

CAP. III

LA CITAZIONE: L'ELOGIO DEL FURTO COME DONO

1. Chi è il più bello del reame?

Truffaut, sia come critico sia come cineasta, dimostra il suo amore-culto per il cinema anche attraverso un ripasso critico costante della storia del cinema; si potrebbe dire ch'egli, pur facendo il cineasta, continua a fare il critico; l'amore per il cinema si manifesta così in due modalità compresenti. Di *The Seven Year Itch* di Wilder, egli disse che era una "*critica cinematografica filmata*" (F: 148; corsivo dell'autore). Questo si potrebbe dire di tutta la filmografia truffautiana.

Basta, comunque, esaminare il film sul cinema, *La nuit américaine*,¹² per cogliere un netto privilegiamento, almeno quantitativo, di Hitchcock su tutti gli altri cineasti. Hitchcock viene citato cinque volte:

1) un richiamo di Alphonse a *Stage Fright*, per spiegare all'americana Julie che cosa significhi 'strizza': "Do you have stage fright?";

2) un divertito richiamo a *Suspicion* nell'episodio del gatto renitente: "Ecco, il latte, il latte, il veleno, il veleno, il contravveleno";

3) lo stesso episodio del gatto è una ripresa, sì, da *La peau douce*³ — sarà ripetuto, con la variante del fragore del tuono che farà fuggire il gatto, in *L'homme qui amait les femmes* — ma soprattutto da un'idea di Hitchcock a lui narrata nella famosa intervista: si tratta di una scena che avrebbe voluto girare in *Number Seventeen*. Ma successe "un disastro"! Hitchcock racconta la storia, ch'egli considera "divertente", del tentativo, fallito, di realizzare un'idea scenica ch'egli considerava "piuttosto

² Il film vuole dimostrare "il fatto che una parte importante del lavoro del regista consiste nel rubare. Il regista è un ladro" (T: 196-7).

³ Ce lo dice lo stesso Truffaut (T:200).

interessante": trasformare una casa vuota, dove venivano a nascondersi dei *gangsters* e dove doveva esserci uno scambio di colpi di fucile, in un rifugio di tutti i gatti randagi del quartiere: "Così a ogni colpo di fucile un centinaio di gatti avrebbe salito o disceso le scale". Il primo tentativo va a vuoto perché i padroni dei gatti si ribellano; il secondo va a vuoto perché, allo sparo del fucile,

non uno è salito sulla scala! Sono andati a finire in ogni angolo del teatro di posa e per alcune ore si videro i proprietari in giro sul set alla ricerca dei loro gatti: "Micio, micio, micio... Questo gatto è il mio, no, no, è il mio" ecc. Finalmente abbiamo ricominciato dopo aver installato una rete metallica. Tutto era pronto di nuovo, "motore"... "Bang!" Questa volta tre gatti hanno salito le scale, mentre tutti gli altri si sono aggrappati disperatamente alla rete metallica. *Ho dovuto rinunciare alla mia idea* (C: 67; corsivo mio).

4) il titolo di uno dei libri su cineasti vari che arriva a Ferrand riguarda, per l'appunto, Hitchcock;⁴

5) incredibile, ma vero: in uno dei punti-*clou* del film, quello della definizione del cinema che non ci sarà più, quello americano, quello delle situazioni e non dei personaggi, ritroviamo il nostro Hitchcock. Ricordate che la storia comincia con la definizione del film: "La lavorazione di un film somiglia al percorso di una diligenza nel Far West: all'inizio uno spera di fare un bel viaggio, poi comincia domandarsi se arriverà a destinazione"; per concludersi, si fa per dire, con la proposta di Ferrand ad Alphonse, disperato per amore: "La vita zoppica per tutti quanti. I film sono più armoniosi della vita, non ci sono intoppi, non ci sono rallentamenti nei film. I film vanno avanti come treni, capisci, come treni nella notte. La gente come me, come te... siamo fatti per essere felici nel

⁴ Commentando *La nuit américaine* di cui tratteremo tra breve anche noi, Annette Insdorf cita l'episodio in cui Ferrand apre il pacco di libri ch'egli ha ordinato mentre è al telefono col compositore che sta suonando la musica della sequenza del ballo di *Je vous présente Pamela*: "La tenera melodia di Delerue accompagna i primi-piani di Dreyer, Lubitsch, Bergman, Godard, Hitchcock, Rossellini, Hawks e Bresson. Credo che questa sia, nell'opera di Truffaut, la scena dell'amore più apertamente e profondamente sentito, un'impressione intensificata quando si realizza che la stessa musica è stata usata ne *Les deux anglaises et le continent* per l'unica sequenza felicemente romantica del film. L'idillio di Claude e Anne nella loro isola [...]. È giusto che questa musica ritorni ne *La nuit américaine* perché Truffaut ha imparato l'amore dal cinema e questa musica serve a celebrare i suoi maestri" (1978: 191).

nostro lavoro del cinema"⁵ (al cinema un incidente mortale viene cancellato con un riavvolgimento alla moviola, come dimostra Ferrand-Truffaut più volte per *Je vous présente Pamela*, il film su cui l'altro film, *La nuit américaine*, viene costruito come *reportage*; ma nella realtà del *reportage* Alexandre muore!). Ebbene che dice Hitchcock?

Sono convinto che le sequenze di un film non devono mai procedere con lentezza,⁶ ma sempre in modo che l'azione si sviluppi, proprio come un treno che avanza incessantemente o, meglio ancora, come un treno "a cremagliera" che sale⁷ la ferrovia di montagna tacca per tacca (ivi: 58; corsivo mio)!

Giustamente Malanga considera *La nuit américaine*: "*La règle du jeu* secondo Truffaut, il remake d'autore di un film amatissimo (l'orchestrazione di una partita di caccia dove 'il tragico dalla vita è che tutti hanno le loro ragioni')" (1996: 388); e Truffaut, nel 1967, lo descriveva, oltre che come "il film dei film" (*F*: 56), come un film che si presenta non nella forma di un "prodotto terminato, offerto alla nostra curiosità", ma in quella di un film che invita alla partecipazione dando "l'impressione di assistere a un film in fase di ripresa" (*ibidem*).⁸ Quindi,

⁵ "Attraverso il giovane attore interpretato da Jean-Pierre Léaud, giro sempre attorno alla domanda che mi tormenta da trent'anni: il cinema è più importante della vita? Forse è una domanda tanto intelligente quanto quest'altra: 'Preferisci tuo padre o tua madre?' Penso al cinema per così tante ore al giorno e da così tanti anni che non posso fare a meno di mettere in concorrenza la vita e i film, e di rimproverare alla vita di non essere così ben congegnata, interessante, densa e intensa come le immagini che noi creiamo. [...]. Mi sembra comunque che l'ultima parola spetti alla vita" (*T*: 195).

⁶ L'immagine del treno è suggerita da una serie di considerazioni relative al tempo, considerazioni che risulteranno essenziali alla fine di questo nostro lavoro: "contrarre o dilatare i tempi non è il primo lavoro del regista? Non pensa che *il tempo al cinema non dovrebbe mai avere alcun rapporto con il tempo reale?*" (*C*: 57; corsivo mio).

⁷ "Noi sappiamo che la vita va verso la morte, il decadimento. La vita di un uomo, non so a quale età, comincia a discendere, mentre uno spettacolo è qualcosa che sale" (*T*: 131).

⁸ Nello stesso anno, però, il Truffaut paladino della "politica degli autori", si smentisce: "Jean Renoir [...] non è autoritario, non sa prima cosa vuole ottenere, ma *finge di trovarlo contemporaneamente ai suoi collaboratori* e ai suoi interpreti, e grazie a loro, *mentre non è affatto così*. Renoir dichiara sempre di non essere l'autore dei suoi film, che sono i suoi amici ad aver fatto tutto, e che un film è un'opera collettiva; *ma non lo pensa affatto*" (*P*: 202; corsivo mio). È l'epoca in cui Truffaut difende la politica degli autori!

si potrebbe dire: Renoir è citato in continuazione! Oppure: tutto il film cita un altro film, *La règle du jeu* di Renoir.⁹

Truffaut rincarerà la dose, intervistato su *L'amour en fuite*:

I flashback che cominciano in treno sono particolarmente dinamici perché, quando torniamo al presente, siamo su di un treno in marcia, quindi solidali con un qualcosa che avanza. È il piacere particolare che ci procurano i film che io chiamo i "film di svolgimento (déroulement)". Tutti sanno che un film è un nastro che si svolge. Per questo, i film che si svolgono completamente in un treno, come *The Lady Vanishes* di Hitchcock, o su una zattera come *Aguirre* di Herzog, ci procurano un piacere speciale perché è un cinema alla seconda potenza (à la pulsante deux) (*Tr*: 168).

E ancora: "Bisogna pensare a questo nastro di film che si snoda e fa sì che tutti i film ambientati sui treni procurino un piacere più grande degli altri. C'è una coincidenza formidabile tra questo treno che rotola e lo srotolamento del film stesso. Si può tener conto di questa magia (magie) per cercare di trovare certe leggi" (*T*: 360 = 231). Ebbene, se non una legge, perlomeno una costante è già trovata: srotolamento (treno) = magia; e non è indifferente che tale costante accomuni Truffaut a Hitchcock, il mago che gli ha insegnato un bel po' della magia da lui utilizzata. Hitchcock come rappresentante di tutto un cinema, del cinema muto e del cinema americano:

Louis Lumière, agli inizi del cinema, aveva impressionato il pubblico con dei documentari: *Le train arrivant en gare de La Ciotat*, *L'entrée d'une barque dans le port de Toulon*, ma gli Americani avevano capito molto presto che *bisognava far deragliare il treno e capovolgere la barca allo scopo di superare la quotidianità* e, da quel momento in poi, essi divennero i campioni incontestati del cinema di *fiction* (*Le film français*, in Insdorf, 1996: 116-7, corsivo mio).

Comunque, ad un livello minimale, osserva Collet, se consideriamo quel che Ferrand, ne *La nuit américaine*, dice percorrendo i titoli di *Nice-Matin* quando dovrebbe scrivere una scena con Joëlle: "Vedi, si possono fare dei film con qualsiasi cosa! Si possono fare dei film con 'Kissinger missione fruttuosa'... 'il trapianto cardiaco'.... 'il gioielliere che ferisce sua moglie con un colpo di fucile...': "Sì, il cinema è soltanto *la rotaia* che

⁹ L'insuccesso de *La règle du jeu* portò Renoir a emigrare in America e ad adattarsi a fare film americani.

permette di spostare qualsiasi contenuto attraverso qualsiasi terreno, qualsiasi ostacolo, qualsiasi accidente. La rotaia... né più né meno" (1985: 95; corsivo dell'autore).

"Un film francese avanza come una carriola per un sentiero tortuoso mentre un film americano scorre come un treno sulle rotaie" (*F*: 57); vedremo, tra poco, che *La nuit américaine* celebra la fine del film-treno, del film-situazioni, del film-Hitchcock!

Vedremo che Truffaut preferirà comunque il film-treno; vedi, ad esempio, quel che dice sul film-"nave nella tempesta (navire dans la tempête)" che, riportata in un porto sicuro può anche essere un "bel [...] relitto (épave)": "Oggi, sono stanco di queste immagini marittime e vorrei che il mio quarto film non fosse una nave in perdizione, ma un treno che attraversa la campagna. [...]. Vorrei che l'improvvisazione [...] si limitasse [...] ad aggiungere un vagone senza deviare né rallentare la marcia" (da un'intervista a *Unifrance Film* del 1964; in *Tr*: 85; corsivo mio). L'improvvisazione, l'elemento nuovo, tipicamente truffautiano e tipicamente non hitchcockiano, è immaginato non come un anti-treno ma come un altro vagone da aggiungere al treno!

