

## CAP. II

### UN FILM PIÙ BELLO DELL'ALTRO!

Esamineremo, dal ristretto punto di vista che abbiamo già enunciato, quello, cioè, del rapporto di Truffaut con Hitchcock, la maggior parte della sua filmografia; non meraviglierà, quindi, la sproporzione dell'impegno dedicato ai vari film, proprio perché determinata dall'interesse che ciascuno di essi riveste rispetto alla tematica. E seguiremo l'ordine cronologico, perché, anche se i film di Truffaut si alternano, si contrappongono — "Quando ho terminato un film triste, ho solo un desiderio: fare un film lieto" (*Tr*: 131), e così di seguito —, tra loro c'è una forte continuità: "Non considero nessuno dei miei film come un caso a parte [...] come una parentesi" (ivi: 133).

Alcuni film che non esamineremo partitamente, li richiameremo all'interno del lavoro su altri. Ad esempio, *Les quatre cents coups*, è sicuramente un film in alcuni punti hitchcockiano, e per espressa dichiarazione di Truffaut; nel 1962: "Mi rendo conto, quattro anni dopo, che *Les 400 coups* è hitchcockiano. Perché?" Chi voglia la spiegazione del perché può andare a leggersi *Tutte le interviste di François Truffaut sul cinema* (1988, trad. it. 1990: 64). Ancora, nello stesso anno: "Non me la sarei cavata, nei *400 coups*, se non avessi pensato a Hitchcock nella scena in cui la madre va a trovare il figlio a scuola". Vale quanto già detto più sopra.

Ma il film non ci è sembrato, nel suo insieme, un film che meritasse un trattamento dal nostro punto di vista (ristretto).

Scusate il titolo di questo capitolo dall'*allure* forse un po' troppo pubblicitaria. Ma, ne *La nuit américaine*, nel 1973, Truffaut dette l'addio al cinema "che non si farà più", quello americano, quello della sua infanzia; e usò anche qualche strategia pubblicitaria. Il nostro è anche, forse soprattutto, un omaggio — e un addio — ad un altro cinema che non si farà più: quello truffautiano; scusate, quindi, un po' di pubblicità, immersa in tanto amore e in tanta nostalgia.

## 1. Una citazione e un'interpretazione. Il furto e il dono: *Jules et Jim* (1961)

*Jules et Jim* raramente o mai viene considerato hitchcockiano; eppure basterebbe considerare un solo indizio suggeritore, il seguente. Jim, invitato da Catherine, entra nella camera dove lei si sta preparando per partire insieme ai due amici: "*Getta negligenemente il cappello sul letto. Catherine sussulta. Catherine: 'Ah! cappello!... mai, sui letti'. Sposta il cappello mentre Jim si dà da fare e va verso una bicicletta appoggiata al muro*" (*Jules et Jim*, 1962: 58). Molto più tardi, dopo la prima notte con Catherine, Jim si trasferisce dall'albergo nella casa di Catherine e Jules: "*Dopo aver fatto l'inventario della camera di Jim, [Catherine] nota che egli ha posato il cappello sul letto. Lo toglie subito... poi osserva se ha pensato tutto*" (ivi: 126). Poco prima Jules a Jim: "Attenzione, Jim! Attenzione a Catherine e a te stesso!"

Ricordate, in *A Shadow of a Doubt*, di Hitchcock, l'arrivo di Charlie Oakley a Santa Rosa, nella casa della sorella? Accompagnato nella camera a lui destinata, che è quella della nipote omonima, sta per posare il cappello sul letto, quando il cognato gli dice: "Ah, ah, ah! Non il cappello sul letto!", "Sei superstizioso?" gli chiede Charlie; "No, ma è meglio non fidarsi troppo!", risponde il cognato e se ne va via. Dopo aver perlustrato la camera e aver gettato un'occhiata all'esterno, sul giardino, Charlie, il sorriso sulle labbra, in atto di sfida, getta il cappello sul letto!

Sappiamo che Charlie — l'assassino di vedove — porterà il disordine nella vita tranquilla di Santa Rosa, il massimo dei disordini; ma anche Jules e Jim hanno gettato una sfida: alla morale borghese; una sfida che perderanno; la voce fuori campo, dopo l'annuncio della morte del figlio di Jim: "Così, loro due, non avevano creato niente. Jim pensava: È bello voler riscoprire le leggi umane, ma come deve essere pratico conformarsi alle regole esistenti. Abbiamo giocato con le sorgenti della vita e abbiamo perduto".

Consideriamo un'altra ripresa. Moltissimi cineasti hanno ripreso la famosa scena di *Vertigo* (La donna che visse due volte), quella conclusiva, della caduta di Judy-Madeline etc; ma uno dei primi è stato proprio Truffaut e in *Jules et Jim*: quando Jeanne Moreau si getta in acqua ripete tale e quale il gesto di Kim Novak. "A queste parole,

Catherine stende le braccia, si slaccia la gonna che cade a terra, solleva la veletta... poi salta dentro la Senna. Jules e Jim si precipitano subito a guardare nell'acqua. Non si distingue lì per lì altro che il cappello che galleggia" (ivi: 75). Un altro cappello!

Quali parole provocano la decisione di Catherine? Quelle di Jules il quale afferma che "nella coppia, l'importante è la fedeltà della donna. Quella dell'uomo, è secondaria. E chi ha scritto: 'La donna è naturale, dunque abominevole'...?" e via di questo passo. Il gesto di Catherine è una 'protesta' (CATHERINE: "Allora protesti!" [Contro l'ingiustizia delle parole di Jules.] JIM: "lo protesto!"). Un'altra offesa<sup>1</sup> di Jules che Catherine non perdonerà sarà la "passività" di fronte ad una "gaffe" fatta da sua madre alla vigilia del matrimonio: "restò dalla parte di lei"; errore gravissimo se, come ipotizziamo, anche qui come nel film di Hitchcock, è in ballo il *regressus ad infinitum*.<sup>2</sup> da un'immagine di donna all'altra alla ricerca della donna vera e veramente amabile — *regressus* che approda alla conclusione terribile che la morte sopravviene appena scoperta una anche minima possibilità di amore! — e Catherine stessa rappresenta in modo clamoroso e drammatico un'immagine materna archetipica. Su questo torneremo tra poco.

Rimandiamo a *La psicoanalisi e Hitchcock* (1996: 123-31): Scottie segue Madeleine e viene progressivamente posseduto da lei, Madeleine è, a sua volta posseduta, o si finge tale, da Carlotta Valdez — (Modleski, 1988: 98: "noi ci identifichiamo con Scottie che si identifica con Madeleine (che si identifica con Carlotta Valdez)" —; ecco il "rimpallo continuo delle identificazioni". Ricordavamo che Freud, 1) dipinge la nostra personalità come il risultato della stratificazione di una serie di identificazioni; 2) segnala che queste identificazioni rimandano, spesso, l'una all'altra in un *regressus ad infinitum*. Ce lo dice quando, a proposito della formazione del Super-io, specifica che non incorporiamo le *images* dei genitori ma le *images* che essi avevano, si erano fatte, a loro volta, dei propri, e così di seguito (ivi: 126).

Freud: "Così, in realtà, il Super-io del bambino non viene costruito secondo il modello dei genitori, ma su quello del loro Super-io... (so wird das Über-Ich des Kindes eigentlich nicht nach dem Vorbild der Eltern, sondern des Elterlichen Über-Ich...)" (1933: 73; trad. it. 1979: 179). C'è il rischio — nella realtà non è solo un rischio ma un vero e proprio costume

<sup>1</sup> Così le definisce Roché, 1953, trad. it. 1987: 99.

<sup>2</sup> Jean Collet lo chiama "mouvement sans frein" (1985: 40).

— di cercare la madre → della madre → della madre → *ad infinitum*; la donna ideale (e, reciprocamente: l'uomo ideale; o: i genitori ideali; o, più astrattamente: comunque l'ideale — quel che abbiamo definito il *primum movens*).<sup>3</sup>

Nel 1996 proponevamo che, se, come sostiene Modleski (1988: 52-3) il desiderio è l'identità,

il *mio* desiderio, è *movens*, potente, proprio perché rinuncia, e se rinuncia, ad un primato, ad una specifica sorgente; cioè: è tanto più *movens* quanto meno aspira ad essere *primum* [...]. Scottie fa un tentativo disperato di fissare, cioè: di fingere, creare il *primum movens*, ma, ciò facendo, rischia la pazzia e la morte sua, provoca quella di Madeleine e di Judy"(ivi: 126-8).

Fatti questi richiami — e queste precisazioni — utili al lettore che si vorrà orientare nella selva dei riferimenti, torniamo al nostro film. Vedremo più avanti, ma, già in *Jules et Jim*, che Truffaut condivide quest'orizzonte disperato; parlando, infatti, di *Jules e Jim*, egli afferma "È anche una storia sull'amore. Con l'idea che, non essendo la coppia un'istituzione sempre ben riuscita, sembra legittimo cercare una morale diversa, altri modi di vivere, *sebbene siano tutti tentativi destinati a fallire*" (*T*: 82; corsivo mio). Truffaut confessò nel 1975 di aver impiegato

forse dieci anni a comprenderne il senso [del film] [...]. Avevo un rapporto molto difficile con la mia famiglia, in particolare con mia madre, e solo qualche anno fa ho capito di aver fatto *Jules et Jim* per farle piacere e avere la sua approvazione. L'amore giocava un ruolo molto importante nella vita di mia madre e poiché *Les 400 coups* per lei era stata come una coltellata nella schiena, ho fatto *Jules et Jim* nella speranza di dimostrarle che la capivo (ivi: 92).

Avrà anche ottenuto questo scopo, ma la comprensione non redime la disperazione; aiuta solo a dividerla.

Torniamo adesso a lavorare sulle riprese di *Vertigo* in *Jules et Jim*. "Jim sentì una gran tristezza per Jules. Tuttavia non poteva giudicare Catherine. Lei aveva potuto tuffarsi fra gli uomini come si era tuffata nella

---

<sup>3</sup> Il fatto che, ne *L'argent de poche*, Truffaut faccia leggere al maestro, a casa, la frase di un libro di puericultura: "le relazioni che più tardi avrà con le donne dipenderanno da quella che avrà avuto con la madre", forse ci autorizza a pensare ch'egli condividesse questo punto di vista.

Senna... Una minaccia stava sospesa sulla casa". L'infedeltà di Catherine, il suo tuffo-caduta "fra gli uomini", è l'espressione di una protesta?

Henri-Pierre Roché, nel testo adottato da Truffaut: "Jim accettò la parità (*égalité*) proposta da Kathe. Sentiva che lo amava come lui amava lei, non c'erano né più né meno, ma una forza unica che li attirava l'uno verso l'altro" (1953: 129; trad. it. 1987: 124). La protesta è richiesta di parità (*égalité*)?<sup>4</sup> Dopo una "discussione": "Jim la vide — nuda, di profilo, superba, con gli occhi che fissavano il vuoto dei quattro piani e il cortiletto in basso. Ebbe la folle speranza che si buttasse giù... lui si sarebbe certamente buttato dopo di lei" (ivi: 207). Roché anticipa qui — come speranza di Jim invece che come iniziativa di Catherine — l'ultimo gesto di protesta di Catherine, quello di gettarsi insieme con Jules da un ponte. La caduta-insieme, sperata da Jim, realizzata da Catherine, stabilisce una parità (sperata e realizzata), ma nella morte.

Jules, che il commento descrive: "pallido, silenzioso, meno sicuro di sé e più bello" — così sarà anche nell'ultima inquadratura del film — sembra aver presentito il valore di questo gesto. Egli ha capito che Catherine poteva ad ogni istante sfuggirgli, sfuggire al mondo, sfuggire alla vita. Secondo Elisabeth Bonaffons, Catherine, con questo "gesto folle", proclama "la sua libertà suprema", essa che proprio prima ha dichiarato a proposito dell'eroina della *pièce* che tutte e tre hanno visto: "Quella ragazza mi piace. Essa vuole essere libera, essa inventa la vita a ogni istante". "Anche Catherine inventerà la sua vita ad ogni istante, e, proclamazione suprema della propria libertà, inventerà la sua morte, come un prolungamento del gioco notturno della Senna. Quella sera, Catherine, ha 'ripetuto' questo istante, e Jules solo l'ha compreso" (1981: 121).

Madeleine è salvata da Scottie, Catherine, in occasione della prima caduta (tuffo nella Senna), da Jules e da Jim (cioè: da due uomini): qui la differenza. Perché la ripresa è ripresa, se introduce una differenza; ma

---

<sup>4</sup> L'esigenza di parità-*égalité* sarà soddisfatta anche ne *Les deux anglaises et le continent*, da Claude rispetto a Anne e Muriel (1956: 223; trad. it. 1988: 257). L'*égalité* è richiamata due volte nei *Carnets* di Henri-Pierre Roché degli anni di *Jules et Jim*, 1990: 129, 131; due volte anche nel *Journal* di Helen Hessel, 1991: 53, 521; altre volte, ancora, sotto forma non sostantivale: ivi: 395, 461, 555. (Yannick Mouren sostiene che "l'uguaglianza (*égalité*) cognitiva — tra personaggio e spettatore — è una delle scelte narrative più caratteristiche" dell'estetica di Truffaut [1997: 116]).

quest'ultima spicca solo per contrasto con l'originale, *Vertigo*, vera e propria matrice dei più vari sviluppi.<sup>5</sup> La differenza? Forse nel fatto che, in questo caso, si potrebbe parlare de *L'uomo che visse due volte*; del fatto, cioè che, invece di un uomo alla ricerca della donna che si maschera, ci sono due uomini (in verità molti di più) alla ricerca della donna che si smaschera, nel senso che svela la propria multiformità insopprimibile.<sup>6</sup>

Che essa sia anche l'eterno femminino, ch'essa, cioè, sia anche Carlotta, è testimoniato dalla sua rassomiglianza alla statua, a qualcosa, cioè, di monumentale-mortuario, anche se, contemporaneamente, estremamente vitale e vitalizzante.

Incontro di Jules e Jim con la statua dal sorriso arcaico:<sup>7</sup>

(*Fuori campo*) Rimasero a guardare la statua per un'ora; sorpassava ogni loro aspettativa; le girarono intorno silenziosi. (*Movimento circolare alla statua*) Non ne parlarono che il giorno seguente. (*Una pausa*) Avevano mai incontrato quel sorriso?... Mai!... Che avrebbero fatto se un giorno l'avessero incontrato? L'avrebbero seguito! (1962: 46).

Incontro con Catherine:

*Primo piano del suo viso che rassomiglia stranamente a quello della statua che ha appassionato i due amici. Serie di primissimi piani dei suoi occhi, della bocca, ecc., mentre la voce fuori campo commenta: (fuori campo) Catherine, la francese, aveva il sorriso della statua dell'isola. il suo naso, la sua bocca, il suo mento, la sua fronte erano la fierezza della regione che essa, bambina, aveva impersonato in occasione di una festa religiosa. Tutto cominciò come in sogno.*

---

<sup>5</sup> Anche se, trattandosi di un vero e proprio archetipo, non può non aver avuto dei precedenti; penso, ad esempio, a *The Stranger*, di Welles, del 1948 e a *El*, di Buñuel, del 1952 (*Vertigo* è del 1958).

<sup>6</sup> Le Berre definisce Catherine "femme-locomotive" (1995: 84); se teniamo presente l'importanza del treno nel cinema americano e l'importanza del cinema americano per Truffaut, la definizione appare subito straordinariamente pertinente. Vedi anche l'elencazione fatta, sempre da Le Berre, dei luoghi in cui Catherine viene paragonata a Napoleone (ivi: 86). Ma è la stessa Catherine, Helen Hessel, nel suo *Journal*, che così si definisce: "Sono costruita per andare a pieno regime: lo scopo, indifferente. Pericolo? L'infinito? Non mi riguarda. L'amante del giorno è lo *chauffeur* che gira la manovella, forse condotto. Ma io sono *la forza motrice (force mouvante)*" (1991: 78; corsivo mio). Ricordate quando Catherine gioca d'azzardo in una sorta di *tête-à-tête* con una vera e propria locomotiva (ad esempio, nel *Journal*: 233 ss).

<sup>7</sup> Così lo definisce Roché, 1953, trad. it. 1987: 71.

Il volto di Catherine è la replica, una delle tante repliche possibili dell'arhetipo (in questo caso identificato nella statua greca)? "Jim fece un viaggio in Grecia, dove sentì la mancanza di Jules. Non andò a rivedere *il Sorriso: a che scopo? Aveva l'originale*" (Roché, 1953, trad. it. 1987: 195; corsivo mio). Interessante questa individuazione dell'originale nella replica! Questo tentativo di chiudere il processo *ad infinitum!* Purtroppo tale chiusura avviene a prezzo della vita, anche se non di un solo *partner*, ma della coppia al completo la quale, anche se con un gesto disperato, approda alla parità-*égalité*.<sup>8</sup>

La cinepresa, annota Bonaffons, filma la statua in *travelling* circolare: "Così, quel che potranno fare, Jules e Jim, sarà sempre 'girare intorno' a Catherine senza mai riuscire ad afferrarla. E la cinepresa di Truffaut non potrà, essa stessa, che cercare di catturare il segreto di Catherine, attraverso molteplici movimenti o fermi immagine" (1981: 120; vedi anche Insdorf, 1978: 111-2) — come la successione di piani fissi molto brevi in cui Catherine si irrigidisce nelle espressioni cangianti, nel corso del soggiorno del trio in Provenza — quasi nel tentativo di penetrare un mistero.

Jim dice a Jules: "Essa è un'apparizione per tutti, forse non una donna per uno solo". "Essa [Catherine] è sovrumana" (Insdorf, 1978: 114).<sup>9</sup>

Forse sarà opportuno fare qualche precisazione. Nel romanzo, Roché definisce il sorriso (di Kathe), oltre che arcaico, "potente, giovane, assetato di baci, e forse di sangue" (1953; trad. it. 1987: 72) "innocente e crudele" (ivi: 80): "il sorriso arcaico [di Kathe] diventava una ferita di coltello" (ivi: 129). Giustamente, però, Sandro Volpe, nel suo esame comparato del testo di Roché e della sceneggiatura di Truffaut (1996: 57 ss),<sup>10</sup> rileva che Truffaut sostituisce la crudeltà con la tranquillità; per ben due volte, infatti, il sorriso di Catherine è definito "tranquillo" (1962: 45, 57). Non a caso Truffaut omette il paragone della protagonista con

---

<sup>9</sup> La statua ritorna ne *Les deux anglaises et le continent* in cui Claude "si trova ad essere il materiale bruto nelle mani della prima donna forte della sua vita" (Insdorf, 1996: 55), la madre e, quindi, "non avrà più l'iniziativa una volta diventato uomo. Quando [...] gioca alle 'statue' con le due sorelle, le fa girare su se stesse ed esse devono 'pietrificarsi' nella posizione in cui egli le ha lasciate. Quando è il suo turno di far giravolte, non riesce a immobilizzarsi" (ibidem).

<sup>10</sup> Vedi, comunque, il lavoro di David Campbell (1968) a cui Volpe si rifà.

*Penthesilea* di Kleist che offriva la spiegazione del sorriso.<sup>11</sup> Il finale del film, quindi, “impone una tragedia non supportata dalla dimensione dei personaggi” (Volpi, 1966: 58).

Da ciò si ricava che il modello, in Truffaut, tende ad essere attenuato nelle sue caratteristiche ‘sovrumane’ (vedi più sopra Insdorf); siamo sulla strada che ci porterà, infine, agli esiti de *La sirène du Mississippi!*

Peraltro, se quello segnalato è, per Volpe, il “cuore” (ivi: 57) delle differenze fra il testo letterario e quello cinematografico, egli non trascura, anzi!, un’altra differenza che appare collegata alla precedente: nel film, la figura di Jim è costantemente ridimensionata rispetto a quella di Jules (ivi: 48, 52, 56-7); ne risulta, nel film rispetto al romanzo, un equilibrio quantitativo tra i due personaggi, ma anche uno squilibrio qualitativo; infatti, Truffaut non perde un’occasione per mettere nella migliore luce il secondo a scapito del primo (ivi: 70). Come a dire, l’impegno a conservare integro, bilanciato, il triangolo amoroso — in questo caso: equilibrate, bilanciate, le due figure che tendono alla conquista del modello — finisce col moltiplicare, per lo meno per due, il modello: col risultato di attenuarne, di nuovo, le caratteristiche ‘sovrumane’! A proposito de *Les deux anglaises et le continent*, Volpi sottolinea il “bilanciamento narrativo” (ivi: 122) che Truffaut raggiunge attraverso l’inserimento di Anne, nel caso particolare, all’interno del gioco del *citron pressé*. “Non mi piace essere seduto tra voi due. *Preferisco guardarvi tutte e due insieme*”, ha dichiarato Claude in una scena precedente del film (*L’avant-scène cinéma*, 121: 22; corsivo mio)!

In questo film, tutto risulta cambiato rispetto al modello: la caduta — quella finale — non è di una donna, ma di una donna e di un uomo; essa non è (comunque) provocata da un uomo, ma da una donna; non avviene dalla cima di una torre ma dalla cima di un ponte ridotto da un

---

<sup>11</sup> “Kathe lesse loro un sera, il suo frammento preferito della *Penthesilea* di Kleist: dove lei massacra con frenesia un Achille disarmata e fremente d’amore per lei” (1953, trad. it. 1987: 108). Peraltro, la “statua dell’isola”, osserva sempre Volpe (ivi: 57-8) — che riconosce un debito di precedenza a Jefferson (1989: 62-5) —, non può non evocare *La Vénus d’Île*, il racconto fantastico di Mérimé dove la statua, dotata di una “terribile bellezza”, e che ha “una espressione d’ironia infernale”, addirittura “diabolica” (1837, trad. it. 1988: 19), “tigresca” (ivi: 26), col suo abbraccio mortale porta alla tomba Alphonse de Peyrehorade.



crolo in due spezzoni;<sup>12</sup> però la conclusione è la stessa, o quasi: l'amore è impossibile; la morte ha il sopravvento sull'amore; più precisamente: la parità-*égalité* nell'amore è possibile solo attraverso la morte-insieme:<sup>13</sup> Catherine e Jim scompaiono nella Senna sotto gli occhi atterriti di Jules impotente.

Una mia amica mi ha obiettato che Jules ricompone le ceneri dei due morti; mi è stato facile risponderle che l'accoppiamento è stato preceduto da un accoppiamento. Ha, però, ragione la stessa amica quando ricorda che la canzone "Le tourbillon", il *Leitmotiv* della conona sonora, si conclude in modo inaspettato. Sembra, infatti, che il tentativo della protagonista sia quello di perdersi per ritrovarsi all'interno del *tourbillon*; con un dubbio: quando ci si è ritrovati e riscaldati: perché separarsi, perché non continuare a girare nel *tourbillon* "allacciati"?<sup>14</sup>

Quand on s'est connu quand on s'est reconnu  
 Pourquoi s'perdre de vue se r'perdre de vue  
 Quand on s'est retrouvé quand on s'est réchauffé  
 Pourquoi se séparer?

---

<sup>12</sup> Nei *Carnets* di Roché l'evento tragico che conclude il romanzo (e il film) è rappresentato nei sogni fatti da Roché che, disperato, aspetta, ma anche decide, l'esito finale della sua relazione con Helen (o Luk = Kathe e Catherine) tutta legata all'esito della gravidanza di Helen (aborto o no); in un sogno Helen castra Roché; questi sta facendo l'amore con Ilse, Helen li raggiunge: "fingendo indifferenza, o addirittura di voler fare l'amore con noi, prende il mio in bocca il mio God e improvvisamente lo stacca con un colpo di denti. Io svengo nel dolore pensando tuttavia: allora mia ama ancora" (1900: 468); in altri sogni: "ci uccidiamo l'un l'altro: in un precipizio, sull'orlo di una scogliera. E l'ucciso, cadendo, fa all'altro, un gesto d'amore ineffabile, che provoca il suicidio dell'assassino (talvolta lei, talvolta io)" (idem).

<sup>13</sup> Secondo Elisabeth Bonnaffons, diversamente da quel che accade nella maggior parte dei film, in quelli di Truffaut "la relazione tripartita è condannata alla disgregazione, e questa disgregazione è totale, non c'è, infatti, la scomparsa di uno dei membri del trio che permetta l'unione degli altri due, ma la scomparsa di due che condanna il terzo alla più completa solitudine" (1981: 84); di questa relazione tripartita Truffaut fa "il segno esteriore di una lacerazione, il *simbolo dell'amore impossibile*" (1981: 85; corsivo mio). "Che cos'è questo amore impossibile (Quel est-il cet amour impossible)?", dirà il commento alla fine de *Les mistons*; "Alla domanda dei *mistons*, non sarà data risposta" (ivi: 164; anche ivi: 187; corsivo mio). "La morte nel cinema di Truffaut colpisce sempre l'amore" (ivi: 68).

<sup>14</sup> Allacciato, allacciati, allacciare: nei *Carnets* di Roché degli anni di *Jules et Jim*, sono parole ricorrenti.

Alors tous deux on est r'parti  
 Dans l'tourbillon d'la vie  
 On a continué à tourner  
 Tous les deux enlacés  
 Tous les deux enlacés.

Ma l'allacciamento richiama le emblematiche manette hitchcockiane; penso a quelle che avvincono Hannay e Pamela in *The Thirty-Nine Steps*!

Ebbene tutte le riprese di *Vertigo* sono riprese di omicidi-suicidi, di fallimenti definitivi;<sup>15</sup> e questa, di Truffaut, non sembra smentire la tendenza.

Spesso Truffaut definisce *Jules et Jim* un "inno alla vita" (ad esempio, *T*: 82, 179-80). Sono sempre rimasto perplesso di fronte a tali definizioni. È però vero che in due lettere Truffaut ci svela un'altra faccia della medaglia; a Helen Scott (26.9.1960): "Il prossimo film, in ogni caso, è *Jules et Jim*, un inno alla vita e alla morte, una dimostrazione attraverso la gioia e la tristezza dell'impossibilità di qualunque combinazione amorosa al di fuori della coppia" (*A*: 91; corsivo mio) e a Jean Mambrino (18.10.19 61): "Partendo da una situazione molto scabrosa, è un film che ritengo profondamente morale, non fosse che per quella tremenda tristezza che ispira. È la terza volta che mi succede: comincio un film credendo che sarà divertente, e mi accorgo strada facendo che può salvarlo soltanto la tristezza" (ivi: 102-3; corsivo mio).<sup>16</sup>

Quindi: un inno alla vita, ma anche alla morte! Come la mettiamo?

Se partiamo dalla posizione freudiana, che, forse per Truffaut è soprattutto simenoniana, secondo la quale il primo film (i primi tre film) contiene (contengono) tutti i successivi,<sup>17</sup> e consideriamo il primo

---

<sup>15</sup>Tranne, forse, *L'année dernière à Marienbad*, di Alain Resnais, del 1961 che Truffaut considera hitchcockiano — forse anche più hitchcockiano *Muriel ou le temps d'un retour*, sempre di Resnais, del 1963 (*F*: 247-8).

<sup>16</sup> È Truffaut a confessarci che *Jules et Jim* è stato fatto in un periodo della sua vita in cui aveva "costantemente paura di morire" (*T*: 80) e che l'argomento del film, non solo era "scabroso" (ibidem), ma addirittura "una cosa enorme" (ivi: 91).

<sup>17</sup> "Allo stesso modo con cui si dice che un uomo si forma definitivamente tra i sette e i dodici anni, si può sostenere che un cineasta fornisce tutte le indicazioni su quella che sarà la sua carriera nei primi cinquanta metri di pellicola che impressiona" (*F*: 42); "Credo che i film essenziali di ciascuno, siano sicuramente i tre primi" (*Aline Desjardins s'entretient avec Truffaut*, 1973: 63); infine: "Credo, come Simenon che si lavori con tutto quel che ci è successo tra la nascita e l'età di quattordici anni" (*Entretien avec*

importante cortometraggio noto, *Les mistons*, e il primo lungometraggio, *Les quatre cents coups*, scopriamo una cosa interessante: che la vita e la morte (la gioia e la sofferenza), sono compresenti — sappiamo che si tratta di uno dei grandi *Leitmotiv* di Truffaut —. Ne *Les mistons*, Bernadette, inizialmente e per quasi tutta la durata del film, prefigura Catherine di *Jules et Jim*; Truffaut, infatti, filma quest'ultima come Bernadette, in bicicletta, gonna e capelli al vento (Bonnaffons, 1981: 119).<sup>18</sup> Alla gioia straordinaria della bellezza e dell'amore tra Bernadette e Gerard,<sup>19</sup> fa da contrappeso il lutto per la morte di Gerard. Tale lutto (Bernadette appare vestita in nero ai *mistons* un giorno d'ottobre tra i colori dell'autunno), secondo Malanga, trasforma Bernadette in una sorta di anticipazione della *Mariée en noir*.<sup>20</sup>

Spesso Truffaut insiste sulla scabrosità di *Jules et Jim* e su i suoi risvolti morali-etici-di costume. Un po' a casaccio: "Purezza morale senza rapporti con la morale corrente ma più rigorosa" (*F*: 245); "La sola morale che ci preoccupa, quella incessantemente inventata e reinventata dagli artisti" (ivi: 235); "È un film [*Dieu créa la femme* (Piace a troppi), del 1956, di Roger Vadim] tipico della nostra generazione perché è amorale (in quanto rifiuta la morale corrente e non ne propone nessuna altra) e puritano (in quanto è cosciente di questa amoralità e se ne inquieta)" (ivi: 252).

Più precisamente a proposito di *Jules et Jim*: "Una morale estetica e nuova incessantemente rimessa in discussione (Prefazione alla sceneggiatura di *Jules et Jim*, in *P*: 126).

*François Truffaut*, di Serge Daney, Jean Narboni e Serge Toubiana, 1a parte, 1980, trad. it. 1981: 34; vedi anche *T*: 8, 45, 171, 213, 277, 281).

<sup>18</sup> "In seguito, ripensai a quell'avventura più con pietà che non vergogna. Ma serbo un ricordo amaro della nostra bella amica che era scomparsa [disparue] dal cielo della nostra infanzia così come scomparivano la sua figura e la gonna svolazzante all'angolo dei *boulevards* sulla sua bicicletta".

<sup>19</sup> I *mistons* si divertono a perseguirli per invidia (ma già qui affiora l'altro polo: ad essi, infatti, è precluso l'amore, quindi: la gioia dell'amore e questa si realizza sotto la forma del voyeurismo e della persecuzione).

<sup>20</sup> 1966: 241; Malanga è preceduta dallo stesso Truffaut in *T*: 117). Ma l'apparizione di Bernadette produce altri due richiami: 1) Adèle; infatti essa "passò davanti a noi senza vederci" ("immagine stessa della morte") (Bonnaffons, 1981: 196); 2) Mme Jouve de *La femme d'à côté*; infatti Bernadette, qui è precisato, si chiama Bernadette Jouve! Ne *Les quatre cents coups*, alla gioia che, comunque, esplose da tutto il film, fa da contrappeso il fermo immagine finale: Doinel di fronte al mare, evocazione, secondo Malanga, della morte (1966: 254).

Ma, forse, sta altrove la vita a cui è innalzato un inno; sta nell'aver messo al centro della vicenda la problematica considerata non dal punto di vista di un uomo (Scottie) ma dal punto di vista di una donna (Chatherine)! Nell'aver fatto quella che in *Vivement Dimanche!* sarà una vera e propria "inversione dei ruoli"<sup>21</sup> (R: 82). Vedremo che si tratta di una svolta gravida di conseguenze.<sup>22</sup>

Per sottolineare ulteriormente il ruolo archetipico di questa donna messa al centro, ricordiamo che Anne Gillain considera Catherine una "figura materna" (*François Truffaut. Il segreto perduto*, 1991, trad. it. 1995: 98), una regina; Jim dice a Jules: "Parlate di lei come se fosse una regina" e Jules gli risponde:

*Ma è una regina, Jim. Le parlerò francamente. Catherine non è particolarmente bella, né intelligente, né sincera, ma è una vera donna, ed è questa donna che noi amiamo. È lei che tutti gli uomini desiderano. Perché Catherine, che tutti volevano, ha fatto, malgrado tutto, a noi due il dono della sua presenza? Perché noi avevamo per lei un'attenzione totale, come per una regina.*

Catherine, quindi, = "figura materna arcaica" (ivi: 101) che tirannizza i due uomini, per tutta la vita e ne uccide uno. Catherine, dunque = *primum movens*. Se seguiamo il suggerimento di Collet, più che il *primum movens*, un invito potente a cercare il *primum movens* inaccessibile.

Jean Collet commenta che, attraverso la "tecnica dello striptease", l'essere amato appare a poco a poco, egli "si dà per frammenti"; Abbiamo solo segni sparsi, divisi: la voce, la foto della statua, la statua stessa. *"Rimane da trovare il modello, l'originale, dunque il referente di tutti questi segni. Bisogna mettere insieme questo corpo disseminato".* Ma *"Jeanne Moreau filmata da Truffaut è ancora un insieme di segni, è ancora una proiezione di immagini come le diapositive di Albert"*. Dunque: *"questo modello (il corpo, l'origine del desiderio) è inaccessibile."* Resta un corpo immaginario (1977: 72; corsivo mio).

Il modello che si presenta come *primum movens*, ma in realtà è un modello che, a sua volta, richiama un modello e così di seguito, *ad*

---

<sup>21</sup> L'uomo viene chiuso nell'agenzia e la donna prende in mano l'inchiesta (al fine di discolorarlo)! Vedi Annette Insdorf, 1994: 246.

<sup>22</sup> Truffaut insistentemente ritorna sul tema dell'iniziativa della donna etc; vedi T: 118, 120, 158, 159, 233, 260, 268.

*infinitem*, è la madre. Abbaiano già visto che ce ne dice Truffaut; ma torniamo sul luogo del delitto:

Ormai tanto vale ammetterlo. Posso dire che ho fatto *Jules et Jim*, inconsciamente ma dopo vent'anni ne sono convinto, per far piacere a mia madre. Mia madre aveva sofferto molto del mio primo film, *I quattrocento colpi*, dove la ritraevo come una donna non proprio perbene, e allora con *Jules et Jim* probabilmente ho voluto dirle che avevo capito le tribolazioni della sua vita. Insomma, devo aver fatto una sorta di compensazione.

Ma, ecco l'interessante:

Quando *Jules et Jim* uscì [...] tutti [i critici] ne hanno parlato bene. Tutti tranne uno, della rivista *Esprit* se non ricordo male. E poi io, come tutti i registi, sono paranoico e ricordo più facilmente una recensione negativa piuttosto che cento recensioni positive, posso citare a memoria le parole di quel critico che stroncò il film. In sostanza, costui scrisse: "Il soggetto di questo film, in pratica, è *la storia di due bambini innamorati della loro madre*". All'epoca pensai: "Ma che letteratura! Che tipo contorto questo qui, che va a cercare mezzogiorno alle due del pomeriggio!...". Dieci anni dopo, però, mia madre muore e a me tornano in mente queste righe. E allora dico a me stesso: però, quel critico non era mica un idiota. *A pensarci bene, ci è andato molto vicino (Quaderno di cinema di François Truffaut, a cura di David Grieco, 1997: 75-6; corsivo mio)*.

Collet ci offre un bellissimo commento di *Antoine et Colette*, episodio de *L'amour à vingt ans* (1962) centrato sulla ricerca del modello e sul suo procedimento "vertiginoso" (vedi un sottocapitolo intitolato: "De réplique en réplique" [1977: 83]): di vertigini parleremo spesso più avanti.

Ogni tentativo di avvicinamento fisico — Antoine si trasferisce in un appartamento dirimpetto a quello dove abita Colette! — riesce "solo a procurargli dei cambiamenti di punti di vista: dalla sua finestra, Antoine guarda il va e vieni di Colette e dei suoi genitori (ho cominciato a guardava Colette alla serata musicale). Egli è sempre spettatore della vita di Colette, è sempre al cinema" (ivi: 87). Ogni tentativo di avvicinamento produce, paradossalmente, un allontanamento. Alla fine l'"estremo ravvicinamento provoca l'estrema distanza, l'allontanamento definitivo" (*ibidem*): Antonio cena con Colette, dai suoi parenti. Suonano. Un giovanotto che non abbiamo mai visto viene a cercare Colette proprio quando Antoine dice che vorrebbe portarla al concerto. Rimasto solo con i genitori, Antoine guarda, alla televisione, il concerto ritrasMESSO: "Una

volta di più, un'ultima volta, abbiamo la replica, *niente altro che la replica*, di quel che avrebbe dovuto essere la felicità di Antoine" (*ibidem*; corsivo mio).

"Di replica in replica, Antoine ha tentato inutilmente di dare un corpo" all'immagine di Colette ed alla musica a lei associata (ricordiamo che si trattò di un "colpo di fulmine musicale"!)."Una volta partita Colette, non c'è che *l'immagine televisiva della musica*." All'inizio del film, Antoine usciva dalla sua camera e dal sonno e incontrava Colette. Lasciava i suoi dischi e ascoltava al concerto della musica originale. Alla fine del film, "egli esce dal cinema per chiudersi nella sua camera oscura, poi lascia quest'ultima per ritrovarsi alla televisione. Ci sono quindi solo delle camere oscure — più o meno oscure — che si incastrano (s'emboîtant) le une nelle altre. Non c'è che rappresentazione, che significante (ivi: 87; corsivo dell'autore).

Collet parla di "jeu de déboîtements vertigineux".<sup>23</sup> "impossibile sfuggire a queste scatole (boîtes) estraibili (gigognes), impossibile raggiungere l'oggetto del desiderio" (*ibidem*). Il film come un ciclone, aspira le nubi dei significanti impazziti (affolés). Questi cicloni distruggono l'amore di Antoine.

Secondo Collet l'"ideologia che abita Antoine, non è, come si potrebbe credere, la passione di Colette". Egli, infatti, non sa quasi niente di Collet; come tutti gli innamorati, è cieco:

La sua passione, è la passione del codice, cioè la ricerca dell'equivalente tra il modello e le sue rappresentazioni, il significato e il significante. Ora, è proprio questa coincidenza che il film cerca di differire, poi di distruggere. Colette (Sé) non può confondersi con la sua immagine (Sa). Essa non cederà mai alla pressione del codice (dell'ideologia). Invece di produrre *l'equivalenza* attesa, il film si impegna a dispiegare *l'ambivalenza*. [...]. Non è dunque Colette che è perduta alla fine del film. È l'illusione di guadagnare Colette, di possederla. L'illusione di raggiungere una Colette saggia come la sua immagine, una Colette che si potrà guardare (que l'on re-garderait) — che si custodirà (que l'on garderait) — all'infinito (ivi: 87-8; corsivo dell'autore

---

<sup>23</sup> Termini come "vertiginoso", "vertiginosamente" etc, ricorrono spesso nel lavoro di Collet; ivi: 128, 129, 316.

## 2. L'amore: una cosa terribile. *La peau douce* (1964)

Malanga fa una serie di accostamenti a Hitchcock, anche critici, che mi paiono interessanti in generale, ma non molto pertinenti nel contesto del nostro lavoro; comunque rimando al testo: 1966: 285-8. In ogni caso, molti sono i critici che considerano questo film, come anche *Fahrenheit 451*, d'ispirazione hitchcockiana in quanto film di situazione; vedi, ad esempio, Massimo Marchelli (1977: 27 ss); ma, a proposito di *Fahrenheit*, lo stesso Truffaut (*T*: 110). Massimo Marchelli lo definisce "il suo film più hitchcockiano" (*ibidem*)! Vittorio Giacci considera, invece, "il film più hitchcockiano di Truffaut" *La sirène du Mississippi* (1995: 25, 59)!

Come già appare abbastanza chiaro, questo film si presta ad una serie di approfondimenti sul rapporto tra Truffaut e Hitchcock.

Annette Insdorf afferma in modo apodittico: "dal *corpus* delle opere di Truffaut risulta evidente una fondamentale incompatibilità tra la sua visione e quella di Hitchcock" (1978: 40).

Tale incompatibilità sarebbe rappresentata dal fatto che, diversamente da Hitchcock e come Renoir, per Truffaut "l'attore è più importante del personaggio" (*T*: 67) — "Questa teoria viene da Renoir, ma io l'ho sempre sentita come mia" (ivi: 195) — e dal fatto che, diversamente da Hitchcock e come Renoir, egli pratica l'improvvisazione — "lo credo nell'improvvisazione" (ivi: 61); "nel mio lavoro d'improvvisazione è a lui [Renoir] che penso" (ivi: 159) —. Ma non si tratta di capisaldi incrollabili! Ad esempio: "Io non amo l'improvvisazione. Non ho mai visto un attore inventare un testo migliore di quello che era stato scritto per lui. Amo molto gli attori, ma preferisco che recitino il testo che ho preparato per loro. Trovo che gli attori non abbiano molta inventiva" (ivi: 254); "lo scrivo i dialoghi la sera per l'indomani, mi piace manipolare fino all'ultimo momento" (ivi: 156); "All'inizio lasciavo un grosso margine, ora il margine è diminuito, perché visualizzo di più" (ivi: 139); "L'improvvisazione scivolerà in un insieme già ben strutturato" (ivi: 150). Un chiarimento significativo in *Le Berre*: "Ad eccezione dei bambini, non faceva mai inventare liberamente ai suoi personaggi i loro dialoghi davanti alla cinepresa. Riscriveva, invece, continuamente questi ultimi [...]. Piuttosto di un ricorso all'improvvisazione propriamente detta,

è una disponibilità, un'arte di trarre profitto da tutte le circostanze della ripresa" (1995: 43-44).<sup>24</sup>

Il fatto è che Truffaut cerca un equilibrio tra Renoir e Hitchcock: "Credo che la definizione di Rohmer sia buona quando distingue film nei quali il cinema primeggia sui personaggi e quello in cui il cinema è al servizio della storia. Eppure io stesso non riesco a classificarmi, perché mi barcameno fra i due. *Fahrenheit* sta in mezzo. Ma in generale sono uno di quelli che si servono del cinema per raccontare una storia, come *Les 400 coups* o *La peau douce*" (ivi: 145 + 149); "È quel che ha fatto Resnais con *Muriel*, che è un po' *Le crime de M. Lange* moltiplicato per Hitchcock. Io sono attratto dallo stesso tipo di mescolanza: fondere insieme cose che sembrano contraddittorie, per esempio mettere personaggi di Renoir in una situazione hitchcockiana" (ivi: 148).

Anne Insdorf, però, una volta affermata l'incompatibilità tra Truffaut e Hitchcock, all'interno della filmografia truffautiana, indica i film (solo quattro) ispirati a Hitchcock: *La peau douce*, *Fahrenheit 451*, *La mariée était en noir*,<sup>25</sup> *La sirène du Mississippi*<sup>26</sup> e ad essi dedica un capitolo: *The Hitchcockian Strain*, e dei film ispirati a Renoir, ai quali dedica un altro

---

<sup>24</sup> Quanto all'interesse di Truffaut alle "situazioni" vedi il ricorso a quest'espressione — e a tutto quel ch'essa denota — in un'intervista a commento de *L'enfant sauvage*: "In questa scena [quella della punizione], che è un duello tra il ragazzo e il professore, quel che mi ha interessato più di ogni altra cosa [...] è il fatto che il professore gli faccia del male per il suo bene. Ne ha il diritto? Esiste mai un simile diritto. Comunque non ci sono *situazioni forti* più di quella. Le faccio un altro esempio della stessa *situazione* che è altrettanto prodigiosa. [quella di un ebreo che tratta male la figlia perché soffre di meno quando egli sarà deportato]. [...]. Credo che la forza di questa storia stia nella *situazione* [...]" (T: 164-5; corsivo mio).

<sup>25</sup> Di parere diverso Jean Collet: "La tensione non è quella di un suspense, perché, non sapendo niente di quel che può succedere, non ci aspettiamo niente. Dunque: ci aspettiamo di tutto. Ogni piano è una sorpresa totale. Siamo più vicini al cinema di Hawks che a quello secondo Hitchcock" (1972: 97).

<sup>26</sup> Nel lavoro, sicuramente molto più modesto, del 1996, *François Truffaut. Les films de sa vie*, Annette Insdorf, però, trova l'influsso di Hitchcock in un film molto posteriore, l'ultimo film di Truffaut, *Vivement dimanche!* "In modo tutto hitchcockiano, un uomo e una donna sono passati da una reciproca sfiducia alla fiducia, superando il dolore con l'amore" (ivi: 109). Ma vedi anche l'edizione "revised and updated" di *François Truffaut* in cui l'influsso di Hitchcock è rintracciato ne *Le dernier metro*: "ognuno ha il suo segreto (come in uno dei film hitchcockiani di Truffaut)" (1994: 239); ne *La femme d'à côté*: "Truffaut ritorna al nesso tra amore e morte che caratterizza il suo primo lavoro" (ibidem); e di nuovo in *Vivement dimanche!* (ivi: 248-9).



capitolo: *Renoirian Vision*, dimentica dello sforzo di Truffaut di realizzare una sintesi tra i due *strains!*

Il lavoro di Insdorf resta comunque uno dei più belli e penetranti e anche i due capitoli citati sono interessantissimi per tutta una serie di segnalazioni e di annotazioni; peraltro l'assunto iniziale progressivamente si stempera, ad esempio quando Insdorf sostiene che "diversamente da Hitchcock, egli [Truffaut] non ci fa mai vedere un assassinio violento — l'ultima pugnalata è presentata come una scena fuoricampo" (ivi: 62); ma, come vedremo, si tratta solo di un'articolazione, anche se interessantissima, del modello hitchcockiano. Del resto la stessa Insdorf sostiene che "anche nell'universo truffautiano la morte è presente quando e dove meno ce lo si aspetta" (ivi: 44) e cita sei film di Truffaut per concludere: "molti spettatori tendono a ricordare solo la luminosità e il lirismo dell'opera di Truffaut, dimenticando spesso gli ambiti più hitchcockiani ch'essa esplora" (*ibidem*). Ancora secondo Insdorf, quando nella famosa intervista, Truffaut sostiene che il materiale dei film di Hitchcock è attinto da tre elementi: "l'angoscia, il sesso e la morte" (C: 266) "sta segnalando le tendenze del suo stesso lavoro" (Insdorf, 1978: 44).

Alla fine di *The Hitchcockian Strain*, Insdorf, allo scopo di dimostrare una "fondamentale distinzione tra Hitchcock e Truffaut" (ivi: 67) ricorda il progetto di Hitchcock di fare un film su "Ventiquattro ore di vita in una città" il cui "tema generale sarebbe [stato] la putrefazione dell'umanità" (C: 267); secondo lei questo progetto dimostrerebbe "lo scarso amore per gli individui e lo scarso rispetto per l'umana esperienza" (Insdorf, 1978: 67)! Con il che si arriverebbe alla dimostrazione dell'inconciliabilità del cinema di situazioni, di Hitchcock, e di quello di personaggi, di Renoir (e di Truffaut)!<sup>27</sup> Mah! Certo Annette Insdorf avrebbe anche potuto citare, dalla discussione su *The Birds*, l'annotazione di Hitchcock: "e questo prova che la parola amore è una parola piena di sospetto!" (C: 238)! Ma avrebbe dovuto tener conto del fatto che, proprio filmando *The Birds*, per la prima volta Hitchcock improvvisò, forse; è l'ipotesi di Hitchcock stesso: "per lo stato emozionale in

---

<sup>27</sup> Torneremo sul tema, ma già adesso, contro la supposta inconciliabilità, possiamo citare l'affermazione di Renoir riportata da Bazin: "concepisco le mie pièces come i miei film, a partire non da una costruzione ma da situazioni che mi seducono e dagli attori che vi si trovano collocati" (1971: 121).

cui mi trovavo" (ivi: 239).<sup>28</sup> Non sono neppure d'accordo sulla tesi che l'influenza di Hitchcock su Truffaut sia solo formale e non tematica (1978: 67). Ma su tutto ciò torneremo.

