

IV

**LA PRATICA RADICALE DELLA REGIA PURA
E LA SVOLTA LINGUISTICO-MUSICALE IN PSICOANALISI**

1. La pura regia o la regia *jusqu'aboutiste*

"La storia del cinema non è altro che una lunga contesa con la durata, o, se preferisce tra il contenente e il contenuto. Da cinquant'anni i registi si esercitano a fare entrare un litro di sceneggiatura in una bottiglia/film di tre quarti" (*Entretien avec François Truffaut*, di Serge Daney, Jean Narboni e Serge Toubiana, 1980, trad. it. 1981: 23; corsivo mio). In questi termini, straordinariamente chiari e pregnanti, Truffaut pone il problema principale del cinema, ma, in generale, dell'arte.

Un'altra dichiarazione, contestuale alla precedente, sembra riformulare il problema principale e suggerirne anche una soluzione:

*Il mio lavoro, a ben pensarci, mi sembra consistere spesso nel rappresentare scene che ho vissuto e che desidero ricostruire, scene che mi piacerebbe vivere, e scene che ho paura di vivere o di rivivere. Un film come *The Kid* (Il monello) di Chaplin, riunisce tutto quello che amo; la risata, il pianto, la danza, il cibo, il sogno, la sopravvivenza, l'apprendistato della strada, e anche quello che si chiama al giorno d'oggi "la ricerca dell'identità" (ivi: 33; corsivo mio).*

La soluzione, cioè, sembra ricercata — e suggerita come da ricercarsi — nel tentativo di introdurre, in un film-contenitore, nella forma di "scene"-contenuto, il massimo — possibilmente "tutto" — quel che si ama; superando l'ostacolo rappresentato dal fatto che il contenitore è insufficiente al contenuto, anche se quest'ultimo è costituito soltanto e semplicemente da "scene".

Allo scopo di sviluppare questo tema, cito adesso un brano molto lungo dell'intervista a Hitchcock centrato su *North by Northwest*; questo allo scopo di sviluppare, a partire da alcune considerazioni di Hitchcock e

di Truffaut, l'ipotesi che Truffaut sia andato oltre i limiti che, a proposito di cinema puro, dei puri effetti di regia etc, si era dato Hitchcock; e questo fino al punto di raggiungere, anche nei film più 'seri', effetti di esilarante comicità.

F.T. *Mi piacerebbe che parlassimo un po' della grande scena in cui Cary Grant è solo nel deserto e che incomincia molto tempo prima dell'arrivo dell'aereo. Questa scena muta dura sette minuti, il che è abbastanza straordinario. [...]. Proprio così. Ritorno alla scena dell'aereo nel deserto. È affascinante perché gratuita. È una scena svuotata di ogni verosimiglianza e di ogni significato; il cinema, fatto in questo modo, diventa veramente un'arte astratta, come la musica. E questa gratuità che le rimproverano spesso costituisce proprio l'interesse e l'efficacia della scena. È sottolineata molto bene dal dialogo, quando il contadino, prima di salire sul camion, dice a Cary Grant, parlando dell'aereo che incomincia a fare delle evoluzioni da lontano: "Toh! ecco un aereo che sparge il solfato di rame sui campi e tuttavia non ci sono raccolti da disinfestare...". L'aereo non sparge niente e non si dovrebbe mai muoverle dei rimproveri a proposito della gratuità nei suoi film, perché lei ha la religione della gratuità, il gusto della fantasia fondata sull'assurdo.*

A.H. Il fatto è che questo gusto dell'assurdo lo pratico proprio in modo religioso.

F.T. *Un'idea come quella dell'aereo nel deserto non può nascere nella testa di uno sceneggiatore, perché non fa progredire l'azione, è un'idea da regista.*

A.H. Ecco come mi è venuta. Ho voluto reagire contro un vecchio stereotipo: l'uomo che è andato in un posto in cui probabilmente sarà ucciso. Ora, che cos'è che si fa di solito? Una notte "nera" in uno stretto incrocio della città. La vittima attende in piedi sotto la luce di un lampione. Il selciato è ancora bagnato da una pioggia caduta da poco. Primo piano di un gatto nero che corre furtivamente lungo un muro. Inquadratura di una finestra con il viso di qualcuno che, cercando di non farsi notare, tira la tenda per guardare fuori. Si avvicina lentamente una limousine nera, ecc. *Mi sono chiesto: quale sarebbe l'esatta contrario di questa scena?* Una pianura deserta, in pieno sole, né musica, né gatto nero, né viso misterioso dietro la finestra!

Sempre a proposito di *Intrigo internazionale* e nella mia *religione della gratuità*, vorrei raccontarle *una scena che non sono riuscito a inserire, ma sulla quale ho lavorato*. Sempre nello stesso ordine di idee del cioccolato in Svizzera e dei mulini in Olanda, mi sono ricordato che ci trovavamo a nord-est di New

York e che una delle tappe del tragitto era Detroit, dove si trovavano le grandi fabbriche di automobili Ford. Ha mai visto una catena di montaggio?

F.T. Ah no! mai!...

A.H. È fantastico! Volevo filmare una lunga scena di dialogo tra Cary Grant e un capotreno della fabbrica, davanti a una catena di montaggio. Mentre camminano parlando di un terzo uomo che ha forse a che fare con la fabbrica. Dietro a essi l'auto comincia a comporsi, pezzo per pezzo e viene fatto anche il pieno d'olio e di benzina; alla fine del loro dialogo guardano *la macchina completamente composta partendo dal niente, da un semplice bullone*, e dicono: "È veramente formidabile, eh!" E in quel momento aprono la portiera dell'auto e un cadavere cade per terra.

F.T. *È un'idea formidabile!*

A.H. Da dove sarebbe caduto il cadavere? Non dall'auto: prima era un semplice dado! Il cadavere è caduto *dal nulla* (corviso dell'autore), capisce? Ed è probabilmente il cadavere del tizio di cui parlavano nel dialogo.

F.T. *Ecco la gratuità assoluta! Deve essere difficile rinunciare a un'idea come questa.* L'ha abbandonata a causa della durata della scena?

A.H. La durata non costituiva un problema; *ma in realtà non siamo riusciti a inserire questa idea nella storia e anche una scena gratuita non può essere introdotta in modo totalmente gratuito* (C: 212-5; corsivo mio).

A proposito di un altro film di Hitchcock, *The Man Who Knew Too Much*, sempre nella stessa intervista (prima):

A.H. [...]. Poi ho rinunciato a questa idea.

F.T. ... perché era impossibile firmarla o per cos'altro?

A.H. Non si riusciva a inserirla nella sceneggiatura (ivi: 72; corsivo mio).

In *Hitchcock e la psicoanalisi* (1996: 173) abbiamo cercato di dimostrare come Chabrol, in *À double tour*, abbia costruito una sceneggiatura in cui poter inserire un'"idea" che Hitchcock desiderava realizzare "da tantissimo tempo" e che sperava di poter inserire in *Foreign Correspondent* (C: 110).

In termini quasi identici a quelli in cui si esprime Hitchcock, si esprime Truffaut nel *Dossier de presse* di *Baisers volés*, nel 1968:

In effetti, il mestiere di detective privato, molto più "vicino alla vita" di quello di agente segreto, *ci offriva una cornice in cui potevano far entrare tutte le idee che avevamo in testa. Ma la fantasia, se si vuole evitare il rischio di infastidire il pubblico con degli elementi troppo arbitrari, deve partire da un trampolino realista*; è per questo che Claude de Givray e Bernard Revon dedicarono molto tempo a indagare presso i diversi hôtels, servizi di riparazioni, negozi di scarpe, garages, e soprattutto presso l'Agence DUBY i cui consigli tecnici ci sono stati preziosi (*Tr*: 103; corsivo mio);

"Ero soddisfatto quando giravo [ne *Le mistons*] scene inutili, ma quando dovevo raccontare la storia, questa mi scivolava tra le dita. [...]. *Ma ci mancava un canovaccio*. Era tutto troppo improvvisato. Avremmo dovuto pensare a una storia, *anche se piccola* " (*T*: 54-5; corsivo mio). Infatti: "Per far passare tanta follia [Truffaut sta parlando della "città immaginaria", del "paese di sogno" in cui è girato *Un belle fille comme moi*] bisogna essere molto precisi, per imporre l'arbitrio bisogna essere molto rigorosi" (ivi: 188). Ci vuole una "sufficiente autorità" che si può avvalere di alcune astuzie:

Curiosamente questo genere di film si fa molto con la complicità del pubblico. Ogni volta che ci si trova in una situazione troppo inverosimile, bisogna aggiungere dettagli molto reali per accreditare l'inverosimiglianza. Non si possono fare film totalmente verosimili, sarebbe noioso. *Però per giustificare le cose si è obbligati a dare spiegazioni inutili*.

Io parto dal principio che la gente ha voglia di vedere qualcosa che "fila". Le cose "passano" se vengono presentate con sufficiente autorità. Per esempio, *Vivement dimanche!* è girato molto in fretta, non c'è tempo di analizzare, c'è una specie di ebbrezza. Durante le riprese si devono sentire i momenti in cui bisogna insistere sul realismo e quelli in cui bisogna distogliere l'attenzione. Le storie sono sempre inverosimili, ma non ha importanza se il piacere è più forte. *Il piacere deve essere più forte dell'analisi* (ivi: 271; corsivo mio).

"Era [una scena ne *Le quatre cents coups*] *carina, ma gratuita*" (ivi: 60; corsivo mio). "Se in un film non c'è niente di falso, allora non è un film" (ivi: 276). In una lettera a Helen Scott del 1963 Truffaut sostiene che il fallimento di *The Birds* è dovuto al fatto Hitchcock non è riuscito a

inserire plausibilmente (non gratuitamente) un insieme di scene-pretesto: "Quel che è vero, è che in questo film l'intrigo è *a tal punto un pretesto* [...], *che c'è sproporzione* tra la parte 'psicologica' e la parte *spettacolare*" (*Correspondance*, 1988: 276; corsivo mio).

Truffaut è comunque deciso a trovare la scenografia in cui poter fare rappresentare la propria "idea":

Ho fatto un film, *La peau douce*, che non ha incontrato il favore che gli avevo augurato. Ma se mi condannassero, al posto di vent'anni di lavori forzati, a rifarlo ogni anno, non mi dispiacerebbe. [...]. Vede, *c'è una scena che non sono mai riuscito a girare, né nella Peau douce né in Tirez sur le pianiste... ebbene, questa scena la proverei ancora, più tardi.* [...]. In *Tirez sur le pianiste* Marie Dubois chiede ad Aznavour di andarle a comprare un paio di calze. Poi, vedendo Aznavour che va a comprare queste calze, ho capito che era completamente sbagliato, e ho dovuto tagliare la scena. Si vedeva quest'uomo arrivare in un negozio, chiedere le calze alle commesse, e questo le faceva sorridere. *Era una scena da niente, ma era difficilissima da fare.* Comunque era fallita. Quando ho fatto *La peau douce* mi sono detto: *stavolta devo riuscire.* Allora Françoise Dorléac dice a Desailly: "Non dimenticare di portarmi un paio di calze." Questa volta ho inserito la scena di sera e ho aggiunto il particolare che, quando lui arriva, il negozio sta per chiudere. La commessa abbassa la saracinesca, ma lo fa entrare lo stesso. Dopo, la scena era la stessa. Ho filmato le due commesse che sorridono tra loro, Desailly imbarazzato di comprare le calze... [...]. Era ancora brutta. Ho tagliato. *Ma la prossima volta ci riuscirò. È una questione di principio* (*T*: 104-5; corsivo mio).

Per Truffaut, Hitchcock rappresenta il cinema americano! E, dei registi americani, Truffaut sostiene che sono diversi da quelli europei per la loro consapevolezza che "*tutte le situazioni drammatiche sono già state sfruttate*". Quindi domandano: "Che film fa?" E uno dice il titolo. Allora proseguono: "Chi è l'uomo e chi è la ragazza?" A loro sembra evidente che tutti i film raccontino la storia di un uomo e di una donna che si incontrano, si litigano, poi si piacciono e alla fine si sposano. L'unica cosa che cambia da un film all'altro è lo sfondo, il *background*. Quindi, quando hanno saputo il titolo e il nome della coppia degli attori, domandano: "Qual è il *background*?"

Truffaut. [...]. Il background può essere una piattaforma per ricerche petrolifere, l'ambiente delle corse automobilistiche, un campo militare in Corea. Questo basta, ne sanno abbastanza. *Da tempo si sono abituati all'idea che tutti i film*

raccontano sempre la stessa storia. I critici americani hanno assimilato questo modo di vedere. Che si tratti di *Airport* o di *Murder on the Orient Express* o di *The towering Inferno* (L'inferno di cristallo), diranno: "Ah, sì, è un veicolo alla 'Grand Hotel'", dove la parola veicolo designa la *scena/pretesto* e *Grand Hotel* designa l'archetipo di questo tipo di film, che presenta in un luogo unico un campione di umanità abbastanza prevedibile: la donna incinta, il ladro in fuga, il banchiere malato di cancro, l'adolescente timido, lo svitato che salverà tutti quanti, e così via. *Mi piace molto questa maniera di vedere la teoria delle cose prima delle cose stesse.* È come se noi in Francia fossimo più ingenui, pur ritenendoci tanto più sottili.

Cahiers. Tranne che in Fuller, dove c'è sempre l'idea: "Io sono il primo a raccontare questo".

Truffaut. Forse, Fuller, ma non Hitchcock. [...]. Nello "Hitchcock", quando si parla di *Spellbound* (Io ti salverò), lui dice, se ben ricordo: "Come al solito era una storia di una caccia all'uomo, ma la ragazza era psicoanalista". Quando parlava di *Marnie*, poco prima di cominciare le riprese, diceva: "È ancora una volta Cenerentola e il principe" (*Entretien avec François Truffaut*, di Serge Daney, Jean Narboni e Serge Toubiana, 1980, trad. it. 1981: 28; corsivo mio).

Quindi il *Mac-Guffin*, l'"aringa rossa" — cioè: la scena-pretesto, la scena-veicolo — è, oltre che hictchcockiano, più in generale: americano. E la sua funzione consiste nel permettere la precedenza della teoria delle cose rispetto alle cose stesse ("Mi piace molto questa maniera di vedere la teoria delle cose prima delle cose stesse"); una precedenza, cioè, del contenitore rispetto al contenuto? No!, del pretesto rispetto al testo; della scena rispetto alla storia. Nella stessa conversazione, Truffaut, poco prima, ha posto la seguente domanda: "Perché i registi più grandi sono quelli che hanno cominciato fra il 1920 e il 1930?" (ivi: 26). Sostiene che "bisognerebbe analizzare bene questo fenomeno, ma non è facile" (*ibidem*). Fa un tentativo:

Si può pensare che tutti questi registi, che hanno cominciato dieci o quindici anni prima del parlato, abbiano dovuto risolvere problemi talmente difficili ai tempi del muto, che più nulla li poteva spaventare ed erano sicuri di cascare comunque all'impiedi. L'assenza di dubbi e di angoscia nei film di Ford o di Hawks è stupefacente. *Non basta dire che i registi del muto erano addestrati a raccontare visivamente, bisognerebbe enumerare tutte le occasioni che colgono per adottare, davanti a un problema, la soluzione più radicale* (*ibidem*; corsivo mio).

La pratica radicale della regia pura e la svolta linguistico-musicale in psicoanalisi

In breve: 1) i registi americani e quelli che hanno cominciato a lavorare a cavallo tra muto e sonoro, danno più importanza alla scena che alla storia; 2) sono capaci di scelte radicali. Abbiamo, qui, la soluzione del problema principale!

André Bazin, commentando il tentato suicidio di Boudu, in *Boudu sauvé des eaux* di Jean Renoir, tentativo a cui la gente assiste non come a una catastrofe, ma interessata a capire come si fa del cinema, così definisce l'"estetica dello scollamento (décalage)" di Renoir:

In questo film la sceneggiatura è amorosamente *accanto* al soggetto, gli attori *accanto* ai loro ruoli, il gioco *accanto* alla situazione. [...]. Il dramma, la stessa azione nel senso teatrale o romanzesco non sono per lui [Renoir] che pretesti all'essenziale e l'essenziale è dappertutto in ciò che si vede, dappertutto in ciò che fa la materia stessa del cinema. Il dramma, certo, ce ne vuole, si va al cinema per questo, *ma la storia può svolgersi da sola*. [...]. Boudu muore annegato senza sapere perché. Perché aveva troppo caldo? Perché ha perduto il cane? Perché non gli piaceva la faccia di un poliziotto? Ma infine, che ve ne importa, Boudu muore annegato, è l'essenziale, questo basta. Vorreste forse dei piani ravvicinati per capire meglio *come* egli muore annegato? Sarebbe del sadismo dato che non avete nessuna intenzione di tuffarvi per salvarlo, lasciatelo dunque annegare. Farestes meglio a guardare le rive della Senna e il Pont des Arts (che ha l'aria di essere stato costruito con pezzi di fiammiferi) e che si incurva sotto il peso della folla, e i pescatori con la lenza che protestano perché tutto questo sta impaurendo il pesce. [...]. È così che lo 'scollamento (décalage) costituisce in Renoir il principale tramite della sua ironia (1971: 28-30; corsivo dell'autore).