Un'altra citazione, dal *Journal de tournage de Fahrenheit 451*, dell'anno successivo:

Una sceneggiatura è qualcosa di positivo, la promessa di un'opera, quasi un romanzo. Fin dal primo giorno di ripresa un film diventa una cosa da salvare come una nave in pericolo (navire en detresse). Non si tratta di tenere il timone ma di raddrizzarlo, altrimenti si fa un film pessimo. A causa del tempo che passa troppo presto rispetto al pensiero si può egualmente paragonare la ripresa al tragitto di un treno imballato che brucia le stazioni al punto che non si ha neppure il tempo di leggere i nomi delle stazioni attraversate (23 gennaio 1966).

Quindi, anche il treno, se si imballa, rassomiglia alla nave, se è in preda alla tempesta!

Nel corso della famosa intervista a Hitchcock, parlando dei vari trucchi usati durante le riprese di *Notorius*, Truffaut osservò: "Trovo questo tipo di cose *molto divertenti* [...]; per un visitatore che si avventura sul set sono cose *proprio ridicole* da vedere e penso che si potrebbe fare un buon *film comico* su come si gira un film " (*C*: 143); pura regia = divertimento; ma ancora: = film comico! Si potrebbe ipotizzare che in quel momento per la prima volta Truffaut abbia pensato a *La nuit américaine!*

Ebbene, Hitchcock immediatamente commentò: "Mi piacerebbe anche molto e ho un'idea al proposito; tutta l'azione si svolgerebbe in un teatro di posa, non sul set davanti alla macchina da presa, ma fuori dal set, tra una ripresa e l'altra; i divi del film sarebbero dei pecune comparse. *Si potrebbe fare un contrappunto meraviglioso tra la storia banale del film che si sta girando e il dramma che si svolge a fianco della lavorazione del film*" (ivi: 143-4; anche 152; corsivo mio).¹⁰

Due considerazioni dunque: 1) se *La nuit américaine* riprende *La règle du jeu*, riprende anche un progetto comune con Hitchcock; 2) Hitchcock ha fornito a Truffaut l'idea del contrappunto meraviglioso!

Truffaut, nell'introduzione de *I film della mia vita*, narra delle sue prime esperienze col cinema; tra l'altro: "contrariamente ai piccoli spettatori della mia età, non mi identificavo con gli eroi 'eroici', ma con i personaggi handicappati e più sistematicamente con tutti quelli che si trovavano in colpa. Si capirà perché mi abbia sedotto, all'inizio, l'opera di Alfred Hitchcock interamente consacrata alla paura, e successivamente quella di Jean Renoir tutta rivolta alla comprensione: 'Ciò che è terribile su questa terra è che tutti hanno le loro ragioni' (*La règle du jeu*, 1939)" (1975: 16). Toffetti trae le debite conclusioni: Truffaut è un cineasta classico impegnato a "individuare il punto di convergenza tra l'immagine e la realtà, tra la forma e la vita, tra Hitchcock e Renoir" (1994: 10).

Se contiamo le 'citazioni', scopriamo che Hitchcock è citato 5 volte! Nessuno lo è altrettante volte; forse solo Welles, di cui Fernand sogna il furto dei manifesti di *Citizen Kane*; solo se si contano le fotografie (rubate) di *Citizen Kane*, una decina abbondante, si può dire che Welles è citato più di Hitchcock. E la quantità vuol dire qualcosa!

Possiamo fare un altro piccolo esperimento scorrendo, anche solo velocemente, *Tutte le interviste di François Truffaut sul cinema*. Ci sono una moltitudine di autori citati; alcuni sono privilegiati: Welles, il cui *Citizen Kane* Truffaut ha visto 18-20 volte (1988, trad. it. 1990: 15) e di cui dice: è "il film che ha cambiato il cinema e anche la mia vita" (ivi: 195); Ray, il cui *Johnny Guitar*, definito come "falso film western" (ivi: 158), è segnalato come "il mio film guida" (ivi: 187) — "film guida" è stato definito anche *The Magnificent Ambersons*, di Welles (ivi: 183) — "che ha avuto nella mia vita un'importanza probabilmente superiore a quella che ha avuto nella vita del suo autore" (ivi: 114); Hawks e Hitckcock, a

¹⁰ Molto interessante che questo episodio sia ricordato e valorizzato proprio da Annette Insdorf (1978: 188)!

cui associa anche Wilder, pur se in seconda battuta, e di cui dice che "restano i due solidi pilastri di Hollywood" (ivi: 150);¹¹ nella stessa pagina definisce Hawks "la più grande intelligenza di Hollywood"; Fellini, Bresson, Murnau, Rossellini, Bergam, Lubitsch di cui riconosce la grande, determinante influenza (ivi: 127, 171, 188)¹² etc.

Ma, di fatto, il cineasta più citato e più discusso è Hitchcock, insieme a Renoir: ivi: 49, 64-5 (dove Truffaut dimostra in che modo si è ispirato a lui ne *Les quatre cents coups*, ma, non dimentichiamocelo, anche a Renoir!, oltre che a Rossellini), 67, 72-3, 110 (in cui parla dell'"instabilità di cui Hitchcock è maestro"), 137-8 (dove, parlando del "dilemma personaggi-situazioni", critica Hitchcock, chiaramente regista di situazioni, proprio per questo: "potrebbe essere *il solo rimprovero* da fare ai suoi film: è *il solo punto* su cui incontra ancora difficoltà. Infatti, nei film di Hitchcock *la situazione è talmente incalzante, talmente forte che a volte i suoi personaggi non hanno più molta vita. È un dilemma di cui soffro anch'io, anche se in senso opposto*. Io spesso mi trovo con situazioni un po' troppo rilassate"¹³), 146, 148, 151, 153 ("Hitchcock [...] è talmente emotivo che fa finta di pensare solo ai soldi"), 166 ("So bene che si è sempre manovrati, ma preferisco esserlo da Hitchcock e non da Huston"), 171, 172, 149 ("mi piacerebbe puntare i miei sforzi sulla costruzione delle sceneggiature e sul lato intenso della trama, e per fare una cosa simile c'è solo un uomo al quale riferirsi: Hitchcock [...] ad affascinarmi è innanzitutto quel suo lato di racconto di favole"),¹⁴ 276 ("Per far sì che i film cessino di assomigliare ai documentari, bisogna tornare all'artificio, e penso che sia proprio questo che, *in primo luogo*, mi ha attirato verso Hitchcock").

¹¹ "Hawks è il più intelligente con Hitch, negli *States*" (lettera a Helen Scott, 2.1963, in *Correspondance*, 1988: 272).

¹² D'altra parte Lubitsch = Hitchcock (in quanto Hitchcock ha raccolto l'eredità di Lubitsch) (*Tr*: 121).

¹³ È in questa sorta di dominio — fino alla sopraffazione — della situazione sul personaggio, che troviamo sicuramente una fonte privilegiata dell'ipnosi hitchcockiana (vedi, ad esempio, Mr. Memory che muore per l'estrema aderenza al suo 'ruolo', in *The Thirty-Nine Steps* [Cesario 1966: 44]). Truffaut, quindi, propone un riequilibrio tra pressione situazionale e iniziativa personale? Ma confessa di sbilanciare il film dall'altra parte!

¹⁴ Per questo aspetto — Hitchcock narratore e narratore di favole — vedi *C*: 106-8, 129, 283; Hitchcock, quando spiega perché ha deciso di svelare subito la vera identità di Judy, dice che ha immaginato "di essere un bambino seduto sulle ginocchia della madre che gli racconta una storia" etc (ivi: 202).

Passando a Renoir, ivi: 48 ("è sempre stato in anticipo sugli altri [...]. il primo in ogni campo"), 67, 97 (dove dice ch'è la sua influenza a impedirgli "di fare film secondo i criteri americani"), 159, 173, 195 (dove parla dell'"idea secondo la quale *gli attori sono più importanti dei personaggi che interpretano, l'idea che ciò che è vivo conta di più di ciò che è teorico*" attribuendo questa "teoria" a Renoir, e affermando ch'egli l'ha "sempre sentita" come sua), 149 (dove Renoir è definito "genio"), 205 ("Renoir diceva, molto giustamente, che c'è una verità della vita e una verità del cinema").

Ma quel che Truffaut pensa è una fusione della proposta hitchcockiana con quella renoiriana:¹⁵ "Io ho una mia idea, interessante come tutte le idee, e anche un po' folle come tutte le idee troppo teoriche: penso che sia possibile un punto di incontro tra Renoir e Hitchcock, tra il massimo del cinema di personaggi che è Renoir e il massimo del cinema di situazioni che è Hitchcock. Credo in una fusione" (ivi: 116);¹⁶ e, parlando de *La sirène du Mississippi*, dice: "le scene precedenti erano scene alla Renoir ed ecco bruscamente passo al cinema di Hitchcock per poi tornare a Renoir. Questo è un po' anche il mio bilanciamento (balancement) nella vita. *Cerco di conciliare due cose che hanno l'aria di contrapporsi totalmente. Per fare rotture di tono bisogna credere e capire settant'anni di storia del cinema*" (1988: 321; 1990: 206); dice, cioè, di essere riuscito a realizzare la fusione propostasi; ma dice, in qualche modo, anche: 1) che, per lui, Hitchcock e Renoir sono i giganti dei settant'anni del cinema; 2) che lui, Truffaut, è il regista che crede e che capisce settant'anni di cinema.

Di Cocteau dice: "sta dietro a tutto! [...]. Tutti siamo stati influenzati da lui" (ivi: 79) etc, e Cocteau viene considerato un "ponte" tra Renoir e Hitchcock (ivi: 115).

¹⁵ A proposito di improvvisazione-non improvvisazione: "In realtà, il credo ad *una specie di compromesso Hitchcock-Renoir*" (*Téléciné*, 1970: 35; corsivo mio). Due anni prima: "Vedo quel che c'è di buono nelle tre o quattro teorie sul cinema veramente solide (quella di Hitchcock, quella di Bresson e quella di Orson Welles, le tre più seducenti) e, nonostante che l'idea di compromesso sia imbarazzante, *credo a un compromesso perché vedo anche le imperfezioni nelle tre*" (*L'Express*, 1968: 164; corsivo mio).

¹⁶ Questa fusione sembra all'opera proprio nel corso della costruzione del primo film, *Les quatre cents coups*: "ogni volta che avevo un problema di messa in scena o di narrazione mi aiutava pensare a Hitchcock, o a Renoir se si trattava di un problema di immagine o di recitazione" (ivi: 149).

Se, poi, andiamo a fare una scorribanda altrove (ad esempio, negli articoli contenuti ne *I film della mia vita*, ne *Il piacere degli occhi*, o nell'*Autoritratto*, troviamo solo conferme, oltre qualche precisazione. Renoir, siamo nel 1960, è "il maggior regista vivente" (*P*: 20); nel 1967: "Non è il risultato di un sondaggio, ma un sentimento personale: Jean Renoir è il più grande cineasta del mondo" (ivi: 49). Ma, nel 1957: "Max Ophüls per alcuni di noi è il migliore cineasta francese insieme a Jean Renoir" (ivi: 189). E attenzione, nel 1982, Vigo è "il più grande regista della storia del cinema francese" (ivi: 1987, trad. it. 1988: 39) e Charlie Chaplin, nel 1974, "è il più grande cineasta del mondo" (ivi: 78) (e, nel 1980: "lo trovo infinitamente più interessante di Gesù" [*Entretien avec François Truffaut*, di Serge Daney, Jean Narboni e Serge Toubiana, 1980, trad. it. 1981: 13]).