Per finire con questa lunga digressione, e anticipando su *La sirène du Mississippi*, propongo il pensiero di Gnessi e Pamini in *Serenata a tre. L'interazione creativa fra autore-personaggi-spettatore*. I Nostri lavorano sulle dichiarazioni di Truffaut, a proposito de *La sirène du Mississippi*, secondo le quali 1) la "maggior parte" dei suoi film è "costruita sull'ingranaggio nel quale si trova preso il protagonista, sempre più debole del suo partner" (T: 128), 2) gli interessa "mettere personaggi molto veri in situazioni molto forti, cioè scomode. Perché una situazione forte è sempre una situazione *falsa*, nella quale le persone rimangono incastrate, prese dall'ingranaggio. E in queste situazioni false ci sono reazioni *vere*" (*ibidem*). Il protagonista, Louis sposa la donna che è "esattamente il contrario di quella che lui voleva. Ma c'è di mezzo l'amore e lui l'accetta così com'è. Allo stesso tempo, lui, che non conosceva niente della vita, attraverso lei *diventa* un uomo" (*ibidem*).

Parole-chiave: "ingranaggio" + "falsa" → "vere" + "diventa". Secondo i Nostri è necessario che il personaggio cresca; ebbene, per ottenere l'evoluzione del 'personaggio', Truffaut "costringe" il personaggio a confrontarsi sia con una situazione forte che con un altro personaggio parimenti forte" (1977: 163). Questa 'costrizione' — cioè il gioco delle situazioni, l'ingranaggio — produce l'evoluzione del personaggio; sicché la "situazione falsa" produce un 'personaggio vero', cioè: delle "reazioni vere" nel personaggio. I Nostri sostengono successivamente che anche il cinema di Hitchcock è un cinema di personaggi e per dimostrare che anche Hitchcock utilizza l'ingranaggio — il cinema di situazioni — per produrre l'evoluzione del personaggio, ricordano *North by Northwest* dove in cui "lo sfondo di avventure offre l'occasione per raccontare la metamorfosi di un tranquillo borghese che

---

<sup>28</sup> Come abbiamo già visto, per Annette Insdorf, su due punti Hitchcock e Renoir si differenziano: l'improvvisazione e il trattamento degli attori. Abbiamo appena visto che anche Hitchcock improvvisa; in una lettera a Helen Scott del 1963 Truffaut associa Renoir a Hitchcock nel disprezzo per gli attori: "Questo disprezzo di Hitch per gli attori e, suo malgrado, per i personaggi è attualmente il suo solo handicap e, cosa curiosa, è quel che succede anche a Renoir, a Rossellini, a Hawks. Ciascuno reagisce a modo suo per dissimularlo, ma è evidente in tutti, appena superano i cinquantacinque anni" (*Correspondance*, 1988: 276)!

scopre in sé il piacere della vita spericolata” (*ibidem*), oppure *Vertigo* in cui, a partenza da un complotto, cresce l’ossessione amorosa nel protagonista, o ancora *Shadow of a Doubt* in cui l’elemento *thriller* funge da sfondo al complesso rapporto affettivo tra zio e nipote: “Sin dai tempi de *Il pensionante*, che può essere definito il primo film hitchcockiano, l’Autore inglese ha sempre riservato pari attenzione sia alla situazione che ai personaggi, descrivendo sempre (a volte in modo evidente, altre volte in modo sfumato) i cambiamenti che una situazione determina nella vita dei personaggi” (ivi: 164).

A proposito dell’influsso di Hitchcock, particolarmente stimolanti i suggerimenti di Luc Moullet secondo il quale “l’astuzia di Truffaut è stata quella di usare le matrici hitchcockiane unicamente o essenzialmente in generi che non erano il genere preferito di Hitchcock, il ‘thriller’. Proprio il procedimento contrario a quelli dei suoi colleghi” (1988: 77). Dopo aver definito il procedimento di Hitchcock, Mullet precisa quello (hitchcockiano) di Truffaut, su un esempio specifico, *La peau douce*, ch’egli ritiene “il Truffaut più hitchcockiano” dei suoi film.

Ebbene, “tipico”, di molti film di Hitchcock è il suo modo di “nomotizzare l’azione, il suo principio di farci vedere, per ogni momento di ogni scena, il punto di vista più interessante” (ivi: 78). In qualsiasi film è possibile seguire diversi punti di vista: quello dell’osservatore imparziale, quello del protagonista, quello dell’avversario del protagonista, quello del regista etc. Ci possono essere anche degli incroci di questi diversi punti di vista; ebbene Hitchcock fa di questi incroci “un principio sistematico. Si sposta da un punto di vista all’altro con un senso dell’opportunità stupefacente, mostrando ogni volta l’evoluzione di ogni sguardo e di ogni oggetto guardato. Giunge persino a creare, *senza che ci rendiamo conto del trucco messo in atto*, una dinamica interna completamente estranea ai diversi possibili punti di vista” (*ibidem*; corsivo dell’autore).

Questo metodo determina la moltiplicazione delle inquadrature, moltiplicazione che è, evidentemente, connessa all’importanza di un oggetto: le manette in *The Thirty-Nine Steps*, in *Saboteur*, l’accendino in *Strangers on a Train*, le sbarre in *Spellbound* etc. Questa polarizzazione sull’oggetto è strettamente collegata al genere “thriller”, dato che si tratta quasi sempre dell’arma del delitto o dell’indizio della colpevolezza etc.

Poiché l'oggetto è manipolato, direttamente o indirettamente, da un essere umano, esso permette di seguire, grazie ad un'ellissi originale e impressionante, l'evoluzione dei personaggi senza mostrarne la faccia. Meno si vede l'uomo, tanto più lo si comprende. Lo spettatore deve fare un leggero sforzo per seguire questa logica un po' perversa. Grazie a questo sforzo, egli collabora di più al film, pur compiacendosi della sua intelligenza deduttiva (*ibidem*).

Quando si passa da Hitchcock a Truffaut, l'oggetto e l'atomizzazione del *découpage* "perdono il valore drammatico" tipico del *thriller*; "Sembrano del tutto sfasati";. Consideriamo *La peau douce* che, tranne che nell'ultima sequenza in cui avviene un omicidio, è una commedia drammatica alla francese, non certo un *thriller*!

Qui l'artificio hitchcockiano — ci sono forse mille o duemila inquadrature ne *La peau douce*, il che è moltissimo — drammatizza in maniera eccessiva una banale 'tranche de vie'. Gli attribuisce un rilievo nuovo. Esprime lo stress della quotidianità. E dopo tutto, la minima parola, il minimo gesto possono avere su di una vita tranquilla la stessa ripercussione che un omicidio per un avventuriero (*ibidem*).

Pur non avendo lo stesso significato, secondo Moullet allo stesso "sistema" appartengono le lezioni di lettura ne *L'enfant sauvage*, gli scambi di lettere in *Jules et Jim*, di telefonate ne *La femme d'à côté*, le candele ne *La chambre verte*, le inquadrature di libri in *Fahrenheit 451*: "Si tratta essenzialmente d'una forma d'ellissi, di litote, che si potrebbe paragonare sia a Lubitsch che a Hitchcock" (*ibidem*).

Bene si attaglia a meglio definire questa "astuzia" di Truffaut la seguente sua osservazione in un'intervista a Gillain:

Anche quando ho per le mani una storia forte, alla fine riesco sempre a indebolirla, perché ci sono sempre determinati momenti che non voglio trattare in modo diretto. Cerco sempre qualche via traversa che, gira gira, rende più sfumato il messaggio finale (quelque chose de détourné qui finalement nuance le message finale)" (1988: 143).

*La peau douce* è, di nuovo, un film sull'amore — che è, per Truffaut, "il soggetto dei soggetti" (T: 98)<sup>29</sup> — e che è "in un certo senso l'inverso di *Jules et Jim*, una sorta di risposta polemica" (ivi: 99). In che senso: inverso? Inverso come il quotidiano rispetto all'eccezionale (romantico)? Dov'è la polemica? L'amore è una cosa terribile:

Il fatto che la gente fosse innamorata di *Jules et Jim*, mi procurava una specie di fastidio. Dicevo che era colpa mia perché non avevo fatto un film abbastanza pessimistico o almeno non abbastanza duro. Allora ho voluto fare *La peau douce* per dimostrare che *l'amore è qualcosa di molto meno euforico ed esaltante*. L'ho quindi fatto in risposta a *Jules et Jim*: ci sono le menzogne, il lato sordido, la doppia vita. *È un film da incubo*. I film si rispondono l'un l'altro (ivi: 176; corsivo mio).

Abbiamo appena detto che a noi *Jules et Jim* è apparso subito e sempre un film duro, durissimo!

Considero molto pertinenti alla tematica di cui ci occupiamo alcune osservazioni di Truffaut:

ho immaginato due finali: riconciliare la coppia legale, il che mi sembrava una *soluzione ipocrita*, visto che la mia descrizione del dramma era pessimistica. Oppure, su un atto di rivolta, formare una nuova coppia: *soluzione abusiva, poiché avrebbe dato inizio a un nuovo dramma*. Sentivo la certezza che *bisognava andare fino al punto estremo dell'ingranaggio e che in fondo c'era la morte*. [...]. *Qui si tratta di cose terribili* (ivi: 100-101; corsivo mio).

L'amore è sempre destinato, come ogni altra cosa, a finire (a morire). Il resto è ipocrisia o abuso. In quel periodo Truffaut si separava dalla moglie e, nella lettera scritta a Helen Scott il primo gennaio 1964, annunciava il fallimento del suo matrimonio con queste parole: "Madeleine e io ci separiamo. Girare la *Peau douce* è stato duro, e adesso, a causa della storia stessa che il film racconta, *ho orrore*

---

<sup>29</sup> Come abbiamo visto, molto interessante che sia indicato un altro soggetto dei soggetti: "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 stato che *un solo soggetto*, sarebbe stato quello della madre. Forse per me è ancora troppo presto" (T: 249; corsivo mio).

dell'ipocrisia coniugale: è un momento in cui sono davvero disperato" (A: 137; corsivo mio).

Anne Gillain, si avvicina al nostro tema; secondo lei la "caduta" (*op. cit.*, 1991, trad. it. 1995: 88), come crollo del 'falso sé' del protagonista, incombe come minaccia fin dall'inizio del film; Nicole è "la donna del decollo" (ivi: 87), ma il decollo è la "rappresentazione difensiva del suo apposto" (ivi: 88), per l'appunto: la caduta.<sup>30</sup>

Gillain ci parla di due inserti tagliati in fase di montaggio: 1) la prima scena del film doveva seguire un individuo anonimo nei suoi minimi movimenti sul marciapiedi del metrò fino al momento in cui si sarebbe buttato sotto il treno su cui viaggiava Lachenay; 2) Lachenay e Nicole andavano insieme al cinema dell'aeroporto dove si proiettava un vecchio film, *Paris 1900*: "Si vede un tizio, un pioniere del paracadutismo, deciso a buttarsi dal primo piano della torre Eiffel, che porta sulla schiena un paracadute di sua invenzione. Esita a lungo prima di buttarsi, guarda verso la cinepresa, poi guarda nel vuoto. Si pensa che rinunci, e poi improvvisamente si lancia nel vuoto e si sfracella al suolo, poiché il suo aggeggio non ha funzionato" (ivi: 88; prima stesura della sceneggiatura de *La peau douce*, Archivi de *Les Films du Carrosse*).

Secondo Gillain, Truffaut ha soppresso queste due scene perché "troppo esplicite, troppo dirette" (*ibidem*), ma ha alluso alla caduta in due scene "capitali" (*ibidem*), quelle che segnano la fine del rapporto del protagonista; con l'amante e con la moglie: 1) Nicole abbandona Lachenay quando egli le fa visitare l'appartamento in cui ha intenzione di sistemarsi con lei. Quando lei se n'è andata, Lachenay, sconvolto, dalla finestra, la vede allontanarsi. È un'inquadratura, ripresa dall'alto dell'immobile, che mostra Nicole infilarsi precipitosamente in un taxi; 2) esattamente quando la moglie lascia l'appartamento armata di fucile per ammazzare il marito, Lachenay le sta telefonando per tentare una riconciliazione; gli risponde la bambinaia; lui le chiede di raggiungere la moglie, prima nelle scale, poi dalla finestra. Anche qui: due inquadrature riprese dall'altro: la tromba delle scale è vuota e si vede la macchina di Franca allontanarsi sulla strada.

Cioè, per due volte Lachenay è stato in preda alle vertigini e sul punto di gettarsi; lui, un uomo "pazzo" e "malato" (anche se Truffaut aveva deciso di non farlo né pazzo né malato [*Tr*: 87]), guarirebbe se

---

<sup>30</sup> Ricordiamo che la caduta è un *Leitmotiv* centrale in Hitchcock e centralissimo in *Vertigo*, il suo capolavoro).

uscisse fuori dalla pelle, dalla superficie, dal 'falso sé'. Dunque, qui: vertigini-caduta = tentativo di guarigione! Esattamente come in Hitchcock!<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> Sul questo *Leitmotiv* hitchcockiano ritorna spesso Donald Spoto nella prima versione di *The Art of Alfred Hitchcock*, più ampia di quella ristampata nel 1992. Della prima versione ho solo la traduzione francese che qui cito: 1976, trad. fr. 1986: 92, 131 (la paura del vuoto è sintomatica della paura della scoperta della verità su se stessi e sulla reale identità dell'altro), 209.

### 3. In realtà la sposa era in bianco!<sup>32</sup> *La mariée était en noir* (1967)<sup>33</sup>

Sarebbe molto interessante approfondire una serie di questioni tecniche;<sup>34</sup> principale, quella del tentativo di Truffaut di produrre un "punto di incontro" (*T*: 116) tra Hitchcock e Renoir, cioè tra "il massimo (comble) del cinema di situazioni" (quello di Hitchcock) e "il massimo (comble) del cinema di personaggi" (quello di Renoir);<sup>35</sup> ne verrebbe un 'esperimento', una "storia non hitchcockiana, perché Hitchcock s'interessa più agli innocenti che ai colpevoli, ma secondo un principio narrativo caro a

---

<sup>32</sup> Nell'episodio di Oscar il fischiatore, ne *L'argent de poche*, lo *speaker* dice *La mariée était en blanc*.

<sup>33</sup> Annette Insdorf suggerisce che *La mariée était en noir*, così come *Un belle fille comme moi*, riprendano e sviluppino *Les mistons* in quanto cinque sono in entrambi i film gli uomini che moriranno, nel primo vittime della collera (Insdorf fa un gioco di parole para-etimologico tra Kohler e colère); d'altra parte, secondo Insdorf, anche *Tirez sur le pianiste* riprende e sviluppa *Les mistons* perché vi sono presentati "sei vecchi adolescenti impegnati nella relazione con le donne" (1978: 106-7). Ne *La mariée était en noir*, secondo Insdorf, i cinque *mistons* sono puniti per aver distrutto quel che non hanno saputo comprendere (ivi: 108) e "per una colpa che sembra ossessionare Truffaut: la fede in un ideale al di là dell'immediato, nell'eterno al di là dell'effimero, nella dea sognata al di là della donna" (*ibidem*). Secondo Insdorf solo ne *La nuit américaine* Truffaut supera la visione romantica della donna; Joëlle si dimostra disposta ad un rapporto sessuale veloce — una sorta di sveltina: "Oui, mais il ne s'agit pas de s'éterniser" — che spiazza Bernard! (ivi: 140 ss) Non è un caso ch'essa si riconosca prima di tutto nella propria professione ("Lascerei un ragazzo per un film, mai un film per un ragazzo"). "Perfino il suo nome completa questo ritratto col legame del maschile 'Jo' col femminile 'elle'. Agli antipodi di Catherine, Julie Kohler, Muriel, Adèle, e compagna bella, Joëlle è generosa e responsabile e vive nel e per il suo mondo immediato" (ivi: 142)

<sup>34</sup> Ad esempio: 1) "l'indifferenza nei confronti del verosimile e il gusto delle ellissi sono tipicamente hitchcockiani"; 2) "Truffaut può permettersi di rielaborare a modo suo la lezione del suspense, affermandola e *svuotandola* dall'interno, come già nella *Calda amante*, là mediante la frustrazione dell'attesa, qui attraverso la dilatazione di quei tempi morti dell'azione che Hitchcock avrebbe soppresso" (Malanga, 1996, p. 305).

<sup>35</sup> Divertente vedere un estremista — come vedremo: un *jusqu'aboutiste* — qual è Truffaut, impegnato a conciliare due estremi, due "combes"! Forse questo sforzo 'estremo' di conciliare due 'estremi', ci dà al meglio (al massimo?) la definizione della personalità artistica di Truffaut. Non a caso, Marc Chevrie, considera la riconciliazione-sintesi in parola, "impossibile" (1988: 102)!



Hitchcock [...]. Per tutto il tempo si tiene conto del ragionamento del pubblico e ci si diverte" (T: 184 = 116).

Il risultato è che, alla fine, siamo in presenza di "due film paralleli", nel senso che massimo è lo "scollamento sistematico" (ivi: 117) tra il sonoro, il dialogo tra i personaggi che parlano sull'amore e sulle donne, e il visivo, in cui avvengono una serie di delitti, consumati da una donna a carico di cinque uomini: "caratteristica — questa — poco hitchcockiana" (*ibidem*). Nella realtà: molto hitchcockiana! Nella famosa intervista Hitchcock dice:

Vuol dire che [in *I Confess*] il dialogo dice una cosa e l'immagine un'altra? È un punto fondamentale della regia. Mi sembra che le cose vadano spesso così nella vita. Gli uomini non esprimono i loro pensieri più profondi, cercano di leggere nello sguardo dei loro interlocutori e spesso si scambiano delle banalità cercando di indovinare qualcosa di profondo e di sottile (C: 173).

Ma il mio approccio vuole essere un altro. Julie Kohler è una sposa in bianco: le hanno ucciso il marito mentre scendeva le scale della chiesa dopo il matrimonio; non ha consumato quest'ultimo: "è senza dubbio ancora vergine" (ivi: 118; lo dice, verso la fine del film, anche un compagno di bagordi di Fergus: "Diana cacciatrice = vergine!")! Truffaut:

*La mariée* è effettivamente un film d'amore, ma di puro sentimento, perché per Julie si tratta di *un amore al passato*. Lei stessa sullo schermo è *una specie di morta vivente*, sopravvive al marito per vendicarlo. Intorno a lei gli uomini rappresentano un campionario ma, timidi o audaci, collezionisti di donne o romantici che siano, per Julie sono *terribilmente relativi paragonati all'assoluto incarnato da David, suo marito per cinque minuti* (ivi: 118; corsivo mio).

Julie è talmente legata al *primum movens*, che, in lei, esso non è soltanto un punto di riferimento, una fonte di aspettative (illusorie?): è già una realtà, un dato acquisito! A Morane, infatti, essa confessa, mentre lo sta uccidendo tramite asfissia: "Tutte le fanciulle aspettano e vivono nella speranza di incontrare un ragazzo, un fidanzato, il Principe azzurro... *Io, non aspettavo niente perché nella mia vita, da sempre, c'era David...*" (Qui la cinepresa filma al *ralenti* Julie bambina, vestita di bianco; è con un bambino; essi corrono verso di noi).

Ancora: "Il ruolo della donna in questo film era quello di una statua" (ivi: 122); Julie ha "un lavoro da svolgere, e non è difficile immaginare

che, dopo averlo portato a termine, non le resterà che morire" (ivi: 118); "*La mariée* è un film di distruzione" (ivi: 119), in cui si filma "la morte al lavoro" (ivi: 115).<sup>36</sup>

Qui non abbiamo, come in *Jules e Jim*, il dramma classico del triangolo amoroso. E d'altronde, *Vertigo*, non è un film sul triangolo amoroso. Solo il titolo italiano: *La donna che visse due volte*, induce a credere ad un triangolo; ma abbiamo dimostrato che vi si narrano le vicissitudini non di un triangolo, ma di un *regressus ad infinitum*: da un'immagine di donna all'altra, alla ricerca della donna vera e veramente amabile; con la conclusione terribile che la morte sopravviene appena scoperta una anche minima possibilità di amore!

L'abbiamo visto, Julie (di nuovo Jeanne Moreau) è, come Scottie, forse anche più di lui — infatti uccide più uomini di quante donne non uccida lui! —, indissolubilmente legata all'immaginario *primum movens* (rappresentato dal marito ch'essa decide di vendicare). Fondamentale, comunque, perché il marito funzioni come *primum movens* è ch'egli sia morto, e questo prima di aver potuto consumare un rapporto sessuale con lei! Julie, prima tenta il suicidio, gettandosi dalla finestra — come presa anch'essa dalle 'vertigini': ma del *regressus* —; viene salvata e, quindi, non le resta che dedicarsi al lavoro della morte. Incomincia il suo viaggio, la sua missione salendo su di un treno da cui discende immediatamente dopo dalla parte opposta. Commentano Alberto Barbera e Umberto Mosca: "un diretto omaggio a *Marnie* di Hitchcock: lo ha notato Thomas Elsaesser sulla 'Brighton Film Review', n. 21, 1970".

A nostro parere siamo ben oltre l'"omaggio", diretto o indiretto; Truffaut è impegnato non in un omaggio, ma in una rielaborazione di Hitchcock (anche se non di lui soltanto; di tutto il cinema, di tutta la storia del cinema).

Se si considera il film da quest'angolo di visuale non è difficile utilizzarlo come un possibile *remake* di *Vertigo*. La novità, che abbiamo già incontrato, consiste nel fatto che in questo film, come in tutti i film di Truffaut, "le donne, avendo di fronte uomini che sono deboli, hanno in

---

<sup>36</sup> Si tratta di un'intervista rilasciata a Yvonne Baby per "Le monde" il 18 aprile 1968 e la frase completa è la seguente: "Ho sempre pensato che, tra Renoir e Hitchcock, Cocteau stabilisse un ponte. Molto tempo prima della *Mariée* non parlava di 'filmare la morte al lavoro'? Ma sarà utile ricordare che, nell'intervista famosa, Hitchcock, parlando di *Notorius*, raccontò un episodio a cui aveva assistito e che aveva rappresentato, per lui, "il vero amore 'al lavoro', il vero amore che 'funziona'" (C: 219).

mano la situazione" (ivi: p.120); "L'azione appartiene alle donne" (ivi: 267-8); "Come d'abitudine, è l'eroina che prende l'iniziativa" (*Tr*: 108).<sup>37</sup> Ancora, un po' a casaccio: "Griffith ha capito per primo che il cinema era un'arte della donna, l'arte di mostrare le donne" (*P*: 166); "Il cinema è un'arte della donna" (*F*: 136); Truffaut arriverà a parlare di una vera e propria "superiorità delle donne" (*P*: 162): "nel cinema di Truffaut l'azione è sempre femminile, soprattutto se si tratta di vita o di morte, come a riscattare con l'onnipotenza la parte femminile più colpita in Doinel, l'archetipo di tutti i personaggi protagonisti dei suoi film" (Malanga, 1996: 306). Ma torneremo su questo punto.

Il percorso di Julie, *mutatis mutandis*, è identico a quello di Scottie. Pensate al primo omicidio, quello di Bliss: Julie lo costringe a scavalcare l'inferriata: per un attimo, mentre guarda sotto, verso il lontanissimo selciato, egli sembra colto da un piccolo attacco di acrofobia! Ma poi è lei che lo spinge e lo fa precipitare! Poi esce: la sua fuoriuscita dal *residence*, è l'esatto rovescio dell'ingresso di Madeleine-Judy nella torre!

Saltiamo all'ultimo omicidio, quello di Fergus. Prima di andare a proporsi come modella (abusiva) va a visitare la mostra di Fergus alla Galérie Nemesis (!) ch'è una sorta di equivalente del museo frequentato da Madeleine e Scottie; in mostra: la sposa in bianco in tutte le posizioni! (C'è solo un ritratto maschile, di chi? Sembra di Bliss).

Quando lei gli si presenta:

FERGUS: Incredibile! *Avevo chiesto una rossa, alta, piuttosto volgare, invece...*

Lei l'ho cercata per almeno sei mesi, ma l'anno scorso!

JULIE: L'anno scorso?

FERGUS: È esattamente la modella che mi ci voleva l'anno scorso per la mia esposizione [e alla quale, comunque, si è, come abbiamo visto, ispirato]. Certo [dopo averle osservato il volto più attentamente], proprio così! Lei è passata troppo tardi [...]. Eh, sì! Quella che cercavo.

Rossa, alta, volgare: chiara l'allusione a Judy.

Fergus ripiega però subito sul farle fare la modella di Diana cacciatrice per l'illustrazione, che gli hanno proposto, di un libro (non ha

---

<sup>37</sup> Truffaut, nel 1975, confessò che si sarebbe sentito "imbarazzato" a fare *Jules et Jim* negli anni '70, perché gli avrebbero dato "fastidio" le relazioni che si sarebbero potute trovare tra questa storia, "in cui la donna regna sovrana", e il movimento femminista (*T*: 91).

ancora risposto né di sì né di no). Spacchetta l'involucro in cui sono contenute le armi e il costume:

L'hanno confusa con Tarzan! Beh, comunque, è facile rimediare. Il costume sarà bianco e corto! *Se pensa lei a farlo confezionare* e lo porta qui, potremmo cominciare subito dopo. Le va?

Un tentativo di introdurre qualche variazione nella ricostruzione (tramite riabbigliamento, etc) di Madeleine da parte di Scottie. La variazione fondamentale: egli dà alla modella la possibilità di farsi confezionare lei stessa il costume (dopo aver deciso lui come dev'essere fatto).

Ma sopraggiunge la modella (non abusiva), la rossa. Viene allontanata; prima viene gratificata con una mancia, quindi rinviata ad un appuntamento confidenziale; a Julie: "Adesso sa tutto di me, sono un donnaio!" Il futuro "uomo che amava le donne", (Charles Denner) le ama già qua!

Tranquillizza, però, subito, la futura Diana cacciatrice: "Però stia tranquilla, non rischia niente, non è il mio tipo, lei!"

Secondo Collet, è facile indovinare quel che sta per accadere: "*l'incontro del modello e delle sue repliche*". Fergus crede di desiderare tutte la fanciulle ma incomincia indefinitamente gli stessi ritratti:

Questo desiderio della quantità gli nasconde il suo vero desiderio: *desiderio del modello che è all'origine della sua attività* (di pittore e di *coureur de jupons*). *Fergus non nota subito la rassomiglianza — che salta agli occhi dello spettatore — tra Julie e i quadri della galleria. Il modello, è quel che è perduto, dimenticato, inaccessibile* (Collet, 1977: 136; corsivo mio).<sup>38</sup>

Quindi Fergus prosegue:

---

<sup>38</sup> Lo stesso Collet qualche anno prima: "Il suo atelier è pieno di ritratti di Julie. [...]. Perché la dipinge prima, di incontrarla? Si può credere ad una falsa pista: l'avrebbe conosciuta precedentemente. Ma Truffaut abbandona questa soluzione poco interessante. Allora? Siamo in pieno mito platonico della bellezza? Perché cercare tanto lontano! Il pittore — l'artista — è stato complice di un crimine. L'immagine di Julie si è stampata in lui. Egli è marcato dalla sua immagine. E tenta di liberarsene dipingendola" (1972: 102). Comunque, mito platonico della bellezza o crimine originario, se non è zuppa è pan bagnato! Abbiamo sempre, all'opera, un modello.

FERGUS: Beh! Lavoriamo un po'. *Quella rossa* mi piace per via della sua *volgarità*; mi piace molto la volgarità nelle donne, perché... le rende vive! Comunque, adesso è andata ad aumentare il numero delle possibili. Ah! Bisogna proprio che le racconti un sogno terribile che mi capita di fare ogni tanto: è mattina, esco in strada, sono vestito, *e vedo solo donne, oh, no, no, no, non solo donne, solo uomini!* Cammino, cammino, sempre uomini! Non c'è neanche una donna! Allora mi sveglio in un bagno di sudore! Poi respiro di sollievo accorgendomi che è stato un sogno. Sa, a me capita spesso di vagabondare per il quartiere e di guardare le ragazze sedute al caffè, come una di quelle suore che fanno la questua tra i tavolini: quella è fatta; quella non ancora, ecco, devo chiedere a quella lì. Ah!, il naso è magnifico! E la bocca, se sapessi ci scriverei un romanzo! [Comincia a interessarsi alla modella!] Eh! È lo stesso se prendo il metrò, il treno o l'autobus. Appena salito guardo se vi sono una o più donne possibili; quando ne trovo una, mi sento meglio! Quando invece ve ne sono parecchie, faccio una classifica! È chiaro che non tento nulla, eh, non le guardo neanche e con intenzione, ma so che sono lì e che se, per esempio, avessimo un incidente, se il metrò restasse bloccato tutta la notte tra due stazioni... e, beh, tutto sarebbe possibile. La scandalizzo, forse?

DIANA: No, no, anzi, mi interessa, continui!

FERGUS: Ebbene, anche se la scandalizza, non deve muoversi. Sa, a me parlare aiuta molto. Spesso *mi capita anche di scendere*, di, di cambiare vettura se non ho trovato nessuna persona interessante; per sfuggire a *una specie di soffocamento, di asfissia. Quello che più detesto, è il contatto degli uomini*. Se un uomo mi siede accanto, cambio posto. Beh, e adesso, cambiamo posizione! Dunque, la gamba destra... no, no, non accavallate, vicino all'altra; ecco, così: le mani! Bene! Cerchi di star ferma, eh! Tuttavia, devo dire che se incontro *troppe* belle ragazze in un posto o nello stesso giorno, trovo una specie di sconforto. *Il pensiero di non poterle avere tutte mi dà le vertigini!* Se in strada mi vedo camminare davanti una ragazza coi capelli al vento, i battiti del mio cuore aumentano, accelero per raggiungerla, la guardo: è brutta! Ebbene anche questo mi fa sentire meglio, lo trovo rassicurante! Inaudito, vero? Ora le voglio mostrarle qualcosa. Si metta pure comoda, per oggi basta. [Le mostra il volto di lei dipinto su di una tela.] Guardi la data, eppure non l'avevo mai vista prima!

DIANA: In teoria no!

Il *lapsus* — "solo donne, oh, no, no, no, non solo donne, solo uomini!" — sembra rivelatore; o lo sarebbe per qualsiasi psicoanalista! Il quale sospetterebbe un'omosessualità latente!

Il nostro eroe, che pensa di non provare nessuna attrazione per la nuova modella, finisce con l'innamorarsene! Le previsioni si 'invertono'! Un'inversione, comunque, c'è!

La confessione di Clément, alla fine di *Vivement dimanche!*, certamente, sembra insistere perché indaghiamo di più:

Dia pure la busta alla polizia. Ma non distrugga la foto di Marie-Christine. L'ho ammazzata perché non mi amava più, ho ucciso Massoulier perché lei me l'aveva chiesto, ho ucciso Belaubre perché aveva capito tutto e Louison perché era diventato uno sporco ricattatore. Il prossimo sulla lista sarebbe stato Vercel. No, non ho nessun rimorso; *non ho mai fatto parte della società degli uomini, tutto quello che ho fatto è per le donne; perché mi è sempre piaciuto guardarle, toccarle, respirare, godere di loro e farle godere! Le donne sono magiche (magiques), signor Lablanche, e allora anch'io sono diventato un mago (magicien)!* Tra pochi minuti ci sarà un altro cadavere, in questa vicenda; vedo che si avvicinano. Mi spiace, ma devo lasciarla, signor Lablanche, ha perso 30.000 franchi. [Si spara.]<sup>39</sup>

Un omosessuale assassino? No! Siamo convinti che qui è la femminilità, negli uomini come nelle donne, che costituisce la magia; infatti, Clément, è diventato anche lui un mago. Forse, da lui-mago, Fergus non si allontanerebbe disgustato!

In altre parole: tutti devono diventare quella "femminuccia" che il signor Tobar (in *Baisers volés*) non vuole essere (e che Montag [in *Farheneit 451*] diventa, a suo dire, svenendo di fronte al pericolo)! Tutti devono, junghianamente, far crescere la loro "anima". Non a caso Truffaut apprezzava, in Depardieu, la femminilità: "Per Gerard, recitare è come un gioco. E poi quel che ammiro in lui è che non fa mai niente per affermare la propria virilità."<sup>40</sup> Condivide in pieno l'idea che c'è un elemento femminile negli uomini in genere e ancor più negli attori. Lui

---

<sup>39</sup> *Ça va sans dire*: nel testo di Charles Williams non c'è questa tirata! Una volta soltanto vi si parla di qualcosa di magico e si tratta del "tichettio familiare e magico degli alti tacchi" (1962, trad. fr. 1963: 33) di Frances, la moglie di Duke (Warren), del cui assassinio Duke sarà incriminato. La quasi totalità delle 'trovate' del film sono assenti nel romanzo.

<sup>40</sup> "Sono più interessato alla femminilità degli artisti che non alla loro virilità" (*T*: 180); "io sto con le due donne, sono contro di lui" — si tratta di *Les deux anglaises et le continent* — (ivi: 182). Sappiamo del suo rifiuto di leggere Hemingway perché lo considerava macho (*R*: 158) e la sua irritazione per "la misoginia irridente ed insultante, lo scherno verso la donna" (lettera a Odette Ferry [12.4.1956], in *A*: 53).

recita con la sua parte femminile e questo lo diverte" (T: 260). Giustamente Malanga annota: "la donna — ma in Truffaut possiamo dire *la parte femminile di ciascuno* — è a più stretto contatto con la vita" (1966: 393; corsivo mio).

Qui possono soccorrere i brevi dialoghi tra Alphonse e vari interlocutori sulla magia delle donne (e degli uomini) ne *La nuit américaine*:

1)

ALPHONSE: Jean-François!

JEAN-FRANÇOIS: Che c'è?

ALPHONSE: Volevo chiederti una cosa!

JEAN-FRANÇOIS: Sì, ma fa' presto!

ALPHONSE: *Le donne sono delle maghe (Est-ce que les femmes sont magiques)?*

JEAN-FRANÇOIS: *No, però hanno molta immaginazione.* Quando una donna ti dice: ho conosciuto degli esseri straordinari, vuol dire semplicemente: sono stata a letto con un sacco di uomini.

2)

ALPHONSE: Alexandre, mi scusi se la disturbo, so che lei va di fretta, ma vorrei solo farle *una piccola domanda*.

ALEXANDRE: Sì!

ALPHONSE: *Secondo lei le donne sono delle maghe (est-ce que les femmes sont magiques)?*

ALEXANDRE: [Ridacchia.] *Alcune sì, altre no!*

ALPHONSE: Ah, beh!

3)

ALPHONSE: Senti, Bertrand, le donne sono delle maghe (est-ce que les femmes sont magiques)?

BERTRAND: *Le donne no, le loro gambe sono magiche (magiques), noi portiamo i pantaloni, loro portano le sottane...*

4)

ALPHONSE: *Credevo che le donne fossero delle maghe (magiques)!*

JULIE: *Ma certo che non siamo maghe (magiques), oppure sono maghi (magiques) anche gli uomini; lo sono tutti quanti, oppure non lo è nessuno!*

Quindi: tutti sono magici! Questa è la conclusione squisitamente renoiriana ("la realtà è magica"); infatti alla domanda se *La nuit américaine* sia un addio o un rinnovamento, Truffaut risponde: "Un addio, credo. Ci sono cose che sicuramente mostro per l'ultima volta. Per esempio, questo interrogativo: le donne sono magiche? Ci sono parecchie cose iniziate in altri film che si fermano qui. Ecco, io do loro una conclusione" (T: 193).<sup>41</sup>

Interessanti altri due passaggi. Uno ne *La sirène du Mississippi*: Louis ha raggiunto Marion che è fuggita dopo averlo derubato di tutto; vuole ucciderla, ma non può:

Dopo tua fuga ho sperato tanto di ritrovarmi di fronte a te. Non mi sono nemmeno chiesto se sarebbe stato facile ucciderti! Adesso mi accorgo che è difficile! *Una rivoltella non è un oggetto magico (magique)*; c'è un grilletto, ma io non sono capace di premerlo (corsivo mio)!

Louis, in cui va prevalendo fino all'inverosimile, l'aspetto-*anima*, capisce che la pistola non è un oggetto magico (femminile), e quindi non è da lui utilizzabile — tranne quando la rivolge a uccidere chi voglia impedirgli il suo rapporto con l'anima (il *detective*) —. Un altro episodio lo troviamo ne *Le dernier metro*. Il sarto sta prendendo le misure a Bertrand:

BERTRAND: Ho orrore che un uomo mi tocchi. Arlette.... Non puoi prendere il suo posto [del sarto], per piacere? [...].

ARLETTE: Ed a me, non domandi il mio parere? [...]. E se io ho orrore di toccare gli uomini?

Tutti e due si guardano, Bertrand con spavento. Essa ride, si alza, esce un istante dall'immagine a destra, vi ritorna presto, sempre ridendo (*L'avant-scène cinéma*, 1983: 41).

Arlette è un'attrice di cui fin dall'inizio Bertrand s'è invaghito e che poi risulterà, in una scena drammatica, omosessuale; e questo in un film ambientato nell'occupazione, quando i pro-nazisti francesi, che proclamavano il loro culto della virilità "per essi la Germania era *maschia* e la Francia vinta *femmina*", mettevano insieme in uno stesso odio i

---

<sup>41</sup> Anche se: "ci sono cose che vorrei francamente liquidare una volta per tutte e invece non liquido" (T: 215).



giudei e gli omosessuali: "I critici fascisti denunciavano regolarmente *'Il teatro giudaizzato di Bataille, il teatro effeminato di Cocteau'*". Truffaut sentiva che la sua sceneggiatura doveva rendere conto di questo duplice razzismo (ivi: 6).

Tornando a Fergus, interessanti, molto interessanti le sue crisi di soffocamento o di asfissia, che lo costringono a "scendere" (dal tram)! Sembrano il contrario dell'acrofobia (di Scottie): è bisogno della donna non paura di lei! Ma le cose sono più complicate. Ricordate? "Tuttavia, devo dire che se incontro *troppe* belle ragazze in un posto nello stesso giorno, provo una specie di sconforto. Il pensiero di non poter avere tutte, *mi dà la vertigine*". Rieccole le vertigini. Qui: di fronte alla moltitudine delle donne che non sono riunibili in una sola, amabile. Devono essere, dovrebbero essere, amate una dopo l'altra; ma sono "troppe": nello stesso posto, nello stesso giorno, non sono amabili!

Potremmo dire che in questo ultimo (veramente: penultimo) episodio omicida, entrambi i *partners* provano le vertigini e stanno per abbandonarsi; se lo facessero chi rimarrebbe distrutto (ucciso) sarebbe l'amore ideale, l'ideale dell'amore; sarebbe la morte! Cesserebbe il "lavoro" della morte.

Fine della prima seduta! L'amico (Corey) che vede Fergus un po' 'preso', lo interroga su che cosa gli stia succedendo: "No, è diversa dalle altre!", commenta Fergus, guardando il volto di lei ritratto su di una tela. "No — soggiunge l'amico — non mi piace questa parola. Tu cominci a preoccuparmi. Ricorda quel che dicono a Roma: tutte le donne sono puttane, *tranne mia madre* che è una santa.<sup>42</sup> E poi, quando ne hai conosciuta una..."

Per l'amico, tranne la donna ideale — rappresentata, guarda un po': dalla madre — tutte le donne sono puttane e si equivalgono (in quanto puttane).

Seconda seduta. Julie esce dal bagno in costume. Una quantità di particolari interessanti; ne citiamo solo alcuni. Un lungo gioco sul nome di Julie, alla fine del quale lei: "E se lei mi chiamasse Diana, Diana e basta?" Fergus le toglie l'anello e le mette, al braccio destro, un bracciale di valore.

---

<sup>42</sup> Una delle figlie di Truffaut, Laura, in *Portraits volés*, del 1993, a proposito di quel che il padre raccontava loro della propria madre: "Aveva trasformato quel vecchio detto, tutte le donne sono sante tranne mia madre che è una puttana! Mi piaceva sentire questa frase! Per me era di un'audacia incredibile!"

Quindi:

FERGUS: La modella funziona, il costume anche. C'è solo un guaio: vista così... potrebbe essere sia una campionessa di tennis che Diana cacciatrice.

DIANA: Eh!

FERGUS: *Bisognerà lavorare sui dettagli.* Sicuro: lavorare sui dettagli: posizione dei piedi, delle gambe, gesto della mano per togliere una freccia dalla faretra e tutti i movimenti del corpo.

Mentre lui parla lei muove i piedi, le gambe, le mani. Poi è lui che procede alla cura dei dettagli; quindi: all'abbigliamento di scottiana memoria!

Quando lei va via, lui si mette a disegnarla sulla parete, accanto al proprio letto. Ed ecco la musica che in *Vertigo* appare sicuramente a più riprese: quando Scottie rivede, per la prima volta, in Judy, Madeleine: alla fine dell'opera di ricostruzione); prima, quando abbandona Midge, dopo avere constatato ch'essa è le mille miglia lontana dalla donna ideale, etc. Devo questo rilievo a Cristina Borselli, con la quale, insieme anche a Maurizio Coggiola, abbiamo fatto le memorabili ed appassionate rivisitazioni di film truffautiani. (Bernard Herrmann, chiamato per la seconda volta da Truffaut, dopo *Fahrenheit 451*, è il compositore preferito di Hitchcock).

In realtà, come ci spiegano Stefano Reali e Vittorio Giacci nel loro straordinario *L'arte del contrappunto: la scrittura musicale di Herrmann per Truffaut e per Hitchcock*, il tema musicale, inventato per *Vertigo*, viene iscritto da Herrmann in altri tre film.

Ma consideriamo la cosa più diffusamente; si tratta di una digressione utile (rimando, comunque, il lettore interessato al testo di Reali e Giacci). In *Vertigo*, Herrmann

trova la sua melodia, e perde la sua invisibilità melodica. Ma ancora una volta lo fa a modo suo. Una delle regole non scritte della musica destinata alla fruizione popolare (e quindi alla "fischiettabilità" del Tema) vuole che la melodia debba essere scritta sui tre suoni fondamentali della triade dell'accordo. Parrebbe essere l'unica garanzia di semplicità, di cantabilità, di immediatezza di penetrazione che può rendere "fischiettabile", e quindi efficace, il tema. Ancora oggi si parla di questo. Herrmann, quasi quarant'anni fa, si permette invece di costruire la Sua Melodia in maniera apparentemente suicida: un Re, undicesima di La bemolle, in 4/6, che cade su un Si, nona di La minore.

Un film più bello dell'altro!

Altro che costruire la melodia sulle triadi, qui si rasenta il *non cantabile*, un disegno melodico che si può trovare al massimo in qualche standard tune di jazz “elitario”. Bellissimo, ma antipopolare quanto mai (1977: 237; corsivo degli autori).

Invece il tema funziona talmente bene che Herrmann si sentirà di riproporlo, come variazione, in almeno altri tre film: in *Marnie*, ne *La mariée était en noir* e in *Taxi Driver* di Martin Scorsese. “Tre film diversissimi l’uno dall’altro, di tre registi diversissimi l’uno dall’altro, ma con un punto in comune: una figura femminile che per un motivo o per un altro è impossibile amare: o perché è una cleptomane nevrotica, o perché è un’assassina vendicatrice, o perché è una donna bella e vacua. E cos’altro era, la Madeleine-Judy di *La donna che visse due volte*, se non una donna impossibile da amare? Perché era morta. Due volte (ivi: 237). E ancora: “Il punto in comune è impressionante, dal punto di vista musicale [...]. E quasi come se Herrmann, trovandosi a dover esprimere per tre volte un concetto simile, non potesse sfuggire ad un insopprimibile istinto che lo portava ad esprimere musicalmente i suoi sentimenti” (ivi: 237-8; corsivo mio).

Molto interessante: la storia di questo motivo musicale — che, evidentemente, non è solo musicale —, dimostra quel che sosteniamo da tempo, che, cioè, *Vertigo* è una ‘matrice’ da cui sgorga qualcosa di straordinario e che sfiora il “non cantabile”, cioè: il dicibile; da cui i numerosi tentativi di dizione (*remake*). Chiusa la digressione.

Terza seduta. Lei sta arrivando, lui l’ha intravista sulla strada; decide di aggiustarsi il *foulard*, davanti allo specchio, poi ci rinuncia. Di nuovo la musica di *Vertigo*. Nel corso di questa terza seduta, atteggiata, da lui, come cacciatrice armata, Julie gli scaglia contro il primo dardo, fallendolo! Si potrebbe dire: Fergus l’ha rifatta a immagine sua perché potesse meglio ucciderlo (uno dei *mutata nei mutatis mutandis*).

Nella relazione con Fergus — l’abbiamo già accennato — Julie rischia di venir meno al disegno pluriomicida; qualcosa come una possibilità di amore sorge tra loro; lui, già dongiovanni incallito, le dichiara “Ti amo, e voglio una risposta!” Lei: “Mi lasci in pace! Non è l’amore che cerco!” È la prima volta che in un film di Truffaut un personaggio dice chiaramente: “Ti amo”: “Per me non era assolutamente da prendere in considerazione; ce ne sarà uno nella *Mariée était en noir*, ma avrà un valore di avvenimento all’interno della storia” (T: 147; corsivo mio). L’avvenimento è, per l’appunto, la possibilità della nascita

dell'amore; dell'abbandono del riferimento al *primum movens*, della "morte al lavoro"?

Nella seconda puntata della terza seduta lei lo trafigge.

È lei stessa un prototipo capace di provocare un *regressus ad infinitum*; vedi le foto fresche di stampa, come scattate una dopo l'altra, identiche, all'inizio del film,<sup>43</sup> le quali riprendono il suo ritratto fatto da Fergus, ormai innamorato, e posto alla testa del proprio letto: "come per dormire con lei"! Vedi anche il quadro già fatto da Fergus che evidentemente l'ha vista (l'ha vista, sì!) in una periodo — se non: in una vita — precedente. Capita un po' a tutti e cinque i predestinati alla morte, di provare la sensazione di averla già incontrata; ma solo l'ultimo l'ha anche ritratta!

Il dialogo tra Julie e Coral, il secondo assassinato, si rivela, ad una lettura attenta, straordinariamente allusivo:

JULIE: [...]. Non sta forse bene, così, semplicemente con me?

CORAL: Sì, sto bene, *lei è una maga (vous êtes magique)*, mi ha fatto bere un filtro d'amore [il veleno!]! Ho fatto un nodo al fazzoletto, per ricordarmi qualcosa, ma che cosa?

JULIE: Ho voglia di ballare.

CORAL: Ma certo, benissimo!

JULIE: No, ballo da sola. Ma per lei. Il ritmo è più veloce.

CORAL: Lei è bella, troppo bella!

JULIE: *Perché troppo?*

CORAL: Troppo bella per me!

JULIE: Smetta di fare lo stupido. *Non stia continuamente a disprezzarsi. Nella vita bisogna sempre prendere quel che c'è di meglio, non bisogna mai arrendersi!*

[...].

CORAL: *Il mio sogno impossibile: renderla felice!*

JULIE: *Veramente c'è quasi riuscito!* [Morirà tra pochissimo.]