Troviamo in Truffaut lo stesso scollamento-décalage; a proposito de *La mariée était en noir*: "La cosa che mi appassionava di più era fare un film d'amore senza una sola scena d'amore. [...]. Se guarda le immagini della *Mariée*, lei vede una donna che va da un posto all'altro, incontra uomini e li uccide. Se ascolta il sonoro, sente conversazioni sull'amore, sul modo in cui gli uomini guardano le donne. [...]. Questo scollamento (décalage) sistematico mi permette di avere due film completamente diversi che avanzano contemporaneamente" (*T*: 186 = 117).

Dimostreremo tra poco la 'radicalità' di Truffaut. Il mio parere, infatti, è che Truffaut ha osato introdurre scene gratuite anche in modo

totalmente gratuito: un altro dono a Hitchcock.¹² Come dire: è andato oltre Hitchcock.³ Alla fine, infatti, Truffaut arriverà a realizzare la sua idea

² Annette Insdorf ipotizza un essere andato oltre di Truffaut anche rispetto a Renoir: "Mentre la posizione di Renoir era: 'più il materiale è emotivo, meno emotivo sarà il trattamento', Truffaut *andò oltre* (*went a step farther*) e permise alla voce di ridurre l'impatto viscerale dell'inquadratura [in *Jules et Jim*]" (1978: 90; corsivo mio). Insdorf ripeterà la medesima espressione discutendo de *La nuit américaine* come film che si ispira a *La règle du jeu*: "Truffaut, nell'uso della personificazione della macchina da presa, andò oltre (a *step farther*) ne *La nuit américaine* cominciando un'inquadratura in *Je vous présente Pamela* e finendola ne *La nuit américaine*" (ivi: 97). Anche Sandro Volpe, nel suo bel *Truffaut legge Roché*, accenna a "qualcosa di estremo" (1996: 131) che c'è in Truffaut, questa volta: rispetto a Rohmer e cita Claude Beylie: mentre Rohmer ha un certo "amore del *testo*", più che "una vera e propria fissazione sul libro [...] Truffaut, invece, è veramente un *uomo-libro*" (1987: 165). Goffredo Fofi, invece, è convinto che Truffaut non sia andato oltre, "quando [...] ha cercato di andare oltre [...] il risultato non è stato eccelso" (1997: 205); ma non si tratta, qui, di andare oltre Hitchcock o Renoir, ma di andare oltre il limite borghese: Truffaut è stato l'"anima buona della *nouvelle vague*" (ivi: 208), mentre Chabrol ha saputo "narrare con durezza sarcastica la Francia del suo tempo", egli "l'ha consolata e infine esaltata" (ibidem). Non ci impegniamo in una risposta. Per chi sia interessato alle amenità di Fofi su Truffaut, vedi anche Fofi, 1989 e Fava, 1989.

³ Il lettore deve tener conto che noi stiamo lavorando su un confronto Truffaut-Hitchcock; diversamente, molti sono gli autori che, come Truffaut, e anche più di Truffaut, hanno introdotto nei loro film l'arbitrario, per usare un termine caro a Giampaolo Lai: il caotico. Per rimanere nell'ambito degli cineasti amati da Truffaut, basta pensare, ad esempio a *Au hasard Balthazar* (1996) di Robert Bresson; rimando alle pagine straordinarie scritte su questo film da Philippe Arnaud che dimostrano la capacità di Bresson di "ridare" a ciascuno degli elementi di una sceneggiatura "un potere di sganciamento" (1986: 55) dalla stessa. Ma penso, anche, a molti film di Buşuel, come ad esempio *Le fantôme de la liberté* (1974), *Cet obscur objet du désir* (1977), a proposito dei quali Dalle Luche e Barontini parlano di un equilibrio "volutamente spostato verso la dimensione dell'assurdo (fino alla vertiginosa rappresentazione della negazione della logica aristotelica), a scapito di ogni verosimiglianza realistica" (1977: 165). Questi film producono sempre un effetto di spaesamento; talvolta questo spaesamento vira verso il comico; non a caso, penso, *West by NorthWest* di Hitchcock, nella mia prima ri-visione, dopo tanto tempo, all'epoca del mio lavoro su Hitchcock, mi fece spanciare dalle risate; da cui l'interesse anche per tutto il cinema comico (ad esempio, per il nostro straordinario Totò). Una considerazione che considero importante: l'arbitrario-caotico, in Truffaut, non raggiunge mai le punte che troviamo in altri cineasti (due li ho citati dianzi); ma non per senso della misura!, bensì perché esso, arbitrario-caotico, permea la filmografia di Truffaut col risultato di poter restare quasi invisibile allo spettatore inavvertito. Si potrebbe rifare — forse si dovrebbe —, a proposito dell'arbitrario-caotico in Truffaut, un approfondimento

cinematografica, anche facendo a meno della giustificazione fornita dalla sceneggiatura. È forse per questo che Hitchcock, nella lettera del 20 ottobre 1976, gli scriverà: "In questo momento sono disperatamente alla ricerca di un soggetto. Lei , come può rendersene conto, è *libero di fare ciò che vuole*. Ma io non posso fare che quello che ci si aspetta da me, cioè un film poliziesco e di suspense, ed è proprio questo che trovo difficile fare" (C: 233; corsivo mio)⁴ E ancora: "*Come è fortunato a non essere catalogato e inquadrato come me*" (lettera dell'estate 1970, C: 279; corsivo mio).

Consideriamo, infatti, le seguenti sue dichiarazioni a proposito di *Baisers volés*, del 1970: "Vado a girare un film in cui non si racconta niente" (T: 123);

Questa scena contraddiceva tutta la psicologia dei personaggi. Si vedeva Jean-Pierre arrivare a casa dei genitori della ragazza: la madre sull'uscio di casa gli diceva che Christine era uscita, ma insisteva per farlo entrare in casa. A destra dell'immagine si vedeva la porta della cantina aprirsi, Claude Jade uscirne e passare china davanti alla finestra. Questa scenetta non era legata a niente: sottintendeva una complicità tra la madre e la figlia, cioè che Antoine non era sempre ben visto in quella casa, che Christine aveva un'altra vita... Per farla breve, era una falsa pista

— la famosa "aringa rossa" hitchcockiana! —

simile a quello che abbiamo tentato a proposito della morte in Truffaut rispetto a Hitchcock: che cosa di più, se non arbitrario, caoticizzante della morte?

⁴ Ciò non vuol dire che anche Truffaut, come abbiamo già visto, non debba costantemente lottare contro la difficoltà di realizzare l'idea cinematografica che gli piace; ad esempio: "La scena di *Nanà* in cui il barone si mette a fare il cagnolino per ottenere i marrons glacés, o quella di *L'angelo azzurro* (*Der Blaue Engel*) in cui Emil Jannings grida: chicchirichì, *sono scene che ammiro molto ma che non sono capace di fare*. Forse è anche per questo che ho ambientato *La mia droga si chiama Julie* ai giorni nostri, perché, adesso, non è così. Oggi una ragazza non è più una vamp, ma un personaggio più comprensibile. E la vittima non è più totalmente una vittima. *Il bianco e il nero sono diventati grigio*. Perciò, *mio malgrado*, ho indebolito i contrasti tra i personaggi, con il rischio di sdrammatizzare il soggetto" (T: 156-7; corsivo mio). Forse mai come parlando di Cocteau Truffaut esalta il diritto del cineasta alla gioia di concepire l'idea figurativa e alla soddisfazione ricaverà realizzandola in un film (F: 173-8).

La pratica radicale della regia pura e la svolta linguistico-musicale in psicoanalisi

e certi spettatori potevano anche pensare che la ragazza andasse a raggiungere l'uomo che cammina, il pedinatore con l'impermeabile che chiude il film (ivi: 130; corsivo mio)

— Gillain trova il suo perché (*op. cit.*: 128) —; "Cerco di caricarle [le sceneggiature originarie] di cose romanzesche, strampalate (saugrenues), *che non significano niente* [...]. Faccio appello a tutti i miei ricordi, a tutto quel che ho letto nei giornali, alle cose che mi hanno raccontato. È la caratteristica del fatto di cronaca (fait divers) *di non significare niente*" (intervista a Dominique Maillet, 1977: 21; corsivo mio). A proposito di *Tirez sur le pianiste*: "Nel film ci sono belle cose, ma non si può dire: è quanto di meglio si sia fatto sul tema. *Perché non c'è un tema*" (*T*: 77; corsivo mio). Vedremo che *Tirez sur le pianiste* è stata un'esperienza quasi irripetibile; infatti Truffaut, negli ultimi anni, affermò: "È stata un'esperienza e la verità è che *non ho più il coraggio* di tentare cose altrettanto sperimentali" (ivi: 282; corsivo mio): ci vuole coraggio!⁵

Solitamente, quando Truffaut introduce scene gratuite ottiene un risultato di comicità: fin dal progetto de *Le mistons* si presenta all'orizzonte qualcosa "non proprio buffo ma un po' strano" (*T*: 51). Capisco adesso perché la visione di *North by Northwest*, all'epoca della mia ricerca su Hitchcock, mi abbia provocato risate convulse. È nel comico — mi vengono in mente i *nonsense* che popolano i film di Totò — che il gratuito trionfa. Inevitabilmente, quindi, la sua comparsa in film non comici, produce l'ilarità. Truffaut dice di Aznavour, a proposito di *Tirez sur le pianiste*: "ha una carica comica formidabile: si sarebbe potuto fare un film comico" (ivi: 77).

Pensate, ad esempio (e di nuovo!), alla scena già ricordata de *Les mistons*, quando un passante rifiuta, gratuitamente, di accendere la sigaretta di Gerard e, gratuitamente, si adira e bestemmia. Sentite uno dei commenti di Truffaut al meraviglioso cortometraggio:

non ero contento dell'aneddoto. *Ero contento quando giravo delle scene inutili, ma quando dovevo raccontare la storia, questa mi scivolava tra le dita.* La trovavo debole (faible). [...]. *Il film è fatto di piccole cose laterali (à côté).* [...]. Nella versione attuale non ci sono delle *scene d'amore che io trovo spaventose.* [...]. Non so se in quel periodo avevo già visto *Sommarlek*, ma quel film di

⁵ Marie Dubois — citata da Dominique Fanne (1972: 47) — definisce *Tirez sur le pianiste* "il film più pazzo di Truffaut".

Bergman per me era stato un *avvenimento eccezionale*: è il film che mi ha dato la certezza che chiunque può scrivere dialoghi di film; in ogni modo, io almeno potevo scriverli. Era l'idea della naturalezza: scrivere ciò che si dice nella vita, ciò che si è capito. *La cosa curiosa è che l'idea mi sia venuta da un film svedese con sottotitoli in francese. Non avrei certo potuto provare quello shock con un film di Renoir di cui conoscevo a memoria il tono delle frasi.* Comunque, è stato *Sommarlek* a risvegliare in me *questa voglia*. Mi sono detto: *'In fondo, posso scrivere scene d'amore'* (T: 84-5 = 54; corsivo mio).

Quindi: felicità derivante dal girare scene inutili + scoperta della possibilità di accesso a tale felicità data dalla visione di scene che gli funzionano come scene mute (per l'ignoranza dello svedese) = scene senza senso = inutili. A proposito di *Une visite*, su cui torneremo tra poco, il suo primo cortometraggio:

L'idea era di fare un film che *non somigliasse a un film d'avanguardia, cioè a uno in cui non ci sarebbero stati dei morti, spargimenti (flanques) di sangue, effetti poetici e che sarebbe stato in grigio chiaro. [...] e avevo voglia di fare un film a mezze tinte (en demi-teinte), non proprio buffo ma un po' strano e che plasticamente somigliasse a un film americano. Era assurdo perché giravo senza sonoro (muet), ma facevo come se la gente parlasse senza domandarsi cosa sarebbe successo. Perciò non era un film né sfruttabile né proiettabile, eppure è stato girato!* (T: 51-2; corsivo mio).

Con *Une visite* è stato girato l'assurdo! Così come con *Le mistons* l'inutile (le scene inutili)!

Ma pensate a *Tirez sur le pianiste*: all'inserto, all'inizio del film, di Chico che, inseguito dai complici, va a sbattere contro un lampione e, rialzatosi ammaccato, invece di continuare a scappare come logica vorrebbe, si mette a passeggiare con l'uomo che l'ha soccorso ascoltando a lungo e con un interesse stupefacente le confidenze del passante sulla sua felice vita matrimoniale; all'inserto della morte della madre, in una cornice ovale d'altri tempi, subito dopo che uno dei gangster ha affermato, in un giuramento di circostanza: "possa morire mia madre, se non è vero"! Non si dirà che la scena è 'funzionale' a smentire il gangster!; all'inserto di Bobby Lapointe, dal viso impenetrabile e dai gesti inconsulti, che declama su un ritmo di cartone animato parole sconcertanti, mentre il protagonista, Charles Aznavour, divo della musica leggera, strimpella il piano. Ma questo perché? Per il gusto di inserire nel film qualcosa che ricordasse una scena memorabile vissuta insieme a

Jacques Audiberti, nel 1959, quando insieme, allo *Cheval d'or*, avevano sentito la stessa canzone cantata da Bobby Lapointe. E quando il produttore osservò che bisognava tagliare la canzone perché non si capivano le parole, eventualmente sottotitolare queste ultime, egli lo prese alla lettera ottenendo un "risultato [...] eccellente" un "effetto comico decuplicato" (*Tr*: 71); allo sfasamento tra banda visiva e banda sonora che scorrono parallele e, come le parallele, non si incontrano mai (la colonna visiva racconta una storia di *gangster*, quella sonora una storia d'amore); all'inserito in cui Fido, il fratellino di Charlie, colto da un'improvvisa aspirazione getta dalla finestra un cartone di latte che va a schiantarsi sull'auto dei *gangsters*.⁶ E, ancora, all'inserito dell'incontro potenziale sfumato per sempre di un pianoforte e di un violino",⁷ alla domanda: "Nel *Pianiste* c'è una scena che si fa fatica a comprendere: quando Aznavour si presenta per un'audizione e c'è una donna che sta uscendo. Cosa ha a che fare con la storia questa donna?", così risponde Truffaut:

Risposta di T.: *"Effettivamente è una scena non molto chiara ma alla quale tengo molto. Non volevo mostrare la fine dell'audizione, perché è uno stereotipo del cinema americano e, sebbene il Pianiste sia una parodia del cinema americano, ci sono scene che ho rifiutato di girare. Aznavour va all'audizione, per lui è importante e avrà successo. Volevo restare fuori della porta e, all'inizio, avevo pensato di far passare nel corridoio alcune persone che poi si sarebbero fermate. Ma l'idea di avere tante persone mi dava fastidio, e così, a poco a poco, ho pensato che sarebbe stato divertente rimpiazzare un gruppo con una sola donna. Lei suona il violino, si ferma, esce... aprendo così la porta a Aznavour che forse non avrebbe mai suonato il campanello e non sarebbe mai entrato. Quest'uomo ha incrociato questa donna. Avrebbero potuto amarsi. Avrebbero potuto vivere insieme, lui pianista, lei violinista. È l'incontro di un pianoforte e di un violino. La macchina da presa rimane sulla donna, lei cammina normalmente, sente suonare Aznavour e si ferma per ascoltarlo. Subito dopo la si vede in primo piano, poi ci si allontana e si vede la sua silhouette nell'atrio. Volevo che la scena fosse affascinante, ecco perché ho scelto una bellissima donna.*

La cosa buffa è che questa scena può essere interpretata in vari modi. Chi vede l'inquadratura per la seconda volta, sapendo che l'impresario è un

⁶ Anche a questo Anne Gillain trova un senso (*op. cit.*: 74).

⁷ Anche se Anne Gillain trova un senso a questo sfasamento (*François Truffaut. Il segreto perduto*, 1991, trad. it. 1995: 65).

mascalzone, dice che lui l'ha presa in giro e per questo lei ha l'aria sconvolta. Altri pensano che lei ha fallito l'audizione e Charles invece riuscirà.

In effetti tutto è cominciato perché nella sceneggiatura c'era un'audizione che volevo conservare e una ragazza che volevo far recitare ma che era totalmente incapace di sostenere un dialogo. Ho riutilizzato questa ragazza in Jules et Jim. Qualcuno ha detto di lei: "Non è completamente idiota, è vuota... è sesso allo stato puro...". Questa scena un po' fuori della trama, è costruita sull'estraneità di questa ragazza che sicuramente rivedrete nei prossimi film perché è diventata un po' il mio feticcio (T: 75-6; corsivo mio).

