

1222 · 2022  
**800**  
ANNI



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

# UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

**Dipartimento dei Beni Culturali: Archeologia, Storia dell'arte, del cinema e della  
musica**

**Corso di Laurea: Discipline delle arti, della musica e dello spettacolo**

## **Le vite di Antoine Doinel**

**Genesi e metamorfosi di un personaggio nel ciclo di formazione truffautiano**

***Relatore:* Prof. Alessandro Faccioli**

***Correlatore:* Prof Carlo Alberto Zotti Minici**

***Laureando:* Francesco Valotto**

***Matricola:* 1231082**

**ANNO ACCADEMICO 2021/2022**

## Indice

<b>Introduzione</b>	<b>1</b>
<b>Capitolo 1 <i>I 400 colpi</i> (1959)</b>	
1.1 La nascita di Antoine Doinel	3
1.2 L'allineamento con Jean Pierre Léaud	4
1.3 La cronaca del tredicesimo anno	6
1.4 Il bisogno e il desiderio nella fuga di Antoine	15
<b>Capitolo 2 <i>Antoine e Colette</i> dal film <i>L'amore a vent'anni</i> (1962)</b>	
2.1 L'adolescenza e il primo amore	20
<b>Capitolo 3 <i>Baci rubati</i> (1968)</b>	
3.1 La maturità di chiamarsi Antoine	26
3.2 Que reste-t-il de nos amours?	27
<b>Capitolo 4 <i>Non drammatizziamo... è solo questione di corna</i> (1970)</b>	
4.1 L'adulterio come seconda pubertà nel rapporto coniugale	42
4.2 L'autopsia di un matrimonio	44
<b>Capitolo 5 <i>L'amore fugge</i> (1979)</b>	
5.1 La chiusura sommaria del ciclo	58
5.2 L'uomo che amava le donne	60
<b>Conclusione</b>	<b>69</b>
<b>Filmografia</b>	<b>71</b>
<b>Bibliografia</b>	<b>75</b>

## Introduzione

*La sola vittoria contro l'amore è la fuga*  
(Honoré de Balzac)

Nel novantesimo anniversario della nascita di Truffaut e a trentotto anni dalla sua scomparsa, l'elaborato è dedicato a uno dei personaggi più noti del cinema mondiale, nato e cresciuto sugli schermi parigini: Antoine Doinel. Lo scopo che ci si propone nella seguente trattazione è analizzare e comprendere le fasi in cui è articolata la crescita del personaggio stesso, dalla genesi infantile all'indagine sul raggiungimento della maturità. Inseguendo le tracce socio-antropologiche di quello che è diventato, già dall'esordio, il feticcio del regista, si individueranno all'interno della proposta seriale le differenti connessioni relazionali che intercorrono tra i personaggi a contatto con il protagonista. Al centro delle pagine che seguono si sottolineerà la valorizzazione oggettiva di un progresso narrativo mostrato attraverso cinque fasi filmiche consecutive, entro le quali si dipanano le vicissitudini de *Le vite di Antoine Doinel*. Seguendo l'ordine cronologico, ogni capitolo sarà dedicato ad una pellicola, partendo dal debutto cinematografico del 1959: *I quattrocento colpi*; passando per il cortometraggio: *Antoine e Colette* in *L'amore a vent'anni*; attraversando la commedia sentimentale: *Baci rubati*; l'opposto dramma matrimoniale: *Non drammatizziamo... è solo questione di corna*; fino ad arrivare alla chiusura riepilogativa degli episodi precedenti nel 1979 con: *L'amore fugge*. Il risultato di vent'anni di lavoro è quello che nei *genre studies* viene etichettato come *coming-of-age story*, una narrazione di formazione che nel caso analizzato viene risolta in tre atti: la fuga dall'infanzia, la confusione adolescenziale, e la ricerca di un'adulità.

Dunque, nel panorama cinematografico truffautiano si è voluto concentrare l'attenzione solamente su *Il ciclo di Doinel*, caso unico in cui si trova la vitalità cinematografica del regista, la poetica, le insicurezze, il suo percorso, e in poche parole la scrittura di una biografia in bilico tra finzione e realtà. Il lettore incontrerà esclusivamente le avventure del giovane *miston*, le fughe improvvise, le relazioni con le donne e le difficoltà comunicative continue. Non mancheranno i collegamenti tra il passato della vita di Antoine e il suo presente; il rapporto tra ciò che è provvisorio e ciò che è definitivo; o il confronto tra il desiderio di liberazione e l'obbligo di restrizione. Così, sulla base della

ricerca bibliografica effettuata, il testo raffronterà idee diverse nella comprensione totale della psicologia del personaggio. Le monografie, i manuali, i saggi e soprattutto le sceneggiature dei cinque film appartenenti alla saga in questione, saranno le ancore di salvataggio alla navigazione dell'elaborato. Ci si appoggerà ai contributi recentissimi di Paola Malanga; alle intuizioni di Alberto Barbera e Umberto Mosca; al giudizio teorico di Giorgio Tinazzi; e alla serie di "interviste alla Truffaut" rilasciate da Anne Gillain e raccolte dalla coppia Serge Toubiana-Jean Narboni. Verranno citati autori come Jean Vigo, Roberto Rossellini, Jean Renoir, Alfred Hitchcock e tanti altri, che in quelli che Truffaut individua come «i film della mia vita» non diventano algidi riferimenti da accanito *cinéphile*, ma accessori integranti all'apparato composito del regista.

Il percorso compiuto sarà, quindi, improntato sulla rilettura diaristica di una crescita difficile, distribuita in cinque tappe accomunate dalla medesima metodologia riassuntiva d'analisi. Ogni capitolo sarà fine a sé stesso, il successivo di rimando al precedente, nella comprensione diretta delle dinamiche racchiuse nella mente di Antoine. Come spesso capita di fare come spettatori, verranno dati giudizi morali sulle diverse vite del personaggio, cercando di guardarlo e comprenderlo con i suoi occhi, nel tentativo di rivivere le domande complesse che accompagnano lo sviluppo. Perché, tutti siamo stati Antoine Doinel almeno una volta, anche se purtroppo molti adulti se lo sono dimenticato.

# Capitolo 1

## *I 400 colpi (1959)*

### 1.1 La nascita di Antoine Doinel

Il parto, associato alla luce, deriva dal buio di un rifugio. Nel seguente caso, dalla «ricerca dell'assoluto»<sup>1</sup> di un bambino che desidera il mare, ingabbiato in un “microcosmo” di adulti, professionisti immaturi del reparto educazione. La nascita deriva da due genitori, professionisti maturi del reparto esistenziale. Alla sinistra, il cinema: padre biologico di Antoine Doinel<sup>2</sup>; alla destra, François Truffaut: padre putativo che l'ha cresciuto e che più di sessant'anni fa diede effettiva vita ad un personaggio complesso, dissimile dai classici archetipi narrativi. Perché, per quanto sia naturale accostare Antoine Doinel alla riduttiva figura dell'antieroe, bisogna riconoscere che il protagonista de *I 400 colpi* non nasce seguendo un canone prestabilito, continuando nella crescita a mutare opportunisticamente il suo carattere. Ragion per cui, l'analisi del rispettivo sviluppo andrà condotta gradualmente tra le pellicole che negli anni ripropongono Doinel, dall'infanzia, all'età adulta. Tuttavia, prima di valutare attentamente il ciclo di formazione nelle sue fasi, è necessario dichiarare che il concepimento ha bisogno di una domanda a cui solo il padre putativo può rispondere. Vale a dire, perché il regista scelse come soggetto del suo primo film l'avventura di un adolescente parigino?

L'adolescenza è un modo di essere riconosciuto da educatori e sociologi, ma negato da famiglia e genitori. Per parlare da specialista, direi che lo svezzamento affettivo, il sopraggiungere della pubertà, il desiderio d'indipendenza e il complesso d'inferiorità sono segni caratteristici di quest'età. Basta un solo atto di ribellione e questa crisi viene giustamente chiamata “originalità giovanile”. Il mondo è ingiusto, dunque dobbiamo sbrigarcela da soli: e si fanno i quattrocento colpi.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Si fa riferimento al romanzo omonimo di Honoré de Balzac di cui Antoine copia il finale nel tema in classe sulla morte del nonno.

<sup>2</sup> Inizialmente il nome avrebbe dovuto essere Etienne Loinod, un collaboratore dei «Cahiers du Cinéma» (pseudonimo anagrammato di Jacques Doniol Valcroze). In seguito, nacque il nome di Antoine Doinel, dopo aver preso in prestito il nome della segretaria di Jean Renoir, Ginette Doinel.

<sup>3</sup> A. Gillain, *Tutte le interviste di François Truffaut sul cinema*, Gremese editore, Roma, 1990, p. 57.

Nelle parole del regista risuona tutto il fervore della nuova ondata anni '60 che porterà alla rivoluzione sessantottina. Tratta di un mondo ingiusto e dell'adolescenza come di un periodo di ribellione. I sentimenti di Doinel sono le emozioni di Truffaut, si alternano in campo e fuori campo, in un dialogo che va oltre il semplice dato autobiografico. Antoine Doinel non è solo François Truffaut, il personaggio non è il regista. Doinel è il vestito di Jean Pierre Léaud, che porta con sé l'infanzia di Robert Lachenay<sup>4</sup>, i dialoghi di Marcel Moussy, le influenze di *Germania anno zero* di Rossellini, di *Zero in condotta* di Vigo, di *Les Mistons*<sup>5</sup>, e della trasmissione televisiva "Si c'était vous"<sup>6</sup> della coppia Blüwal e Moussy. Truffaut affermava pienamente che ne *I 400 colpi* non tutto è autobiografico, anche se tutto è vero<sup>7</sup>. L'affermazione di autenticità truffautiana non autorizza a vedere in Antoine Doinel la proiezione di Truffaut, «la compiaciuta auto esibizione di un autore che non sa parlare d'altro che di sé»<sup>8</sup>. L'autobiografia è esperienza del reale che si compiace di un *ménage à trois* tra il regista, il personaggio e lo spettatore, che nella sala buia dialoga con il terreno dei sentimenti dello schermo, prendendo una ferma posizione sulla totalità dell'esperienza umana.

## 1.2 L'allineamento con Jean-Pierre Léaud

La lezione di Jean Renoir per Truffaut è che l'attore, mentre interpreta un personaggio, sia più importante del personaggio stesso<sup>9</sup>. Grazie a Léaud, Doinel prende le distanze dall'autobiografia del regista, diventando più intraprendente rispetto al soggetto iniziale, e avvicinandosi spontaneamente al pubblico, che risulta infastidito dalla sfera adulta del lungometraggio, a favore di quella infantile. In linea generale, le disposizioni affettive nei confronti di un personaggio possono essere varie. La «struttura della simpatia»<sup>10</sup> di Murray Smith prevede diversi livelli di modalità di coinvolgimento, come il

---

<sup>4</sup> L'amico d'infanzia di Truffaut che ispirò il personaggio di René Bigey, l'unico amico di Doinel.

<sup>5</sup> Secondo cortometraggio di François Truffaut, presentato nel 1957 fuori concorso al festival di Tours, basato su una novella di Maurice Pons, che narra la storia di cinque ragazzini che passano il loro tempo a disturbare una coppia di innamorati nel sud della Francia.

<sup>6</sup> Trasmissione televisiva in cui i realizzatori intrattenevano il pubblico sui conflitti tra genitori e figli.

<sup>7</sup> Gillain, *Op. cit.*, p.57.

<sup>8</sup> A. Barbera, U. Mosca, *François Truffaut*, Il Castoro, Milano, 1995, p. 27.

<sup>9</sup> F. Truffaut, *Le avventure di Antoine Doinel*, Marsilio, Venezia, 2011, (traduzione di M. Colò), p. VIII.

<sup>10</sup> M. Smith, *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema*, Clarendon Press, 1995.

riconoscimento, l'allineamento e l'alleanza. Focalizzando l'attenzione sull'allineamento, Smith individua una dicotomia nella connessione spettatore-personaggio, da un lato: l'attaccamento spazio-temporale (il modo in cui la narrazione può seguire uno o più personaggi attraverso il corso del racconto) e dall'altro: l'accesso allo stato soggettivo dei personaggi. L'attaccamento mette in luce il "fare" del personaggio, mentre l'accesso alla soggettività il desiderio del medesimo. È merito della sceneggiatura prima e della regia poi, il contributo strategico a indirizzare la partecipazione dello spettatore, producendo un sentimento di vicinanza oppure di distanza nei confronti dei personaggi di finzione<sup>11</sup>. Truffaut concentra la sua attenzione su un impianto registico oggettivo, evitando il più possibile l'utilizzo di un'inquadratura in soggettiva, al fine di dare più spazio al volto e al corpo di Léaud.

[...] La cinepresa soggettiva è il contrario del cinema soggettivo: quando si sostituisce al personaggio, è impossibile identificarsi in lui. Si ha cinema soggettivo quando lo sguardo dell'attore incrocia quello dello spettatore. Perciò se il pubblico sente la necessità di identificarsi, si identificherà automaticamente con il viso di cui ha più spesso incontrato lo sguardo, con l'attore che è stato più spesso ripreso da vicino e di faccia. È ciò che è successo con Jean-Pierre Léaud. Facendo un documentario su di lui, io credevo di essere oggettivo, ma più lo filmavo di faccia, più lo rendevo presente, e più la gente si identificava in lui.<sup>12</sup>

L'attaccamento spazio-temporale e l'accesso allo stato soggettivo dei personaggi coincidono con lo stile documentaristico che ha adottato Truffaut, in collaborazione tecnica con l'assistente, Philippe de Broca, e il direttore della fotografia, Henri Decaë. Il cinema della verità, disprezzato dal regista stesso, si mescola con «il piacere della finzione»<sup>13</sup>, in un rapporto melodrammatico di stampo neorealista. È così che la lezione rosselliniana conduce il lungometraggio, partendo dai titoli di testa, sullo sfondo parigino della Torre Eiffel, che rimanda, in quanto stile, alla sequenza iniziale di *Germania anno zero*. È Rossellini che ha spinto Truffaut a fare un film in cui «alla fin fine succedono ben poche cose»<sup>14</sup>, e nel quale il dato di partenza è sentimentale, ma il trattamento risulta documentaristico. Se in alcuni dei suoi film, il padre putativo di Doinel, ha cercato di

---

<sup>11</sup> M. Comand, *I personaggi dei film*, Marsilio, Venezia, 2012, pp. 50-51.

<sup>12</sup> A. Gillain, a cura di, *Op. cit.*, p. 64.

<sup>13</sup> Dal titolo del libro: G. Tinazzi, *Il piacere della finzione*, Marsilio, Venezia, 2004.

<sup>14</sup> A. Gillain, a cura di, *Op. cit.*, p. 67.

seguire semplicemente e onestamente un solo personaggio e in modo quasi documentario, è a lui che lo deve.

«A parte Vigo, Rossellini è il solo cineasta che ha filmato l'adolescenza evitando il sentimentalismo, e *Les quatre cents coups* devono molto al suo *Germania anno zero*»<sup>15</sup>.

### 1.3 La cronaca del tredicesimo anno

«L'età difficile»<sup>16</sup> in cui viene presentato Antoine Doinel risulta essere la chiave per introdurre l'analisi del personaggio. La genesi è la cronaca truffautiana del tredicesimo anno d'età<sup>17</sup>, che nella mente del suo autore doveva essere la storia di un ragazzino incapace di tornare a casa dopo aver marinato la scuola, trascorrendo la notte per le strade di una Parigi assediata dall'occupazione nazista<sup>18</sup>. Scenario abbandonato non solo per motivi economici, ma anche estetici, perché, a detta del regista, «[...] si cade facilmente nel ridicolo rievocando la moda di quei tempi»<sup>19</sup>.

Entrando nella pellicola, a seguito del cartello dedicato alla memoria di André Bazin, padre putativo del giovane Truffaut, mancato il 10 novembre 1958 (la sera del primo giorno di riprese de *Les quatre-cents coups*), si scopre l'interno di una classe scolastica maschile, dove durante un esercizio di scrittura gira tra i compagni la foto di una pin-up, che alla pari di un biglietto segreto, arriva fino ad Antoine Doinel. Dopo averle disegnato un paio di baffi duchampiani, viene scoperto dall'insegnante<sup>20</sup>, che alla prima battuta del lungometraggio comanda un ordine perentorio al protagonista del racconto, mettendolo in castigo senza pietà dietro una piccola lavagna nera, anticipando i temi della reclusione e della fuga che accompagnano l'intera narrazione. Terminato il compito, la prima evasione di Doinel è arrestata da Petite Feuille, secondo cui «la ricreazione non è un diritto ma una ricompensa»<sup>21</sup>.

---

<sup>15</sup> F. Truffaut, *I film della mia vita*, Marsilio, Venezia, 2003, pp. 188-189.