Nel romanzo ispiratore, Coral si chiama Mitchell, ed è, guarda un po', alla ricerca del *primum movens*! Julie (Killeen), quando fa il sopralluogo nella sua stanza, le cui pareti sono coperte da fotografie di donne, alla cameriera:

---

<sup>43</sup> Ne *La sirène du Mississippi*, il volto di Julie invade lo schermo, stampigliato sulle migliaia di pacchetti di sigarette che escono dalla macchina confezionatrice.

Non ha mai trovato veramente la ragazza che cerca: se no, non ce ne sarebbero tante lì. Anzi, non ce ne sarebbe neppure una, se l'avesse trovata. Quelle, però... — con le dita si picchiò leggermente il labbro inferiore, pensierosa. — Mischiatele tutte assieme, formando un'unica fotografia, e forse potranno dirvi quello che lui aveva cercato... (1940, trad. it. 1995: 27).

Mentre Mitchell aspetta l'arrivo di Julie *chez lui*, di lui vengono descritti i pensieri "Lei era riuscita a farsi capire. In fondo, era ovvio: *non si ha un'avventura con il proprio ideale, lo si adora*" (ivi: 31; corsivo mio). Al posto delle fotografie ch'egli ha tolto, ci sono ora della macchie giallastre: "Perché tenere quelle *contraffazioni (counterfeits)*, ora che aveva finalmente trovato l'*originale (the real thing at last)*?" (1944: 45; trad. it. 1995: 31). Evidente la ricerca del modello!, tutto ciò che non è il modello è sua contraffazione!

Infine: "Il sogno (Romance) entrò" ( )?" (1944: 46; trad. it. 1995: 32); Mitchell: "Dovete possedere una magia! (You must be magic)" E Julie: "Bianca o nera?" (1944: 47; trad. it. 1995: 33). Nera!

#### 4. Il furto dei baci = furto dell'identità?<sup>44</sup> *Baisers volés* (1968)

Il tema è sempre l'amore. Il signor Georges Tabard si presenta all'agenzia investigativa presso la quale Antoine lavora, provvisoriamente, e dice al direttore quanto segue:

Sarà bene che glielo dica subito, *sono venuto da lei senza una ragione particolare [...]. Beh, ecco, nessuno mi vuole bene, voglio sapere perché!* Sì, lo so, lei mi dirà: perché non vado dallo psicoanalista! Non è per il denaro. Io ho i mezzi, ma *non voglio perdere tempo* a raccontare la mia vita steso su un sofà. *Non sono una femminuccia (femmelette)!* Sono troppo preso dal mio negozio. O stai al negozio ventiquattro ore su ventiquattro, o se no cambi mestiere.<sup>45</sup>

Ma gli eroi truffautiani sono delle 'femminucce'! E non considerano tempo perduto quello dedicato ai loro affanni d'amore!

La signora Tabard,<sup>46</sup> secondo Antoine, "non è una donna, è un'apparizione!"

Già ne *La mariée, était en noir*, Julie veniva accolta, in occasione della sua comparsa sulla scena del primo delitto, con un: "Buongiorno, apparizione!"<sup>47</sup> Truffaut, di Julie, dice: "veste solo di nero o di bianco e piuttosto che entrare e uscire di scena, si può dire che *appare e*

---

<sup>44</sup> Non è un caso che Truffaut abbia scelto della bellissima canzone di Trenet l'espressione: baci rubati! Il furto, vedremo, è centrale nella sua vita e nella sua filmografia.

<sup>45</sup> Le scenografie del ciclo dedicato a Doinel sono state pubblicate nel 1970 e tradotte in italiano nel 1992 in un volume unico intitolato *Le avventure di Antoine Doinel. Un personaggio, un attore, un regista*. Le nostre citazioni sono frutto della sbobinatura dei film fatta nell'agosto 1966, quando abbiamo rivisto i film e non avevo a portata di mano il testo indicato. Che, ad un certo punto, ho scoperto in un angolo degli infiniti scaffali.

<sup>46</sup> Fabienne ha lo stesso nome, Tabard, del giovane scolaro di *Zéro de conduite* interpretato da Gérard Bédarieux nel capolavoro di Jean Vigo.

<sup>47</sup> Secondo Truffaut, Jeanne Moreau entra nella vita di Michel Bouquet, un altro dei cinque *mistons* diventati adulti e, quindi, destinati ad essere puniti, "veramente come un'apparizione" (*Téléciné*, 1970: 35). "Julie appare nella riunione mondana di Bliss nella stessa maniera della Principessa (Paria Casarès) in *Orphée* sorgendo dall'aldilà, insieme figura reale e immagine dell'oltretomba" (Auzel, 1990: 86).

*scompare*" (T: 119; corsivo mio);<sup>48</sup> sì, Julie è un prototipo e, comparando e scomparendo — oltre che facendo comparire e scomparire! — dimostra tutto il suo potere terrificante.

La signora Tabard insegna ad Antoine che cosa sia la donna; lo inizia all'amore, al sesso. Va a trovarlo dopo che è stata raggiunta dalla sua missiva disperata — una straordinaria sequenza, che mostra il viaggio della missiva nelle viscere della città, riprende la sequenza della celebre telefonata di *Dial M for Murder* —; quindi:

SIGNORA TABARD: [...]. *E poi io non sono affatto un'apparizione, sono una donna! Cioè, tutto il contrario!* Cioè, stamattina, prima di venire qui, mi sono truccata, mi sono incipriata il naso, mi sono fatta gli occhi, e, attraversando Parigi, mi sono accorta che tutte le donne fanno la stessa cosa, per il loro piacere o per educazione. *Lei dice che io sono eccezionale; ah, sì, è vero, sono eccezionale! Tutte le donne sono eccezionali; ognuna a suo modo; lei anche, anche lei è eccezionale;* le sue impronte digitali sono uniche (uniques) al mondo; lo sapeva questo? *Lei è unico (unique), siamo tutti e due unici; unici e insostituibili.* Prima di morire, mio padre fece un segno a suo medico di avvicinarsi e gli disse: "La gente è formidabile!" E poi è morto! Capisco che lei non parli, ma vorrei tanto che mi guardasse, *che guardasse me;* lei mi ha scritto ieri, e la risposta è: "Eccomi!" *Io le propongo un contratto, un vero contratto, equo per tutti e due.* Poiché amiamo tutti e due ciò che è eccezionale, ecco, io vengo lì, accanto a lei, adesso; restiamo insieme per qualche ora, e poi, qualunque cosa accada, noi non ci rivedremo mai più! D'accordo?

ANTOINE: Sì, sì!

SIGNORA TABARD: È meglio togliere la chiave dalla serratura (richiamo a *Tirez sur le pianiste*). Nelle storie che piacciono a noi due, la donna getta la chiave dalla finestra, ma per noi questo vaso andrà benissimo!

Il controcanto assoluto a questa scena è quella conclusiva che ha come protagonista l'"uomo strano":

UOMO STRANO (LE TYPE): Signorina, so di non essere uno sconosciuto per lei, l'ho osservata a lungo senza che lei se ne accorgesse, ma da qualche giorno non cerco più di nascondermi. So che è arrivato il momento. Ecco, prima di vedere lei non ho mai amato nessuno; *detesto il provvisorio (je hais le provisoire); conosco bene la vita, so che tutti sempre tradiscono tutti, ma*

---

<sup>48</sup> Procedimento che, secondo Yannick Mouren, Truffaut mutua da Hitchcock (vedi il comportamento della governante in *Rebecca*).

*tra di noi sarà diverso; noi saremo un esempio, non ci lasceremo mai, neppure un'ora!* Io non lavoro, non ho impegni nella vita; lei sarà la mia sola preoccupazione! Io capisco che, che tutto questo è troppo improvviso, perché dica subito di sì; e che prima voglia rompere dei vincoli *provvisori*, che la legano a delle persone *provvisorie*. *Ma io sono definitivo (Moi, je suis définitif)*. Io sono molto felice!

CHRISTINE: Ma è completamente matto, quello là!

ANTOINE: Sì, sì, certo!

Non potrebbe essere più netto il contrasto. La signora Tabard stipula un vero e proprio contratto — una sorta di matrimonio — basato sul principio della provvisorietà; l'"uomo strano" ne propone uno basato sul principio della permanenza! Egli parla ai due fidanzati che a noi appaiono di spalle, più bassi (seduti sulla panchina), come se officiasse un vero e proprio cerimoniale: matrimoniale!<sup>49</sup>

"Col passare degli anni, credo che quest'ultima scena di *Baisers volés*, che è stata realizzata con molta innocenza, senza neanche sapere cosa volesse dire, *sia la chiave di quasi tutte le storie che racconto*" (T: 131; corsivo mio), affermerà Truffaut; quindi si tratterà di vedere quante porte, e come, questa chiave aprirà.<sup>50</sup>

Un anticipo: del signore "strano", ch'egli definisce "molto strano", Truffaut afferma: "Per me quell'uomo è un pazzo, ma come tutti i pazzi dice cose importanti. Dice che i sentimenti sono provvisori e tutti tradiscono tutti. *È pazzo perché lui crede di essere diverso. Tutto il film è basato su un'idea di provvisorietà e, tutt'a un tratto, c'è qualcuno che*

---

<sup>49</sup> Giustamente Annette Insdorf si domanda che fine abbia fatto Fabienne! "Essa è stata usata da Antoine — e da Truffaut — nella nobile tradizione francese della signora più avanti negli anni che guida l'uomo giovane all'amore e alla maturità quindi, secondo le convenzioni, scompare" (1978: 117). Secondo Insdorf è solo ne *L'homme qui aimait les femmes* che Truffaut penetra l'immagine di Fabienne attraverso il personaggio di Geneviève Fontanel la quale si dice attratta solo dagli uomini più giovani di lei e incapace di sopportare la degradazione della vita. Il fatto che essa dica questo contro lo sfondo di un negozio di scarpe la lega visivamente a Fabienne. L'implicazione è che Hélène, come Fabienne, non è solo un oggetto, ma anche un soggetto di desiderio (ibidem).

<sup>50</sup> "Ecco la grande figura madre di tutti i film di Truffaut: questo sguardo di invidia che i fanciulli, i pazzi — e gli spettatori del cinema — posano su due esseri che si amano. Sguardo su una coppia davanti alla quale non si può accettare di restare lo straniero" (1972: 110). Comunque, sembra che a Leslie Caron Truffaut abbia dichiarato che attraverso questo personaggio strano egli voleva suggerire che l'amore perfetto è insopportabile (Auze, 1990: 96).



*pretende d'essere definitivo. [...] È un po' terrificante e non si sa più se l'amore debba essere così o come quello che offre Antoine Doinel...*" (ivi: 128-31; corsivo mio). Quindi: pazzia = credersi diverso dagli altri? Cioè: definitivo?<sup>51</sup>

Ma la pazzia fa la sua apparizione già prima, almeno come possibilità incombente; esattamente quando Antoine Doinel, incerto sulle scelte da fare — tra Fabienne Tabard e Christine Darbon —, davanti allo specchio ripete fino all'exasperazione il nome e cognome delle due amate e infine il proprio; quasi che la sua stessa identità sia coinvolta dallo strazio indotto dalla impossibilità di scegliere definitivamente, dalla impossibilità, quindi, di essere definitivo. Antoine Doinel sperimenta l'impossibilità d'una propria identità definitiva; ma ricordiamo che l'identità è considerata, in generale, come qualcosa di definitivo, a somiglianza delle impronte digitali! (Vedi Malanga, 1966: 317; vedi anche Gillain: 131).<sup>52</sup>

"Il problema era che volevo evitare una scena con un confidente al quale Antoine spiega le sue esitazioni sulle donne della sua vita. Così ne ripete incessantemente il nome per assicurarsi sulla propria identità, come per cercare di schiarirsi le idee" (*T*: 130): in poche parole Truffaut quasi svuota di significato questa scena straordinaria! Altrove, però, egli sostiene che, quando Jean-Pierre Léaud "ripete delle dozzine di volte il

---

<sup>51</sup> "Ho voluto dire che l'amore perfetto non è sopportabile" (Truffaut in *Un ami*, di Lesli Caron, 1984: 13). Truffaut sostiene che Antoine si innamora di Delphyne Seyring "come un pazzo attraverso le sue letture del *Lys dans la vallée*" (*T*: 126); possiamo, infatti, considerare *Baiser volés* come una vera e propria rielaborazione di *Lys dans la vallée* di Balzac; ad esempio, Madame de Mortsau — morta senza (ma anche perché) non ha mai fatto l'amore con il conte Félix de Vandenesse — è sempre vestita di bianco; il bianco che veste Delphyne Seyring è, invece, sempre attenuato. Tuttavia, in un passo che abbiamo già citato, ecco la posizione di 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 al di là della pazzia una certa purezza. Essi sono andati all'estremo delle loro emozioni!*" (in Insdorf, 1994: 228; corsivo mio).

<sup>52</sup> Come sottrarsi al richiamo della disidentità di Giampaolo Lai (1988)? In una lettera a Jacques Dollion (21.9.1979): "Nel corso della nostra vita noi diventiamo tante persone differenti, una diversa dall'altra, è per questo che troviamo così strani i libri di memorie" (*A*: 243). Ne *L'amour en fuite*, le "tante persone differenti", grazie alla tecnica del *flashback* ripetuto, finiscono con l'essere compresenti: anche a formare una persona disidentica?

suo nome davanti allo specchio, è molto impudico (c'est très impudique) — ma era necessario (il le fallait)" ("Le Nouvel Observateur", 9 settembre 1968). Dov'è l'impudicizia?

Secondo Collet a Léaud non importa tanto ritrovare il volto di Fabienne ma "perdersi — e trovarsi — nell'essere amato". Antoine "vorrebbe *confondersi* con Fabienne. [...]. Nello specchio, non è Antoine che si guarda (sarebbe troppo piatto). Antoine scruta con una tensione dolorosa, l'apparizione di un altro essere, di un'altra immagine. È Delphyne Seyring ch'egli aspetta. E in questa attesa, che è quella del desiderio, *non c'è più niente di Antoine*. Egli ha perduto la propria identità" (1977: 147; corsivo dell'autore).

Antoine accompagna più tardi — e prima della scena già presentata in cui viene stipulato il celebre contratto — M. Tabard nel suo appartamento dove Fabienne lo trattiene a mangiare. M. Tabard se ne va e lo lascia solo con Mme Tabard. Silenzio imbarazzato mentre lei serve il caffè. Lei mette un disco, con la sua voce deliziosa: "Lei ama la musica, Antoine"? E lui, al massimo del turbamento: "Sì, signore (Oui, Monsieur)", quindi, rosso di vergogna, fugge.

Per Collet "questo *lapsus*,<sup>53</sup> troppo vero per essere inventato", rende manifesta "l'ambivalenza del desiderio". Antoine vuole avvicinarsi a Fabienne, ma anche no. Attraverso questo "Monsieur", "egli pone l'ostacolo più radicale al suo desiderio. E questo, proprio quando è più vicino all'essere amato. Sul punto di raggiungerlo, lo rende inaccessibile" (ivi: 147). Questa ambivalenza è anche sessuale. Desiderio dell'altro sesso, desiderio dello stesso sesso. Ma, nella scena, nulla consente di scorgere la minima traccia di omosessualità in Antoine (mentre Delphine Seyring è tutta femminilità). Secondo Collet quel che succede è qualcosa di più complesso: "è l'identità dei personaggi che è in gioco. Identità sessuale, nominale, professionale. Questa confusione, questo scivolamento da uno stato a un altro, da un mestiere a un altro, sono caratteristici della *rêverie*. [...]. Davanti a Fabienne questa fata musicale che rompe il silenzio per interpellarlo, Antoine non è più Antoine. Fabienne, insomma, è lui" (ivi: 148).

---

<sup>53</sup> Previsto già per *Antoine et Colette* (Giacci, 1995: 205). In una lettera a Roger Diamantis, del 5.4.1972, Truffaut lega questo *lapsus* — relativo ad una "confusione dei sessi" — a quello fatto da Antoine e René ne *Les quatre cents coups* quando dicono "Bonjour, Madame" a un curato (*Correspondance*, 1988: 451).

Fortunatamente, in un lavoro successivo, Collet semplificherà molto:

Tutti i personaggi entrano nel film come delle apparizioni, ed essi debbono, come Fabienne Tabard, diventare uomini e donne in tutto e per tutto. Manifestare la loro identità. Si potrebbe così comprendere il famoso lapsus di Antoine che dice "*oui monsieur*" alla squisita Delphine Seyring; fin quando essa è un'apparizione — un'immagine — essa non ha identità, non ha sesso (1985: 64).<sup>54</sup>

---

<sup>54</sup> Ha semplificato, molto prima, Dominique Fanne nelle belle pagine dedicate all'"inversione" in Truffaut: 1972: 97 ss.

## 5. Ti amo come sei: ladra e assassina. *La sirène du Mississippi* (1969)<sup>55</sup>

Si tratta di un film dedicato a Renoir e che cita continuamente altri autori; sicuramente Hitchcock è, però, un autore centrale: mi riferisco all'Hitchcock di *Marnie*: dove Mark decide di accettare Marnie così com'è:<sup>56</sup> cleptomane, diversamente da Scottie, che, in *Vertigo*, non riesce a rispondere affermativamente all'implorazione di Judy: "Perché non mi ami per quel che sono?"

Citiamo per amore filologico i passaggi.

1) In *Vertigo* (1958), Judy si è innamorata e comincia a diventare gelosa: stranamente, di se stessa (cioè di Madeleine che lei ha incarnato o rappresentato). Inizialmente sceglie di andarsene. Scrive a Scottie una lettera di questo tenore:

Era un piano perfetto, senza nessuna smagliatura. Ma io commisi l'errore di innamorarmi di te e questo non faceva parte del piano. Sono tuttora innamorata e vorrei tanto che anche tu mi amassi. Se ne avessi il coraggio resterei o mentirei nella speranza che tu possa *amare me per quello che sono, per me stessa dimenticando l'altra e dimenticando il passato (hoping I could make you love me again — as I am, for myself — and so forget the other and forget the past)*. Ma, non so se avrò il coraggio di ritentare!

Poi decide di tentare! Avete notato? Vorrebbe essere amata per se stessa, per quello che è; vorrebbe che l'altra — in fondo, lei stessa — potesse essere dimenticata!

Scottie la traveste da Madeleine (e lei sta al gioco). La sera a casa:

SCOTTIE: Oh Judy! Judy, posso dirle che questi ultimi giorni sono stati i primi giorni felici in un anno!

JUDY: Lo so! Lo so! Perché... perché io le ricordo lei! E neanche questo giova molto!

---

<sup>55</sup> Questo capitolo è stato pubblicato come articolo in nella rivista di cinema *Garage*.

<sup>56</sup> Nonostante una serie di complicazioni; ad esempio, da poco sappiamo che il primo sceneggiatore fu licenziato perché contrario alla scena dello stupro in occasione della luna di miele (Hunter, 1996: 88 ss), manifestazione di un atteggiamento piuttosto violento da parte di Mark!

SCOTTIE: No! no! Judy! Judy! [Le prende il viso tra le mani.] È anche lei! C'è qualcosa in lei. [Allontana a poco a poco le mani dal volto di lei.]

JUDY: Non le va neanche di toccarmi!

SCOTTIE: Sì, è vero! [E si volta altrove.]

JUDY: *Non potrebbe volere bene a me, a me così come sono? (Look, couldn't you like me — just me — the way I am?)*.

Judy, poco più avanti, si rassegherà:

JUDY: Se accetto che facciate quel che volete, mi amerete un poco?

SCOTTIE: Sì, sì.

JUDY: Bene, accetto. *Dopo tutto, poco importa chi io sia (All right, then I'll do it. I don't care anymore about me).*

Sappiamo che, purtroppo, Scottie, non riuscirà nell'impresa.

2) In *Marnie* (1964), Marnie e Mark litigano in macchina; ad un certo punto:

MARNIE: Ma che stai cercando di darmi a bere!

MARK: Cerco di darti a bere una... proposta di matrimonio. Vediamo, quale espressione potrei usare: "Signorina, vuole essere mia?"

MARNIE: Ma cosa dici. Non sarai mica impazzito!

MARK: Anche questo è possibile.

[...]

MARNIE: Ma, allora non l'hai ancora capito! Io sono Margaret la ladra, sono, sono una bugiarda, una ladra!

MARK: *E io ho avuto la sfortuna di innamorarmi di una bugiarda... che è anche ladra!*

MARNIE: Innamorarti! Oh, Mark, se tu mi amassi mi lasceresti andare. Lasciami andare, Mark; ti prego. Mark, se tu mi conoscessi bene!... Oh! Ascoltami! Io non sono come gli altri esseri umani. *Io so quello che sono!*

MARK: *Io, invece, ne dubito! In ogni modo dovremo arrangiarci, qualunque cosa tu sia. E, comunque tu sia, io ti amo (And, however you are, I love you)!*

MARNIE: Ah! [Sospira.]

MARK: *Ah! È terribile, lo so; però ti amo!*

MARNIE: No! Mark, tu non ami me! Io sono una cosa che tu hai catturato. Ti mi ritieni una specie di animale che hai intrappolato!

MARK: Ah! È vero! Sì! E ho catturato una vera bestia feroce, questa volta! Non è vero? Ho seguito le tue tracce, ti ho catturato e ho intenzione di tenerti! Ah! Quando arriviamo a casa, non farti venire l'idea di sparire con l'argenteria di

famiglia, eh! Cerca di dominarti per una breve settimana! Dopodiché godrai di un legittimo possesso!  
 MARNIE: Come te! Anche tu godrai di un legittimo possesso!  
 MARK: Sì, se la vuoi mettere in questi termini. Eh! Ma qualcuno deve assumersi la responsabilità della tua vita, Marnie! E la scelta si restringe a me o alla polizia!  
 MARNIE: Ah! [Adiratissima.]

Sappiamo che Mark, a differenza di Scottie, riuscirà nell'impresa. Ricordiamo d'infilata una serie di riprese da Hitchcock, oltre quella, già anticipata, che cercheremo di documentare: la bellissima bionda, misteriosa e inaccessibile, che si presenta al posto della donna attesa (nel frattempo assassinata), si chiama Marion come Janet Leigh di *Psycho*; lavora in un locale chiamato Phoenix come la città da cui la protagonista hitchcockiana fugge con i soldi del datore di lavoro; ha un canarino in gabbia come Tippi Hedren all'inizio di *The Birds*, con la differenza fondamentale che Tippi Hedren ne ha due — si tratta di una coppia di pappagallini "love birds" —! Non solo, ma il canarino muore; e, quando Louis va a comunicarle che è morto: "Devo darti una cattiva notizia, il tuo canarino è morto", Marion reagisce freddamente: "Beh! Non stava più tanto bene da qualche giorno"! Essa si comporta da bugiarda come Marnie, come lei ha incubi notturni; come lei è, più che cleptomane: ladra; la tazza avvelenata che gli offre con affetto alla fine del film richiama il bicchiere di latte di *Suspicion*; il *detective*, Comolli, muore come il suo collega Argobast in *Psycho*.

Ma veniamo al nostro motivo narrativo. Come lo descrive Truffaut nel 1975?

La *Sirène* è innanzitutto il racconto di una *degradazione per amore*, di una passione.<sup>57</sup> Credo che la maggior parte dei miei film sia costruita

---

<sup>57</sup> A proposito di degradazione vedi *C*: 145, 157; qui Hitchcock parla di degradazione a proposito di *The Paradine Case* e *Under Capricorn*; a pagina 251, nel contesto della discussione su *Marnie*, anche se è appena stato citato *The Paradine case*, Truffaut dice a Hitchcock: "Lei tiene molto a questo motivo drammatico che Claude Chabrol chiama la 'tentazione della decadenza' e che lei chiama 'la degradazione per amore'. Spero che riuscirà a realizzarla come vorrebbe, un giorno..." Si potrebbe, quindi, pensare che Truffaut, ne *La sirène du Mississippi*; tenti di realizzare pienamente quel motivo drammatico che Hitchcock si lamenta di non essere mai riuscito a realizzare compiutamente.

sull'ingranaggio nel quale si trova preso il protagonista, *sempre più debole del suo partner. Come al solito*, è l'eroina a prendere le iniziative; e pure come al solito la storia è, se non proprio raccontata, almeno visibilmente sentita dall'eroe (T: 158; corsivo mio).

Ma la "degradazione" — come abbandono dell'ideale, del *primum movens* —, secondo Freud, è fondamentale per rimanere in contatto con gli esseri amati, anzi: per renderli e conservarli amabili (Freud, 1911). Sostanzialmente, sul piano dell'evoluzione psichica, si tratta di una 'elevazione': dell'"anima"!<sup>58</sup> Risulta più chiaro, adesso, il perché le donne, nei film di Truffaut, abbiano più potere — lo devono avere — degli uomini!

Risultano immediatamente comprensibili altre due notazioni di Truffaut; nel 1975:

*Avevo un'idea fissa segreta* che mi ha seguito nel mio lavoro, mentre giravo il film. *Catherine era un ragazzo*, una canaglia che ne aveva fatte di tutti i colori, e *Jean-Paul una ragazzetta (une jeune fille)* [qualcosa di simile alla *femmelette* di *Baisers volés*] che si aspettava tutto dal matrimonio. Lui si sposa tramite un annuncio matrimoniale: quasi quasi gli facevo dire, nei titoli di testa: "Ragazzo di ventinove anni, isola della Réunion, vergine, cerca scopo matrimonio ecc". Lui non lo dice, ma per me, stringi stringi, Belmondo è vergine (ivi: 159; corsivo mio).

La degradazione-elevazione comporta una trasformazione in 'femminuccia'! E ancora:

La *sirène*, insomma, è la storia di un tipo che sposa la donna che è *esattamente l'opposto di quella che lui voleva. Ma c'è di mezzo l'amore e lui l'accetta così com'è (telle qu'elle est). Allo stesso tempo lui, che non conosceva niente della vita, attraverso lei diventa uomo* (ivi: 158; corsivo mio).

Si diventa uomo diventando 'femminuccia'! E si diventa capaci di amare accettando l'altro così com'egli è!

---

<sup>58</sup> La questione, nel testo freudiano, è molto complessa; infatti la degradazione, come strumento per raggiungere la liberazione dal modello e l'accesso all'interlocutore amoroso reale, rischia di andare oltre l'obiettivo e comportare anche la mortificazione dell'anima!

Ma l'ultima citazione, subito dopo il ricordo della scena in cui Belmondo rinuncia a premere il grilletto contro Deneuve perché "una pistola non è un oggetto magico", comincia così:

Mi interessano i *décalages*, mettere i personaggi *molto veri* in *situazioni* molto forti, cioè scomode. Perché una situazione forte è sempre una *situazione* falsa, nella quale le persone rimangono incastrate, prese dall'ingranaggio. E in queste *situazioni* false ci sono reazioni vere (*ibidem*);

e continua così:

Perché *Johnny Guitar* è un falso western, come *La sirène* è un falso film d'avventure. Il mio gusto mi porta a *far finta* di sottomettermi alle leggi dei generi hollywoodiani [...], e all'interno di una simile costruzione provo, per tutta la durata del mio lavoro, una *grande libertà* d'azione.

Un gesto disperato, compiuto allo scopo di uscire dall'ingranaggio, fa diventare il personaggio vero e libero e annuncia la sua verità-libertà; la verità-libertà, qui, è l'accettazione della propria donna *telle qu'elle est*. Il personaggio ha il suo doppio nel regista il quale, anche lui attraverso la simulazione — il far finta — trova la verità su se stesso e la propria libertà. Quindi, accettazione dell'altro così com'è equivale a possibilità di essere così come si è? E questo comporta la rottura di un ingranaggio:

La fine [de *La sirène*] che ho scelto operava *una innegabile frattura* con una lunga tradizione cinematografica il cui ultimo risultato è stato *Bonnie and Clyde*. [...]. *La mia più grande frattura di tono* si trova probabilmente nella *Sirène du Mississippi*. [...]. Ecco, quello [il punto in cui Belmondo vede sul giornale la striscia su cui è disegnata Biancaneve con tanto di strega e capisce d'essere stato avvelenato da Deneuve] è *il culmine della rottura, perché in quel momento posso essere capito solo dai miei amici*. [...]. Le scene precedenti erano scene alla Renoir ed ecco che bruscamente passo al cinema di Hitchcock per poi tornare a Renoir. *Questo è un po' anche il mio bilanciamento nella vita*. Cerco di conciliare due cose che hanno l'aria di contrapporsi totalmente. *Per fare simili rotture bisogna credere e capire* settant'anni di storia del cinema. Un film è un film. Esiste per se stesso e in se stesso sta la sua fine (ivi: 205-6; corsivo mio).

Se teniamo presente il già prospettato duplicarsi della stessa tematica del personaggio nel regista — e viceversa —, risulta chiaro come la rottura, e il suo culmine, sia nell'accettare-accettarsi-essere accettati: "Lo



riconosco, *La sirène* non è un film facile da accettare" (ivi: 159)! Non è facile accettare la propria donna come propria avvelenatrice; non è facile accettarsi come uno che si bilancia, si barcamena (ivi: 145) tra film di situazioni (Hitchcock) e film di personaggi (Renoir). Essere capaci di accettare significa "credere e capire"<sup>59</sup> molto (ad esempio: settant'anni di cinema)!

È interessante recuperare alcuni brani del colloquio tra Truffaut e Hitchcock a proposito di *Marnie*. Hitchcock:

*Mi piaceva soprattutto l'idea di far vedere un amore feticista. Un uomo vuole andare a letto con una ladra perché è una ladra, così come altri vanno con una cinese o con una negra. Sfortunatamente questo amore feticista non è stato reso così bene sullo schermo come quello di James Stewart per Kim Novak nella *Donna che visse due volte*. Per dirla chiaramente, avremmo dovuto far vedere Sean Connery che sorprende la ladra davanti alla cassaforte e ha voglia di saltarle addosso e di violentarla "sul posto" (C: 249; corsivo mio).*

Per Hitchcock amore feticista = volere andare a letto con una ladra "perché" è una ladra. Ma in questa forma di feticismo c'è qualcosa di più di una stramberia perversa: la ladra, la cinese, la negra etc; c'è "la ladra perché è una ladra" che ci avvicina molto all'amore per un essere così com'egli è;<sup>60</sup> di questo amore feticista James Stewart si è dimostrato completamente incapace!

Più avanti Truffaut sostiene che c'è una "contraddizione" nel film:

Sean Connery è molto bravo, ha un aspetto piuttosto bestiale che si addice al lato sessuale della storia, ma la sceneggiatura e il dialogo non trattano realmente questo lato. Mark Rutland è presentato agli spettatori come un

---

<sup>59</sup> Perché l'espressione "credere e comprendere (croire et comprendre)" (T: 321 = 205) mi fa venire in mente la prima lettera ai Corinti, 13: 7: "[La carità] Sofferisce ogni cosa, crede ogni cosa, spera ogni cosa, sostiene ogni cosa"?

<sup>60</sup> Ne *La recherche de l'absolu*, libro-culto di un autore-culto di Truffaut, Balzac, Balthazar Claës ama Joséphine così com'è: zoppa; anzi: proprio perché è zoppa: "E la donna deforme (contrefaite) che il marito trova perfetta (droite), la donna zoppa (boiteuse) che un uomo *non desidera diversa (ne veut pas autrement)*, o la donna anziana che appare giovane, non sono forse le creature più felici del mondo femminile? La passione umana non potrebbe andare oltre. Non è forse la gloria della donna far adorare quello che in lei appare un difetto? Dimenticare che una zoppa non cammina bene è illusione di un momento, *ma amarla perché è zoppa (mais l'aimer parce qu'elle boite)* è divinizzare il suo difetto" (1834: 680-81; trad. it. 1995: 27-8; corsivo mio).

personaggio semplicemente protettivo. Guardandone con attenzione il volto si intuisce un desiderio di indirizzare il soggetto in una direzione più originale.

Il solito scollamento tra dialogo e comportamento? In ogni caso Truffaut nota una sorta di sopravvento della protettività di Mark sulla sua bestialità; sarà la "direzione più originale" quella ch'egli svilupperà nel suo film, nel quale la "protettività" si esprimerà non come protezione del *partner*, ma come protezione della sua identità. Hitchcock subito ribatte:

È vero, ma si ricordi che ho mostrato fin dall'inizio che Mark aveva smascherato Marnie. Quando viene a sapere che se ne è andata con la cassa, parla di lei dicendo: "Ah sì! la ragazza dalle belle gambe?..." Se avessi utilizzato come nel mio vecchio film inglese *Murder* il procedimento del monologo interiore, si sarebbe sentito Sean Connery dire a se stesso: "Spero che si decida presto a commettere un nuovo furto affinché possa coglierla sul fatto e così possederla". In questo modo avrei ottenuto un doppio suspense. Avremmo sempre ripreso Marnie dal punto di vista di Mark e avremmo mostrato la sua soddisfazione quando vede la ragazza commettere il furto.

Ho pensato di costruire la storia in quest'altro modo; avrei fatto vedere l'uomo mentre guarda e perfino *contempla* (*contemplant*) [corsivo dell'autore] segretamente *un vero furto* (*véritable vol*). Poi avrebbe seguito Marnie la ladra, l'avrebbe presa fingendo di avere ritrovato le sue tracce e l'avrebbe posseduta recitando la parte dell'uomo oltraggiato. Ma non si possono rappresentare veramente queste cose sullo schermo perché *il pubblico le rifiuterebbe*, direbbe: "Ah no! questo no!..."

Che cosa rifiuterebbe il pubblico? Il comportamento perverso? O la perversione-stranezza dell'amore dell'altro così com'egli è? A tale perversione-stranezza alludono espressioni quali "contempla" e "un vero furto"; Mark, nell'immaginazione di Hitchcock, contempla un vero furto, contempla la verità di Marnie e, con questa verità, fa l'amore! Truffaut commenta:

*È un peccato perché la costruzione era appassionante. Mi piace molto Marnie così com'è (tel qu'il est), ma sento che era un film difficile per il pubblico a causa della sua atmosfera piuttosto triste, soffocante, un po' da incubo (C: 337-8 = 249-50; corsivo mio).*

Qui, molto chiaramente, Truffaut sembra impegnarsi a rimediare (è un peccato!), a fare il film "appassionante" e "difficile per il pubblico" che

Hitchcock non ha avuto il coraggio di fare compiutamente. Che cosa vi aggiungerà per renderlo compiuto? Forse all'accettazione dell'esser ladra di Marion aggiungerà l'accettazione del suo essere assassina e assassina del suo stesso *partner!* In realtà, Truffaut, il Truffaut a cui piace *Marnie* così com'è, semplicemente lo farà essere quello che è già nella filmografia hitchcockiana.

È importante ricordare che secondo Truffaut *Marnie* "fu un insuccesso cocente e nello stesso tempo un'opera appassionante, che rientra nella categoria dei 'grandi film malati'"; subito dopo egli precisa quel che intende per "grande film malato": "Se si accetta l'idea che un'esecuzione perfetta porta il più delle volte a dissimulare le intenzioni, si ammetterà che i 'grandi film malati' lasciano emergere con più crudezza la loro ragion d'essere" (ivi: 273).

Bellissima questa contrapposizione della verità, dell'accessibilità, dell'intimità, alla perfezione. Cito da una straordinaria intervista a Claude-Jean Philippe fatta a tre riprese dal 1976 al 1980, in cui, ad un certo punto, ricompare l'espressione *tel qu'il est*:

I film respirano, è molto curioso a dirsi... si ha comunque una pulsione, si ha comunque una tendenza che ci spinge alla ricerca della perfezione; ma si sa che questa perfezione è irraggiungibile nel cinema; ho la convinzione, da qualche tempo, che *i film respirano attraverso i loro difetti; che un film senza difetti sia irrespirabile!* [...]. È come i pori nella pelle, ci vogliono, ci vogliono dei difetti in un film!

Sempre nel corso della stessa intervista, a proposito di *Jules et Jim* e della "leggerezza":

Sì, sì, non mi piace che si sia dimostrativi... non mi piace che si sia... o che si voglia *pesare sugli altri*, anche! È un tema che è molto importante, in *Jules et Jim*, è il rifiuto di influenzare gli altri; è una cosa che credo sia importante nella morale di Roché e che sottoscrivo volentieri, l'idea di non pesare sugli altri, di cercare di sfuggire all'*ingranaggio dei rapporti di forza!* [...]. È una cosa a cui cerco di sfuggire, anche se si dice che è fatale; non ci credo, penso che per momenti si possano avere comunque delle relazioni... su di un piede di uguaglianza (*égales*)... con le persone; forse al prezzo di un certo lato di spassionamento (*depassionné*), forse; evidentemente, quando le relazioni diventano passionali, probabilmente esse diventano squilibrate. Era nel carattere di Roché e questo si legge attraverso *Jules et Jim* e probabilmente

anche nel film, *questa volontà di non influenzare l'altro, di accettarlo così com'è (tel qu'il est), e di non cercare di modificarlo.*

Eppure, ma conseguentemente se si ricorda che la fattura del film comporta una "frattura", l'accettazione di qualcuno *tel qu'il est* comporta anche un rifiuto: del mondo *tel qu'il est!* Forse, non accettante?

Io mi classifico in quella categoria di registi per i quali il cinema è il prolungamento della giovinezza, quello dei bambini che, mandati a divertirsi in un angolo, rifacevano il mondo con i giocattoli e in età adulta continuano a giocare con i film. È quello che io chiamo "il cinema della stanza di fondo", *con il rifiuto della vita così com'è (refus de la vie telle qu'elle est), del mondo al suo stato naturale (état réel) e, per reazione, con il bisogno di ricreare (recréer) qualcosa che abbia un po' della favola (conte de fées), un po' di quel cinema americano che ci ha fatto sognare da giovani (T: 269-70 = 173; corsivo mio).*<sup>61</sup>

Ecco il rifiuto del mondo così com'è e l'arte come ricreazione del mondo, di un mondo romantico. Qui abbiamo, per la prima volta, una vera e propria inversione del *Leitmotiv* dell'accettazione *tel quel!*<sup>62</sup>

Truffaut cita più volte, ad esempio ne *I film della mia vita* (1975: 14; trad. it. 1978: 16), la frase di Octave ne *La règle du jeu* di Renoir (1939): "Ciò che è *terribile* su questa terra è che tutti hanno le loro ragioni (Ce qui est *terrible* sur cette terre, c'est que tout le monde a ses raisons)".<sup>63</sup>

Così si esprime Franz Hessel, lo Jules di *Jules et Jim*, in *Romanza parigina. Carte di un disperso*:

Povera bambina, ora anche *tu provi l'orrore di un mondo privo di legge, un mondo vuoto dove ognuno a suo modo ha ragione (jeder in seiner Art recht hat)*

<sup>61</sup> "Quando si dice: 'Ecco, quei due si incontreranno nel corridoio', si ha la sensazione di rifare il mondo. Sono piaceri sproporzionati..." (T: 243).

<sup>62</sup> Cito Truffaut citato ne *L'univers de François Truffaut* di Dominique Fanne: "Il critico deve giudicare i films *così come essi sono (tels qu'ils sont)* e non cercare di rifarli; *tuttavia...*" (1972: 15; corsivo mio); Fanne non fa fatica a dimostrare di che cosa grondi quel "cependant...": "ed egli rifà *L'amant de Lady Chatterley* di Marc Allégret o *Dossier noir* di Cayatte, spiega a De Sica come avrebbe dovuto" etc (ibidem); Fanne illustra la "bizzaria terroristica e didattica" che diede agli articoli di Truffaut critico una "violenza" straordinaria; violenza di chi non accettava il cinema così com'era ma lo voleva rifare!

<sup>63</sup> Si tratta di una visione, come dire, ecumenica che, ad esempio, in *The Southerner*, del 1945, si esprime così: "Credi a me, Sam, tutto è necessario a fare andare avanti il mondo [in questo caso: l'agricoltura e l'industria]."

[...]. Noialtri [...] la nostra strada dobbiamo cercarla da soli. Giacché il buon Dio non si cura più dei costumi degli uomini, da quando sono diventati così assennati. E i suoi prediletti agiscono secondo una legge diversa, che ancora non è stata messa per iscritto. Una legge antichissima, forse, ma che abbisogna di parole nuove. [...]. Io non saprei costruire nulla di nuovo, non ho una missione. E i mattoni che altri trascinano mi paiono cartapesta. Ma tu sei bella, e questo è un merito e insieme una missione. [...]. Vai e insegna agli stolti a vedere la bellezza (1920: 115; trad. it. 1997: 83-4; corsivo mio).

È evidente, in questa sorta di testamento a Lotte (presumibilmente la Catherine di *Jules et Jim*), il precipitato dell'esperienza del triangolo che Manfred Flügge descrive ne *Il triangolo spezzato. La vera storia di Jules e Jim*.<sup>64</sup>

Truffaut, anche a nome di Jules-Franz Hessel?, coglie tutta la 'terribilità' della cosa: il fatto che ciascuno ha le sue ragioni significa che ciascuno va accettato com'è? È la quasi impossibilità della cosa a renderla terribile?

Nel passo di Truffaut sopra citato, l'altro è il mondo; ma il mondo non è fatto anche dagli "altri"? Accettare gli altri così come essi sono significa amarli e, un tale amore, è veramente magico, cioè: una cosa rarissima (si dice: una cosa d'un altro mondo)! Ma il mondo, no, Truffaut non l'accetta; perché accettare il mondo "al suo stato naturale", significa accettare la fine delle cose — il cinema è, infatti, un tentativo di prolungare la giovinezza, di prolungare la vita —; quindi non accettarlo così com'è significa non accettarlo destinato a perire; significa tentare di renderlo definitivo quand'è provvisorio. Come vedete, un *Leitmotiv* (quello dell'accettazione dell'altro così com'è) si incontra-scontra con un altro (quello del provvisorio-definitivo)!<sup>65</sup>

Eppure Muriel, una volta accettato Claude così com'egli è, proprio per questo lo lascia! Anche questa, una cosa magica, straordinaria. Straordinario è che l'accettazione e il rifiuto possano convergere in una medesima scelta.

Ancora, più avanti, parlando del sociologo di *Un belle fille comme moi*:

---

<sup>64</sup> Nel 1991, è stata pubblicata, a cura di Eva Banchelli, un'antologia di scritti di Hessel, *L'arte di andare a passeggio*.

<sup>65</sup> "Sono portato a ritrovare, nel cuore di ogni film, lo stesso conflitto tra i sentimenti definitivi e i sentimenti provvisori, dunque a filmare sempre le stesse lacerazioni" (*Tr*: 145).

È ridicolo, effettivamente *non ha capito nulla della vita (à la vie effectivement)*; forse ho fatto un personaggio troppo idiota... [...]. Si sta contro l'educatore che è un tipo teorico e *non ha capito niente della vita*. [...]. Mi è piaciuto punire il personaggio maschile, perché il suo errore è troppo grave. Non è scandaloso essere sociologo, *ma avere un punto di vista strettamente scientifico su cose tanto vive (vivantes)*, per esempio sui bambini in prigione. Insomma, il personaggio di Bernadette in questo film *non rappresenta le donne come dovrebbero essere (telles qu'elles devraient être)*, ma la vita reale con i suoi stimoli e soprattutto con quello che oggi chiamiamo istinto di sopravvivenza.

Il mondo romantico, nato da un rifiuto della vita reale (così com'è), è un "errore grave". Accettare la vita così com'è significa rinunciare a ricrearla. Ma ecco una novità:

Il film è stato fatto "contro di me". E questo non è stato capito. Il film è ambiguo nel senso che è segretamente, ma non meno autobiografico degli altri miei film. In *Un belle fille comme moi* io sono i due personaggi: Camille Bliss e Stanislas, il sociologo. Prendo in giro qualcuno che si ostina a vedere la vita in maniera romantica e do ragione alla ragazza che è una specie di canaglia che ha imparato a non fidarsi di nessuno e a lottare per sopravvivere. *Li oppongo l'uno all'altro, ma li amo tutti e due* (T: 294-6 = 189-200; corsivo mio).

La novità? Ecco una creazione, un film, in cui viene opposto un personaggio che "non ha capito nulla della vita" a un altro che "non rappresenta le donne come dovrebbero essere, ma la vita reale"; ecco un film che dà una rappresentazione della contraddizione interna a Truffaut: tra accettazione e rifiuto, e ne consente un superamento che approda a una sorta di coincidenza degli opposti: "*Li oppongo l'uno all'altro, ma li amo tutti e due*". Ne vien fuori un film "di una vitalità esagerata" (ivi: 187)!

Non ci resta che recuperare le sequenze più significative dell'"elevazione". Dopo la rinuncia di Louis a uccidere Marion:

MARION: Tu puoi fare quello che vuoi, ma io ti ho amato, non sono cattiva.  
Aspetta.

LOUIS: Aspetto.

MARION: Io ti amo ancora.

LOUIS: Ti credo.

Un film più bello dell'altro!

MARION: Non è vero, tu non mi credi affatto!

LOUIS: Sì! Io di credo, e ti amo!

#### La dichiarazione d'amore di Louis a Marion:

LOUIS: Non ti parlerò più della tua bellezza; ti dirò persino che sei brutta, se vuoi, e cercherò di descriverti come se fossi una foto... oppure un quadro. No, sta zitta: il tuo viso, il tuo viso è un paesaggio. Vedi, sono neutro e imparziale. E gli occhi sono due piccoli laghi marroni.

MARION: Marrone-verdi.

LOUIS: Due piccoli laghi marrone-verdi. La tua fronte è una pianura; il tuo naso è una montagna, piccola. La tua bocca... un vulcano. Aprila; mi piace vederti! No, non troppo. Ecco, così! Sai cosa ti esce dalla bocca quando sei cattiva? Rospi! Sì, sì, dei rospi! E collane di perle, quando sei buona. Aspetta!

MARION: Sto aspettando.

LOUIS: Parliamo un po' del tuo sorriso, adesso! No, no, non questo! Questo è quello che fai per la strada, oppure nei negozi, no; fammi l'altro, quello vero, quello della felicità! Ecco! Così è magnifico. No, è troppo, mi fa male agli occhi, non posso più guardarti [chiude gli occhi e li copre con le mani]. Aspetta!

MARION: Sto aspettando.

LOUIS: Ho gli occhi chiusi, eppure ti vedo lo stesso. Ora controllo. Se fossi cieco, passerei il tempo ad accarezzare il tuo viso e anche il tuo corpo; e se fossi sordo... imparerei a leggere sulle tue labbra con le mie dita, così! *Anche se tutto dovesse finir male, sono felice di averla conosciuta, signora.*

#### E invece dopo una lite:

Non mi è difficile leggere nei tuoi pensieri; tu adesso mi odi profondamente e ti chiedi: "Che cosa sto facendo con uno che non è nemmeno capace di tramortire una vecchietta per rubarle la borsa!" *Tu pensi solo a te; non sei una ragazza egoista, sei l'egoismo personificato.* Tu credi di essere una persona vera, *credi di essere unica (unique), ma ti sbagli; sei una delle tante che si stanno moltiplicando ultimamente;* non proprio cattive, non proprio avventuriere o puttane, no; ma ecco, dei parassiti! Che vivono al di fuori della normalità; non siete né donne né ragazze; *siete dei rifiuti!* Quello che siete non ha un nome esatto. Delle sventate! Con la testa piena di idiozie o... o con la testa vuota. Siete innamorate del vostro corpo, pensate solo a mettervi al sole, ad abbronzarvi, passate ore e ore a impastarvi il viso; e... non potete passare davanti a un'automobile senza fermarvi a specchiarvi nel parabrezza! Sai dove

se ne trovano di più di ragazze così? Negli aeroporti! Sì, dovunque ci sono aerei che partano per città lontane. Perché siete belle ragazze, e le belle ragazze sono contese. E si invitano da una capitale all'altra; e loro ci vanno. Girano dappertutto con le borsette in mano, il viso tutto truccato. [Marion, che sta leggendo *Detective*, a questo punto sbadiglia.] Ah, adesso sei arrabbiata davvero, e mi fa piacere. Perché quando sei in collera la bocca ti si storce, si mette di traverso, e diventi orrenda. *Sì, brutta, finalmente, di una bruttezza spaventosa!*

Difficilmente è immaginabile un contrasto così netto, tra una dichiarazione d'amore ed una d'odio. In quest'ultima quel che notiamo soprattutto è la decisione: non sei unica! Sei una delle tante, di quelle che si moltiplicano!