I superlativi si sprecano?¹⁷ Ma, al di là dell'entusiasmo che fa attribuire la stessa palma a più d'uno, si tratta di individuare le fonti prevalenti dell'ispirazione dell'autore. Comunque, nel 1969, Truffaut colloca Hitchcock e Renoir tra "i registi più grandi del mondo" insieme con Robert Bresson Jean-Luc Godard, Bergman, Luis Bunuel, Roberto Rossellini, Howard Hawks (*P*: 238)!

Se si setacciano le varie affermazioni, Renoir, Hitchcock e Welles sembrano i preferiti. Sicuramente di Welles, *Citizen Kane* è destinato, fin dal dal 6 luglio 1946, quando Truffaut lo vede per la prima volta al cinema Marbeuf, a diventare il suo "film preferito" (ivi: 241); anche se "la più bella inquadratura della storia del cinema è certamente quella della morte di Boris Karloff [in *Scarface*, di Hawks] (dichiarazione del 1954, ivi: 88): in ogni caso *Citizen Kane* è "il film" (dichiarazione del 1982, ivi: 80); ricordiamo che *La règle du jeu* era stato definito "il film dei film" nel 1967 (*F*: 56)!¹⁸ Ma di *The Birds*, nel 1963, egli ha affermato: "Il cinema, ne

¹⁷ Nell'introduzione al saggio di Bazin su Jean Renoir, Truffaut definisce quest'ultimo "cineasta infallibile" (1971:11); ma, immediatamente, aggiunge: "diciamo più ragionevolmente che [...]". L'introduzione incomincia così: "Non bisogna contare su di me per presentare questo libro con pudore, discrezione e misura. André Bazin e Jean Renoir hanno assunto troppa importanza nella mia vita perché io possa parlarne senza passione; questo *Jean Renoir par André Bazin* è dunque naturalmente per me il *miglior* libro di cinema, scritto dal *miglior* critico sul *miglior* regista" (ivi: 9). Questo per spiegare il ricorrente ricorso al superlativo in Truffaut.

¹⁸ Volendo proseguire su questa strada: nel 1966, esattamente nel *Journal de tournage de Fahrenheit 451*, Truffaut definisce *Le Carrosse d'Or* "il film dei film" il 5 marzo, ma il giorno dopo, definisce nella stessa maniera *Citizen Kane*.

sono convinto, è stato inventato perché si girasse un film come questo (*// piacere degli occhi*, 1987, trad. it. 1988: 104).

Comunque, in generale:

1) Welles e Hitchcock sono equiparati con la seguente motivazione: "Lo stile di Orson Welles come del resto quello di Hitchcock è riconoscibile da una sola scena" (dichiarazione del 1967, ivi: 229). Potrebbero esserlo anche per un'altra ragione; "Non concepisco il cinema senza l'acqua. *Nel movimento del film c'è un aspetto ineluttabile* che lo rende simile alla corrente dei ruscelli e allo scorrere dei fiumi" (è una dichiarazione di Renoir che Truffaut cita nel 1974 (ivi: 118; corsivo mio); non vedo una grande differenza tra l'ineluttabile movimento del fiume e quello, altrettanto, forse meno ineluttabile, movimento del treno;

2) Welles e Renoir sono equiparati con la seguente motivazione: "*La règle du jeu* è certamente assieme a *Citizen Kane* il film che ha suscitato il maggior numero di vocazioni alla regia" (dichiarazione del 1967, ivi: 56);

3) Truffaut presenta i capostipiti del muto e del sonoro: "Credo si possa dire senza paura di esagerare che dal 1940 tutto ciò che conta nel cinema è stato influenzato da *Quarto potere* e da *La regola del gioco* di Jean Renoir, così come il cinema muto è stato modificato e stimolato da *La nascita di una nazione* di Griffith, *Femmine folli* di Erich von Stroheim e dai film in tre bobine di Charlie Chaplin" (dichiarazione del 1982, ivi: 79);

4) nel sonoro il vertice è raggiunto da Welles: "se il cinema muto ci ha dato grandi temperamenti dell'immagine: Murnau, Eizenstejn, Dreyer, Hitchcock, il cinema sonoro *non ne ha dato che uno, un solo* regista dallo stile immediatamente riconoscibile dopo solo tre minuti di film, e il suo nome è Orson Welles" (dichiarazione del 1982, ivi: 102; corsivo mio);

5) un posto privilegiato spetta comunque a Hitchcock, che ha lavorato sia nel muto che nel sonoro: la filmografia di Hitchcock è "la più ricca e completa fra quelle dei registi che hanno iniziato a lavorare negli anni '20, cioè con il cinema muto" (dichiarazione del 1980, ivi: 61): "i nuovi registi americani sono quasi tutti figli di Hitchcock ma, dietro alla loro propensione ad un uso drammatico della macchina da presa, ci si accorge che manca loro qualcosa che nel cinema di Hitchcock è essenziale: la sensibilità, la paura sperimentata, l'emotività, la percezione intima e profonda delle emozioni che si filmano" (dichiarazione del 1980, ivi: 64).

Per finire, in una lettera, dell'8. 1.1981, a Annette Insdorf — autrice di una monografia che Truffaut considerava il miglior lavoro sulla sua opera (*François Truffaut*, Boston, 1978) — egli afferma: "ha fatto molto bene a citare *La règle du jeu* per la sua influenza sotterranea,¹⁹ perché sono cresciuto con quel film, oltre che con *Citizen Kane*" (A: 250);²⁰ ma, teniamo presente che, in una lettera a Jean Mambrino, del 18.10.1961, così si esprimeva: "Sto attraversando un periodo hitchcockiano, ogni settimana vado a rivedere due o tre dei suoi film in riedizione. *Non ho dubbi: è il più grande, il più completo, il più istruttivo, il più bello, il più forte, il più sperimentale, il più fortunato, è toccato dalla grazia*" (A: 103; corsivo mio) e a Helen Scott, il 20.6.1962: "È veramente quello che ha pensato più al cinema come spettacolo e anche come scrittura" (A: 115).

¹⁹ "Le influenze sono invisibili, sotterranee; sono le vere influenze di lavoro. Nessuno può pensare alla *Bête humaine* vedendo questa scena" (intervista a Dan Cukier e Jo Gryn, 1962: 16; corsivo mio; vedi anche T: 65); qui Truffaut coglie la modalità del funzionamento delle influenze (ipnotiche!): esse sono invisibili, sotterranee, irrilevabili. Si riferisce all'influenza de *La bête humaine* su *Le quatre cents coups* relativamente all'episodio della famosa ed enorme menzogna di Doinel. (Dominique Auzel, tra altri, ricorda, a proposito di Doinel, che "Truffaut pensava di aver inventato questo nome, ma si accorse più tardi che la script di Jean Renoir, che divenne successivamente suo agente, si chiamava Anne Doynel!" [1990: 40]). Comunque, Truffaut ha distinto chiaramente i suoi maestri; tra gli europei: "Renoir, per tutto. [...]. Quando ho delle difficoltà nei miei film, le risolvo pensando a lui" (ivi: 12-3); "tra gli americani, Hitchcock: "Quando la messa in scena ha bisogno d'essere efficace, credo che bisogna pensare a Hitchcock piuttosto che a Renoir, questo aiuta. Egli è d'altronde il solo di cui rivedo un film tutte le settimane, è un *genio*" (ivi: 13-4; corsivo dell'autore).

²⁰ "Renoir è il più grande regista del mondo" (lettera a Pierre Lherminier, del 27.11.1967, in *Correspondance*, 1988: 400).

2. Il furto e il dono

a) *La citazione: furto come dono*

Torniamo alle citazioni. La citazione²¹ non è solo un "omaggio" — come pure la considera, incidentalmente, Malanga (ivi: 386) —; ma è, soprattutto, una "dichiarazione di amore assoluto al cinema" (1996: 388); ma forse Malanga trova la formulazione più giusta quando la definisce: "furto" (ivi: 386).

Sappiamo che Truffaut rubava: quando era bambino e adolescente, rubava l'amore che non gli veniva dato (ricordate il furto di Antoine Doinel della bottiglia di latte in *Les quatre cents coups*?²²); rubava anche facendo film.

Ne *La nuit américaine*, ruba, eccome! Ruba nel sogno ricorrente in cui risuona, come un'eco, la frase "Comme des voleurs, comme des voleurs" (si tratta del sogno in cui Ferrand, ragazzino, fa incetta delle foto di *Citizen Kane* delle vetrine di un cinema); nello stesso film ruba come regista, le parole di Julie, dettegli in una crisi straziante: "Lei crede? Però io non dimenticherò. Grazie a tutto quello che, che lui mi ha insegnato, mi sento abbastanza forte per cambiare la mia vita! Adesso ho deciso, vivrò da sola, sono stufa di camuffarmi, lascerò il cinema! So che la vita è spaventosa!"; che, trasformate dal regista, diventano: "Anche se quello che dice lei è vero, io non potrei mai dimenticare; adesso ho deciso, vivrò da sola! So che la vita è disgustosa!" (L'episodio ricalca un episodio realmente avvenuto nel corso della lavorazione di *Jules e Jim*,

²¹ Rinvio al testo di Malanga (come a molti altri) per l'elenco delle innumerevoli citazioni da film di altri autori e dai propri: "senza contare che tutti questi elementi torneranno nei film successivi" (1966: 387). Vedi anche Giacci per le citazioni di film altrui (1995: 170-6) e lo stesso per le citazioni di film propri (ivi: 178-86). Per le citazioni di film di Hitchcock, ivi: 18, 39, 88, 129-30, 172, 174, 206.

²² Ma anche i furti di Julien Leclou, ne *L'argent de poche*, e quelli di Janine Castang, ne *La petite voleuse*, sceneggiato da Truffaut insieme con de Givray e portato sullo schermo, dopo la morte di Truffaut, da Claude Miller. Ma non va dimenticato il furto — cioè la vendita indebita — dei libri dell'amico Robert Lachenay nel 1951, quand'era diciannovenne (vedi le lettere a Robert Lachenay in *A*: 21 ss.).

riguardante Truffaut e Jeanne Moreau [*T*: 196-7]),²³ Truffaut commenta così: "Il regista è un ladro" (*ibidem*). Ritroviamo un furto di questo genere ne *Les deux anglaises et le continent*: quando Claude si appropria, per il suo romanzo, della confessione di Muriel nonostante il suo rifiuto; vedi *Le dernier metro* etc. Ma, l'abbiamo già visto, per Truffaut, il mestiere del regista è il mestiere del ladro. Parlando di Isabelle Adjani: "Pensavo che avrei potuto, filmandola, *rubarle cose preziose* come, per esempio, tutto ciò che avviene in un corpo e in un volto in trasformazione" (*P*: 146; corsivo mio).

Citare è, quindi, almeno secondo me, due cose: 1) nutrirsi del latte di padri-madri, madri-padri (i cineasti, i film, il cinema altrui e proprio); 2) costruire, continuare a costruire, per gli altri — i potenziali figli²⁴ — una memoria, una storia (del cinema e non solo).²⁵

Quindi: è un furto-dono, è un furto-per-poter-dare. In ogni caso "in un film di Truffaut non si troverà mai una citazione esibizionistica, intellettuale, teorica: tutto ciò che è citato viene dagli occhi incollati allo schermo di un bambino che non osava fissare il cielo troppo a lungo perché poi, abbassato lo sguardo a terra, il mondo gli sarebbe sembrato orribile" (Malaga 1996: 386).