<sup>16</sup> Titolo italiano del già citato cortometraggio *Les Mistons* (1957).

<sup>17</sup> A. Gillain, a cura di, *Op. cit.*, p. 56.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 57.

<sup>20</sup> Nel libro *Le avventure di Antoine Doinel* viene soprannominato Petite Feuille, nome che verrà adottato all'interno del testo per intendere la figura del maestro.

<sup>21</sup> Truffaut, *Op. cit.*, 2011, p. 25.

La vendetta è presto detta. La prigionia è per Doinel il lascito di una testimonianza scritta, di un graffito scolastico che recita:

ANTOINE Qui il povero Antoine Doinel /  
Subì l'ingiusta pena inflittagli da Petite Feuille /  
Per una pin-up caduta dal ciel... /  
D'ora in poi tra noi due occhio per occhio, /  
Dente per dente.<sup>22</sup>

Eppure, il vile ricatto di uno studente che «impugna la penna come un'arma per difendersi dagli attacchi di chi cerca di ostacolare e soffocare la prima, ribelle affermazione della sua identità»<sup>23</sup>, porta Doinel a cadere nel circolo vizioso della punizione. Coniugare a tutti i tempi dell'indicativo, del congiuntivo e del condizionale la frase «Imbratto i muri della classe e faccio scempio della metrica francese»<sup>24</sup> è la pena, oltre alla costrizione di ripulire le tracce della sua rivoluzione, risolta con una lapidaria macchia che dovrà rimborsare la famiglia. La fine delle lezioni libera Antoine dallo spazio pedagogico, trasferendolo all'interno dello spazio familiare, che risulta vuoto, privo delle figure genitoriali. La solitudine e l'abbandono si risolvono nell'«innocente»<sup>25</sup> gesto di pulirsi le mani sulle tende di casa dopo aver alimentato la stufa a carbone, indice di una mancata educazione e sinonimo di quella traccia indelebile che necessita di lasciare. Nell'angusto appartamento parigino viene presentata la madre, Gilberte, che non esita a dare un ulteriore incarico al figlio, dimenticatosi di comperare la farina, prescritta su una lista di un foglio perso chissà dove. È così che, nei primi dieci minuti della pellicola, il povero Doinel subisce il peso degli adulti, incapaci di comprenderlo e di aiutarlo. Al pari di Edmund, il giovane protagonista di *Germania anno zero* di Rossellini, risulta essere una creatura vulnerabile, in balia delle difficoltà dell'esistenza e privo dell'esperienza necessaria a contenerne l'ostilità. Accade così che, l'insofferenza per una punizione di cui si avverte la palese ingiustizia possa essere scambiata dalla sfera adulta, per un sintomo di delinquenza giovanile, curabile solo attraverso una soluzione finale: l'internamento in

---

<sup>22</sup> Ibidem.

<sup>23</sup> G. Tinazzi, *Dalla parola all'immagine*, in L. Albano, a cura di, *Il racconto tra letteratura e cinema*, Bulzoni, Roma, 1997, p. 144.

<sup>24</sup> Truffaut, *Op. cit.*, 2011, p. 26.

<sup>25</sup> «Si potrebbe rimproverare Antoine perché mette il carbone e poi si pulisce le mani con la tenda. Io ho l'impressione che ci sia come un'idea di innocenza in tutto questo» da Gillain, *Op. cit.*, p. 67.

una struttura detentiva<sup>26</sup>. Tale senso di reclusione è marcato dallo spazio fisico del letto, ridotto a cuccia nell'anticamera dell'ingresso, come a rimarcare la secondarietà del figlio, costretto a dormire in un sacco a pelo, rigorosamente dopo l'ultimo favore-ordine materno di svuotare la spazzatura e di spegnere la luce, prima del definitivo riposo.

Il risveglio, minacciato allo specchio dal *voice-over* di Petite Feuille, diventa per Antoine l'inizio di una corsa precipitosa fuori casa, bloccata lungo la rue verso la scuola dalla lenta camminata di René Bigey (unico amico e complice di Antoine), che alla pari di Lucignolo per Pinocchio, insegna "l'arte" di marinare la scuola e la successiva via per il "Paese dei balocchi". Così, i due *mistons*, nascoste le cartelle scolastiche dietro un portone, percorrono i boulevards parigini fermandosi prima al cinema; poi in un bistrot a giocare a flipper; e infine nel baraccone di un luna park preparandosi ad affrontare la nausea centrifuga del *rotor*. Dietro al coraggioso Doinel entra, appena riconoscibile, in pieno stile "hitchcockiano", François Truffaut in persona, pronto a farsi trasportare dall'ebbrezza dello "zootropio<sup>27</sup> gigante". Venti inquadrature volanti mostrano Antoine dimenarsi per combattere l'effetto della forza centrifuga, che lo rispedisce alla parete, "schiacciandolo" e ribadendo metaforicamente l'idea di imbrigliatura costringente che tiene il giovane protagonista al suo posto, quello dell'infanzia. In termini di storia del cinema, si ritiene curioso come lo scenario rappresentato non sia stato inventato originalmente da Truffaut, ma trattasi di un prestito italiano da accanito *cinéphile*. Infatti, quattro anni prima (1955), alla Mostra del cinema di Venezia "l'episodio del rotor" fa la sua comparsa nel film *Il bidone*<sup>28</sup>, firmato Fellini-Flaiano-Pinelli, nella cui sceneggiatura si legge:

I due bidonisti penetrano nel cilindro "rotante"; poco prima che il padrone chiuda la porticina, Picasso intimorito vorrebbe tirarsi indietro, ma lo spavaldo compagno Roberto lo trattiene per un braccio. Seguendo le istruzioni i due prendono posto a debita distanza contro la parete, a braccia spalancate. Il "Rotor" si mette lentamente in moto con un cupo fragore; a mano a mano che il moto si fa più vorticoso, per effetto della forza centrifuga il pavimento si abbassa sotto i loro piedi; i due restano schiacciati contro la parete in pose scomposte e grottesche, sul volto scavato

---

<sup>26</sup> Barbera, Mosca, *Op.cit.*, p. 28.

<sup>27</sup> Lo zootropio è un dispositivo ottico, pre-cinematografico, inventato da William George Horner nel 1834. Il tamburo cilindrico fessurato, su cui scorre una striscia di immagini leggermente differenti, permette l'illusione del movimento.

<sup>28</sup> Episodio che venne poi cancellato dalla produzione a causa dell'eccessiva durata del film. Non esistendo più il negativo, e di conseguenza i diritti d'autore, Truffaut decise di ridare vita alla sequenza felliniana (visionata alla mostra del cinema in qualità di critico dei *cahiers*).

un'espressione tragica. Per parte sua anche Augusto dalla tribuna li guarda con un senso di malessere [...].<sup>29</sup>

La vertigine fisica e interiore di Antoine si scontra con la successiva sequenza, nella quale a *Place Saint-Augustin*, in mezzo alla folla, vicino all'entrata del metrò, una coppia si abbraccia, mentre René e Antoine passano accanto. Un veloce scambio di sguardi fa trapelare la figura di Madame Doinel, colta in flagrante nell'atto adulterino con uno sconosciuto. «La magia della finzione dura lo spazio-tempo di un incantesimo, e Truffaut, con una semplice panoramica, disperde la forza centrifuga dell'illusione al primo contatto con la realtà»<sup>30</sup>.

La narrazione drammatica della pellicola inizia ad accumulare chili diversi “nelle tasche” del protagonista: i compiti non ultimati, la scuola marinata, l'adulterio materno, l'incapacità di difendersi contraffacendo la giustificazione scolastica. A questa discesa infernale va ad aggiungersi la figura incappucciata di Mauricet (il compagno di classe spione), che dopo aver seguito le tracce dei due *mistons*, con la scusa di avere notizie sullo stato di salute di Antoine, confessa ai signori Doinel l'assenza scolastica del loro figlio. Cercando di affrontare un problema alla volta, Antoine pensa alla giustificazione da portare a Petite Feuille, che a detta di René, dev'essere una scusa «[...] enorme; più è grande e più ci credono»<sup>31</sup>. Ecco, dunque, la resa dei conti tra i due, affrontata attraverso l'irreparabile discolpa definitiva:

PETITE FEUILLE Ah! Eccoti finalmente! Dunque, sono sufficienti dei compiti supplementari per farti ammalare? E i genitori ci cascano. Sono proprio curioso di sapere che scusa hai escogitato... Fammi un po' vedere la giustificazione.

ANTOINE (*sollevando lo sguardo per un istante*) Non ce l'ho, signore.

PETITE FEUILLE (*la sua collera aumenta*) Ah, non ce l'hai? E credi di cavartela così? Sarebbe troppo facile caro mio.

ANTOINE Signore, si tratta...si tratta di mia madre, signore.

PETITE FEUILLE (*alzando le spalle*) Tua madre, tua madre, allora sentiamo cosa le è successo questa volta?

---

<sup>29</sup> D. Brotto, a cura di, *François Truffaut. La letteratura al cinema*, Marsilio, Venezia, 2018, pp. 110-111.

<sup>30</sup> P. Malanga, *Il cinema di Truffaut. Prefazione di Paolo Mereghetti*, Baldini + Castoldi, Milano, 2022, p. 342.

<sup>31</sup> Truffaut, *Op. cit.*, 2011, p. 47.

Imparando a conoscere la vita di Antoine nel primo lungometraggio, si comprende come pur appartenendo alla categoria dei *mistons*, non sia così coraggioso nelle relazioni comunicative. Necessita sempre l'aiuto di qualcuno che lo spinga giù dal "dirupo della fragilità". È René che gli fa marinare la scuola, che gli mostra una sua vecchia giustificazione, che lo incita a trovare una scusa verbale «enorme»<sup>33</sup>. Allo stesso tempo, è Petite Feuille che a colpi di *suspence* aumenta la tensione, portandola al grado catastrofico. Infatti, la costruzione della scena dà l'idea che Antoine avesse preparato frettolosamente la menzogna e alla fine sarebbe crollato, ma «[...] la bugia è talmente colossale che il solo modo per dirla è esserci forzato dagli eventi»<sup>34</sup>. Le parole di Truffaut dicono molto del suo personaggio. Costruitosi una maschera fittizia, non si ricorda quando, dove e come metterla. L'espressione francese per una persona con queste caratteristiche suonerebbe più o meno come: «*Tete d'ange et le diable au corps*», traducibile con: «Faccia d'angelo, ma col diavolo in corpo». Il problema dell'Antoine de *Les quatre-cents coups* è che, ingenuamente, non sa quando usare la faccia d'angelo e quando quella da diavolo, quando quella da bambino e quando quella da uomo. Allontanato dagli adulti, di cui, mimeticamente, imita il comportamento, stenta a identificarsi nei ruoli infantili cui vorrebbero ancora obbligarlo<sup>35</sup>. Il cordone con l'infanzia è ancora teso e non abbandonerà lungo gli anni il personaggio, che nel frattempo si muove spontaneamente nell'età difficile quali sono i tredici anni. Tuttavia, la morte della figura materna si risolve nel giro di pochi minuti. Resuscitando dall'Inferno della bugia, alla pari di un'apparizione mistica, torna in vita all'interno della scuola, aldilà della porta d'ingresso della classe. Tutta la sequenza è diretta in stile hitchcockiano dal tema dello sguardo. L'insegnante, intercettando della confusione dietro la porta a vetri, raggiunge il direttore. Un piano medio di Jean-Pierre lo mostra inquieto al pensiero che stiano parlando di lui e della sua disastrosa menzogna. Proseguendo, la tresca silenziosa tra il direttore e l'insegnante porta la macchina da presa ad un piano più ravvicinato di Jean-Pierre e dei suoi compagni, che sospettano l'accaduto quando lo vedono impallidire. In quell'istante, il direttore indica Antoine, riflesso di un gesto meschino già incontrato

---

<sup>32</sup> Ibidem.

<sup>33</sup> Ibidem.

<sup>34</sup> Gillain, *Op. cit.*, p. 65.

<sup>35</sup> Oreste De Fornari, *I film di François Truffaut*, Gremese Editore, Roma 1986.

con Mauricet, come a voler marcare l'isolamento del ragazzo e la sua colpevolezza. «È un trucco diabolico, seguito dal bambino che si punta il dito sul petto – «Chi, io?» – e infine l'arrivo della madre dietro la porta a vetri e il suo sguardo irrealmente verso la classe»<sup>36</sup>. Truffaut ha deciso di farla guardare diritto verso il figlio, come se sapesse già quale posto occupasse, perché teoricamente una madre non dovrebbe sapere quale sia il banco di suo figlio all'interno dell'aula, e se il suo sguardo si fosse mosso in panoramica, allora a quel punto, il montaggio non sarebbe stato efficace. La lezione di Alfred Hitchcock sta tutta nella costruzione di questa sequenza, talmente psicologica e complessa che lo spettatore raggela sentendosi osservato, giudicato e minacciato dall'«occhio che uccide» (cinepresa), che verrà descritto l'anno successivo nel thriller *Peeping Tom*.

L'umiliazione pubblica del povero Antoine, a seguito del gelido schiaffo datogli dal patrigno, lo porta ad indossare la maschera dell'adulto responsabile. La sola via di salvezza è non rientrare a casa, marinare il suolo familiare come fatto precedentemente per quello didattico, con la differenza che questa volta la “bigliata” si svolge nel freddo della notte, portandosi dietro l'alternativa più oscura ai divertimenti del giorno. Vestito da uomo, ma con la mente di un ragazzo, ogni situazione gli risulta sproporzionata, come la lettera lasciata ai genitori, trasformatasi nell'epistole testamentare di un pellegrino, che brancolando nel buio della capitale francese non trova la strada al turbinio emotivo che lo insegue. A questo proposito, nel libro *Francois Truffaut, la letteratura al cinema*, curato da Denis Brotto; Rosamaria Salvatore indica, all'interno del capitolo *Il film è qualcosa di intimo come una lettera*, che:

Per Lacan, il godimento interno alla parola nutre le frasi impresse nella lettera, modellando quella particolare forma di scrittura quale indice privilegiato della potenza sovversiva dell'amore, in particolare per una donna. [...] Come sostenuto da Giorgio Tinazzi, la scrittura sublima un'assenza, tenta di dare risposta alla privazione dell'altro, appare volta a colmare un'esperienza di perdita.<sup>37</sup>

La letterarietà si fa cerotto per i tagli emotivi, riparo e costola del nucleo familiare. Decisa a riempire i vuoti lasciati scoperti dall'incapacità comunicativa del piccolo Antoine, il rapporto con la lettera risulta la chiave per avvicinare l'unica donna presente nella sua vita. È così che, il conflitto edipico si apre a favore di un triangolo tra il patrigno, il figlio

---

<sup>36</sup> Gillain, *Op. cit.*, p. 64.

<sup>37</sup> Brotto, *Op. cit.*, p. 41.

e Madame Doinel: donna seducente e indifferente che non dà via di scampo, soprattutto ad un tredicenne come Antoine. La sua assenza diventa traccia di un desiderio, di un bisogno innato, derivato dalla mancanza di un padre biologico, sostituito da un patrigno non conforme all'Edipo classico. Si passa da una tragedia in cui il padre è odiato, a un Edipo che si fa carico di un accomunato destino di infelicità con il figlio. «Il triangolo familiare troppo ben formato era quindi solo un conduttore per investimenti di tutt'altra natura che il figlio continuamente scopre sotto il padre, nella madre, in sé stesso»<sup>38</sup>. In un momento di quotidiana solitudine familiare, entrato nella camera della madre, tenta di rubarle l'aspetto, moltiplicandosi nei suoi specchi e maneggiando gli oggetti più femminili che le appartengono. «Perché l'antipatica signora Doinel non si può liquidare facilmente, anche se la si spaccia per morta a un maestro odioso»<sup>39</sup>. È così che, nella notte parigina, lungo rue Montmartre, Antoine, lontano dalla figura materna, si imbatte in un'amabile sostituta. La giovane e seducente Jeanne Moreau, alla ricerca del cagnolino sguinzagliato, si fa aiutare da Doinel, stroncato sul nascere da un uomo uscito dall'ombra (Jean-Claude Brialy), che essendo adulto, vince di diritto la battaglia "cavalleresca", rompendo il ménage creatosi nella mente del tredicenne abbandonato. L'unica soddisfazione per una solitudine compiuta la trova nel furto di una bottiglia di latte, bevuta tutta d'un fiato alle prime luci dell'alba. Quel latte, simbolo di un collegamento con la sfera materna, è la salvezza celestiale ad una notte di sopravvivenza, malgrado ottenuta attraverso il mezzo più terreno possibile, che fa del personaggio truffautiano il Michel<sup>40</sup> di Robert Bresson.