Eppure questo essere non unico diventa l'unico oggetto d'amore, anche quando si scopre che ti sta assassinando, quando si scopre che è una strega (Louis capisce che Marion lo sta avvelenando quando vede uno *strip* di Biancaneve e i sette nani in cui c'è tanto di strega):<sup>66</sup>

MARION: Bevi questo, tesoro, starai meglio.<sup>67</sup>

LOUIS: Riempilo fino in cima. *So cosa stai facendo, e l'accetto! Non rimpiango di averti conosciuto, non rimpiango di avere ucciso un uomo per te, non rimpiango di amarti! Non rimpiango niente!* Soltanto ora mi fa molto male il ventre, mi brucia dappertutto, vorrei che finisse presto, prima possibile; riempilo.

MARION: [Getta via il bicchiere e, incollerita e piangente]: Ah, sapevi tutto e mi lasciavi fare! Nessuna donna merita d'essere amata così; ma non è troppo tardi; ti curerò, devi vivere! Ce ne andremo lontani da qui, tutti e due; *io ho forza per due*, tu vivrai, mi senti Louis? Tu vivrai! Nessuno ti toglierà a me! Ti amo, Louis, ti amo. Forse non mi crederai, *ma si sono cose incredibili che sono vere*; coraggio, amore mio, ce ne andremo lontani da qui; e poi staremo sempre insieme, se ti vorrai ancora tenermi.

---

<sup>66</sup> Una tale svolta imprevista verso l'amore, la troviamo alla fine de *Le dames du Bois de Boulogne* di Bresson (1945).

<sup>67</sup> "Quando Marion avvelena lentamente Louis, la cinepresa la filma tenera, attenta [...]. Forse la sirena non ha mai manifestato il suo amore come quando avvelena l'uomo che le è diventato indispensabile. Lo cura uccidendolo, è il segno del suo strazio. [...]. Di piano in piano, di scena in scena, Marion nasce all'amore. [...]. È il contrario dell'amore folle, è l'amore riflettuto, appreso" (1972: 156).



LOUIS: *È te che voglio, soltanto te, così, come sei, assolutamente (tel que tu est, absolument)!<sup>68</sup>* Su, non piangere. Io voglio la tua felicità, non le tue lacrime.

MARION: Sapessi quanto ti amo! Louis, sto male, Louis, sto male! *Forse è questo l'amore; l'amore fa forse male!*

LOUIS: *Sì, fa male!*

Stanno lasciando la piccola baita sulla neve che tanto ricorda quella di *Tirez sur le pianiste* — che, anzi, è la stessa — ma altre ancora:

MARION: Non era male quella capanna.

LOUIS: Sei così bella! Quando ti guardo provo una sofferenza!

MARION: Eppure ieri dicevi che era una gioia!

LOUIS: *Una gioia e una sofferenza!*

MARION: Io ti amo, Louis.

LOUIS: Ti credo.

E si avviano verso la Svizzera come i protagonisti de la *Grande Illusion* di Renoir.

Quest'ultimo motivo de *La sirène du Mississippi* — amore = gioia e sofferenza —, sarà più volte ripreso;<sup>69</sup> sconfessato solo in *Jules et Jim*; Catherine: "Tutte le inclinazioni che vanno da cuore a cuore, ah, mio Dio, mio Dio, quanto creano dolore"; quindi: solo sofferenza? Non è esatto. Catherine a Jim, a proposito della sua storia d'amore con Jules: "La felicità (perché siamo stati felici)". E ne *Les deux anglaises et le continent?*, Muriel: "... è una cosa deliziosa... dolorosa... e poi ancora deliziosa... che mi esalta... o mi butta a terra." Ricordiamo *Le dernier metro* in cui il *Leitmotiv* viene ripetuto più volte sulla scena:

---

<sup>68</sup> Nel testo a cui il film si ispira: "*Io ti voglio come sei (I want you as you are)*. Neppure a prezzo della mia vita vorrei cambiarti. Non voglio una donna buona, una donna di nobile carattere, voglio solo la mia egoista e vana Bonny. Sei tu che io amo, nel bene e nel male, e non una qualsiasi donna con le qualità che ci dicono ogni donna dovrebbe avere. *Sii coraggiosa in questo: non cambiare mai. Perché io ti amo quale ti conosco (I love you as I know you)*, e se Iddio è capace di amore mi capirà" (*Vertigine senza fine*, 1947: 308; trad. it. 1989: 367-8; corsivo mio). Prima: "Voglio te: perfida come sei, senza cuore come sei, *esattamente come sei (exactly as you are)*, io non voglio che te" (1947: 166; 1989: 200; corsivo mio).

<sup>69</sup> "Ciò che posso dire è che, quando si fa un film, si lotta per farlo, lo si fa con sofferenza o con gioia" (*T*: 196)! "Il cinema mi fa soffrire e mi rende felice (me fait souffrir et me rend heureux)" (*P*: 30).

BERTRAND: Sì; *l'amore fa male*. Come i grandi uccelli rapaci,<sup>70</sup> esso plana sopra di noi, si immobilizza e ci minaccia, *ma questa minaccia è forse anche una promessa*. Tu sei bella, Hélène, così bella che guardarti è una sofferenza.

MARION: Ieri, dicevi che era una gioia:

BERTRAND: *È una gioia e una sofferenza*.

Cito due altri passaggi in cui l'amore appare non disgiunto dal disprezzo, anzi: sopravanzante il disprezzo: da *L'histoire d'Adèle H.*, Adèle: "Si può amare d'amore qualcuno di cui si sa che tutto in lui è disprezzabile" e da *La nuit américaine*, in cui Alphonse a Julie, dopo essere stato piantato in asso:

ALPHONSE: E poi, Julie, ho scoperto *una cosa terribile*: è che puoi amare, essere innamorato cotto, di qualcuno che disprezzi, di cui detesti ogni gesto, ogni parola, ogni pensiero.

JULIE: No, Alphonse, *ma chi sei tu per disprezzare così? Anche se qualcuno ritiene di aver sbagliato, non deve mai vergognarsi di avere amato. Se tu parli di Liliane con disprezzo è come se tu ti, ti, ti degradassi e basta*.

ALPHONSE: Forse hai ragione tu, Julie.

Straordinario. 1) l'amore — lo sapevamo già — è una cosa terribile; 2) la sua terribilità consiste nell'essere fonte sia di gioia che di sofferenza<sup>71</sup> e dipende dall'accettazione dell'altro così com'è, per l'appunto: fonte sia di gioia che di sofferenza; 3) "così com'è", però, non rappresenta un 'dato stabile; ce lo ricorda il *Leitmotiv* dell'unicità-provvisoria; la provvisoria, l'abbiamo accennato, fa tutt'uno con la labilità dell'identità, ancor prima che della relazione amorosa, o anche del *partner* scelto: dello stesso protagonista; 4) questi, quindi, non può, né deve, disprezzare il *partner*; perché disprezzerebbe se medesimo. In qualche modo: amando l'altro ama se stesso; e deve amare se stesso

---

<sup>70</sup> "Ancora una volta ripartirono da zero, e di nuovo si librarono altissimi, come grandi uccelli rapaci" (*Jules et Jim*).

<sup>71</sup> Octave che, ne *La règle du jeu*, dice: "C'è una cosa *terribile* sulla terra, che *tutti* hanno le loro ragioni". Torneremo su questa citazione per evidenziare le contraddizioni interne al *Leitmotiv* truffautiano dell'accettazione *tel quel*. Ma già qui, la contraddizione è evidente e spiega la coabitazione, nello stesso film, di un altro *Leitmotiv*, quello della gioia-sofferenza.

per poter amare l'altro, il prossimo: niente di più evangelico!) ; 5) il disprezzo porterebbe alla 'degradazione' degli amanti e dell'amore — e della vita: al suo smagamento —, degradazione qui intesa non freudianamente come discesa, infine, su questa terra, ma come rifiuto di questa terra!

Nell'introduzione a *I film della mia vita*, Truffaut, confermando la scelta, dell'e/e contro l'o/o, di quando faceva il critico: "Quando facevo il critico, pensavo che un film per essere riuscito dovesse esprimere simultaneamente un'*idea del mondo* e un'*idea del cinema* [...]. Oggi, a un film che vedo domando di esprimere sia *la gioia di fare il cinema*, sia *l'angoscia di fare il cinema* e mi disinteresso di tutto ciò che sta in mezzo, voglio dire di tutti i film che non vibrano" (1975, trad. it. 1978: 19; corsivo dell'autore).

Accettare la donna *telle qu'elle est* significa rinunciare al *primum movens*, che è presente anche ne *La sirène du Mississippi*. Secondo Collet, che cosa sappiamo di Julie? "Niente". Che cosa sa Louis? Egli conosce la foto di Julie, ha le sue lettere. Ma Julie "*non rassomiglia alla sua foto. Ecco posta la questione della replica e del modello*". Partendo da un'immagine (replica) bisogna raggiungere il corpo (modello)" [...]. *Non si conoscerà mai — non si raggiungerà mai — il modello* (1977: 154-5; corsivo mio).

In una breve scena "che sembra inutile (all'intrigo)" (ivi: 156), Louis passa davanti ad uno specchio, si ferma e parla da solo come se presentasse sua moglie a qualcuno. Julie passa di là, Louis l'afferra; li vediamo entrambi nello specchio ovale; Julie conclude: "Louis, sei pazzo":

Solo davanti allo specchio, Louis fa apparire Julie. Egli la nomina ed essa è là. [...]. Egli si serve dello specchio per immaginare d'essere con colei che ama. E in effetti, egli diviene un'immagine. Con Julie, egli costituisce un quadro. Lo specchio è dunque il luogo dell'immaginario. [...]. *Questa immagine (questa replica) proclama la presenza e l'assenza insieme del referente, il corpo che vi si riflette (il modello) (ibidem; corsivo mio)*.

Elisabeth Bonnaffons propone, e fa, tre operazioni molto interessanti tra loro congiunte: 1) scegliere, in modo netto e quasi

'pazzesco', la definitività contro la provvisorietà;<sup>72</sup> 2) dimostrare questa scelta come causa della sofferenza (nell'amore e altrove); 3) che è sofferenza del riconoscimento dell'altro così com'egli è.

Vedremo la decisione straordinaria che, ne *Les deux anglaises et le continent*, prenderà Muriel, quella di abbandonare Claude proprio per rispetto di quel ch'egli è, della sua differenza da lei: "Se si ama qualcuno *così com'egli è (tel quel)* non lo si vuole influenzare, perché se ci si riuscisse, non sarebbe più lui. Grazie a te, questa notte, ho conosciuto l'amore, Claude... *Posso vivere senza te come si può vivere senza occhi e senza gambe*. Non temo più la vita senza di te. Che Dio ti aiuti!"

Quasi senza occhi è vissuta la stessa Muriel, per molto tempo; senza una gamba vivrà Mme Jouve (ne *La femme d'à côté*). Bernadette è la sorella di Jouve;<sup>73</sup> essa, secondo i *mistons*, "era troppo bella. Noi non lo sopportavamo". Che vuol dire? Forse, che bisogna avere il coraggio di sopportare la realtà così com'essa è: troppo bella o troppo brutta che sia!

Secondo Elisabeth Bonnaffons: "Il desiderio è provvisorio",

l'amore e la conoscenza sono definitivi. [...]. Conoscere l'altro, è soffrire, perché appena intravista la verità dell'essere desiderato, traspare all'evidenza la differenza fondamentale, che, improvvisamente, lo fa apparire diverso da quel che il desiderio si augurava.

*Conoscere, è non più sognare, non più immaginare l'altro simile al proprio desiderio, ma accettarlo così com'è (tel qu'il est), irrimediabilmente differente, irriducibile all'immagine che ce ne si faceva.*

---

<sup>72</sup> Vedi soprattutto il capitolo *Entre le provisoire et le définitif*. In fondo, nel 1958, Truffaut sostiene chiaramente che conta solo "la più semplice delle morali, quella dell'assoluto e della purezza degli assoluti" (*F*: 234). Vedi la lettera a Helen Scott del 14.8.1964: "Come sempre, lo stesso problema si pone a me [...] vivere per l'avvenire o per l'istante" (*Correspondance*, 1988: 319). Il relativo "è re" solo in "una prospettiva d'insieme" in cui Truffaut dice di saper accettare "con buon umore gli insuccessi e i successi" (ivi: 687, lettera a Robert Chazal del 9.4.1981). Parlando de *L'enfant sauvage*, Truffaut: "Dal giorno in cui ho deciso d'interpretare Itard, il film ha acquistato *per me* una ragione d'essere *completa e definitiva*" (*T*: 163): una decisione — quella di interpretare insieme il ruolo del regista e quello dell'attore che recita Itard — dà a un film una ragione "completa e definitiva" per Truffaut; per Truffaut e non per altri! Bella coincidenza degli opposti, del provvisorio e del definitivo!

<sup>73</sup> A collegare *La femme d'à côté* a *Les mistons* c'è anche il fatto che Bernardette, col suo fidanzato, giocava a tennis (Auzel, 1990: 194).

Solo pochi personaggi, nell'opera di Truffaut, assumono questo "rischio assoluto", perché, per accedere a questa conoscenza, bisogna superare la propria paura, la propria angoscia, bisogna rischiare la propria vita, la propria ragione: "*Per superare questa paura della conoscenza, per assumersi tanto rischio, non è necessario il coraggio, ma una certezza: la certezza indefettibile che l'essere che bisogna conoscere è l'oggetto di un desiderio e di un amore definitivi*" (1981: 175-6; corsivo mio).

E, venendo a *La sirène du Mississippi*, secondo Elisabeth Bonnaffons, "un personaggio, uno solo"<sup>74</sup> riesce a comporre l'aspetto-spirito e quello-carne della donna — uno dei modi, il fondamentale nell'arte amorosa, di riconoscere, a prezzo della sofferenza, la realtà dell'altro — ed è Louis Mahé. Di fronte a lui, "un sol volto per due donne": Julie, la donna-spirito, "la bianca apparizione", e Marion, "la donna-corpo", mito della donna fatale, che appartiene alla notte come Julie appartiene alla luce.

A Louis Mahé, è possibile non venir lacerato nel suo amore, perché questi due aspetti della donna sono riuniti in un medesimo essere e, poiché la donna ch'egli ama non è né Julie né Marion, questi due miti dell'amore, queste due false immagini, possono morire. La relazione tripartita "si disloca", scompaiono Julie e Marion, "per rinascere in una donna nuova e unica che partecipa delle due, ma non è né l'una né l'altra": "*Una sola volta, il tempo di un film [...] momento privilegiato nell'opera di Truffaut, la relazione tripartita cede il passo alla coppia*". Se Louis Mahé accede alla felicità, ciò succede perché una donna infine è insieme corpo e spirito, e perché, "avendo riconosciuto l'oggetto del proprio desiderio, Mahé lo persegue senza interruzione, *distruendo i miti, i sogni e gli incubi, rifiutando la fuga e attraversando la morte*", fino a che l'"essere diviso" che lo rifiuta, lo ama ma anche tenta di distruggerlo, nasce all'unità interiore che solo l'amore assoluto di Louis era capace di

---

<sup>74</sup> Questa indicazione l'ha data, alcuni anni prima, Dominique Fanne: Marion, "la prima mariée en blanc del cinema di Truffaut" (1972: 158), "per prima, trionferà dello scarto tra il sogno e la realtà" (ivi: 87); vedi lo sviluppo di questo spunto nell'esame dei film successivi (ivi: 173-7): se ne *La sirène du Mississippi* il sogno si avvera, *Domicil conjugal* dimostra che "è difficile vivere un sogno" e *Le deux anglaises et le continent* presenta, addirittura, "la morte del sogno"; ma "il cinema ci ricorda che bisogna tentare di vivere. Un giorno forse, Louis e Marion Mahé riappariranno nell'universo di François Truffaut".

creare: "*Unico "istante di grazia" del cinema di Truffaut*" (ivi: 86; vedi anche ivi: 189-90, 206-7, 211; corsivo mio).

Secondo Elisabeth Bonnaffons, la sofferenza e il fallimento che marciano molto profondamente, nel cinema di Truffaut, la relazione amorosa, dipendono dalla concezione che i personaggi hanno della conoscenza amorosa; Louis e Julie, ne *La sirène du Mississippi*, sono "la sola coppia felice di tutta l'opera di François Truffaut" (ivi: 168) perché in questo film è dimostrata l'indissolubilità della felicità dalla conoscenza.

Antoine Doinel ha una grande curiosità per le donne. In *Baisers volés*, poi in *Domicil conjugal*, egli moltiplica gli incontri, "ma non cerca mai di approfondire la conoscenza dell'essere desiderato. Fabienne Tabard deve restare un'apparizione, e, lungi dal cercare di conoscerla, Antoine, al contrario, *rifiuta di vederla così com'è (telle qu'elle est)*. Egli la identifica con Mme de Mortsauf, la idealizza, e quel ch'egli vivrà con lei non sarà mai nient'altro che un sogno (ivi: 168; corsivo mio). Quando Fabienne conclude: "Vorrei che mi guardasse... che mi guardasse, me!", la cinepresa inquadra Antoine che proprio in quel momento tiene gli occhi bassi!

Antoine non conoscerà mai Fabienne Tobard, non più di quanto conoscerà Kyoto, né Christine Darbon, sua moglie. Solo ne *L'amour en fuite*, non si accontenta più di sognare su un'immagine, ma cerca Sabine, la trova, e, "lungi dall'abbassare gli occhi come davanti a Fabienne Tabard, affinché nessuna realtà getti un'ombra sul suo sogno, *egli la guarda così com'essa è (telle qu'elle est)*" (ivi: 168-9; corsivo mio). Antoine Doinel diventa adulto proprio passando dal sogno dell'amore alla realtà di una donna (telle qu'elle est).

Ne *Les deux anglaises et le continent*: "Per la prima volta, Claude fu colpito profondamente. Lui che aveva fatto soffrire, *scopriva a sua volta la sofferenza*. Sprofondò nella disperazione". Egli ha, finalmente, accesso alla conoscenza di se stesso e dell'altro *tels quels*; da ciò la sua sofferenza.

Infine, alcune considerazioni sul *Leitmotiv* del *tel quel* così come si presenta in *Jules et Jim*, soprattutto nel testo di Roché. Tale *Leitmotiv* appare, qui, strettamente connesso con quello del *regressus ad infinitum*.

Nel film abbiamo tre momenti interessanti che cito dal testo di Roché poiché nel film risultano modificati solo leggermente. Il primo: si tratta del mancato appuntamento al caffè tra Jim e Catherine:

Era in ritardo, come spesso gli capitava, per ottimismo. Era scontento di sé, e temette di non arrivare per primo all'appuntamento. Cercò Kathe e non la trovò? Si sedette, aspettò per un quarto d'ora, e pensò: "Una come lei (comme elle) può perfettamente essere venuta... e, non trovandomi, essersene andata via alle sette e un minuto". Questo dubbio lo tormentò. Prese macchinalmente un giornale e si mise a guardarlo. Lo mise giù pensando: "Una come lei (comme elle) può aver attraversato rapidamente la sala, senza vedermi dietro il mio giornale, ed essersela squagliata *ipso facto*". Si ripeté: "Una come lei (comme elle)... ma insomma com'è lei (mais comment est-elle donc)? *E si mise a pensare a Kathe direttamente, per la prima volta* (1953: 84; trad. it. 1987: 81; corsivo mio).

Kathe arriva dieci minuti dopo e non lo trova. Quando viene a saperlo: "Se solo avessi supposto che poteva ancora venire [...] avrei aspettato fino a mezzanotte"!

Abbiamo, quindi, una rappresentazione molto interessante di quel che abbiamo chiamato il *regressus ad infinitum* — qui si tratta di un inseguimento, ma non cambia nulla! — e del tentativo di capire la natura dell'altro; il *regressus* tende a cogliere l'essenza, la vera identità; la conoscenza dell'altro è un preliminare per una sua eventuale accettazione; se quest'ultima avviene, il *regressus* cessa. Ebbene, il fatto che Jim, "per la prima volta", pensi "direttamente" a Kathe, sembra tagliare il *regressus*, sembra rendere possibile l'appuntamento!

Il secondo: "La partenza sarebbe stata straziante per Jim senza la certezza che si sarebbero ritrovati presto, intatti, quali si lasciavano (tels qu'il se quittaient)" (1953: 121; trad. it. 1987: 117). Qui si manifesta l'ansia di fronte alla possibilità della perdita della mutua accettazione.

Il terzo. Jules: "Perché Kathe, che tutti volevano, ha fatto, malgrado tutto, a noi due il dono della sua presenza?... Perché noi avevamo per lei *un'attenzione totale*, come per una regina, perché siamo stati noi due che l'abbiamo meglio, *come suol dirsi (ce qu'on appelle)*, amata" (1953, trad. it. 1987: 220; corsivo mio). Si chiama amore, ma lo è?

Franz Hessel ha dei dubbi; nel romanzo già citato, *Romanza parigina*, riferendosi alla "particolare esperienza" che vorrebbe raccontare a Claude (Roché), quella del triangolo spezzato:

È come se non riuscissi a trovare le parole per dire quello che mi è accaduto. È stata *un'apparizione (Erscheinung)*, e anche adesso, di quando in quando, torna. E colei che ritorna diviene un'amante. *Ciò è doloroso e sconcertante, e*

*rende più arduo il racconto della storia in sé, che non è una storia d'amore (die keine Liebesgeschichte ist) (1920: 32; trad. it. 1997: 26; corsivo mio).*

Perlomeno, non è una storia d'amore di una donna *telle quelle*<sup>75</sup>

Come vedete, Roché è sicuramente, insieme con Renoir, un ispiratore del *Leitmotiv*.<sup>76</sup> Ma recuperiamo anche gli altri luoghi non utilizzati nel film.

Poco tempo dopo il loro ritorno, Jules disse a Jim:

"Amo Magda. Ma è un'abitudine. Non è il grande amore. Lei è, insieme, una giovane madre e una fanciulla affettuosa".

"Che bella cosa!" disse Jim.

"Non è l'amore che sogno.

"Ma esiste, quest'amore?" disse Jim.

"Certamente. È quello che ho per Lucie".

Jim si trattenne dal dire: "Perché non la possedete".

"D'altra parte," disse Jules *"non perdonerò mai a una donna di amarmi così come (tel quel) sono. C'è in questo qualcosa di perverso, un compromesso... da cui Lucie è immune. Lei non accetta nemmeno un'infima parte di me.*

"Chiunque potrebbe pensarla così" disse Jim.

"Sì... *potrebbe...*" disse Jules. "Ma io lo *faccio*".

"Ebbene," disse Jim "è cosa eroica, e rispettabile. Come essere un martire. È la chiave della vostra vita. Se Lucie vi amasse...".

"Non sarebbe più Lucie" disse Jules (1953: 39-40; trad. it. 1987: 39; corsivo mio).

Interessante. La donna, la donna per eccellenza, il grande amore, l'amore sognato, è una donna che non ti accetta. L'accettazione sarebbe una perversione, un compromesso. Il non accettato-non amato, per parte sua, accetta LA DONNA così com'è: non accettante (Jules accetta Lucie così com'è: non accettante, perché se lo accettasse non sarebbe più

---

<sup>75</sup> Sempre Hessel, a proposito del famoso sorriso "arcaico", anzi "che per convenzione chiamiamo arcaico": *"Non è un sorriso di donna (Es ist kein Frauenlächchen), non è il sorriso di un'attraente seduttrice, come molti ritengono. [..]. Uomo o donna: che cosa importa, quando è un dio a sorridere?"* (1920: 46; trad. it. 1997: 35-6; corsivo mio).

<sup>76</sup> Anche dei *Leitmotiv* assoluto-definitivo e gioia-sofferenza! È molto istruttiva la lettura, oltre che del romanzo di Roché, anche dei *Carnets* nei quali Roché ha raccolto i materiali utilizzati nel romanzo; ma non solo di quelli degli anni di *Jules et Jim*, proprio perché essi costituiscono una fonte fondamentale dell'ispirazione di Truffaut.



Lucie!). Quel che Jim non dice: "Perché non la possedete"; LA DONNA è tale perché non posseduta.

"Io alle donne chiedo troppo e non ottengo niente".

"E Magda?" disse Jim.

"Voleva cambiarmi e conformarmi a lei. Certo voi le avete, le donne, ma loro vi tengono in pugno.

"Sì," disse Jim "ed è giusto così — ma chi possiede di più una donna: colui che la prende o colui che la contempla?"

"Ci vogliono tutt'e due" disse Jules (1953; trad. it. 1987: 55).

Come riuscire ad avere il sogno e la realtà, la contemplazione e il possesso? Jules a Kathe, anticipando la posizione di Muriel verso Claude (ne *Les deux anglaises et le continent*):<sup>77</sup> "Se si ama qualcuno, lo si ama *così com'è (tel quel)*. Non si desidera influenzarlo, perché, se ci si riuscisse, non sarebbe più lui. Meglio rinunciare all'essere che si ama che cercare di modificarlo, con la pietà o la tirannia" (1953: 208; trad. it. 1978: 196). Jim, che vorrebbe trasformare il triangolo amoroso in un quadrato inserendovi Gilberte: "Che decidano quello che vogliono," pensava "e io lo farò, fosse pure un colloquio a tre, questo scontro fra due mondi — ma che si sopportino, come Jules ed io, e che io non abbia rimorsi verso l'una quando l'altra sorride" (1953, trad. it. 1987: 211).

Ma questa quadratura del triangolo non gli riuscirà. Non gli riuscirà trasformare lo scontro tra due mondi in una convivenza di due mondi, almeno dei due mondi Kathe e Gilberte.

Alla fine:

Lui e Jim, per vent'anni, non avevano avuto un solo scontro. *Constatavano le loro divergenze con tenerezza.*

Accade, questo, in amore? Jules si chiese se esisteva una coppia che *si accettasse (qui s'acceptât)* come lui e Jim.

*Jim gli aveva preso Lucie e Kathe. No. Jules le aveva date a Jim per non perderle e perché erano un bel regalo.*

*Jim attingeva in loro la sua sicurezza, e loro si nutrivano di Jim con una calma che consentiva a Jules di contemplarle.*

Kathe e Jim avevano spinto all'estremo il loro culto reciproco, che si era logorato diventando quotidiano?

---

<sup>77</sup> Mi riferisco al film, non al testo che lo ispira dove essa è assente.

Avevano amato la lotta per la lotta? No. Ma ne avevano stordito Jules fino alla nausea.

Lo invadeva un senso di sollievo (ivi: 226; corsivo mio).

Allora l'accettazione è possibile! Jules l'ha realizzata. L'accettazione sotto forma di constatazione tenera delle divergenze!, ma non nell'amore: nell'amicizia.

Una conclusione nella forma dell'*in cauda venenum* (o *in cauda dulcis* [o *dulce!*] o *in cauda inventio*): ma, è superabile la ricerca *ad infinitum* del *primum movens*?

Un personaggio che, per molti versi — sicuramente per la grande dedizione alla scrittura di un interminabile diario —, ricorda Henri Roché, frequenta il ciclo Doinel e fa la sua comparsa, sotto la forma di un pacco: dei diciannove volumi del *Journal* (detto *littéraire*) offerto in dono ad Antoine da Sabine, all'inizio de *L'amour en fuite*; è Paul Léautaud. Leggete il *Journal particulier* del 1933!<sup>78</sup>

M. D. è niente in confronto col "Flagello": "Ma senza una vera attrazione, non esiste il vero piacere. Parlo di me! *Non si fa volentieri niente. Non so nemmeno se lo si faccia malvolentieri. C'è una vera distanza* tra il corpo di M. D. (forma, pelle e tono) e il corpo del Flagello" (1933, trad. it. 1993: 26; corsivo mio); "È triste dirlo: nessuna grazia nel viso. E poi è fatta in modo orribile. Niente vita, niente fianchi, niente sedere. Grossa in alto come in basso. Un grosso sanguinaccio. Per giunta, una pelle e una carnagione spaventose. Una piccolissima f... *in confronto alla* f... carnosa e sensuale, che riempie tutta la mano, del Flagello!" (ivi: 36; corsivo mio); "Mantengo il mio punto di vista: questa donna, che non è più giovane, che non ha la minima civetteria verso l'amante, o perfino, stando all'estremo opposto, si mostra sciatta e sudiciona, è di una vanità e di una stupidità senza limiti" (ivi: 74).

Ma — e qui si offre forse la soluzione del problema — M. D. è sempre più desiderabile: "*Mi sono completamente sbagliato. Non ha affatto la pelle come ho detto. Non so cosa ho visto. È invece molto fine e molto bianca, senza niente di lattiginoso*" (ivi: 39; corsivo mio); "Sempre più piacevole" (*ibidem*); "*Ma dove avevo gli occhi? Corpo delizioso, delizioso tono della pelle, che è molto dolce, seni superbi, abbondanti, come piacciono a me, e le punte senza quel cerchio bruno,*

---

<sup>78</sup> Parte del *Journal*, come dire, confidenziale, che, sotto il titolo *Le Fléau* (il Flagello) — per il periodo 1917-30 —, è stato pubblicato per la prima volta nel 1956.

così brutto, che hanno molte donne" (ivi: 78; corsivo mio); "Ne emergevano i seni superbi, ed era quasi bella. [...]. Qualcosa di tenero entra nei nostri piaceri, da parte sua e da parte mia, l'ho sentito nei miei baci e nei suoi. [...]. Provo un sempre più vivo piacere a vederla nuda, ad accarezzarla e a farla godere" (ivi: 84).

Come si spiega che M. D. sia così desiderabile?, come si spiega che lo sia a tal punto da smentire l'idea (la contro-idea = contro-modello) che Léautaud si è fatta di lei?

Léautaud loda in lei la docilità: "*Docilità deliziosa: si presta a tutto.* Già durante la cena, completamente nuda in un accappatoio da bagno. È comunque una bella donna, alta, polposa, formosa, pur essendo molto slanciata. Peccato che il viso non sia carino" (ivi: 34; corsivo mio); "Di sicuro è la docilità in persona, si gira, si rigira e assume tutte le posizioni che voglio. Ma com'è poco carina questa sera, con il viso tutto congestionato dal caldo. E pensare che mi piacciono solo le brune dagli occhi neri, con la pelle opaca, quasi scura! La mia solita fortuna!" (ivi: 50-51; corsivo mio).

La docilità di M. D. la rende poco ingombrante: "*Mi vedo costretto ad ammettere che prendo gusto a questa relazione, che ha il merito, dopo il piacere, di non essere ingombrante*" (ivi: 75; corsivo mio). Ingombro = complicazioni: "Ho orrore dei drammi. Non sono fatto per queste cose. Ho orrore delle complicazioni" (ivi: 55).

Ora, da che cosa è costituito l'ingombro, la complicazione, se non dal modello?<sup>79</sup>

---

<sup>79</sup> Anche se Léautaud, nel diario confidenziale dedicato al Flagello — altrimenti detta Pantera —, sostiene di non avere "mai adorato nessuna donna", precisando: "Posso tenere, tenere estremamente a una donna per i sensi, ma adorarla ciecamente?" (1917-1930: 354), molti passi dimostrano che il Flagello era un modello irrinunciabile e irraggiungibile; ad esempio: "Rimpiango e sempre rimpiangerò la donna che lei è stata nei primi mesi del 1914" (ivi: 35; corsivo mio); "Non ho mai avuto un'amante come te" (ivi: 197; corsivo mio; vedi anche ivi: 171); "Preferisco.... pensando ai nostri piaceri piuttosto che fare l'amore per davvero con un'altra" (ivi: 151); "Preferisco sognare alla P... piuttosto che avere per davvero una donna che non mi piace" (ivi: 150; corsivo mio); "Lei sa che è la prima donna e la sola alla quale io faccio certe carezze. Non ho mai baciato una donna dappertutto dove bacio lei. Ci vuole per questo una certa attrazione che non si trova due volte nella vita" (ivi: 168). È comunque interessante notare che Léautaud, nel bel mezzo della storia col Flagello — siamo appena nel 1917! —, parla di lei come parlerà anni dopo di M. D.: "La bella storia è finita. Non ho più nessuna emozione né a vederla né a non vederla. Mi succede addirittura di avere a fatica del piacere a farci l'amore. [...]. Faccio l'amore per abitudine (ivi: 13). Questo

Quando l'incubo del modello si dirada: "Niente del carattere piccolo-borghese, della morale del 'Flagello'. *Molto gradevole. Il fossato è molto meno grande. Non c'è niente di perfetto: una ha questo, ma non quello. L'altra non ha questo, e ha quello*" (ivi: 35; corsivo mio): felicità (perlomeno, benessere) = abbandono della mira alla perfezione (al modello). Allora: "Non è bella. Quando fa l'amore è come un manichino. Non ha nulla di particolarmente gradevole da mostrare quando è nuda. Dovrebbe capirlo. *Benché sia piacevolissimo averla d'estate così com'è (telle qu'elle est)* durante l'assenza del 'Flagello'. Soprattutto ora che siamo arrivati entrambi a una certa intimità, a una certa libertà fisica. *Succede sempre così nella vita, in tutti i campi: bisogna sapersi accontentare*" (1933: 109; trad. it. 1993, ivi: 67-8; corsivo mio).

Ma, di nuovo: è possibile il superamento della ricerca *ad infinitum* del *primum movens*? E, ancora: tale ricerca, se non spinta fino all'estremo a cui la spinge Scottie — il quale non fa che registrare, ma anche provocare, morti su morti (di donne!) —, è veramente, oltre che abbandonabile, da abbandonarsi? Addirittura: da doversi limitare?

Un suggerimento forse ce lo ha dato Nietzsche, in quella sua opera giovanile ma straordinaria che è *La nascita della tragedia*. Ricordate? "Il Greco conobbe e sentì *i terrori e le atrocità (die Schrecken und Entsetzlichkeit)* dell'esistenza" (1972-74: 31; trad. it. 1976: 32; corsivo mio); viene in mente la terribilità che Truffaut segnala nelle faccende d'amore: "*Qui si tratta di cose terribili (il s'agit ici de choses terribles)*" (*T*: 158 = 101; corsivo mio) — Truffaut sta parlando de *La peau douce*, filmato come risposta a *Jules et Jim* —.

Ma come continua Nietzsche? "*per poter comunque vivere* egli [il Greco] *dové porre davanti a tutto ciò la splendida nascita sognata degli dèi olimpici (um überhaupt leben zu können musste er vor sie hin die glänzede Traumgeburt der Omypischen stellen)*" (1972-74: 31; trad. it. 1976: 32; corsivo mio); e, più avanti:

Fu *per poter vivere* che i Greci dovettero, *per profondissima necessità*, creare questi dèi" (*um leben zu können, mussten die Griechen diese Götter, aus*

---

semberebbe dimostrare quel ch'egli ha notato nel 1925, che, cioè: "Tutte queste storie si rassomigliano" (ivi: 208); ma nel fatto, per l'appunto, che il modello non è mai adeguato; nel 1927, al Flagello: "Se lo vuole proprio sapere, *non ho ancora avuto nella vita quel che ho tanto desiderato avere*" (ivi: 280; corsivo mio).

*tiefster Nöthigung, schaffen*): questo evento [della creazione degli dèi] noi dobbiamo senz'altro immaginarlo così, che dall'originario ordinamento divino titanico *del terrore (Schreckens)* fu sviluppato attraverso quell'impulso apollineo di bellezza in lenti passaggi, l'ordinamento divino olimpico *della gioia (Freude)*, allo stesso modo che le rose spuntano da spinosi cespugli (1972-74: 32; trad. it. 1976: 32; corsivo mio).

La bellezza, da una parte nasconde e sottrae alla vista ciò che è terribile, atroce (ma vero, reale); dall'altra consente di vivere!

Procediamo ancora un po'. "Lo stesso impulso che suscita l'arte, come completamento e perfezionamento dell'esistenza che induce a continuare a vivere, fece anche nascere il mondo olimpico, in cui la 'volontà' ellenica si pose di fronte uno *specchio trasfiguratore (eine, verklärenden Spiegel)*" (1972-74: 32; trad. it. 1976: 32-3; corsivo mio). Lo strumento che trasforma — maschera, trucca — è l'arte. Attraverso l'arte, l'apollineo trionfa sul dionisiaco, ma anche dà al dionisiaco la possibilità di esprimersi senza distruggere la vita. "Quest'ultima [la cultura apollinea] dovrà anzitutto avere abbattuto un regno di Titani e ucciso mostri ed essere risultata vittoriosa, *per mezzo di forti immagini chimeriche e liete illusioni (durch kräftige Wahnvorspiegelungen und lustvolle Illusionen), su una terribile profondità (schreckliche Tiefe)* di contemplazione del mondo e una eccitabilissima capacità di soffrire" (1972-74: 33; trad. it. 1976: 33-4; corsivo mio).

L'arte è un'illusione, ma necessaria alla vita. "Apollo non poteva vivere senza Dioniso!" (ivi: 37): Apollo e Dioniso sono reciprocamente necessari e funzionali; reciprocamente necessari e funzionali sono l'illusione e la verità, la bellezza e la ferocia!

"L'esistenza sotto il chiaro sole di dèi simili viene sentita *come ciò che è in sé (als das an sich)* desiderabile" (1972-74: 32; trad. it. 1976: 33; corsivo mio).

L'esistenza, cioè, viene accettata *telle qu'elle est?*

Sappiamo che l'illusione è all'opera! Il "così com'è", qui, non corrisponde affatto alla "realtà", ma a "ciò che veramente non è" (*Wahrhaft-Nichtseiende*)" (1972-74: 35; trad. it. 1976: 35):

*ciò che veramente è (Wahrhaft-Seiende)* [...] in quanto eternamente soffre ed è pieno di contraddizioni, ha nello stesso tempo bisogno, per liberarsi continuamente, della visione estasiante, della gioiosa illusione: illusione (*Schein*) che noi completamente dominati da essa e di essa consistenti, *siamo*

*costretti a sentire come ciò che veramente non è [...], come realtà empirica (als das Wahrhaft-Nichtseiende [...] als empirische Realität zu empfinden genöthigt sind)" (1972-74: 34-5; trad. it. 1976: 35; corsivo mio).*

Il sogno — l'arte — è "*l'illusione dell'illusione (der Schein des Scheines)*" (1972-74: 36 trad. it. 1976: 35; corsivo dell'autore).<sup>80</sup>

Capiamo meglio la conclusione di Franz Hessel: la sua storia "non è una storia d'amore" (ivi: 26); come a dire: quando si parla di amore non si parla solo di amore! Quando si parla delle cose terribili dell'amore non si parla solo delle cose terribili dell'amore; né solo delle cose splendide dello stesso, e così di seguito! Che ne è allora della ricerca *ad infinitum* del *primum movens*; che ne è dall'accettazione *tel quel*?

Se seguiamo Nietzsche: poiché vogliamo vivere, e allo scopo di riuscire a vivere — vincendo ogni impulso alla negazione della vita (il sottotitolo de *La nascita della tragedia* è *Ovvero: Grecità e pessimismo*) —, noi ci illudiamo; ma la vera illusione è l'arte e solo l'arte! Una sorta d'arte — una sottospecie— è anche la nostra ricerca del modello come 'infingimento'; tale infingimento raggiunge la sua dignità, ma anche il suo potere salvifico, solo nell'arte. In ogni caso, senza modello-illusione, senza ricerca estenuante dello stesso, non potremmo vivere. La nostra vita raggiunge sicuramente un culmine di intensità quando ci accettiamo l'amato qual esso è e, prima ancora, riusciamo a vederlo qual esso è! Perché, in quel momento, ci affacciamo, contemporaneamente, sulla terribile ferocia del fondo oscuro della vita e sullo straordinario splendore dell'arte.

---

<sup>80</sup> Come si vede, da queste considerazioni risulta abbastanza articolata-complicata la posizione di Nietzsche più nota "L'ideale dell'uomo più tracotante, più pieno di vita e più affermatore del mondo, il quale non ha soltanto imparato a rassegnarsi e a sopportare ciò che è stato e che è, ma vuole riavere, per tutta l'eternità, tutto questo, *così come esso è stato ed è (so wie es war und ist)*, gridando insaziabilmente: *da capo (Al di là del bene e del male, 1886: 73; trad. it. 1976: 61-2; corsivo dell'autore)*. Viene in mente Spinoza — ma non possiamo qui impegnarci neppure in un accenno al tipo di rapporti che Nietzsche intrattiene con quest'ultimo — e il suo impegnarsi a fare il contrario di quel che hanno sempre fatto i filosofi i quali "considerano gli uomini non *come sono (non ut sunt)*, ma come vorrebbero che fossero: è per questo che per lo più, invece che un'etica, hanno scritto una satira" (*Tractatus politicus, 1667, I, 1; corsivo mio*). Questa presa di posizione è illuminata da quest'altra, giustamente celebre: "L'uomo libero a nessuna cosa pensa meno che alla morte; e la sua sapienza è una meditazione non della morte, ma della vita" (*Ethica, IV, prop. LXVII; corsivo mio*).

## 6. Che cos'è la moglie (la donna)? *Domicile conjugal* (1970)

Come voleva Henri Langlois: "Questa volta non aspetti tanto a mostrarci il seguito, voglio rivedere questa Coppietta sposata" (Prefazione alle *Aventures d'Antoine Doinel*, 1971, in *P*: 26), qui finalmente Antoine Doinel si trova nei panni del marito, e Christine in quelli di moglie: "No signora: signora!", quest'ultima ripete due volte, all'inizio del film che si apre sulle sue gambe in giro per compere, correggendo il "signorina" del verduraio e dell'edicolante.

Il film descrive, almeno nella prima parte, la vita dentro un cortile in cui è impossibile la "lite":

Senta, sia gentile e cerchi di ascoltarmi: in questo quartiere non può trovare nessuna lite. Questo è un quartiere tranquillo, pieno di vecchi e di bambini, non vorrà litigare con vecchi e bambini, no? Se lei invece si allontana solo un po' da qui, beh, trova sicuramente tanta gente pronta ad attaccare briga. Potrà sfogarsi come le pare e piace, anche tutta la notte. Giri l'angolo, ecco, vedrà, avrà quello che vuole, eh!

dirà, nottetempo, un abitante del cortile a un avventore che cerca lite; e questi, comprensivo, se ne andrà. Quindi, nella prima parte *Domicile conjugal* = *Rear Window*<sup>81</sup>, con l'unica differenza che si tratta di un cortile in cui la vita non viene osservata, ma si svolge.

Non vi abitano solo bambini e vecchi! Anche uomini e donne! Anche mariti e mogli! Quindi la lite, prima o poi, inevitabilmente scoppierà. Non a caso, Truffaut, che ha fatto *Domicil conjugal* per rispondere a *La peau douce* (1964) dicendosi: "Farò lo stesso film e mostrerò che si possono dire le stesse cose ridendo, senza restare troppo rigidi", alla fine, scoprirà che anche quello che doveva essere un "remake allegro", "era triste anch'esso... Quando si tocca l'adulterio c'è poco da stare allegri. Per fare una cosa allegra bisogna mentire, come in certe commedie americane. *Se lo si vuol trattare con un certo realismo bisogna per forza che sia triste*" (1974, *T*: 176; corsivo mio).

---

<sup>81</sup> Anche se Truffaut, proprio a causa del cortile, pensa a *Le crime de monsieur Lange*, di Renoir (*T*: 173). Il primo titolo de *Le crime...* era *Sur la Cour!* Si potrebbe pensare anche a *La chienne*, sempre di Renoir.

Il problema è: quale sarà l'esito della "lite"?

Si scoprirà che il supposto "strangolatore", anch'egli (recente) membro del quartiere, è un artista da *musical*; una sera alla televisione tutto il quartiere lo vedrà fare la parodia di Delphine Seyrig ne *L'année dernière à Barienbad* (e, addirittura, di Fabienne Tobard in *Baisers volés*): "No, non sono un'apparizione! Anzi, sono una donna! Perciò tutto il contrario di un'apparizione! Lei dice che sono eccezionale? Oh, sì, è vero: io sono eccezionale".<sup>82</sup>

Ebbene: come è possibile essere una donna, quindi tutto il contrario di un'apparizione, ed un essere eccezionale, unico: come il fiore che rimane sempre bianco, mentre gli altri, tinti da Antoine, dedito a questo strano mestiere nel corso della prima parte del film, diventano tutti invariabilmente rossi?<sup>83</sup>

Ebbene, Antoine fa le corna (il titolo italiano è: *Non drammatizziamo... È solo questione di corna!*) a Christine con una giapponese; crisi (lite) inevitabile:

ANTOINE: Se fosse *una donna come le altre* potrei anche capire la tua gelosia, ma *Kioto non è soltanto una donna, Kioto è un altro continente! Non è un tradimento, non arrivi a capire?*

CHRISTINE: no!

[...]

CHRISTINE: Forse *non hai ancora capito bene! Non è stato tradimento, ma qualcosa di più grave: mi hai tolto la fiducia, mi hai distrutto la vita. Non crederò più a niente!*

Entrambi sostengono che non c'è stato "tradimento"; secondo Antoine perché quest'ultimo non è avvenuto con una donna come le altre, ma con una donna che non è soltanto una donna, ma un altro continente; secondo Christine perché le è stata tolta la fiducia, la vita

---

<sup>82</sup> "Eccoci lontani dalla 'fata musicale' di *Baisers volés*. Tutt'al più, questa imitazione della donna adorata, da parte di una voce d'uomo, rianima l'ambivalenza sessuale che aderiva già al personaggio di Fabienne Tobard (alla quale Antoine rivolgeva il famoso: "oui, monsieur"). Sembra che la fascinazione di questa conturbante sirena sia esorcizzata. Con lei, è anche la voce — ogni voce umana — a perdere il suo fascino e il suo potere" (Collet, 1977: 192; vedi anche ivi: 201).

<sup>83</sup>"Un garofano bianco in mezzo a dei rossi, non ci vuole molto di più perché il turbamento si installi, a misura del nostro desiderio. Non è forse vero che la giovane donna, ai nostri occhi, è ancora un po' fanciulla (jeune fille)?" (Collet, 1977: 186).



(cosa che, sembrerebbe, il tradimento da solo non sarebbe in grado di fare, ci vuole qualcosa di "più grave").

È forse qui il punto centrale della proposta di Truffaut? Quando entrambi sembrano — e, di fatto, lo sono — avviati alla riconciliazione, ma lo stesso costretti a separarsi, al momento di salutarsi:

ANTOINE: *Sei la mia sorellina, sei mia figlia... sei mia madre!*

CHRISTINE: *Avrei voluto essere la tua donna!*

Si tratta, almeno per Antoine, di riuscire a ridurre ("degradandola") Christine, da sorellina + figlia + madre: a donna? Quindi non più donna diversa dalle altre, donna-altro continente? Si tratta di riuscire a fare quello che non riuscirà a Adèle — ma questo le costerà la follia —: trasformare i rapporti con gli uomini e le donne da rapporti biologici (come quelli con i genitori e i figli) in rapporti psicologico-sociali? E, di conseguenza, scaricarli di tutta la storia — biologica — che essi si trascinano dietro inevitabilmente?