In realtà per dare alla scena un "trattamento fiabesco (féérique)" (*ibidem*).

E, infine — come avete notato, ci siamo limitati ai primi cortometraggi-film, forti dell'importanza tributata da Truffauti (Simenon-Freud) ai primi (tre) film?⁸ —: alla scelta "anticonvenzionale" in un film in

⁸ Ma accogliamo un suggerimento di Collet, del Collet del 1972 (*Le cinéma en question*), a proposito di *Domicil conjugal*: "Le trovate pullulano. Nessuna grande scena. Sembra di essere ritornati alla bell'epoca del burlesco: un gag per piano. E molti piani. Piccole scene corte che ci lasciano a bocca asciutta (sur notre faim). Esattamente come quell'*intrusione sorprendente* di Tati-Hulot che sbarca sulla banchina del metrò, dinoccolato, aspirando la pipa e ergendosi sulle lunghe gambe, seguito da un Jean-Pierre Léaud sbalordito. Lo abbiamo riconosciuto, ridiamo del bel colpo, ci diciamo: che cosa farà? *Non lo sapremo mai*. sipario, un vero sipario *chiude la scena e ci porta altrove*. No, *Domicile conjugal non è una storia*. A ogni secondo, Truffaut si prende un piacere pazzo a far saltare per aria questa storia senza via di scampo (à dynamiter cette histoire aux abois)" (ivi: 120; corsivo mio). E ricordiamo, a proposito della scena della liberazione dell'istitutrice ne *La mariée était en noir*, la citazione di Truffaut in Dominique Fanne: "È un piano che è importante per me... è un piano che per me non ha che una logica di cinema. È assolutamente sbalorditivo, inverosimile. Mi sono divertito molto pensandoci... ci tenevo molto... sapevo, senza averlo scritto, che avrei messo la cinepresa sotto un tetto, e che, e immaginavo, io, evidentemente, tutti questi bambini come dei passeri che vanno verso l'istitutrice che è stata liberata, *quando di fatto essi non ne devono essere al corrente, o non non so che, ma... è una interpunzione (ponctuation), è una, non so, in ogni caso, è una delle mie ragioni di fare del cinema, un piano come questo, sì*" (1972: 145; corsivo mio). E, infine, ricordiamo il commento di Yannick Mouren alle due sequenze iniziali de *La sirène du Mississippi* che contengono anche una vera e propria citazione da *La marseillaise* (1937) di Renoir a cui Truffaut dedica il suo film. Si tratta, secondo il Nostro, di una sequenza "curiosa" (1997: 42) perché, in essa, "il tempo diegetico è, in qualche modo, in stallo [...]; di conseguenza, abbiamo il diritto di considerarlo come un 'sintagma descrittivo' certo molto originale, perché comporta al suo interno la citazione di un film di finzione, che è supposto illustrare le intenzioni del commento: insomma, questa sequenza ha delle *allures* di corso di geografia (il commento) illustrato da delle carte, poi di storia, illustrato

bianco e nero, di "sfumare progressivamente il nero e scegliere proprio il bianco candido e abbagliante della neve per ambientarvi la scena della morte definitiva" (Malanga, 1966: 262); ma Truffaut voleva, alla maniera di Hitchcock, inserire una scena che gli piaceva: "Nel libro di Goodis — *Down There*, a cui il film si ispira —, alla fine c'è una casetta nella neve, ci sono abeti, una strada in discesa e una macchina che sembra scivolare su questa stradina senza il minimo rumore. *Ecco, io ho avuto voglia di realizzare questa immagine...*" (T: 70; corsivo mio):

Per *Tirez sur le pianiste*, che è adattato da un romanzo di David Goodis, una sola immagine mi ha deciso a fare il film. Essa era nel libro. Una strada in discesa nella neve, l'automobile scendeva, senza rumore di motore. Ecco tutto. Questa immagine di una automobile che scivolava sulla neve senza rumore di motore, *era una cosa che avevo una voglia terribile di visualizzare, il resto è venuto dopo* (Tr: 69; corsivo mio);

[...] facendo *Le pianiste*, che non è niente (*qui n'est rien du tout*), si prova piacere (on prouve davantage de plaisir), perché si hanno meno scrupoli, meno problemi di coscienza: ci si può semplicemente far guidare dal proprio piacere. *Si dice: "Questa scena sarà divertente da fare!" E la si fa. Non c'è l'angoscia di tradire una grossa causa! Io la grossa causa l'ho avuta con *Fahrenheit 451*, *L'enfant sauvage...* e ogni volta con un senso di depressione. Tant'è vero che provavo sollievo con i film che mi sembrava non avessero niente da dire:*

da un film di finzione" (ivi: 43; corsivo mio); nel suo film, Truffaut non richiamerà mai — quindi: non utilizzerà — i dettagli storici dati nel commento di questa sequenza "che *non servono a niente per la comprensione della storia de *La sirène du Mississipp*" (ibidem; corsivo mio). Anche se il Nostro, più avanti, a proposito de *L'homme qui aimait les femmes*: "È di tutta evidenza che quando un cineasta decide di ripetere due volte in sovraimpressione un'inquadratura vista all'inizio del film, *non lo fa per il semplice piacere* di ridare diverse volte la stessa inquadratura" (ivi: 59; corsivo mio); e perché no? Non a caso il Nostro, pur evitando ogni tipo di interpretazione psicoanalitica, finisce col parlare di "struttura circolare (*latente*)" (ibidem e, una seconda volta ivi: 60; corsivo mio)! Ma, così come Anne Gillain, anche Yannick Mouren è costretto ad arrendersi. Pur sostenendo — l'ultima volta a pagina 75 — che Truffaut ha come principale interesse rendere la storia chiara, comprensibile allo spettatore, due pagine dopo riconosce, a proposito dell'inserito della madre che muore a smentire la sincerità del *gangster* — il quale ha appena giurato sulla sua testa "che essa muoia all'istante!": "È evidentemente un'inquadratura che l'autore ha messo, dopo molte esitazioni, davanti alla tavola di montaggio, *per il semplice piacere del gag*" (ivi: 77; corsivo mio).*

La pratica radicale della regia pura e la svolta linguistico-musicale in psicoanalisi

Baisers volés [Baci rubati] o *Tirez sur le pianiste*. Senza contare che la gente prova sempre più piacere con i film fatti con disinvoltura... (T: 79; corsivo mio).⁹

Tirez sur le pianiste è definito da Marc Chevré: "il suo film più pazzesco" (1988: 102). In un'intervista a Anne Gillain Truffaut: "Non potevo dire qual era il soggetto del film!" (1981: 135); addirittura, in un'intervista del 1962 a Dan Cukier e Jo Gryn: "L'idea del *Pianiste* era di fare un film senza soggetto, di fare entrare, con l'aiuto di un intrigo poliziesco poco importante, tutto quel che avevo voglia di dire sulla gloria, il successo, la decadenza, il fallimento, le donne e l'amore. È un ripostiglio (*fourre-tout*) che tendo a rinnegare, nonostante che molti lo preferiscano agli altri miei film, perché era una passeggiata incontrollata" (1962: 5-6; corsivo mio). Vedi, comunque, anche a proposito del film precedente, *Les quatre cents coups*: "Ho girato la scena del commissariato in un negozio dove c'era un montacarichi per sacchi di carbone. E ci ho giocato sopra. In una panoramica si vede il montacarichi che sale e scende senza ragioni precise" (Gillain, 1981: 142; corsivo mio); in realtà per dare alla scena un "trattamento fiabesco (*féérique*)" (*ibidem*).

L'origine dell'"idea" di *Tirez sur le pianiste*, è descritta anche così: "prendere un poliziesco [...] e spingere all'estremo l'elemento bizzarro (*extravagance*) per metterne in evidenza il lato da fiaba (*conte de fées*) per adulti (T: 122 = 79; corsivo mio): la stravaganza (*hitchcockiana*) — ma spinta all'estremo — realizza la magia, la favola. Interessante; da una parte Truffaut sostiene d'aver voglia di raccontare storie comprensibili: "Mi piace raccontare delle storie che tutti comprendono. [...]. Mi piacciono le storie semplici. [...]. Nel fatto di raccontare una storia, trovo oggi un certo coraggio" (Tr: 210; corsivo mio); dall'altra storie estreme: "Noi giriamo quindi più facilmente delle storie d'amore, di passione, di idee fisse, quel che io chiamo delle storie 'fino all'estremo (*jusqu'aboutistes*)', che si concludono prima o poi con la morte" (ivi: 185; corsivo mio). In realtà ci vuole — lo dice lui stesso — del coraggio a raccontare delle storie (che, per definizione, sono incomprensibili!). Ne consegue: "Quindi, sono deciso a continuare lo stesso cinema che consiste sia nel raccontare una storia, sia nel far finta di raccontare una storia, che è lo stesso" (ivi: 201; corsivo mio).

⁹ A proposito de *La peau douce*: "Avevo scelto questo mestiere di *hôtess* dell'aria, solo perché avevo voglia di filmare un ambiente d'aviazione" (Tr: 215; corsivo mio).

Une histoire d'eau, è il terzo cortometraggio che Truffaut girò ma che soltanto Godard ebbe poi il 'coraggio' di montare. Perché era tutto gratuito? "Ma mi mancava veramente un canovaccio. *Era un'improvvisazione troppo radicale (absolue), avremmo dovuto comunque pensare ad una piccola storia*" (*Cinématographe*, 1984: 6; corsivo mio). Quindi, si potrebbe dire che Godard ha aiutato Truffaut a essere (direbbe Nietzsche: a diventare) se stesso!

Cito, da questo guazzabuglio di scene gratuite inserite nella cornice di un'alluvione, la seguente:

Sa che, sulla Costa Azzurra, dopo vuol dire prima?

— Lei mi dirà che mi allontano dall'argomento: che farei meglio a non fare delle digressioni. Ecco, questo mi ricorda un *truc* alla Sorbonne:

C'era Aragon che faceva una conferenza sul Petrarca. Qui apro una parentesi.

Qui, lei apre una portiera, al fine di guardare la profondità del solco scavato dalle ruote...

Aragon, tutti lo disprezzano, ma a me piace, e chiudo la parentesi.

Lei chiude la portiera.

Alla Sorbona, dunque, Luigi Aragon che fa una conferenza sul Petrarca. Comincia col lanciarsi in un elogio terribile di Matisse... La cosa dura almeno tre quarti d'ora.

Alla fine, uno studente gli grida dal fondo della sala: "Il tema! Il tema!"

E Aragon, magnifico, fa semplicemente notare, terminando la frase interrotta dallo studente, che "tutta l'originalità di Petrarca consiste precisamente nell'arte della digressione".

La camera è all'interno dell'automobile (L'avant-scène cinéma, 1961: 61).

È vero che il montaggio è di Godard, sua la sperimentazione dello sfasamento dei raccordi tra visivo e sonoro; ma è anche vero che l'idea di trasformare un'occasione di documentario — l'inondazione che colpì la regione parigina nel 1958 — in un'occasione di cinema, è di Truffaut; egli decide, infatti, di partire: armato di seicento metri di pellicola datigli dal produttore Pierre Braunberger, dell'auto presa in prestito da Chabrol e

insieme con Brualy, un'aspirante attrice, e con l'operatore Michel Latouche:

Gli ho detto [al produttore] che vedendo le inondazioni, *trovo che è un peccato ch'esse restino allo stato di documentario*; quando si vede un documentario e si è un cinefilo un po' drogato, e cioè piuttosto un *cinémane* che un *cinéphile*, ci si dice: queste montagne, questi deserti, questi oleodotti, *andrebbero bene con due personaggi che si inseguono*. Ciò significa che *si ama talmente il cinema sotto l'aspetto della convezione che si diventa incapaci di ammirarlo sotto l'aspetto della bellezza registrata*. È per questo, credo, che i cinefili, non amano i documentari. *Se si visita una fabbrica [vedi quella di Ford!], ci si dice: ecco, si potrebbe fare un bell'inseguimento, in questa fabbrica. È la deformazione di un apprendistato attraverso il cinema americano* (Tr: 55; corsivo mio).

2. L'arte della digressione...

Torniamo a *Tirez sur le pianiste*:

Questa volta *volevo piacere ai veri "patiti" del cinema e a loro soltanto*, a costo di sconcertare gran parte di coloro ai quali era piaciuto *Les 400 coups*. Alla fine *Le pianiste* forse sconcerta tutti, ma tanto peggio.

Ho rifiutato di essere prigioniero di un primo successo, ho evitato la tentazione di rinnovarlo scegliendo "un grande tema", ho voltato le spalle a ciò che ci si aspettava da me e *ho adottato come unica regola di condotta il mio piacere personale*. Nel *Pianiste non vedrete mai una scena esplicativa (niente di utilitario, tutto era lì per il mio piacere di cineasta e spero per il vostro piacere di spettatori)*.

*Ero libero come l'aria e perciò scelsi la costrizione, per non diventare pazzo: mi misi nella condizione del cineasta che gira un film su commissione: un romanzo poliziesco americano, da ambientare in Francia. Comunque scelsi Tirez sur le pianiste perché ammiravo il suo autore, quel David Goodis [...]. E siccome desideravo molto fare un film con Aznavour, dopo aver visto *La tête contre les murs* [La fossa dei disperati], ho potuto realizzare due sogni riunendo Aznavour e Goodis.*

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 mélo, il film psicologico, il thriller, il film d'amore etc). Solo che il pubblico detesta più di ogni altra cosa *i cambiamenti di tono, che invece sono la mia passione da sempre*. [...]. *Quando il film va in un senso, taglio e lo lancia su un'altra via*. [...]. *Potete trovare i miei film inutili, mal riusciti, inesistenti, tutto quel che volete, ma non avete il diritto di dirmi che avrei dovuto girare qualcos'altro o trattare un altro soggetto*. [...]. È una legge: non bisogna mescolare le cose. Non si può stare in pieno in una storia e in pieno in un'altra. Lavorandoci sopra si sarebbe potuto raccontare *Le pianiste* in modo cronologico. Bisognava lavorarci su. Nel film ci sono belle cose, ma non si può dire: è quando di meglio si sia fatto sul tema. *Perché non c'è un tema* (T: 71-74 corsivo mio).

1a) Il film è fatto per il proprio (ed eventualmente altrui) piacere; 1b) il film è fatto per realizzare un sogno; anzi due; 1c) tanta libertà poteva portarmi alla pazzia, quindi ho scelto un limite, ma un limite che, anch'esso, mi piaceva!; 2) quindi: niente di utilitario, tutto di ludico; 3a)

uno strumento del ludico, del piacere: i cambiamenti di tono; cioè: la digressione; 3b) anzi: digressioni senza tema!

Jean Collet, nel suo straordinario *Le cinéma di François Truffaut. L'écriture et le feu*, insiste a più riprese sulla centralità della digressione; Collet, parlando di *Tirez sur le pianiste*, sostiene che la gioia che proviamo di fronte alla già citata scena dell'incontro del fuggitivo con lo sconosciuto, ha a che fare col nostro potere di sospendere il racconto, di cambiare registro, di sfuggire al corso degli avvenimenti, "di praticare sistematicamente la digressione": "*La digressione è dunque una maniera di fuggire, una strategia di fuga*". Invece di correre dritti davanti a sé, ci si volta, si fa un piccolo passo di lato: "Così si chiarisce l'inseguimento iniziale (e l'enigma poliziesco nel suo insieme): è una figura da cui bisogna allontanarsi (s'écarter). Il film gioca con queste deviazioni (écarts)". *Tirez sur le pianiste*, "invece di costituire un adattamento del romanzo di Goodis, ne fa una decomposizione". Ancora: "invece di svolgere l'intrigo poliziesco, lo interrompe e lo fa progredire per sobbalzi (à-coups)". Gli inseguimenti polizieschi ci coinvolgono nelle loro corse folli "*per offrirci il lusso di fermarci improvvisamente e di riprendere coscienza*". Invece di vedere l'inseguimento di Chico quando i suoi inseguitori irrompono nel bar, seguiamo la canzone la canzone di Bobby Lapointe. "Addirittura *la leggiamo* [corsivo dell'autore], sottotitolata sul filo del canto (*Avanie et Framboise*). Filmare Bobby Lapointe — invece dell'inseguimento — è una nuova digressione." Infine:

Inseguimento mancato, idillio abbozzato, inseguimento ripreso, idillio ricominciato, idillio perduto, si tratta di giocare con il desiderio dello spettatore, di deviarlo. Verso che cosa? [...]. *L'azione — quale che essa sia — deve essere fatta abortire, deve essere sospesa*. E la sua energia deve essere subito inserita su qualche dialogo, monologo, riflessione. Il film, come un vampiro, si nutre dell'azione sacrificata (1977: 58-9; corsivo mio).