E nell'immaginario profondo non ci sembra azzardato collocare questa scena del latte rubato e ingurgitato così avidamente, senza proferire parola, accanto al lacerante racconto del bacio della buonanotte nella *Recherche* di Marcel Proust, con la differenza che lì la madre tanto desiderata qualche volta arriva, furtiva e tenera, nella camera del bambino, mentre nei *Quattrocento colpi* Antoine deve accontentarsi di un suo pallido surrogato e trovarselo da sé per le strade di una città addormentata e semideserta.<sup>41</sup>

---

<sup>38</sup> G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Per una letteratura minore* (1975), tr. it. di A. Serra, Quodlibet, Macerata, 1996, p. 21.

<sup>39</sup> Malanga, *Op. cit.*, p. 342.

<sup>40</sup> Protagonista del film *Pickpocket (Diario di un ladro)*, di Robert Bresson, uscito nelle sale nel 1959, stesso anno de *I 400 colpi*.

<sup>41</sup> Malanga, *Op. cit.*, p. 340.

Nei difficili rapporti genitoriali, sia per Truffaut che per Doinel, l'assenza del padre biologico muta forma in una eco dell'indifferenza materna, evidenziata dalla frase che figura sulla lavagna durante la lezione d'inglese. A causa della continua incomunicabilità tra i personaggi (uno dei *tópoi* della pellicola), la parola "padre", nel dialogo tra René e il professore, viene ripetuta cinque volte. Ecco che, la domanda «Where is the father?»<sup>42</sup> si fa stratagemma narrativo ai bisogni di Antoine, incolmabili dalla figura del patrigno, sostituto incapace di essere all'altezza di un rapporto a due. «Nessun Bazin spunta all'orizzonte nei *Quattrocento colpi* [...] e dunque Antoine Doinel è completamente solo»<sup>43</sup>. Alla ricerca di una figura di riferimento, Truffaut in *Les quatre-cents coups* trova il suo personale attaccamento in un maestro divino, Honoré de Balzac, che sintomaticamente prenderà fuoco all'interno dell'altarino costruito da Antoine. Venerando la via d'uscita dal destino dello «zero in condotta», immagina che facendosi portavoce del grido di Archimede, potrà ottenere la stima di Petite Feuille, oltre che la vittoria del premio più ambito: i mille franchi promessi da Madame Doinel come ricatto al silenzio del segreto adulterino. Così, alla pari di un rapporto tra un animale domestico e la sua padrona, Gilberte parla di suo figlio con l'espressione: «Vedi, l'ho ammansito. Spero che non mi dia occasione di pentirmene»<sup>44</sup>. Tuttavia, il *découpage* truffautiano, del susseguirsi di una sequenza positiva ad una negativa, fa sì che l'occasione di pentirsene arrivi immediatamente, perché nulla si può davanti ad un «abominevole plagiatore»<sup>45</sup>, di cui la *Ricerca dell'assoluto* non ha prodotto altre che uno zero, causa dell'ennesima fuga di Antoine dall'autorità scolastica. Scappando dal pericolo genitoriale, che vorrebbe per lui il riformatorio, si nasconde non più in una tipografia, come nella notte passata da solo, ma ritorna in quel "Paese dei balocchi" conosciuto attraverso l'influenza adolescenziale dell'amico René. I due *mistons* si rifugiano nelle atmosfere alla Cocteau<sup>46</sup> della famiglia Bigey; vivono per la prima volta una relazione con una coetanea, consumata in una passeggiata a tre per i giardini di Lussemburgo; e si chiudono nel lirismo del *Gugnot* (il teatrino dei burattini). Alla coppia, però, la messa in scena della fiaba di *Cappuccetto rosso* non esprime le emozioni fanciullesche che Truffaut fa godere di fronte alla

---

<sup>42</sup> Truffaut, *Op. cit.*, 2011, p. 54.

<sup>43</sup> Malanga, *Op. cit.*, p. 339.

<sup>44</sup> Truffaut, *Op. cit.*, 2011, p. 63.

<sup>45</sup> *Ibidem*.

<sup>46</sup> Gillain, *Op. cit.*, p. 60.

cinepresa fantasma. È sì fonte di svago e divertimento, ma soprattutto bettola western dove concertare il furto della macchina da scrivere, riferimento coerente all'universo letterario che vive in François Truffaut. Quest'ultimo trova per il suo personaggio una soluzione che non può essere diversa da quella che ha trovato per sé stesso. La scoperta indebita di film (di cui strappa la foto di Harriett Anderson in *Monica e il desiderio* di Bergman) e l'appropriazione trasgressiva dei libri (dei quali impara a memoria i finali spacciandoli per propri) diventano il simbolo della resistenza al mondo degli adulti. Solo la strada parallela, derivata dall'insieme di letteratura e cinema, può salvare Antoine: per questo non si toglie la vita come l'Edmund rosselliniano, «totalmente permeabile all'influenza altrui perché privo di un universo espressivo autonomo»<sup>47</sup>. Già abituato al furto, senza dare nell'occhio, ruba in pieno giorno una pesante macchina da scrivere dall'ufficio del patrigno, ma il tentativo di guadagnarsi del denaro impegnando la macchina al Monte di pietà si deteriora velocemente. Cercando di riparare il danno fatto, torna sui suoi passi riportando la refurtiva al posto di partenza, che pessimisticamente fa dell'atto compiuto la flagranza incriminata. Nessun cappello “alla Bogart” basta per travestirlo da adulto e ripararlo dall'esclusione sociale e infatti, dopo essere stato “beccato” dal portinaio dell'edificio, viene condotto di forza al commissariato di polizia. La sequenza dimostra che nessun adulto sia veramente disponibile nei suoi confronti: anche il padre, che a tratti mostrava uno spirito bonario, finisce per denunciarlo alle forze dell'ordine. Così, caricato nel furgoncino che lo condurrà all'atto finale, crolla nel suo essere bambino, abbandonato da tutto e tutti.

Antoine, che nel cellulare si avvia verso un destino ingrato, richiama alla memoria gli afflitti protagonisti di *Seiuscià*. Come nel film di De Sica, la macchina da presa si posa sul volto del bambino avviato alla prigione e la soggettiva del prigioniero, attratto dalle ultime immagini del traffico urbano e dal riverbero delle luci al neon, preannuncia un calvario freddamente tratteggiato: la cella di isolamento, il giaciglio in terra, un pessimo caffè al risveglio, il rito delle impronte digitali, le foto segnaletiche<sup>48</sup>.[...] Il processo, in cui viene privato di tutti i suoi averi, vestito con una scialba uniforme, fotografato in due scatti che lo fanno sembrare un ombroso malvivente, è pensato per creare un oggetto de-umanizzato (un'eco questo de *Il ladro* di Hitchcock). E

---

<sup>47</sup> Malanga, *Op. cit.*, p. 341.

<sup>48</sup> M. Argentieri, *La precoce condizione del dolore*, in Goffredo De Pascale, Donatella Fossataro, Franco Santaniello (a cura di), *Truffaut. L'uomo che amava il cinema*, Rotazione & Rivoluzione, Napoli 1989.

l'irreggimentazione a cui è ora soggetto è lì a indurre in lui una condizione di passiva obbedienza, per creare un accondiscendente automa che dev'essere poi reintegrato nella società.<sup>49</sup>

Trasmettendo emotivamente la personale devastazione sentimentale attraverso una lacrima che gli solca il viso, Antoine eleva il pathos melodrammatico all'ormai definitiva simbiosi con lo spettatore, che se prima si faceva dei dubbi sulla discutibile moralità del tredicenne, ora è complice delle sue azioni, pronto a testimoniare a favore dei suoi diritti. Perché, François Truffaut «parlando di sé stesso sembra parlare anche di noi: è il segno della verità, e la ricompensa del classicismo autentico, che sa limitarsi al proprio oggetto, pur vedendolo all'improvviso allargarsi e coprire tutto il campo dei possibili»<sup>50</sup>.

#### **1.4 Il bisogno e il desiderio nella fuga di Antoine**

Come già anticipato negli scorsi paragrafi, il tema della fuga ritorna a più riprese nella genesi del ciclo truffautiano, assumendo fin dall'ideazione un ruolo fondamentale. Non è un caso se inizialmente volesse girare una serie di scenette dedicate all'infanzia, delle quali i *Quattrocento colpi* doveva esserne un estratto, un cortometraggio di venti minuti intitolato proprio: *La fugue d'Antoine (La fuga di Antoine)*<sup>51</sup>. La sceneggiatura di *Les 400 coups* è segnata da tre fughe messe in atto dal protagonista, due delle quali sono state analizzate precedentemente. In ordine: la fuga dopo la scoperta della menzogna usata per giustificare l'assenza a scuola; e quella dopo il fallimento del tema in classe. La terza e ultima fuga la si vuol analizzare separatamente per capirne il relativo binomio bisogno-desiderio che costruisce la diegesi filmica messa in scena da Truffaut.

La reclusione al «Centro d'osservazione per minori travati» è contemporaneamente: allontanamento geografico per quanto riguarda gli scenari esaustivi della capitale, e abbandono emotivo nel caso di René, cacciato senza il diritto di salutare da vicino il suo unico migliore amico. In questa nuova ambientazione non si può più scherzare, la fase dell'infanzia è finita e anche il solo pensiero di poter evadere dalle mura costrittive viene

---

<sup>49</sup> D. Allen, *François Truffaut*, Secker and Warburg, Londra, 1974.

<sup>50</sup> Jacques Rivette, *Du côté de chez Antoine*, "Cahiers du cinéma", n. 95, maggio 1959.

<sup>51</sup> Gillain, *Op. cit.*, p. 56.

punito gravemente. Tant'è che il messaggio viene chiarificato da due reclusi fuori campo che guardando i gendarmi spingere davanti a loro un ragazzo robusto, commentano:

SECONDO RAGAZZO (*voce fuori campo*) Chi è quel tipo?

PRIMO RAGAZZO (*voce fuori campo*) L'hanno beccato... era scappato da una settimana. Ah, sai, qui non è permesso evadere, non è permesso farsi prendere...<sup>52</sup>

La rieducazione attraverso il contenimento restrittivo viene rimarcata dall'ambigua scena delle tre bambine rinchiuso dietro le sbarre. Le figlie del guardiano, libere dalla reclusione rispetto agli altri ragazzi, sono messe in riga all'interno di una cella, a difesa della loro incolumità. Il gioco che si viene a creare è però esponenziale per quanto riguarda il topos della fuga, perché se chi ha il diritto di vivere libero è costretto a rimanere in gabbia, allora chi ha il dovere di restare chiuso al suo interno cosa può sognare di ottenere?

Come scriveva Truffaut in riformatorio: «Non fisso mai troppo a lungo il cielo perché quando il mio sguardo torna al suolo il mondo mi sembra orribile»<sup>53</sup>. La realtà deve fare i conti con la vita, raccontata per la prima volta da Antoine ad un adulto, in un grigio botta e risposta con la trasparente psicologa del centro di reclusione. Abolendo la dialettica campo-controcampo<sup>54</sup>, Truffaut non abbandona nemmeno per un istante il mezzo busto di Antoine, facendo dell'oggettiva ripresa di stampo televisivo l'acme compiuto della soggettività. «In questo modo Truffaut perviene, per il tramite di una finzione progressivamente sganciata dagli stilemi convenzionali, alla verità del cinema diretto, che è improvvisazione e reinvenzione continua delle proprie forme».<sup>55</sup>

Non avevamo nulla di scritto, non facevamo nessuna prova prima di girare, avevo soltanto dato a Jean-Pierre una vaga indicazione del senso delle mie domande: gli lascio completa libertà nel rispondere perché volevo il suo vocabolario, le sue esitazioni, la sua spontaneità. C'era ovviamente una certa relazione tra quello che io sapevo dei suoi problemi di vita quotidiana e le mie domande. Gli avevo soltanto chiesto di riflettere sulla sceneggiatura e di non dire niente che contraddicesse

---

<sup>52</sup> Truffaut, *Op. cit.*, 2011, p. 85.

<sup>53</sup> Malanga, *Op. cit.*, p. 343.

<sup>54</sup> Fu proprio Decaë che, rivedendo i giornalieri, mi disse: «Sarebbe una follia girare i controcampo, bisogna lasciare tutto così com'è.» ed è ciò che facemmo, con la differenza che avevamo girato per venti minuti e nel film ne abbiamo conservati solo tre. Estratto da Gillain, *Op. cit.*, p. 59.

<sup>55</sup> Barbera, Mosca, *Op.cit.*, p. 30.

la storia del film (solo una volta ha inserito nelle sue risposte una nonna della quale non si era mai parlato prima).<sup>56</sup>

L'Io iniziale, avendosi fatto strada tra la dimensione individuale, nel terzo atto ritorna e contempla un nuovo Io, a cui però, serve ancora la fuga conclusiva per sistematizzare la prima metamorfosi di Antoine Doinel. In *Anatomia di una storia* di John Truby viene individuato che una *story* descrive i desideri di un personaggio, perché è solo quando qualcuno desidera, che la narrazione può scorrere. Il protagonista, che non per forza deve coincidere con l'archetipo dell'eroe, avverte una vocazione, un dato fattore mancante a cui necessita di tendere. Nel corso della storia il desiderio si sposta dal piano conscio a quello inconscio del bisogno. Nel primo caso, sotto forma di *desire*, l'obiettivo a cui il protagonista tende è consapevole e dato di fatto, perché inseguendo il proprio desiderio, entra in conflitto con prove e personaggi differenti, facendo procedere la narrazione. Nel secondo caso, il bisogno come *need* rappresenta una mancanza inconscia di cui il personaggio non è consapevole, anche se è proprio da questa mancanza, evidenziata da un certo evento scatenante, che è nato il suo desiderio consapevole. Detto ciò, se è vero che il desiderio è il traino della narrazione, è altrettanto vero che una storia può concludersi solo quando il protagonista comprende consapevolmente il suo bisogno complementare al desiderio<sup>57</sup>, che nel caso di Antoine arriverà solamente dopo l'ultima fuga conclusiva, succo dell'esperienza doineliana.

Per analizzare il desiderio a livello conscio basta ricordarsi le tappe della sua vita, che prima dell'interrogatorio psicoanalitico con la dottoressa venivano parzialmente oscurate. Antoine ha iniziato la sua storia con un rimprovero dietro l'altro: a scuola, a casa, nell'ufficio di suo padre, nel commissariato e perfino nel centro di reclusione. Il rapporto con gli adulti è limitante, così come lo sono i luoghi interni che incontra nel suo percorso. Truffaut per tutto il film rappresenta lo stato emotivo di Antoine attraverso l'alternarsi di sequenze liriche in campo-lungo per il quartiere di Montmartre, ad inquadrature in ambienti chiusi, ristretti e recintati. Antoine desidera l'indipendenza del *coming of age*, sbarrata da qualsiasi adulto che incontra. Nessuno di loro si fa carico di essere un mentore alla via del desiderio. Solo René, un coetaneo, prova maldestramente ad aiutarlo nell'inseguimento del suo obiettivo; anche se, l'unica esperienza da mentore che possiede è quella del furto e della già citata immersione nel "Paese dei balocchi". Le

---

<sup>56</sup> Gillain, *Op. cit.*, pp. 58-59.

<sup>57</sup> J. Truby, *Anatomia di una storia*, Dino Audino Editore, Roma, 2009.

lezioni dell'amico, dunque, non fanno della storia di Antoine un prodotto indipendente della società, ma solo la cronaca di un personaggio dipendente dal suo essere ancora bambino. Il film si conclude nel mezzo di una partita di calcio nel cortile del riformatorio, che diventa la fortuita occasione di una fuga premeditata. Evaso da sotto una ringhiera, viene inseguito da uno dei sorveglianti, che però questa volta non riuscirà a catturarlo e a riportarlo indietro. La macchina da presa accompagna la lunghissima corsa di Antoine, che per la prima volta in tutta la pellicola non lo insegue da distante, ma lo aiuta a scappare fino a quel desiderio mai avverato di vedere il mare. Sull'uscio del suo destino, tra il bagnasciuga e le onde, la corsa di Doinel si blocca in un irreparabile delusione grigia, perché qui il mare non è il tramite allo squarcio del fondale che separa la finzione dalla realtà, come sarà per Truman nel film di Peter Weir. Il mare è una distesa infinita della quale Antoine non sa che farsene, si bagna le scarpe per avere conferma della propria esistenza, ma poi si volta e torna indietro a contemplare le speranze e le illusioni perdute. Avvicinandosi al corpo di Léaud, Truffaut lo arresta sul primo piano della soggettività, contemplando nello *stop-frame* finale il suo volto congelato e disilluso, che in un rubato *camera-look* espande lo spazio filmico a quello della realtà dello spettatore seduto in sala. Rompendo la quarta parete, il film si conclude attraverso l'impossibilità terrena di trovare una soluzione positiva al sentimento di costrizione e liberazione che vive Antoine. «Così, il film prende su di sé la contraddittorietà di quest'esperienza, mostrando insieme l'inevitabilità della disobbedienza e l'angoscia che questa genera, l'ansia di libertà e la paura di ritrovarsi soli, una volta infrante le regole di una società ingiusta»<sup>58</sup>. Giunto al mare scopre che quel mito che ha sempre desiderato non gli offre via di scampo, proprio come un qualsiasi adulto incontrato. Il desiderio di libertà viene stroncato dall'immensità di un orizzonte, simbolo del passaggio dall'adolescenza all'età adulta.