Qui Christine, proprio mentre rimprovera a Antoine il tradimento, gli rimprovera soprattutto di scrivere un romanzo: scrittura del romanzo = tradimento; quindi specifica la natura del tradimento-romanzo: "Non mi piace questo fatto che racconti la tua giovinezza *a modo tuo, criticare i miei parenti, così, sporcarli*; io sono ignorante, lo so, ma sono certa di una cosa: *scrivere un romanzo, un'opera d'arte, non vuol dire regolare dei conti!*" In *La nuit américaine*, sarà Liliane, dopo aver piantato Alphonse (interpretato anche lui da Jean-Pierre Léaud), a sbottare: "Se uno ha un'infanzia difficile, non deve mica farla pagare a tutti!"<sup>84</sup> (vedi la ripresa ne *L'amour en fuite*).

La madre, la coppia genitoriale, i rapporti biologici — ontogenesi e filogenesi — vanno abbandonati; perlomeno: non trasferiti in quelli sociali, quindi: artificiali; infatti a proposito di essi si parla di "contratti" (vedi *Baisers volés*). Torneremo sull'argomento, con particolare riguardo al rapporto del protagonista con la propria madre. Sappiamo del rapporto difficile di Truffaut con la propria madre, di cui molti film recano le tracce,

---

<sup>84</sup> In una lettera a Charles Bitsch (agosto 1957), Truffaut parlerà della "brutta megera della sua [mia] infanzia" (A: 65).

tra tutti *Les quatre cents coups*, nel quale è famosa la menzogna che Doinel dice per 'scusare' l'assenza da scuola: "Mia madre è morta!"<sup>85</sup>

Un breve scambio di battute tra la moglie del cantante d'opera — che prende sempre il cappotto e la borsa della moglie ritardataria e li butta giù per le scale — e Christine:

MOGLIE DEL CANTANTE D'OPERA: Capita a tutti di farsi *un'idea falsa della vita*, ma rimane talmente appassionante!

CHRISTINE: No, *non riesco ad accettare la verità!* Mi convinco sempre più che la vita è disgustosa!

Christine dice ciò che affermerà — nella vita e nel cinema — Julie in *La nuit américaine*. Resta che la "verità", contrapposta all'"idea falsa della vita", è appassionante, non disgustosa?

Sembra la proposta del film. Il quale, infatti, finisce con un capovolgimento classico: questa volta è Antoine che butta giù per le scale il cappotto e la borsa di Christine e sono la moglie del cantante d'opera e questo stesso ad raccogliarli e a porgerli a Christine. La moglie del cantante d'opera, rivolta al marito, osserva: "Hai visto, caro? *Adesso, sì che si amano veramente!*" *Perché* litigano normalmente? Le liti di ogni giorno, e non quelle ontogenetiche-filogenetiche? Truffaut:

Ma io voglio controbilanciare questo effetto [quello "brutto" del comportamentaccio di Antoine], mostrare che non è così brutto, allora faccio dire alla vicina, la moglie del cantante [...]. Però non voglio neanche finire a quel punto, e mostro il cantante che fa una smorfia, che smentisce le parole della moglie. Cioè in questo finale in cui si mostrano successivamente quattro indizi felici e quattro indizi infelici, ogni inquadratura contraddice la precedente (*T*: 177).

Finale aperto, dunque?

---

<sup>85</sup> Qui, come ne *La nuit américaine*, c'è una scenetta velocissima in cui qualcuno non va a lavorare, chiede un permesso per non andare a lavorare, perché gli è morta la madre! Già in *La peau douce*, Pierre Lachenay, per giustificare il proprio ritardo, dice a Franca, la moglie, che un suicidio ha causato una panne nel *metro*; mentre ne *La mariée était en noir*, Julie manda un telegramma alla madre di Cooki — che si appresta ad uccidere per asfissia — facendole credere che la nonna del bambino è molto malata! Evidentemente, la bugia è moneta corrente.

Antoine, nell'interregno tra amore per Kioto e ritorno da Christine, va a puttane; alla fine del rito:

ANTOINE: Già, c'è la fine del mese, delle stagioni, del mondo! *Io odio tutto ciò che finisce, che ha un termine, che muore!... È la fine del film!*<sup>86</sup>

PUTTANA: *Che vuoi dire?*

ANTOINE: Nientel! Dico, *che sei bella, Marie, particolarmente bella!*

Scendendo, incontra il suocero!

SUOCERO: Oh, guarda chi c'è? Antoine!

ANTOINE: Ciao!

SUOCERO: Hai *litigato* anche tu? *Via, non te la prendere. Le persone di valore sono come degli oggetti belli, sono quelli che perdi o che ti rubano prima.*

Sembrano due scene ispirate alla *Caducità* di Freud (1916). E, di conseguenza, fanno pensare alla *Disidentità* di Lai (1988)! Unico = caduco = che ha valore sul mercato solo perché raro = disidentico?

Tornando su ontogenesi-filogenesi: ne *L'enfant sauvage*, del 1969, Truffaut, riuscendo a tenersi lontano dalle contaminazioni positive e negative del mito del buon selvaggio, riesce a descrivere l'area di ambiguità in cui l'abbandono della madre — "l'assassina originaria" (Malanga, 1966, p. 339) — coincide con la concessione del massimo di libertà; così come l'educazione redentrice di Itard coincide col massimo di assoggettamento.

Intrigante, quanto a ontogenesi-filogenesi, è sicuramente *Fahrenheit 451*, del 1966. Dal nostro ristretto — deliberatamente ristretto — angolo di visuale (Truffaut in relazione a Hitchcock), fortemente stimolante ci risulta l'identità — o quasi identità — delle figure della moglie di Montag (Linde) e della sua amante o amante-libro: Clarisse; interpretate entrambe da Julie Christie.

CLARISSE: Non ho mai visto sua moglie, come è fatta?

MONTAG: *È quasi come lei; solo che ha i capelli più lunghi.*

CLARISSE: È vero che somiglia a me?

MONTAG: *È quasi identica!*

---

<sup>86</sup> "Questa rottura della finzione — alla maniera di Godard — sottolinea la libertà di tono di questa commedia, il gioco di marionette alla Renoir, il piccolo teatro del film che non potrebbe confondersi con la vita" (Collet, 1977: 195-6).

CLARISSE: Eh!

“La strana rassomiglianza tra Linda e Clarisse evoca immediatamente quella tra Madeleine e Judy (Kim Novak) in *Vertigo*. Nei due film una stessa attrice interpreta i due ruoli” (Auzel, 1990: 78).<sup>87</sup>

Truffaut sostiene che la sua "*grande reazione*"<sup>88</sup> rispetto alla *Peau douce*, è stata quella di affidare i due ruoli femminili "*a una sola attrice, per uccidere definitivamente il dualismo o il contrasto*": la bruna e la bionda ecc. Erano ruoli "poco spettacolari", e così è stato possibile evitare gli inconvenienti di una *performance* da diva, "tanto più che Julie Christie li ha interpretati senza rivelare una qualche preferenza per l'uno o per l'altro, e *con identica modestia*". Questa volta, egli ha cercato di essere

realista nella sceneggiatura e onirico nelle riprese creando in ogni scena, anche normale, quello squilibrio, quell'inquietudine e *quell'instabilità di cui Hitchcock è maestro* e di cui ci ha insegnato il segreto. *Il sogno di ogni artista è di riuscire a rendere un'idea drammatica e comica allo stesso tempo, vera e falsa* (T: 110; corsivo mio).

---

<sup>87</sup> “Montag fa un incubo e la sua visione del lungo corridoio della scuola in cui Clarisse era istitutrice è ricreata con lo stesso trucco ottico — un *travelling* indietro combinato con un effetto di *zoom* avanti — che accentua la vertigine di John Fergusson (James Stewart) in *Vertigo* quand’egli guarda nella tromba delle scale della torre. Questo procedimento permette al punto di vista di restare fisso, mentre le prospettive si allungano, creando così un effetto di distorsione come se tutto si allontanasse. [...]. Quand’egli si sveglia sudato, il suo volto si sovraimpressiona su quello di Clarisse in una posizione identica. Questo richiama evidentemente una delle scene capitali di *The Wrong Man* quando una sovraimpressione sovrappone sullo schermo il volto di Daniel, il gangster (Richard Robbins) a quello di Manny (Peter Fonda) accusato a torto di un attacco a mano armata a causa della sua rassomiglianza col ‘vero’ colpevole” (Auzel, 1990: 78-9).

<sup>88</sup> Truffaut rivela a Helen Scott (20.8.1965) che l'“idea geniale” di far recitare Linda e Clarissa dalla stessa attrice con due pettinature diverse l'ebbe Lewis Allen (A: 154). La genialità dell'idea viene spiegata in una lettera a Terence Stamp [21.12.1965]: “Utilizzare Julie Christie per interpretare insieme Linda e Clarissa mi dà infine l'occasione di risolvere questo eterno problema del ruolo ingrato e del ruolo prestigioso, di mostrare i due aspetti di una medesima donna e anche di provare visivamente che per la maggior parte degli uomini, la loro moglie (femme) e la loro amante (maîtresse), sono la stessa cosa (*Archive des Films du Carrosse, dossier "CCH 65"*, in Antoine de Baecque e Serge Toubiana, 1996: 314-5).

La nostra impressione è che, con questo *escamotage*, Truffaut riesca ad unificare, nello stesso personaggio, della donna-madre, sia il positivo che il negativo, sia la funzione ontogenetico-filogenetica che quella psicologico-sociale-contrattualistica (sia Carlote, che Madeleine, che Judy e via di seguito).

Anche se, nello sviluppo delle vicende del film, le due donne si distinguono per le loro scelte. Clarisse è quella che insegna a Montag il senso della storia; ad esempio gli ricorda che una volta i pompieri, invece di bruciare, spegnevano gli incendi! Con Linde le cose sono molto diverse. Quando scopre i libri nascosti e li fa cadere:

MONTAG: Cosa stai facendo Linde?

LINDE: Ho trovato queste cose in casa; io non voglio di questa roba, Montag. Mi fa paura.

MONTAG: Tu passi tutta la tua giornata davanti alla tua famiglia del televisore; *questi sono la mia famiglia! Quando ci siamo conosciuti, e dove?*

LINDE: *Cosa?*

MONTAG: *Quando è stata la prima volta?*

LINDE: *Non lo so! Fammi pensare. No, non lo ricordo proprio!*

MONTAG: *Ah, piuttosto triste! Non credi? Io sì, lo trovo molto triste!* Dietro ognuno di questi libri c'è un uomo. È questo che mi interessa! Lasciami in pace e torna a letto.

LINDE: Io non ho sonno.

MONTAG: Hai le tue pillole, no?

Montag ha 'adottato' dei genitori diversi da quelli 'naturali': i libri (essi costituiscono la sua famiglia)! Così come ha fatto Truffaut.

Linde è come una fotocopia sbiadita di Clarisse; o meglio: è come il residuo storpiato di quel che originariamente era Clarisse. Paradossalmente Clarisse porta Montag all'originario — "Devo leggere. Devo mettermi in pari con i ricordi del passato" — ; che però è anche un futuro folle: quello in cui gli uomini-libro "si muovono a scatti, sono concentrati sulle parole da ricordare, sembrano dei folli, degli automi: riempirsi di libri per scongiurare il vuoto, la distruzione, la morte, può significare essere risucchiati, ritrovarsi senza più spazio per nient'altro" (Malanga 1966: 300-301). Qualcosa che anticipa *Adèle H.* e *La chambre verte!*

Montag è invitato dalla moglie a una "scelta":

LINDE: No, no, adesso, fallo adesso [Distruuggi, cioè, adesso i libri.], Montag. Ti prego... Ti lascerò! Io non posso vivere con questa roba. Tu devi fare una scelta: rispondimi, Montag!

MONTAG: Come posso risponderti, Linde, io, io non lo so!

Montag sarà lasciato da una donna che non l'ama; per accoppiarsi con un'altra donna, amante dei libri, diventata donna-libro; ma si tratterà di un accoppiamento strano:

MONTAG: Un giorno ci rivedremo.

CLARISSE: No, perché vuoi illudermi?

MONTAG: Hai ragione, non ci rivedremo!

Essi erano destinati a incontrarsi:

CLARISSE: Aspettavo il momento per dirtelo. Il nostro primo incontro non è avvenuto per caso! Ti avevo notato e ti ho seguito. Pensavo potessi aiutarci.

MONTAG: Quando quella vecchia [la madre di Clarisse?, la nonna di Truffaut?] si è fatta uccidere [bruciare insieme con la sua biblioteca], mi sono reso conto che doveva esserci un legame.

CLARISSE: Sì, temeva di parlare, di tradirci.

MONTAG: Sì, ed io, stamattina che cosa faccio? Mi trovo un po' in imbarazzo e svengo, *come una ragazzina (fillette)*. Ah, non posso più fare il mio lavoro.<sup>89</sup>

Riecco il decisivo diventar-donna! Sappiamo che Truffaut da tempo carezzava l'idea ("sognavo") di realizzare la scena in cui un uomo sveniva (*Journal de tournage de Fahrenheit 451*, 20 gennaio);<sup>90</sup> questo ci dice l'importanza per Truffaut del diventar-donna esemplificato dallo svenire, una delle forme del cadere; non a caso Truffaut definisce questa scena: "la chiave del film" (*T*: 111). Ne *La femme d'à côté* sverrà Mathilde, ma, come vedremo, per testimonianza della stessa Fanny

---

<sup>89</sup> Non è indifferente che Montag scelga di diventare *I racconti del mistero e dell'immaginazione* di Edgar Allan Poe "analogo dei film di Hitchcock per Truffaut, ovvero la bibbia della paura" (Malanga, 1966: 300).

<sup>90</sup> Truffaut avrebbe voluto far svenire Desailly ne *La peau douce* (*T*: 103); svenire è un modo di sfuggire alla realtà circostante tipicamente femminile; Truffaut la chiama "scappatoia" (ivi: 112, 114, 200); più volte definisce il ricorso alla scappatoia — "non la fuga davanti all'essenziale, ma la fuga per ottenere l'essenziale" (ivi: 11) — come sua caratteristica personale di cui vuol fare l'"apologia" (ibidem).

Ardant, si tratterà solo della "caduta" inaugurale di una serie di cadute alternatamente sue e del suo *partner*.

## 7. Poiché ti amo come sei (provvisorio): ti abbandono (per sempre)! *Les deux anglaises et le continent* (1971)

Non a caso il film si apre sullo spettacolo di una caduta, quella del giovane Claude Roc, dall'altalena (trapèze) (*L'avant-scène cinéma*, 1972: 14), al termine di alcune acrobazie incoraggiate dai bambini: la corda si rompe, Claude cade: "Piano medio di Claude a terra, che si tiene dolorosamente il *ginocchio sinistro*. Flash sulla madre che corre, poi sui bambini. *Primo piano del ginocchio di Claude*. Flash sulla corda rotta (in primo piano) che ciondola. Plongée generale: la madre si precipita e si raccoglie accanto a Claude; i bambini li circondano" (*ibidem*, corsivo mio). Una caduta, che procura un danno al ginocchio. Ironica, forse drastica, allusione a *Le genou de Claire* (il film di Rohmer del 1970).<sup>91</sup>

Successivamente, quando viene a trovarlo dall'Inghilterra Anne Brown, egli va a passeggio con lei armato di bastone. Un bel giorno Anne: "'Claude, sono sicura che non ha più bisogno di questo' (tendendo la mano verso il bastone). Datemelo! Claude dà il bastone a Anne e, volgendoci le spalle, da solo, cammina lentamente e sale tre gradini, poi si volta verso di lei, soddisfatto. Anna lo raggiunge. Gli prende il braccio e i due si allontanano" (ivi: 16).

Sembra rappresentata la possibilità di un cadere non scottiano (da: Scottie): di un cadere nelle braccia di una donna! In ogni caso, è una donna che, da un certo momento in poi, si offre, e viene accettata, come bastone sostitutivo.

Ma il film è un film sugli *handicaps* — più che sulle pene — dell'amore ("gli ostacoli dell'amore", Truffaut a Pascal Thomas, ne *L'avant-scène cinéma*, 1971: 11). Secondo Dominique Fanne, i due libri di Roché a cui Truffaut si ispira, ora per *Les deux anglaises et le continent*, dieci anni prima per *Jules et Jim*, "raccontano una medesima storia: il tentativo 'grazie a una morale nuova e continuamente riconsiderata' di riuscire nella vita amorosa, e il fallimento di questo tentativo. E questa storia è quella di tutti i films di Truffaut" (*L'amour fait*

---

<sup>91</sup> Torneremo sul tema; qui, ci preme solo ricordare un'osservazione di Jean Collet: "La caduta è sempre possibile. [...]. L'alzarsi in volo e la caduta (L'envol et la chute), è tutta la dinamica del cinema di Truffaut" (1985: 76; vedi ivi: 50, 57; vedi anche *Le Berre*, 1995: 96-9).



*mal*, ivi: 9). "L'ultimo film non è un nuovo Truffaut, ma lo stesso [...]. *L'amore fa male*".<sup>92</sup>

L'amore è interdetto, l'incontro mortifero. Allora Muriel, Anne e Claude non finiscono di soffrire e di morire. E con questo film, tutto il cinema di François Truffaut diventa trasparente. Perché questi bambini terribili, questi bambini terrificati, hanno la paura di tutti i personaggi di Truffaut, amplificata, infine evidente sullo schermo: la paura dell'incontro, la paura della conoscenza (*ibidem*; corsivo mio).<sup>93</sup>

Se, attraverso *Les deux anglaises et le continent*, tutti i film di Truffaut diventano trasparenti, dovremmo concludere che tutti i suoi film tendono a dimostrare che l'amore è impossibile. Ma è proprio così? Sicuramente è impossibile l'amore 'definitivo'; ma qui, se è almeno possibile quello passeggero, e se quello voluto come definitivo viene marchiato in modo definitivo prima d'essere abbandonato per sempre (quindi: definitivamente), sono considerate le condizioni psico-sociologiche che contribuiscono ad aumentare le 'pene' d'amore fino a trasformarle in veri e propri 'handicaps'.

A proposito di condizionamenti anti-sesso = anti-vita: *L'homme qui aimait les femmes*, descrive, sì, la madre come somigliante alle prostitute — "Anche mia madre camminava molto svelta per la strada, in gonna nera e plissettata", per l'appunto come le prostitute —; ma soggiunge: "con un viso dall'aspetto accigliato che doveva scoraggiare gli uomini" (1977: 28). E quando la madre vede il figlio parlare con una ragazzina della sua età, ecco un rovesciamento della scena descritta ne *Les quatre cents coups*:

Dapprima la sorpresa le fece segnare una battuta d'arresto, poi riprese la marcia e passò davanti a noi come se fossi stato per lei un perfetto sconosciuto. [...]. Mia madre che era già arrivata mi accolse con queste parole:

— Con chi parlavi poco fa? Chi è quest'ochetta dal sedere piatto?

Me ne ricordo come se fosse ieri (*ibidem*).

---

<sup>92</sup> Claude a Muriel, verso la fine del film: "Ho conosciuto la gioia e il dolore"; come abbiamo già visto, uno dei *Leitmotiv* truffautiani.

<sup>93</sup> Malanga condivide l'idea che il film sia trasparente, e renda trasparente tutti gli altri film. Ne parla come di un "grande film malato" usando l'espressione inventata da Truffaut stesso per *Marnie* (C: 273; Malanga, 1966: 362).

Il povero Truffaut (l'*alter ego*, perlomeno parziale, di Bertrand), quindi, non solo non ha avuto l'affetto della madre, ma, da quest'ultima, è stato sessualmente represso. Sempre nella stessa pagina: "Nel suo comportamento con me ragazzino, tutto sembrava dire: 'Avrei fatto meglio a rompermi una gamba il giorno in cui ho partorito questo piccolo imbecille'", e, dato il valore emblematico della gamba in Truffaut = "avrei fatto meglio a cessare d'essere una donna!" Ma da lei ha avuto, dono malefico, un *imprinting* verso la sessualità sicuramente negativo: proseguendo: "*nondimeno*, ho un ricordo molto preciso del giorno in cui, per la prima volta, mi incontrò al giardino municipale mentre parlavo con una ragazzina della mia età" (*ibidem*, corsivo mio).<sup>94</sup>

Ne *Les deux anglaises et le continent*, la madre di Claude è "la più esclusiva di tutte le sue donne" — "madre abusiva" la definisce Truffaut in un'intervista a Pascal Thomas (*L'avant-scène cinéma*, 1971: 11) —. "Adesso, egli era libero di condurre la sua vita a modo suo. Che uso avrebbe fatto della sua libertà?" (commento dopo la morte della stessa).

L'uso che la madre gli aveva insegnato! Con rivolte ma anche ricadute infinite. Non sono da meno le due sorelle inglesi! Anch'esse hanno una madre "saggia"!, sì, troppo saggia! "Claude — scrive Muriel — credo che la nostra educazione ci abbia nascosto delle cose essenziali".

Prima che la madre muoia, Claude si abbandona ad una libertà sessuale straordinaria, sotto l'occhio benevolo della stessa. Perché benevolo? Il desiderio, secondo Collet, non è interdetto ma spostato: quel che è "impossibile", è l'amore con Muriel. Quel che è incoraggiato, è il "commercio": con delle opere d'arte, delle case, come con delle donne.

È la prostituzione. [...]. Bisogna che Muriel vergine sia sacrificata sull'altare del Valore. *Bisogna che Muriel resti il modello. Bisogna che la relazione interdetta con lei si ri-produca all'infinito.* Per un gioco di specchi, il desiderio di Muriel, spostato, ritrattato, accecato, si perderà nella moltitudine degli scambi sociali per produrre dei "beni": della considerazione, della merce, delle opere d'arte. In breve, del Plus-Valore (1977: 208; corsivo mio).

---

<sup>94</sup> "I miei primi duecento film li ho visti in clandestinità, disertando la scuola o entrando in sala senza pagare — attraverso le uscite di sicurezza o le finestre dei gabinetti — oppure approfittando, la sera, dell'assenza dei miei genitori e con la necessità, quindi, di trovarmi a letto fingendo di dormire al loro rientro. Pagavo questo piacere con forti mali di pancia, lo stomaco imbarazzato, i capelli dritti dalla paura, tutto preso da un senso di colpa che non poteva che sommarsi alle emozioni che mi procurava lo spettacolo" (*F*: 15-6).

Secondo Anne Gillain la madre di Claude trova una replicante in Muriel (la quale, a sua volta, è gemellata da Anne); la prima apparizione di Muriel avviene attraverso la sua fotografia (mostrata a Claude da Anne):

*la donna ideale è quella di cui si intravede il riflesso prima di trovarsi di fronte alla sua realtà carnale. Il meccanismo che condanna il protagonista alla ricerca di un oggetto assente è innescato. Il luogo del desiderio sarà sempre quello della mancanza. La foto di Muriel riapparirà negli ultimi istanti del racconto a sancire il fallimento di questa ricerca" (op. it.: 142; corsivo mio; vedi comunque anche ivi: 143-8; vedi anche Annette Insdorf, 1978: 124).*

Quando Muriel viene a sapere dalla sorella ch'essa ha avuto un rapporto amoroso con Claude, va a vomitare e crolla. La sua risposta alla confessione della sorella: "un corpo che si disfa. Con questa reazione *viscerale*, Muriel dissipa il grande inganno che ha oscurato tutta la *fiction*. Lei non è la donna ideale, la vergine dagli occhi bendati, la statua lontana. Muriel è *questa carne vulnerabile*" (Collet, 1977: 212; corsivo dell'autore).

È questo ch'essa ha cercato di dire a Claude nella sua lettera-confessione; ma Claude ha trasformato la lettera-confessione in materiale letterario.

Muriel, la più repressa, quella che soffre di una semi-cecità causata, nell'immaginario, dal suo onanismo infantile e non solo, decide infine di perdere la verginità in un rapporto con Claude che è di una bellezza, di una disperazione, di una tenerezza e di una violenza che non troveremo più in Truffaut (*L'avant-scène cinéma*, 1971: 63). La deflorazione è rappresentata come un rito sacrificale: "Le ruban éclata, après une résistance bien plus vive que chez Anne. Il ne s'agissait pas de bonheur, ni d'attendrissement. Il s'agissait pour Claude d'armer Muriel-femme contre lui". Si vede il lenzuolo macchiato di sangue: "C'était fait. Il y avait du rouge sur son or".

"Atroce fine. Quel che è immolato in questa cerimonia paradossale, non è la verginità di una fanciulla, è l'amore di Claude e Muriel. Il sangue sparso marca la vera e definitiva castrazione di Claude" (ivi: 213). Collet, in nota: "Invece di sorridere davanti allo spettacolo di tanto sangue versato, i critici avrebbero potuto porsi delle domande: che significa per

Claude armare Muriel-donna contro di lui?... Ma la castrazione fa paura. Si preferisce non vederla" (*ibidem*).

Muriel dopo annuncia la sua partenza:

Claude, mio amato, volevo rivederti per meglio seppellirci. [...]. Ti dirò adesso come [l'amore] morirà... affinché io possa vivere. [...]. La nostra storia è un fallimento, non una vergogna. [...]. Noi non siamo della stessa tribù. Non abbiamo imparato le stesse cerimonie. Io sono una puritana innamorata, ecco tutto, e tu, tu mi ami perché sei un po' pazzo. [...]. No, tu non sei più il mio Claude e adesso *tu non puoi cambiare*. [...]. Tu sei stato al centro della mia vita, e adesso, io sento che devo perderti. *Se si ama qualcuno, lo si ama com'è (tel quel), non si vuole influenzarlo, perché, se ci si riuscisse, egli non sarebbe più lui*. Grazie a te, questa notte, ho conosciuto l'amore, Claude. *I tuoi baci mi hanno dato la vertigine*, le mie braccia ti circondano. *Io posso vivere senza di te come si può vivere senza occhi e senza gambe*. Non temo la vita senza di te.

Straordinario! Muriel ha ceduto finalmente alle vertigini, ha perso la verginità; non solo: si appresta a vivere senza occhi e senza gambe (alla maniera della signora Jouve ne *La femme dà côté*).

Il più grande, o uno dei più grandi *Leitmotiv* truffautiani, quello dell'accettazione dell'altro così com'egli è, qui funziona come fondamento per una scelta di "seppellimento" di un rapporto!; con ciò svelando le contraddizioni interne a tale *Leitmotiv*, già segnalate, e giustificando la connessione con un altro *Leitmotiv*, quello della gioia-sofferenza. Un altro motivo ricorrente: "le storie d'amore devono avere uno svolgimento naturale, con un inizio, un centro ed una fine"<sup>95</sup> (detto da Diurka, uno

---

<sup>95</sup> Si tratta di un *Leitmotiv* che Truffaut usa anche a proposito dei film; vedi, ad esempio, la lettera a Bernard Dubois, del 10.8.1974, in cui l'avere un inizio un centro e una fine trasforma una scena in un film nel film (*Correspondance*, 1988: 510, 513); la lettera a Alfred Hitchcock, del 19.3.1968, a proposito di una scena nello *script* di *Frenzy*: "non ha un inizio preciso, né un centro né una fine": quindi è una scena sbagliata! (*Autoritratto*, 1988, trad. it. 1989: 174); quella a Jean-Louis Bory, del 11.12.1974: "lo racconto delle storie con un inizio, un centro e una fine, *anche se mi rendo conto che in ultima analisi l'interesse sta altrove*, e non nell'intrigo" (ivi: 221; corsivo mio): un soprassalto critico rispetto a una pratica così sistematica! Dettata, sembra, dal bisogno di chiarezza: "Amo la chiarezza. Amo il discorso che ha un inizio, un centro, una fine" (*Aline Desjardins s'entretient avec Truffaut*, 1973: 48). Suzanne Schiffman, prima *script*, poi assistente in tutti i film di Truffaut, per la maggior parte dei quali è stata anche cosceneggiatrice, ci dice nel 1984: "'L'importante', diceva François, 'è avere l'inizio e la fine, un percorso'. Poi non rimaneva che 'alimentare' il progetto" (*R*: 78). Dove sta qui l'interesse? Nello svolgimento? Perché la fine, come l'inizio, sono, comunque, inevitabili? Anche se la fine

degli amanti di Anne, a Claude), assume una torsione drammatica; perché la "fine" domina su tutto lo "svolgimento"; infatti, fin dall'inizio, i rapporti che risultano destinati a finire, addirittura stentano a cominciare! Sicuramente l'amore di Muriel per Claude; quasi come Adèle, ma solo per disperazione, pronta a rinnegare la differenza tra rapporti biologici e contrattuali: "Non capisco. Qual è questa morale? Dove sei Claude? Con quelle donne? Che cerchi? Sei troppo curioso. *Ma io sono tua moglie... o tua sorella*, tua amica esattamente... Quel che tu vorrai". Più avanti, con una lucidità straordinaria: "Non è l'amore che disturba la vita, ma l'incertezza dell'amore... Io non ho più speranza. So solo che bisogna tener duro. È la cosa vitale. Bisogna tener duro. Bisogna tener duro... *La vita è fatta di pezzi che non si congiungono*".

Truffaut condivide il parere di Dominique Fanne: i personaggi del film arrivano ad "essere malati d'amore. Questa è la differenza sostanziale con *Jules et Jim*, che era un inno alla vita, mentre questo è un film di dolore. [...]. Piuttosto che un film sull'amore fisico, ho cercato di fare un film fisico sull'amore" (*T*: 179). Nella scena del primo amore di Muriel "idealmente si sarebbe dovuto vedere lo sperma. Ho conservato almeno le lacrime, il vomito, il sangue, insomma la sofferenza (e anche l'esaltazione dei corpi)" (ivi: 181); "*Les deux anglaises* era un film girato contro *Jules et Jim*. Mi dicevo che in *Jules et Jim* c'erano cose formidabili che non avevo avuto il coraggio di girare e che oggi avrei osato girare" (ivi: 185).

In fondo, però, forse *Les deux anglaises et le continent* è solo la trasposizione di *Jules et Jim*; quando viene pubblicato il libro di Claude, *Jérôme et Julien*, il commento (della voce di Truffaut, che la traduzione italiana irrimediabilmente perde) precisa: "Attraverso le emozioni di una donna che amò per tutta la sua vita due uomini nello stesso tempo, era facile riconoscere, appena trasposta, la storia del suo amore per le due sorelle".

---

del film, per Truffaut, era la cosa più complessa, il settimo rullo (l'ultimo) il "rullo pericoloso" (ivi: 105). Ora, la fine, è la morte! (Quindi: la fine della chiarezza?) "*Siamo costretti a pensarci [alla morte]* quando si gira perché si tratta di un lavoro che comporta un inizio e una fine, un lavoro che ha un limite nel tempo; allora si pensa alla morte" (*Tr*: 46; corsivo mio). Sarà anche per questo — "per provare meno angoscia" — che Truffaut, quando un film esce è già impegnato a farne un altro (ibidem)? D'altra parte, proprio il non sapere quando la morte verrà, "questa specie di 'scommessa' folle, di rischio, di ignoto, di paradosso, di mistero" rende la vita "interessante" (ibidem).

Contro *Les deux anglaises et le continent*, Truffaut reagirà con *Un belle fille comme moi*, che commenteremo alla fine di questo capitolo. Secondo Bonaffons, "lo spazio di un film, Truffaut si diverte e si libera lui stesso dell'angoscia causata dal suo film precedente": *Les deux anglaises et le continent. Un belle fille come moi* è

uno scoppio di risa liberatore, una *desacralizzazione di tutto ciò che è sacro nell'universo di Truffaut*, è una piroetta fatta alla morte, una giornata di carnevale in cui tutti i valori sono capovolti, in cui niente conta, in cui tutto è permesso, in cui si tratta soltanto, lo spazio di un giorno o il tempo di un film, di inebriarsi dell'oblio della gravità della vita (1981: 203-4; corsivo mio).

Tuttavia, nell'ultima inquadratura, "*Truffaut firma il suo film*": la cinepresa avanza verso il volto di Hélène: "l'esorcismo è terminato"; infatti, al volto di Camille succede quello di Stanislas, solo in prigione, poi quello di Hélène: "Il dolore prende il suo posto nel cinema di Truffaut. Il volto di Hélène si congela nell'ultima inquadratura. *L'amore aspetta, soffre, ha lo sguardo di una donna*. Il riso di Camille è scomparso per sempre" (*ibidem*; corsivo mio).

## 8. Dal nulla al nulla, definitivamente. *L'histoire d'Adèle H.* (1975)

A differenza di Rohmer, Truffaut sfida le vertigini, cede alle vertigini. Serge Daney, in *Libération*, propone la seguente analisi de *La femme d'à côté* che esamineremo tra poco: se *La femme d'à côté* è un film riuscito, lo si deve al fatto che Truffaut, uomo del giusto mezzo e del compromesso, "cerca questa volta di filmare il compromesso stesso, di farne la materia, la forma stessa del suo film". La scommessa di Truffaut con *La femme d'à côté* è quella di "mescolare lo scenario-Hyde", la passione morbosa e privata, e lo "scenario-Jekyll, gli altri, la vita pubblica; e di farlo "senza che l'uno sopraffaccia l'altro, senza che lo spettatore debba scegliere tra essi". Perché, "*per un paradosso che è tutto e solo suo, la sua arte del compromesso precipita (précipite) verso un cinema a rischio (risqué), senza rete*". Ne *La femme d'à côté*, la sua arte è diventata ampia e abbastanza libera "da accogliere nello stesso soffio Hyde e Jekyll" (in Antoine de Baecque e Serge Toubiana, 1966: 543; corsivo mio).

Truffaut cede alle vertigini ne *L'histoire d'Adèle H.*, che Paola Malanga, giustamente, definisce "film sulla vertigine, film vertiginoso" (1996: 395). Ma lo stesso Truffaut, in un'intervista a "Télérama" del 1975, si domanda perché mai caccia un film "*così triste*"; ecco la risposta: "*Ma l'idea fissa ha in sé qualcosa di vertiginoso e io credo di essere stato preso in questa vertigine*". Fin dall'inizio egli fa capire che "è tutto inutile": il tenente non amerà mai Adèle: e tutto il film è la descrizione della sua *insistenza*. *Sembra di rivedere sempre la stessa scena*. Vorrei che l'emozione, anziché dalla sorpresa, nascesse dalla ripetizione. Così come esiste la risata a ripetizione, ci sarà, spero, l'emozione a ripetizione" (T: 209; corsivo mio).

Ritornano concetti già noti dal "trattatello" sulla magia: l'idea fissa, l'ostinazione (insistenza), l'emozione per ripetizione (più avanti, a pagina 213: la concentrazione); qui sono tutti riassunti da una sola immagine, quella della vertigine!

Si tratta di una vertigine in cui Adèle precipita. Sappiamo che Truffaut fu figlio di padre ignoto e che nel film, quando Adèle si definisce

"nata da padre ignoto"<sup>96</sup>, si tratta di una interpolazione di Truffaut nel testo originale della figlia di Hugo. Ce n'è abbastanza per parlare di identificazione. Malanga, giustamente, sostiene che Truffaut non ci fa "assistere alla fenomenologia della follia, ma "ci fornisce la possibilità" — l'inevitabile esperienza — di "entrarvi dentro" (1966: 403); e giustamente insiste sul, come dire, precipitare di Truffaut, della sua cinepresa, sul volto di Adèle, come segno dell'identificazione. Truffaut, del resto, descrive il film come "la storia di un viso" (*T*: 212); ancora: "si tratta di un primo piano di un'ora e mezzo" (ivi: 231); "è tutto un primo piano [...]. 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 fosse distratto dal pittoresco" (ivi: 235).

E non a caso l'apparizione di Truffaut nel film — hitchcockiana: quindi recante la "firma" dell'autore, il suo "desiderio" (vedi Bellour, 1974: 109-10) — è nei panni di un ufficiale scambiato da Adèle per l'amato e irraggiungibile Pinson: "in quel fuggevole *vis à vis* pieno di turbamento, in quel campo e controcampo che sembra un abbraccio spezzato della macchina da presa, c'è tutta la dolorosa partecipazione di Truffaut alla storia che sta raccontando, la sua identificazione, ma anche il suo distacco" (Malanga, 1966: 397). La differenza fondamentale: "Adèle è la religiosa di un amore senza speranza, mentre Truffaut è cittadino del cinema" (ivi: 404).

Ma tutto questo non basta; non basta a spiegare come mai, ad esempio, Truffaut definisca il film "terribile" (*A*: 229). Ancora, come "un oggetto inattaccabile. Secondo me il film somiglia a un uovo d'avorio,<sup>97</sup>

---

<sup>96</sup> "Denuncio l'impostura dello Stato Civile... e la truffa dell'identità. Nata da padre ignoto... Nata da padre ignoto... Sono nata da padre ignoto... da padre completamente ignoto. Ma non conosco mio padre se sono nata da padre ignoto". Secondo Annette Insdorf "la [...] ripetizione di queste poche parole la immette in una sorta di trance [autoindotta]" (1978: 133).

<sup>97</sup> Sembra quasi una citazione da Renoir che, in un'intervista a Jaques Rivette e a François Truffaut stesso, nel 1957, così si esprimeva: "*La cosa più difficile è trovare una cornice ridotta*. Delle storie che si svolgono in grandi cornici, se ne trovano sempre: ma una storia che tenga, che voglia dire qualcosa e che sia in un uovo, non è molto comoda. Ora là, ho messo la mia storia in un uovo, dato che la *pièce* dura tre ore, proprio il tempo della rappresentazione, ivi compresi gli *entractes*, dalle nove a mezzanotte, in un camerino d'attrice, in un teatro. Per questo sono molto contento (*Jean Renoir. Entretiens et propos*, 1979: 72; corsivo mio).



non si può penetrarlo, al massimo lo si può prendere in mano, è liscio, senza asperità, ovale" (*T*: 235; corsivo mio).

Forse il punto di partenza (anche autobiografico) è lo stesso: la mancanza di affetto (materno; qui: paterno; ma Freud ci ha insegnato che si parla della madre per parlare della coppia madre-padre [Freud 1921, trad. it. 1979: 493]). Nella sceneggiatura pubblicata da *L'avant-scène cinéma*, si descrive una "sequenza di sogno" in cui "una bambina di tre o quattro anni (Adèle bambina) chiusa in un armadio a muro grida, piange, batte dei grandi colpi contro la porta, mentre si sente, proveniente dall'esterno, una musica fantastica ('Kreisleriana' di Shumann, per esempio)" (1976: 16; corsivo mio); che viene ripresa, e sviluppata, a pagina 23:

In un salone anonimo appena illuminato da una luce crepuscolare, una vecchia signora vestita di nero, dall'andatura un po' fantastica, mormora delle cose apparentemente terribili a una bambina, sottolineandole con degli accordi rumorosi al piano. Poi, *come per proteggere Adèle da un misterioso potere, la trascina verso un armadio a muro dove la chiude*. Essa si rimette al piano dove suona la stessa aria che ha suonato nel sogno precedente. All'interno dell'armadio a muro, la piccola Adèle urla di terrore. Lei urla...".<sup>98</sup>

Ebbene queste scene sono state sostituite da quelle in cui Adèle, identificata con Leopoldine — la figlia più amata da Victor Hugo, morta annegata insieme al marito che ha tentato di salvarla e, disperato, ha deciso di morire con lei — sogna di annegare anch'essa.

Ora, se il sogno-incubo ripetuto dell'annegamento sembra facilmente decodificabile: Adèle si identifica con Leopoldine — quando riceverà il permesso di sposare Pinson, confesserà a un bambino con cui si è intrattenuta, giocherellona, nella banca, il suo vero nome: Leopoldine!, evidentemente: quello desiderato! —, più difficile da decodificarsi è il sogno dell'armadio a muro. Adele vi è chiusa dentro da una signora vestita di nero, dall'andatura un po' fantastica, che mormora delle cose terribili, come per proteggerla da un misterioso potere! Quale?

In un'altra scena abolita, Adèle parla di una zia "che adoravo, ma essa mi faceva tanta paura... Quando veniva la notte, essa imitava i

---

<sup>98</sup> Vedi Gillain, *op. cit.*: 243. Secondo Dominique Auzel, immaginando questa scena poi accantonata, Truffaut aveva pensato alla punizione ingiusta di Victor ne *L'enfant sauvage* o alla morte di Morane ne *La mariée était en noir* (1990: 152).

fantasmi, oppure si metteva al piano e suonava delle musiche spaventose. È a causa di lei che sono tanto paurosa" (ivi: 34). Il nostro lavoro, come dire: filologico, non ha molto senso perché si tratta di un sogno eliminato da Truffaut; ma Adèle ci dà veramente l'impressione di una chiusura claustrofobica — "Il film è diventato sempre più serrato, *claustrofobico*: la storia di un viso" (T: 212; corsivo mio) —.

Forse, la chiusura è chiusura in un classico truffautiano: il 'definitivo'. Adèle scrive: "ma per l'amore ho solo lui. Quando lo vedrò, gli dirò: *quando uno dei due non ama abbastanza per volere prima di tutto il matrimonio, non è vero amore*"; e più avanti, scrivendo, dice ad alta voce quel che scrive: "Quando una donna come me si dà a un uomo, essa è sua moglie. Adesso, io non piango più. *Nella vita, non si cambia padre, madre, figli; non si cambia moglie né marito... Io sono tua moglie, definitivamente (définitivement). Resteremo insieme fino alla nostra morte*" (corsivo mio). Adèle, chiaramente, confonde i rapporti immutabili, quelli biologicamente strutturati, da quelli esposti ad ogni cambiamento, cioè quelli strutturati psicologicamente, socialmente (come, per l'appunto, i rapporti amorosi).

Pinson è, evidentemente, un partigiano del 'provvisorio': "Che credi?... Io ho conosciuto delle donne prima di te... ne ho conosciuto dopo di te, e ne conoscerò ancora". Mentre Adèle, tanto è partigiana del 'definitivo' che arriva a dichiarare: "Sono pronta ad andarmene, sono pronta a non cercare più di rivederti.... ma ti chiedo una cosa... *prima che ci separiamo definitivamente (définitivement)*, di dirmi se potresti amarmi" (corsivo mio)!

Osserva Malanga: "Nel cinema truffautiano, non c'è personaggio più solo e sconfitto di lei, e la sua solitudine ricorda quella di Antoine nel primo lungometraggio del regista: se Doinel fosse annegato nel mare finale dei *Quattrocento colpi*, sarebbe riemerso come Adèle Hugo" (1966: 401). Il film termina riprendendo una sfida — ormai chiaramente persa — di Adèle: "Questa cosa incredibile da fare che una fanciulla (*jeune fille*) *cammini sul mare*... passi dal vecchio mondo al nuovo mondo per raggiungere il suo amante, questa cosa, io la farò". Il miracolo non è riuscito; come Pietro, Adèle ha camminato sulle acque ed è sprofondata; ma nessun Cristo l'ha tratta in salvo!<sup>99</sup>

---

<sup>99</sup> Illusoriamente il camminare sul mare sembra riuscire quando Adèle spedisce al padre la lettera in cui gli annuncia l'avvenuto matrimonio: "Ne seguiamo il percorso grazie a una serie di dissolvenze incrociate su carte geografiche dell'America, vedute

Da che cosa? Dal definitivo! Si potrebbe sostenere che in questo film Truffaut descriva un percorso che, dritto come un treno (quello del film americano!), va, dalla mancanza di origini (di basi affettive), alla mancanza di approdo (alla follia)! Adèle, alla fine, non riconosce Tinson che la cerca, la trova, la pedina, la chiama: quasi la invoca; e prima, misteriosamente sorride dopo aver assistito, di nascosto, ad un suo amoreggiare con un'altra donna.

Descrive il percorso coraggioso di chi fa a meno dei surrogati nevrotici o psicotici per, essendo nato dal nulla, al nulla approdare.

Vertiginoso anche questo!

---

dell'Atlantico, una carta dell'Europa sulla quale spicca il nome di Guernesey, e infine una grande casa che è quella di Victor Hugo. [...] è riuscita a scivolare sulla superficie delle acque, a imporre la propria parola al mondo" (Gillain, *op. cit.*: 245-6).

## 9. L'uomo che riuscì ad amare una sola donna. *L'homme qui aimait les femmes* (1977)<sup>100</sup>

Paola Malanga sostiene che *La mariée était en noir* "avrà il suo riscatto sul piano della costruzione narrativa, nel suo 'opposto': *L'homme qui aimait les femmes* (1966: 308). Ma *L'homme qui aimait les femmes* è l'opposto de *La mariée était en noir*, anche sul piano dello sviluppo tematico (il tema è sempre quello della relazione amoroso-sessuale uomo-donna, donna-uomo).

Nella discussione del "comitato di lettura" (1977, trad. it. 1990: 71)<sup>101</sup> delle edizioni Bétany, Geneviève Bigey difende contro tutti il libro scritto da Bertrand Morane, *Lo stallone*; "il lettore più anziano", a cui il libro non è piaciuto, suggerisce al signor Bétany di prendere un passo a caso e di leggerlo; cosa che il signor Bétany fa subito leggendo l'episodio in cui Bertrand invita a casa sua una *baby-sitter*, Uta,

la conduce in sala e, dopo averle comunicato che avrebbe trascorso fuori la serata e che il bambino dormiva nella stanza accanto, va in cucina a cercarle un succo di frutta.

Durante la breve assenza di Bertrand, la curiosità induce Uta a dare un'occhiata nella camera da letto la cui porta è socchiusa. Avvicinandosi al letto, vi scopre un bambolotto di plastica che Bertrand ha nascosto approssimativamente sotto le lenzuola. La ragazza torna nella sala con il bambolotto tra le braccia e, quando riappare, chiede a Bertrand:

— Cos'è questa storia? Dov'è il bambino?

Bertrand, confuso ma sincero, deve riconoscere:

— *Il bambino? Sono io!* (ivi: 72-3; corsivo mio)

Tutti ridono; il signor Bétany propone che *Lo stallone* sia la "storia di un donnaiolo che è rimasto bambino" (ivi: 73); il "lettore più ostile" sostiene che "la parte migliore" del libro è quella dedicata all'infanzia: "soprattutto quello che lascia intuire di sua madre". Ma conclude: "purtroppo questa parte occupa solo un capitolo: per me ha sfiorato il

<sup>100</sup> Per apprezzare il film di Truffaut, vedere il *remake* realizzato nel 1983 da Blake Edwards, *The man Who Loved Women!*

<sup>101</sup> L'indicazione delle pagine si riferisce alla libro pubblicato da Truffaut prima dell'edizione del film dallo stesso titolo.

vero soggetto" (*ibidem*). Geneviève contrattacca: "È semplicemente un uomo. [...]. Non vuole dimostrare nulla. Racconta, senza operare discriminazioni" (*ibidem*).

Non sfugge a chi rivisita Truffaut dal punto di vista di Hitchcock, che la scena ripete (o solo riprende) la scena classica di *Psycho*; la variante, o le varianti: 1) al posto della madre abbiamo il figlio; 2) si tratta di un 'gioco' — addirittura di un espediente — estremamente consapevole per ottenere la presenza di una donna; tanto consapevole che, appena è necessario, esso viene confessato: "Il bambino? Sono io!"