Giustamente Malaga collega, ne *La sirène du Mississippi*, l'incremento delle citazioni-furti — che produce una "giungla di segni", una "labirinto di citazioni" (ivi: 327) — al fatto che questo film coincide con "uno dei rari momenti felici di tutto il cinema di Truffaut" (*ibidem*): il gioco delle citazioni "non è ovviamente fine a se stesso, e non è nemmeno così semplice": da una parte sembra naturale che in un film "sul trionfo dell'amore" Truffaut dia "libero sfogo al suo amore per il cinema"; le due cose, infatti, per lui sono inseparabili, "e dunque la cinefilia non può non partecipare all'avvenimento, celebrando e rendendolo più intenso". Dall'altra, questa "sfrenata" cinefilia "stabilisce il

²³ Marie de Poncheville, a proposito de *La femme d'à côté*: "Mi sentivo derubata (volée), aveva saccheggiato la mia anima per farne qualcosa d'altro, uno spettacolo" (in Collet, 1989: 223-4).

²⁴ Truffaut fu anche padre, oltre che di figli nel senso comune del termine, anche di figli filmici: penso, ad esempio, a *L'enfant sauvage*, del 1968.

²⁵ Il fatto che Truffaut, all'interno di una riflessione teorica sul cinema, su tutto il cinema, citi in continuazione, citi anche se stesso che cita gli altri, porta giustamente Franco Santaniello a concludere che, in Truffaut, "citare equivale allora, in definitiva, a citarsi, sempre" (1989: 49).

primato assoluto della finzione in un periodo in cui la novità cinematografica è rappresentata dalla militanza politica". Secondo Malanga ne *La sirène du Mississippi*, Truffaut ribadisce con forza che per lui solo la *fiction* "può disvelare e rivelare il real, secondo l'insegnamento baziniano tradotto nel suo personale linguaggio, e "risolve qualsiasi cosa all'interno della finzione".

Per Truffaut la finzione è così poliedrica che ogni singola immagine può rimandare contemporaneamente a più riferimenti e quindi a più significati. Le sue chance sono infinite, come dimostra l'autore in più occasioni spiazzando le attese dello spettatore che stabilisce corrispondenze troppo univoche: Marion avvelena Louis, pensiamo al *Sospetto* e a *Notorius* di Hitchcock, ma Truffaut illumina il malcapitato con una striscia di *Biancaneve e i sette nani*; la baita in montagna fa pensare a *Tirate sul pianista* e quindi a *Quarto potere*, ma Truffaut sfuma il rimando a Welles in quello alla *Grande Illusione*, e così via. *Questa dislocazione selvaggia del riferimento* non a caso esplode in Truffaut nel 1969, un film d'amore che quanto a cinefilia può tranquillamente gareggiare con *Effetto notte*. Ma la cinefilia della *Mia droga si chiama Julie* è ancora più significativa perché slegata dal tema del film, ed è anch'essa *rivelatrice del reale*: lo scopo occulto di Truffaut è ribadire l'onnipotenza della fiction, cioè della certezza su cui ha basato tutta la sua vita e che vede messa in discussione — anzi: in pericolo — nel periodo che segue il Sessantotto (1966: 328-9).

b) I furti a Hitchcock (e a Renoir?)

È evidente!, le gambe, che compaiono in quasi tutti i film di Truffaut, non sono un feticcio, ma una sineddoche: stanno per il tutto, cioè, per la donna, per la vita. Vedi ad esempio, ne *L'uomo che amava le donne*: "Un bel paio di gambe non si discute, ma non sono contrario alle caviglie robuste, posso anche dire che mi attraggono perché *sono la promessa* di un arrotondamento più armonioso *risalendo lungo le gambe*" (1977, trad. it. 1990: 30; corsivo mio)! Nello stesso film:

È difficile spiegare. Lei era in quella lavanderia, l'ho vista uscire, camminare nella via fino alla macchina. Indossava un abito di seta verde pallido con una scollatura rotonda intorno al collo, e delle frange alle natiche e alle ginocchia. Era molto bello osservare la cadenza del suo passo, il movimento del vestito; quando ha attraversato la strada *ho avuto la sensazione che stesse per conquistare la città* (ivi: 16; corsivo mio).

Fanny Ardant, in *Vivement dimanche!*, conquista la città! Il film è dedicato a questa conquista.

Ebbene, questa sineddoche-emblema sembra un debito hitchcockiano! Hitchcock ricorda a Truffaut che, in *Rich and Strange*

c'è una scena in cui il giovane sta facendo il bagno con la ragazza. Questa gli dice: "Scommetto che non riesci a passare a nuoto tra le mie gambe" e rimane in piedi nella piscina con le gambe aperte. La macchina da presa riprende sotto la superficie dell'acqua quando il ragazzo si immerge e sta per passare tra le gambe divaricate; lei improvvisamente stringe le gambe e la testa del ragazzo rimane incastrata; si vedono delle bolle che escono dalla sua bocca. Finalmente lo libera, il ragazzo torna fuori dall'acqua senza respiro e le dice: "Questa volta mi hai quasi ucciso", e lei risponde: "Non sarebbe stata una morte meravigliosa?"

Non credo che si potrebbe più far vedere una scena simile al giorno d'oggi, per la censura (C: 66).²⁶

²⁶ Anche se potrebbe essere considerata un debito renoiriano! "*Le déjeuner sur l'herbe* è nato, sono disposto a scommettere, da questa semplice e intensa idea visiva: ecco, sarebbe bello mostrare in campagna una bufera che solleva le gonne delle donne!" (F: 61).

Velocemente consideriamo alcuni punti di contatto molto forti tra i due registi, citando soltanto il controcanto truffautiano, e rimandando il lettore, per il 'canto' hitchcockiano, al nostro lavoro (1996: 13-21); tranne un punto che merita la citazione sia del canto che del controcanto.²⁷

Hitchcock: egli sostiene più volte, ad esempio, che il Mac Guiffin "non è niente" (C: 112); in *North by Northwest*: "L'aereo non sparge niente" (ivi: 214) etc. Noi abbiamo proposto l'equivalenza: niente di contenuto = tutto di espressione (1966: 18); Truffaut: "*Le pianiste*, che non è niente" (T: 79); "Fare qualcosa con quasi nulla non è certo una definizione dell'arte, ma è una soluzione che dà a volte dei buoni risultati" (*Entretien avec François Truffaut* di Daney, Narboni, Toubiana, 1a parte, 1980: 23); "Un film non dice niente" (*Entretien avec François Truffaut*, di Daney, Narboni, Toubiana, 2a parte, 1980: 34); "ma per me una favola non prova niente, non ha niente da provare" (T: 108).²⁸

Ma elenchiamo i vari punti di contatto:

1) l'importanza dell'emozione:²⁹ "Desidero innanzitutto l'emozione" (T: 266); "Il cinema eccitante, ecco ciò che interessa, che appassiona, sia che questa emozione venga creata scientificamente, come in Hitchcock e Bresson o che nasca semplicemente dalla capacità di comunicare le proprie emozioni come in Rossellini o in Godard" (F: 259); "Credo nell'emozione trattenuta, non all'emozione per parossismo, ma per accumulo. Vorrei che si guardasse *La camera verde* a bocca aperta, che si passasse di stupore in stupore e che l'emozione intervenisse solo alla fine, grazie al lirismo della musica di Jaubert" (T: 209); a proposito di *Vivement Dimanche!*: "Vorrei che il mio pubblico fosse costantemente appassionato, stregato. Che uscisse dal cinema inebetito, stupito di stare sul marciapiede. Vorrei che dimenticasse l'ora, il posto in cui si trova, come Proust sprofondato nella lettura di Combray. Desidero innanzitutto l'emozione" (ivi: 266);

2) l'ostilità al documentario: "Non amo il documentario" (T: 210 + 276), "bisogna tornare all'artificio" (ivi: 276);

²⁷ Per la ricerca del *suspense*, comune a entrambi gli autori, vedi il bel saggio di Gnessi e Pamini, *Serenata a tre. L'interazione fra autore-personaggi-spettatore* (1977: 125-69).

²⁸ Vedi ancora ivi: 29, 43, 84, 90, 108, 129, 153, 155, 172, 237.

²⁹ "Concludendo si può dire che il rettangolo dello schermo deve essere caricato di emozione" (C: 52).

3) l'ostilità alla verosimiglianza: "le storie sono sempre inverosimili (ivi: 271).³⁰ Ne *Il cinema secondo Hitchcock*, Truffaut sostiene che, rivendendo la versione hitchcockiana di *The Thirty-Nine Steps*, si è reso conto che è stato "press'a poco in questo periodo" che Hitchcock "ha iniziato a forzare (malmener) la sceneggiatura, nel senso che non attribuiva più molta importanza alla verosimiglianza dell'intreccio; in ogni caso sacrificava questa esigenza alla ricerca dell'emozione pura" (C: 80). Truffaut, cioè, ipotizza una stretta relazione tra emozione pura, regia pura (sulla quale torneremo più avanti) e, di conseguenza: non verosimiglianza. Nella pagina seguente:

Questo genere di cinema tende a *eliminare le scene che sono unicamente funzionali allo svolgimento della narrazione, per servirsi solo di quelle che sono divertenti mentre si girano e altrettanto divertenti quando si vedono*. È un cinema che piace al pubblico e che spesso irrita i critici. Questi, mentre stanno guardando il film, oppure dopo averlo visto, analizzano la sceneggiatura e la sceneggiatura *chiaramente non regge ad una analisi logica*. Così giudicano spesso come elementi di debolezza degli aspetti che costituiscono l'essenza stessa (le principe même) di questo genere di cinema, a partire da una estrema disinvoltura nei confronti della verosimiglianza" (corsivo mio).

Ultima notazione: l'equivalenza emozione pura = pura regia = non verosimiglianza si prolunga come segue: = divertimento. Nel 1970, a proposito di Lubitsch, Truffaut: "Con Lubitsch, sono attratto adesso da un lavoro sulla sceneggiatura: come forzarla (la malmener) per renderla più interessante, come raccontare le cose di rimbalzo (par ricochet), in un modo deviato (détournée)?" (Tr: 211).

4) il ricorso ai trucchi: "Scoprire questo 'trucco (tricherie)' [costruito da lui] mi ha dato una soddisfazione enorme" (T: 160 =102), "facendo ricorso a ogni sorta di trovate (mille inventions)" (A: 507 = 217);³¹

5) l'importanza dell'efficacia; parlando de *Le testament d'Orphée* di Jean Cocteau:

³⁰ Ma neanche l'altro maestro, Renoir, amava la verosimiglianza; vedi Bazin, 1971: 69 ss.

³¹ Anche a Renoir, Godard, autore insieme a Truffaut ed altri, della "filmografia collettiva" che conclude il saggio di Bazin su Renoir, dedica la definizione più volte, da altri, dedicata a Hitchcock: "il primo tecnico del mondo" (Bazin, 1971: 269).

Siamo qui nel *cinema dell'efficacia, il cinema hitchcockiano*, quello dell'esecuzione impeccabile delle idee visive costruite su una successione di immagini calcolate e quasi disegnate. [...]. Il momento felice di Cocteau non è dunque qui quello della ripresa, è *quello che fa nascere l'idea*: ecco, girerò una scena in cui il poeta si incontrerà con se stesso. Letterariamente, quest'idea non avrebbe alcun interesse. *Figurativamente sì*, essa fa d'altra parte pensare ai quadri di Dalì, ma si tratta *anzitutto di una grande idea di cinema*. La sua realizzazione sullo schermo restituisce *la gioia del momento in cui nasce l'invenzione e la sua bellezza risarcisce l'ingratitude delle riprese*" (F: 176; corsivo mio);

6) l'importanza della persuasione: "Il mio sogno è la persuasione occulta" (T: 121);³² "Resto un sostenitore di un cinema della manipolazione" (P: 30).³³

Possiamo anche individuare dei punti di contatto, come dire, sul piano affettivo. Ad esempio, Truffaut addebita alla sua esperienza personale — "i poliziotti mi sbatterono dentro" (T: 134) — la sua avversione alla politica; ma un peso importante ebbe la sua esperienza infantile della prigione (di cui c'è traccia, ad esempio, ne *Les quatre cents coups*), e che è un'esperienza più drammatica di quella fatta da Hitchcock: per Hitchcock si trattò solo di una stupida simulazione a fini pedagogici (e, per di più, di breve durata), per Truffaut, invece, di una realtà cruda: una notte intera, da bambino, insieme con delinquenti e prostitute.