Collet solitamente non cerca il significato riposto della digressione. Ma non sempre; a proposito della scena in cui, in *Jules et Jim*, si vede Marie Dubois aiutare un anarchico a dipingere su di una palizzata lo slogan "Mort aux autre(s)", ma le manca il colore per la "s" finale, l'uomo, furioso, la schiaffeggia gridando: "Si dirà che gli anarchici non conoscono l'ortografia", egli si interroga: "Perché fermarsi su una scena così minore?"; e risponde:

Perché una volta di più, è la *scrittura* ad essere in questione. Questa scrittura che denuncia e che uccide — come ne *Les mistons* — ci porta verso la *fiction*. Ma questa scrittura è colpevole tre volte: essa chiama la morte, essa trasgredisce la regola dell'ortografia, ed essa porta a schiaffeggiare una bella fanciulla! Un'analisi più fine ci mostrerebbe che la stranezza di questa scena si radica nel profondo dell'inconscio, come un lapsus o un atto mancato. La "s" mancante scatena un gesto (lo schiaffo) sproporzionato a un banale errore di ortografia. In effetti è di un errore ben più grave che si tratta: la povera fanciulla impedisce di rappresentare la "s" (le "s"). E la "s" (le "s"), è il sesso, è il fallo. Questa bella fanciulla sarà castratrice? (1977: 73; corsivo dell'autore)!

L'"arte della digressione" sembra diventare, nel tempo, tipicamente truffautiana. Vincent Amiel, nel suo bel saggio *Intrecci (La storia di Antoine Doinel)*, lavorando sull'"unità" dell'opera di Truffaut distingue tra "temporalità lineare propria a ciascun film" e "concezione del tempo che non concede al film, su questo piano, alcuna autonomia particolare" (1981: 72); rispetto a molti film che si sviluppano secondo una linearità "implacabile" (*ibidem*), ve ne sono altri "la cui unità sembra risiedere, al contrario, nella temporalità che li percorre o che essi percorrono". Al di là della loro identità di tema, di personaggi, di tono, al di là della comunanza di oggetto o di ispirazione, è dalla stessa durata, quella stessa durata che, nella citazione da cui siamo partiti in questo sottocapitolo, Truffaut faceva coincidere col contenitore, che essi derivano, "durata che essi generano e dalla quale nascono, come unica scena e unico oggetto del loro gioco" (*ibidem*).

Si tratta, evidentemente, del ciclo Doinel: "*Qui non v'è più questione di linearità, e tuttavia abbiamo a che fare con l'esito meglio riuscito di tutta l'opera di Truffaut, quello che forse chiarisce ed illumina tutto il resto*". Infatti, secondo Amiel, con questi cinque film si rivela una concezione dell'unità — e dunque dell'opera cinematografica stessa — più sottile e più solida che in qualsiasi altro film più compiuto, più autonomo:

A dire il vero, è *nel non aver senso e rammentarlo continuamente, nel non avere un fine e compiacersene, nel divertirsi della divagazione* [equivalente della digressione], che la serie Doinel trova la sua compiutezza, la sua forma ultima. Il racconto che non è più lineare, ma rotto, disgiunto, ripreso, *non si conclude dentro una certa durata*, ma piuttosto quando la sua forma stessa, che è la 'messa in film', la realizzazione cinematografica, è sufficientemente piena e costituita (ivi: 74; corsivo mio).

Antoine et Colette — uno degli episodi de *L'amour à vingt ans* — riprende una scena intera de *Les quatre cents coups* (quella della serata dei ragazzi che fumano i sigari, bevendo una bottiglia di vino e giocando a dama con i dadi); la ripresa di un'intera scena in un film dalla durata ridotta "indica chiaramente la preoccupazione di mantenere un legame fra i personaggi, ma più ancora, trattandosi di un ricordo 'affettivo', la preoccupazione di una temporalità non rigida, *che si possa modellare a piacere*" (ivi: 75; corsivo mio).

Ma è nell'ultimo film della serie che Truffaut manifesta pienamente "un'espressione sintetica di un tempo *che non sempre obbedisce alle norme dell'abitudine irreversibile*". Mentre prima avevamo assistito, classicamente, a episodi che si susseguivano cronologicamente e avevano dunque un posto strettamente determinato nella totalità del racconto, da cui si deduceva l'unità dell'insieme, qui ci troviamo "davanti ad una totalità *di cui nulla lascia prevedere il fine, né la finalit *. Con *L'amour en fuite* e il *tour de force* che esso rappresenta, l'opera nel suo insieme si compone. Come una notevole operazione di "messa in prospettiva" delle *Avventure di Antoine Doinel* l'ultimo film *sviluppa l'opera al di fuori di qualsiasi linearit , ne piega la trama secondo altri angoli, insegnandoci a riscoprirla, a riscoprire soprattutto la molteplicit  delle sue possibili combinazioni*. Perch  ne *L'amour en fuite*, il racconto   funzione di una temporalit  la cui elasticit    capace di sopraffare qualsiasi altro schema di rigidit  (*ibidem*; corsivo mio).

Per l'autore   fondamentale tener presente che questo film "costituisce una 'ripresa', e non soltanto un 'seguito e fine' del ciclo Doinel" (*ibidem*). Esso comprende diciotto minuti di *flash-backs*, che sono altrettante sequenze e scene prese in prestito dai film precedenti, *flash-backes* che sono integrati nel racconto attraverso i ricordi di L aud o dei suoi *partners*. I molteplici *flash-backs* dell'ultimo episodio "non possono pi  essere considerati semplici citazioni, ma vanno visti come il vero 'corpo' del film fonte degli altri settantadue minuti e, piuttosto che semplice legame con i film precedenti, *nodii di una trama priva di interruzione*". Nello stesso momento in cui il film si costituisce a partire dall'opera intera, "quest'ultima si concatena nel movimento di questo *Amour en fuite*, che ne rivela la complessit  a partire da una temporalit  *inesauribilmente ricreatrice*. L'ultimo dei film di Antoine Doinel *non*

conclude la configurazione ma ne sottolinea bensì la totale apertura" (ivi: 76-7; corsivo mio).

I ricordi di Antoine sono veri o falsi, coscientemente o no; è attraverso di essi che il racconto si forma; "è messa in questione la costruzione stessa di un film, il suo essere, la sua essenza come totale unità, o come ricomposizione di entità individuali (ivi: 77).

Antoine racconta a una giovane donna come, quando lei lo ha lasciato, lui si è messo a cercarla dappertutto, percorrendo le strade, abordando le donne che incontrava, interrogando, sorvegliando. E noi, mentre racconta, lo vediamo sullo schermo, intento a queste ricerche. Ma queste inquadrature sono tratte da *Baisers volés*, e sono quelle di un pedinamento che gli era stato affidato a quell'epoca per il suo nuovo lavoro di detective privato. "Cosa pensare di questa sostituzione, di questa "soperchieria"? Chi è l'ingannatore, e c'è un ingannato? Quale che sia la risposta da dare, essa si appoggerà ad una concezione più ampia della narrazione cinematografica (ivi: 79; corsivo mio).

Si può accostare questa domanda al problema morale sollevato da Hitchcock, proprio nel corso dell'intervista concessa a Truffaut, se un *flashback* abbia il diritto di mentire; si tratta di stabilire se l'immagine può non rappresentare la realtà senza che lo spettatore ne sia stato preavvertito e, nel caso più specifico de *L'amour en fuite*, di sapere se si possono utilizzare indistintamente delle immagini per dire una cosa e il suo contrario. "Se un attore può interpretare diversi ruoli, in uno stesso film o in molti, se una scenografia può servire a molte storie, una sequenza di film, resa già "pezzo" di cinema, ossia non elemento ma parte, già composta di tutti gli elementi che fanno il cinema, non può essere utilizzata senza acquistare automaticamente, in virtù del suo *déplacement* (che non è semplicemente un *autre-placement*), un significato tutto particolare" (*ibidem*).

Il film presenta qualcosa di più di una serie di semplici "ritorni all'indietro": "c'è un intreccio narrativo nel quale la memoria di ognuno, lungi dal chiarificare la scena, la complica, tessendo la trama, ogni volta più serrata, di un racconto vivo e omogeneo, le cui parti si corrispondono e si mescolano, si creano reciprocamente, costruendo con la loro vicinanza un'altra realtà (e molto di più: *la possibilità di molteplici realtà*) (*ibidem*).

Secondo l'autore, questa costruzione non lineare, questa forma di racconto che si costruisce su se stesso, è "un compimento". Non si tratta

più dell'unità di una vita, che in Doinel si disperde all'infinito, ma dell'unità di un racconto che ritorna su se stesso; e di un regista che riutilizza le proprie sequenze, le organizza differentemente, di un regista che 'passa in rassegna', in un ultimo film, i suoi modi di raccontare. E, in definitiva, è come se le avventure di Antoine si concludessero quasi fortuitamente; come se l'opera stessa, *"sorprendendo tutti al di fuori di qualsiasi necessità di contenuto"*, non potesse che concludersi nel negozio di Sabine. Mentre il mondo di Doinel continua a vivere, mentre appaiono nuovi personaggi, che intraprendono coi vecchi nuove vicissitudini, "noi ci rendiamo conto che non ci può più essere una prosecuzione al racconto": "In modo definitivo, sappiamo qui provvisoria ogni temporalità. E sappiamo ogni drammaturgia inconsequente, nonostante ch'essa moltiplichi i propri effetti. Che la forma si possa presentare priva di posteriorità possibili, e il contenuto ciononostante incessantemente congiunto e rinnovabile, è il paradosso del racconto di Antoine" (ivi: 80).

3. ... e del volo

Collet descrive *L'argent de poche* come un racconto e dei personaggi che "si organizzano intorno ad una figura che bisognerebbe chiamare *la dispersione*" (1977: 279; corsivo dell'autore). Se questo film appare come un ritorno alle sorgenti della comunicazione, "bisogna riconoscere che *queste sorgenti si sono moltiplicate e che non si può più raggiungere il luogo unico d'origine*", quel 'centro' che si credeva di avere all'inizio — il villaggio dove viene girato il film, Bruère-Allichamps, è al centro della Francia —: "Non c'è un centro, non c'è un'origine, non c'è un eroe. Ci sono solo dei passaggi" (*ibidem*; corsivo mio).

D'altra parte sempre Collet, avanza una tesi che poi sviluppa e dimostra: i ragazzi de *L'argent de poche* "tenteranno di evitarla", che cosa? la caduta (ivi: 282). Collet esamina diverse scene; ma, sicuramente, la più straordinaria è quella della "meravigliosa caduta" di Grégory il quale "non cade (tombe), *vola (il vol)*. Come un acrobata, sfida la pesantezza (d'altra parte si drizza sul prato come un ginnasta che ha appena eseguito un salto pericoloso). È la madre che cade" (ivi: 286; corsivo dell'autore).

Conclusione: l'arte della digressione e la capacità di riconoscere l'assenza di un centro — quindi di un modello — permette il volo *contra* caduta! La soluzione del problema che ha assillato tutto questo testo (e quello precedente su Hitchcock).

Ma torniamo sul modello — il *primum movens* — che tanto ci ha ossessionato e dal quale ci è parso quasi impossibile de-viare.

Collet accosta, in un modo che può sembrare bizzarro, *Le deux anglaises et le continent* e *La nuit américaine*; e suggerisce che il secondo film sia un compimento di ciò che nel primo resta incompiuto:¹⁰ "Contrariamente alle *Deux anglaises* in cui la scrittura estenua il desiderio, il cinema ne *La nuit américaine* esalta la gioia. Il medium opera sempre una castrazione simbolica, ma è per meglio comunicare, meglio fare l'amore. Il cinema, come la scrittura, — è forse un sostituto del sesso, ma qui, è una sessualità felice che sboccia" (ivi: 246).

¹⁰ D'altra parte Truffaut, in *T*: 193: "Ci sono parecchie cose iniziate in altri film che si fermano qui. Ecco, io do loro una conclusione".

Non a caso, Collet interpreta la morte del padre, che tanto assilla *La nuit américaine*, come morte, infine di un modello!

Alexandre non è solo il padre di Alphonse; rappresenta anche un grande attore francese che ha fatto carriera a Hollywood. Qui la finzione si confonde con la realtà perché J. P. Aumont (Alexandre) è un vecchio attore francese (*Drôle de Drame*) che ha fatto la parte principale della sua carriera negli *studios* americani. Anche Valentina Cortese (Séverine) è un'attrice internazionale, come Jacqueline Bisset; attraverso tutti questi attori, come attraverso gli *studios* della Victorine destinati alla demolizione, è lo spettro del cinema classico che viene inseguito. Nel 1964, molto prima di conoscere lo scenario che avrebbe ispirato *La nuit américaine*, Truffaut dichiarava: "L'ideale, è lo studio, ma lo studio come (tel qu'el) ne 'Le dernier des hommes', ne 'L'Aurore', cioè con una piazza principale della città, con mille figuranti che passano, con i tramways, gli agenti di polizia..." (*Entretien con Cinema 64*, n. 87). E nel film, dopo la morte di Alexandre, Ferrand percorre in automobile questo scenario deserto; fa molte volte il giro della piazza. Dice (voce *off*): "En même temps qu'Alexandre, toute une époque du cinéma va disparaître". Ebbene:

Lungi dall'essere un omaggio ingenuo al cinema passato (come lo si è voluto considerato in generale), *La nuit américaine* celebra la messa a morte del modello. Bisognerebbe dire esattamente: la riduzione in briciole (*mise en miettes*). La figura del padre è sparpagliata, come la minaccia di morte, attraverso tutti gli intrighi del film (1977: 244-5; corsivo mio).

Ora, la morte del padre rende possibile la paternità, "la creazione è una festa. Il cinema di Ferrand-Truffaut vola con le sue proprie ali. Così la metafora aerea illumina *La nuit américaine*. La cinepresa è un piccolo aereo — elicottero o gru. Essa scrive nel cielo. [...]. Questa scrittura celeste raggiunge naturalmente "la rêverie perchée (rêverie appollaiata)" [de *L'enfant sauvage*] (ivi: 247).

4. Anche Anne Gillain si arrende!

A proposito de *Le dernier metro*, abbiamo già visto la posizione di Anne Gillain: gli inserti non funzionali di Truffaut sono tali solo nell'economia del racconto manifesto, non in quella del racconto latente che Gillain è molto brava a dissepellire. Qualche volta, come ne *Les deux anglaises et le continent*, dei due livelli, quello realistico e quello fantasmatico, è il secondo che fa premio sul primo "il fantasma va a ruota libera, senza farsi scrupolo di una giustificazione razionale" (ivi: 140). "Affermare che il pensiero fantasmatico domina il film non esclude il fatto che la trama sia chiara. Al contrario, ne *Le due inglesi* non c'è niente di più facile da capire che la successione degli eventi. E tuttavia, nessuno di essi può trovare una giustificazione nell'ordine razionale delle cose. Il comportamento dei personaggi sfugge a ogni logica" (ivi: 148).

Negli altri film, in genere, Truffaut stabilisce un "equilibrio" tra i "due sistemi di percezione. La trama realistica non si limita a soddisfare le esigenze di razionalità dello spettatore, ma distoglie anche la sua attenzione dalle rappresentazioni inconsce, prevenendo così ogni reazione di censura" (ivi: 150). Nel caso de *Les deux anglaises et le continent*, invece, l'unica lettura possibile del film è una lettura onirica" (*ibidem*); di conseguenza Truffaut è costretto a registrare un "fiasco". Come la statua di Rodin, che frequenta il film dall'inizio alla fine, venne rifiutata perché lo scultore, invece di raffigurare Balzac in redingote, aveva osato farlo emergere da una massa informe di pietra e solo col tempo il nuovo stile a poco a poco venne accettato, così il film di Truffaut, solo dopo vent'anni, è da tutti considerato un capolavoro.

Nell'ultimo capitolo del suo saggio — "L'arte del segreto" — Gillain cerca di individuare la struttura della magia truffautiana; essa consisterebbe della capacità di riprodurre nel cinema moderno l'emozione che il cinema muto produceva grazie alla "presa diretta sull'immaginario dello spettatore" (ivi: 298).

"Nell'era del sospetto" (ivi: 299), Truffaut predisporrebbe "un congegno narrativo destinato a eludere i meccanismi percettivi dello spettatore" (*ibidem*); si tratterebbe del ben noto principio truffautiano, della "persuasione occulta": "Allo stile diretto dei primordi va a contrapporsi lo stile indiretto, come 'il cotto al crudo'" (*ibidem*).

L'emozione che il film di finzione tende a produrre, è il risultato di una duplice operazione: "sospendere il corso del razionale e costringere l'intelligenza a produrre associazioni inconscie" (*ibidem*).

L'apparato psichico è attrezzato per resistere a questo processo che minaccia di portare al caos; sbarrando spontaneamente tale processo, la coscienza vigile favorisce la comunicazione e un buon adattamento alla realtà; per l'appunto: il contrario del caos. Le "componenti formali" delle opere d'arte sono, invece, destinate a inibire le funzioni organizzatrici della coscienza e a "creare una falla nel sistema percettivo" (ivi: 300).