Qualcosa di truce attraversa tutto il film. Non a caso Aurore — che, come vedremo, rappresenta una reincarnazione della madre (di Bertrand e di Truffaut) — così descrive Bertrand: "Taglia media, magro, bruno scuro, il viso un po' segnato, l'aspetto tenebroso. Muove la testa come un uccello notturno. Quando cammina per la strada, ha sempre l'aria assorta e *talvolta lo sguardo di un assassino!*" (ivi: 57). E Truffaut sostiene, nel 1980, di aver messo il film

nella categoria dei film sui criminali, sugli uomini che uccidono le donne. Mi dicevo: '*Sarà la stessa cosa solo che non le ucciderà*'. Il mio riferimento era una serie di film che comincia con *Shadow of the Doubt*, continua con *Monsieur Verdoux*, *Unfaithfully Yours*, *Ensayo de un crimen*. Sono film che si sono influenzati l'un l'altro. Avevo deciso di togliere gli omicidi, e restava un uomo, comunque inquietante, con l'aria di un assassino (poiché era un ruolo scritto per Charles Denner), e poi diversi tipi di reazioni femminili di fronte a lui (*T*: 237; corsivo mio).

"E restava un uomo", di Truffaut equivale a "È semplicemente un uomo" di Geneviève! Ma quest'uomo è potenzialmente un assassino: di donne! Lo è ogni uomo? È questo l'assunto del film? O anche un altro: si può far in modo che un uomo riesca a non uccidere le donne (se non collezionandole, altra forma di ucciderle)?

Facciamo l'ipotesi che l'assunto del film sia quest'ultimo.

Geneviève:

— Sa come considero il suo libro? *Come una testimonianza delle relazioni tra uomo e donna nel ventesimo secolo. È consapevole che tutto ciò sta cambiando?*

— Sì, sì, forse, ma non sono sicuro di... diciamo che l'aspetto cameratesco non mi entusiasma. Finora c'è stato nell'amore quella parte di gioco che... ebbene io la considero indispensabile.

— *Ma ci sarà sempre l'aspetto del gioco. Semplicemente stanno cambiando le regole di questo gioco. Ciò che scomparirà per primo saranno i rapporti di forza. Si giocherà sempre una partita alla pari.*

Bertrand sorride:

— A dire il vero, non ho idee precise in merito però avverto che qualcosa sta cambiando in me.

— Bravo, bravo, ma non cambi troppo, non la trovo male *così com'è* (*comme vous êtes*), conclude Geneviève guardandolo con una certa malizia (ivi: 113; trad. it. 85-6; corsivo mio).

Allora l'assunto è: in questo film mostrerò come stiano cambiando le regole del gioco amoroso? Nell'epilogo, Geneviève illustra forse l'esito, uno degli esiti, di questo cambiamento?

A quelle che volevano il piacere lui ha dato piacere e anche dolcezza. *Per me non c'è alcun dubbio che a suo modo le abbia amate e che aveva ragione ad amarle tutte.*

*Nessuna si equivale, ciascuna ha qualcosa che le altre non hanno, qualcosa di unico e insostituibile.*

Bertrand ha amato tutte queste donne *per ciò che erano* (*pour ce qu'elles étaient*).

Quella per il suo sguardo da miope e gli occhiali con la montatura di metallo

quella per il suo aspetto focoso e passionale [...].

*Bertrand ha inseguito la felicità impossibile nella quantità, nella moltitudine. Perché abbiamo bisogno di cercare in molte persone ciò che la nostra educazione pretende di farci trovare in una sola.*

*Ma di tutte queste donne che hanno attraversato la sua vita, resterà comunque qualcosa, una traccia, una testimonianza, un oggetto rettangolare, trecentoventi pagine rilegate, un libro* (1977: 125-6; trad. it. 1990: 93-4; corsivo mio).

Quindi: 1) Bertrand ha veramente amato queste donne, anche se a modo suo; 2) le ha amate "per ciò che erano"; vedi il tema fondamentale in Hitchcock, esemplificato in modo stupendo in *Vertigo* e in *Marnie*, e ripreso da Truffaut, nella versione-*Marnie*, ne *La sirène du Mississippi*; 3) esse lo hanno corrisposto, alla maniera di Geneviève che lo trova non male "così com'è"; 4) aveva ragione di amarle tutte; la felicità è

impossibile, ma la quantità di donne: di amori, consente perlomeno la ricerca della felicità (un'ipotesi già presente, e prepotentemente, in *Jules et Jim*); 5) alle donne amate resta un lascito d'amore: il libro. Non ci soffermiamo su di un tema su cui altri — in modo straordinario Paola Malanga — si sono soffermati: quello, cioè, dell'equivalenza, in Truffaut, di amore per le donne-amore per i libri-amore per il cinema; 6) la novità, come dire: del secolo!, è la parità nei rapporti amorosi (Truffaut sostiene che il film è "femminista" [7: 232]).

Queste osservazioni sembrano completarsi con le seguenti annotazioni di Bertrand:

Per me non vi è nulla di più bello che guardare una donna mentre cammina purché sia vestita con un abito o con una gonna che si muova al ritmo del suo passo. [...]. Come descrivere, così come mi appaiono, le gambe delle donne? Finalmente, posso raggiungere la mia macchina da scrivere e battere questa annotazione *definitiva*: 'Le gambe delle donne sono dei compassi che misurano il globo terrestre in tutte le direzioni, donandogli il suo equilibrio e la sua armonia. [...]. 'Ma cos'hanno tutte queste donne, cos'hanno di più di tutte quelle che conosco? Ebbene, *in più hanno proprio la caratteristica di essere sconosciute*' (ivi: 30-31; corsivo mio).

Poco più avanti, a commento di una cerimonia nuziale:

*Ecco due che credono a Babbo Natale*. Oggi è il grande amore ma tra sette anni lei taglierà la corda con l'amante, oppure lui troverà una ragazza più giovane e i bambini saranno abbandonati (ivi: 32).

Ma qualcosa di 'definitivo' c'è! Ed è la magicità delle gambe delle donne, della vita. E questa magicità è collegata col mistero (con la "caratteristica" d'essere sconosciuti).

Ma allora ha torto "il lettore più ostile" secondo il quale "la parte migliore" del libro era quella dedicata all'infanzia: "soprattutto quello che lascia intuire di sua madre"; e concludeva: "purtroppo questa parte occupa solo un capitolo: per me ha sfiorato il vero soggetto" (*ibidem*).

Consideriamo questa parte.

Quando Bertrand è scaricato da una donna della sua età che ama solo i ragazzi giovanissimi perché rifiuta "la degradazione della vita o meglio non accetta[o] che l'amore vi si adegui" (ivi: 24), decide di scrivere un libro, e di "risalire indietro nel tempo il più lontano possibile, fino alla

prima donna, quella che non si dimentica mai" (ivi: 26): al *primum movens*, alla madre!

Cercando la vecchia Underwood che giace sopra un armadio, deve arrampicarsi su uno sgabello e allora avverte, "per qualche secondo, la strana impressione di rivivere qualcosa" che ha "già vissuto" (ivi: 25). Più avanti, lo si rivede "in piedi su uno sgabello", mentre getta uno sguardo furtivo dietro di sé "prima di aprire maldestramente la valigia nascosta sopra un armadio da dove escono fogli e foto che scivolano intorno" al suo corpo (ivi: 38). Si tratta delle lettere d'amore della madre che, anch'essa, faceva collezione d'amori! Trent'anni dopo, si accorge di non fare nulla "di diverso" (ivi: 39) da quel che ha fatto la madre; quindi: la madre — "la prima donna" — che si è appena messo a ricercare, eccola già a portata di mano, in lui: è lui mancante, o: la sua mancanza.

Poco prima la bella mascherina del cinema, la vedova sordomuta, gli ha spiegato, nel suo linguaggio gestuale, di aver fatto punire il figlio che si trova in collegio, per trascorrere la giornata con lui:

Questa informazione crudele mi rese molto triste. *Era assolutamente impossibile provare piacere senza provocare sofferenza a qualcuno?*

La disavventura di questo bambino sacrificato mi portava lontano nel tempo, al periodo più infelice della mia giovinezza, quando mia madre mi lasciava solo per molti giorni di seguito per incontrare i suoi amanti (ivi: 38; corsivo mio).<sup>102</sup>

Riecco la mescolanza inevitabile — e da accettarsi — di piacere e sofferenza (così straordinariamente esaltata ne *La sirène du Mississippi*); riecco, cioè, l'esperienza della mancanza: anche se descrivibile come sovrabbondanza: oltre che di gioia anche di sofferenza o viceversa; ma il desiderio sarebbe di avere solo gioia!

Qui, la mescolanza non è ancora accettata!, però il viaggio alla ricerca della prima donna, della madre, è un viaggio alla ricerca di ciò che è mancato, ma che non poteva non mancare! "Non mi vedrà mai" (ivi: 23), dice Aurore, la telefonista; e quando Bertrand la vedrà, la vedrà come Mosé vede Javé (Esodo: 17-23): di spalle, mentre se ne va (lei: con i due figlioli per mano)! "La nostra avventura poteva essere solo

---

<sup>102</sup> La scelta crudele della vedova sordomuta è anticipata da quella di Ginette che, per giocare con lui, staccava la corrente "generando l'immane effetto di far urlare il bambino" (il fratellino affidato alle sue cure) (ivi: 29).



telefonica e immaginaria. Aurore, *madre di famiglia*, l'aveva capito prima di me dal momento che aveva rifiutato l'incontro e dato il segnale d'addio" (ivi: 63; corsivo mio). Un bel commiato dal *primum movens*.

Franco Polla, nel suo bel saggio *Scegliere il blu, ovvero: la perfezione dell'imperfetto*, presenta Bertrand come un collezionista: egli, peraltro, ripete il modello della madre, collezionista anch'essa; "Bertrand, insomma, non ha una vita se non quella fornita dal modello materno" (1981: 96). Ma, proprio ripercorrendo l'esperienza propria e quella materna, quella del collezionare, o dell'aver fin lì collezionato, non si impegna egli a fuoriuscirne, anche con un parziale successo? Se propendiamo per questa ipotesi non possiamo condividere la proposta di La Polla — per quanto, diciamo la verità, seducente — che Aurore sia la morte. Secondo La Polla, la telefonata di Aurore funziona come una metafora; di che? Aurore parla sempre nel buio, che predilige; si promette per un futuro non meglio determinato; afferma di essere venuta alla porta di Bertrand semplicemente perché ne aveva voglia (senza una precisa ragione), allude a una possibilità di delusione dell'uomo nei suoi confronti (e se lei non fosse quel che Bertrand crede?) e soprattutto conosce addirittura l'aspetto fisico del protagonista, i particolari della sua vita privata: "Insomma, diciamolo finalmente in modo chiaro: Aurore è la Morte [...] l'ultima sconosciuta che Bertrand incontrerà nel suo cammino, peraltro anticipata dalla scena dell'incidente stradale che Bertrand e Geneviève osservano dalla loro automobile (ivi: 98-9).

No, Aurore non è la morte come "assenza di un senso" che non sia "dipendere da quello costruito da altri. Ripetendo il catalogo della madre, Bertrand attribuisce alla propria vita un senso che le è estraneo perché iterazione di un senso altrui" (*ibidem*). Come abbiamo già ipotizzato, Bertrand non ripete; egli ha, sì, ripetuto ma adesso ripercorre; ripercorrere, nel linguaggio freudiano, in opposizione a ripetere, è ricordare e rielaborare!<sup>103</sup>

La Polla esprime, però, una posizione che condividiamo in pieno: ma la psicoanalisi non è e non sarà mai un metodo per capire un prodotto artistico; essa ha tentato, in modo fallimentare, di farsi lettura dell'arte; ma Truffaut ha rovesciato il rapporto e ha fatto di un dato ricevuto dalla psicoanalisi — l'amore è sempre condizionato dalla

---

<sup>103</sup> "Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten" (1914).

relazione originaria con la madre — una riflessione che va oltre il modello esemplificativo di una nevrosi.

*È una riflessione che trova i suoi punti di forza nella scelta di momenti gratuiti, non connessi alla realtà del dettaglio. È una riflessione che porta l'autore a cambiare da rosso a blu il colore del vestito di una bambina. L'arte si gioca qui, non in quello che lega il protagonista alla bambina, non nell'identificazione fra i due, né nel calcolo nevrotico che porta Bertrand ad anticiparne l'età per includere idealmente (e involontariamente) la bimba nel suo catalogo, ma nella verità di un colore inventato rispetto alla esperienza (ivi: 100; corsivo mio).*

Non solo l'arte, ma il destino di Bertrand si gioca qui, nella sua capacità di "inventare" un colore diverso!<sup>104</sup>

Riaccuiamo alcuni brani della biografia di Bertrand (e di Truffaut).

"Anche mia madre camminava molto svelta per la strada" (ivi: 28), come le puttane. Madre = puttana.<sup>105</sup> Ma Bertrand (e Truffaut) amano le prostitute (ivi: 27). E ancora:

All'età di Juliette [la bambina bibliofila che piange avendo sulle ginocchia *Il ritorno di Fantomette*, accuratamente coperto da un foglio di giornale per proteggerlo], anch'io curavo, proteggevo e ricoprivo i miei libri.

Devo certamente a mia madre il fatto di aver amato così presto la lettura. Mi aveva sempre vietato di giocare, di muovermi o anche starnutire. Non dovevo alzarmi dalla sedia che mi era stata assegnata ma potevo leggere liberamente a condizione di voltare le pagine senza fare rumore.

Mia madre aveva l'abitudine di passeggiare mezza nuda davanti a me, evidentemente non per provocarmi ma piuttosto, suppongo, per confermare a se stessa che non esistevo (ivi: 60).

Prima di citare il commento che Truffaut riserva a questa sequenza, apriamo una digressione-approfondimento sulla madre di Bernard (e di Truffaut). Riferendosi a questa sequenza, Malanga sostiene che

---

<sup>104</sup> Nella *Leçon de cinéma*, a proposito del cambiamento di colore, Truffaut osserva: "Perché, boh!, non si dovrebbe mai fare qualcosa per provare alcunché, ma, l'idea è probabilmente che, creando, nella finzione, raccontando una storia, si ha un potere, che, a mio avviso, è abbastanza anodino, abbastanza inoffensivo, che trovo più simpatico di quello degli uomini politici, ma è un potere. [...]. *Almeno (sorride) si ha questo potere, di cambiare i colori!*" (1981; corsivo mio).

<sup>105</sup> Truffaut fa recitare la stessa parte — della madre e della puttana — alla medesima attrice (Insdorf, 1978: 201).

solo la *visualizzazione* del rapporto a tre, madre/figlio/libro, chiarisce definitivamente il legame di Bertrand e di Truffaut con la letteratura e con le donne: da una parte c'è la madre inavvicinabile e inafferrabile, dall'altra il bambino bloccato, con un libro in mano, il cui occhio furtivamente si sposta dalla pagina scritta alle gambe scoperte e in movimento di lei. Ecco però che lo sguardo di Bertrand, come quello di Truffaut regista e dei personaggi maschili di tutti i suoi film, è fisso sulle gambe delle donne. Ecco perché il libro, unico oggetto con cui il bambino ha diritto di avere un contatto mentre la madre vaga indifferente per la stanza, nei film di Truffaut assume l'importanza di un *corpo* (valga per tutti *Fahrenheit 451*) (1966: 424).

Sulla stessa sequenza, Collet: questa confessione "impegna l'intera opera di Truffaut" (1985: 110). La sofferenza del ragazzino inchiodato su di una sedia che guarda una donna muoversi, è l'atteggiamento dello spettatore al cinema; è la felicità del cinema. "Il prezzo di questa felicità, è che noi cessiamo di vivere mentre vediamo un film. Tra la vita e il cinema, bisogna scegliere. Ecco la questione che assilla *La nuit américaine*. Essere al cinema, è fare il morto. [...] Questa immagine, è la *matrice* dell'opera di Truffaut" (ivi: 110-111). A proposito del sogno del manichino, su cui ci soffermeremo tra poco: "questo manichino è Bertrand Morane. Tutte le sue conquiste sono là a guardarlo. Immagine ammirevole, perché essa risponde all'immagine-madre, l'immagine della madre. Bertrand non può essere amato che irrigidito, pietrificato, morto" (*ibidem*).

Questo incubo, Bertrand, in qualche modo, lo realizza quando, per scrivere il suo libro, si rinchiude, non in una vetrina, ma nel bagno: "allo scopo di non farmi distrarre né dal giorno, né dal cielo, il sole, la pioggia o la caduta della notte". Nello *script* originale de *L'homme qui aimait les femmes*, questa scena del bagno seguiva la visita di Bertrand al dottor Bicard (Jean Dasté). Perché essa ne è stata allontanata? "Sicuramente perché il senso non sia troppo esplicito"; in effetti, il dottore, alla fine della scena, paragona la creazione di un libro alla messa al mondo di un bambino che si è portato nel proprio ventre, "ma, questo, noi non ne siamo capaci, almeno non ancora!": "È dunque mescolando il ritratto di un cacciatore di donne e il percorso di un manoscritto che Truffaut esplora il passaggio tra la vita e l'arte. Questo passaggio misterioso, è anche quello che ci lega a nostra madre e a tutte le donne" (ivi: 112).

La madre — non si parli poi del padre (inesistente: Truffaut scopri che il padre presunto non era il suo padre naturale; cercò il vero padre, lo rintracciò, ma si fermò là) — è un'entità ambigua. Ricordate la famosa menzogna di Antoine Doinel ne *Les quatre cents coups*: mia madre è morta! Da una parte Antoine afferma quello che vuole: la madre morta!, dall'altra constata la semplice realtà: non ha una madre che funzioni come madre; e per questo la odia e ne vuole la morte: perché è già morta! Vedi Insdorf 1978: 160: "la madre che egli mentalmente uccise nel primo film". "C'è sempre un fondo di verità nelle bugie dei bambini" dice, giustamente, Truffaut (*T*: 13). Detto diversamente da Jean Collet: "la morte della madre, menzogna improvvisata, diventerà la verità simbolica del film" (*Une dernière question*, 1984: 11).

Se ci si pensa bene, in *Adèle H.*, c'è un'altra egualmente "enorme" bugia, quella che Adèle scrive al padre quando gli comunica d'essersi sposata! Anche qui la menzogna rivela una verità desiderata: il cambiamento, attraverso il matrimonio, dell'identità, perlomeno del cognome! È per questo che la menzogna viene detta-scritta al padre.

Divertente la lettura della lettera di Antoine da parte della madre, alla presenza del marito:

ANTOINE: Cari genitori, capisco che la mia è stata una brutta menzogna!

MADRE: Capisce! *Ma perché ha fatto morire me invece...*

MARITO: *La mamma innanzi tutto, no?*

ANTOINE: E perciò non possiamo più vivere insieme.

Ha ragione la madre! Infatti, come abbiamo visto, lo afferma lo stesso Freud: la madre sta per la coppia madre-padre! Se Truffaut, riferendosi a *Les quatre cents coups*, e ai rapporti genitori-figli in generale, ha come dei ripensamenti: "oggi ricercherei quelle scene per dare un equilibrio più giusto tra le responsabilità degli adulti e quella degli adolescenti" (*T*: 63); "Era Doinel contro i genitori. E questo mi ha dimostrato che non si possono confrontare delle cose inconfrontabili! [...] ho trovato che si era ingiusti con i genitori e troppo favorevoli a Jean-Pierre Léaud" (ivi: 68) etc: riferendosi specificatamente alla propria madre sembra non avere nessun ripensamento; in una lettera a Jean-Louis Bory (11.12.1974) afferma: "Lei adora sua madre, *io odio la mia, anche dopo morta*, come potremmo avere due idee in comune?" (*A*: 222-3; corsivo mio); e in un'altra, a un giornalista gastronomo (8.8.1980): "Mi dispiace deluderla, ma intrattengo col cibo rapporti troppo cattivi per

poter rispondere al suo questionario. Bruno Bettelheim spiega che si ha con l'alimentazione lo stesso rapporto che con la propria madre, e credo che valga anche per me. Capita infatti che ogni volta, un'ora dopo i pasti, sono incapace di dire cosa ho mangiato. Mi succede così anche sul lavoro, perché dopo vent'anni non sono ancora riuscito a trovare la ricetta che mi consentirebbe di fare solo buoni film" (ivi: 246-7). Antoine de Baecque e Serge Toubiana citano la lunga lettera che Truffaut scrisse il 27 maggio 1959 al padre; rimando al testo; cito solo due passi: "Avrei girato il film [*Les quatre cents coups*] più tremendo del mondo se avessi dipinto la mia esistenza tra il 1943 e il 1948, i miei rapporti con mia madre e te. [...]. Odiavo mia madre in silenzio e te ti amavo pur disprezzandoti. [...]. Mia madre mi detestava a tal punto che ho creduto, per un anno, ch'essa non fosse la mia vera madre" (*Archives des Films du Carrosse, dossier "Archives très privées 2"*, in Antoine de Baecque e Serge Toubiana, 1966: 208-9).

Ma veniamo al preannunciato commento di Truffaut alla celebre sequenza: "Con le donne si hanno le relazioni che si sono avute con la madre, e a me piaceva andare al di là del fatto che Bertrand aveva sofferto per una madre detestabile. Egli ne aveva anche subito la seduzione, ed è questo che cerca di ricreare nelle donne che incontra" (*T: 229*; corsivo mio). Dalla madre (e dalla nonna) gli è venuto l'amore per i libri e, sulla base dell'equivalenza sopraindicata, del cinema e delle donne (prostitute comprese)! Un altro bel commiato dal *primum movens*; attraverso la comprensione che sfiora il perdono (anche se spostato dalla madre alla nonna).

Andando verso la conclusione. Fabienne a proposito di Bertrand, sostiene: "Non soltanto non vuoi amare ma rifiuti anche di essere amato. Credi di amare l'amore, ma non è vero, tu ami l'*idea* dell'amore" (ivi: 36). Forse è vero, ma non per tutta la durata della vicenda raccontata nel libro-film. All'interno di un'esperienza tra le tante, quella con Delphine, Bertrand fa — o si accorge *après-coup* di aver fatto! — l'equivalente dell'esperienza desiderata con la prima donna, con la donna ideale, con l'idea della donna etc. Delphine, infatti, "racchiudeva in sé tutte le donne" (ivi: 53) e, quindi, "non poteva essere sostituita da una sola. Perciò cominciai ad avere simultaneamente diverse avventure di nessuna importanza ma di cui alcune mi hanno lasciato un buon ricordo" (*ibidem*).

Divertente: quest'esperienza tra le tante diventa il prototipo dell'esperienza originaria: della mancanza originaria, colmabile solo dalla

cosiddetta ipercompensazione con la "quantità" (delle molte donne)! La signora Duteil, che si era incaricata di battergli a macchina le copie del manoscritto, gli confessa: "*Queste storie di donne intercambiabili mi fanno venire le vertigini, mi esasperano*" (ivi: 67; corsivo mio); dopodiché decide di interrompere il lavoro di battitura. Ma Bertrand progressivamente si allontana dalla situazione 'vertiginosa' (*Vertigo!*) e diventa capace di cogliere quello che Faust chiamava l'"eterno femminino", anche in una donna sola; il che non toglie che lo possa cogliere in altre ancora! Se non c'è ipercompensazione né compensazione pura e semplice, è perché in ogni donna — ricordiamoci: amata per quello che essa è — egli riesce a cogliere 'la' donna, l'essere donna', la magia. Questo fa sì che non di compensazione o ipercompensazione si tratti, ma di soddisfazione normale, anzi: straordinaria!

Nel "sogno sgradevole" che Bertrand sente il bisogno di inserire nel libro — avendone colta, evidentemente, anche se a naso, l'importanza cruciale —, viene ripreso il tema di *Psycho*. Egli cammina "come un automa nella città deserta inondata di sole, senza incontrare anima viva". Arriva al negozio di biancheria intima di Héléne (la donna di mezza età che ama solo i giovanissimi), si ferma cercando di vedere la bella negoziante:

Quando la vidi il mio sguardo incrociò il suo ma lei sembrava non vedermi: *era interessata a un altro uomo*.

*Quest'uomo era un manichino di cera; era vestito con uno smoking e una sciarpa di seta bianca avvolgeva il collo. Le mani di Héléne accarezzavano la sciarpa, poi, scendendo lungo il corpo, si soffermavano sulla caviglia del manichino di cui aggiustava i sottili calzini di seta nera con l'aiuto di un reggicalze. Questo spettacolo insolito aveva poco a poco attirato l'attenzione di un gruppo di donne che si erano fermate dietro la vetrina opposta. Tutti questi volti di donne che ridono e chiacchierano senza che io possa sentirle mi erano noti: alcune erano state mie amanti, altre no, ma tutte avevano generato un tempo la mia curiosità o suscitato il mio interesse. Guardavo ancora una volta il manichino che le mani di Héléne stavano addobbando e a quel punto mi accorsi che si trattava del *mio viso* (ivi: 54-5; corsivo mio, tranne l'ultimo che è dell'autore).*

Hélène non ha un rapporto con lui ma con un suo simulacro;<sup>106</sup> è interessata ad "un altro uomo", non a lui. Cioè: al *primum movens*. Non a caso è colei che rifiuta la "degradazione della vita" (e dell'amore)! Quella stessa "degradazione" che, secondo Freud, è fondamentale per rimanere in contatto con gli esseri amati, anzi: per renderli e conservarli amabili (Freud, 1911). Ebbene, di questa potenziale esperienza, l'esperienza che incombe su ognuno di noi, Bertrand ha terrore; e da essa riesce a poco a poco ad allontanarsi (nella misura in cui è possibile!).<sup>107</sup>

Di Véra, colei che l'ha lasciato perché "altrimenti" sarebbe "diventata pazza" (ivi: 79), confessa infine: "In realtà, *avevo bisogno solo di una persona*, di lei e non me ne rendevo conto. In un primo tempo l'ho amata senza saperlo e dopo ne fui cosciente. Ma per lei era finita" (ivi: 79; corsivo mio; tranne il secondo che è dell'autore). E Véra riconosce che la loro vicenda è una vicenda "tipica":

Quando accendevo la radio, all'inizio tutte le canzoni d'amore, anche le più stupide, soprattutto le più stupide, sembravano parlare di noi due, e, al tempo stesso, questo mi faceva capire che la nostra avventura non era stata esclusiva, *era l'avventura di tutti* (ivi: 80; corsivo mio).

Bertrand telefona subito a Geneviève per confidarsi con lei: "Accade una cosa incredibile; mi rendo conto solo ora che questo libro è stato scritto a causa di una donna ben precisa e che questa donna non è neppure *nominata* nel libro. Bisogna che riprenda il manoscritto e che ricominci da capo" (ivi: 83). Geneviève lo sconsiglia; tutti gli scrittori provano

---

<sup>106</sup> Truffaut parla di "feticismo" (*T*: 229); abbiamo visto che di feticismo parlano molti critici di Truffaut, a proposito de *L'homme qui aimait les femmes*, in particolare, vedi Le Berre 1993: 148. Ma abbiamo già detto la nostra sul tema. Forse può essere di una qualche utilità sapere che Truffaut aveva, inizialmente, pensato "di mostrare una scena reale, l'esigenza di una donna che obbliga un uomo a portare, in occasione dei loro incontri, dei reggicalze. Ho rinunciato a questo gag troppo teorico, optando allora per un sogno che illustrava l'idea di feticismo" (*Entretien con François Truffaut di Jacques Fieschi*, 1977: 22). Il feticismo, nell'idea originaria, casomai era della donna! Che obbligava l'uomo!

<sup>107</sup> Secondo Annette Insdorf Bertrand capisce qual è il solo modo in cui Hélène vuole averlo: congelato (frozen), fissato nella giovinezza; l'incubo può rappresentare la morte (1978: 209-10).

questa angoscia di essere *passati accanto all'essenziale*. È normale. Si vuol scrivere un libro e poi se ne scrive un altro. Se questa donna di cui parla è stata così importante per lei, *le dedichi il suo secondo libro*, prenda appunti.

— Cosa dice? Non sono capace di scrivere un secondo libro!

— Io so che ne è capace. Smetta di sminuirsi sistematicamente, deve imparare ad amarsi di più (ivi: 84; corsivo mio).

Divertente! Geneviève, a Bertrand che si è allontanato o che sta cercando di allontanarsi dalla situazione 'vertiginosa': quella con le donne, ne suggerisce un'altra: quella con i libri! Eppure Geneviève è colei che ha colto la fine delle vertigini! È stata lei a proporre il titolo in cui l'imperfetto "amava" stupisce Bertrand. Sì, perché lui adesso è diventato capace di amare "la donna": una sola donna, la donna in un suo solo esemplare.<sup>108</sup>

In ogni caso, rimane aperta la questione dell'essere passati "accanto all'essenziale"; intanto, che cos'è quest'essenziale? probabilmente il *primum movens*; e Geneviève, forse, riesce a distogliere Bertrand da una possibile tentazione di acrofilia?

La Polla propone che Véra sia "l'unica donna che si sottrae al modello, e dunque, l'unica che possa attribuire un senso di verità alla vita di Bertrand" (ivi: 99). Forse, ma *après-coup!* Un altro libro, un'altra rielaborazione, dovrà essere dedicata a lei; oltre il libro già scritto che, comunque, di lei ha già parlato proprio come di un personaggio — l'essenziale — di cui rimandare il riparlare per evitare le vertigini (e il collezionismo è una forma di vertigini). Collet sostiene, invece, che la storia del grande amore per Véra, diversamente da quel che è successo con quella di Muriel per Claude, "sfuggerà giustamente al libro" (1977: 306). Jacques Fieschi sostiene, però, che la scena con Leslie Caron "brilla come una pietra originale" (*L'homme qui aimait les femmes*, 1977: 25). Si potrebbe concludere che Véra — a questo punto il nome non appare più casuale! — è il *primum movens* (la pietra originale) ritrovato e perso e ritrovato per essere riperso; il libro a lei dedicato dovrebbe raccontare proprio il superamento delle origini.

---

<sup>108</sup> Dominique Auzel semplifica così: "Il verbo amare coniugato all'imperfetto marca in modo assoluto l'azione prolungata, abituale e ripetuta nel passato e sottintende qualche cosa di incompiuto... D'incompiuto forse dalla morte? Ma Bertrand Morane ha dato vita a tutte le sue donne che continueranno a coniugarlo al presente" (1990: 164).



Ma non è questo il tema del libro già concluso? In cui, comunque, entra, anche se di straforo, la storia di Véra, la vera storia di Véra? "È quasi un *piccolo film nel film* [...]. Essa è destinata a *far sì che lo spettatore non guardi più Denner nella stessa maniera fino alla fine del film*. [...]. L'idea era: ci si lancia in un'impresa senza confessarsene le ragioni, ce ne si rende conto dopo (*après*), *ed è vertiginoso*"; questo dice Truffaut a Jacques Fieschi in un'intervista del 1977 (ivi: 22; corsivo mio). Quindi: 1) il piccolo film nel film equivale al riassunto del secondo romanzo nel primo; 2) è finalizzato a indicare, agli spettatori!, sottolineo: agli spettatori!, un Denner diverso da quello ch'essi hanno visto finora (un Denner che, comunque, è cambiato dal momento in cui si è impegnato nella propria individuazione tramite la scrittura; o nella ricerca del tempo perduto, della prima donna perduta etc); 3) la vertigine sta nel fatto che solo *après-coup* si ci accorge del senso della propria vita; in questo caso: del fatto che "tipicamente", 'secondo un modello prestabilito', bisogna tradire le origini, la prima donna, la madre, la verità = Véra etc. (Vedi Insdorf, 1978: 206-7).

Malanga propone: "Prima amava le donne, tutte, genericamente, senza distinzioni, e il libro le racchiude; adesso potrebbe amarne una sola, Geneviève, e mettere fine alla sua 'idea fissa'" (1966: 430-317). Mi sembra un'ipotesi da scartare! Abbiamo già visto che l'approdo è un altro (vedi sopra). Malanga articola però meglio la sua ipotesi: Bertrand, ritornato a Montpellier, cerca, o sembra cercare di esorcizzare la solitudine mettendosi alla ricerca delle donne. "Ma quel modello adesso non funziona più, e qui Bertrand è davvero l'uomo che 'amava' le donne". (ivi: 430). Lui, sempre così sicuro e determinato nella sua caccia, adesso sembra nel panico; Truffaut ci fa credere, inquadrando le gambe di una sconosciuta, che Bertrand abbia ripreso la sua attività di seduttore, ma, nella realtà, le cose stanno diversamente: a parte il fatto che la sconosciuta si rivela la *baby-sitter* che Bertrand aveva chiamato per sé, questa volta non sono tanto le gambe ad attirare la sua attenzione, quanto una chioma bionda: "*l'ossessione di Bertrand non è finita, si è solo spostata su Geneviève*, ed è la paura di perderla che lo fa distrarre e finire sotto una macchina. Bertrand muore sì della sua 'idea fissa', *ma questa ha cambiato quantità*: da tutte è diventata una sola. È un dettaglio importante (ivi: 430-31; corsivo mio).

Interessante; ma non è colto un aspetto essenziale: Bertrand incontra, ma per rifiutarla, la *baby-sitter*: cioè l'approccio alla *Psycho!*

Bertrand insegue — come sempre: sembra un *serial-killer* — una sagoma femminile che gli sembra interessante. Quando si decide a superarla per vederla in faccia, si trova di fronte Uta, la graziosa baby-sitter. Anche lei lo riconosce e si ferma per salutarlo. Bertrand le risponde in modo talmente svagato da indurla a domandare se si ricordi di lei: "Sì, Bertrand la ricorda. *Ma indubbiamente questa sera desidera un volto nuovo*: si congeda con il pretesto di un appuntamento nella direzione opposta (ivi: 80-90; corsivo mio).

Sì, Bertrand cerca qualcosa di nuovo; anzi: ha trovato già qualcosa di nuovo; ed è un uomo nuovo. Anche se siamo sempre all'interno di un mito: "Lavoravo su qualcosa di mitico, bisognava rispettare la legge del mito", dice Truffaut (nell'intervista a Jaques Fieschi del 1977: 20), riferendosi alla fine di Bertrand che muore proprio tentando di toccare le gambe di un'infermiera (così come in *Tirez sur le pianiste*, papà Grandet: gli vengono a dare l'estrema unzione, chiede il crocifisso, questo è d'oro e brilla, lui lo vuole agguantare: cade e muore).<sup>109</sup> E precisa: "*La sua morte non è una punizione. È una questione di logica*, come la morte di papà Grandet" (*ibidem*; corsivo mio). Più chiaro di così! L'uomo che amava le donne non poteva morire che per amore delle donne; ma la morte di Bertrand non è il salario del suo peccato! Perch'egli non ha peccato assolutamente, né di feticismo né d'altro! E, se ha peccato, si è riscattato!

Collet, in tutto il capitolo che dedica al film, stranamente, fa suoi tutti gli stereotipi sul feticismo di Bertrand, anche se li presenta in un modo più colto e originale. Alla fine del capitolo, però, abbandona la psicoanalisi — la "nuova religione" (1977: 309) — e tenta un'altra spiegazione. Che cosa Bertrand cerca nelle donne? La differenza (la piccola differenza); cioè il sesso. E qui Collet ricorda l'etimologia di "sesso": "secare", tagliare. Il sesso è la differenza (*ibidem*).

Ora Bertrand vive un mondo di quantità, di "in-differenza"; colleziona le donne, come la madre gli amanti, gli uomini. "Ma c'è un altro Bertrand, che scrive per marcare la differenza tra tutte le donne ch'egli ha conosciute. Trova egli questa differenza? [...]. Bertrand non ci riuscirà. Ne morirà" (ivi: 309).

---

<sup>109</sup> Giustamente Gnessi e Pamini segnalano la rassomiglianza tra Bertrand e Grandet con *Mister Memory*, il quale, in *The 39 Steps*, per senso "del dovere" (C: 79) la sua logica: "gli fanno una domanda e *deve* rispondere" (*ibidem*; corsivo mio), altrimenti che *Mister Memory* è?, va incontro alla morte (1977: 130-40).

Questa differenza, Bertrand l'aveva cercata nella voce, il riso d'Aurore: "vi riconoscerei tra mille...". Collet si libera in quattro e quattr'otto di Aurore, che tanto invece ha impegnato sia me che La Polla. Secondo Collet, egli trova infine questa differenza nella bellissima sequenza del cimitero quando la voce *off* di Geneviève Bigey commenta l'epilogo. Questa Geneviève "è a parte (à l'écart) rispetto alle altre donne. Con esse e tuttavia complice di Bertrand" (*ibidem*; corsivo dell'autore). Che cosa la differenzia dalle altre donne? La conoscenza del romanzo, di quel romanzo in cui Bertrand ha raccontato la sua scoperta della differenza; di quel romanzo la scrittura del quale gli ha permesso questa scoperta!

Geneviève è, secondo Collet, "una donna-libro". Negli ultimi istanti del racconto "essa riconcilia il testo e il corpo, la voce e l'immagine, la lettura e la vita (tutto ciò che la madre aveva separato). Essa istituisce *la differenza*, essa chiude lo scintillio del film, lo sparpagliamento che era il suo principio, l'ordine della frammentazione e della dispersione: "Nessuna (di queste donne) è uguale, ciascuna ha qualche cosa d'unico e d'insostituibile, Bertrand ha amato queste donne per quel ch'esse erano (pour ce qu'elles étaient)" (*ibidem*; corsivo dell'autore).

La storia del grande amore con Véra, diversamente dal quel che succede con quella di Muriel verso Claude, "sfuggirà giustamente al libro" (Collet, 1977: 306). Egli corregge il suo testo. Nella descrizione della fanciulla rossa, il vestitino diventa blu. "L'immagine del film illustra la metamorfosi, esponendo nello stesso tempo il potere del cineasta [ne *La nuit américaine*, il cineasta vuole trasformare l'automobile rossa in un'automobile blu] (1977: 307). Secondo Collet, che il potere dello scrittore si dimostri nei riguardi di un'immagine infantile è sintomatico: "Perché si scriverebbe, perché si farebbero dei film (dai *400 coups* a quest'ultimo) se non per cambiare la propria infanzia, darsi un'altra infanzia? Scrivere, filmare, è necessariamente ritornare alle origini, rifare la propria storia, la nostra storia. Scrivere, è rinascere" (*ibidem*).

## 10. Altre vertigini: il vacillamento tra passato e futuro. *La chambre verte* (1978)

Molti sono i punti di contatto tra *La chambre verte* e *Vertigo*.<sup>110</sup>

1) se il primo è ispirato a tre racconti di Henry James uno dei quali — intitolato *The Altar of the Dead*, gli altri due: *The Beast in the Jungle* e *The Way is Came (The Friends of the Friends)* —, e in origine doveva essere intitolato, per l'appunto *L'autel des morts* (poi ancora: *La disparue*, dal titolo proustiano); il secondo è stato ispirato da *D'entre les morts*, scritto apposta per Hitchcock da Boileau-Narcejac: quindi: la rassomiglianza dei titoli dei libri ispiratori;

2) nel primo Humbert, il direttore del *Globe*, dove lavora Davenne, dice di quest'ultimo: "egli è un virtuoso delle notizie necrologiche. Quando penso che l'anno scorso ha scritto trentun testi su personaggi morti senza impiegare due volte la stessa espressione!"; del secondo, Hitchcock dice (a Truffaut): "C'è un altro aspetto che chiamerò 'sesso psicologico' ed è qui la volontà che spinge quest'uomo a ricreare un'immagine sessuale impossibile; in poche parole, quest'uomo vuole andare a letto con una morta, si tratta di necrofilia" (C: 203);

3) ricordate il commento, l'amaro commento di Hitchcock su un film mai fatto, *Mary Rose*: "Sì, molto triste perché dietro tutto ciò si trova questa idea esposta con la massima tranquillità: se i morti ritornassero non si saprebbe assolutamente cosa fare di loro (ivi: 256); è come se Truffaut tentasse di fare infine il film mancato di Hitchcock; peraltro invitato da Hitchcock medesimo "Lei dovrebbe farne un film, va meglio per lei" (ivi: 255);

4) se il primo si intitola *La chambre verte* — anche perché uno degli espedienti inventato da Davenne per il suo culto dei morti è, per l'appunto: "la camera verde" —, il verde è centrale nel film di Hitchcock:

Lei ricorda che, nella prima parte, quando James Stewart seguiva Madeleine nel cimitero, le inquadrature su di lei la rendevano piuttosto misteriosa, perché le facevamo con dei filtri di nebbia; ottenevamo così un effetto di verde sul riverbero del sole. Più tardi, quando Stewart incontra Judy, ho scelto di farla

---

<sup>110</sup> Anche Paolo Bertetto vede ne *La chambre verte* una ripresa di *Vertigo*, oltre che di *Der mude Tod* di Friz Lang etc (1988: 122).

abitare all'Empire Hotel a Post Street, perché sulla facciata di questo hotel c'è un'insegna al neon verde che lampeggia ininterrottamente. Questo mi ha permesso di creare, senza ricorrere a degli artifici, lo stesso effetto di mistero sulla donna quando esce dal bagno; è illuminata dal neon verde, torna veramente dal regno dei morti (ivi: 203-4).<sup>111</sup>

Truffaut osserva, a questo punto: "Tutto questo aspetto erotico del film è appassionante" (ivi: 204) — il suo film si apre su una rievocazione della guerra 14-18, sulla base di documenti d'attualità tinti (blu-verdastro) — di Scottie dice ch'è un "maniaco" (ivi: 203); di Davenne dice che è "un mezzo pazzo con un'idea fissa" (*T*: 239).

5) Interessante che una delle idee che gli girava per la testa prima di fare la scelta definitiva fosse quella di "un uomo che ama solo i morti e uccide lentamente la donna che gli piace per poterla amare" (l'altra era di una donna che "incontra un uomo che ama solo i morti e si lascia morire per piacergli") (*ibidem*). Hitchcock all'inizio così parla di *Vertigo*: "Quello che mi interessava erano gli sforzi che faceva James Stewart per ricreare una donna, partendo dall'immagine di una morta" (*C*: 202); Cécilie scriverà a Davenne, tra l'altro: "vi amo, ma so che per essere amata da voi, dovrei essere morta"!

Insomma, ce n'è abbastanza per sostenere che il film di Truffaut si ispira a quello di Hitchcock?

Ma Di Bello, Gerosa, Gnessi e Pamini, in un sottocapitolo di un intervento già citato, sottocapitolo che si intitola *Come può l'autore firmare il suo film? Le apparizioni truffaut-hitchcockiane* (1977: 197-202), facendo l'elenco, con annesso commento, dei fugaci *movie cameos* nel cinema di Truffaut (oltre che di Hitchcock), segnalano un'altra ripresa: da *Family Plot*. In quest'ultimo film, l'ombra di Hitchcock appare dietro un vetro smerigliato su cui è scritto "Ufficio Anagrafico Nascite e Decessi"; l'immagine della sagoma del regista inglese che si sovrappone alla parola inglese "DEAD" sembra essere un segno premonitore della sua morte (ivi: 199). Ebbene, in una sequenza de *La chambre verte*, Julien Davenne, si nasconde in una stanza buia per evitare l'incontro con una persona indesiderata. Appena quest'ultima è passata, Davenne si avvicina al vetro smerigliato della porta, nella cui cornice il suo volto si iscrive perfettamente. Secondo i Nostri si tratta di una palese citazione

---

<sup>111</sup> Dominique Auzel vede, nel ricorso ai toni verdastri, brunastri e azzurrognoli, echi di Rembrandt o di Vermeer (1990: 172).

dell'ultima apparizione di Hitchcock che è allo stesso tempo un affettuoso e melanconico omaggio del regista francese al suo maestro: "Se l'immagine di Hitchcock sembra essere una sinistra premonizione della morte, ovvero di un forzato allontanamento dalla vita, quest'immagine di Truffaut rappresenta la volontaria esclusione dalla vita da parte di un personaggio che ha deciso di esserne solamente osservatore distaccato" (ivi: 200).

Ma accenniamo un po' alla vicenda del film, soffermandoci sulla necrofilia.

Davenne odia i "consolatori professionali" come il prete che, cerca di consolare Mazet ricordandogli la resurrezione: Mazet è talmente affranto per la morte della moglie che ne stringe il cadavere già depresso nella bara, lo copre di baci, e, alla fine, tenta il suicidio. Davenne, rivolto al prete:

È colpa vostra. [...]. Coloro che piangono i morti, non è tra vent'anni, non è tra mille anni che sperano di rivederli, è adesso. Tutto quel che ci si aspetta da voi è che voi diciate: "Levati e cammina" e che i morti si levino e camminino. Allora, se lei è incapace di far rivivere Geneviève Mazet, oggi, adesso, in questo stesso istante, non ha niente da fare qui... Esca! Esca!

Poco dopo, confida a Mazet che anche a lui è morta la moglie e

Ho deciso che essa era morta per gli altri, per me essa sarebbe stata viva per sempre. Mi ascolti, Mazet, le dirò una cosa importante. Per gli indifferenti gli occhi di Geneviève sono chiusi, ma per lei, Gérard, essi resteranno sempre aperti. Non pensi che l'ha perduta, pensi che *adesso* lei non la può *più* perdere. Consacri a lei tutti i suoi pensieri, tutti i suoi atti, tutto il suo amore. Vedrà che i morti ci appartengono e noi accettiamo di appartenere loro. Mi creda, Gérard, i nostri morti possono continuare a vivere.<sup>112</sup>

Immaginate lo sdegno e l'ira di Davenne quando scoprirà che Mazet si è subito consolato con un'altra donna! Cécilie gli chiede: "Crede ch'è proibito amare due volte?" e, non soddisfatta delle sue risposte — la moglie morta è "la vera", la nuova è una "figurante" —: "Non posso seguirla nella sua indignazione. Perché la seconda Madame Mazet cancellerebbe il ricordo della morta? Chi le dice che questo secondo

---

<sup>112</sup> I corsivi sono presenti nella scenografia pubblicata nel numero 215 de *L'avant-scène cinéma*, 1978: 8.

matrimonio per il vostro amico non sia un altro modo di ricordare?" Davenne ribatte: "voglio avere il diritto di non dimenticare, anche se devo essere il solo a non dimenticare"; e Cécilie: "Non so trovare le parole come lei, ma credo fermamente ch'è necessario dimenticare". Più avanti, a marcare la differenza tra loro, Cécilie affermerà: "Non siamo uguali. È vero, io amo i morti, li rispetto, ma amo anche i vivi". Davenne, invece, ama solo i morti!

A causa di una sorta di 'infedeltà', va in fiamme la camera verde che ospita i ricordi (foto etc): Davenne cerca di telefonare, invano, a Cécilie. La telefonata è una telefonata mancata, ma, comunque, un tentativo di telefonata: a un'altra donna! (Anche Cécilie ha avuto un momento di infedeltà: ha costruito anche lei una sua camera verde dedicata al suo morto: Massigny! Giustamente, quindi, Malanga parla di "doppia separazione" [1966: 438]).

Alla ricerca di "un'idea" per conservare la moglie vicino a sé, Davenne si fa fare un manichino di lei, ma poi lo fa distruggere dallo stesso scultore perché non rassomigliante; infine, l'altra idea, il "grande progetto": restaurare una cappella abbandonata per trasformarla in una "foresta di fiamme", cioè di candele votive. La cappella sarà il "rifugio definitivo (définitif)" (*L'avant-scène cinéma*, 1978: 22). Infatti il problema è sempre lo stesso, quello della scelta — impossibile? — tra provvisorio e definitivo. In qualche modo Davenne è "lo strano signore" ("le type") di *Baisers volés*, diventato ancora più strano!