Se una storia può concludersi solo quando il protagonista comprende consapevolmente il suo bisogno, allora bisogna andare a trovare quel concetto di *need* nel disincanto dell'avventura trascorsa. La preadolescenza nella fenomenologia esistenziale di Antoine diventa l'ontologia umanistica alla ricerca di un'etica. La moralità di cui avverte la mancanza, risulta il bisogno inconscio al proprio percorso di formazione. Come sottolinea il regista, la vera moralità è costringere sé stessi a portare il peso della responsabilità delle

---

<sup>58</sup> Barbera, Mosca, *Op.cit.*, pp. 30-31.

proprio scelte e delle proprie azioni<sup>59</sup>. Così, Truffaut pone su quella spiaggia grigia lo spiraglio morale di cui ha bisogno Antoine Doinel, senza però mostrarlo in campo, in quanto la scelta è consegnata allo spettatore per quel «piacere della finzione» caro a Giorgio Tinazzi. Il bisogno di moralità «nello sguardo smarrito di Jean- Pierre Léaud [...] ha a che fare con la scoperta adolescenziale della morte»<sup>60</sup>. Infatti, «nel fermo immagine di Truffaut la demistificazione dell'infanzia non potrebbe essere più completa: si può morire anche così, senza essere picchiati, senza scomparire fisicamente, senza suicidarsi, sotto gli occhi di tutti»<sup>61</sup>. La morte di Antoine, alla pari del finto decesso della madre, si mistifica in una menzogna narrativa. Doinel non sarà abbandonato a sé stesso su quella riva, anzi, verrà portato in salvo dal suo vero padre (Truffaut), che lo riporterà nella capitale francese: dove lo aspettano René, le responsabilità di chi sta crescendo e i primi turbamenti sentimentali. François Truffaut, dopo il successo dei *Quattrocento colpi*, (vincitore del *Grand prix de la mise en scène* e del premio dell'*Office Catholique International du Cinéma* al Festival di Cannes) lo accompagnerà per altre quattro volte, facendolo crescere e mutare «nel continuo tentativo di spezzare l'inesorabile legame tra costrizione e libertà. Una lacerazione possibile, per Truffaut, solo attraverso la scelta di essere un uomo libero, poiché solo l'uomo libero è uomo morale».<sup>62</sup>

---

<sup>59</sup> Riflessioni tratte da un saggio di Nicole Bosco compreso nella rivista *Paideutika, Notebooks on education and culture*, dal titolo *Cinema e formazione in Francois Truffaut, Il risveglio della coscienza*, sezione Studies, N. 2 – New series – Anno I – 2005, <https://paideutika.it/wp-content/uploads/2016/08/Nicole-Bosco-Il-risveglio-della-coscienza.pdf>, pp. 79-97. (ultima consultazione 24/11/2022).

<sup>60</sup> Malanga, *Op. cit.*, p. 344.

<sup>61</sup> Paola Malanga non parla direttamente di moralità, ma si usano in questa sede le sue parole per approfondirne il concetto creando nuovi spunti di analisi.

<sup>62</sup> Bosco, *Op. cit.*, p. 97.

## Capitolo 2

### *Antoine e Colette dal film L'amore a vent'anni (1962)*

#### 2.1 L'adolescenza e il primo amore

Se il primo capitolo del racconto di Antoine basava la croce del desiderio narrativo sulla fuga dalle dipendenze esterne, nel secondo esperimento del ciclo viene mostrato l'opposto. A tre anni dal debutto cinematografico della coppia Truffaut-Léaud, il regista presenta al pubblico un protagonista cresciuto, lontano dai genitori e totalmente indipendente. Tuttavia, la solitudine costrittiva che lo caratterizzava nei *400 colpi* non sparisce del tutto, anzi. Finalmente libero dalle reclusioni istituzionali, si ritrova ancora bloccato davanti all'orizzonte del mare, che alla pari dei tutori già incontrati, lo rende incapace di uscire dal circolo dell'abbandono (per la prima volta incentrato sul tema del sentimentalismo). Il bisogno atavico di una ricerca della moralità personale viene messo a dura prova nell'effettiva adolescenza dei vent'anni, che fanno del diritto di libertà umana, la cognizione consapevole di un fallimento assodato. Ecco che, sulla scorta dello scontro edipico con la signora Doinel, all'interno del frammento francese de *L'amour à vingt ans*, Antoine vive la sua prima delusione di cuore. «La totale possessiva adorazione di Antoine (che possiede la folle generosità dei sogni), si scontra così con la prudenza e la freddezza di Colette, che sono misura di una coscienza adulta, sottomissione al principio di realtà, accettazione delle sue leggi»<sup>63</sup>. Descritta da Truffaut come «uno dei personaggi più reali che abbia mai avuto sullo schermo»<sup>64</sup>, Marie-France Pisier interpreta la giovane Colette, nell'arduo compito di bilanciare il peso filmico di Jean-Pierre Léaud, che a detta del regista: «in quel periodo era un po' sbandato»<sup>65</sup>.

Per comprendere la nuova vita di Antoine Doinel, risulta necessario introdurre inizialmente la sua controparte femminile: responsabile ufficiale dei turbamenti sentimentali del protagonista. Esternando la maschera dell'ombra e nascondendo

---

<sup>63</sup> Barbera, Mosca, *Op.cit.*, p. 48.

<sup>64</sup> Affermazione di Truffaut in un'intervista rilasciata ad Agathe Godard «Vingt ans», 3 gennaio 1973, inclusa in Gillain, *Op. cit.*, p. 93.

<sup>65</sup> «Dopo *Les 400 coups* aveva fatto uno o due film, un'apparizione ne *Il testamento di Orfeo*, e poi un film con Duvivier, *Boulevard*, ma in fondo il cinema non s'interessava a lui». Ivi, p. 94.

l'archetipo del mentore, diventa, allo stesso modo, sia nemico che aiutante dell'eroe, facendo sì che sul piano dell'intreccio, il personaggio di Colette costruisca il fulcro del rito d'iniziazione all'adulthood. In luogo d'analisi, Truffaut la assume come architetto narrativo per la costruzione del ponte formativo di Antoine, sopra al quale il particolare carattere d'immaturità viene giudicato positivamente dal basilare contributo d'innocenza, a cui tutto si può concedere.

La vita di Antoine, all'interno del seguente capitolo, si apre nei rumori del traffico mattutino di Place Clichy, i quali: giustamente contrapposti alla musica proveniente dall'interno della camera in cui abita, costruiscono l'inizio del cortometraggio "cine musicale"<sup>66</sup>. L'ambiente ammobiliato con semplicità, gli sporchi abiti da notte, le coperte sdrucite, il fazzoletto nascosto sotto il cuscino e il mozzicone di sigaretta ancora recuperabile, sono tutti simboli atti a comunicare il precario stato esistenziale del protagonista, lasciandosi consapevolmente trasandare dalla volontà d'indipendenza. Appassionato di dischi musicali, per mantenersi, lavora nella casa discografica Philips, dove inizialmente, insieme ad un gruppo di sole donne, ricopre l'incarico di classificatore: ruolo che muterà durante la narrazione, assumendo progressivamente mansioni sempre più rilevanti. Il suo unico amico è ancora René Bigey (Patrick Auffay), intrappolato in un'epistolare relazione sentimentale con una cugina, desiderosa di tagliarsi i capelli «alla Giovanna d'Arco». I due vecchi *mistons* sono ora iscritti alle *Jeunesse Musicales de France*, dove non perdono né una conferenza, né un concerto organizzato. Ad uno di questi, nella sala Pleyel, dove si esegue la *Symphonie Fantastique* di Berlioz, Antoine scorge tra la platea una ragazza sconosciuta, Colette, di cui si innamora platonicamente a prima vista.

Per l'incontro dei miei due giovani eroi al concerto, alla Salle Pleyel, ho voluto fare una scena che procedesse in sintonia con la musica. In questo modo non si sapeva in che momento il pubblico avrebbe notato quello che volevamo fargli notare, cioè la presenza della ragazza. Per arrivare ad una certa intensità d'atmosfera, abbiamo fatto inquadrature sempre più serrate. Questa scena è abbastanza lunga e, per me, l'interesse è costituito dal contrappunto della musica. [...] è una scena che avrebbe potuto apparire torbida, e invece funziona, grazie all'innocenza di Jean-Pierre Léaud e alla giovinezza del suo personaggio.<sup>67</sup>

---

<sup>66</sup> Per un approfondimento sulla musica nel cinema di Truffaut e in particolare in *Antoine e Colette*, si rimanda al saggio di Roberto Calabretto, *La musica secondo Truffaut*, in Brotto, *Op. cit.*, pp. 135-150.

<sup>67</sup> Gillain, *Op. cit.*, p. 94.

La sequenza termina con uno sguardo di Colette che accortasi dell'insistenza di Antoine scioglie le gambe accavallate. Il montaggio comprende circa una quarantina di inquadrature serrate della durata di tre secondi ciascuna, costituendo una serie di campi-controcampi realizzati sempre più da vicino, poi allargati improvvisamente, che fanno degli sguardi della coppia «un colpo di fulmine musicale»<sup>68</sup>. Così Antoine, al pari di un detective in abiti borghesi, inizia a tenerla d'occhio durante la settimana, senza mai avvicinarvisi per parlarle. Finché, spinto ancora una volta da René, non decide di prendere coraggio e di sedersi accanto a lei ad una serata della J.M.F. Da quel momento i due iniziano a frequentarsi, si scambiano libri, dischi e passano le giornate a ridacchiare nei caffè parigini. Vivono la relazione in due modi diversi: lei lo asseconda, lui se ne innamora. La realtà non corrisponde alle aspettative. Interpreta a suo favore i segnali di amicizia di lei, portandolo a confessare i sentimenti in una lettera, alla quale, però, Colette risponde in modo assolutamente diplomatico, al fine di non dare false speranze. «Un semplice gesto di cortesia si trasforma ai suoi occhi in un segno di sicuro interesse, che da allora, autorizza ogni intrusione, per quanto violenta, nella vita della giovane frequentatrice della sala Pleyel»<sup>69</sup>. Preso dalla passione Antoine smobilita la sua stanza d'albergo per trasferirsi nella camera d'hotel di rimpetto all'appartamento di Colette, dove, richiamando le atmosfere presenti in *Rear Window* (1954) di A. Hitchcock, si affaccia alla finestra, nella voyeuristica speranza di incrociare nuovamente lo sguardo lontano di lei. Le difficoltà comunicative incontrate ne *Les quatre-cents coups*, ritornano in questo capitolo a minare la personalità di Antoine. Mentre lì l'incapacità dialogica veniva riconosciuta tra la sfera adulta e quella infantile, in questa sede il contesto è differente, ribaltato. L'unico effettivo rapporto che viene costruito è proprio con una coppia di adulti: i genitori di lei, che alla pari dei coniugi Bazin per Truffaut, “adottano” il giovane Doinel in casa loro. Il tutto viene esplicitato proprio dal reparto sonoro del cortometraggio, dove il narratore extradiegetico commenta:

I genitori di Colette, un po' rattristati dalle quotidiane assenze della figlia e amando la compagnia dei giovani adottano Antoine e lo invitano spesso a casa loro. Antoine sorveglia, dalla sua finestra, gli spostamenti di Colette che non ha cambiato l'atteggiamento verso di lui dopo il trasloco. È evidente che per lei l'essere vicini di casa non implica alcuna ulteriore intimità.<sup>70</sup>

---

<sup>68</sup> Truffaut, *Op. cit.*, 2011, p. 103.

<sup>69</sup> Barbera, Mosca, *Op.cit.*, p. 48.

<sup>70</sup> Truffaut, *Op. cit.*, 2011, p. 109.

Antoine sembra più a suo agio tra i grandi, dai quali tanto si distaccava nel primo capitolo della saga. Contento di non venire più riconosciuto come un bambino, allo stesso tempo, dimostra inconsapevolmente il proprio tratto d'immaturità. I suoi diciassette anni raccontano il bisogno d'affetto che non ha mai ricevuto, caratteristica del suo essere in bilico tra due mondi diversi, fatti prima di timidezza e poi di audacia, di silenzio e impulsività, di slancio e frustrazione<sup>71</sup>. «Questa volta ho mostrato una famiglia che funziona. Forse è per questo che amo il film: perché è più leggero e allo stesso tempo semplice, credo anche più vicino alla vita vera»<sup>72</sup>. Attraverso la nuova famiglia, il personaggio di Antoine può tornare al passato dei suoi ricordi. Parlando dei genitori e delle fughe nell'età difficile, si auto colpevolizza liberamente, dichiarandosi metaforicamente alle autorità, facendo del padre e della madre di Colette, la psicologa del centro di reclusione, a cui si è liberi di raccontare la verità, lontani dal peso dell'obbligo.

PADRE DI COLETTE Lei ha ancora i genitori?

ANTOINE Sì, ma a dire il vero non li vedo spesso. Non andiamo d'accordo.

MADRE DI COLETTE Che peccato. Sua madre sarà molto dispiaciuta di non vederla più.

ANTOINE Sapete, è un po' colpa mia. Quand'ero ancora a casa scappavo spesso.

PADRE DI COLETTE Colette non ci darà sicuramente questa gioia.

COLETTE Che spiritoso...

MADRE DI COLETTE Beh, per me la famiglia...

COLETTE Domanda! Dove si sta meglio che in famiglia? ... Risposta: ovunque! [...] <sup>73</sup>

Il passato entra nel presente con occhi diversi, Antoine si fa maturo, mentre Colette prende le orme dei *mistons*. Preferisce uscire a divertirsi fino alle cinque del mattino con degli amici appena conosciuti, piuttosto che passare il tempo in famiglia o in compagnia di Antoine. La messa in scena procede esplicitamente nel dialogo tra la vita di Doinel bambino e la vita di Doinel adolescente. Ed infatti, in *Antoine e Colette*, nel corso del primo incontro tra Antoine e René, si ritorna fisicamente al passato: un flashback senza stacco proietta le memorie al 1958, costruendo una sorta di film nel film. Nella sequenza inedita de *Les Quatre-cents coups*, eliminata dal montaggio finale, si vedono i due

---

<sup>71</sup> Malanga, *Op. cit.*, p. 382.

<sup>72</sup> Gillain, *Op. cit.*, p. 94.

<sup>73</sup> Truffaut, *Op. cit.*, 2011, p. 103.

bambini stesi su un letto matrimoniale che fumano sigari e giocano a *jaquet*, finché all'improvviso non incombe nella stanza il signor Bigey, che accortosi della presenza di Antoine, nascosto sotto il letto, preferisce comunque ignorarlo. «Truffaut dimostra di saper dominare con grande maestria la struttura narrativa e il film ha tutte le qualità di un eccellente racconto breve: è conciso, asciutto, sostenuto da una ricca vena immaginativa e uno schema evocativo di ripetizioni e variazioni»<sup>74</sup>. Sebbene scrittori come Don Allen abbiano parlato del flashback assicurando la continuità della simpatia nei confronti di Antoine, dal punto di vista cine-morale la coppia Barbera-Mosca vede, in questa strizzata d'occhio al passato, un carattere negativo, poiché a detta loro: «non si risolve nell'urgenza di ricreare per lo spettatore l'atmosfera del film precedente»<sup>75</sup>. Fatto sta che, autocompiacimento o meno, il ritorno al passato suggerisce di per sé l'idea che Truffaut voglia dare inizio al ciclo di Doinel, «memore della *Commedia umana* di Balzac e dei *Rougon-Macquart* di Emile Zola»<sup>76</sup>. *L'amour à vingt ans* è stato un caso, dopo l'ottima accoglienza riservata a Jules e Jim, Truffaut si sente più sicuro, più sereno e soprattutto più libero dallo stato d'animo che l'aveva colto all'indomani del suo primo lungometraggio<sup>77</sup>. Chiamato dal produttore Pierre Roustang a rappresentare la Francia nella collaborazione con altri quattro giovani registi di nazionalità differenti<sup>78</sup>, *L'amore a vent'anni* nasce come serie di cinque episodi, ognuno girato da un paese diverso, sul medesimo tema sentimentale.

Quando mi chiesero di fare un episodio non avevo idee su come illustrare il tema e allora pensai di riprendere Jean-Pierre Léaud. Questo piccolo episodio mi ha permesso di farlo ritornare. Allo stesso tempo, è stato molto piacevole girarlo e mi sono pentito di non averne fatto un lungometraggio. Sull'amore a vent'anni potevo fare un'ora e mezzo! Abbiamo improvvisato

---

<sup>74</sup> R. Ingram, Paul Duncan, *François Truffaut, tutti i film*, Taschen, Colonia, 2008, p. 37.