Lo spostamento dal conscio all'inconscio operato spontaneamente dal cinema ai suoi esordi "tramite la semplice magia delle immagini", Truffaut lo provocherà "in maniera molto più deliberata dei suoi predecessori" (*ibidem*). Nei suoi film, egli si avvale di "un rapporto dinamico tra l'ellissi e la ripetizione" (*ibidem*). L'ellissi consente all'intelligenza, sulla base delle informazioni disponibili, di creare rapporti logici interpretando, per l'appunto, le informazioni disponibili, ancorché insufficienti. La costruzione accurata delle sceneggiature, in Truffaut, ha lo scopo di "lasciare costantemente in sospeso domande formulate in modo chiaro che assorbono tutta l'attenzione dello spettatore" (*ibidem*). Una serie di procedimenti, quali la proliferazione di microracconti che disintegrano la narrazione trasformandola in un mosaico, la quale, inevitabilmente ritarda il momento in cui si costituisce la storia; l'accumulo delle informazioni in uno stesso frammento, che inevitabilmente ostruisce il sistema percettivo; la voce fuori campo, che crea una tensione tra immagine e parola; la sovrimpressioni che crea confusione tra i referenti iconici ed altri ancora, "impedendo un'interpretazione immediata del materiale, frenano il flusso del racconto, paralizzano la riflessione e sospendono il corso del razionale. [...]. Dopo aver così minato la funzione logica, Truffaut spara a raffica sulla funzione emotiva degli stimolanti" (ivi: 301).

È qui che egli fa intervenire la ripetizione. Il suo impiego nei racconti corrisponde a una ricerca "molto meno intenzionale di quella dell'ellissi" (*ibidem*). Essa si basa sull'"istinto", termine preferito da Truffaut per designare le decisioni inerenti alla messa in scena. "All'assenza di legame narrativo si contrappone in effetti il sistema di concordanze e parallelismi [...]. La presenza di questa rete crea una continuità sotterranea che supplisce all'assenza di concatenamenti razionali"

(*ibidem*). Orbene, per aggirare la censura naturale dell'apparato psichico, queste figure stilistiche "devono conciliare percezioni realistiche e fantasmatiche, e indurci a leggere un materiale organizzato secondo le leggi dell'inconscio come se esso obbedisse a regole cosce della percezione" (*ibidem*).

Secondo Anne Gillain, tale fenomeno è sempre osservabile nei film di Truffaut. Le suddette figure, "senza contraddire la logica della trama, sembrano leggermente spostate rispetto a essa", ma soprattutto "la loro ricorrenza ossessiva trascende le strette necessità della narrazione. Il materiale 'in eccesso' fa lavorare l'immaginazione dello spettatore, lo sintonizza su un altro sistema di pensiero per costringerlo a produrre associazioni di natura inconscia" (*ibidem*). Quando si studiano da vicino i film di Truffaut, "si rimane stupiti nel vedere come certe scene, che funzionano completamente sul piano onirico, riescano a passare senza destare la vigilanza del razionale" (*ibidem*); Anne Gillain segnala il caso delle ragazzine in gabbia ne *Les quatre cents coups*, o l'incursione dei pompieri nel giardino d'infanzia di *Fahrenheit 451*, o la stretta di mano dell'ufficiale tedesco ne *Le dernier metro*:

Queste scene enigmatiche, che non danno alcuna informazione precisa, sono quelle in cui Truffaut "imbarca" davvero lo spettatore. [...]. I film di Truffaut sono destinati a suscitare nello spettatore una duplice lettura che contrappone due modi di pensiero: il modo logico, continuamente sospeso dalle digressioni del racconto [l'ellissi]; il mondo fantastico, suscitato dalle ripetizioni organizzate dalla coerenza della visione d'insieme a livello indifferenziato e inconscio. [...]. È lo scarto tra questi due sistemi percettivi che genera l'emozione, ossia il piacere narrativo. [...]. Non esiste un "vero" significato per questo linguaggio [quello metaforico e figurato che caratterizza il pensiero inconscio]: "Un film non dice niente". La struttura agile e flessibile che forma permette a ogni spettatore di proiettare i contenuti della sua esperienza personale (ivi: 302-306; corsivo mio).

Poco prima Gillain ha parlato di "linguaggio cifrato" (ivi: 303). È proprio questo che noi non riusciamo ad accettare; l'esistenza di un linguaggio figurato, il cui funzionamento, sulla base di "meccanismi precisi e rigorosi" (*ibidem*), consentirebbe una apparentemente difficile, in realtà meccanica traduzione dall'inconscio al conscio. Di questa facilità è consapevole la stessa Gillain: "Alla loro apparente complessità si sostituisce allora una sceneggiatura di un semplicità infantile" (*op. cit.*: 112; corsivo mio): evidentemente, quella dell'immane Edipo!

Ma tant'è. Il saggio di Anne Gillain è molto bello, anzi: affascinante. Mi riferisco, soprattutto, al capitolo dedicato a *Le dernier metro*, dalla costruzione veramente hitchcockiana (ma mi riferisco all'organizzazione del capitolo non al suo contenuto). Nel penultimo capitolo, quello dedicato a *Vivement Dimanche!*, Anne Gillain sembra arrendersi. Del film dice che esso "*occupa un posto a parte*". Con questa commedia poliziesca, che è dall'inizio alla fine un omaggio alla finzione e all'arte del narrare, Truffaut illustra in maniera magistrale la sua convinzione

che un film *non a niente da dire*. Egli svuota allegramente il film di ogni contenuto per conservare soltanto dei meccanismi narrativi che utilizza con brio frastornante. [...]. Non si serve delle trama del romanzo [...] per proiettarvi delle preoccupazioni personali. Il film si presenta come una riflessione sulle leggi del racconto cinematografico. *È una vera e propria dichiarazione di arte poetica* (ivi: 292; corsivo mio, tranne: "non ha niente da dire").

E di che poetica si tratta? Il cinema "era soprattutto magia" e il suo compito è di "cercare di ritrovare questa magia" (*T*: 272):

Con *Finalmente domenica!*, Truffaut coltiva questa magia *allo stato puro*. Creazione *in vitro* disgiunta dal reale [...]. Tale invenzione *va sempre nel senso della digressione*. L'intreccio consiste in una serie di omicidi *senza né capo né coda*, e tra uno e l'altro sfilava una sorprendente processione di personaggi secondari che interpretano scene burlesche. [...]. *Queste scene, in apparenza amovibili, sembrano estranee alla logica della storia*. Tuttavia, *se le sopprimessimo, il film si sgonfierebbe come un palloncino*. Sono esse che *colmano le ellissi, ricuciono il racconto, gli danno la sua tessitura e quel suo tono di leggerezza sovversiva*. Come osserva Jean Aurel, autore della sceneggiatura insieme a Suzanne Schiffmann e a Truffaut: "*È un film insensato, non vi è logica, né di luogo né di tempo, è fatto come un divertissement*". Bisognava cercare di seguire il filo delle cose importanti, con una certa efficacia che rivelasse le altre: il soggetto di un film non è propriamente l'azione che si svolge, questa serve di supporto al resto" (in *R*: 94). Il "resto" riflette il gusto di Truffaut per l'osservazione di particolari a un tempo quotidiani e insoliti, tra "il vero e lo straordinario", la cui accumulazione *libera il racconto dai vincoli del reale per fare emergere un'architettura sotterranea* (Gillain, *op. cit.*: 292-4; corsivo mio).

Il fatto è che qui Anne Gillain non ci rivela nessuna struttura sotterranea! Per cui l'ellissi non è funzionale alla strategia narrativa a

doppio canale proposta da Gillain e altrove — ad esempio, ne *Le dernier metro* — dimostrata (anche se si può non concordare con lei). Essa è fine a se stessa!

Quel che possiamo concludere, dal nostro punto di vista, è che Truffaut è andato oltre Hitchcock, sia perché è stato costretto dalle nuove condizioni create dall'era del "sospetto", sia perché è stato più audace.

5. Di nuovo, e per l'ultima volta, Hitchcock e Renoir!

Hitchcock nel corso di una lezione alla Columbia University il 30 marzo 1939:

*Se si riesce a trovare il coraggio sufficiente per scegliere l'ambientazione e gli eventi, si scopre che c'è davvero da lavorare. Per *L'uomo che sapeva troppo*, mi sono detto: "Vorrei fare un film che inizia durante la stagione sportiva invernale. Poi vorrei delle scene ambientate nell'East End londinese. Quindi vorrei altre scene ambientate in una cappella e durante un concerto alla Albert Hall di Londra".*

*Questa è una cosa molto interessante, sapete. Si crea questo problema terribile e ci si dice: "Come diavolo farò a far rientrare tutto ciò in un film?" Allora si comincia a lavorare e, alla fine, può succedere che si debbano lasciar cadere una o due idee, perché può essere impossibile che alcuni dei personaggi si rechino a un concerto o qualunque cosa sia. Allora dici: "Be', Stokowski non può andare a farsi tagliare i capelli?" o qualcosa del genere; così cerchi di adattare i personaggi alle situazioni nel miglior modo possibile. E quando il lavoro è finito, deve sembrare assolutamente naturale, per quanto possibile, che gli eventi si sviluppino in quei luoghi, come se fosse inevitabile (*Hitchcock secondo Hitchcock*, 1995, trad. it. 1996: 317; corsivo mio).*

Come vediamo, Hitchcock qui si confrontò col "problema terribile" di rendere realizzabili — cioè inservibili in un film — le sue idee, per quanto assurde; ci vuole del "coraggio", e bisogna anche sapersi rassegnarsi a lasciar cadere alcune idee perché "impossibili"

Nel 1977, alla domanda di John Russell Taylor: "C'è qualcosa che rimpiange di non aver fatto?", così rispondeva:

L'avvocato penalista. E anche alcune idee cinematografiche che non sono ancora riuscito a far rientrare in una sceneggiatura realizzabile. Poi *Mary Rose*, che avrei desiderato molto fare, ma non mi è stato concesso. Lo sa che nel mio contratto è specificato che non posso fare *Mary Rose*? (ivi: 93).

Abbiamo visto che Hitchcock propose a Truffaut di fare quel ch'egli non aveva potuto fare e che Truffaut, a tempo debito, accettò la

proposta. Abbiamo, comunque, una conferma che Hitchcock si scontrò con dei limiti, esterni ed interni — interni sembrano quelli segnalati a proposito della scena non girata in *North by Northwest* — e spesso si arrese.

Stranamente Renoir ci si presenta, almeno nelle affermazioni, più libero e dissacratorio. Cominciamo con una dichiarazione, fatta nel 1957, a Jaques Rivette e a François Truffaut:

Ho cominciato a fare del cinema per amore dei trucchi (truquages). All'inizio, non avevo nessuna intenzione di scrivere, d'essere un autore, di inventare delle storie. La mia ambizione era di fare de trucchi (truquages), e ne ho fatti parecchi fin dall'inizio. [...]. *Il divertimento che si prova quando si fa un film, componendo interamente qualcosa con delle piccole cose, con degli elementi che sono sotto mano, è una cosa appassionante; il divertimento che c'è a fotografare questa scatola di fiammiferi e a presentarla contro un grattacielo... è uno degli aspetti più divertenti del mestiere.* [...]. Io mi diverto sempre. Se non mi divertissi, non farei questo mestiere. [...]. Arrivare a costruire un film *con dei niente (avec des petits tous bien entiers)*, è quel che mi attira molto. *Solo, spesso, questo mi gioca un tiro (tour) a causa di un'altra mania che ho: quella di dimenticare un poco l'importanza dell'azione generale. Ho la mania di considerare che in realtà la storia non abbia poi molta importanza.* Ora, se si ha una storia abbastanza forte... Ad esempio, il tipo di scenario facile da scriversi, è *La grande Illusion*. [...]. *È tuttavia molto comodo avere questo e, all'interno, ci si possono permettere tutti i piccoli sketches che si vuole, tutte le piccole scene a parte le più varie, le più diverse.* Ci si può bruscamente fermare nel bel mezzo di una discussione, per esempio, sul senso della generosità negli ebrei. *È una scena che è nel film, che non ne è mai stata tagliata, neanche dagli sfrattatori più "taglieggiatori", e nessuno ha mai pensato ch'essa non ha niente a che vedere col film; semplicemente, mi è sembrato che nel bel mezzo del film, una discussione di questo genere fosse interessante [...]. D'altra parte, se mi lasciassi andare, comincerei con degli eroi, poi li dimenticherei completamente, farei deviare la storia su delle altre persone, e poi ancora su delle altre... Mi sono sempre, costantemente chiesto perché bisognasse seguire le stesse persone in un film (Jean Renoir. *Entretiens et propos*, 1979: 49, 50, 57, 63; corsivo mio).*

Renoir, appunto, appare più scanzonato e più sicuro; se una mania gli fa cattivo gioco è a causa di un'altra mania! Racconta d'essere riuscito a farla in barba agli sfrattatori più taglieggiatori etc.

Comunque, anch'egli riconosce che è comodo avere un contenitore adeguato; ma dice: "comodo", non dice: "obbligatorio"! Citiamo una serie di sue osservazioni — questa volta gli intervistatori sono Michel Delahaye e Jean-André Fieschi — svolte nel 1966 a proposito di *C'est la révolution*, progetto che non realizzerà:

Ma forse lavorando, la necessità di un concatenamento meccanico mi verrà, è possibile... Soltanto, fin qui sono solo all'esame della sceneggiatura, e finché non ho girato, non so nulla... Non lo so perché, quando giro, aggiungo molto. Aggiungo, o taglio, in ogni modo cambio. *Credo assolutamente che il vero senso di un film non si scopra che girandolo, e, qualche volta, dopo averlo girato. In ogni caso non prima.* Allora, adesso so che *ho la speranza di un senso*, per questo film, *la speranza che significherà qualche cosa*, e forse addirittura qualcosa di interessante, *ma non so ancora esattamente che cosa*, poiché non ho girato il film. *Ma, infine, bisogna comunque partire su certe basi poiché il cinema è un mestiere in cui le necessità materiali contano molto*, e in cui esiste una certa preparazione tecnica. *Sono obbligato a partire da una sceneggiatura. Ho questa sceneggiatura, ma, in questa sceneggiatura, non ho dei legami tra le diverse storie.* Nessun legame, lo preciso, *visibile*. I legami non sono che legami di idee. [...]. *Dunque, l'interpretazione del film, allo stato attuale delle cose, corrisponde ai miei sogni, e non alla realtà.*

Ma, se vogliamo parlare dei miei sogni, *vi posso dire che ho uno sketch, per esempio, o piuttosto una piccola storia...* Non so perché, ma non mi piace la parola sketch. Forse ho torto, ma... è una parola che veramente non mi dice niente.

Cahiers. Diciamo racconto (nouvelle), allora?

Renoir. Racconto, piccola storia, storiella (historiette)... Dunque ne ho una che mi piacerebbe molto vedere interpretata da Simone Signoret [...]. Sapete, sempre la mia vecchia idea: diffido terribilmente dei piani. [...]. Quel che è brutto (moche) è il piano. Le bleu. Le bleu d'Architecte. [...]. Allora, per ritornare alla mie storielle [...] (*Entretien avec Jean Renoir*, 1979: 73-5; corsivo mio).

Come vedete, anche Renoir riconosce la necessità di "partire su certe basi", ma sembra riuscire — o ci dice che riesce — a realizzare tutti i suoi sogni. Aiutato forse dall'improvvisazione (e allora l'*handicap* di Hitchcock sarebbe il premontaggio minuzioso anti-improvvisazione?).

Un'altra dichiarazione, all'interno della medesima intervista e sempre a proposito dello stesso progetto non realizzato — forse sarà il caso di tener conto della non realizzazione del progetto? —:

Credo che gli attori, i grandi attori non lo fanno (e i registi neppure) sulla scena [si tratta della pratica del "metodo all'italiana" consistente nel leggere il testo come se si leggesse l'elenco del telefono, impedendosi ogni espressione. "Si aspetta che l'espressione che si darà a una parola venga un po' *malgré vous*".], non lo fanno durante le ripetizioni ufficiali, ma sono convinto che il lavoro personale del grande attore su un testo consiste in questo, consiste nell'assorbire questo testo *impedendosi all'inizio di dargli un senso, basandosi solo sulla sonorità delle parole* (ivi: 77; corsivo mio).

Ecco un'idea interessante: basarsi solo sulla sonorità delle parole, sul significante ancora in attesa del suo significato.

Su questo Renoir insiste; ad esempio, nel 1979, nell'intervista per *Cahiers du cinéma*, sempre a Michel Delahaye e a Jean Narboni (questa volta l'argomento le *La marseillaise*, un progetto realizzato:

Rivette. [...]. Le si potrebbe dire che abolisce proprio a questo punto ogni frontiera tra cinema e teatro, che infine quel che lei fa è riportare il cinema parlato al teatro. Che cosa risponde a questa obiezione?