Ma chi è la moglie?

Georges, il ragazzo muto — un successore de *L'enfant sauvage* — viene punito da Davenne perché ha fatto cadere le lastre che, quindi, si sono rotte. La scena ricorda quella de *L'homme qui aimait les femmes* nell'atto di cercare di raggiungere, issato su di una sedia, la scatola che contiene l'equivalente delle piastre: lettere, fotografie etc. Il ragazzo fugge di casa, tenta di rubare (altra auto-citazione), dopo aver infranto con un sasso la vetrina, un busto di cera da un negozio di parrucche; va a finire in prigione da dove viene liberato per l'intervento di Cécilie. Giustamente, secondo Malanga, si tratta di

una splendida sequenza onirica che Truffaut — senza ricorrere al flashback, ma usando splendidamente la logica invisibile dell'intreccio e del montaggio — sembra attribuire a Davenne stesso. Rubando il busto di una donna che è evidentemente la madre, e che potrebbe essere un pezzo della statua distrutta di Julie, Georges esplicita il motivo profondo dell'ossessione di Davenne per la

moglie. E salvato da Cécilie, esplicita la funzione materna di quest'ultima, su cui Truffaut proietta il desiderio inconscio di tutti i suoi personaggi e che frustrerà anche nella *Camera verde* (1966: 437).

Madre = madre-della madre-della madre etc! Davenne invita Cécilie ad una sorta di matrimonio — sembra più una cerimonia di matrimonio che una dichiarazione d'amore (e ricorda quello officiato dall'"uomo strano" di *Baisers volés*) —: "Cécilie! Accetta lei... di diventare... con me, la guardiana di questo tempio? Di dividerne i diritti e i doveri, accetta lei di vegliare su di essi [i morti] con me, su tutti? [...]. Quel che desidero, vede, è che i miei morti diventino i suoi e che viceversa i suoi diventino i miei". E a Cécilie che gli risponde: "Mi auguro che tutte queste fiamme si mescolino, si fondano fino a formare una montagna di luce, un sole fiammeggiante", egli, nel tentativo di capire meglio: "Vuol dire che nella sua vita, non c'è spazio che per una sola celebrazione?", Cécilie risponde: "Sì! Una celebrazione". Davenne: "No! Voglio essere sicuro di aver capito, così tutti i suoi morti non sarebbero che un solo morto?"; "Un solo! sì", risponde Cécilie.

Cécilie, nonostante le evidenti reticenze, accetta questo strano matrimonio. Quando Davenne parte per una conferenza, resta lei a officiare il culto, da sola. Dandole la chiave del tempio:

DAVENNE: E poi, c'è un'altra cosa, Cécilie... È lei che ho scelto per compiere la figura...

CÉCILIE: Compire la figura?

DAVENNE: Sì... Essa non potrà esserlo che quando l'ultimo cero sarà stato acceso. Ed io mi auguro che sia lei ad accenderlo.

CÉCILIE: Ma quale?

DAVENNE: Il mio, Cécilie... quando verrà il tempo...

CÉCILIE: [Brusca.] Buon viaggio! [Si allontana, poi si volta e grida:] Mi dica, ha pensato... se un giorno devo accendere un cero per lei, allora chi ne accenderà uno per me?

Cécilie allude ad un processo *ad infinitum*?

Al suo ritorno Davenne scopre che Cécilie ha introdotto nel tempio i suoi ricordi: tutti relativi ad un solo morto, Paul Massigny, un tempo molto amico di Davenne, poi diventato suo nemico mortale. Adesso egli capisce che "uno solo" voleva dire "unico" (parola squisitamente truffautiana). Ma non può accettarlo. Anche Cécilie è stata offesa da



Massigny, ma ha "perdonato"; di questo perdono, Jean Mambrino dice giustamente che costituisce "il vero rovesciamento segreto del film, e che gli impedisce di sfociare sulla disperazione e nel niente" (*Cette fête de la mémoire*, 1978: 5). Il perdono, infatti, rompe il processo *ad infinitum*? Ma Davenne non può perdonare, è incapace di perdonare! Tutto nella sua vita si è immobilizzato in una sorta di eterno presente (ricordate l'"adesso!" imperioso rivolto al prete?); la negazione della morte è, quindi, anche la negazione della vita; ne è prova l'impossibilità del perdono: la fine (morte) di un'amicizia non può essere elaborata!

Cécilie ricorda — Davenne se l'era dimenticato! — ch'essi si erano già conosciuti: si erano incontrati, durante un viaggio, quando Cécilie era piccola. Ma Davenne ricostruisce la scena dell'incontro sbagliando sia il luogo (Roma invece di Napoli, il Palazzo dei Cesari invece di Pompei) sia l'epoca (undici anni prima invece di quattordici): "È terribile, ho confuso tutto", confessa, turbato! Su entrambi pesa, inconsapevolmente, il legame mantenuto con le persone scomparse che li accompagnavano — all'epoca il padre di Cecilia era vivo e partecipe dell'incontro, ora, anche lui, è morto —. In un "chiasmo narrativo a distanza", Truffaut "racconta" magistralmente l'effetto e l'assenza dell'elaborazione del lutto: Cecilia, che ammette le sostituzioni, conserva l'unicità dell'originale; Julien, che dice di averne orrore, ne attua di continuo" (Malanga, 1966: 438).

Sempre secondo Malanga, "sul piano del senso", la cappella è una "metafora del cinema", più specificamente "un suo simulacro", e come tale, per quanto spettacolare, per Truffaut è "inservibile in termini di salvezza": anche per Davenne, come per Adèle, "la capacità fantastica e la fiction sono subordinati a un'*idea fissa mortifera*, sono strumentali, non hanno valore in sé. Insomma, sono *irrimediabilmente separati dall'idea di cinema del regista*, e quindi *riproducendo la realtà così com'è*, sia in senso storico (le lastre documentarie, le fotografie), sia in senso psichico (la follia), potenziano l'illusione senza via di scampo" (1966: 440).

Davenne si ammala e, come Adèle, non vuole guarire; il medico: "non si può curare chi ha perduto il desiderio di vivere" (a dire il vero, Davenne è morto da tempo! "Se Adèle era folle sin dall'inizio, Julien Davenne è morto sin dalla prima inquadratura" [Malanga, 1966: 436]). Abbiamo, questa volta, la telefonata mancata di Cécilie a Davenne: "Non le voglio parlare. Non voglio parlare a nessuno. E poi, sono indipendente". Cécilie gli scrive: "Come lei so *che non è facile vivere con*

*i vivi, è più semplice con i morti; essi sono chiusi dentro i muri trasparenti della nostra immaginazione. Quel che lei non ha capito e che mi decido a dirle è che io l'amo, ma so che per essere amata da lei, dovrei essere morta".*

Davenne si precipita al tempio dove trova Cécilie — "uno degli incontri d'amore più ambigui e mancati della storia del cinema" (Malanga, 1966: 441); e quello, alla fine di *Vertigo*, tra Scottie e Judy? —; delirante, le dice che ha ricevuto la lettera; ma lei gli impedisce di proseguire. E gli dice che sono "uguali", quel che aveva negato prima: qui è il secondo perdono, il secondo rovesciamento: il perdono verso Davenne! Ma, all'invito di Cécilie a dimenticare Massigny, Davenne insiste: "Ma essi [i morti] dicono che c'è un vuoto. Essi dicono che la figura non è compiuta..."

CÉCILIE: Non parli di questo vuoto... *Non ci pensi, lo dimentichi! Julien!*

DAVENNE: Ne manca uno, solo uno, uno solo...

CÉCILIE: Ma no, più niente, più niente!

DAVENNE: Uno solo, ancora un cero; allora la figura sarà compiuta...

CÉCILIE: Julien! Julien!

DAVENNE: [Morente.] Cécilie... quel che è successo... noi due... io so... quel che è successo... *non è successo niente, niente... Aaaa!* [Esala l'ultimo respiro.]

E così, incapace di perdonare e d'essere perdonato, egli muore di questa incapacità; forse ha un'illuminazione alla fine quando dice: "Non è successo niente"?, cioè: "tutto è stato morte nella mia vita"?

Truffaut condivide il rifiuto dell'oblio di Davenne — "io sono contro l'oblio" (*T*: 239); "io mi rifiuto di dimenticare" (*ivi*: 240) per una forma di "fedeltà" (*ibidem*) —; ma capisce e dice che l'"oblio progressivo corrisponde alla legge della vita": chiunque, a dieci anni dalla morte di qualcuno, provasse sentimenti violenti come quelli che provava un mese dopo, *sarebbe in grave pericolo*.

*Ma tutto ciò che è di dominio affettivo reclama l'assoluto. Il bambino vuole la madre per la vita; gli innamorati vogliono amarsi per la vita; tutto in noi reclama il definitivo (le définitif), mentre la vita ci insegna il provvisorio (le provisoire). Mi chiedo se ciò che c'è di più importante al mondo non sia il momento in cui si vacilla (où l'on bascule), in cui ci si rende conto, per esempio, che i nostri bambini contano più dei nostri genitori... [...] Sì, il vero distacco sta lì, in questa*

*necessità, per sopravvivere, di accettare il provvisorio (T: 375 = 241; corsivo mio).*

Tutto vero. Ma lo spunto straordinario sta nella proposta del vacillamento: tra passato e futuro, non più solo tra presente e passato! Un altro tipo di vertigini.

## 11. Come se... ci potessimo amare per sempre. *L'amour en fuite* (1979)

Una serie di piccole, e non piccole, riprese da *North by Northwest*:

1) il rasoio (che Sabine offre ad Antoine, il quale lo rifiuta);

2) la definizione di Colette come "spia", fatta da Alphonse;

3) la scena nel vagone letto<sup>113</sup> suddivisa nelle varie sotto-scene — il treno, secondo la confidenza di Hitchcock a Truffaut, è un simbolo fallico (C: 121) —<sup>114</sup>

stanno a testimoniare il senso del film, del tutto somigliante a quello hitchcockiano: la redenzione dalla vita di scapolo impenitente di Grant e la sua iniziazione alla responsabilità dell'amore. Ma come funziona l'iniziazione nel film di Truffaut?

Ma prima di tentare una risposta a questa domanda segnaliamo altre 'riprese' da Hitchcock:

1) *L'amour en fuite* riprende *Stage Fright*.

Hitchcock è stato aspramente rimproverato dalla critica perché ha inserito in un film un personaggio che racconta una bugia. Il film è e la bugiarda è Marlene Dietrich. La menzogna viene raccontata in *flashback*. Ora, una sorta di dogma vuole che le immagini non possano mentire: si può mentire con le parole ma ciò che mostrano le immagini deve necessariamente essere vero. "O meglio 'vero' all'interno della finzione implicita del film. Hitchcock ribalta la convenzione e inserisce, all'interno del racconto, un altro racconto (all'interno della finzione, un'altra

---

<sup>113</sup> D'altra parte, il cartellone pubblicitario che appare ne *La mariée était en noir*, in *Baisers volés* e ne *L'argent de poche*, in cui si vede una coppia che si appresta a coricarsi nello scompartimento di un vagone letto: lui fuma, seduto sulla cuccetta superiore; lei, in camicia da notte, gli si avvicina con un sorriso sulle labbra: "felicità della coppia, sfrecciare del treno, viaggio verso l'ignoto: l'ideale impossibile di una stabilità fatta di movimento e di avventura" (*François Truffaut. Il segreto perduto*, 1991, trad. it. 1995: 254), secondo Suzanne Schiffmann ha stregato l'infanzia di Truffaut (*François Truffaut*, 1089: 250).

<sup>114</sup> Anne Gillain ci assicura che lo stesso Truffaut ha riconosciuto che questa scena è ispirata da quella in cui Eve Marie-Saint accoglie Cary Grant nel suo vagone-letto per meglio poi abbandonarlo alla morte (*Tipologie de l'amour en fuite*, 1980: 6). Vedi anche Dominique Auzel, 1990: 180.

finzione): il racconto ‘menzognero’ di uno dei personaggi” (Del Monaco, 1977: 122-3). Così risponde Hitchcock ai suoi detrattori:

Nei film, non abbiamo nulla di ridire se un uomo fa un racconto menzognero. D'altra parte accettiamo altrettanto bene che quando un personaggio racconta una storia passata, questa sia illustrata in flashback, come se si svolgesse al presente. Allora, perché non potremmo anche raccontare una menzogna in un flashback (C: 248)?

Citando sempre dal bell'intervento di Emanuela Del Monaco, *Fette di torta, fette di vita: le articolazioni della finzione*, “l'idea è quella di ospitare all'interno di un racconto, che chiameremo ‘soggettivo’ un altro racconto che chiameremo ‘oggettivo’, dunque all'interno di una finzione implicita una finzione esplicita che rimane implicita per una parte del film” (*ibidem*).

Ebbene, come segnala sempre Del Monaco, *L'amour en fuite* è costruito su un modello di questo tipo! Il protagonista ripercorre alcune fasi della sua esistenza e il suo racconto viene visualizzato da *flashback* che in taluni casi vengono smentiti da altri *flashback* di altri personaggi che propongono un'altra versione dei fatti: “*Il fatto è che in questo film la verità, quella unica e assoluta, non esiste. Esistono solo i punti dei vista soggettivi dei protagonisti. E se le diverse versioni dei fatti non coincidono non vuol dire necessariamente che uno di loro stia mentendo: nel ricordo la realtà si è mescolata con l'immaginazione, con il sogno, con il desiderio di come si vorrebbe che le cose fossero andate*” (*ibidem*). Truffaut:

Ci sono flashback *volutamente falsi*, come quando Antoine sostiene che i genitori di Colette sono andati ad abitare di fronte a lui, mentre era stato lui a cambiare casa per avvicinarsi a lei... *insomma il flashback non vuole dire necessariamente la verità* (T: 248; corsivo mio)]

“Il cinema come favola dunque, ma anche come sogno, desiderio. Il cinema come fuga. Lontano, il più possibile lontano dalla realtà” (*ibidem*).

2) *L'amour en fuite*, e più in generale: il *Ciclo Doinel*, come esempio di pratica di “esercizio di stile” — alla Raymond Queneau — pratica comune a Hitchcock.

Di Bello, Gerosa, Gnessi e Pamini, nel loro intervento *Le sfide della forma: l'esercizio di stile come laboratorio di composizione*, lavorano sul

*trait d'union* tra il cinema di Hitchcock e quello di Truffaut rappresentato dalla pratica dell'*Esercizio di stile* come macchina per moltiplicare la narrazione. L'importante non è il cosa ma il come; quindi, ogni film di Hitchcock si propone come un nuovo discorso che sviluppa aspetti diversi di uno stesso tema.<sup>115</sup>

La seconda versione de *The Man Who Knew Too Much*, del 1956, è un esplicito esercizio di stile. Questa versione costituisce infatti una "sfida" nei confronti della prima, "in quanto è concepita come riscrittura in forma reticolare, labirintica, per progressive deviazioni, della fabula già raccontata, nella versione del 1934, in forma lineare" (ivi: 196). Ma, se *The Man Who Knew Too Much* è l'unico caso di riscrittura esplicita nel cinema di Hitchcock, molti sono i casi di ristrutturazione implicita come *North by Northwest* riconosciuto persino dai critici più ingenui come variante di *The Thirty-Nine Steps*, girato in Inghilterra nel 1935 (*ibidem*).

L'esempio più evidente di *Esercizio di stile* nel cinema di Truffaut è in *Ciclo Doinel* che rappresenta un modo diverso di concepire la variazione sul tema. In effetti il regista francese utilizza la riscrittura cinematografica come progettazione di un testo seriale, composto da moduli (i film) completamente autonomi, ma correlati" (*ibidem*; corsivo mio). Infine: "L'*Esercizio di stile* truffautiano prevede anche la riscrittura del cinema del suo maestro-interlocutore Alfred Hitchcock (come del resto di molto cinema classico americano e non). Il caso di *La mia droga si chiama Julie* da questo punto di vista è emblematico, in quanto per struttura narrativa e tematiche trattate rappresenta una riscrittura per variazioni de *La donna che visse due*" (ivi: 197; corsivo mio).

Passiamo ora ad esaminare meglio il film. Teniamo conto che si tratta del quinto ed ultimo film con Antoine Doinel — "è veramente l'ultimo Doinel" (*T*: 245) — e, in qualche modo, oltre che della conclusione del ciclo-Doinel, anche del bilancio del cinema truffautiano

---

<sup>115</sup> "Il concetto di 'esercizio di stile' non va confuso con quello di semplice *remake* che chiameremmo piuttosto, in opposizione al primo, 'esercizio di genere': Mentre nell'"esercizio di stile' ad una invarianza del 'cosa' si accompagna un'informativa variazione del 'come', per cui si può dire 'lo stesso racconto rivisitato da...' o 'un nuovo discorso sullo stesso tema...'; nell'"esercizio di genere', invece, all'invarianza del "come" corrisponde una variazione ben poco informativa del 'cosa', per cui si può dire, 'un nuovo racconto della serie...', ovvero 'lo stesso discorso su un nuovo tema'" (1997: 194-5).

fino al '79; il film, infatti, continuamente procede per flashbak anche esterni al ciclo-Doinel.

Scegliamo un episodio centrale. Antoine, che ha divorziato da Christine, nel frattempo è stato anche abbandonato da Sabine, la donna con cui vive, senza con lei coabitare. Parlando del suo romanzo *Les salades de l'amour* con Colette, il suo primo amore fallito e ritrovato, le confida che sta scrivendo un nuovo romanzo: *Le manuscrit trouvé par un sale gosse*, richiamo al romanzo di Jean Potocki, *Il manoscritto trovato a Saragozza*, un *puzzle* in cui un personaggio racconta la storia dell'altro. Ebbene, di che si tratta? Antoine (il quale, evidentemente, finge che nel romanzo si tratti di uno sconosciuto) ascolta la conversazione telefonica di un signore in collera, sicuramente con la sua donna; a un certo punto, costui tira fuori di tasca una foto, formato cartolina, una foto di donna, "strappa la foto e getta i frammenti per terra prima di riattaccare la cornetta, follemente impaziente (comme malade) di abbandonare la cabina e di andarsene". Antoine raccoglie i frammenti e se li mette in tasca. Ricostituisce la foto e, armato della "foto ricostituita", inizia un'"inchiesta" per rintracciare la donna. Antoine così continua l'abbozzo del romanzo:

ANTOINE: Francamente, qui sono in panne. Probabilmente egli riuscirà a farsi amare. Ma da quel momento in poi, essi hanno una storia insieme e non possono accadere che delle delusioni, delle illusioni, delle rotture e francamente, ho paura di cadere nelle stesse tristezze sentimentali che ho già descritto nelle *Salades*.

COLLETTE: Oh no, sono delusa, sono francamente delusa, Antoine. Non è possibile. *Lei ha veramente una strana idea della coppia. Si ha l'impressione che le interessi solo il momento dell'incontro; che per lei l'avventura della vita, questa, si fermi quando due persone si sono unite. Non è possibile! Bisogna assolutamente che lei trovi qualche cosa!*

Che cosa trova Antoine? E ancora, in che modo Colette, il primo amore che non si scorda mai, ma anche: il primo amore fallito, lo inizia a questo qualcosa di nuovo?

Intanto e subito: Colette si sbarazza di Antoine inventando che fa la puttana. Egli, furioso, tira il segnale d'allarme e scende dal treno.

Andandosene dal vagone-letto, ha fatto inavvertitamente cadere la foto nell'atto di tirar fuori la sciarpa dalla tasca. Colette se ne impadronisce e scopre che si tratta della foto di Sabine Barnerias. Ora,

Barnerias è il cognome di Xavier, il quale è innamorato di lei, mentre lei lo sta tenendo sulle spine. Immagina, quindi, che Xavier sia sposato con Sabine! Ne parla con Christine etc. Scoprirà, alla fine, che Sabine e Xavier sono fratelli! Quindi si accorgerà di aver sfiorato, nell'immaginario, l'incesto!

Quindi: puttana + incestuosa. Ora, 1) puttana era la madre di Antoine — "mère-putain" la definisce due volte Anne Gillain nell'articolo già citato (*ibidem*: 6, 7) —, e, 2) sempre secondo Gillain, "un vento d'incesto soffia su *L'amour en fuite*"; e ricorda, oltre le osservazioni di Antoine su Léautaud,<sup>116</sup> il fatto che, attraverso l'intermediario del fratello e della sorella, di fatto sono la madre e il figlio ad essere riuniti:

Ora, come annunciava la scena in cui Xavier e Sabine si ritrovavano nella oscura sala del cinema, il luogo dell'incesto è il cinema, cinema in cui Antoine bacia Sabine per la prima volta, Gaumont Palace dell'infanzia di Antoine che lo script originale prevedeva d'evocare a due passi dalla tomba dei Madame Doinel. La cinefilia non è il sostituto dell'amore materno? (ivi: 7);

3) Collette ha avuto un figlio ucciso in un incidente stradale, ma ha deciso di difendere un assassino, colpevole di aver ucciso il figlio di tre anni!

Insomma Colette fa la funzione della madre!

L'interessante del film è che il primo amore rimane un primo amore fallito, anche se viene celebrata una sorta di riabilitazione della madre di Antoine (suo primo amore sostanziale). Antoine, infatti, incontra l'amante della madre (quello intravisto ne *Les quatre cents coups*), il quale gli dice che c'è stato "un malinteso" tra lui e sua madre; che la madre era un'"anarchica", incapace di "sopportare l'ipocrisia della società" (come Truffaut, l'abbiamo già visto); ch'essa era un "uccellino (petit oiseau). Oh, sì... sì... una specie di uccellino"; gli ricorda ch'era dedita alla lettura; che si chiamava Gilberte (un altro nome proustiano); ch'essa lo amava: "Essa ti amava in modo bizzarro forse, ma ti amava"; che sarebbe stata contenta d'essere sepolta accanto alla chiesa di Marguerite Gautier (di nuovo madre = puttana, ma puttana infelice); che "i torti non erano da una sola parte"; ch'egli rassomiglia alla madre.

---

<sup>116</sup> "Il suo dramma è che ha desiderato fare l'amore con sua madre. Anch'essa vagamente, ma sicuramente ha avuto paura".



Antoine ne conclude, tra sé e sé: "*Madame Doinel mi ha insegnato in ogni caso una cosa, che solo l'amore è importante!*"

Se la storia del rapporto di Antoine con la madre ha un approfondimento che le permette di raggiungere un suo approdo,<sup>117</sup> questo succede perché tale approfondimento è controbilanciato dalla sofferenza del 'fanciullo' (replicante di Antoine); un fanciullo, infatti: la figlia di Colette, muore falciato sulla strada, e il *flashback* che rievoca la scena è "il più terribile del film [...] anche la scena più drammatica di tutta l'opera truffautiana" (Malanga, 1996: 459); l'altro, è il figlio, ucciso a tre anni, dal padre perché, forse, sospetta che non sia suo! Colette difenderà il infanticida!

Alla fine Antoine racconta a Sabine la vera storia del suo innamoramento; non è stato uno dei tanti clienti "dragueur"; ha sentito la telefonata etc. Ha ricostituito la fotografia "e allora, *come in un'operazione magica (magique)*, il *puzzle* si è ricostituito ed ho visto apparire il viso della donna e mi sono innamorato, sì, follemente" etc.

Rieccoci con la magia! La magia, in Truffaut, la fascinazione, è sempre dell'amore!

Ma che cos'è l'amore? Una parte del dialogo tra Antoine e Sabine su cui si chiude il film:

SABINE: [...]. Antoine, perché non mi hai detto niente finora?

ANTOINE: Perché per tutta la vita sono stato abituato a nascondere le emozioni, e a non dire niente direttamente.

SABINE: Perché non hai fiducia nella gente.

ANTOINE: Sì, ma in te, ho fiducia in te. Sabine, devi credermi.

SABINE: [Gioiosamente.] *Non si può essere sicuri che ci si imbarchi per molto tempo.*

ANTOINE: Perché no?

SABINE: [Sorridente.] *Ma si può fare come se.*

ANTOINE: *Sì, sì, è così, facciamo come se.*

SABINE: E poi si vedrà.

ANTOINE: Sì, si vedrà.

---

<sup>117</sup> Truffaut si riconcilia con la madre solo dopo la morte di lei e dopo aver ritrovato, nell'appartamento di via Navarin, "dei ritagli di giornali che lo riguardavano, depennati, cancellati, cosa che provava ch'essa si interessava a lui, che non era insensibile" (testimonianza di Madeleine Morgenstern in un *entretien* concesso a Antoine de Baecque e a Serge Toubiana nel 1995, in Antoine de Baecque e a Serge Toubiana, 1996: 362).

E il film si chiude, come si è aperto, con le parole della canzone di Alain Souchon il cui ritornello fa:

Nous, nous on n'a pas tenu le coup  
 Pour nous, ça coule sur ta joue  
 On se quitte et y a rien qu'on explique  
 C'est l'amour en fuite, l'amour en fuite.

Antoine è cambiato? Colette al collega avvocato: "In ogni caso, quello là, non è proprio cambiato!"; Antoine a Colette: "Da allora sono molto cambiato"; Colette a Antoine: "Lei non è cambiato, Antoine!"; Antoine a Sabine: "Ho cambiato la fine del nuovo romanzo: il personaggio non si suicida più. Decide di vivere".

Sì, Antoine non è cambiato ed è cambiato! È una soluzione paradossale, come quella proposta da Truffaut: "È il contrario di un personaggio eccezionale, il contrario di un eroe, ma ciò che lo distingue dalle persone mediocri è che non si mette mai in situazioni mediocri" (*T*: 247).

Il cambiamento, anche se parziale, è profondo; la fotografia ricostituita è la fotografia ritrovata (il tempo ritrovato proustiano);<sup>118</sup> il lutto è rielaborato, e senza che nessuno muoia — Antoine non farà morire l'eroe del suo romanzo —, il lutto, "moltiplicato per tre, Truffaut, Doinel e Léaud, in cui il pubblico è chiamato a rielaborare il proprio, nell'irresistibile coinvolgimento della finzione elevata al massimo grado" (Malanga, 1966: 445). Al termine di una vera psicoanalisi, anche se poi Truffaut ha rinunciato a stendere Antoine "sul divano dell'analista [...] perché la psicoanalisi è una cosa troppo complessa per semplificarla all'interno di una commedia" (*T*: 246), che è anche una psicoanalisi del pubblico:

L'unicità più stimolante dell'*Amore fugge* sta proprio in questa *esperienza* visiva che, senza avere nulla a che fare col citazionismo narcisista, ha il merito di

---

<sup>118</sup> A proposito: con l'aiuto di Colette e, forse, di Christine! Ma il *refrain* della canzone cantata da Alain Sanchon "c'è sempre una carta adesiva trasparente per mettere assieme tutti questi tormenti [...]. Ci si lascia e non c'è niente che spieghi, è l'amore che fugge, l'amore che fugge", sembra dire, anzi dice che solo una carta adesiva, quindi in modo solo precario, mette insieme quei "frammenti" di cui è fatta la vita e che "non riescono a riunirsi", come dice Muriel ne *Les deux anglaises et le continent*.

collocare il pubblico direttamente *dentro* il film, facendogli provare sulla sua memoria i flashback dei personaggi: eliminata la figura dello psicanalista, intermediario comodo dal punto di vista narrativo ma fatale per il coinvolgimento profondo di chi guarda, è come se Truffaut mettesse gli spettatori in condizioni di 'analizzare' la parte del loro inconscio cinematografico occupata dai suoi film, tanto più che le immagini utilizzate non provengono solo dal ciclo Doinel (Malanga, 1966: 447-8).

Antoine è finalmente — per sempre? — fuoriuscito dal circolo ontogenetico-filogenetico; tra i tanti *flashback* — alcuni dei quali riguardano questo tema — ce n'è uno, tratto da *La nuit américaine*, e che non abbiamo ancora citato, in cui Liliane si sfoga così: "Antoine, è sempre in uno stato terribile. *Ha bisogno di una moglie, di una padrona, di una sorellina o di una nutrice, di una infermiera* e, io, mi sento incapace di giocare tutti questi ruoli insieme" (da notare, ma non è la prima volta, l'"amalgama" incestuoso di funzioni biologiche e non). Adesso egli è disponibile a vivere con una donna sulla base di un contratto, e di un contratto tra i più aperti, basato sul "come se"! "La storia della fotografia è stata raccontata *due volte*; una prima volta come una cosa che Antoine avrebbe inventato e una seconda volta raccontando la verità vera" (*T*: 247; corsivo mio).<sup>119</sup> Truffaut ci dice che Sì, il puzzle della foto strappata che lui ricompone "è anche una forma di montaggio": quando ha fatto *L'amour en fuite*, "pensava[o] molto a *F for Fake*, che ho esaminato a fondo per il suo uso della menzogna. Questo film mostra l'importanza di tornare al momento in cui il personaggio parla. Non si autentica un flashback per il punto di partenza ma per il ritorno" (ivi: 245).

Malanga osserva che, se Truffaut, nell'*Uomo che amava le donne*, stabiliva "il primato del flashback tra sé e sé, totalmente soggettivo", col risultato di portare gradualmente il personaggio alla scoperta della sua verità segreta, nell'*Amour en fuite*, egli "oppone alla verità di chi ricorda quella di un altro interlocutore, reale o ipotetico che sia". La novità

---

<sup>119</sup> La duplicità del racconto è finalizzata alla creazione del romanzesco: "Il romanzesco aggiunge sempre qualcosa. In questo film noi vediamo che, per la prima volta nella sua vita, Antoine si dà da fare parecchio per ritrovare la pista della ragazza... la foto strappata... Ma tutto ciò non è realistico, io l'ho trattato come un racconto arabo. Nel film c'è un aspetto da 'Mille e una notte' che illustra il piacere di raccontare. Sento di aver fatto, all'interno di questo film, un'esperienza di narrazione che mi ha interessato moltissimo: la storia della foto è raccontata due volte [il seguito è stato già citato]" (*ibidem*).

nell'*Amore fugge* è che i *flashback* "possono mentire, inconsapevolmente o deliberatamente, ma la parte aggiunta di finzione può svelare nuove verità, magari illuminanti. E sarà proprio la finzione la via d'uscita da una memoria labirintica in cui, nonostante le fughe, si ritorna sempre" (Malanga, 1966, 448-9).<sup>120</sup>

Il "come se" non è l'iniziativa finzionale laiana? L'apertura al possibile? Vedi, soprattutto in *Conversazionalismo*, del 1993, la proposta ai pazienti di "fingere", cioè di costruire una realtà diversa da quella in cui si trovano (spesso si tratta di malati terminali); così come, viceversa, l'"analisi grammaticale" degli sbobinati delle conversazioni psicoterapeutiche consente di cogliere l'uso della finzione, sia da parte del paziente che dello psicoterapeuta, attraverso il reperimento delle forme grammaticali tipiche. "*Procedere nel senso della finzione*. Sarà più interessante, più intrigante, più toccante. Ed è proprio quel che cerco, infatti. *Non la verità. L'interesse. Fare 'come se'. Ecco il paradosso della carriera di un cineasta*" (T: 243).

L'apertura al possibile consente, in Lai, un accesso alla felicità, anche se relativa (Truffaut definisce il "finale": "felice relativo o relativamente felice" (ivi: 248). Quest'apertura è manifestamente, come potrebbe essere altrimenti?, presente in Truffaut grande autore di *fiction*: "L'arte cinematografica non può esistere che attraverso un tradimento ben organizzato della realtà" (P: 35); il cinema dev'essere una "fantasia della finzione" (*ibidem*), una "menzogna organizzata" (ivi: 224): "Fare un film significa [...] architettare una finzione, scegliere una parte del mondo e dimenticare volontariamente il resto" (ivi: 29); in una lettera a un

---

<sup>120</sup> "Antoine, a un certo punto, scrive a Sabine e ricorda, in flash-back, un episodio della sua infanzia, la visita della psicologa: la scrittura è provocata da un'immagine, che è un flash-back dell'*Uomo che amava le donne*; siamo perciò in presenza di un flash-back che provoca un flash-back, espediente narrativo già visto in *Tirate sul pianista*. L'azzardo diventa maggiore in un'altra situazione del film; in *Antoine e Colette* a un certo momento i due ragazzi ricordano un fatto della loro vita passata (il padre che li sorprende mentre fumano in camera). Il flash-back è in realtà una sequenza girata e poi eliminata al montaggio dei *Quattrocento colpi*. Allora, stando al gioco: il ricordo è ricordo della finzione (il film), ma è finzione non realizzata (mai montata); nel film (*Antoine e Colette*) è però montata come 'reale', in una perfetta identificazione dei termini. Nell'*Amore fugge* si riprende *Antoine e Colette*, in una sorta di spinta accelerante ai rimandi interni, ognuno dei quali è lo strato più 'profondo' del precedente. Non c'è gratuità. Al fondo c'è un'immagine racconto che non si duplica, non si lascia sorpassare, ed è l'infanzia, l'unico momento di coincidenza tra l'immagine (non il film) e la vita: l'infanzia è l'attimo che si "fissa" e si perde" (Tinazzi: 1966: 41-2).

giornalista (15.6.1973): "Ad ogni modo, credo che un film non abbia interesse a essere naturale al cento per cento, e che debba mantenere una componente artificiale" (A: 212); in un'altra a Gilles Jacob (21.11.1975), parlando di *Adèle H.* e *Kaspar Hauser*: "La gente non è stupida: sa bene che sullo schermo non ci sono il vero tenente Fontaine, il vero Kaspar, la vera Adèle" (ivi: 239).<sup>121</sup>

Welles presenta così il suo *F for Fake* (F per falso), nel 1975:

Signore e signori, questo è un film che parla di raggiri, di frodi e anche di bugie. Raccontate davanti al caminetto, in una grande piazza o in un film, quasi tutte le storie nascondono qualche menzogna. Ma non questa, ve lo prometto. Nella prossima ora ascolterete la pura verità, basata su fatti veri.

Poco più avanti:

*La distinzione importante da fare quanto si parla di valore artistico di un dipinto non è quella che stabilisce se un quadro è vero o falso ma se è un buon falso o un pessimo falso.*

Per concludere:

All'inizio di questo film vi ho fatto una promessa. Ho promesso che per un'ora vi avrei detto la verità. *Quest'ora è già passata.* Negli ultimi 17 minuti non ho fatto altro che mentire. La verità, vi prego di perdonarci, è che abbiamo falsificato una vicenda artistica. Come ciarlavano il mio compito era di renderla reale. Non che la realtà c'entri qualcosa. Realtà è lo spazzolino da denti che vi attende a casa nel bicchiere. È il biglietto dell'autobus, la busta paga e la tomba. [...]. Quello che noi ciarlantani speriamo di spacciare per verità è l'arte. Lo stesso Picasso disse: "L'arte è una menzogna che ci fa capire la verità".

Non a caso, cioè: come manifestazione di una raggiunta libertà — Truffaut dirà alla fine: "Nell'ultima scena Léaud era sconvolto. E anch'io. [...]. Ora mi sento libero. Per la prima volta non ho nessun progetto in

---

<sup>121</sup> A proposito di "come se", vedi la lettera a Jean Gruault (21.7.1974) in cui, parlandogli della *Chambre verte*, gli dice che i due protagonisti "non parlano mai d'amore [...] eppure devono dare al pubblico l'impressione di guardare un film d'amore. [...]. Quando l'eroe fa delle cose strane, trova il modo di dilatarle, di dar loro un buon aspetto visuale, sono elementi da trattare *come se fosse un film giallo*, sottolineando gli aspetti di segretezza e quasi di follia dell'eroe" (*Autoritratto*, 1988, trad. it. 1989: 217-8; corsivo dell'autore).

corso (*T*: 244) —, l'ultima scena è un flashback da *Les quatre cents coups*, quella del rotore (o tamburo ruotante, che richiama lo zootropio di Herner o il prassinoscopio di Reynaud, antenati del cinema), una specie di stanza delle meraviglie dove viene a mancare la legge della gravità e Antoine, preso dal movimento vorticoso, resta sospeso: Truffaut, alla Hitchcock, fa una breve comparsa all'uscita del rotore (quindi: c'era dentro anche lui!).

## 12. Vita → teatro → vita → (*ad infinitum*). *Le dernier metro* (1980)

A proposito della 'terribilità' dell'amore, le scelte di Truffaut cambieranno — o si articoleranno — nei film successivi, come ad esempio, ne *Le dernier métro* in cui una donna, Marion Steiner, ama due uomini ma senza che succeda nulla di tragico. Marion, pur portando lo stesso nome dell'eroina di *Psycho*, e di quella de *La sirène du Mississippi* — di quest'ultimo film Truffaut riprende esplicitamente la battuta della *Scomparsa* sull'amore come "gioia e sofferenza" — non contagia, con i suoi precedenti, questa nuova esperienza!

Secondo Malanga, *Le dernier metro* è "la passione a cui è stata tolta la buccia della malattia. E ciò che ha consentito la guarigione è il teatro, che è gioco di vita e finzione mescolate, intrecciate, scambiate, ma *non confuse*". (1996: 464). Lo straordinario epilogo ingannevole de *Le dernier metro*, dove la Deneuve e Depardieu recitano sul palco senza che lo spettatore se ne accorga, secondo Malanga "richiama l'inizio di *Effetto notte*: solo la macchina da presa poteva occultare e svelare una simile scena, e Truffaut si congeda così, intimamente, dagli spettatori dell'*Ultimo metrò*, qualche secondo prima che il film trovi la sua fine 'logica', ben poco classica e, una volta tanto, lieta" (*ibidem*).

Ma non è lo stesso espediente usato da Hitchcock nella chiusa di *Murder!*?<sup>122</sup>

Per verificarlo basta leggere attentamente la sceneggiatura in cui l'introduzione del "décor" — "... Dietro Bernard, il décor è *adesso* dipinto!" (*L'avant-scène cinéma*, 1983: 82; corsivo mio) — segna il passaggio dalla vita al teatro. Lucas, ad un certo punto ha considerato ormai conclusa l'esperienza de *La disparue* — titolo eminentemente proustiano — e ha annunciato, a Marion, di star preparando una nuova *pièce*: *La montagna incantata*: a questo punto si colloca davanti a un gran foglio di carta incollata al muro sulla quale ha scritto a grossi tratti: "Der Zauberger": la magia ritorna? — in cui Marion reciterà una parte "su misura" per lei: "Ti parlo del personaggio. Ebbene, sì, essa è dolce, tenera, essa è addirittura amorosa; e tuttavia essa è crudele. Senza volerlo, senza volerlo". E continua: "Sarà formidabile, vedrai. Ti farò

---

<sup>122</sup> Vedi le osservazioni interessanti di Yannick Mouren (1997: 73-4).

parlare senza letteratura, con le parole di tutti i giorni. Mi servirò delle tue espressioni, capisci?" E Marion: "Sì, capisco soprattutto che a partire da adesso, tutto quello che dirò sarà suscettibile d'essere usato contro di me"!

Il solito furto: alla vita? Il circolo è però: vita → teatro → vita → e così *ad infinitum*.

Anne Gillain dedica un'analisi magistrale a *Le dernier metro* subito dopo aver analizzato *Jules et Jim*, in un capitolo intitolato "Le donne regine"; e ne propone una lettura in chiave psicoanalitica, che tenga conto dell'organizzazione narrativa di questo film il quale, secondo lei, come tutti gli altri, è fondato su un duplice sistema di lettura; ma, in questo caso, "la storia realista è soggetta a ellissi, cortocircuiti, lacune che lo spettatore rileva a stento, a tal punto è solido il sistema di saldatura del racconto messo in atto dalla sceneggiatura fantasmatica". Tali saldature "operano tramite il gioco delle ripetizioni che non sono più, come in *Jules et Jim*, metafore collegate al corpo del racconto (donna-acqua, donna-locomotiva o paesaggio), ma godono di un funzionamento autonomo, *indipendente dal senso logico della storia*. Il soggetto primario influenza il racconto non più indirettamente, ma segretamente" (ivi: 109; corsivo mio).

Rimando al testo che non è possibile riassumere data la sua complessità; segnalo solo alcuni elementi.

Secondo Gillain l'immaginazione di Truffaut "vola [...] con una padronanza e una sicurezza così impeccabili da potersi permettere qualsiasi audacia senza destare la censura del razionale" (*ibidem*). Il suo "volo", cioè,<sup>123</sup> se in molti altri film, soprattutto nei primi, è risultato evidente e assurdo (anche comico), utilizzando la tecnica dell'insero spiazzante, negli ultimi film — in particolare ne *Le dernier metro*, può permettersi di svolgersi, ed alto alto, senza che nessuno se ne accorga.

Gillain dimostra, infatti, che quattro, dico quattro, sequenze costituiscono degli inserti completamente inutili, cioè non funzionali all'economia del racconto (ivi: 108). Evidentemente, secondo Gillain, sono non funzionali all'economia del racconto manifesto, ma funzionali a quella del racconto latente; quest'ultimo Gillain ricostruisce utilizzando, come grimaldello, le "ripetizioni", anch'esse quattro (ivi: 109); le quali,

---

<sup>123</sup> Su questo aspetto ci soffermeremo, in modo tutto particolare, in sede di conclusioni a proposito del superamento di Hitchcock da parte di Truffaut realizzato proseguendo nella stessa direzione di Hitchcock, ma facendo anche quel ch'egli non ha osato!



secondo il modello del *transfert*, indicano che "sul racconto incombe una forte repressione. [...]. L'oggetto della rimozione [...] è il corpo della madre" (ivi: 110). Non solo Marion, ma l'intero spazio del teatro, rappresenterebbero l'istanza materna (ivi: 111).

Ad una lettura sintomale, le quattro ripetizioni svelano l'Edipo, in particolare quello di Bernard (tutto il film = esplorazione del corpo della madre etc; oppure = "Una madre seduce un figlio" [ivi: 118]). Gillain non riesce subito a venire a capo di una delle quattro ripetizioni, ma a poco a poco viene a capo anche di essa (ivi: 112-118)!

Importante: La "tirannia" (ivi: 119) di Marion si dimostra, alla fine, fondata "su una legge giusta e onorevole" (*ibidem*). Ha fatto tutto per proteggere il marito, Lucas (una sorta di bambino delinquente ma creativo). Nel finale, dopo un apparente ultimo tentativo di seduzione verso il figlio — Marion all'ospedale etc. —, le quattro ripetizioni cadono; l'Edipo è sciolto: "Rifiutandosi, con un gesto di derisione, di offrirgli [all'Edipo] una soluzione, egli [Truffaut] afferma il primato del lavoro creativo. Il terzetto adulterino può vivere in pace, posto che continui a realizzare commedie" (ivi: 121). (Vedi Annette Insdorf, 1994: 239).

## 12. Come ti uccido la matrice. *La femme d'à côté* (1981)

Non possiamo non ricordare anche *La femme d'à côté*, del 1981, a proposito del quale Malanga parla giustamente di "vertigine dell'abisso" (1996: 475). Truffaut fornisce una pista importante quando indica nella signora Jouve, la confidente e la narratrice, e nel circolo di tennis di cui essa si occupa, "un punto nevralgico.<sup>124</sup> Tutto passa attraverso di lei. Quando vivi una storia d'amore, la vivi con troppa forza, convinto che il mondo si sia fermato. Vent'anni dopo ridi nel vedere fino a che punto eri eccessivo. La signora Jouve rappresenta questo distacco indispensabile" (*T*: 261).

Orbene: la signora Jouve — che gestisce un campo da tennis — ha tentato il suicidio e, fin dall'inizio, mostra, oltre al bastone che le serve per sostenersi camminando, la protesi della gamba destra persa quando si è gettata dal settimo piano perché il suo amore era partito per la Nuova Caledonia, abbandonandola; quindi: una sorta di acrofilia *contra* acrofobia! Essa è sicuramente il controcanto, ironico, se non sarcastico, di Jérôme, il frequentatore cautiissimo dei campi di tennis de *Le genou de Claire*, di Romher. — "Quando Romher fa *Le genou de Claire*, non ha bisogno di me" (*T*: 44). — In apertura del film la signora Jouve: "Se pensate che sia una tennista siete completamente in errore. Dipende dalla macchina da presa che inquadra solo il mio viso, ma se vi allontanate, comprenderete immediatamente la situazione". Subito dopo si vedono il bastone e la protesi!<sup>125</sup>

Ma essa è anche, più drammaticamente, una sorta di sintesi — immagine, quindi, rinforzata — di Stewart in *Rear Window* e in *Vertigo*: non ha solo rischiato di precipitare per caso; si è buttata giù dal settimo piano, e volontariamente; non ha solo la gamba ingessata, ma una protesi al suo posto! (in *Rear Window*, Stewart, se all'inizio è ingessato

<sup>124</sup> A Jean Aurel Truffaut: "Ma, e qui insisto molto, l'*idea motrice* del film, Madame Jouve, non è mia, ma di Susanne Schiffman, credo" (*Cinématographe*, 1984: 33; corsivo mio).

<sup>125</sup> Mme Jouve racconta a Bertrand il tentato suicidio prendendo spunto da un film che Bertrand ha visto: "C'era una donna che aveva paura che gli uomini la prendessero tra le braccia; non lo sopportava. Allora, c'è un tipo che per piacerle si fa tagliare le braccia" (si tratta di *The Unknown*, di Browning, del 1927): Mme Jouve fa parte di questo genere di persone, capaci di tutto; che non hanno, quindi, le vertigini!

per un incidente di lavoro, alla fine è doppiamente ingessato per un incidente d'amore: per un incidente occorsogli mentre difendeva il suo amore infine sbocciato).

Però, quando sa che l'amato è tornato e la cerca, la signora Jouve decide di andare a Parigi per non farsi trovare. Non per evitare la tragedia, ma perché la tragedia si è già consumata? È l'aver consumato la propria che le consente di chiosare quella altrui: "I corpi di Mathilde e Bertrand temo proprio che non saranno tumulati insieme [a differenza di quelli di Catherine e di Jim]. Se dovessi scegliere un'epigrafe funeraria per quei due, saprei cosa scriverei: 'Né con te, né senza di te'; *ma nessuno chiederà il mio parere*".

Anne Gillain: "*La saggezza* — come dimostra la signora Jouve, che perfino vent'anni dopo, non osa affrontarla — *consiste nell'evitarla* (la forza della passione, sostanzialmente: l'incesto [ivi: 54])" (*op. cit.*: 521; corsivo mio). Ebbene, è proprio tra capacità di affrontare la passione e la capacità di evitarne il massimo stravolgimento (l'incesto), che si gioca la partita.

Una parentesi necessaria; abbiamo già citato il film di Rohmer del 1970, *Le genou de Claire*; adesso che ci ritorniamo dobbiamo forse dare qualche elemento supplementare; ricordiamo la strana acrofobia di Jérôme da lui stesso così descritta:

Toccarle il ginocchio era la cosa più strana, la sola da non fare, insieme la più facile! E mentre sentivo la... la facilità, la semplicità del gesto, ne sentivo anche l'*impossibilità*. Sai, come se ti affacci a un *precipizio (précipice)*,<sup>126</sup> hai solo un passo per saltarci dentro, e, *anche se vuoi farlo, non puoi*. Mi c'è voluto del coraggio, sai! Molto coraggio, davvero! Nella mia vita non ho mai fatto *niente di così eroico*, o almeno di così volontario! Questa, infatti, è la sola volta in cui ho compiuto un *atto di volontà pura*. Non ho mai provato così forte il sentimento di fare una cosa *perché dovevo*. Perché dovevo farlo, no? Te l'avevo promesso!

