccia nell'ipnosi (eteroipnosi: fino alla piena soggezione all'altro).

In ogni caso risultano evidenti le assonanze tra i due testi; l'idea fissa è ipnotizzante (in Truffaut: l'idea fissa è "una cosa che ritorna / che ritorna / che si amplifica"; nel linguaggio di Darwin, si potrebbe dire che l'idea unica è "una cosa che guardi / che guardi / che guardi"); in entrambi i testi è centrale il "lavoro" (Truffaut: "C'è un lavoro che dobbiamo fare per renderli magici"; Darwin: "Forse una delle cause dell'intenso lavoro richiesto dal pensiero inventivo originale") necessario per produrre l'idea fissa o per stabilizzare l'idea unica, cioè il lavoro creativo o della creazione; la ripetizione di Truffaut, infatti, ha come scopo di produrre l'e-mozione, cioè lo sloggiamiento dal 'posto fisso!'; in entrambi i testi, inoltre, ricorre l'espressione "curioso" (Truffaut: "Curiosamente è il fatto stesso che non si cercherà di distrarla, ma di concentrarla"; Darwin: "Un'unica coscienza riflessiva: è un problema curioso") e relativamente allo stesso tema, quello della fissazione.

Sarà interessante rileggere questo "trattatello" sulla magia alla fine della ricerca; si capirà come esso contenga, concentrato, il segreto di Truffaut sulla magia.