Renoir. Trovo che l'obiezione è estremamente fondata. È evidente che c'è qui un rischio estremamente grande, ma credo che il passaggio di questa frontiera sia stato fatto il giorno in cui abbiamo accettato che il cinema parlasse; dal momento che accettiamo che il cinema parli, siamo costretti a accettare certe leggi del teatro. Il cinema muto era infinitamente grande per delle ragioni che forse non sono per niente le ragioni del cinema parlato, *ma credo che il cinema muto fosse basato sull'ipnotismo. L'ipnotismo si praticava attraverso il primo piano*, il cinema muto era un cinema di primi piani. *I personaggi che hanno trionfato nel cinema muto erano dei personaggi dotati d'un potere ipnotico*. Credo che il più forte, probabilmente uno dei più forti, sia stato forse Greta Garbo; *si andava a vedere Greta Garbo non per la storia, niente affatto, le storie che essa recitava erano perfettamente stupide, non avevano né capo né coda*, la recitazione (jeu) dal punto di vista drammatico era grottesca; quando si esce dai vecchi film di Greta Garbo, con la nostra mentalità attuale, *che è una mentalità di spettatore del cinema parlato*, cioè di spettatore di una forma d'arte che non ha niente a che vedere col cinema muto, noi ridiamo, troviamo tutto ciò grottesco; ebbene, il fatto è che noi siamo degli innamorati pazzi (mordus) del cinema, come lei ed io, e che ci andiamo con una specie di

atteggiamento di studio, ma il pubblico normale ride; ed ha assolutamente torto, perché *dimentica che non si tratta assolutamente di una espressione drammatica, si tratta di ipnotismo*, e che quando si accettava il lato grottesco di questo esteriore, puramente esteriore, perché nel senso profondo questo non era più grottesco di quel che noi facciamo noi adesso, non è vero? l'apparenza, il realismo, ci sono molte cose da dire su questo, e forse le potremo dire un giorno o l'altro, *ma la verità, è che un primo piano di Greta Garbo, consisteva nell'imporsi al pubblico... C'era forse una didascalia sotto, non voleva dire assolutamente niente, non aveva alcun senso, era forse semplicemente il piacere di vedere delle lettere sullo schermo, era forse addirittura un piacere visivo*, una didascalia che precedeva il primo piano, ma quando il primo piano arrivava... C'era una musica appropriata e la sala era nell'estasi, *si sentiva bruscamente che un ponte invisibile era stato lanciato tra quel volto enorme sullo schermo e tutte le persone che guardavano*; si produceva addirittura quel fenomeno abbastanza curioso che esiste nei grandi uomini (bonshommes), che esiste anche nella vita.

Ho visto questo per esempio a Roma, a San Pietro, durante un'allocuzione prima della guerra, infine un'allocuzione abbastanza drammatica del papa precedente. Ebbene, su quella piazza San Pietro, *ogni spettatore aveva l'impressione che il papa si rivolgesse a lui solo e non agli altri...* E si aveva questo nel cinema muto abbastanza facilmente con i grandi animali del cinema muto; dico "animali" appositamente, *perché in realtà era quasi una forza animale, d'altronde grandiosa*: per me, questa non è assolutamente una critica, è al contrario un grandissimo complimento.

Allora, adesso, non è vero, adesso che il cinema parla, ebbene, è evidente che siamo costretti a produrre un dialogo di una certa qualità, siamo costretti a produrre un lancio di repliche, abbiamo bisogno di uno schermo largo. Perché abbiamo degli schermi larghi? [...]. Ebbene, lo schermo largo è una specie di rivoluzione e la ragione profonda di questa rivoluzione è semplicemente che si vogliono far parlare le persone, e quando le persone parlano bisogna che siano numerose sullo schermo, e se se ne vogliono mettere molte su uno schermo, c'è bisogno di spazio, e di spazio in larghezza (*La marche de l'Idée*, 1979: 96; corsivo mio).

Forse sarebbe stato più utile alla comprensione del lettore riassumere o meglio: scomporre, questo lungo e complesso intervento di Renoir. Non l'abbiamo fatto per consentire al lettore l'accesso diretto proprio alla complessità del pensiero di Renoir! Straordinario il trionfo del "piacere visivo" sul quello del senso (del significato): le storie recitate dalla Garbo erano "perfettamente stupide"! Quel che la Garbo offriva allo spettatore non era "una espressione drammatica", ma "ipnotismo"; cioè:

improvvisa — "bruscamente" — costruzione di un "ponte invisibile" tra pubblico e attore, attore e pubblico.

6. La semantica musicale (una provocazione nell'ambito della psicologia dell'età evolutiva)

Renoir si avvicina terribilmente al mago Hitchcock, all'Hitchcock che ha cercato di conservare il più possibile del muto nel sonoro, cioè del significato trasmesso tramite il significante, cioè tramite il visivo (quello che è il cinema puro hitchcockiano). La stessa didascalia era un significante! E ipnotizzante!

Infatti, è al significante, al dominio del significante sul significato, che è legata la magia; il "magico" corrisponde al "non logico". Di nuovo Renoir, nel già citato *entretien* condotto da Michel Delahaye e Jean-André Fieschi nel 1966, per i *Cahiers du cinéma*:

Cahiers. Ma quando lei parlava a queste persone [...] non facevano fatica a lasciarsi convincere?

Renoir. Non credo. In ogni caso, sul momento, funzionava. Poiché *c'è una cosa di cui sono convinto* da molto tempo, [...], *che non si convince nessuno*.

Le persone non sono mai convinte da degli argomenti. Sono convinte dal suono di una voce. Per esempio le persone che hanno seguito Hitler, sono convinto che non le ha convinte sicuramente quel ch'egli diceva loro. Sono convinto che era la *strana* personalità di questo piccolo signore.

Cahiers. Il lato magico?

Renoir. Il lato magico (*côté magique*)! *Credo che la convinzione sia magia (magie)*. Le persone credono che si convinca con degli argomenti, con delle ragioni logiche. Non è vero. *La logica non ha mai convinto nessuno*. La verità assoluta è assolutamente invisibile.

Cahiers. E i dialoghi di Socrate?...

Renoir. Ah! Sono sicuro che sia la stessa cosa. Anche là c'era il lato magico (*côté magique*). [...]. Sono sicuro che quel che c'è in quel che conosciamo dei dialoghi di Socrate, e che ci convince, è probabilmente *una specie di magia (magie) nella scrittura*. [...]. È attraverso il lato magico (*côté*

magique) che si raggiunge il lato raziocinante (*raisonneur*), o razionale (*raisonnant*). (*Jean Renoir. Entretiens et propos*, 1979: 78; corsivo mio).

Il cinema 'muto' che tanto amò Truffaut, era magico in quanto muto. Tutti sanno che il bambino comunica con la mamma — e viceversa — non con parole che hanno un senso già codificato all'interno della relazione, ma con gesti, suoni, che non hanno un senso ma che vanno giocosamente alla ricerca di esso, sempre all'interno della relazione. Centrale, in questo tipo di comunicazione, è proprio la giocosità. Di fatto bambino e mamma si scambiano dei sentimenti, delle intenzioni, dei desideri ed altro ancora, utilizzando quella che chiamiamo 'comunicazione preverbale'. Ma in che consiste questa comunicazione pre-verbale? E, per simmetria, la comunicazione verbale dovrà allora essere definita 'comunicazione post-mimetica'?

Sappiamo che non c'è un passaggio netto dall'un tipo di comunicazione all'altro; che il non verbale, per l'appunto, è pre-verbale; che il verbale è post-mimetico; che, cioè, ci sono vari modi per comunicare, forse anche perché ci sono cose diverse che si possono, o vogliono, comunicare e, a seconda di quel che si vuole comunicare, è più adatto un canale o l'altro. Nessuno ha ancora avanzato l'ipotesi — chiaramente un po' grottesca ma euristicamente utile — che il bambino e la mamma non parlino non perché il bambino non sappia parlare, ma perché non gli serve parlare, anzi: gli nuocerebbe farlo, perché quel che deve comunicare passa meglio attraverso il non-verbale; il quale, allora, non è soltanto pre-verbale, esercizio preparatorio in vista di una comunicazione più attrezzata; è, invece, proprio l'attrezzo più adeguato!

Comunque, anche se la sintesi è mutilante, il significante viene prima del significato; per esprimersi nel linguaggio di Lai, il numero viene prima del senso (vedi più avanti).

La mamma che parla col bambino pur sapendo che il bambino non la capisce, meglio: non capisce il senso — codificato al di fuori della sua relazione col figlioletto — delle sue parole, fa numerose operazioni in contemporanea: 1) usa le parole, la lingua materna, come musica più che come semantica; 2) ma anche — forse: l'operazione cruciale — usa la musica come semantica; 3) confida che il bambino sia, adesso, capace di capire la lingua materna musicale, la musica-semantica o la semantica-musica; 4) confida che, più avanti, diventerà capace di capire la semantica materna e non. Parallelamente, sul proprio versante di

adulto: 1) reimpara ad usare le parole, la lingua materna (della sua propria madre) come musica più che come semantica; 2) ma anche — forse: l'operazione cruciale — usa la musica come semantica; 3) confida che, anche quando il figlio crescerà, diventerà adulto, a lei sarà concesso, nella relazione con lui o con altri, di riusare la semantica musicale di cui nel frangente attuale, fortunatissimo, sta godendo a piene mani.¹¹

Potremmo quindi dire che quando Hitchcock, Renoir, Truffaut etc, hanno un'"idea cinematografica", che vorrebbero inserire in una 'storia', hanno un significante che vorrebbero contrabbandare (nel senso di: fargli passare la frontiera) *via* significato!

Sarebbe, non tanto psicologista, quanto antipsicologista, immaginare che l'amore per il cinema muto sottintendesse, in Truffaut, una madre assente o muta sia sul piano del significante che del significato. Sicuramente — a casa o al cinema — Truffaut ha incontrato una madre che parlava la lingua materna: che usava il significante alla ricerca gioiosa del significato all'interno della relazione.

Ora, egli ha capito che questa lingua materna, quella fatta di immagini, gesti, suoni, eventualmente anche di parole, ma capaci di spogliarsi di significato, di trasvalutarsi in suoni (puri suoni), immagini (pure immagini), oltre che capaci di vestirsi di nuovi, inediti significati, è la vera lingua materna, nel senso di matrice: di senso-sensazione ('senso' della vista o dell'udito etc) e di senso-significato.

È questa la magia ch'egli ha saputo conservare e riproporre? Come Hitchcock e come Renoir? Più di Hitchcock e più di Renoir?¹²

Tornando a Lai e all'esito delle sue più recenti ricerche, egli si lascia alle spalle, come conquiste importanti ma non destinate più alla prima pagina, la microsequenza e la disidentità su cui era focalizzata l'attenzione negli anni passati e si esprime clamorosamente, ad esempio, già in *Numero e senso nelle pratiche conversazionali di gruppo*, scritto con Elena Capovilla, in cui egli afferma che "il senso

¹¹ Se così stanno le cose, risulta difficile continuare a parlare in termini di contenuto latente e contenuto manifesto; abbiamo solo una quantità di *bits* di comunicazione (non importa, o importa solo relativamente, se pre-verbali o post-mimetici, mimetici o verbali) che si rincorrono nel tentativo, quando va bene: giocoso, di alternarsi; perché in quest'alternarsi consiste, per l'appunto, il gioco della comunicazione.

¹² Nell'introduzione ai *Carnet* di Roché: "Quel che attrasse la mia attenzione fu il titolo: *Jules et Jim!* Immediatamente, fui sedotto dalla sonorità di queste due J" (1990: IX).

sopravviene ai numeri, che le polifonie narrative sopravvengono alle morfologie grammaticali" e che "la relazione di sopravvenienza tra senso e numeri *segue solo il verso dal numero al senso e non viceversa*" (1996: 148; corsivo mio).

Basta intendersi: qui numero *contra* senso sta anche per suono *contra* parola! In una nostra ricerca pubblicata recentemente,¹³ abbiamo cercato di individuare, all'interno di una terapia breve fatta al di fuori del *setting* classico che prevede la scadenza contrattata e obbligatoria di dieci o dodici sedute, tutta una serie di occorrenze linguistiche che ci hanno portato a ipotizzare una coidentità linguistica del terapeuta con la paziente e viceversa. In sintesi, tale coidentità linguistica si esprimeva attraverso il passaggio, tra i due coidentici, anche di induzioni contenutistiche ma soprattutto attraverso induzioni formali, cioè lessicali, di punteggiatura etc. Alla fine siamo arrivati a ipotizzare che le induzioni contenutistiche funzionassero in quanto induzioni formali e, infine, la possibile conseguente equivalenza della psicoterapia alla musicoterapia.

Abbiamo detto dianzi che le induzioni contenutistiche funzionavano in quanto induzioni formali; ebbene, avremmo potuto dire, nel linguaggio di Lai, che la semantica (i motivi narrativi) funzionava grazie alla grammatica (le morfologie grammaticali e sintattiche assoggettabili alle operazioni del calcolo; quindi: grammatica = numerologia, sostituto o compimento della feliciologia; [feliciologia, da *La conversazione felice*, del 1985]).

Il "corollario di tecnica conversazionale" derivato è il seguente:

Da queste premesse discende logica la necessità di abbandonare, nella pratica conversazionale, le parole che tentano di dar senso al senso di altre parole, di interpretarne le interpretazioni. E di privilegiare, in loro vece, altre parole, capaci di scivolare tra le ambiguità del senso dei motivi narrativi, *per giocare con altre parole*, assieme alle quali condividere le pure forme grammaticali, i numeri che sempre ritornano, al di fuori dell'orizzonte del senso, verso le armonie dell'interazione (ivi: 148; corsivo mio).

¹³ Nella terza parte di *Nuove vie nella psicoterapia*.

La "svolta linguistica" (della psicoanalisi) di cui recentemente parla Lai (1996a) è svolta verso la priorità del numero-suono.¹⁴ Nell'editoriale del numero 16 di "Tecniche", destinato a segnalare continuità e discontinuità nell'itinerario della rivista — che cambia editore e anche titolo: "Tecniche conversazionali" — così egli indica il "salto radicale" operato dal Conversazionalismo: esso non è assolutamente una linguistica, non si occupa della lingua in quanto struttura universale,

bensì dei modi particolari in cui le concrete, materiali parole vengono scambiate tra concreti, numerabili individui parlanti, nel corso di una determinata conversazione. Le parole, poi, pronunciate, ascoltate, lette, sono trattate *non come ancelle di un mondo da rispecchiare, di una mente da esprimere, di azioni da compiere. Le parole, nel Conversazionalismo, non rincorrono più significati, oggetti di universi extratestuali, e nemmeno rinviano a significati di altri testi; ma si riferiscono unicamente agli oggetti dell'universo testuale in cui appaiono. E questi oggetti sono le parole.* Le parole, quindi, rispecchiano, esprimono, nient'altro che sé medesime. Le parole sono metri di automisura (ivi: 4; corsivo mio);

la parola, "astratta dal suo significato letterale, diventa formula evocatoria, mantra, elemento di un rito" (1966a: 54).

Siamo in presenza di una "svolta" che, invece (o oltre) che "linguistica" potremmo definire musicale proprio sulla base dell'equivalenza dianzi stabilita: numero *contra* senso = suono *contra* parola! Ciò non significa che il senso sia scomparso dal nostro orizzonte, ma che un senso nuovo — quel che ogni psicoterapia si propone di promuovere — può essere creato solo a partire dal superamento del frastuono dei sensi, cioè dei significati e dei codici, attraverso "le armonie dell'interazione".

¹⁴ Se i primi due marchingegni laiani erano centrati sul senso: quello della verifica della tecnica intenzionale era verifica di una tecnica che, se aveva uno scopo, aveva anche evidentemente un senso; il secondo marchingegno, quello dei motivi narrativi (semantica) e dell'analisi grammaticale, aveva come scopo di verificare la pertinenza del senso (della semantica) attraverso la verifica della grammatica (la validità delle corrispondenze tra semantica e grammatica); l'ultimo marchingegno si lascia il senso completamente alle spalle; la verifica è verifica di un intervento non importa se sensato o insensato. Ne consegue che l'ipnosi, definibile come predominio del tempo musicale, del rimo, domina infine sulla scena.