Diversamente da Scottie, Jérôme, affacciato al "precipizio", fa l'esperienza non dell'inevitabilità ma dell'"impossibilità" del "salto". Jérôme parla comunque di "coraggio", di qualcosa di "eroico" fatto

---

<sup>126</sup> La vertigine non è nominata ma è di essa che si parla; Bonitzer la nomina avverbialmente, commentando di sfuggita *Le genou de Claire*: "In realtà non è successo nulla. O così poco, ma è questo 'poco' che si presta a tutte le interpretazioni, tutte le discussioni, *vertiginosamente*... Era veramente così poco? Che ne sapete voi, come potete giudicarne, se questo poco per me era molto?" (1991: 38; corsivo mio).

perché "doveva", realizzando un "atto di volontà pura". L'eroismo è connesso sicuramente al fatto di essersi affacciato al precipizio. Cito da *La psicoanalisi e Hitchcock*:

L'esperienza di Stewart è modificata come segue: 1) Jérôme si affaccia, *come* Stewart, al precipizio; 2) lo fa, *diversamente da* Stewart, perché deve, come "puro atto di volontà"; 3) quindi si allontana dal precipizio, *diversamente da* Stewart che, invece, non può allontanarsene; 4) per il semplice motivo che, *diversamente da* Stewart il quale non può non precipitarvi, proprio precipitarvi non può; 5) col risultato che, *diversamente* che in *Vertigo*, ne *Le genou di Claire non muore nessuno*; cade, non Claire, ma l'avvio e la prosecuzione dell'esperienza con essa (mentre rimane in piedi quella con Lucienne).

Sembrerebbe che il nuovo percorso sia preferibile, almeno perché meno catastrofico. In qualche modo è stato risolto il problema del possesso-dominio — ad esempio, dell'uomo sulla donna —; ma con un gesto disperato di sublimazione che sconfinava con la quasi evirazione; evidentemente solo al di fuori del *ménage* coniugale, ma ne siamo sicuri? Bonitzer avanza dei sospetti sul probabile color — bianco — del matrimonio di Jérôme (1996: 114).

Ma l'impressione è che sia scomparso, caduto, qualcosa: l'amore e la libertà, se non di Claire, di Jérôme, per non parlare di Lucienne (1966: 193-4).

Tutti ricordano la caduta miracolosa di Gregory ne *L'argent de poche*: Gregory sorride (incolume), mentre i passanti lo guardano terrorizzati; la madre sviene! (Cade anche lei, ma diversamente!) È qualcosa che, nell'immaginario di Truffaut, può succedere solo ai bambini? Vedi le pagine bellissime di Anne Gillain (*op. cit.*: 256-97); Gillain sostiene che una lettura sintomale — da lei definita "fantasmatica" — del film, consente di cogliere un messaggio "tanto chiaro quanto insensato: l'infanzia non ha alcun bisogno degli adulti, basta completamente a se stessa. Se l'angoscia della caduta è assente, è perché ai bambini non serve alcuna struttura di sostegno" (ivi: 257). Si tratterebbe, quindi, di alimentare al massimo la propria parte infantile? Dove: infantile = creativo? (ivi: 258)

Ma torniamo al film di Truffaut. Ebbene, è il parere della signora Jouve che Truffaut considera importante. Ma qual è veramente il suo parere? Cercheremo di capirlo. Intanto sappiamo che Truffaut indica il potere terapeutico delle vertigini; delle "*storie spinte all'estremo* ("*jusqu'au-boutistes*")", egli dice, infatti, che "sono esaltanti. E poi, quando si scrive, quando si filma, è piacevole far soffrire i personaggi al tuo posto. Ogni tanto sento qualcuno che mi dice di essere rimasto

sconvolto dalla *Femme d'à côté*, mentre io mi sento in uno stato di euforia" (T: 262). Come dire: state attenti, non fate quello che hanno fatto Mathilde e Bertrand (la signora Juove, per ogni eventualità, si fa accompagnare da un uomo, sì, ma che non ama le donne!); ma, d'altra parte e contemporaneamente, fate quel che hanno fatto Mathilde e Bertrand, ma, come dire: *in effigie*, in laboratorio! Com'è possibile fare le due operazioni in contemporanea?

Intanto è importante rilevare un fatto: l'esperienza di Mathilde e Bertrand ricalca esattamente quella della signora Jouve; essi si amano tempestosamente, lei lo lascia per non impazzire — "Ti lasciavi; o lo facevo o diventavo pazza" —; dopo otto anni si rivedono. Qui finisce, come sappiamo, l'identità delle due esperienze. La signora Jouve si è saputa fermare, anche se spiacciata sul selciato! Ma il film ci presenta, attraverso questo anche solo parziale ricalcamento, una forma di *continuum* quasi inevitabile! I nostri due eroi si incontrano:

BERNARD: Prima pensavo che succedessero cose straordinarie sotto le gonne delle donne.

MATHILDE: E adesso?

BERNARD: Eh, sì, ogni tanto!

Più avanti:

MATHILDE: Ti ricordi quello che mi dicevi otto anni fa? E Dio sa quanto mi facesse male sentirtelo dire: "*Tutte le storie d'amore devono avere un inizio, un centro e una fine*". È a verità.

BERNARD: Sì, sì, tu hai ragione. Hai ragione, ragione al 100%!

Ma la storia tra loro ricomincia<sup>127</sup> (la storia di Mathilde con uno di cui al marito dà la seguente definizione: "Fa parte del genere: facile da avere [da riavere?], impossibile a tenere")! Avrò anche questa nuova storia un centro e una fine, ma una fine drammatica! E, a modo suo, definitiva!

Tutti conoscono la storia, quindi possiamo non raccontarla. Il marito di Mathilde, quando scopre la verità — il nuovo rapporto tra i nostri due

---

<sup>127</sup> Fanny Ardant in *Portraits volés*, mentre commenta la scena dello svenimento, quindi, del romanticismo nei supermercati: "In effetti dal quel momento il film è un susseguirsi di cadute, a volte di Bernard a volte di Mathilde; sono come due vasi comunicanti: quando uno cade l'altro si rialza; è una scena meravigliosa!"

eroi si è interrotto *coram populo* —, le ripete qualcosa che i grandi amanti del cinema truffautiano ogni tanto sanno dire:

Eh, sì, bene, neanch'io avevo capito! Gli uomini non capiscono mai niente dell'amore, siamo dei dilettanti. *Io ti amo come sei (je t'aime comme tu est)*, Mathilde, anche se non ti ho mai capita. *Io non ho mai mentito, solo perché è troppo complicato*, sì, è troppo complicato. E, improvvisamente, scopro che vivo con una bugiarda, che dormo con una bugiarda, che faccio l'amore con una bugiarda. E che amo una bugiarda!

Ma c'è qualcosa che non va in quest'ennesima accettazione totale. Forse perché non è totale? Come fa un uomo ad accettare tutto se schiva le complicazioni? Il marito di Mathilde ama le complicazioni di Mathilde: in Mathilde, non in se stesso?

In uno degli ultimi film di Truffaut, uno dei suoi più grandi *Leitmotiv* subisce una torsione fortemente sarcastica. Il marito ama Mathilde così com'è, cioè bugiarda (come Marnie, come Marion)? No! Come vedremo tra poco, almeno nel convincimento di Mathilde: egli finge!

Mathilde viene ricoverata in una clinica per un "esaurimento nervoso". Al medico che gli chiede: "Mi dica, prima, ha avuto qualche avvisaglia, qualcosa che...", il marito risponde così:

No, no, è come crollata. Non c'è altra parola, è come crollata. Pensandoci, c'è stato qualcosa; l'altra settimana passeggiavo con lei a Grenoble, al centro... *a quell'ora c'era un traffico enorme...* Lei ha ripetuto più volte: "*Dove vanno tutte queste auto, dove vanno tutte queste auto!*"

Il traffico enorme di macchine, tante macchine, di cui non si sa dove vadano, rappresenta il processo senza fine che abbiamo cercato di illustrare in Hitchcock?

Il marito si reca da Bernard a chiedere il suo aiuto: "Può fare come le pare. Ma posso dirle che quando busso alla porta ed entro nella camera, mi basta guardare il suo viso per capire che... *non sono io che aspetta!*"

Bernard va a trovarla; Mathilde ha lo sguardo vuoto fissato nel vuoto. Lui: "Vuoi che rimanga?" Lei lo guarda. "Devo andarmene?" Lei si volta altrove. Lui: "Eh, né l'uno né l'altro!" Mathilde non vuole il marito, ma neppure l'amante? Vuole uscire dal traffico? La malattia, nella quale il

medico sostiene che "vuole" rimanere, è uno strumento per uscire dal traffico?

Nel corso di una seduta psicoanalitica (con lo stesso medico):

MATHILDE: Amava [la signora Jouve] quell'uomo, appassionatamente; e quando seppe che stava per partire per la Nuova Caledonia, lei decise in se stessa: aspetterò tutto il tempo che vuole. [Con forza, quasi con violenza]: *E fu proprio in quel momento che decisi di uccidere mia madre!*

MEDICO: [Si volta:] Che cosa?

MATHILDE: [Sorridente:] *Eh, volevo vedere se mi ascoltava!* Riprendo la storia della signora Jouve. Quando apprese che il suo amante si era sposato in Nuova Caledonia, aprì una finestra, era al settimo piano, e si buttò nel vuoto; si salvò perché c'era una vetrata che ne attutì la caduta. Vent'anni fa. Adesso cammina con una protesi alla gamba destra. Lei che ne dice di questo?

MEDICO: Beh, che è stata fortunata.

MATHILDE: Anche lei la chiama fortuna!

MEDICO: Certo, è fortuna. Ha avuto la fortuna di vivere, forse: di potere amare un altro uomo. La vita ha più fantasia di noi, e credo di non insegnarle niente. *Si può amare ed essere amati una seconda volta!*

MATHILDE: Ma bisogna saper farsi amare, e io non valgo niente proprio niente. C'è in me qualcosa che respinge la gente.

MEDICO: Suo marito non ha l'aria di uno che la respinge.

MATHILDE: *Mio marito mi ama! Mio marito, come lei: fa solo finta di ascoltarmi.* Mi dice: dovresti voltare pagina. Ma lui non sa che pesa cento chili. *No, nessuno si interessa a me (No, personne ne s'intéresse à moi).* Lei è pagato per fare questo. Se quello che c'è sui libri fosse vero, normalmente mi dovrei innamorare di lei, in questo momento. Invece non mi fa nessun effetto. *È chiaro che c'è qualcosa, nella cura, che non funziona!*

Bellissima sequenza, e, forse, anche istruttiva. Che c'entra la morte della madre — un'altra bellissima bugia sulla morte della madre, dopo quella clamorosa, "colossale" di Antoine Doinel ne *Les quatre cents coups*; e quanto rinforzata! Qui Mathilde non solo dichiara che la madre è morta, ma anche che l'ha uccisa lei! — piazzata là, come esito alternativo (o omologo?) della vicenda della signora Jouve, e per verificare un ascolto che poi si rivelerà inesistente o simulato? Così nel medico come nel marito?

La morte della madre non è forse l'eliminazione disperata del *primum movens*? E, con esso, di tutto il movimento, dell'"enorme traffico"?

Bernard è in ospedale; Mathilde gli fa cambiare le pile della radio:

MATHILDE: [...]. Formidabili queste pillole, t'assicuro! Ecco, vedi: questa qua ti ridà l'appetito, questa... ti fa dormire almeno cinque ore, e ce n'è una che ti rende allegro; sì, sì, ne prendi due e scoppi a ridere da solo nel tuo letto! Dovresti provare!

BERNARD: *No, no, grazie, io sto bene.*

MATHILDE: Davvero? Come sta la signora Jouve?

BERNARD: *Lei sta bene, sta molto bene.*

MATHILDE: [Prende una pillola.] Quando vieni a trovarmi, ti annoio da morire, eh!

BERNARD: No, non è vero. No, niente affatto. La radio adesso funziona, eh. *Vedo che ti interessi alle notizie, a cosa accade nel mondo.*

MATHILDE: No, ascolto solo canzoni... perché dicono la verità. Più sono stupide e più sono vere. E poi, non sono stupide. Che dicono? Dicono: non devi lasciarmi... senza di te in me non c'è vita... senza di te io sono una casa vuota... o: lascia che io divenga l'ombra della tua ombra... oppure... Senza amore non siamo niente!<sup>128</sup>

BERNARD: Beh! Mathilde, adesso devo andare [sta per baciarle la fronte ma lei si ritrae]. Torno presto.

MATHILDE: *Non affannarti, eh, non ce n'è più bisogno. Puoi anche dire a tutti: missione compiuta! La pazza sta per diventare normale!*

Tutti stanno bene, anche Bernard, come la signora Jouve, ha saputo guarire (della malattia del "traffico enorme"); anche Mathilde guarirà a modo suo: si ucciderà e, prima, ucciderà l'amante; dopo aver fatto l'amore con lui. Questa sarà l'uccisione della madre, della matrice: del traffico inarrestabile?

"Data la posizione dei loro corpi, c'è da supporre che quell'uomo e quella donna, abbiano avuto un rapporto sessuale subito prima di morire" (dal referto del medico legale). Un episodio fortemente hitchcockiano, di quelli che stupivano Truffaut in Hitchcock, nei cui film sesso e morte sembravano intercambiabili.

---

<sup>128</sup> "La vita è fatta così, non si può fare a meno di amare e di essere amati" (*L'argent de poche*).



Malanga ne parla così: "È un film noir, con tanto di eroina che emerge dal passato, con pistola e impermeabile. È la libera interpretazione di un film di Hitchcock, con tanto di finestre sul cortile e suspense senza sosta. È una canzone (i cui testi sono nella sceneggiatura), con tanto di strofe e ritornelli. La fiction di Truffaut ormai fa girare la testa" (1996: 478). E, per rendere meglio il clima hitchcockiano, quello della vertigine, Malanga ritorna a parlare del modo di citare (rubare) di Truffaut — di cui parleremo tra poco — che, a questo punto, sembra acquistare una valenza vertiginoso-hitchcockiana; Malanga osserva che "dietro Bernard", che s'innamora di Mathilde vedendola da una finestra mentre prepara delle tartine per i bambini, c'è Werther che rimane ipnotizzato da Carlotta, incorniciata in una porta e intenta a tagliare delle fette di pane per i bambini: "Mai prima d'ora il regista si è permesso cortocircuiti tanto scoperti e tanto naturali, mettendo fianco a fianco elementi culturalmente disparati che si attraggono magicamente dando vita a un'altra dimensione, un'altra realtà, corrispondente a quella intima e tormentata di chi è in preda alla forza brutta dei sentimenti". La "potenza" de *La femme d'à côté*, sta in questa "eccezionale abilità di mescolare sotterraneamente ingredienti che di solito in superficie sono separati da barriere di genere, categorie, giudizi di valori": *La femme d'à côté*, è Truffaut allo stato puro" (*ibidem*).

Un *regressus* citazionista, quindi finzionale, *ad infinitum*, contrapposto a quello disperatamente troncato con l'uccisione della madre, della matrice?

Anne Allain, che abbiamo già citata più sopra, sostiene che *La femme d'à côté* descrive la "rigorosa traiettoria di un Edipo rovesciato" (*op. cit.*: 52). Mathilde è la donna che ritorna dal passato (in qualche modo: il *primum movens*); essa è, infatti,

*una figura di madre arcaica e possessiva, viene a riprendere il figlio, a strapparli all'ordine sociale per ricreare con lui un rapporto duale che li condurrà alla morte. [...]. Il corpo inerte di Bernard sprofonderà letteralmente tra le gambe di Mathilde, suggerendo il ritorno dell'uomo adulto nel ventre materno e nel nulla (ivi: 53).*

Come la mettiamo allora con la questione già posta: in che modo abbandonarsi alla passione e nello stesso tempo premunirsi dai suoi

effetti letali? (In altri termini: in che modo essere hitchcockiani senza essere rohmeriani?)

Sempre Anne Gillain, che analizza questo film subito dopo *Les quatre cents coups*, perché entrambi i film, secondo lei mettono in discussione, anche se in modo diverso, la figura della madre, ricorda l'esperienza di Antoine nel tamburo rotante:

Se l'episodio del tamburo rotante costituisce in *I 400 colpi*, un istante d'intensa euforia, è indubbiamente perché questa macchina *si oppone al movimento fatale che spinge il peso verso il vuoto*. Al suo interno, *il corpo oscilla senza mai cadere*, offrendo così una bella evocazione visiva di quello che deve essere un ambiente favorevole a ogni sviluppo psichico (ivi: 56; corsivo mio).

Poco prima, Anne Gillain, definisce il tamburo rotante "uno spazio circolare e concluso, in seno al quale Antoine si metterà in posizione fetale" (ivi: 42), senza escludere l'ipotesi che lo stesso rappresenti il cinema; quel cinema che, come dice spesso Truffaut, l'ha "salvato" (*T*: 12).

La soluzione più semplice (ma troppo rohmeriana) sarebbe: non fare quel che fanno Bernard e Mathilde, ma vai a vedere *La femme d'à côté* e fa un po' di catarsi! Nel caso di Truffaut, si potrebbe dire ch'egli è riuscito a non fare quel che fanno Bernard e Mathilde facendolo fare a loro nel film, cioè facendo il cineasta. Ora, fare dei film è già qualcosa di più che andare a vedere i film fatti da altri! Probabilmente la strada truffautiana, diversa da quella hitchcockiana e da quella rohmeriana, è, in qualsiasi modo, non rifuggire dalle situazioni vertiginose ed evitare comunque di cadere. Ciascuno sceglie il suo proprio modo. Truffaut, tra gli altri, si costruì anche quello del facitore di film.

#### 14. Esisto anch'io: consapevole e astuta. *Une belle fille comme moi!* (1977)<sup>129</sup>

"Un film vivo. E addirittura un po' (un tantinet) hictchcockiano", così definisce questo film Collet (1977: 25). In realtà si tratta di un film 'molto' hitchcockiano! E non penso solo alle numerose citazioni, che però creano tutta un'atmosfera, come, ad esempio, quella da *The Thirty-Nine Steps*: le manette ai polsi, Camille canta *Une belle fille comme moi* nel cabaret mentre Stanislas, tra la folla, l'ammira ignaro che quella sarà la sua serata fatale; o quella dalla seconda versione di *The Man Who Knew Too Much*: Clovis (il marito di Camille) e Murène (il suo avvocato), incontratisi nel Château-Chirac dove Camille cercherà di derattizzarli, si accapigliano, lottano e Clovis si ritrova la mano afferrata-morsa da un giaguaro impagliato; tutto l'ambiente rassomiglia molto a quello dove lavora l'impagliatore Ambrose Chapel di *The Man who Knew too much* seconda versione.<sup>130</sup>

Parlo proprio del tema e del tipo di svolgimento del tema; oltre che del trattamento-superamento tipicamente truffautiano dello stesso.

Abbiamo accennato al volo miracoloso — che Malanga definisce "magico" (1996: 412) — di Gregory ne *L'argent de poche*; egli cade dal balcone sull'erba del prato e resta incolume; Camille bambina, dal calcio robusto del padre, miracolosamente — ma sarà difficile parlare di calcio 'magico'! — viene fatta volare per aria; atterra anche lei incolume e anche lei sull'erba, ma su quella ormai falciata e accumulata dentro un carro.

Gregory — l'episodio della sua caduta miracolosa si ispira ad un fatto di cronaca — è protetto dal buon Dio; Camille è, invece, perseguitata dal padre e, si scoprirà, da tutti gli uomini che vogliono solo il suo corpo; lei glielo darà, ma qualcosa prenderà loro: eventualmente anche la vita!

Ed ecco il punto di svolta rispetto a Hitchcock.

---

<sup>129</sup> Non rispetto la successione cronologica perché questo film l'ho potuto vedere solo dopo alcuni mesi, fortunatamente in versione originale ma, sfortunatamente, in bianco e nero. Comunque il tipo di commento che ne faccio giustifica la collocazione in fondo.

<sup>130</sup> Comunque, lo scenario, anche se con variazioni, è tolto di peso dal testo che ispira il film, *Such a Gorgeous Kid Like Me*.

Il tema è sempre quello dell'amore e della relazione amorosa tra uomo e donna; anche lo scenario è tipicamente hitchcockiano; il luogo archetipico di *Vertigo* è, infatti, presente anche qui: in forma allusiva e burlesca quando Camille fugge mezza nuda dal *Colt Saloon* dopo l'arrivo della moglie di Sam e percorre il *parking* fino a salire su un camion — niente paura, non vi entra cadavere ma neppure per diventarvi cadavere come Babs, strangolata da Rusk, in *Frenzy!* Riuscirà a trasformare il camion, da strumento di lavoro di Arthur in "taxi" al proprio servizio! —. La scena dell'ingresso di Madeleine nella chiesa-con-torre è capovolta in ogni senso; in forma drammatica ma sempre burlesca nell'episodio del volo tragico di Arthur dalla torre dov'egli l'ha condotta, tenendola per mano?, o meglio: trascinandola! La guardiana della prigione in cui è ristretta Camille e in cui alla fine sarà ristretto Stanislas — bel capovolgimento! — rassomiglia tanto alla suora che provoca la caduta di Judy!

Trascuro tutto quello che le varie e illuminate critiche del film sottolineano e approfondiscono circa il rapporto tra Camille, la donna *sauvage*, e Stanislas, il sociologo (Itard) incompetente, etc, per soffermarmi su ciò che di hitchcockiano e di anti-hitchcockiano — nel senso di oltre Hitchcock — c'è in questo film.

Uno scambio di vedute tra Stanislas e la sua segretaria, colei che gli sbobina le conversazioni registrate con Camille: diversamente dalla sua eguale nel futuro *L'homme qui aimait les femmes*, lei non interrompe il suo lavoro; anzi! Lo continua quando quel che temeva è ormai successo: Stanislas è rimasto vittima di Camille; questa, in un clima che rievoca l'atmosfera magica dell'incontro tra Doinel e Mme Tobard, sta per iniziarlo alla vita sessuale e alla vita *tout-court*, quando l'arrivo del marito interrompe l'idillio: alla fine Camille arma la mano di Stanislas, svenuto, dell'arma del marito che doveva uccidere lei e con cui lei ha ucciso il marito!

HÉLÈNE: So che mi immischio in cose che non mi riguardano, ma ho paura, Stanislas, ho paura per lei!

STANISLAS: Oh, non sono mica in pericolo!

HÉLÈNE: *Lei non vede Camille com'essa è veramente (comme elle est vraiment)!*

Sì, Stanislas è incapace di vedere Camilla nella sua realtà; quindi: anche di accettarla nella sua realtà (*telle quelle*)!

Stanislas, sconvolto dalle numerose e torbide avventure di Camille:

STANISLAS: Tra questi uomini che lei frequentava a quell'epoca, *non aveva una preferenza?*

CAMILLE: Ah, non so! Penso che amavo tutti per delle qualità personali che ciascuno aveva. [Una certa rassomiglianza con l'uomo che amava le donne! Ma lei non ama gli uomini; lei ama se stessa! Quel che dice, non è difensivo ma protettivo verso Stanislas.]

STANISLAS: Eh, si rende conto che aveva dei rapporti interessati?

CAMILLE: Ah, spero bene! Dica! Non sarei mica andata a letto senza ragione! *Sono mica così, io! (Je ne suis pas comme ça, moi)!<sup>131</sup>*

Camille sa, invece, com'è fatta! Sa anche com'è fatto il mondo; come sono gli uomini. L'episodio della torre (del campanile della cattedrale di Béziers): Arthur, il derattizzatore, vuole derattizzare anche Camille, vuole, cioè, deistintualizzarla — fa anche lui l'amore con lei, ma sempre per caso e sempre pentendosene amaramente dopo! ("Il corpo, il corpo, il corpo, ha disubbidito al cervello... Mi sono comportato come una bestia malefica...") —, ha scoperto appena il tentativo di Camille di derattizzare il marito (a lui presentato come fratello) e l'avvocato (lui li ha salvati):

ARTHUR: Poiché mi hai trascinato nel peccato... il suicidio è un peccato mortale! Salta! A meno che non preferisca che ti getti e che ti raggiunga dopo!

CAMILLE: No, insieme! Chiudiamo gli occhi!

ARTHUR: Sì, chiudiamo gli occhi! [Chiude gli occhi, quindi non si accorge di saltare da solo!]<sup>132</sup>

---

<sup>131</sup> Nel testo di Farrell, alla stessa domanda Camille risponde così:

“— Oh, non credo — mormorò —. Mi piacciono tutti, *per le diverse qualità personali*. Royal, per esempio, può darsi che mi fa cantare nel suo disco. E il vecchio Jay Morton magari fa arricchire Orive in tribunale. E Leroy, poi, ha questa personalità per davvero generosa, coi quattrini. *Se non fosse per qualcosa mica mi troverei coinvolta con loro. Non sono un tipo che fa le cose senza sentimento, io*” (1967, trad. it. 1969: 67; corsivo mio).

<sup>132</sup> La scena manca nel romanzo di Farrell. Arthur, cioè Cruikshank, muore sempre suicida, ma in modo meno spettacolare.

La prova che Camille non ha gettato Arthur dalla cima della torre viene fornita dalla pellicola impressionata da un bambino amatore di cinema; è quindi il cinema che fornisce la "prova" della sua innocenza! È il cinema di Truffaut che tenta di portare la prova; di che cosa? Del fatto che Camille, la donna, l'anima, l'istinto, se si salva ricorrendo a delle astuzie, ha fatto semplicemente ciò a cui è stata costretto per poter sopravvivere.

Così come Arthur la vuole deratterizzare-deistintualizzare — gli altri si limitano a sfruttarla — Stanislas la vuole deratterizzare-educare: in prigione le porta le noccioline americane. È questo il "suo errore troppo grave" (T: 189).<sup>133</sup> Camille si vendica; ma quando lo va a trovare in prigione, in quella prigione in cui lei stessa l'ha cacciato, gli porta le noccioline americane; e quando lui le chiede aiuto, in sintesi:

STANISLAS: [...] bisogna dire la verità!

CAMILLE: *Oh! Perché?*

STANISLAS: [...].

CAMILLE: [...]. Oh! Tu, io, ho! Che mi ricordo, io, eh? [...]. Stanislas, bisogna pensare anche un po' a me! *Anche io esisto!* [...]. Bizzarro, eh, il carcere! Ci sono quelli che conoscono e quelli che non conoscono. E, vedi, tu, *ora, tu sei come me (tu est comme moi)!*

Sì, esiste anche Camille-la donna-l'anima-l'istinto! E qui Camille-etc, non solo è consapevole di quel che lei è e *telle quelle* si può accettare e si accetta, ma contempla il proprio capolavoro: il derattizzatore-deistintualizzatore-educatore, ignaro del pericolo che correva — "Oh, non sono in pericolo!" —, ignaro di sé e degli altri, soprattutto di Camille — lui che cerca ancora la "verità!"<sup>134</sup> —, attraverso un capovolgimento che il seguito del film renderà definitivo, si trova ad essere "come Camille": in realtà come Camille era quand'era prigioniera!

Truffaut: "Insomma, il personaggio di Bernadette in questo film *non rappresenta le donne come dovrebbero essere, ma la vita reale* con i suoi stimoli e soprattutto con quello che oggi chiamiamo istinto di

---

<sup>133</sup> L'osservazione prosegue così: "Non è scandaloso essere sociologo, ma avere un punto di vista strettamente scientifico *su cose tanto vive, per esempio sui bambini in prigione*". Camille = bambina in prigione!

<sup>134</sup> Che idea ha, invece, Camille della verità? A proposito dell'insegna luminosa di Sam Golden: "Ho un fracco di rispetto per la gente che la il proprio nome sui muri... Essi sanno *veramente* la *verità della vita*".

sopravvivenza" (*T*: 189; corsivo mio); quindi: non Camille *telle quelle*, ma la vita *telle quelle!* Quindi ancora: Camille = vita!

Camille si è disfatta del padre sottraendogli la scala da lui utilizzata per raggiungere il granaio: supponendo stupidamente ch'essa fosse rimasta al suo posto, il padre ha fatto un volo non 'magico' ma mortale; si è disfatta di Arthur con un'altra astuzia che abbiamo già visto; si è disfatta di Stanislas perché costretta dalle circostanze; Stanislas però voleva, come Arthur, la sua morte!

Truffaut, nell'episodio della torre, per un momento sembra considerare, dal punto di vista di Arthur, la possibilità dell'eguaglianza tra i sessi: entrambi moriranno gettandosi dalla torre; ma vi rinuncia per far trionfare la donna sull'uomo. Il *male gaze*, di cui tanto si occupa la critica hitchcockiana, qui è invertito in un *feminine gaze!*

Di superamento del *male gaze* parla Annette Insdorf a proposito di *Vivement dimanche!* In un'imposta nel *night-club* le forme generose di una donna allungata sono stampate nel vetro attraverso il quale Barbara sorprende un assassino in flagrante delitto: "L'icona femminile tradizionale è riempita non da uno sguardo maschile (*male gaze*), ma dall'espressione intelligente del volto di Fanny Ardant" (1994: 247).

Interessante che Camille sia interpretata dalla stessa Bernardette (Laffont) che interpretò *Les mistons!* Alla fine del bellissimo cortometraggio, Bernardette era diventata molto simile alla futura *mariée en noir*; ma Camille va oltre Julie; essa non si vendica; essa cerca di vivere, perlomeno di sopravvivere!<sup>135</sup> Difendendo il suo film, Truffaut: "Nelle *Deux anglaises* [...] cercavo di distruggere il romanticismo [...]. *Une belle fille comme moi!* voleva essere la continuazione di questa distruzione. È infatti la derisione dell'amore romantico, *l'affermazione della realtà brutale, della lotta per la vita*. È un film di una *vitalità esagerata*"<sup>136</sup> (*T*: 187; corsivo mio); noi traduciamo o esplicitiamo:

<sup>135</sup> "Julie pensa solo alla morte, Camille solo allo spettacolo: ecco la discriminante basilare per Truffaut, che si è salvato la vita col cinema" (Malanga, 1966: 368).

<sup>136</sup> Più avanti: "lo voglio andare *sempre più lontano, e in tutte le direzioni!*" (ibidem; corsivo mio): riecco l'amore, non la paura, per le vertigini; e ancora: "D'abitudine, chiedo ai miei attori di recitare con moderazione e verosimiglianza. Questo non li entusiasma per niente, e in seguito mi procura critiche esaltanti tipo: 'Truffaut, sempre a mezze tinte... il dolce, il tenero Truffaut ecc.'. Con *Un belle fille comme moi* ho avuto la possibilità di filmare una storia in cui *tutti i personaggi sono pazzi*, ciò che permette agli attori di *recitare a fondo 'come se ne dipendesse della loro vita'*, come diceva Audiberti a proposito di Joan Crawford in *Johnny Guitar*, il mio film guida. [...]. Per *far passare*

affermazione della realtà brutale = affermazione del *tel quel* e lotta per la vita = lotta per la sopravvivenza dell'anima etc.

Per finire, un capatina sul testo che ha ispirato il film — mi baso sulla traduzione italiana, ritrovato avventurosamente presso la Biblioteca Comunale di Collesalveti (quella francese: presso *Les Films du Carrosse*), il testo originale è come sparito dalle biblioteche nazionali e internazionali —: il *Leitmotiv* del *tel quel* è presente anche nel romanzo, anche se in forme e anche luoghi diversi, soprattutto: con un finale significativo che il film trascura.

Nel corso dell'ultimo colloquio, richiesto da Carter (così si chiama il sociologo nel romanzo), Camille mente sull'omicidio di Orval (il marito):

— Hai il coraggio di guardarmi in faccia e di ripetere un'assurdità simile — le chiesi.

— Certo che ce l'ho il coraggio. L'ho detto anche in tribunale, no? È così che è andata. Te lo sei dimenticato che a me mi ripetevi sempre di dire la verità qualunque erano le conseguenze?

Respirai a fondo, sforzandomi di restare calmo. — Camilla, non ho mai fatto del moralismo, con te. Sarebbe stato contrario alla mia etica e ai miei metodi professionali. Non mio sono mai permesso di consigliarti *direttamente* di...

— E questo il punto — dichiarò lei. — È stato sempre tutto "*indiretto*", è così che lavoravi tu. Sei sempre riuscito a farmi fare come volevi. Bastava che restassi là e mi guardavi triste come se avevo fatto qualcosa di male. Royal dice che con me ti sentivi come un apostolo con la sua pecorella.

Feci per protestare, ma poi ci rinunciai.

— Oh, quando ero là sul banco davanti a tutti quei maiali — continuò lei — ti dico che mi torcevo dentro le budella dalla voglia di dire che era stato Orvie a sparare con quel ferivecchio, non tu. Ma poi ti guardavo e capivo che soffrivi come un cane se non ero abbastanza coraggiosa di comportarmi come la persona umana senza compromessi che avevi tanto lavorato per creare di me. Ti dico che mi piangevano le budella, Carter, ma non potevo mai e poi mai tradirti nella morale che mi avevi insegnato.

Per un attimo non potei far altro che fissarla a bocca aperta. — *Non ho mai cercato di cambiarti, di fare di te un'altra donna. Come hai fatto a metterti in testa tutte queste sciocchezze? Ho tentato solo di scoprire com'eri fatta e perché eri diventata così com'eri (= I never tried to make you be any kind of person at all. Where did you get all that nonsense? I only tried to discover what*

---

*tanta follia* bisogna essere molto precisi. [...] *Io mescolo le carte*" (ivi: 187-90; corsivo mio).



*kind of person you really were and what you made you that way = Jamais je n'ai tenté di vous transformer, Camilla. Où allez-vous chercher pareilles sottises? J'ai simplement cherché à découvrir la personne que vous étiez en réalité, et pourquoi vous l'étiez).*

— Ma continuavi a ripetere delle cose che provano il contrario. Forse pensavi che ero troppo scema per capire dove volevi arrivare. Invece no. Perciò non tentare di riportarmi al mio vecchio carattere, che era poi anche disonesto e bugiardo, e solo perché così ti cavo fuori di qui (ivi: 216; trad. fr. 1968: 216; tr. it. 1969: 158-9; corsivo mio).<sup>137</sup>

Straordinaria la mossa di Camille! È per coerenza con l'insegnamento di Carter che lei persiste nel dire la 'verità'!

Ma sappiamo che Camille ha pienamente ragione quando rimprovera a Carter di averla averla trattata come una pecorella da redimere; spesso, nelle note ai colloqui, Carter distingue una Camille vera e una falsa (ad esempio, ivi: 53, 104), evidentemente scambiando l'una con l'altra. È solo durante quest'ultimo incontro che comincia a capire con chi ha — e ha avuto — a che fare: "L'osservai attentamente, cercando di cogliere in lei qualche traccia della dolce Camilla Bliss che un tempo avevo considerato come la Camilla 'reale'" (ivi: 160).

---

<sup>137</sup> Per amore di completezza, ho cercato dappertutto il testo originale inglese. Non l'ho trovato ricorrendo al prestito interbibliotecario; l'ho cercato personalmente *via Internet*: niente. A Parigi, Mme Madeleine Morgestern ha cercato di scoraggiarmi ricordandomi che Truffaut non era un gran conoscitore dell'inglese (di conseguenza: il testo originale era poco importante). Suzanne Schiffman, primo assistente alla regia del film, mi aveva già detto di non avere il volume e che la traduttrice era, ormai, morta! Mme Morgestern mi ha dato, comunque, il numero telefonico dell'agente di Jean-Loup Dabadie che ha curato la sceneggiatura l'adattamento e i dialoghi del film. In ogni caso, a Parigi ho dedicato una giornata intera alla ricerca di *Such a Gorgeous Kid Like Me*, visitando il *Marché du Livre Ancien a Parc Brassens*, facendomi tutti i negozi del *boulevard Saint Michel* (in particolare *Gilbert Joseph* e *Gilbert Jeune*, che vendono, e comprano anche, libri d'occasione). Infine, la moglie di un mio amico mi ha dato un indirizzo di libri d'occasione (<http://daniel.interloc.com>) che mi ha messo in contatto con tre venditori americani che possedevano tutti e tre una copia del libro agognato! Le ho ordinate tutte e tre! Con uno di questi, Rich ([richdunn@interloc.com](mailto:richdunn@interloc.com)), ho fatto velocemente amicizia; gli ho detto che stavo scrivendo un libro su Truffaut; lui mi ha confidato d'essere un amante di Truffaut e mi ha, quindi, segnalato tutti gli altri libri di Truffaut che aveva; tra questi c'era un altro libro che cercavo: *François Truffaut*, di C. G. Crisp (New York, Praeger, 1972; dello stesso autore vi raccomando un libro, molto migliore, su: *Rohmer: Eric Rohmer, realist and moralist*, Indiana, Library of Congress, 1988)! Divertente, no? Ho spedito una delle tre copie a Mme Morgestern per il *Fonds Truffaut*.

Ma, dopo il colloquio, Carter rilegge attentamente le parole della canzone della gatta, il disco — l'ultimo suo successo — che Camille gli ha portato in dono,

e non, certo per assaporarne la poesia, del tutto inesistente, né per approfondirne il significato, che trovavo volgare, ma per tentare di ricattare il momento in cui m'era parso d'avere qualcosa d'importante da ricordare. Dopo aver letto più volte le parole, mi apparve nella mente, all'improvviso, Camilla *così come (as she had been = telle que) l'avevo vista la prima volta*, e quel "qualcosa" riaffiorava (ivi: 224; trad. fr. 1968: 222; trad. it. 1969: 164; corsivo mio).

Molto importante: in primo luogo, Carter, mettendosi in sintonia col testo (della canzone), utilizza un espediente più volte utilizzato da Camille e più volte illustrato da lei nel corso dei colloqui (ivi: 41, 79, 115); in secondo luogo, Carter, per questa via, riesce a cogliere l'immagine della Camille ch'egli si è creato; di conseguenza: a cogliere anche l'immagine di Camille così com'è (ed è sempre stata): assassina (nel caso specifico: della suocera).

Quando, infine, Carter capisce che Camille è riuscita a eliminare le prove del suo delitto — e dell'innocenza di Carter —, reagisce in modo inaspettato:

Miracolosamente, la mia depressione scompariva a poco a poco. E sulla parete c'era un teleschermo che andava solo per me.

*E c'era Camilla.*

Ballava davanti a un enorme barattolo di marmellata [la suocera faceva marmellate e le custodiva in cantina insieme col malloppo che Camille le ha tolto dopo averla assassinata]. Ballava e ballava, vestita come una vera signora, con un abito lungo svolazzante, "carica di gioielli e di braccialetti, sai, come ce li hanno tutte quelle donne che sono piene di grana".

*Poi la sua faccia, in primo piano, tanto vicina che mi bastava allungare la mano per toccarla. Mi ha sorriso e ha cominciato a cantare. [...]. Ho sentito una risata. Mi sono voltato, sorpreso, ma mi sono accorto di essere solo. Finalmente ero emerso dai dubbi, avevo sopportato tutto, ero sopravvissuto. [...]. Una nuova ondata d'ilarità mi è ribollita dentro; sono scoppiato in un'altra risata. Il nero era bianco, il bianco nero, e il grigio tra bianco e nero era solo una macchia indefinita, che strabordava ora da una parte ora dall'altra, senza alcuna linea di demarcazione.*

‘Rilassati’ mi aveva detto Camilla. “Lascia fare al Destino”. Avevo scambiato le sue parole per uno stupido luogo comune, ma ora mi rendo conto che simbolizzavano la prima legge della sopravvivenza naturale. Quanto ero stato lento e ostinato, quanto era stata paziente Camilla!

Ora non avrei più ottenuto la libertà, ma non aveva importanza. [...]. Avevo avuto solo bisogno di capire la verità. E ora l’avevo in mano, avrei fatto grandi cose (ivi: 177-8; corsivo mio).

Straordinario! Carter va oltre Louis nel finale de *La sirène du Mississippi!* Impara la lezione di Camille<sup>138</sup> — sostanzialmente l’esistenza del grigio e la legge della sopravvivenza<sup>139</sup> — e resta in carcere (ma forse anche Louis, diventato un “uomo”, è morto?).

---

<sup>138</sup> Selma Cutting, l’ex-maestra elementare di Camille, intervistata da Carter: “Camilla non era un’allieva. *Era un’insegnante coi fiocchi*, questo sì, ma certo non un’allieva. [...]. È nata matura. [...]. Se non altro, Belfry [la città natale di Camilla] è servita a insegnarmi a *vivere coi piedi per terra*. E ricordatevi che è stata proprio la cara Camilla ad aprirmi gli occhi sui certi aspetti della vita” (ivi: 72-4).

<sup>139</sup> L’arte della “scappatoia” esaltata da Truffaut. La “scappatoia (a hole to squeeze out somewhere)” è richiamata anche in Farrell da Kemper, il chitarrista (ivi: 180; tra. it. 1969: 134). (Nella traduzione francese manca la conversazione del sociologo con Royal Kemper dove ci si imbatte in questo termine o in questa espressione).

## Una postilla

Nei saggi raccolti in *Hitchcock-Truffaut. La conversazione ininterrotta*, sono segnalate una serie di altre 'riprese' (ad esempio, in *Une belle fille comme moi* da *The Paradine Case*: "la protagonista del primo è una Mrs. Paradine in versione grottesca, è anche lei un'assassina, mentre il protagonista sociologo, come l'avvocato Gregory Peck, è un povero ingenuo che cerca di giustificare la donna di cui si innamora durante il processo" (De Cuia e Pamini, 1977: 68)

Qui annoto più ampiamente solo alcune altre 'riprese', quelle relative a *Vivement Dimanche!*

Riprese da *Rear Window* (ma anche da *Stage Fright* etc).

1) "In entrambi i film un personaggio si trova ad essere impossibilitato a muoversi, in un caso perché ha la gamba ingessata, nell'altro perché ricercato per omicidio. Sono tutti e due dei personaggi ordinari in circostanze straordinarie che si trovano a dover risolvere un caso di omicidio. Chiedono aiuto ad una donna scoprendo poi di esserne innamorati" (De Cuia, 1977: 95).

2) *Vivement Dimanche!* è un "omaggio a Hitchcock" (Del Monaco, 1997: 113), oltre che per la leggerezza — si tratta di un "film del sabato sera concepito per dare piacere" (*T*: 269) —, anche perché si cimenta con un tema "tipicamente hitchcockiano: quello dell'uomo accusato ingiustamente che è costretto a farsi giustizia da solo, catturando i veri colpevoli" (*ibidem*). Secondo Del Monaco la storia ricorda molto quella di *Stage Fright* e Truffaut utilizza la stessa idea che aveva affascinato Hitchcock: "Una ragazza che vuole diventare attrice è indotta a travestirsi e a interpretare nella vita la sua prima parte, conducendo un'inchiesta poliziesca" (*C*: 159).

3) Secondo De Cuia, sia in *Vertigo* che in *Vivement Dimanche!*, "non si sta soltanto 'facendo' del cinema ma se ne sta anche 'parlando'" (1977: 96). In entrambi i film vengono, infatti, rappresentati

due ruoli fondamentali del cinema: quello dello spettatore — Jeffries immobilizzato da un'ingessatura e Julien ricercato dalla polizia — e quello dell'attore: le intraprendenti Lisa e Barbara. Barbara che indaga per il bene di Julien, è la metafora perfetta del personaggio-attore, colui che agisce per il piacere (il bene) dello spettatore. Metafora resa esplicita dal fatto che è nella

‘veste’ di attrice di teatro anche nel film. Julien così rappresenta il pubblico, quello che non può correre rischi, quello che può godere dell’avventura solo attraverso gli occhi dell’attore” (*ibidem*: 96-7).

Una ripresa da *The Thirty-Nine Steps*.

De Monaco (1977: 110s), segnala che, in un’intervista rilasciata in occasione dell’uscita di *Vivement Dimanche!*, Truffaut scelse, per commentare la sua ultima fatica, parole molto simili a quelle usate da Hitchcock per parlare di *The Thirty-Nine Steps*:

Truffaut:

Io parlo del principio che la gente ha voglia di vedere qualcosa che “fila”. Le cose “passano” se vengono presentate con sufficiente autorità. Per esempio *Finalmente Domenica!* è girato molto in fretta, non c’è tempo di analizzare, c’è una specie di ebbrezza (*T*: 271)

Hitchcock:

Quello che mi piace ne *Il Club dei 39* è l’estrema rapidità dei passaggi. [...]. Ecco cosa c’è di stupendo, la rapidità dei passaggi. Bisogna lavorare molto per realizzarla, ma ne vale la pena. Bisogna utilizzare un’idea dietro l’altra, sacrificando tutto il resto alla rapidità (*C*: 80).

Infine, un avvicinamento di *Vivement Dimanche! a Tirez sur le pianiste* — che Grasselli e Gnessi definiscono “un “omaggio dispettoso” al cinema di genere” (1977: 222) — in quanto esempi di superamento del genere, superamento che caratterizza sia Hitchcock che Truffaut.

Ricordate le osservazioni di Truffaut a proposito del suo film?

So che il risultato è ibrido, che nel film sembrano esserci quattro o cinque film diversi, ma è una cosa voluta, perché ho cercato, innanzi tutto *la scissione di un genere* (il film poliziesco) *in un miscuglio di generi* (la commedia, il dramma, il melò, il film psicologico, il thriller, il film d’amore, ecc). So che il pubblico detesta più di ogni altra cosa i cambiamenti di tono, che invece sono la mia passione da sempre (*T*: 71; corsivo mio)

Secondo Grasselli e Gnessi, per quel che riguarda Hitchcock, *Young and Innocent* è “forse la prima pellicola” (1977: 223) in cui a Hitchcock riesce il gioco di fusione e superamento dei generi che in *The*

*Birds* o in *Family Plot* arriverà alla sua forma “perfetta e definitiva” (*ibidem*).

In *Young and Innocent*, secondo i Nostri, si intrecciano tre linee narrative, tutte diverse tra loro e tutte potenzialmente classificabili entro un genere ben preciso: 1) il *thriller*: il giovane accusato di omicidio che non ha commesso è costretto a cercare di scoprire chi lo ha fatto incolpare; 2) il melodramma: la tormentata storia d’amore fra la figlia del capo della polizia e il giovane; 3) l’avventura: la storia della convivenza forzata fra i due ragazzi costretti a fuggire perché braccati dalla polizia.

Ebbene: in ogni singola situazione le tre linee narrative si intrecciano senza che nessuna delle “storie” abbia la possibilità di prendere il sopravvento sulle altre e “tutte insieme si fondono in un’entità superiore che non è classificabile in qualsivoglia categoria di genere. [...] La fusione dei vari generi permette all’autore di creare *un meta-genere*, un genere cioè che parla dei generi, dei loro meccanismi di funzionamento, dei loro cliché, delle loro amabili ingenuità” (*ibidem*; corsivo mio).

In *Vivement Dimanche!* “il tono ironico e il gioco con le aspettative del pubblico sulla base dei luoghi di genere è condotto truffaut-hitchcockianamente ai limiti del paradosso” (Di Bello, Gerosa, Gnessi, Pamini, 1977: 193). Il film, infatti inizialmente porta lo spettatore ad appassionarsi a una vicenda *thriller*, ma poi vira bruscamente verso la commedia sofisticata lubitschiana e il *thriller* passa sullo sfondo per diventare solo il pretesto del racconto della storia d’amore fra due personaggi che sembrano usciti da una vecchia commedia americana degli anni trenta: “un tenero brontolone e una simpatica rompiscatole” (*ibidem*).