E se Hitchcock è il cineasta della paura, Truffaut è il cineasta dell'amore-passione che rende inquieti e instabili, forza oscura che emerge all'improvviso

³² La citazione continua: "*Vorrei che la gente vedesse certe inquadrature che non ci sono*, ripensasse al proprio passato, facesse un tuffo nel passato. Vorrei provocare associazioni d'idee, far nascere combinazioni, favorire incontri più o meno studiati" (corsivo mio).

³³ È interessante scoprire una grande affinità tra il giovane Hitchcock e il giovane Truffaut, visibilissima nei loro scritti, per l'appunto, giovanili. Confronta *Une certaine tendance du cinéma français*, del 1954, di Truffaut, con *'Stodgy' British Film*, del 1934, *Close Your Eyes and Visualize!*, del 1936, *More Cabbages, Fewer Kings: A Believer in the Little Man* e *Much do About Nothing?*, del 1937, di Hitchcock. Interessante, oltre il tono dissacratorio comune a tutti gli scritti (anche Hitchcock se la prende con una sorta di capro-espiatorio: Granville-Barker, perfetto anticipatore di Aurenche e Bost!), la comune ammirazione per il cinema americano. (Vedi C: 100-102). D'altra parte, anche Renoir, l'altro maestro di Truffaut, inizialmente è appassionato dal cinema americano! Vedi l'articolo del 1938 pubblicato da *Le point*.

da non si sa dove, come un fantasma, un'ossessione, una malattia, un dolore, una sconfitta. Nei film di Truffaut, al di là delle evidenti citazioni del Maestro (alle quali troppo spesso si riduce la sua complessa influenza), si sente l'eco della paura hitchcockiana tutte le volte che i personaggi vibrano d'amore ("La parola amore è una parola piena di sospetto!" dirà il Maestro nel corso della conversazione³⁴). Hitchcock cerca di proteggersi terrificando il pubblico, Truffaut fa altrettanto seducendolo (Malanga 1966: 105).

Secondo Truffaut, Hitchcock si riconosceva sicuramente (ad esempio in *C*: 291) nelle parole di Charley alla nipote, in *Shadow of a Doubt*:

E dormi placidamente tutte le tue notti popolate di stupidi e puerili sogni di fanciulla. Io ti ho portato degli incubi, vero? Sciocca menzogna! Sei inesperta della vita come nel dir bugie. Tu sei convinta di sapere già tutto! E chi mai ti ha parlato del mondo! Che ne sai tu di questo porcile laido? Dietro la facciata di ogni casa vivono esseri immondi che non hanno niente da invidiare a me. Il mondo è un inferno. Che importa quello che ci succede. Apri gli occhi. Guardati intorno e impara!³⁵

Truffaut risponde, nel 1980, a Serge Daney, Jean Narboni e a Serge Toubiana che lo interrogano sulla possibilità ch'egli condivida lo stesso punto di vista di Hitchcock: "No, non sono un puritano" (1980: 19). Eppure, le seguenti sue dichiarazioni, sembrano smentire la smentita. Quanto alla prima, si tratta dello svolgimento del tema "Raccontate la più bella o la più triste avventura della vostra vita" che viene proposto a François nel 1949 quand'egli, diciassettenne, è ospite del *foyer* Guynemer, a Versailles, dopo essere stato dimesso dal *Centre d'observation* de Villejeuif:

Ho mangiato quasi tutti i giorni, ho dormito quasi tutte le notti, secondo me ho lavorato troppo, non ho avuto abbastanza soddisfazioni né gioie. [...]. La guerra mi ha lasciato indifferente e lo stesso vale per i cretini che la facevano. Amo le arti e in particolare il cinema, ritengo che il lavoro sia una necessità

³⁴ *C*: 13.

³⁵ Nel *Journal de tournage de Fahrenheit 451* — evidentemente a proposito delle noie con Oscar Werner — : "Hitchcock ha forse ragione quando dice che gli attori sono del bestiame poiché egualmente si potrebbe sostituire "I love you" con uno sbraitamento, un nitrito o un belato nella bocca di uno qualsiasi di loro" (4 maggio 1966).

come l'evacuazione degli escrementi e che chiunque ami il suo lavoro non sappia vivere. [...]. Tre film al giorno, tre libri alla settimana, dei dischi di grande musica fino alla morte, che un giorno dovrà pure arrivare e che egoisticamente io temo. I miei genitori sono per me soltanto degli essere umani, è solo il caso che fa di loro mio padre e mia madre, è per questo che per me non sono che degli estranei. [...]. Ecco tutta la mia avventura. Non è né allegra né triste, è la vita. Non fisso a lungo il cielo perché quando i miei occhi ritornano al suolo *il mondo mi sembra orribile* (Archives des Films du Carrosse, dossier "Archives très privées 1", citato in *François Truffaut* di Antoine de Baecque e Serge Toubiana, 1966: 67-8; corsivo mio).³⁶

La seconda, molto più tardi, in una bellissima intervista a Claude-Jean Philippe fatta a tre riprese dal 1976 al 1980:

Il film che mi ha appagato (comblé) è *Le corbeau* tuttavia, perché là ho avuto l'impressione che fosse il primo film che vedevo che diceva *la verità sulla vita, che tutti (tout le monde) erano marci (pourri), che tutti erano disgustosi (dégoûtant), che... era un film incredibile e che mi piace molto anche adesso, devo dire.*

Anche se, a Pamela che, ne *La nuit américaine*, dice: "Lascero il cinema, vivrò da sola, so che la vita è disgustosa", Alphonse risponderà: "No, la vita non è disgustosa"!

³⁶ Ne *La nuit américaine*, Julie: "So che la vita è disgustosa (dégoûtante)".

c) I doni a Hitchcock, e a noi

In questo sottocapitolo vorremmo — ci riusciremo? — non solo individuare (ed elencare?) i doni di Truffaut a Hitchcock, ma anche i meccanismi della sua magia.³⁷ Nel 1975 Richard Bandler e John Grinder, scrivendo *La struttura della magia*, cercarono di individuare la "struttura" che governa ogni magia psicoterapeutica. Saremo in grado di individuare la struttura della magia di Truffaut? Interessante comunque che, nella loro introduzione, i Nostri citino la novella de "Il principe e il mago" la cui morale è che la magia è ovunque e si tratta di "sopportarlo"! (1975, trad. it. 1981: 11).

c1) Morte e sesso-sesso e morte

Truffaut così descrive la sua reazione a una serata "veramente eccitante", sei anni prima della morte di Hitchcock, il 29 aprile 1974: all'Avery Fischer Hall del Lincoln Center, la "New York Society" gli dedicò il suo gala annuale. In quell'occasione, in tre ore di spettacolo, furono proiettati un centinaio di brani dei suoi film raggruppati sotto diverse rubriche:

Era impossibile non vedere *che tutte le scene d'amore erano girate come scene di omicidio e tutte le scene di omicidio come delle scene d'amore*.³⁸ Conoscevo bene quelle opere, credevo di conoscerle molto bene, e rimanevo sbalordito di fronte a ciò che vedevo. Sullo schermo non c'erano che schizzi di fango, fuochi d'artificio, eiaculazioni, sospiri, rantoli, grida, perdite di sangue, lacrime, polsi torti, e mi resi conto che nel cinema di Hitchcock, decisamente più sessuale che sensuale, *fare l'amore e morire sono una cosa sola* (C: 290; corsivo mio).

Ma quale fu il suo intervento in lode di Hitchcock (peraltro pronunciato in inglese, lingua tanto ostica a Truffaut!)? "In America quest'uomo lo chiamano 'Signor Hitch', in Francia 'Signor Hitchcock'. Voi

³⁷ Nel 1976 Truffaut, intervistato, confidava d'essere al lavoro su un *dossier* intitolato *L'Agence Magic* (R: 147). Sappiamo che ne sarebbe dovuto uscire un film sul *music-hall* che avrebbe completato un trittico insieme con *La nuit américaine* — film sul cinema — e *Le dernier metro* — film sul teatro —

³⁸ Aggiunge immediatamente Marc Chevré: "E finalmente Truffaut regista farà un film per filmare quella frase; sarà *La femme d'à côté*" (T: 91).

lo rispettate perché gira scene d'amore come se fossero scene d'omicidi; noi, invece, *lo rispettiamo perché gira scene di omicidi come se fossero scene d'amore*" (in *Portraits volés*, 1933; corsivo mio)! Nell'introduzione al *Il cinema secondo Hitchcock*, Truffaut:

L'arte di cercare il suspense è nello stesso tempo quella di mettere il pubblico "nell'azione" facendolo partecipare al film. Lo spettacolo, da questo punto di vista, non è più un gioco che si fa a due (il regista + il suo film), ma a tre (il regista + il suo film + il pubblico) e il suspense, come i sassi bianchi di *Pollicino* o la passeggiata di *Cappuccetto Rosso*, diventa *un mezzo poetico* perché il suo obiettivo è quello di commuoverci, di farci battere più forte il cuore. Rimproverare a Hitchcock di fare del suspense equivarrebbe ad accusarlo di essere *il cineasta meno noioso del mondo, questo equivarrebbe ancora a biasimare un amante del dare piacere alla sua compagna anziché occuparsi soltanto del proprio* (C: 15; corsivo mio).

Straordinario: qui Hitchcock è presentato come un amante non noioso, attento ai bisogni del *partner!* Altro che sesso = violenza! Sesso = poesia-fiaba, partecipazione! (Vedi anche ivi: 217-19).

D'altra parte, nel 1983, anticipando notizie su *Vivement Dimanche!*, Truffaut sostiene che, con altri, si ostina a confrontarsi col materiale della Serie nera, "perché in questa letteratura si trovano dei liquori forti di cui il cinema da quando esiste, ha bisogno. *Ci ripugna inventare la morte ma amiamo metterla in scena*. Lo scrittore della Serie Nera fornisce i cadaveri, il cineasta fa il resto, bene o male" (Tr: 189; corsivo mio). "Adesso che mi conosco, che so di essere realista, piatto e quasi noioso, mi interessa partire con un materiale molto eccentrico, perché comunque in fase di lavorazione gli darò il massimo della plausibilità e normalità. Adesso ho voglia di partire da molto lontano per arrivare al documentario. *Perché se partissi dal documentario arriverei a fare film in cui non succede niente*" (T: 78; corsivo mio). Sembra quasi che la morte — il massimo dell'eccentrico (che, però, può anche essere il massimo del documentario!) —, quando introdotta dall'esterno, da altri, dagli autori a cui egli si ispira, serva allo scopo di neutralizzare il rischio del "niente" col quale, come vedremo, la pratica della regia pura (del cinema puro) lo porta a confrontarsi. In qualche modo la morte fa scenografia?

Truffaut sta parlando di *La sirène du Mississippi*: "Mi interessano i décalages, 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 nell'ingranaggio. E in queste situazioni false ci sono reazioni vere" (ivi: 158). È evidente la ripresa del cinema di situazioni di Hitchcock, è evidente anche il bisogno, e la capacità, di Truffaut di ricorrere a qualcosa di forte — non necessariamente la morte, ma anche la morte! — come a qualcosa di falso che, per reazione, produca il vero.