<sup>75</sup> Barbera, Mosca, *Op.cit.*, p. 49.

<sup>76</sup> Ingram, Duncan, *Op. cit.*, p. 37.

<sup>77</sup> «I miei divorziarono dopo l'uscita del film. Non credo che l'abbiano visto, qualcuno deve averli sconsigliati; c'era una grande somiglianza fisica tra mio padre e l'uomo che interpretava il suo ruolo nel film. Lo stesso vale per l'appartamento in cui avevamo girato, che era situato nello stesso quartiere dove ero cresciuto. I miei genitori sentirono il film come una grande ingiustizia, soprattutto perché fu premiato a Cannes. È chiaro che divenni oggetto di molta attenzione e solo ora mi rendo conto di quanto fosse difficile la loro posizione. Provai una grande amarezza. Si potrebbe dire che nel film si dice tutto quello che noi non ci eravamo mai detto prima». Intervista rilasciata da F. Truffaut presente nel volume Gillain, *Op. cit.*, pp. 21-22.

<sup>78</sup> Shintarô Ishihara, Marcel Ophüls, Renzo Rossellini and Andrzej Wajda.

molto, ma c'era comunque una situazione su cui l'improvvisazione andava a meraviglia. Da qui è poi nato *Baisers volés*, qualche anno più tardi.<sup>79</sup>

Per quanto già ripetuto, il percorso di Antoine, nel secondo capitolo del ciclo, risulta travagliato e altalenante sul piano sentimentale, ma contemporaneamente, la sfera lavorativa prende l'onda del successo, indice di un alto grado di affidabilità e responsabilità. Scala le gerarchie della compagnia, passando alla fabbricazione dei vinili, settore da cui darà vita alla creazione materiale del suo primo disco, regalato in segno d'amore a Colette. La pasta, la pressatura, l'etichettamento, la refilatura ed infine l'inserimento nella custodia sono i lunghi passaggi goffi e speranzosi al fine di un freddo rifiuto categorico. Una volta consegnato il regalo, nel buio della sala cinematografica, Antoine tenta un bacio azzardato, conclusosi con un acceso divincolamento da parte di Colette, che per l'imbarazzo, lo costringe a fuggire dal cinema e a tagliare il rapporto. Mancando da qualche giorno, una sera torna a casa di Antoine, facendo da tramite ai genitori, che lo vogliono invitare a cenare insieme. Dopo un apparente rifiuto, il vecchio *miston* arriva nell'appartamento, pronto a subire l'atto finale della sua prima esperienza sentimentale. Infatti, durante la cena, seduti attorno alla tavola, sentono suonare il campanello della porta d'ingresso. Colette alzatasi per andare ad aprire, torna dentro casa con un ragazzo più grande, che ancora una volta, come nel segmento della ricerca del cane di Jeanne Moreau nei *400 colpi*, perde anche in questo caso la battaglia cavalleresca. Colette scompare con il nuovo compagno, lasciando Antoine pietrificarsi in compagnia dei genitori. Il padre e la madre, imbarazzati, non possono fare altro che sistemarsi davanti al televisore, dove appare il volto del presentatore della serata musicale, Bernard Gavoty, della quale Antoine aveva due biglietti dal vivo. Il prodotto audiovisivo si sostituisce all'amore, divenendo un freddo surrogato alle pulsioni adolescenziali, che hanno fatto dell'Antoine di *Antoine e Colette* un personaggio solo, ma per la prima volta non abbandonato. Alla fine di tutto, una coppia di genitori finalmente lo ama e lo accetta, sebbene la loro figlia preferisca tradirlo, giocando alle rincorse del gatto e il topo, facendo così: «il diavolo a quattro» coi suoi sentimenti.

---

<sup>79</sup> Gillain, *Op. cit.*, p. 94.

## Capitolo 3

### *Baci rubati* (1968)

#### 3.1 La maturità di chiamarsi Antoine

Lasciato Antoine Doinel nel salottino borghese, alienato dal prodotto audiovisivo e dal rifiuto sentimentale, lo si ritrova sei anni più tardi, appena riformato dall'esercito per instabilità militare. Il terzo capitolo della pentologia truffautiana si apre quindi, nuovamente, sulla materia del disturbo adattativo alla realtà della società francese. Sebbene crescendo, la prospettiva del mondo esterno si modifichi agli occhi di Jean-Pierre, l'angolazione sul mondo interno rimane sempre la medesima, frutto della biografia cronachistica di F. Truffaut. Difficile intendere se *Baci rubati* possa essere il proseguimento di *I 400 colpi* o dell'episodio de *L'amore a vent'anni*: il primo malinconico e drammatico, il secondo sulle sfumature di una commedia amara. Si potrebbe, tuttavia, ammettere che dato l'andamento della narrazione costellata di scenari comici e sketch vari, il capitolo a colori delle avventure di Doinel, possa viaggiare più sulla scorta del cortometraggio, che del primo film, dal quale è indubbiamente necessario debitore. Ed infatti, alla domanda: «È il seguito dei *400 coups*?», Truffaut diede una risposta chiara:

All'inizio l'idea era quella. Ma il tono di questo film è talmente spiritoso che non si può veramente parlare di un seguito dei *400 coups*. *Baisers volés* fa piuttosto pensare al clima dell'episodio che avevo girato per *L'amour à vingt ans*: comincia con l'ultimo giorno da militare di Antoine e finisce poco prima del suo matrimonio. Lo stile di *Baisers volés* è realista e leggero, l'azione procede per piccoli avvenimenti assai semplici. [...] È la prima volta che facciamo un film con pretese comiche. Mi sono reso conto che quando credevo di fare un film con il 50 % di commedia e il 50 % di tristezza, in realtà arrivavo all'80 % di tristezza e al 20 % di commedia. Il mio lavoro d'improvvisazione tende alla serietà. Allora mi sono detto: questa volta bisogna che sia tutto buffo e vediamo cosa succederà alla fine. Perciò bisogna ritrovare il 50 % di commedia e il 50 % di tristezza.<sup>80</sup>

*Quattrocento colpi* o meno, ciò che conta è il personaggio, la sua umanità vissuta nella disperazione del desiderio tradito o inappagato, i suoi mestieri, il rapporto che ha con le

---

<sup>80</sup> Gillain, *Op. cit.*, p. 124.

donne, ed insomma: la lente caleidoscopica che inquadra la vita di Antoine Doinel: non più bambino, ma nemmeno ancora adulto a pieni diritti.

### 3.2 Que reste-t-il de nos amours?

Che cosa resta dei biglietti dolci /  
dei mesi di aprile, degli appuntamenti? /  
Un ricordo che ci insegue senza posa, /  
felicità avvizzita, capelli al vento / baci rubati...

Il terzo film del ciclo di Truffaut si apre sulle note della canzone di Charles Trenet, composta nel 1943, da cui prende il titolo *Baisers volés*. Si è immersi nella nostalgia di un tempo passato, malinconia dei sentimenti infranti, che riflette sulla questione: «che cosa resta dei nostri amori?»<sup>81</sup>. Ed infatti, il regista, parlando di sé stesso, afferma:

Io sono un nostalgico, tutto rivolto al passato; lavoro sul mio passato o su quello degli altri e questa è una delle ragioni per cui ho preso come tema musicale una canzone di Trenet datata 1942. Credo che quest'aria evocherà agli spettatori buoni ricordi. Io non ho le antenne per ciò che è moderno, procedo per sensazioni, per cose già provate. Forse è per questa ragione che i miei film sono pieni di ricordi di gioventù.<sup>82</sup>

Presentandosi come la continuazione delle avventure di Antoine Doinel, *Baci rubati* è la prima commedia del regista, costruita volutamente pensando al fascino e alla malizia di Ernst Lubitsch, «che faceva di lui un vero principe»<sup>83</sup>. Proprio questa dialettica tra passato e presente segna sia l'appendice di un amore che Truffaut ha per un'epoca scomparsa, sia il ripetuto orizzonte marino dei *400 colpi*: passaggio di Antoine dall'infanzia all'età adulta, non portato a termine nel breve capitolo del 1962. Se per Truffaut raccontare una storia vuol dire, in qualche modo, stabilire dei rapporti sotterranei con il mondo dell'infanzia generale o personale, allora, non risulta un caso stabilire come la minaccia dei ricordi sia un passaggio necessario alla costruzione di una pellicola come *Baci rubati*. Ed infatti, già dal primo lungometraggio si percepisce che fare cinema significhi dichiarare i propri padri putativi, Bazin in cima alla lista, per cimentarsi con un'eredità di

---

<sup>81</sup> «Il titolo è tratto da una canzone di Charles Trenet, “Que reste-t-il de nos amours?”, e ovviamente io mi auguro che il film le somigli». Da Ibidem.

<sup>82</sup> Ivi, p. 125.

<sup>83</sup> Truffaut, *Op. cit.*, 2003, p. 59.

opere che altri hanno lasciato alla memoria del tempo. Questi scambi diplomatici tra ricordo e costruzione di una memoria presente, tra infanzia e adultità, tra la commedia di Truffaut e quella degli anni Trenta, sono solo alcune chiavi per descrivere, nel ciclo di Doinel, come il *coming of age* sia la porta più importante. E nel contesto della crescita, parlando del film, Truffaut diceva: «Lo avevamo infarcito di tutto quel genere di cose legate al tema che Balzac definisce “un début dans la vie”, un ingresso nella vita»<sup>84</sup>. L'ingresso nella vita di Doinel è qui costola accessoria di *Antoine e Colette*, dove la rincorsa del doppio amore-lavoro, fa da palcoscenico allo Charlot truffautiano: «all'inesperto, timido ed incapace Antoine che scambia la realtà con le apparenze e viceversa»<sup>85</sup>. Continua nella «ricerca dell'assoluto» di un'identità fuggevole, caleidoscopio di situazioni, scenari e personaggi dei quali fa conoscenza lungo la via della crescita. Personaggio provvisorio, alla giornata, fatto di incostanze che non gli permettono di intendere denaro e carriera come il cardine della propria esistenza. Sa che per lui non ci sarà il lavoro regolare, istituzionalizzato, fisso per sempre: perché, nella sua storia, l'incapacità di integrazione sociale e l'incomunicabilità viaggiano eternamente sui binari della pentologia. Non a caso Truffaut, o chi per lui in quel momento seguiva le riprese, comincia la narrazione in un ambiente costretto, chiuso, dal quale l'inquadratura della Torre Eiffel preannuncia la volontà di evasione. In una cella di una caserma parigina si incontra Antoine Doinel immerso in un'altra dimensione cara al regista: la letteratura. Ricorrendo al libro che Truffaut da ragazzo aveva consigliato ironicamente all'amico Lachenay come modello<sup>86</sup>, viene presentato intento a leggere *Il giglio della vallata* di Honoré de Balzac, in edizione ridotta dei classici *Larousse*. Prelevato da un soldato in divisa, l'ambiente circondariale viene abbandonato quasi immediatamente, come a voler intendere il bisogno di seguire il personaggio al di fuori dei limiti descritti dalle pellicole precedenti. Arruolato volontario per tre anni nell'esercito «a causa di una ragazza...

---

<sup>84</sup> Gillain, *Op. cit.*, p. 130.

<sup>85</sup> Barbera, Mosca, *Op.cit.*, p. 73.

<sup>86</sup> «Sono riuscito a recuperare una copia del *Giglio della valle*. E sono davvero felice di rituffarmi nella sua atmosfera romantica. Se sei innamorato di una donna sposata, bisognerà che ti mandi questo libro...» da Malanga, *Op. cit.*, p. 430.

naturalmente...»<sup>87</sup>, il Maresciallo-Maggiore Picard (François Darbon<sup>88</sup>), con un'ironica paternale lo congeda, privandolo del certificato di buona condotta: negato per decisione del Generale di divisione, attraverso il quale è quasi impossibile lavorare nella pubblica amministrazione o in una seria azienda privata.

Superata la sfera lavorativa, Antoine corre verso quella sentimentale, o meglio, verso quella sfumatura passionale e fisiologica. Pagati otto franchi alla tenutaria di un albergo affittacamere, sale al piano di sopra con una prostituta restia ai bisogni di Antoine, non volendo baci sulla bocca, che le si tocchino i capelli appena laccati o che le si tolga il pullover per il freddo. Amore e lavoro viaggiano sul binario dell'incostanza, traccia della discesa della libido di Doinel, atto a soddisfare i suoi piaceri con una donna diversa, indice dell'incapacità truffautiana di fissare il suo personaggio in una relazione monogama. Sempre in tenuta militare, ormai di notte, raggiunge una villa, dalla quale una signora lo accoglie festosamente. È la casa dei coniugi Darbon, genitori di Christine, probabilmente la causa fuori-campo dell'arruolamento di Antoine. Come il capitolo precedente, in cui l'alter-ego di Truffaut concludeva la sua avventura disastrosa insieme ad una famiglia accogliente, il terzo nodo del ciclo si apre, a sua volta, nella comprensione di una coppia sostitutiva al suo bisogno affettivo, privato nel periodo infantile. Vicari putativi delle figure genitoriali, trovano ad Antoine una soluzione lavorativa alla situazione vacante: portiere notturno all'albergo Alsina, sostituendo l'ex portiere, morto improvvisamente. È proprio nella nuova occupazione notturna che viene presentato il personaggio di Christine, mentre dietro al bancone d'ingresso Antoine è comodamente sistemato su una sedia a dondolo, immerso nella lettura di un libro tascabile: *La sirena del Mississippi*<sup>89</sup>. Comunicano timidamente cercando di risolvere le difficoltà argomentative del rapporto epistolare tenutosi durante il periodo di internamento. Dandosi del "lei" si riscontra ad inizio della narrazione una lontananza tra i due, dettata quasi sicuramente da quello che è successo prima e durante il servizio militare. La lezione di Colette non ha svezzato Antoine, ridotto a scrivere in una settimana diciannove lettere consecutive senza risposta,

---

<sup>87</sup> Truffaut, *Op. cit.*, 2011, p. 139.

<sup>88</sup> Interprete del ruolo del padre di Colette in *Antoine e Colette*, ritorna in *Baci rubati* nel ruolo del maresciallo della caserma. Si ritiene curioso il fatto che Truffaut riutilizzava gli attori senza riconfermarne il ruolo, facendo della logica della realtà, il piacere della finzione cinematografica.

<sup>89</sup> *La mia droga si chiama Julie* (titolo italiano di *La sirène du Mississippi*) è un film del 1969 diretto da François Truffaut, tratto dal romanzo *Vertigine senza fine* di William Irish.

rischiando di passare nuovamente dalla parte dell'amico secondario, a cui solo i genitori si affezionano e passano il tempo a guardare la televisione dando le spalle alla cinepresa.

All'alba del mattino seguente due uomini, Henri e Julien, con la scusa di un appuntamento in ritardo con Madame Colin ordinano al trafelato Antoine di raggiungere la camera al terzo piano e di aprire la stanza col passe-partout. Una volta dentro, accesa la luce, lo sguardo dei tre va verso il letto, dove scoprono una giovane donna a torso nudo insieme ad un uomo ancora insonnolito. Costruendo una situazione drammatica in chiave comica, Truffaut fa comprendere come Julien sia in realtà il marito inebetito della donna, alla quale rompe i vestiti, lancia dei fiori addosso, e solo dopo aver capito di dover creare più confusione possibile, inizia a sfogarsi rompendo un vaso e creando un gran frastuono. Henri soddisfatto, solo in quel momento ordina ad Antoine di chiamare la polizia per risolvere la rabbia dell'adulterio. La complicità tra Henri ed Antoine viene sottolineata dalla scena della chiamata alle forze dell'ordine, nella quale il primo consegna una banconota al secondo, facendo delle mani, seguendo la lezione del maestro Bresson, il soggetto dell'accordo sotterraneo. A quel punto, il direttore dell'albergo compresa immediatamente la situazione, svela la fregatura di Henri, detective privato di professione, facendolo uscire dall'albergo, seguito da Antoine, liquidato con la stessa banconota datagli in precedenza da Henri, ma strappata a metà. È a questo punto della narrazione che, finalmente, inizia la strutturazione del lungometraggio. Sentendosi inconsciamente in debito per essere la causa del licenziamento, Henri gli offre un lavoro come investigatore privato presso l'agenzia Blady per cui lavora, diventando parzialmente un nuovo padre putativo per Antoine, Jean-Pierre e Truffaut.

Il primo *turning point* fa di Antoine un nuovo personaggio, una spia inesperta e goffa, uno stalker poco professionale che insegue gli altri cercando inconsciamente sé stesso. Si nasconde dietro il giornale *Le Monde*, girato a rovescio, e insegue maldestramente una giovane donna con le gambe scoperte. Il pedinamento risulta caricaturale, da *cartoon* americano o da commedia *slapstick*, facendo di Jean-Pierre Léaud un erede dello Charlot di Chaplin, la cui denuncia alla polizia da parte della giovane donna, rende la fuga l'unica via possibile alla propria incolumità.