Bene fa, quindi, Annette Insdorf ad accostare *Tirez sur le pianiste*, proprio in quanto esempio di regia pura, alla tradizione del jazz americano: "poiché la Nouvelle Vague e il jazz sono radicati nella spontaneità e nell'improvvisazione, il *trattamento* diventa una parte integrale, se non dominante, dell'esperienza. [...]. Entrambi costringono il pubblico a sperimentare la loro arte emotivamente attraverso una struttura ritmico-visiva (montaggio) e viscerale (percussione)" (1978: 24-5).¹⁵

Hitchcock, in questo maestro di Truffaut, vede il cinema come musica, quindi se stesso come "un direttore d'orchestra" (C: 281);¹⁶ parlando della ripresa dell'assassinio di Arbogast in *Psycho*: "*Era proprio musica*, vede, la macchina da presa in alto con i violini e, improvvisamente, la grossa testa con gli ottoni" (ivi: 230; corsivo mio); Truffaut gli va dietro e, più avanti, dopo la descrizione della scena di "inaudita violenza" dell'uccisione di Janet Leigh nella doccia: "Allo stesso omicidio preferisco, *per la sua musicalità*, la scena della pulizia quando Perkins usa la scopa e lo strofinaccio per cancellare tutte le tracce" (ivi: 232; corsivo mio); più avanti ancora, a proposito di *The Birds*: "Non c'è musica, *ma i rumori degli uccelli sono stati elaborati come una vera partitura*" (ivi: 244; corsivo mio); e Hitchcock: "Ascoltando dei musicisti, quando compongono o orchestrano un pezzo o anche quando l'orchestra accorda gli strumenti, ci accorgiamo che capita loro di fare *non della musica, ma dei puri suoni*. Ecco ciò di cui ci siamo serviti per l'intero film. Non c'era la musica" (ivi: 245; corsivo mio); infine, sempre Hitchcock: "Quando termino il montaggio di un film, detto alla segretaria *una vera e propria sceneggiatura dei suoni*" (ivi: 246; corsivo mio).¹⁷

¹⁵ La stessa Insdorf sostiene che Lacombe-Truffaut, all'inizio di *Close Encounters*, "è il primo a realizzare che la musica è uno dei mezzi di comunicazione (bilanciando l'affermazione di Itard ne *L'enfant sauvage*: "Ma il linguaggio è anche musica") e, al punto-climax del film, intraprende il primo scambio con gli alieni attraverso dei segnali manuali (come un insegnante di muti) e un sorriso affettuoso" (1978: 183).

¹⁶ Hitchcock è preceduto, in questo, da Lubitsch, come in altro ancora; penso al *suspense*; vedi Domarchi che, parlando di *Lady Windermere's Fan*, del 1925, annota: "Il suspense hitchcockiano è nato; se si considera la data del *Ventaglio...* non c'è dubbio che Lubitsch è in grado di rivendicare la paternità del procedimento" (1985: 100). Del Monaco e Pamini lo dimostrano splendidamente nel loro lavoro (1995 302 ss).

¹⁷ Truffaut, nella prefazione a *Le cinéma et moi*, di Sacha Guitry: "La messa in scena è allora guidata da una *messa in suono*" (1977: 17; corsivo dell'autore). Più avanti:

Ma insistiamo ulteriormente su questi temi. In un bel capitolo de *// corpo*, Umberto Galimberti, parla dell'“antica magia”, e con essa si riferisce “alla magia della parola parlante con la sua efficacia fascinatrice, la sua integrale gestualità” (1983: 100) e afferma che solo recuperando “il corpo di questa parola che *dice* in prima persona, e non il suo spettro che rappresenta un Verbo che la trascende, possiamo comunicare con gli uomini e, più in generale, accostarci al problema della comunicazione (ivi: 101; corsivo dell'autore).

Lo spettro del corpo della parola è il prodotto della separazione tra voce e parola, tra significante e significato, separazione che consente all'analisi del linguaggio di occuparsi del significato della parola “prescindendo dal ‘valore significante della voce’”; tale separazione è la conseguenza, nell'ambito della linguistica, dell'antropologia dualistica nata e cresciuta sul terreno della metafisica occidentale: una riedizione del primato dello spirito sulla materia, dell'anima sul corpo, “dove allo spirito e all'anima si riconosce come al solito un significato compiuto e indipendente dalle loro manifestazioni materiali e corporee” (ivi: 96).

Galimberti ripercorre in breve ma in modo straordinariamente efficace, l'itinerario che porta alla “parola del corpo” (ivi: 94) rintracciando “*nel pensiero la lingua, nel linguaggio la parola, nella parola la voce*” (*ibidem*; corsivo dell'autore); perché esiste pensiero solo nel linguaggio, lingua solo nella parola, parola solo nella voce. Ferdinand de Saussure stesso ha indicato “un legame naturale fra il pensiero e la voce, fra il senso e il suono” (1922, trad. it. 1968: 37)” e ha concluso che “non vi sono né materializzazione dei pensieri, né spiritualizzazione dei suoni, ma solo quel fatto, in qualche misura misterioso, che è il ‘pensiero suono’” (ivi: 137).

Ne *La nascita della tragedia*, anche Nietzsche parla di magia: di che cosa?, della “magia di fuoco (Feuerzauber) della musica” (1970-73: 127; trad. it. 1976: 136), della “magia (Zauber) *dionisiaca*” (1970-73: 137; trad. it. 1976: 146).

Nietzsche, che ha parlato della “logicizzazione (Logisirung) del mondo” (1970-73: 10; trad. it. 1976: 8), come del portato della dissoluzione e della debolezza dei Greci, parlando della musica dionisiaca, della gioventù e della salute dei Greci, afferma che, nel

"L'avevo visto (il *Roman d'un tricheur*) già una dozzina di volte e ne conoscevo a memoria il commento che mi inebriava *come una partitura musicale*" (*ibidem*; corsivo mio).

ditirambo dionisiaco, l'uomo viene stimolato" al massimo potenziamento di tutte le sue facoltà simboliche; *qualcosa mai sentito preme per manifestarsi (etwas Nieempfundenes drängt sich zur Aeusserung)*, l'annientamento del velo di Maia, l'unificazione come genio della specie, anzi della natura". Ora, "l'essenza della natura deve esprimersi simbolicamente; è necessario un nuovo mondo di simboli, è *anzitutto l'intero simbolismo del corpo (einmal die ganze leibliche Symbolik)*, non soltanto il simbolismo della bocca, del volto, della parola, ma anche la totale mimica della danza, che muove ritmicamente le membra" (1970-73: 29; trad. it. 1976: 29-30; corsivo mio).

La melodia è "*l'elemento primario e universale*" (ivi: 46; corsivo dell'autore); qual è l'unico rapporto tra poesia e musica, fra parola e suono? "La parola, l'immagine, il concetto cercano un'espressione analoga alla musica e subiscono poi in sé la violenza della musica" (ivi: 47); cioè prima c'è la musica, poi la poesia: le immagini sono "rappresentazioni simboliche, nate dalla musica — e non già oggetti imitati dalla musica" (ivi: 48); la musica, "nella sua assoluta illimitatezza, non *ha bisogno* dell'immagine e del concetto, ma solo li *tollera* accanto a sé (ivi: 49-50; corsivo dell'autore).

Ma lasciamo l'ultima parola a Truffaut. Per *L'enfant sauvage*, egli dice di aver studiato diverse teorie secondo le quali un bambino cresciuto "lontano da ogni espressione parlata o *cantata*" (ivi: 165; corsivo mio) sarebbe in pericolo di morte; ebbene, il suo apprendistato artistico — che è stato anche la sua salvezza esistenziale: "Il cinema mi ha salvato la vita (ivi: 12) — è avvenuto al cinema a contatto col dialogo sperimentato come musica:

Confesso di essere stato influenzato da film che ho visto quand'ero giovane e che avevano un commento, come *Le journal d'un curé de campagne* e *Les enfants terribles*. È una cosa che mi seduce enormemente. Ho visto questi film quindici o sedici volte, perché *il fascino del commento agiva su di me come una musica* (ivi: 231; corsivo mio);

In fondo sono approdato al cinema attraverso i dialoghi, li imparavo a memoria! Solo più tardi ho sentito parlare di regia, da Rivette. La mia natura era di ubriacarmi di film per conoscere a memoria la colonna sonora, *dialoghi e musica*; e per questo che non sarò mai d'accordo con gli avversari del doppiaggio. Posso citarvi *Johnny Guitar*, che ha avuto nella mia vita un'importanza probabilmente superiore quella che ha avuto nella vita del suo

stesso autore Nicholas Ray; ebbene, per certi versi preferisco la versione doppiata e posso anche dirvi che certe cose del *Pianiste*, per esempio, sono *influenzate dal tono* del doppiaggio di Johnny Guitar. "Ci suoni qualcosa, signor Guitar..." (T: 114-5; corsivo mio).

Per Adèle H., egli registrò la musica prima di fare il film e la usò sul *set*:

sia nelle scene mute per aiutare Isabelle a recitare, sia durante le prove per mettere a punto la sua recitazione, il che dava più o meno l'effetto di un film ballato. È una cosa molto interessante. *Un attore che recita su una musica ha una recitazione che si avvicina alla danza. Trascinato dalla musica non avrà paura dei gesti stilizzati, di fare cose audaci che rifiuterebbe se glielo domandassi brutalmente, a freddo, come stendere lentamente le braccia in avanti o lasciare un ambiente camminando all'indietro. Con un'attrice emotiva come Isabelle, la cosa funzionava benissimo: qualche volta ha pianto sulla musica (ivi: 214; corsivo mio; vedi anche, per quel che riguarda *La chambre verte*, ivi: 242).*

Si capisce ch'egli sia arrivato alla seguente conclusione: "Il film è un bilanciamento tra letteratura e musica, per tutta la sua durata. *Si devono costantemente tralasciare le leggi psicologiche per quelle musicali*" (ivi: 234; corsivo mio).

7. Oscar-*le-siffleur* o la possibilità di comunicare senza ricorso alla lingua.

Alcune osservazioni sul linguaggio in Truffaut.

Clarisse: "Anche noi bruciamo i libri", dice a Montag nella foresta degli uomini-liberi/uomini-libri¹⁸. Osserva giustamente Collet che, quel che è salvo, alla fine della parabola,

non è dunque il *libro*, è il testo. [Corsivo dell'autore] Non è neppure la parola. *Siamo lontani da ogni significato. Al limite, non c'è niente da dire*, nessuno si esprime, *non resta nient'altro che il piacere della voce* ritrovata, carezzata, ascoltata. D'altronde, l'ultima sequenza ci mostra una folla di figuranti che recitano dei libri in tutte le lingue, come per imbrogliare un'ultima volta il senso, *non conservare più nient'altro che la musica della voce* (1977: 119; corsivo mio).

Collet sostiene che i critici di *Fahrenheit 451* sono incorsi in un grossolano malinteso considerando il film come una difesa dei libri contro i *media* audiovisivi: "*Al contrario, il film di Truffaut consacra la morte del libro. E forse anche, con una melanconia molto sensibile nelle ultime immagini, l'impossibilità della parola*" (ivi: 119; corsivo mio). Ogni personaggio si confonde col testo, "io sono 'La Repubblica di Platone', io sono 'La vita di Henri Brulard', 'di Stendhal, etc..."

Questo testo multiforme, questa polifonia di voci, "*non sono cariche di messaggi*. Il film, sposando in qualche modo questa neutralità, si sforza lui stesso di esaurire ogni significazione, d'essere *un significante puro*, sospeso nello spazio limpido della foresta". Quel che resta, nell'inverno glaciale in cui i testi vengono recitati,

non sono degli oggetti letterari, né dei lembi di cultura, né dei messaggi preziosi. *Quel che resta, è il desiderio e il potere di comunicare, è il medium fondamentale, il soffio originale, il balbettamento dell'anima*. Quel che è

¹⁸ Nel *Journal de tournage de Fahrenheit 451*, Truffaut ci informa che questa formula nasce da un "lapsus meraviglioso" che c'era nella sceneggiatura francese (18 gennaio): Clarisse parla di "uomini-libro" e Montag, "che non ha capito bene", dice "uomini-liberi".

raggiunto, nel cuore della foresta raggelata, è il grado zero della comunicazione. A questa temperatura, il testo non può essere distrutto. È invulnerabile (ivi: 119-121; corsivo mio).

Collet propone che, tra Itard e il ragazzo selvaggio, ci sia stato uno scambio reciproco; se il ragazzo selvaggio ha imparato qualcosa del simbolico, Itard ha imparato qualcosa dell'immaginario: di ciò che c'è "*prima del linguaggio*": Itard "ha tentato di modellare il fanciullo, *ma in realtà egli segue il selvaggio, notando tutto quel ch'egli fa con la meraviglia di una madre* (tutto quel ch'egli fa, lo fa per la prima volta¹⁹)". Diversamente da *Les quatre cents coups*, dove il maestro che detta all'allievo un testo imbecille "un modello derisorio", qui è il fanciullo che inventa la sua vita giorno per giorno, ed Itard che ne raccoglie le tracce nel suo giornale. "Così nasce un nuovo testo (il film) che è *un nuovo modello*". Tra il selvaggio e l'uomo che scrive si costruisce qualcosa in cui il corpo, la scrittura e la parola mescolano i loro segni. "*Nell'antagonismo del maestro e del fanciullo, qualcosa si impone, che non è né il potere del maestro (del linguaggio) né quello del selvaggio (dell'immaginario)*". [...]. Col pretesto di saperne di più sul linguaggio, Itard vorrebbe esplorare quel che c'è *prima del linguaggio*, il continente perduto dell'immaginario (Collet, 1977: 168-74; corsivo mio, tranne l'ultimo).

Collet, appoggiandosi anche allo scritto di Octave Mannoni, *Itard e il ragazzo selvaggio*, cioè all'ipotesi che sia possibile una comunicazione senza ricorso al linguaggio, fa le seguenti osservazioni: 1) il "linguaggio d'azione" del ragazzo selvaggio "è anche — e innanzitutto — il suo [di Truffaut], quello del cinema" (ivi: 180); 2) Truffaut recita la parte di Itard proprio perché è affascinato dal ruolo di attore (*ibidem*); 3) Itard vuole fare del selvaggio un piccolo uomo; ma "le cose sono molto meno chiare sullo schermo. Malgrado tutti i propositi di Itard fedelmente riprodotti, ci si può domandare se il film non faccia piuttosto di noi dei piccoli selvaggi! Perché Truffaut non dissimula (diversamente da Itard) la bellezza misteriosa del selvaggio nella foresta" (*ibidem*).

Collet, ne *L'argent de poche*, commenta l'episodio dell'amore di Patrick per Madame Riffle, "a partire da un nome. E da un suono" (ivi: 287).²⁰

¹⁹ *Comme j'ai tourné l'enfant sauvage*, 1970: 10.

²⁰ Questo capitolo sviluppa la ricerca dei furti-doni da-a Hitchcock.

Nota, prima di tutto, la prossimità fonetica tra "Riffle" e "Patrick" (*ibidem*). Secondo lui tutto quel che avviene intorno a Mme Riffle si organizza attraverso un gioco di spostamenti e di condensazioni di segni fonici. "Così come in poesia il desiderio di associare dei suoni precede l'intenzione di significare, le azioni del film sembrano curiosamente obbedire al bisogno segreto di avvicinare dei fonemi" (*ibidem*). Tra Mme Riffle e Patrick, le consonanti fricative si radunano intorno a un medesimo "i". Bisognerebbe parlare allora di una "pulsione fonica, inseparabile da un piacere orale e dunque, da una relazione con la madre" (*ibidem*). D'altra parte Patrick si lascia invitare a pranzare, mangia con grande appetito, e, alla fine: "Merci pour ce FRugal repas". *Lapsus*²¹ che richiama la *gaffe* di un'altra fine-pasto in cui Antoine rispondeva: "oui, monsieur" a Delphyne Seyrig (*Baisers volés*). Per Collet l'interpretazione è la seguente: "Patrick si è lasciato guidare dal suono, e solo dal suono. Quel che si è imposto a lui, è il "fr"... che lungo questo pasto copioso è venuto a frenare (*freiner*), oltre che a colmare, l'avidità del giovane commensale" (*ibidem*; mio il primo corsivo).

Più tardi lo stesso istinto fonetico conduce il film: per Mme Riffle ci vogliono dei fiori (*fleurs*). Vedi il seguito (ivi: 289).

Oscar-*le-siffleur* — figlio di un padre americano, Peter Nicholson, e di una madre francese, Madeleine Doinel, i quali si sono conosciuti in occasione della Liberazione, si sono amati e sposati, ma non sono riusciti mai a imparare l'uno la lingua dell'altro —,²² non riesce a dire una sola parola e si esprime con dei suoni. Secondo Collet, in qualche modo realizza il desiderio rientrato di Patrick (che per l'appunto lo guarda):

si lascia condurre dai suoni e solo dai suoni, (non dimentichiamo il "frugal repas"), e dei suoni che sibilano (*sifflent*), che soffiano (*soufflent*), che scivolano (*glissent*) e rotolano (*roulent*), con allegrezza. Dei suoni aerei. Tra "siffle" e "Riffle", cambia una sola consonante... proprio quella che toglie la barra, l'ostacolo della "r" per sostituirla la "s" scivolosa (*glissant*). Tra "Riffle" e "siffle", se posso dire così, si è allentato (*desserré*) il freno. Questa barra perduta non è nient'altro che quella posta tra il significante e il significato: *siffler*, è parlare un linguaggio senza codice, è godere del materiale significante senza che alcuna

²¹ Attraverso il *lapsus* la mancanza dell'amore, della donna, del corpo della donna si insinua sotto la forma della frugalità del pasto offerto dalla donna

²² Qui si condensano diversi elementi: 1) Truffaut è erede del cinema francese e di quello americano (per noi: di Renoir e di Hitchcock); 2) Truffaut ha avuto sempre una grande difficoltà a imparare l'inglese; 3) Doinel è un nome ben noto etc.

regola, (alcuna barra) imponga un significato. Il miracolo, nel caso di Oscar, è ch'egli riesca a trasmettere delle informazioni molto chiare, molto precise. *Oscar, sarebbe lo schizofrenico che avrebbe vinto il suo male, che sarebbe riuscito a comunicare attraverso i suoi propri mezzi, senza il soccorso di nessuna lingua.* Poiché, se l'accostamento tentato tra il *siffleur* e Mme Riffle può sembrare temerario, esso si impone quando accettiamo di riconoscere questo come un "ragazzo selvaggio" o più precisamente un ragazzo che non possiede nessuna lingua (ivi: 291; corsivo mio).