Ancora:

Io, che attribuisco molta importanza alla storia, penso che il Thriller conferisca *quel tanto di "esagerato" che non non abbiamo il coraggio di inventare*. Di solito, una sceneggiatura originale tende a essere troppo vicina alla realtà. Bisogna violentarsi e inventare scene forti. Per esempio, nel *Pianiste* [...] *ero molto felice* mentre giravo la scena in cui Nicole Berger si sfoga con Aznavour e poi si butta dalla finestra. Ma dicevo: "Ecco una scena che non avrei mai saputo inventare." Lo stesso vale per *Baisers volés* [...]. Là pensavo: "*Ci vuole la morte*. Anche se il film è leggero, ci vuole la morte." E abbiamo fatto morire un pover'uomo, un detective. Una morte accidentale, mentre sta al telefono, ma era una vittoria: *eravamo stati capaci di inventare la morte!* (ivi: 269; corsivo mio).³⁹

³⁹ Nella *Leçon de cinéma*, Truffaut ritorna sulla questione della morte e su *Baisers volés*: "La prima volta (comincia a sorridere), *la prima volta che ho inventato la morte in una sceneggiatura* [cioè, senza ispirarsi a un testo già scritto; ha appena citato la morte per suicidio della moglie di Saradan in *Tirez sur le pianiste*] è stato in *Baisers volés*, in cui c'è questo vecchio detective che muore, e, ancora, muore, praticamente a causa di un *incidente* [...] *nessuno gli ha fatto niente di male!* [Cioè, nessuno lo ha ammazzato!] [...]. So che, *quel giorno, sono stato contento, ho detto: 'infine ho filmato la morte!*' (Sorridente di nuovo). *Ho avuto l'impressione di aver fatto un passo avanti*. Poi, dopo, ci ho dato dentro! (Sorridente di nuovo.) [...]. *Non mi piace filmare la violenza esteriore, mi piace abbastanza filmare la violenza interiore* [qui cita *Les deux anglaises et le continent*]" (1981; corsivo mio). All'intervistatore che gli chiede: "Un uomo che lei ha molto amato, col quale ha lavorato molto, credo, Roberto Rossellini, diceva: 'non credo che un fatto artistico sia un fatto artistico compiuto se non c'è della tenerezza; potete ridicolizzare qualcuno e nello stesso tempo avere della tenerezza; potete trattarlo in modo apparentemente molto crudele, la tenerezza è la vera posizione morale'; si può [...] dire [...] che la tenerezza è la vostra posizione morale?", Truffaut risponde: "Sì, non lo direi negli stessi termini di Roberto Rossellini, ma penso che ha ragione, penso che ha ragione!, che le vere cose che... si può dire anche la frase di Pascal, che quel che interessa l'uomo è l'uomo!, e... io non sono interessato dalla violenza che c'è nei film di oggi, soprattutto quando è esteriore; non sono interessato a filmare della gente che si prende a calci o che si batte; ma credo che evidentemente c'è una violenza dei sentimenti, in noi, una violenza interiore, una violenza degli strazi affettivi quando tutti siamo separati da persone che amiamo, *ed è questa violenza interiore, questa violenza*

Come la mettiamo? Come abbiamo visto, anche i film di Truffaut sono disseminati di cadaveri! A cominciare da *Les mistons*, per continuare con il fermo immagine che conclude *Le quatre cents coups*, con lo sguardo di Antoine rivolto al pubblico che, per Malanga, è la "prima immagine di morte del cinema di Truffaut" (1996: 253)⁴⁰ e così di seguito.

Nel numero speciale dei *Cahiers du cinéma* uscito in occasione della morte di Truffaut, Jean Aurel, cosceneggiatore de *La femme d'à côté*, parlando del lavoro con Truffaut su questo film, ci fa questa confidenza: "E poi Truffaut mi parlò *timidamente* della sua idea di farli morire [i due protagonisti] mentre fanno amore" (*R*: 94; corsivo mio).⁴¹

La timidezza con cui amore e morte sono messi in scena è un segreto della magia truffautiana? "La morte è sempre presente in Truffaut, presenza manifesta o discreta" (Mireille Latil Le Dantec, 1984: 18s).⁴²

Sempre nello stesso numero speciale, Jean Gruault, che ha scritto con Truffaut la sceneggiatura anche de *Les deux anglaises et le continent*, ci racconta che, quando Claude deflora Muriel, c'è un'inquadratura del sangue. Suzanne e lui non eravano molto d'accordo, ma Truffaut

ci teneva. Aveva cercato di riprendere il sesso di Stacey con delle gocce di sangue, ma non rendeva, e perciò aveva pensato a quella soluzione. Per quel film diceva: "Niente tagli, bisogna mostrarli mentre fanno l'amore [che sarà

affettiva, che io cerco di mostrare nei miei film" (in interviste su Cd audio a cura di Philippe Labro, 1995; corsivo mio).

⁴⁰ A proposito di *Baisers volés*, Rivette: "È un film terribile, è un film sulla morte" (in Collet, 1989: 252) (probabilmente in relazione alla scena finale in cui il personaggio enigmatico si dichiara la necessità che l'amore sia definitivo).

⁴¹ A proposito della scena finale di *Tirez sur le pianiste*: "Sembra che si giochi, è irreali e poi tutt'a un tratto la morte sta lì..." (*T*: 73).

⁴² D'altra parte Truffaut stesso cerca di spiegare perché non ci possa essere "violenza diretta" nei suoi film (*Le Nouvel Observateur*, 1970, citato da Antoine de Baecque e Serge Toubiana, 1966: 395): sostiene ch'egli non è contro la violenza per ragioni ideali, ma perché preferisce allo scontro (affrontement) la scappatoia (ruse) (vedi anche *T*: 179 = 114).

anche la morte dell'amore]". *Il che gli seccava molto. Era estremamente pudico* (R: 94; corsivo mio).⁴³

Sappiamo che avrebbe voluto anche mostrare lo sperma. E sappiamo, ma non l'abbiamo ricordato, che, se Truffaut tagliò selvaggiamente questo film, anche nella speranza di renderlo più accettabile al pubblico, alla fine della sua vita, durante la malattia, lo ricostruì e commentò "Quest'anno sarà questo il mio film" (ivi: 96). Possiamo, quindi, considerare *Les deux anglaises et le continent* — il film tagliato e poi ricostruito — come l'ultimo film di Truffaut; quello ch'egli ebbe il coraggio di restituire alla sua forma più hitchcockiana, se hitchcockiano possiamo considerare il clima descritto come "eccitante" ma anche "sbalorditivo" della serata del 29 aprile 1974. Nestor Almendros, direttore della fotografia di questo film, sostiene: "Le scene aggiunte sono le più liriche e le più poetiche del film" (*ibidem*)!

Il ogni caso è evidente che in Truffaut la morte e il sesso e la stretta relazione tra la morte e il sesso sono presenti. Annette Insdorf, nel suo ultimo piccolo lavoro, *François Truffaut. Les films de sa vie*: "Per Truffaut come per Hitchcock, una scena di omicidio può essere filmata come una scena d'amore: ogni assassinio di Julie [*La mariée était en noir*] è, infatti, eseguito per amore" (1996: 39; corsivo mio). D'altra parte, ne *La sirène du Mississippi*, Louis uccide il detective, lo seppellisce nella cantina e Marion l'aiuta: immediatamente dopo Marion che, fino ad allora era frigida, ha voglia di fare l'amore!

La novità rispetto a Hitchcock è forse solo il pudore (e la conseguente audacia)?

Il passo che abbiamo citato sulla necessità della morte ("ci vuole la morte") come "invenzione" che allontana la sceneggiatura dalla realtà (dal rischio di un piatto realismo), è preceduta da una serie di considerazioni relative agli scrittori di thriller:

Poiché la critica non parla mai di loro, poiché non hanno mai avuto l'impressione di avere un "loro" pubblico, i romanzieri popolari che sembrerebbero scrivere solo per i soldi *si svelano, attraverso la loro finzione, molto più intimamente di quanto non si creda* e, senza dubbio, di quanto non credano essi stessi. Ritenendo di essere ben nascosti dietro un cadavere o un

⁴³ "Per tutta la vita sono stato abituato a nascondere le emozioni, a non dir nulla direttamente" (R: 121).

revolver, si scoprono, si confessano e, *nella costrizione, realizzano un'opera libera* (ivi: 269; corsivo mio).

Due elementi ci porterebbero a cogliere qualcosa di comune tra costoro e Truffaut: 1) l'importanza dei film malati, quelli che respirano attraverso i loro difetti; 2) l'importanza della costrizione come condizione della libertà. Si potrebbe sostenere che la morte, presente, presentissima in Truffaut, poiché non è conclamata, parla più intimamente! In qualche modo, così come gli autori di *thriller* si nascondono dietro un cadavere, Truffaut si nasconde dietro l'apparente assenza di un cadavere!

Bonnaffons definisce Truffaut come "forse il più impudico dei cineasti" (1981: 131; vedi anche ivi: 195)! Interessante sarebbe, forse, il recupero dell'inciso di Truffaut, nella scenografia di *Adèle H.*: "Quelli che si interessano a questo genere di cose — *la descrizione dolce di emozioni violente* — [...]" (1976: 5; corsivo mio).

In un'intervista a Anne Gillain del 1981, a lei che osserva come nei suoi film ci sia "violenza" e "crudeltà", nonostante essi siano sempre ricordati per la loro "tenerezza", Truffaut risponde:

Nelle mie storie ci si tira dei colpi, ma senza volere. C'è una cosa che mi impressiona se si prende in esame il passato e non soltanto quello di coloro che si sono amati, che sono stati amati, ma anche quello delle famiglie. Saltano subito fuori rapporti "estremi". Ed a distanza di anni, come sembra tutto ridicolo e crudele. Una scatola di scarpe in cui si conservavano le lettere di famiglia, è piena di ferite e di cose orribili, che testimoniano conflitti affettivi sproporzionati. Una vita già tanto fragile e precaria non meriterebbe spreco e sofferenza (1981: 144-5; corsivo mio).

È allora il senso della proporzione — o della sproporzione! — che risolve la crudeltà in tenerezza? Si può capire allora perché poco prima abbia detto: "*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*" (ivi: 143; corsivo mio).⁴⁴ D'altra parte, l'abbiamo già visto, Luc Moullet sostiene che

⁴⁴ "L'idea era [Truffaut sta parlando de *Les mistons*] di fare un film che non somigliasse a uno d'avanguardia, cioè senza morti, senza spargimenti di sangue, senza effetti poetici, e che fosse grigio chiaro" (T: 51); qui la morte è esclusa insieme all'avanguardia! Ma anche come effetto facile! "Bisogna dire: 'Sì, sì', e fare solo quel

l'astuzia di Truffaut è stata quella di usare le matrici hitchcockiane unicamente o essenzialmente in generi che non erano il genere preferito da Hitchcock, il *'thriller'*. [...]. [*La peau douce*] *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 in un avventuriero" (1988: 77; corsivo mio);

quindi, quello di Truffaut: *thriller* della vita quotidiana!⁴⁵

Ma ricordiamo uno scambio di battute tra Julien Vercelet (J.-L. Trintignant) e Barbara Becker (Fanny Ardant) in *Vivement dimanche!* Julien parla di Marie-Christine, la moglie assassinata, che gli "piaceva terribilmente":

JULIEN: *È curiosa la morte, non trova? Quando le persone muoiono di malattia, è crudele, è ingiusto, ma è la vera morte* (mais c'est vraiment la mort). *Quando sono dei crimini, degli omicidii, degli assassini, la morte diventa astratta, come se la soluzione del mistero diventasse la cosa principale, come se si fosse in un romanzo poliziesco.*

BARBARA: *Quando le persone muoiono di malattia, è crudele, è ingiusto, ma è la vera morte.*

Il problema è, allora, riuscire a parlare della "vera" morte? Dando per scontato che quella dei romanzi polizieschi è una morte "astratta"? Possiamo allora dire che in Truffaut troviamo la morte "vera" e non quella "astratta"? Comunque, che la sua ricerca è quella della verità sulla morte? Come attesterebbero molti film, uno tra tutti: *La chambre verte*?