Il primo cliente importante di Antoine è l'ansioso signor Albani, presentatosi all'agenzia Blady con lo scopo di ritrovare un amico scomparso che lavora come prestigiatore nei

cabaret. Contattato Doinel, il signor Blady, prima di incaricargli il lavoro di ricerca, gli domanda:

BLADY Senta, volevo dirle... per prima cosa... lei vedo chiaro dentro di sé?

ANTOINE Oh sì, sì, sì...

BLADY Sa... perché anch'io ho bisogno di veder chiaro in lei. e poi, cerchi di capire che questa non è la Centrale di polizia. Noi non ci siamo arruolati. Non dobbiamo mai farci passare per ispettori di polizia... Certo, occorre dell'iniziativa, dell'astuzia; il nostro mestiere è per il dieci per cento ispirazione e per il novanta per cento traspirazione...<sup>90</sup>

Blady ha bisogno di capire se ci si possa fidare di Antoine e la questione: «lei vede chiaro dentro di sé?»<sup>91</sup> è il fulcro di tutta la pentalogia. Da un punto di vista freudiano, l'eterna mancanza di un Super-Io, l'instabile coscienza dell'Io e l'esuberante costanza dell'Es, rendono la personalità di Antoine in perenne disequilibrio. Le tre istanze risulterebbero quindi fuori fuoco all'interno della sua psiche, anche se, per assicurare il proprio futuro nell'agenzia, alla domanda del signor Blady risponde chiaramente con un sicuro: «Oh sì, sì, sì...»<sup>92</sup>. Citando Edison, il consiglio paterno al giovane Doinel è proprio comprendere come il mestiere dell'investigatore sia in modo sineddotico il mestiere del vivere, per il quale senza il duro lavoro di traspirazione non si possa crescere, poiché l'ispirazione, il genio e il talento non bastano. È una dura lezione al quale Antoine non è ancora pronto, sebbene la messa in guardia dei mentori del suo percorso sia precisa, perché nella crescita raccontata da Truffaut, l'eroe è quasi costantemente un burattino di legno che non ascolta il proprio grillo o un eterno Peter Pan la cui ombra continua a scappare. Tale fuga da sé stesso e dalle relazioni stabili viene esplicitata in una sequenza successiva, nella quale, tuttavia, non è Antoine il protagonista diretto. Andato a trovare Christine nella villa dei Darbon, viene sorpreso da Madame Darbon che, dispiaciuta, gli comunica l'assenza della figlia in casa. Ma l'apparenza diegetica dura lo spazio-tempo di un istante; la cinepresa compie una panoramica della facciata verso l'uscita esterna della cantina, dalla quale Christine scivola fuori, vestita da sera, con i guanti. Nascondendosi nell'ombra, corre via velocemente verso il cancello, piegandosi sotto i davanzali delle finestre illuminate, così che non possa essere scoperta da Antoine. Ecco che, la scappatoia notturna risulta pregnante nella costruzione della narrazione, poiché saltano le certezze

---

<sup>90</sup> Truffaut, *Op. cit.*, 2011, p. 163.

<sup>91</sup> Ibidem.

<sup>92</sup> Ibidem.

stabili: Christine diventa Colette, lasciando ancora una volta Jean-Pierre insieme agli adulti, ai genitori, che lo accolgono sinistramente dentro casa: probabilmente complici delle azioni della figlia. Le differenze di personalità tra i due giovani “innamorati” sono lucide: lei si nasconde, è timida, riservata e chiusa; lui, invece, si ritrova poco dopo ad un appuntamento con «una vera stanga»<sup>93</sup>, vistosamente più alta di lui, per il quale, su consiglio di Paul, un collega dell’agenzia investigativa, l’unica soluzione in questi casi è darsi un’aria professionale. E così, Antoine sembra parlarle con un tono impegnato, tenendo le mani nelle tasche del suo cappotto. Non ha paura di nascondersi, è estroverso, si mette in mostra agli occhi degli altri, ma allo stesso tempo ha sempre bisogno di un mentore che lo consigli, che lo aiuti ad affrontare la vita, forse ormai per abitudine, o per una reale insicurezza di fondo. Il fantasma di Colette, autrice del rito d’iniziazione all’adulità, non solo ritorna nelle vesti di Christine, ma si materializza sullo schermo. Durante l’appuntamento del primo incarico investigativo, una giovane coppia che sta attraversando la strada, con un neonato in braccio, incrocia Antoine. La donna è Colette in carne ed ossa: è tornata dall’incubo de *L’Amour à vingt-ans*, e come se non bastasse, il marito è ancora Albert Tazzi, lo stesso ragazzo che ha vinto la battaglia per l’amore di Colette nell’episodio precedente, lasciando Antoine in balia del salottino borghese. Il fugace incontro risveglia dal cimitero dei sentimenti il passato di Doinel alla pari di un *flashback*. È ancora, in qualche modo, ancorato alla serata televisiva passata insieme ai genitori di Colette. La madre gli ha passato il nuovo contatto telefonico della figlia, alla quale però «non si sciupa di chiamare»<sup>94</sup>, anche se, come rammenta Colette: «una volta il telefono non ti faceva paura»<sup>95</sup>. Congedato rapidamente il passato si fionda nel presente, abbandonando per un attimo la vita lavorativa a favore di quella sentimentale. Presa la lezione di Colette si dirige a chiamare immediatamente da una cabina telefonica Christine Darbon, ma come sempre, la dicotomia lavoro-amore nella vita di Antoine non funziona mai contemporaneamente. L’appuntamento viene oscurato da un camion postosi tra la cabina e l’ingresso delle poste, dove era entrato poco prima il prestigiatore, amico del signor Albani, del quale non ci sarà più traccia per Antoine, chiamato a fare rapporto di una situazione “fantasma” al signor Blady, che costretto ad affidare il caso ad un altro investigatore, gli confessa: «davvero non so che fare con lei, capisce... è sicuramente

---

<sup>93</sup> Truffaut, *Op. cit.*, 2011, p. 166.

<sup>94</sup> Truffaut, *Op. cit.*, 2011, p. 173.

<sup>95</sup> *Ibidem*.

pieno di buona volontà ma così deludente»<sup>96</sup>. Ogni autorità, soprattutto maschile, che incontra e da cui dipende, lo etichetta alla stessa maniera. È sempre leggibile da ogni surrogato paterno, sebbene il personaggio di Antoine durante la crescita muti carattere ripetutamente, passando dapprima attraverso le fasi del buono, il brutto e il cattivo e finendo ad essere nient'altro che uno, nessuno e centomila. Perché, come analizzano chiaramente Barbera e Mosca:

L'Antoine di *Baisers volés* è un romantico sognatore, sentimentale e impulsivo: simpatico nella sua sprovveduta e catastrofica incapacità di far fronte alle situazioni in cui viene a trovarsi. Ma, per non lasciarsi ingannare dalle apparenze, occorre accorgersi di che cosa si nasconde dietro l'accattivante maschera di Jean-Pierre Léaud: e allora ci si rende conto di tutta l'indecisione di Antoine, della passività che contraddistingue il suo lasciarsi andare, della mediocrità delle sue aspirazioni, della mancanza di iniziativa e di rigore morale che gli impediscono di fare scelte adeguate, di perseguire scopi più degni. Antoine è un uomo senza qualità, per di più anacronistico in quel suo inseguire sogni di immediatezza e di stabilità. La sua è una ricerca dell'identità in un mondo popolato di apparenze.<sup>97</sup>

Lo svolgimento riprende piede dall'ufficio di Monsieur Blady, quando uscito di scena Léaud, fa la sua apparizione il personaggio del signor Tabard (Michel Lonsdale), dalla cui testimonianza inizierà ad intrecciarsi la narrazione, presentando non solo nuovi personaggi, ma soprattutto nuovi ambienti, situazioni e relazioni. Presentatosi all'agenzia investigativa senza un motivo in particolare, risulta curioso come da parte di Blady la prima domanda postagli sia: «allora, lei è sposato, Monsieur Tabard?»<sup>98</sup>. È curioso perché Truffaut a questo punto sembra tagliare corto, focalizzando l'attenzione proprio sul particolare della vita coniugale di quello che più che essere un cliente alla ricerca di qualcosa o qualcuno, risulta essere un paziente da lettino psicoanalitico. E la risposta risulta ancor più evocativa della domanda stessa: «felicemente sposato, sì... con una donna superiore, devo dirlo proprio. Nessun problema da quel punto di vista. E io ho una salute ottima»<sup>99</sup>. In un'unica frase vengono compresi significato e significante di tutto quello che succederà da questo punto della narrazione a seguire. Madame Tabard è superiore e non desta, a detta del marito, nessun problema, portando il rapporto coniugale ad essere intonso, puro e angelico. Ma, a questo punto, uno spettatore consapevole e

---

<sup>96</sup> Ivi, p.176.

<sup>97</sup> Barbera, Mosca, *Op.cit.*, p. 72.

<sup>98</sup> Truffaut, *Op. cit.*, 2011, p. 177.

<sup>99</sup> *Ibidem*.

formato, analizzando l'aspetto del personaggio e l'uso delle parole assolutamente autoreferenziali, comprende a prima vista la psicologia e il carattere di Monsieur Tabard, che arrivato senza alcun motivo in particolare, dopo pochi minuti di conversazione ne esplicita la causa:

TABARD Ecco qua... nessuno mi ama e io vorrei sapere perché... Sì, lo so cosa sta per dirmi... Perché non si rivolge a uno psicanalista? Non è per quello che verrebbe a costarmi, mi creda, ho i mezzi. Ma non voglio perdere del tempo a raccontare la mia vita steso su un divano. Non sono una femminuccia... e il mio negozio mi occupa troppo! Vendo scarpe ventiquattr'ore su ventiquattro... e per Diana... non c'è tempo di fare altro.<sup>100</sup>

L'unica soluzione investigativa per chi non disprezza nessuno e contemporaneamente non viene amato è, dunque, quella del periscopio: di un infiltrato interno che possa analizzare e ricavare informazioni utili, che nel seguente caso prende il nome di Antoine Doinel. Assunto tramite un test manipolato per non destare sospetti, inizia il nuovo lavoro da "talpa" tra le scatole di scarpe del negozio del signor Tabard, dove durante un turno serale si ritrova incastrato nella ricerca di un paio modello Louis XV color camelia. Presa una scala, si sistema in alto poggiando i piedi sul ripiano di fronte, formando così un ponte tra i due scaffali di scarpe. Nella posizione fisica e metaforica di un funambolo, si ritrova al di sopra di una corda sottile legata alle sponde del binomio amore-lavoro, tentando di rimanere per più tempo possibile in equilibrio, al fine di non cadere nel vuoto dell'instabilità morale. Ma come Odisseo, legato all'albero della nave, si lascia ammaliare da un canto extradiegetico. Attirato in una dimensione metafisica, a differenza dell'acheo, non riesce a resistere all'inganno della Sirena vivente, tale Fabienne Tabard (Delphine Seyring), moglie del padrone. L'inesperienza e inettitudine di Antoine lo fanno cadere dalla corda tesa su cui metaforicamente camminava, portandolo nella dimensione del vuoto morale. La mancanza di un mentore, di un Orfeo che prontamente intoni con la lira una melodia più dolce del canto delle creature del mare, produce un Antoine la cui psiche si riduce ad essere il germe dell'Id, istanza freudiana incline al peccato originale. Così come Eva, dunque, viene denudato della sua indegnità e reso finito, prossimo alla morte per aver mangiato il frutto proibito dell'albero della conoscenza del bene e del male. Fabienne Tabard è adulta, affascinante, più grande e matura di Antoine. Somiglia d'aspetto alla madre (Claire Maurier) e per questi motivi ne diviene di diritto un

---

<sup>100</sup> Ibidem.

personaggio succedaneo a risposta della forma edipica di cui Antoine è eternamente subalterno.

La descrizione della donna magica nel rapporto investigativo serale è chiara. Da una cabina pubblica Doinel telefona a Ida, segretaria dell'ufficio degli ispettori dell'agenzia Blady, alla quale confessa involontariamente la sua infatuazione, scambiando la descrizione dei connotati con una dichiarazione d'amore:

ANTOINE Allora, Monsieur Tabard è soprannominato il dinosauro dal personale. (*Aprire un piccolo taccuino*) Ah! ... ho conosciuto Madame Tabard... Ha una voce incantevole e parla un inglese di una purezza assoluta.

IDA (*con tono professionale, voce fuori campo*) Descrivemela.

ANTOINE (*con enfasi*) È una donna superiore! ... Ha un'aria vaga e dolcissima. Il naso è un po' all'insù, ma dritto e spirituale.

IDA (*voce fuori campo*) La taglia?

ANTOINE Ah! ... ha una figura slanciata.

IDA (*con tono nervoso, voce fuori campo*) No, le sto chiedendo quanto è alta?

ANTOINE Oh... (*esitante*) Un metro e settanta... senza tacchi.

IDA (*voce fuori campo*) La forma del viso?

ANTOINE (*entusiasta*) È un ovale purissimo... insomma, un ovale un po' triangolare... ma la pelle è luminosa come se si illuminasse dall'interno!

IDA Mi senta bene, Antoine. Ciò che le si chiede è un rapporto e non una dichiarazione d'amore! ... Buona notte.<sup>101</sup>

Antoine non risponde al ruolo datogli dall'agenzia Blady. Al posto di essere un occhio esterno trasparente, diventa in qualche modo causa del malessere psicologico di Monsieur Tabard, che arrivato all'agenzia investigativa per risolvere i problemi empatici nei suoi confronti, si ritrova ad essere messo da parte anche da chi è stato assunto per aiutarlo. Il potere della donna magica, della Sirena poliglotta, crea da una parte nuovi interessi in Antoine, come il corso d'inglese seguito dal giradischi; ma dall'altra anche nuovi disinteressi, come quello rivolto verso la giovane Christine Darbon. Quest'ultima, infatti, durante una passeggiata attraverso un viale alberato, viene ferita moralmente da Antoine, poiché, stizzito in riferimento all'amicizia tra i due, le confessa brutalmente: «[...] amore

---

<sup>101</sup> Truffaut, *Op. cit.*, 2011, pp. 185-186.

e amicizia vanno di pari passo alla stima. Ebbene, io non ti stimo... E anche quando credevo di amarti, non ti stimavo... è così»<sup>102</sup>. La confusione mentale non si arresta, e in una scena che richiama in chiave comico-grottesca quella dei *Quattrocento colpi* in cui Antoine bambino si sedeva alla toilette della madre e provava i suoi trucchi, come per cercare di schiarirsi le idee, ripete incessantemente i nomi delle persone con le quali avverte uno stato di esitazione. Infatti, ancora in pigiama, si fissa intensamente allo specchio ripetendo più volte e con intensità crescente il nome di Fabienne Tabard, legandolo incessantemente a quello di Christine Darbon.

Richiamando le tematiche del doppio, risente del bisogno di indagare su sé stesso, le cui proprie “ombre” mentali hanno permesso allo specchio di diventare una sorta di metafora della psiche. Ciò che viene riflesso nello specchio è necessariamente diverso da ciò che vi si riflette, in quanto non si è mai uguali a sé stessi in nessuna occasione. Difatti, l’isteria psicosociale culmina con l’indagine sulla propria esistenza, ripetendo fino allo sfinimento fisico il suo nome: Antoine Doinel. Il linguaggio si svuota di significato, diventando una sorta di formula magica surreale e metafisica. Sillabando ossessivamente i nomi, scomponendoli e ricomponendoli in un tutt’uno eufonico, Antoine cerca quasi di carpire il segreto delle persone<sup>103</sup> che si trovano dall’altro lato dello specchio. A differenza della Alice di Carroll però, non trovando il coraggio di attraversarlo, rimane aldilà di un sottomondo capace di rispondere alle sue domande, privandosi, quindi, delle risposte di cui ha bisogno un adolescente nel passaggio al mondo adulto. La realtà gli sfugge dalle mani, vi si perde sposandone i relativi fantasmi e diventandone parte integrante. Il futuro che lo attende è certo, riflesso nelle ombre che popolano un presente dal quale la libertà, la fantasia e l’amore sono irrimediabilmente banditi<sup>104</sup>. Così, alla pari della coppia Bancroft-Hoffman de *Il Laureato*, uscito nelle sale americane l’anno precedente, Antoine risponde in prima persona alla maturità della signora Tabard, che consapevole dell’infatuazione del ragazzo nei suoi confronti, lo invita a prendere il caffè sul divano dell’appartamento dal quale si è allontanato per un istante il marito. La sequenza, a questo punto, gioca sui lunghi tempi silenziosi, sul tema della complicità, ma soprattutto sull’imbarazzo che ogni corteggiamento porta con sé. Doinel, gelido e impassibile alle azioni della donna magica, si dilegua dalla stanza quando, memore dell’esperienza

---

<sup>102</sup> Ivi, p. 187.