Su *Fahrenheit 451* e sulla possibilità di comunicazione senza linguaggio, insiste anche Bonnaffons. In esso coglie una sorta di ambiguità; infatti l'insieme immagine e suono che Truffaut denuncia è, comunque, costitutiva del cinema; ed è difficile immaginare un attacco al cinema da parte di Truffaut! "Perché Montag arrivi alla cultura, bisognerà ch'egli sopprima le immagini, ch'egli lasci cadere il giornale sotto forma di fumetti (bandes dessinées) senza testo e che la televisione non sia più nient'altro che luce bianca che rischiarà il libro" (1981: 151). Secondo Bonnaffons Truffaut ha avuto coscienza di questa ambiguità; infatti, ha fatto gli schermi televisivi somiglianti stranamente a degli schermi cinematografici. La sua ipotesi: "Sembra [...] ch'egli voglia marcare con lucidità i limiti delle immagini e del suono, e denunciare i pericoli di un mondo che l'audiovisivo avrebbe invaso totalmente. E questo dà al suo film la bellezza d'un'arte che testimonia per un'altra arte" (ivi: 151).

I libri "sono dei personaggi" — *Journal de tournage de Fahrenheit 451*, 12 febbraio 1966 — e i personaggi diventano libri; un volta imparati a memoria, i libri sono bruciati anche dagli uomini liberi; questo perché essi non hanno bisogno dei libri-oggetto. "In *Fahrenheit 451*, non c'è più lo spirito e l'oggetto culturale l'uno di fronte all'altro, c'è assimilazione totale dell'oggetto culturale da parte dello spirito, fino a che si confondono il linguaggio del libro e quello dell'uomo" (ivi: 153).

Se in *Fahrenheit 451* non si scrive, ciò non accade perché il libro e la scrittura sono proibiti, "è perché *siamo in un universo che si situa al di qua del linguaggio*, e, alla fine del film, gli uomini liberi non fanno che accedere al linguaggio più elementare, a quello d'acatto". È questa la ragione per cui, "simili a dei fanciulli ancora incapaci di parlare", per comunicare tra loro, essi non utilizzano le parole ma i gesti. Il loro linguaggio, nell'ultima inquadratura del film, "è come un balbettamento, un cinguettio ininterrotto, *di cui non si capiscono distintamente le parole*; gli uomini liberi imparano a parlare. [...]. *In questo universo senza*

comunicazione verbale, il gesto riprende tutto il suo valore, ed è esso che serve come mezzo di comunicazione tra gli esseri" (ivi: 154; corsivo mio).

Gli uomini-liberi comunicano con il sorriso, il dono di una mela o il semplice sguardo; tra un vecchio sul punto di morire e il suo figlioletto che ripete vicino a lui dei passaggi di Stevenson

non c'è comunicazione verbale, ma un'autentica comunicazione che si stabilisce senza il supporto della parola. Il linguaggio, per Truffaut, resta intrappolato; le parole, più che i gesti, sono per lui fonte di malintesi. Leggere, scrivere, è ancora una ricerca di sé, colui che si è trovato non legge né scrive.

E qui è senza dubbio uno dei più importanti privilegi del cinema: poter fare a meno delle parole, ridare al gesto tutto il suo valore e il significato ch'esso ha nella vita, cioè farne il mezzo privilegiato della più autentica comunione tra gli uomini (ibidem; corsivo mio).

Nell'ambiguità rimane anche Bonnaffons! Infatti, in lei coesistono la denuncia dei limiti delle immagini-gesti e l'esaltazione di questi come strumento della più autentica comunicazione.

Sempre secondo Bonnaffons, Victor non ha bisogno del linguaggio per accedere all'uomo morale, non ne ha bisogno neppure per arrivare alla tenerezza: una sera che il dottor Itard si siede sul bordo del suo letto, gli prende la mano, l'apre e la porta sui propri occhi, sulla fronte, su tutto il volto. La cinepresa avanza verso Victor fino a un'inquadratura molto ravvicinata. Itard dice in voce *off*: "Sì, è la tua maniera di parlare. *Ma la parola anche è una musica, Victor... Forse tu la conoscerai*".

"È evidente — dice Bonnaffons — che per Itard-Truffaut la parola è essenziale, quale che sia l'importanza della comunicazione gestuale" (ivi: 157). Osserva Itard, nel primo dei suoi rapporti: "Così si potrebbe dire che *la parola è una specie di musica*" (1801-1806: 35). Comunque, Dagognet, giustamente osserva che Itard, invece di adottare il "metodo orale", avrebbe dovuto ricorrere a quello "gestuale" (1994: XIV); vedi le belle pagine in cui Itard descrive le grandi capacità di comunicazione gestuale di Victor (ivi: 41 ss).

Di nuovo, comunque, l'ambiguità di cui dicevamo. Ambiguità che, forse, Truffaut scioglie quando, in un'intervista a Anne Gillain, dice: "Avevo una memoria uditiva, *ricordavo la musica e le parole* [dei film, quand'era ragazzo]" (1981: 137). Bene fa, comunque, Annette Insdorf a segnalare il potere di inganno del linguaggio; questo è lo scopo da

raggiungersi ne *L'enfant sauvage*, ma, in *Un belle fille comme moi*, esso rivela tutto il suo potere distruttivo; "le parole dette dimostrano di essere tanto una gabbia quanto una chiave" (1978: 168).²³

Ma riprendiamo da più lontano la proposta di Truffaut:

Citizen Kane, — egli afferma — che è un gran film, uno dei più belli del cinema... non è mai stato doppiato, in Francia lo si è sempre visto in versione originale. *Ebbene, non so quel che i personaggi dicono, so che a quel punto c'è quel suono, e dei rumori su del marmo, che ci sarà un'eco, e che dopo ci sarà del rumore di pioggia sui vetri [...].* Ho visto Citizen Kane ventisette, trenta volte... *non so* (1968: 184).

Il potere della musica!

Procediamo: "La lezione di Hitchcock: la cinepresa racconta una storia mentre il dialogo ne racconta un'altra" (*Téléciné*, 1970: 37): se il gesto nel cinema parlato può portare in sé la totalità del significante, può anche servire come contrappunto ai dialoghi; allora, la verità del significato di una scena nasce dalla congiunzione del gesto e della parola non in accordo, ma in opposizione. Così scrive Truffaut a proposito di *The Woman on the Beach*, realizzato da Renoir nel 1946:

Quel che mi piace in *The Woman on the Beach*, è che vi si vedono due film nello stesso tempo. Il dialogo non parla mai d'amore, i personaggi scambiano delle frasi cortesi, gentili. *L'essenziale* non è dunque nel dialogo ch'essi pronunciano ma negli sguardi ch'essi scambiano, e che esprimono delle cose torbide, segrete e tuttavia molto precise.

Il cinema non è mai così *puro*, non è mai se stesso che quand'esso arriva, utilizzando il dialogo *come una musica* di contrappunto, a farci entrare nei pensieri dei personaggi (*Téléciné*, 1970: 37; corsivo mio). (Vedi il suo *Tirez sur le pianiste: T*: 71).

Bonnaffons cita numerosi esempi di *décalage*; ad esempio quello in *Domicile conjugal*: il personaggio dello "strangolatore" imita alla televisione Delphine Seyring nel film di Resnais dicendo: "L'année dernière... c'était à Carlsbad peut-être ou à Marienbad... une fois de plus je m'avance à travers ces salons immenses... mais je ne suis pas une

²³ "Non dubito della *sua* parola, disse infine Caillaux. Dubito *della* parola in generale. Non è Stendhal che ha detto ch'essa era stata data all'uomo perch'egli possa dissimulare il suo pensiero?" (*Belle époque*, 1966: 162).

apparition, je suis une femme ce qui est tout le contraire. Vous dites que je suis exceptionnelle, ah oui! c'est vrai, je suis exceptionnelle". Truffaut nota, nella sceneggiatura: "Christine ride francamente ma Antoine ha l'aria un po' triste". Commenta Bonnaffons: "E, difatti, c'è di che essere sorpresi, poiché questa fine di testo è la frase stessa che Mme Tabard diceva a Doinel nella sua camera, in *Baisers volés*. C'è sicuramente una notazione umoristica, una delle famose corrispondenze che Truffaut fa di film in film, ma c'è anche *l'irruzione improvvisa nella vita quotidiana, del fantastico e dell'irreale totale*" (ivi: 93; corsivo mio).

Allora, riprendendo la lezione di Itard-Truffaut a Victor: "*Ma la parola anche è una musica*", che non si tratta di scegliere per il significante contro il significato o il contrario; perché il significato può essere, è, 'anche' significante e viceversa.

Forse adesso, arrivati alla conclusione, risulta più comprensibile quel che ho chiamato: "trattatello" sulla magia, incluso nell'intervista di François Truffaut a Claude-Jean Philippe? Sarà utile andare a rileggerlo?

In sintesi, che cosa suggeriva Truffaut nel suo "trattatello"? Una volta — c'era una volta, tanto, tanto tempo fa! —, la magia era automatica ("i film erano automaticamente magici"); non lo sono più a causa della televisione. Adesso bisogna fare un vero e proprio "lavoro" per produrla.

Ma che cosa nella televisione uccide la magia primitiva? La grande varietà dello spettacolo — lo "spettacolo delle merci" (Galimberti, 1983: 207) —; varietà di situazioni, di personaggi, anche di emozioni! La varietà deve "distrarre" lo spettatore.

Truffaut decide che bisogna produrre una concentrazione dello spettatore e osserva: "curiosamente è il fatto stesso che non si cercherà di distrarla [la gente], ma di concentrarla, che può interessarla". Lo spettatore, distratto dalla distrazione, si trova ad essere interessato! A che cosa? Alla verità! A quale verità?

Truffaut decide di abbandonare "la ricerca della verità", fornita dalla televisione, per cercare "una verità che la televisione non ci può dare"; quale? Probabilmente: una verità non oggettiva, emotiva, corporea.

Infatti, qual è lo strumento a cui ricorre per recuperare la magia e, insieme, la verità? L'"emozione per ripetizione"; cioè: l'emozione e l'idea fissa; la *trance* — regressione ad uno stadio infantile-primitivo — produce, attraverso la focalizzazione (l'idea fissa), l'emozione: una sola emozione. L'irrompere di questa unica emozione, è legato anche ad un

altra trucco: quello di annunciare “subito” il colore è annunciato, di fornire “fin dall’inizio” tutti gli elementi della storia; cioè, viene abbandonato il trucco del differimento; e lo spettatore, come il fanciullo, è aiutato a “credere”, a non “mettere in dubbio” la verità della storia.

Il fatto che, per raggiungere perfezionare questo “lavoro”, Truffaut debba “controllare ogni centimetro quadrato” dello schermo, dimostra il suo coinvolgimento in una vera e propria lotta per il potere, e non solo sulla scena. Ma si tratta di un potere “pacifico”, finalizzato a “fabbricare la vita”.

Nell’opera già citata, Umberto Galimberti definisce i mezzi di comunicazione — la televisione che, secondo Truffaut, ha ucciso la magia del cinema — “mezzi di *non* comunicazione” (1983: 235; corsivo dell’autore). Infatti, se la comunicazione è uno scambio di una domanda e di una risposta, i mezzi di comunicazione, per la loro stessa struttura, sono “una parola senza risposta” (*ibidem*) che impedisce qualsiasi scambio.

La loro struttura ricalca quella generalizzata che, al corpo vivente e vissuto (Leib), sostituisce quello anatomico delle scienze (Körper): il cadavere, incapace di qualsiasi scambio; e questo, allo scopo di sostituire all’ambivalenza l’equivalenza, di interrompere lo scambio simbolico del dono e del contro dono — dove i segni si scambiano tra di loro, subito, non in vista di un profitto (valore di scambio), ma in una pura perdita (scambio simbolico) —, per promuovere la strategia del potere che instaura un equivalente generale rappresentato da Dio, l’Anima, l’Oro, il Fallo etc, fornito di tutto, a cui tutto si deve e a cui nulla si può restituire, che ti promette una contropartita ma sempre differita: “i mezzi di comunicazione sono *sempre* del potere” (*ibidem*; corsivo dell’autore).

Il segno simbolico è tale nella misura in cui ha un senso che non esclude altri sensi; le società primitive conoscevano quell’“eccedenza semantica” (ivi: 241) che consentiva la “fluttuazione dei significati” (ivi: 242), il loro scambio diretto che era consentito dall’assenza di un codice costituito il quale, proprio per instaurare l’equivalenza, fissa i significati in modo definitivo.

Tra i significati fluttuanti, il corpo è “una terra vergine disponibile per tutti i sensi” (ivi: 242); grazie alla sua “illimitata disponibilità” (ivi: 243), esso è un “operatore simbolico” capace di decostruire i codici e produce, quindi, una continua liberazione di senso. A questo esito — della dei sensi — si arriva

portando agli estremi la con-fusione dei codici e delle lingue, come facevano gli antichi sciamani quando, con la frenesia della danza, a cui sottoponevano il corpo del malato e il pubblico che vi partecipava, e con l'incantesimo delle parole incomprensibili, ottenevano quello stato di *trance* che è poi uno stato di confusione, dove, scrollati tutti i codici, pubblico e paziente rivivevano l'origine del senso come irruzione della novità. Si otteneva così un corpo *ri-stabilito* in un ristabilito ordine simbolico, attraverso un pericoloso viaggio dove nulla era più codificato (*ibidem*; corsivo dell'autore).

Come vedete, ritorna il motivo dello *jusquaboutisme*; fino "agli estremi", qui, è portata la "confusione" dei codici. La "novità" che essa fa irrompere, nel linguaggio di Truffaut, è l'"emozione"; ma anche nel linguaggio di Galimberti; la "fluttuazione dei significati", infatti, non è operata dalla ragione, ma dall'emozione: "il corpo esprime la sua *emotività*, ciò che lo muove" (ivi: 246; corsivo dell'autore); l'emozione, sentendo e promuovendo sotterranee parentele e affinità simboliche, consente "un dialogo ininterrotto tra il corpo e il mondo" (ivi: 247).

La "confusione dei codici" è prodotta dalla danza e dall'"incantesimo delle parole incomprensibili" dello sciamano; nel linguaggio di Truffaut: dalla "musicalità" come puro significante, dagli inserti di scene gratuite.

Questa confusione, se da una parte è prodotta dalla *trance*, dall'altra equivale alla *trance* come crollo dei codici e ristabilimento del corpo, corpo = veicolo dell'eccedenza simbolica, portatore della fluttuazione dei significati.

Ma che cos'è, in Truffaut, il corpo? Esso è il primo piano del volto della Garbo di cui parla Renoir, capace di ipnotizzare il pubblico come significante puro: le storie che la Garbo recitava erano "perfettamente stupide", le stesse didascalie che le commentavano "non volevano dire assolutamente niente", valevano solo per il "piacere visivo" che procuravano: puro significante visivo.

Ma non è necessario che il significante sia muto perché esso possa ipnotizzare, perché, cioè, esso possa restare ambivalente, fluttuante, disponibile per altri significati. Il "lavoro" di Truffaut — che, nonostante il suo essere pacifico, è anche una battaglia contro il potere dell'equivalente generale, del significato fisso —, tende, infatti, a conservare il cinema muto in quello sonoro, trasformando anche il suono in significante aperto, capace di parlare allo spettatore-bambino che

“crede”, che guarda a “bocca aperta”, ascolta a orecchie ‘aperte’, aperte all’eccedenza semantica.

Ricordate *Exstase* (Symphonie der Liebe), di Gustave Machaty? È un film del 1933, quindi appartenete ormai all’epoca del sonoro; eppure è quasi completamente muto; solo poche frasi qua e là, e quelle poche frasi anch’esse mute, cioè aperte, non precisanti. Bell’esempio di film parlato-muto, in cui il corpo, sia che taccia sia che parli, tace e parla più cose perché resta “terra vergine”.²⁴

²⁴ Vedi il recentissimo *Vive l’Amour* (Aiqing Wansui) di Tsai Ming-linag, del 1994.