Carole Le Berre, nel suo *François Truffaut*, del 1993, ci presenta l'esito di una interessantissima ricerca sulle versioni successive delle scenografie dei film di Truffaut. Secondo Le Berre, quel che colpisce leggendo le versioni successive "è il modo in cui Truffaut finisce col ridurre le sue sceneggiature, elimina tutto ciò che è pittoresco, e

che si ha voglia di fare. *È per questo che nei miei film non può esserci violenza; già nei 400 coups Antoine è un bambino che non si ribella*" (ivi: 14). Qui Truffaut spiega che secondo lui, rispetto alla violenza, più opportuna è quella che in altre interviste chiamerà la "scappatoia" (ivi: 112, 114, 200). Solo nel corso del '68 scopri "che valeva la pena di discutere" (ivi: 135).

⁴⁵ "Noi giriamo film in cui praticamente non succede nulla. Non ci sono sangue, spari, drammi, violenza, ma un insieme di piccoli avvenimenti quotidiani che compongono il soggetto del film" (T: 29).

procede, come per cerchi concentrici sempre più stretti, *verso la crudeltà e la violenza*. Questa violenza anima in modo sordo un cinema che utilizza continuamente la sfasatura tra un'apparenza anodina e una ferocia sepolta" (1993: 11). Le Berre parla, addirittura di "malvagità", rispetto ai collaboratori, sceneggiatori, ch'egli costringe a rifare completamente il loro lavoro (ivi: 51);⁴⁶ segnala, a proposito de *Les deux anglaises et le continent*, che Truffaut ha "inventato i morti, assenti nel romanzo" (ivi: 104); definisce *La chambre verte*, "uno dei punti più alti della violenza spostata, mostrata di rinterzo (par ricochet)" (ivi: 122),⁴⁷ "un film vicino al film dell'orrore, ma senza i suoi attributi abituali, un film dell'orrore sordo, spostato" (ivi: 125).

La scena in cui, ne *La chambre verte*, Davenne rifiuta adirato il manichino di cera ch'egli ha ordinato, allo stesso Truffaut, richiamerebbe il clima di *Psycho*. Nota manoscritta in margine alle "revisioni per la 'Fidanzata scomparsa', del 6 marzo 1977: "L'eroe potrebbe darci l'idea d'essere a due dita dal diventare come l'eroe di *Psycho*, un tipo che sarebbe capace di impagliare una morta cara per conservarla a casa con sé" (ivi: 127). Secondo Le Berre, il quale considera questa una scena "che confina con l'orrore puro" (ivi: 125), tutta l'ambivalenza di Truffaut sta in questo "a due dita". I segni "troppo marcati della perversione" gli sono estranei, da ciò l'"eliminazione provvisoria della scena", il rifiuto di

⁴⁶ Potrebbe servire come rivelatore l'uso, anche in questo contesto, del motivo ricorrente del "tel quel": nel 1971, quando decide di adattare *Une belle fille comme moi*, Truffaut scrive allo scenografo Jean-Loup Dabadie: "È lo *script* di *Louise* che mi ha fatto venir la voglia di lavorare con lei, perché ho avuto l'impressione di leggere per la prima volta una sceneggiatura francese *filmabile così com'è (tel quel)*" (Le Berre, 1993: 23; corsivo mio); la cosa è insolita perché, normalmente, Truffaut trasforma profondamente; ebbene, anche in questo caso trasformerà completamente! Talvolta è esitante: "La storia [...] non *mi piace così com'è (telle qu'elle est)* — nota in margine ai primi aneddoti proposti per *L'homme qui aimait les femmes* — ma mi è difficile spiegare perché. Non abbandoniamola del tutto" (ivi: 56; corsivo mio). D'altra parte, osserva Le Berre, "egli non filmerà mai una scena *così come l'ha scritta (telle qu'il l'a écrite)*" (ivi: 61; corsivo mio) lui stesso. Cioè, Truffaut è esigente — violento — in primo luogo con se stesso; e l'amare qualcosa o qualcuno così com'egli è (tel quel), evidentemente, è il frutto di una tensione acuta, all'altro polo essendoci il rifiuto della realtà così com'è, il bisogno di reinventarla.

⁴⁷ "Piuttosto che di distanziamento bisognerebbe parlare di rinterzo (ricochet). Come una palla di biliardo che rimbalza sulla banda prima di raggiungere il punto d'impatto con una precisione ed una intensità terribile, il legame con lo spettatore nel cinema di Truffaut avviene secondo una linea energetica deviata, ed è qui uno dei segreti della potenza emotiva dei suoi film e della loro presa stupefacente" (Le Berre, 1993: 175).

fare il "salto". Ma, se il suo "rifiuto orrificato" segnala "abbastanza" (!) ch'egli non è necrofilo, l'esistenza effimera e canzonatoria del manichino funziona "come un rivelatore di quella parte oscura di lui stesso che *potrebbe* sfiorare la necrofilia": "Gettandogli in faccia la parte della pulsione mortifera dissimulata dietro il suo fantasma di un amore definitivo e perfetto conservato al di là della morte". Le Berre ricorda che Truffaut, negli anni '80, aveva un progetto ancora vago di fare un film in cui Guy Marchand sarebbe stato un seduttore uccisore di donne, come il Signor Verdoux, una sorta di *remake* capovolto de *L'homme qui amait les femmes*: di tutto ciò "il manichino, prodotto della tentazione del definitivo che trascina Davenne, è in qualche modo la caricatura tragica, la punta estrema e orrificante, quasi la critica" (1993: 127).

De Berre considera *La femme d'à côté* il film in cui "il cuore bruciante di questo cinema falsamente liscio, il lavoro oscuro del desiderio, trabocca e viene di colpo in piena luce. Vero e proprio attraversamento delle apparenze, corona del cinema di Truffaut" (ivi: 157).

Egli ritiene che "questo fondo tenace di tristezza e di crudeltà" (ivi: 12) sia rintracciabile anche nelle commedie apparentemente leggere e suggerisce, *en passant* (ivi: 13), di rileggere una confessione di Truffaut, la seguente:

Per me il cinema è un'arte della prosa. *Definitivamente*. Si tratta di filmare la bellezza *ma senza averne l'aria o avendo l'aria di niente*. Questo, e ci tengo enormemente, il motivo per cui non posso abbozzare all'amo di Antonioni, troppo indecente. La poesia mi esaspera e se qualcuno me ne manda una per lettera mi affretto a buttarla nella spazzatura. Io amo la prosa poetica, Cocteau, Audiberti, Genet e Queneau, ma solo la prosa. I registi che mi piacciono hanno tutti in comune *un pudore* che, almeno su questo punto, li fa assomigliare [...]. Perciò sono intenzionato a continuare questo tipo di cinema, *che consiste sia nel raccontare una storia sia nel far finta di raccontare una storia, che è la stessa cosa* (T: 153; corsivo mio).

Serge Daney, in *Truffaut-Jekyll et Truffaut-Hyde*, sostiene che ci sono due Truffaut, "due autori per un'opera doppia" (1981: 128), per l'appunto un Truffaut-Jekyll e un Truffaut-Hyde "che, da più di vent'anni, fanno finta di ignorarsi. Uno rispettabile e l'altro losco, uno allineato (*rangé*) e l'altro spiazzante (*dérangeant*)" (*ibidem*). Truffaut-Jekyll piace alle famiglie; si tratta della "parte Renoir dell'iceberg Truffaut" (ivi: 129);

Truffaut-Hyde, invece, fa paura alle famiglie "perché le ignora completamente" (*ibidem*): costituirebbero la parte Hitchcock dello stesso *iceberg*? I due Truffaut, come abbiamo già visto, si incontrano ne *La femme d'à côté*: "Se *La femme d'à côté* è un film riuscito e, in conclusione, così emozionante, lo è perché Truffaut, nemico dell'esibizionismo delle passioni e del compromesso, *cerca questa volta di filmare il compromesso stesso*, di farne la materia, la forma del suo film" (*ibidem*; corsivo mio). Sintesi, compromesso, quindi, della parte Renoir e della parte Hitchcock?

c2) Cinema = vita versus pura regia

Sono convinto — dice Jean-José Richer, già assistente di Truffaut — che esista un'evidente filiazione tra Renoir e Truffaut, cui si aggiungeva in quest'ultimo un'intensa ammirazione per i meccanismi interni, che gli derivava da Hitchcock: smontare e rimontare la bambola [si potrebbe tradurre: distruggere (uccidere) e ricostruire (resuscitare)]. Era affascinato sia dal *mondo dei sentimenti e dalla spontaneità* dei film di Renoir, sia *dalla precisione di costruzione e dalla calibratura* di quelli di Hitchcock (*R*: 103; corsivo mio).

A Hitchcock ha rubato la perfezione e a lui ha dato (dopo averla rubata a Renoir) il sentimento (e la spontaneità)?

E, tentando la sintesi, di cui abbiamo già detto, tra cinema delle situazioni (Hitchcock) e cinema dei personaggi (Renoir), cioè, tra condizionamento e libertà, tra ipnosi autoritaria e ipnosi reciproca, ha rubato a Hitchcock l'ipnosi e gli ha dato una maggiore libertà, una maggiore leggerezza?

A differenza di Hitchcock, che per principio non mise mai in scena l'ipnosi (Cesario 1996: 42-3), Truffaut lo fa una volta ne *L'Histoire d'A.*; si tratta di una sequenza drammatica e l'ipnotista è un imbroglione! Sappiamo che Truffaut, come Hitchcock, era interessato all'"effetto" (*R*: 93), ai "trucchi" (*op. cit*: 106).

"Parlavamo continuamente — citiamo Jean Aurel — continuamente dell'effetto di una certa scena sul pubblico": *"Il suo scopo era giocare con lo spettatore*. Per questo ammirava tanto Hitchcock, con il quale non aveva nulla a che spartire sul piano dei soggetti (discutevamo continuamente in proposito). *Voleva però avere con il pubblico lo stesso rapporto che aveva Hitchcock*. Non lo imitava, ma l'ammirazione che nutriva per lui lo induceva a ricercare quegli stessi effetti emotivi, *di pura regia*, dei quali Hitchcock era il re. *In Truffaut però mancavano la paura, il pericolo, i cadaveri*. Il gioco si svolgeva dunque su un tipo di tensione completamente diverso. Vi erano, insieme, una linea sentimentale e una linea narrativa, e quindi la costruzione non poteva somigliare a quella di Hitchcock (ivi: 93; corsivo mio).

No, in Truffaut non mancano né la paura, né il pericolo, né i cadaveri! Casomai si pone come problema il fatto che non ci rendiamo conto che i suoi film sono pieni di cadaveri! Nel 1968, parlando de *La mariée était en noir*: "Poiché non si può filmare la morte per cinquantasei

giorni senza esserne colpiti. *Del resto sono convinto che la prima scena di morte girata da un cineasta segni una tappa nella sua carriera*" (Tr: 98; corsivo mio); nel 1973, parlando de *La nuit américaine*: "Ho adottato molti romanzi americani perché desideravo filmare situazioni forti, *perché non osavo inventare la morte*" (ivi: 140; corsivo mio). Che se ne può concludere? Di nuovo: che, per Truffaut, inventare la morte è cosa complessa; e, di conseguenza, una conquista.