<sup>103</sup> Malanga, *Op. cit.*, p. 434.

<sup>104</sup> Barbera, Mosca, *Op.cit.*, p. 74.

militare, alla domanda: «le piace la musica, Antoine?»<sup>105</sup>, risponde con un preciso e rapido: «signorsì!»<sup>106</sup>. Si ritorna immediatamente alla fuga de *Les Quatre-cents coups*, di cui si è parlato ampiamente nel primo capitolo, con la differenza che in questo caso la corsa lungo le scale del condominio trova una regia matura, che costruisce la sequenza seguendo lo stile degli inseguimenti hollywoodiani. Se all'apparenza la forma cambia aspetto, in realtà la sostanza rimane la medesima, perché Antoine, come un orfano, vaga alla ricerca di famiglie sostitutive, di padri putativi e di donne dissimili all'indifferenza materna, solo che quando le trova tende sempre a scappare e a rifugiarsi nella sua realtà.

Doinel non si oppone apertamente alla società, e in questo non è un rivoluzionario ma percorre la sua strada ai margini della società, diffidando di essa e cercando di farsi accettare da coloro che ama e che ammira perché la sua buona volontà è totale. Antoine Doinel non è quello che si potrebbe chiamare un personaggio esemplare, ha fascino e ne abusa, mente molto, chiede più amore di quanto ne abbia da offrire lui stesso.<sup>107</sup>

L'amore che richiede viene letto in modo chiaro da Fabienne, autrice del regalo e della lettera inviata ad Antoine, nella quale spiega la differenza tra l'educazione e il tatto. Nello scenario di un signore che in casa di amici spinge inavvertitamente la porta di un bagno scoprendo una signora completamente nuda, le possibilità di risposta che potrebbero emergere sono due. Nel primo caso, richiusa la porta, se la frase di perdono risultasse essere: «oh scusi, signora!», allora si tratterebbe di educazione. Nel secondo caso, se vedendo la stessa donna completamente nuda la risposta fosse «oh scusi, signore!», quello allora si considererebbe tatto. Doinel fa uso di quest'ultimo inconsapevolmente, non conoscendo appieno la prudenza, la discrezione o il senso della misura delle cose. Ed infatti, l'unica misura a cui è abituato è quella della fuga, attraverso la quale possa ritirarsi all'interno della sua, già citata, dimensione di realtà, nascondendosi sotto le lenzuola, lontano dai fantasmi che abitano sotto il letto. *Baci rubati* è la storia di un flusso dinamico, di pedinamenti, fughe e rincorse disperate nelle quali il percorso e la congiunzione dello spazio vuoto risultano essere il tratto dominante per descrivere la disperazione del desiderio di incontrare la persona amata.

Persino la lettera d'addio che Antoine scrive alla signora Tabard è mostrata nel suo viaggio verso la destinataria in una splendida sequenza sotterranea, dove le viscere della città che scorre in

---

<sup>105</sup> Truffaut, *Op. cit.*, 2011, p. 193.

<sup>106</sup> *Ibidem*.

<sup>107</sup> J. Narboni, S. Toubiana (a cura di), *Truffaut. Il piacere degli occhi*, Roma, Minimum fax, 2010, p. 30.

superficie diventano depositarie dei turbamenti fisici ed emotivi più forti, incontro di corpi che prelude metaforicamente all'avventura successiva, e anche rivisitazione squisitamente truffautiana della celebre telefonata che apre *Il delitto perfetto* di Hitchcock.<sup>108</sup>

Com'è sua abitudine, Doinel si rifugia all'interno della scrittura delle missive, per le quali anche un addio viene rispedito all'indirizzo del mittente, dove si presenta Fabienne pronta a consumare definitivamente il rapporto, per poi scomparire dalla vita di Antoine. Presentata come una specie di fata, vuole in verità marcare il fatto che non sia un'apparizione, ma una donna. È eccezionale ed unica, come tutte le donne, ciascuna a modo suo, e poiché entrambi sono innamorati di tutto ciò che è unico, gli propone un contratto equo, ma non prima di chiudere la porta a chiave: muro per i desideri di Christine, che arrivata nel luogo giusto al momento sbagliato, si ritrova costretta a tornare indietro. Doinel può vivere la sua fiaba edipica senza rischi, anche se al momento della confessione al signor Blady, muore Henri, l'investigatore mentore che ha dato vita alla strutturazione iniziale del racconto<sup>109</sup>. Il cimitero diventa macabramente un luogo che, in qualche modo, risveglia in Antoine le pulsioni primitive dell'Es, consumando nuovamente un rapporto con una donna trovata per la strada. Se all'inizio della pellicola l'incontro con la prostituta consisteva in un bisogno passionale dovuto agli anni di internamento militare, alla fine dell'arco narrativo lo stesso topos viene letto come uno sfogo al licenziamento, alla morte di Henri, all'abbandono definitivo di Fabienne e all'incapacità di tornare da Christine. Antoine è ancora una volta solo, abbandonato e isolato. L'unica salvezza è dettata dal caso, per il quale in una Parigi trafficata, a bordo di un furgoncino due cavalli S.O.S., scontra la macchina di Monsieur Darbon. Assunto ora come tecnico riparatore di apparecchi televisivi, riceve una telefonata proprio dalla casa della famiglia Darbon, nella quale Christine, per attirare Antoine, guasta per sua volontà il televisore. In tenuta da meccanico, entra con aria fredda, professionale, di un mestiere che in realtà non gli si addice, ma che è costretto a fare per mantenersi. La tensione "coniugale" si scioglie nello spazio-tempo di un istante, quando la cinepresa, come un gatto nella notte, inquadra dal basso il letto intatto di Christine, per avanzare successivamente verso la camera dei Darbon, dove i due giovani dormono abbracciati serenamente.

---

<sup>108</sup> Malanga, *Op. cit.*, p. 433.

<sup>109</sup> Ivi, p. 435.

La mattina seguente, a differenza dell'inizio del lungometraggio per cui si davano del "lei", ora, consumato il rapporto, parlano dandosi del "tu", sinonimo di un avvicinamento compiuto. Durante la colazione, alla pari di un film muto, parlano con la carta, scrivono su un *bloc-notes* dei pensieri, si passano dei bigliettini come a scuola, alla pari della pin-up caduta dal cielo che l'Antoine dei *Quattrocento colpi* riceve dai compagni ad inizio film.

Uso pervasivo della scrittura rappresentata, "messa tra parentesi" della parola, epifania di personaggi muti per necessità o per scelta, microscene di muto nei film, il tutto coerentemente alla poetica del mostrare invece che del dire, all'ammirazione per i maestri del muto, alle dichiarazioni sulla "perdita" nel passaggio al sonoro; e poi dialoghi "rumorosi" spesso scentrati rispetto al corso degli eventi, personaggi che gesticolano, ma che soprattutto fanno una gran fatica a dire le cose importanti, che preferiscono scrivere: ce n'è abbastanza – a mio avviso – per guardare il cinema di Truffaut in una prospettiva forse non così scontata, quella cioè di un rapporto forte con la tradizione del muto.<sup>110</sup>

Il potere della parola scritta, della letterarietà comunicativa, del silenzio parlato è la manifestazione di uno sposalizio piccolo-borghese. Letto l'ultimo bigliettino scritto da Christine, Antoine le infila all'anulare sinistro un apribottiglie trovato in un cassetto, come fosse una fede nuziale. Sebbene ne esca finalmente vincitore, dopo i primi due capitoli del ciclo, l'ottimismo, in realtà, lo fossilizza metaforicamente sul divano dei genitori di Colette, facendo del matrimonio con Christine l'entrata ufficiale nel mondo borghese, fatto di ovvietà, apparenze e vite tutte uguali. Come scrivono Barbera e Mosca:

(Antoine) sposerà una insignificante piccolo-borghese, piena di buon senso e di calcolata ragionevolezza, e dimenticherà per sempre la notte d'amore con Fabienne, la donna uscita dalle pagine de *Il giglio della valle* di Balzac, eppure tanto più reale di tutti quanti gli altri personaggi del film, perché capace di amare veramente, di dare sé stessa senza reticenze, senza secondi fini.<sup>111</sup>

La pellicola termina su un'inquadratura d'insieme, dove la nuova coppia, seduta su una panchina di un viale fiancheggiato da aiuole viene interrotta da un uomo misterioso, un personaggio che per tutta la durata del film segue nell'ombra Christine Darbon senza mai

---

<sup>110</sup> Si rimanda alla consultazione dell'intero capitolo di A. Motta, *Parola e scrittura nel cinema di Truffaut*, presente in Brotto, *Op. cit.*, 2018, pp. 67-85.

<sup>111</sup> Barbera, Mosca, *Op.cit.*, p. 73.

preferire parola. Lo «strano tipo»<sup>112</sup> avanza verso di loro, si ferma davanti alla panchina e tenendo lo sguardo fisso su Claude Jade prende la parola:

IL TIPO Signorina... io so di non essere uno sconosciuto per lei. (Christine gira la testa verso Antoine). Per molto tempo, l'ho osservata senza che lei se ne rendesse conto. Ma da qualche giorno, non cerco più di nascondermi... e, ora, so che è giunto il momento. Ecco! ... Prima di incontrarla, non avevo mai amato nessuno... Odio il provvisorio. Conosco bene la vita. So che tutti tradiscono tutti. Ma, tra noi, sarà diverso. Noi saremo un esempio. Noi non ci lasceremo mai... nemmeno per un'ora. Io non lavoro. Non ho alcun impegno nella vita. Lei sarà la mia unica preoccupazione... Capisco... Oh! ... capisco che tutto questo è troppo improvviso perché lei dica subito sì... e che lei voglia prima rompere dei legami provvisori, che la uniscono a persone provvisorie... Ma io, sono definitivo.<sup>113</sup>

La linea del film si basa interamente su un'idea di provvisorietà, dall'idea alla realizzazione, anche se ad un tratto c'è qualcuno che capovolge le strutture, che riscrive la narrazione, che pretende d'essere definitivo all'interno di un mondo di personaggi latenti e momentanei. Poche cose sono stabili nella vita di Antoine e sia in amore che nel lavoro cambia tattica di continuo, a volte legandosi a persone e mestieri che non gli appartengono, fuori fuoco rispetto al carattere e al modo di vivere a cui Léaud ha abituato. Tuttavia, la dimensione d'assolutezza non è esclusa all'interno del ciclo di Doinel e la sua presenza è incarnata dallo sconosciuto che segue Christine per gran parte del film, promettendole solo alla fine stabilità e assolutezza al cambio della precarietà sentimentale di Antoine<sup>114</sup>. Durante la confessione d'amore, quale Doinel non sarà mai capace di replicare, il tono dell'intera pellicola viene rivolto sottosopra, e se la convinzione era di assistere a una commedia a lieto fine, ora si comprende di aver seguito, al contrario, «la storia di un'educazione alla rinuncia, al conformismo, alla banalità di un'esistenza il cui futuro si annuncia opaco e desolante»<sup>115</sup>.

Doinel rientra così nella categoria dell'uomo secondo Truffaut, perennemente teso alla ricerca dell'assoluto e pronto a rifugiarsi nell'arte quando l'esistenza lo colpisce con la disgregazione del provvisorio. Nel suo specifico, ancora una volta per iniziativa femminile, si prospettano nozze che

---

<sup>112</sup> Truffaut, *Op. cit.*, 2011, p. 212.

<sup>113</sup> Ivi, p. 213.

<sup>114</sup> Ingram, Duncan, *Op. cit.*, p. 48.

<sup>115</sup> Barbera, Mosca, *Op. cit.*, p. 74.

non promettono niente di buono. Una commedia che finisce con un matrimonio è l'inizio di una tragedia, diceva Sacha Guitry.<sup>116</sup>

Come la morale di una favola, alla fine si impara la lezione, si esce dalla sala con l'amaro in bocca e ci si chiede, con tutti i presupposti del *cliffhanger* seriale, che fine farà, ora, Antoine Doinel? «Langlois vuole che faccia il seguito. Aspetta la vita matrimoniale di questa coppia»<sup>117</sup>. Ed è proprio dalla volontà di Henri Langlois, in quel focoso maggio del '68 che nascerà, due anni più tardi, il quarto capitolo della saga di Doinel, dal titolo francese *Domicile conjugal*.

---

<sup>116</sup> Malanga, *Op. cit.*, p. 435.

<sup>117</sup> Gillain, *Op. cit.*, p. 128.

## Capitolo 4

### *Non drammatizziamo... è solo questione di corna (1970)*

#### 4.1 L'adulità come seconda pubertà nel rapporto coniugale

Nel quarto capitolo del ciclo si ritrova un Antoine diverso, ma sempre molto simile a sé stesso. La crescita fisiologica avanza di pari passo con l'instancabile ritorno ad uno stato primitivo d'immaturità. Sebbene nella vita i passaggi obbligatori all'adulità siano stati passati, in realtà si trascinano dietro gli errori commessi, i vuoti lasciati, le fughe improvvise. Lo svezzamento in *Antoine e Colette* ha fatto sì che Antoine confondesse l'amore con l'amicizia, cambiando ruolo da cognato a figlio dei coniugi di Marie-France Pisier. In *Baci rubati* l'avventura con Madame Tabard si è risolta nell'ingessata figura di Antoine, capace di provare pulsioni, ma incapace di portare avanti i sentimenti. Così, anche il servizio militare, da sempre connotato come l'esperienza utile al passaggio dall'adolescenza all'età adulta, è per Antoine un'avventura in colonia dalla quale dopo un paio d'anni è giusto ritirarsi, privandosi del senso di solitudine, di separazione, di paura, o dell'apprendimento di nuove competenze utili.

Il legame con Christine inizia nell'instabilità del rapporto, in quel dubbio amletico dell'essere o non essere che nel seguente caso può semplificarsi con la dicotomia amica o fidanzata, che porterà sì al matrimonio, ma con la minaccia perenne dell'amore definitivo professato dall'uomo misterioso nella chiusura della pellicola precedente. Antoine, nelle sue diverse vite, non ha legami pregressi, ha sempre vissuto nella solitudine, nella separazione o nella paura, e questi riti di passaggio li ha ottenuti durante tutta l'infanzia de *Les Quatre-cents coups*. Non riesce a crescere, a maturare, a diventare un adulto a pieni diritti, non perché non ne abbia la voglia, ma perché per natura non può raggiungere tali stadi. Nel testo *La vera vita, appello alla corruzione dei giovani*, Alain Badiou, scrittore e filosofo francese, sottolinea che la scomparsa dei riti di iniziazione espone ad una reiterata età adolescenziale senza fine. I rituali che segnano i confini non esistono nelle vite di Antoine. Cresce nella pratica senza essersi preparato sul reparto teorico. L'adulità risulta non solo una chimera a tutti gli effetti, ma soprattutto un ritorno ad un passato, ad un'infanzia, o meglio, ad una pubertà adolescenziale che non se n'è andata e che non vuole andarsene. È stato bambino, ma non sarà mai un adulto, vivendo

un periodo che, ormai, è diventato una condizione esistenziale confusa, entro cui i termini di inizio e fine sono sfilacciati e sempre più distanti tra loro.

Più costruito e meno riuscito di *Baci rubati*, *Non drammatizziamo...È solo questione di corna* affronta ancora una volta il problema del linguaggio, centrale nella poetica di Truffaut. Non è un film «borghese», come gli è stato rimproverato all'epoca, ma di certo anacronistico: non solo perché Doinel, nonostante la sua marginale diversità, è inassimilabile all'Uomo Rivoluzionario che si va formando idealmente in quegli anni, ma anche perché Truffaut opta per una messa in scena che combina Lubitsch, la commedia classica americana e il cinema francese degli anni Trenta.<sup>118</sup>

Oltre alle intuizioni di Malanga, è utile riportare anche i pensieri di Truffaut, il quale riteneva che Antoine non fosse un antisociale, bensì un asociale non rivoluzionario nel senso dell'ondata anni '60. Diffida della società, non pretende di cambiarla, si protegge da essa, essendo contemporaneamente pieno di buona volontà e desideroso di farsi accettare<sup>119</sup>.