Sì, c'è una linea sentimentale che diverge da quella narrativa (i famosi Renoir e Hitchcock di cui egli tenta la sintesi); e la "pura regia" è, insieme, hitchcockiana e il suo contrario, un furto e un dono.

Ricordate, ad esempio, già ne *Les mistons* l'incidente gratuito ma drammatico quando Gerard chiede ad un passante del fuoco per accendere la sigaretta e questi gli fa una sfuriata pazzesca? Non si capisce perché! Pura regia, effetto puro!

Però il risultato in noi spettatori è divertimento, alleggerimento, allegrezza. La regia pura di Hitchcock, invece, ci meraviglia, ci sorprende, addirittura ci annichilisce in quanto perfezione umanamente irraggiungibile.⁴⁸

Per il finale de *La peau douce*, ci dice Jean-Louis Richard, cosceneggiatore dello stesso film, Truffaut "aveva bisogno di un finale autentico [cioè veramente accaduto], che lo liberasse dal pensiero: 'Sono io a inventare il mondo'. Era l'esatto opposto della megalomania. Diceva: 'Questo elemento esiste, me lo ha proposto qualcun altro o me lo ha fornito la vita, e a partire da esso io esercito la mia immaginazione'" (R: 90-91).

Sappiamo che Truffaut "viveva solo per il cinema (ivi: 90) — Hitchcock a Truffaut: "devo dirle che il mio amore per il cinema è più forte per me di qualsiasi morale" (C: 265) —; "*Io non ho un modo di vivere* (al di fuori del cinema non vivo affatto)" (T: 169; corsivo mio). Si tratta di una dichiarazione di Truffaut a *Image et Son*, del dicembre 1970; Rohmer, nel suo intervento ne *Il romanzo di François Truffaut, La vita e lo schermo*, usa espressioni molto simili: "Vivevamo soltanto di speranza, *non vivevamo affatto*. A chi ci chiedeva: 'Ma di che cosa vivete?' eravamo soliti rispondere: '*Non viviamo*'. La vita era lo schermo, era il cinema" (R: 28). Lungo sarebbe l'elenco delle affermazioni di Truffaut in questo senso. Ad esempio:

⁴⁸ *Rear Window* "è la perfezione assoluta" (A: 124).

Se il cinema finisse, io sarei spacciato. Non potrei fare niente, sarei come un infermo. La mia è una specializzazione pura, non ho mai la sensazione di stare nel cinema per caso. Invece nella vita mi sono sentito spesso a disagio [...]. La gente può amare o non amare i miei film, ma non può contestare il fatto che io sia un cineasta. Voglio dire, insomma, che non c'è stata impostura da parte mia, non mi sono sbagliato nella mia vocazione (*T*: 22);

"Vedo tutto quel che esiste nella vita come una concorrenza al cinema [...]. Sì, il cinema ha un'esclusività assoluta" (*Tr*: 25); "non mi posso impedire di mettere in concorrenza la vita e i films. E di rimproverare alla vita di non essere così ben congegnata, interessante, densa e intensa come le immagini che noi organizziamo" (ivi: 140); "Quando ero critico, pensavo che un film, per essere riuscito, dovesse esprimere insieme un'idea del mondo' e un'idea del cinema' [...]. Oggi, chiedo a un film che guardo di esprimere sia 'la gioia di fare del cinema', sia l'angoscia di fare del cinema' e mi disinteresso di tutto quel che c'è tra le due, cioè di tutti i film che non vibrano" (ivi: 25-6): evidentemente il mondo è scomparso, la dialettica è tutta interna al cinema, tra gioia e angoscia (famoso *Leitmotiv*) del fare cinema; "Sono cinema-cinema. Ecco, ho l'impressione di essere un puro prodotto del cinema. Quando mi chiedono: 'Che cosa è successo secondo lei negli ultimi nove anni?', rispondo: 'niente, ho fatto sette film, ecco tutto" (*Tr*: 43-5).

Ancora:

Ho sempre *preferito il riflesso della vita alla vita reale*. [...]. Se mi si chiedesse quali sono i luoghi che ho amato di più nella vita, direi che è la campagna ne *L'Aurore* di Murnau o la città dello stesso film, ma non citerei un posto che ho veramente visitato, *perché non visito mai niente*. Sono consapevole che è *un po' anormale, ma è così*. Non mi piacciono i paesaggi, né le cose; mi piacciono le persone, mi interesso alle idee, ai sentimenti (*Tr*: 42; corsivo mio);

"Ho sempre preferito il riflesso della vita alla vita stessa. Se ho scelto il libro e il cinema, all'età di undici o dodici anni, è perché evidentemente ho preferito vedere la vita attraverso il libro e il cinema" (*A*: 168). Malanga precisa, addirittura: "il riflesso del riflesso" (1966: 274; vedi anche Giacci, 1989: 89).⁴⁹

⁴⁹ Eppure, interrogato, così Truffaut risponde: "Mi sembra *comunque* che l'ultima parola spetti alla vita" (*T*: 195; corsivo mio). Vedi, ne *La nuit américaine*, la replica di Léaud:

*Credo che il cinema sia un miglioramento della vita perché esso è straordinario; consideri il potere che si ha, quando si fa un film, di organizzare tutta una vita, tutta una vita in sé, una vita senza gli ingorghi (embouteillages), senza ingombri (encombremets), una vita intensa, e questo ci riporta al nostro amico Hitchcock. Credo che sia molto bello il potere dello sceneggiatore. [...]. Lo si sente, per esempio, quando si improvvisa una scena. Ne *Les deux anglaises et le continent*, c'è un momento nella campagna inglese in cui ho avuto voglia di far venire un personaggio che non era previsto dalla storia. Ho detto: "Sta per arrivare qui, sarà la prima volta che si vedrà un'automobile nel film poiché si tratta di un film d'epoca", e nello scenario già noto da un'ora nel film, si vede improvvisamente un'automobile che attraversa il paesaggio [...]. Tutto questo episodio che è stato improvvisato mi ha dato una gioia enorme perché vi ho sentito un potere straordinario, il potere di creare realmente della vita, infine, una vita accanto all'altra (une vie à côté de l'autre), evidentemente (Tr: 47; corsivo mio).*

In una trasmissione radiofonica del 1978, Truffaut insisteva sul "potere" che il regista detiene: Radio 1978:

Quando si fa un film, si ha l'illusione di poter controllare gli avvenimenti, decidere di fare incontrare questo e quel personaggio, *si ha l'impressione di costruire la vita*. Un potere che a me piace poiché è innocente, pacifico. Si ha un po' questo col personaggio de *La chambre verte*. *C'è questa follia di voler controllare gli avvenimenti. [...]. In Paris 1900 di Nicole Vedres, c'è un piano che mi sbalordisce sempre. Quest'uomo che ha inventato una macchina volante e che si prepara a saltare dal primo piano della Tour Eiffel. Les actualités sono là, egli esita, si getta nel vuoto e va a schiacciarsi al suolo. È evidente che se non ci fosse stata la macchina da presa non sarebbe saltato, avrebbe rimandato il tentativo a un altro giorno. Una delle prime vittime del cinema. Si può dire che il cinema uccide...* (*Cinématographe*, 1984: 51; corsivo mio).

Ebbene, giustamente egli sentiva che in questa sua sensibilità era molto vicino a Hitchcock il quale, ad esempio, *in Would You Like to Know Your Future?*, nel 1959, così si esprimeva:

"La vita è più importante del cinema. Ferrand [Truffaut] sbaglia". Giorgio Tinazzi sostiene che Truffaut, affermando: "Ho sempre preferito il riflesso della vita alla vita stessa", manifestava "le sue preferenze per un cinema di rappresentazione (il riflesso della vita, appunto) rispetto a quello di mero rispecchiamento" (1983: 111)

Vi piacerebbe essere in grado di predire il futuro? Un regista può farlo, sapete. Realizzando un film, il regista prende tra le sue mani l'imitazione di una fetta di vita e la organizza come meglio crede. Lui sa, sin dalla prima scena, cosa succederà nell'ultima. Ora, questa è una qualità divina che dà al regista un gran senso di potere. Ma c'è solo un piccolo problema. La materia con cui lavora il regista non è reale. Non è la vita. E soltanto una sua imitazione (*Hitchcock secondo Hitchcock*, 1995, trad. it. 1996: 93).

Catherine Deneuve:

Nella *Mia droga* avevo delle reticenze. Dicevo sempre: "Nella vita non si fa così". E lui rispondeva: "*Ma la vita non è il cinema, e il cinema non è la vita*. In un'ora e mezzo si raccontano solo gli avvenimenti più importanti e interessanti. È molto più forte e più veloce". Avevo tendenza a dirgli: "Questo non lo sento". Lui mi rispondeva: "Sentire non basta. Se uno vuol fare film realisti, non deve far altro che prendere gente dalla strada". Se si prendono degli attori, è appunto per chiedere loro di fare cose che nella vita non si fanno" (*R*: 131-3; corsivo mio).

Non sarà che l'effetto magico dei suoi film ci derivi anche dal fatto di vedere descritta una vita che è la vita di un uomo che non vive nella vita, che vive al di là dello specchio?

Un'ultima citazione, su cui ritorniamo (ricordate che vi trovammo, invertito, il *Leitmotiv* dell'accettazione, all'interno del rapporto amoroso, dell'altro così com'egli è):

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 con i film. È quello che io chiamo "il cinema della stanza in fondo", con *il rifiuto della vita così com'è (tel qu'elle est)*, del mondo al suo stato naturale e, per reazione, con il bisogno di ricreare qualcosa che abbia un po' della favola (du conte de fées), un po' di quel cinema americano che ci ha fatto sognare da giovani (*T*: 270 = 173; corsivo mio).

Alla fine del film di Renoir, *La carrosse d'or* (1952), a cui Truffaut si richiamò espressamente nel dare il nome alla sua casa di produzione — *Les films du Carrosse* —, troviamo questo scambio di battute tra il capocomico e Camilla, quella Camilla che, dopo aver rinunciato all'arte

per la vita, la ricchezza — tra l'altro: la carrozza d'oro — e gli amori, a tutto ha rinunciato ed è tornata all'arte:

CAPOCOMICO: Camilla, Camilla!, in scena! *Non perdere il tuo tempo nella cosiddetta vita reale!* Tu appartieni a noi, attori, cantanti, mimi, clowns, saltimbanchi. *Il solo posto dove puoi trovare la felicità è ogni palcoscenico, ogni piattaforma, ogni pubblica piazza. Durante quelle due brevi ore nelle quali ti trasformi in un'altra persona e solo allora diventi te stessa!*

CAMILLA: Felipe, Ramon, il Viceré! Andati via! Spariti! Non esistono più?

CAPOCOMICO: Spariti! *Ora fanno parte del pubblico.* Li rimpiangi?

CAMILLA: [Dopo una breve pausa.] Un poco! [FINE.]

Renoir ha cantato altre volte le ragioni del teatro — basta pensare a *French Cancan*, del 1955 —, ma mai con gli accenti che troviamo ne *Le carrosse d'or*.⁵⁰

⁵⁰ Vedi una delle sequenze finali di *Remontons les Champs-Élysées* di Sacha Guitry, del 1938:

Durante la settimana sono il vostro professore

— E la domenica?

— *La domenica — è un'altra cosa!* Che cosa fate la domenica?

— Andiamo... al Guignol dei Campi-Elisi!

— Ebbene, anch'io! Soltanto io, ci vado da tredue anni! [...]. E questo Guignol, l'ho ricomprato [...] anche per farmi perdonare la domenica tutte i piccoli fastidi che vi procuro durante la settimana. *Dal lunedì al sabato, vi scoccio — ahimè — ma vi diverto bene, non è vero, la domenica!*

— Oh!, sì!