La contrapposizione tra *Non drammatizziamo...* e la sua epoca non si gioca sul terreno ideologico, ma – ancora una volta – su quello cinefilo e personale. Nel film l'accusa di essere borghese non tocca Antoine Doinel, che all'osservazione del suo ex collega dell'Sos sul fatto che gli piacciono «le ragazze perbene, le piccole borghesi, insomma» risponde che non si è mai «posto la questione» perché gli piacciono «le ragazze che hanno i genitori gentili... Adoro i genitori degli altri, insomma!» e nella realtà lo stesso rimprovero non tocca minimamente Truffaut: «Quasi tutti si sentono insultati a sentirsi trattare da borghesi, ma io non lo reputo un insulto. In effetti mi sento poco coinvolto, probabilmente perché partecipo poco alla vita... in generale. La denominazione “borghese” è un attacco a un modo di vivere. Io non ho un modo di vivere (al di fuori del cinema non vivo affatto), non ho l'impressione che sia indirizzata a me e, se si tratta di un malinteso, non sono poi così impaziente di chiarirlo».<sup>120</sup>

Il fascino discreto della borghesia non viene quindi toccato dal personaggio truffautiano, alter-ego che alla fine rimane sempre fedele a sé stesso: «né borghese, né popolare e nemmeno intellettuale, Doinel è Doinel, allergico a tassonomie e definizioni preconfezionate»<sup>121</sup>. Il personaggio di *Domicile conjugal*, in fondo, non è diverso da quello de *I 400 colpi*; entrambi evadono in modo diegetico dalla reclusione all'adulterità,

---

<sup>118</sup> Malanga, *Op. cit.*, p. 472.

<sup>119</sup> Gillain, *Op. cit.*, p. 170.

<sup>120</sup> Malanga, *Op. cit.*, pp. 473-474.

<sup>121</sup> Ivi, p. 480.

mostrandosi pari solo sulla faccia della mimesi, facendo della vita una pantomima del comportamento dell'uomo adulto, vissuto con gli occhi del ragazzino.

Quando avevo tredici anni, non vedevo l'ora di diventare adulto per poter commentare impunemente ogni sorta di cattive azioni. Mi sembrava che la vita di un ragazzo fosse continuamente costellate di misfatti, e quella di un adulto di incidenti. Scendevo in strada per gettare nella spazzatura i pezzi di un piatto che avevo rotto lavandolo, e la sera stessa sentivo gli amici dei miei genitori che si divertivano a raccontare come avevano fracassato la macchina contro un albero. Nonostante gli anni passati, non ho cambiato idea su questo punto, e quando sento un adulto rimpiangere i tempi della sua infanzia tendo a credere che abbia una pessima memoria.<sup>122</sup>

In *Non drammatizziamo...* Antoine non subisce incidenti ma crea misfatti, che a proprio favore, riesce sempre in qualche modo a ricostruire, facendo tornare alla normalità i conti pregressi. Per tutti questi motivi, il capitolo si è voluto intitolare in parte: *L'adulità come seconda pubertà*, perché Doinel nel suo vestire il corpo dell'adulto non compie l'arco di strutturazione del personaggio, ripetendo *in loop* l'adolescenza, i primi amori e i relativi errori di chi si trova nella fase della pubertà, di chi non ha portato a termini i propri riti d'iniziazione per "diventare uomo".

#### **4.2 L'autopsia di un matrimonio**

Un'autopsia prevede di base un cadavere, in questo caso, il rapporto coniugale è solo la sineddoche di tutta la macchina filmica. La ricerca della morte va perciò ricercata nell'interezza della pellicola, nella costruzione dei capitoli della saga Doinel, nello spazio del racconto e nelle sue relative relazioni che intercorrono i diversi personaggi. Si ritiene che la causa del decesso del lungometraggio provenga innanzitutto dalla sua partenza, dalla scrittura del soggetto, dalla strutturazione premeditata che ne costituisce la narrazione. Per l'appunto, in merito all'insuccesso del film, quattro anni dopo l'uscita, Truffaut si pronunciava così:

Le mie più forti riserve vanno a *Domicile conjugal*, che è anche quello trattato meno bene dalla stampa... Sul momento ritenni che fosse una cosa molto ingiusta, perché ero contento degli attori, trovavo che non erano mai stati così bravi. Rivedendolo ora, mi accorgo di averlo praticamente diviso in tre parti: tutto quel che c'è nel "domicilio coniugale" va benissimo, tutto quel che succede nell'ufficio di Jean-Pierre sa di brutta gag, di comicità scadente; la terza parte, l'adulterio, l'avventura con la giapponese, è lo stesso brutta, perché volevo che questa giapponese fosse

---

<sup>122</sup> Narboni, Toubiana, *Op. cit.*, p. 26.

comica, invece è talmente bella, ha un viso talmente nobile che non si può ridere di lei... Idealmente, una buona scena Doinel è una scena che deve divertire gli uni e rendere un po' tristi gli altri...<sup>123</sup>

La tripartizione piramidale costruita sui tre momenti chiave: nascita, allontanamento, ricongiungimento, analizzata da J. Campbell, viene sfruttata attraverso delle modalità inefficaci. Di base, è proprio il personaggio di Antoine Doinel a rompere lo schema evolutivo. Seguendo la *Teoria del Monomito* di Campbell, l'eroe dovrebbe allontanarsi da una dimensione iniziale con lo scopo di entrare in un mondo straordinario, inconscio, ricco di missioni e di impedimenti da risolvere per l'effettiva crescita finale. Infine, dovrebbe riemergere un nuovo io, diverso, maturo, pronto a trovare un'aggiornata dimensione di sé all'interno della società. Il problema sta proprio nel personaggio di Antoine, poiché, alla fine di *Non drammatizziamo...*, non diventa sé stesso, resta immobile nella sua posizione, non cresce e anzi indietreggia.

Se *Baci rubati* iniziava il suo racconto con un riferimento diretto alla contemporaneità tramite l'inquadratura del cancello sbarrato della *Cinémathèque* di Henri Langlois; *Domicile conjugal* abbandona l'aspetto realistico e letterario, immettendosi direttamente all'interno del racconto attraverso un elemento topico dei suoi lungometraggi. Il film si apre, per l'appunto, con un paio di gambe femminili che camminano, la cui voce fuori campo di Christine precisa il fatto che ormai è una «Signora, non signorina»<sup>124</sup>. Ecco che, quindi, il domicilio coniugale, tanto osannato da Langlois, diventa l'incidente scatenante della pellicola da cui deriverà lo scorrere della narrazione. Tuttavia, il matrimonio risulta già compromesso in partenza, poiché l'acquisto della locandina del ballerino Nureyev, da parte di Christine, fa presagire un desiderio femminile che Antoine non può soddisfare. Proprio quest'ultimo, invece, si ritrova minacciato dal corteggiamento di Ginette, cameriera del bar sotto casa dei Doinel, la quale, mentre Antoine trasforma al pari di un prestigiatore i garofani bianchi in rossi, fa notare che uno tra tutti è rimasto del suo colore originale. Questa la metafora esplicativa che costituisce l'evoluzione del personaggio di Antoine Doinel: è l'unico fiore bianco alla ricerca del rosso assoluto, all'interno di un mazzo di fiori uguali che si accontentano di un rosso imperfetto. È pulito ed intoccato,

---

<sup>123</sup> Gillain, *Op. cit.*, p. 177.

<sup>124</sup> Truffaut, *Op. cit.*, 2011, p. 227.

ma allo stesso tempo isolato e abbandonato, seppur viva finalmente una relazione, al limite tra il definitivo e il provvisorio.

Riprendendo uno dei luoghi classici del cinema francese degli anni Trenta, Truffaut rimandando a *Il delitto del signor Lange* di Jean Renoir, ricrea l'atmosfera del condominio che dà sul cortile, microcosmo di personaggi che vivono all'insegna della comunità, della solidarietà e del pittoresco. Come la maggior parte dei film dell'epoca, la struttura basa le sue fondamenta su una comunità urbana variamente popolata, «che non è tanto il sintomo di un provincialismo polemico in un periodo dominato dall'internazionalismo, quanto un preciso segnale di riferimento cinefilo»<sup>125</sup>. Seppur girato dal vero e con l'aiuto giornalistico dei due cosceneggiatori Claude de Givray e Bernard Revon, l'effetto è quello di una messa in scena forte, «il cui concetto di realismo stilizzato è molto vicino proprio a quello degli anni Trenta»<sup>126</sup>.

Ho quasi trentotto anni e mi sembra di averne cinquanta. Ho cominciato a vivere attivamente a dodici anni e inoltre, intorno al 1944 o al 1945, ho visto molti film e letto molto sull'anteguerra, tanto che il mio folklore personale è la Francia dal 1930 al 1940: mi sarebbe piaciuto andare alle anteprime di *Amphitryon* [L'anfitrione], *La guerre de Troie n'aura pas lieu* [La guerra di Troia non si farà], *Le soulier de satin* [La scarpetta di raso]. Sento di appartenere a questa generazione.<sup>127</sup>

L'anacronismo in cui viene presentato il cortile rappresenta il desiderio di Truffaut di vivere un'altra epoca. Usa la macchina cinematografica come una navicella per tornare indietro nel tempo, portando il suo alter-ego ad essere, a sua volta, disallineato dal presente. «L'unica preoccupazione di Truffaut negli anni che seguono il '68 è che la spinta alla lotta sociale si trasformi in furia iconoclasta nei confronti del cinema classico su cui si è formato»<sup>128</sup>. Antoine non appartiene, quindi, né alla borghesia, né alla rivoluzione. Al contrario di Léaud, in prima linea per i diritti degli studenti e lavoratori nella lotta sociale, Truffaut sente di dover proteggere il suo personaggio, facendo dell'affetto rassicurante del cortile anni Trenta l'habitat perfetto, poiché Antoine, rispetto al mondo esterno, sarà sempre come quel già citato garofano rimasto bianco all'interno di un mazzo di fiori rossi.

Qui, come già in *Baci rubati*, una umanità variopinta e bislacca, descritta da Truffaut con ironico distacco e affettuosa comprensione, compie i riti scadenti e monotoni di una esistenza sempre

---

<sup>125</sup> Malanga, *Op. cit.*, p. 473.

<sup>126</sup> Ibidem.

<sup>127</sup> Gillain, *Op. cit.*, p.169.

<sup>128</sup> Malanga, *Op. cit.*, p. 475.

uguale a sé stessa, chiusa al mutamento e all'evasione da un universo fatto di abitudini e frustrazioni. Sono personaggi tipici e bizzarri, campioni di una piccola borghesia cittadina, che vive mediocrementemente in una dimensione sempre più angusta, stemperando nel qualunquismo, nell'ipocrisia e nella miseria culturale e spirituale la propria insanabile vocazione all'immobilismo.<sup>129</sup>

Così Truffaut, ritraendo il microcosmo colorato del condominio, rappresenta i personaggi in base a un loro tratto caratteristico: la già citata cameriera del bar che tenta in ogni modo di sedurre Antoine; il pensionato che si è chiuso in casa propria dalla sconfitta del generale Pétain; il cantante dell'Opéra, vicino dell'appartamento dei Doinel, in costante ritardo per colpa della moglie italiana; un misterioso individuo, che ricorda il personaggio bizzarro, seppur definitivo, presente alla fine di *Baci rubati*, cui tutti gli inquilini sospettano di essere uno strangolatore, ma che si rivelerà un imitatore della televisione.

La pellicola si muove al passo di falsi flashback, citazioni e rimandi chiari. Il riconoscimento di un tono comune costruito da tratti, motivi ed elementi diretti produce nel *cinéophile* uno stato d'animo di appagamento. Lo spettatore abituale del cinema di Truffaut si sente a casa, ritrova gli echi di *Baci rubati*, di cui il quarto capitolo non è altro che il suo «calco formale»<sup>130</sup>. «Il riconoscimento e le citazioni predispongono il seguito di un discorso cinematografico che presuppone un universo modulato dalla infinita varietà di rapporti tra segni conosciuti e amati»<sup>131</sup>. Così, alla pari di un *déjà-vu* in cui tutto sembra essere uguale, ma con una nota distorta e grottesca, si ritorna nella cantina della villa Darbon, dove mentre in *Baisers volés* Christine rifiutava il bacio di Antoine, ora è lei che prende l'iniziativa e che lo pretende, scambiando i ruoli della coppia. La vita coniugale inizia sulla falsa riga di una commedia romantica riempita da sketch, gag e trovate comiche ripetute. A cena nella villa dei coniugi Darbon (Daniel Ceccaldi e Claire Duhamel), Christine si lamenta del fatto che la madre della sua migliore allieva non le paghi in tempo le lezioni di violino, e allora Antoine, Christine e i genitori di lei, seduti attorno al tavolo, cercano una soluzione efficace alla riscossione del denaro. Il problema è trovare un segnale che faccia capire ad Antoine quale sia il momento giusto per fermare la madre nel cortile e chiederle i soldi. Così Truffaut, cercando di far arrivare indirettamente il messaggio ad Antoine, parla in realtà al pubblico, allo spettatore in sala

---

<sup>129</sup> Barbera, Mosca, *Op. cit.*, p. 90.

<sup>130</sup> Ivi, p. 89.

<sup>131</sup> *Ibidem*.

che dovrà collegare il suono al contenuto. Ed infatti la cena di famiglia ha tutta l'aria di essere una riunione tra gli sceneggiatori del film che secondo diverse opzioni devono scegliere quale sia il motivo musicale più adatto. Ecco che la "tavola rotonda", dopo vari tentativi, si conclude sulla scelta della Marsigliese, l'inno francese adottato più per cinefilia di rimando a Renoir, che per vero patriottismo<sup>132</sup>.

Ma se la «Marsigliese» è un segnale che va a buon fine, non altrettanto succede con gli altri segnali di cui il film è disseminato. Lo stile indiretto appreso da Lubitsch, che sembra rispondere a mere esigenze narrative e formali, finisce per svelare il tema occulto della quarta avventura di Doinel: i personaggi di *Non drammatizziamo...* soffrono di un deficit di comunicazione involontaria, che porta a mancati riconoscimenti, erronee identificazioni, incomprensioni e fraintendimenti.<sup>133</sup>

Tali cortocircuiti provocati dalla comunicazione indiretta si leggono chiaramente all'interno del rapporto coniugale tra Antoine e Christine. Infatti, il primo problema del loro ménage quotidiano riguarda il telefono, strumento principe della comunicazione tra nodi comuni. Costretti inizialmente ad usare quello del bar sotto casa, ora tramite le conoscenze del senatore, ottengono il proprio apparecchio privato moderno, che alla prima chiamata dimostra esplicitamente la mancanza di un riconoscimento chiaro. Telefonando al servizio dell'ora esatta, dall'altro capo del telefono, risponde il centralino dell'ospedale Cochin, e così, alla volontà di Christine di ringraziare tramite una lettera il senatore, Antoine punta i piedi sulle proprie certezze facendo uscire il suo carattere irrequieto, diretto e sincero.

ANTOINE Senti, io non ho chiesto niente. Il telefono, io me ne infischio, capisci, non sono stato io a chiederlo, me ne infischio!

CHRISTINE Sì, lo so bene che tu te ne infischi perché con il telefono si possono chiamare gli amici e chiamarli anche quando ci si annoia.

ANTOINE Quando ci si annoia? Quando ci s'annoia, io non so cos'è la noia. Della noia ho sentito parlare, so che c'è della gente che si annoia, ma io non so dove stia di casa. C'è sempre qualcosa da fare... Si possono... si possono tagliare le pagine di un libro... si possono... si possono fare le parole incrociate... beh... si può scrivere qualcosa. C'è sempre qualcosa da fare. Io vorrei che le giornate fossero di trenta ore, vedi, perché non mi annoio mai! Capisci! E meglio ancora, non vedo l'ora di invecchiare, vedi, così mi basteranno cinque ore di sonno a notte. E poi non so nemmeno perché sto discutendo, del resto ora vado in gabinetto!<sup>134</sup>

---

<sup>132</sup> Malanga, *Op. cit.*, p. 477.

<sup>133</sup> Ibidem.

<sup>134</sup> Truffaut, *Op. cit.*, 2011, p. 251.

Antoine litiga come un bambino, ma desidera invecchiare per fare quelle cose di cui non ha mai avuto tempo. È un personaggio ossimorico, altalenante: prima disprezza gli adulti, poi non vede l'ora di diventare grande. Non sta mai bene nell'essere sé stesso, vuole sempre qualcosa di altro, che sia però vicino al passato e contemporaneamente lontano dal conformismo della società capitalista che si sta formando. Sperimenta, ma non fa esperienze, e così, anche il laboratorio di colorazione dei fiori si spegne nel fallimento. Alla ricerca del rosso fuoco, ottiene solamente una nuvola di fumo e un mazzo bruciato, indice del nuovo capitolo della vita di Antoine, che uscendo dalla recinzione del cortile borghese, si avvia verso un nuovo lavoro, più moderno, distopico e internazionale, descritto in breve dalla voce fuori campo: «Importante società idraulica americana, cerca per propria sede Parigi giovane ambizioso, dinamico, buona conoscenza inglese. Carriera rapida»<sup>135</sup>. Arrivato nella sede dell'azienda americana, Truffaut introduce l'unico vero equivoco di tutto il lungometraggio. Doinel viene scambiato erroneamente per l'altro candidato, che fermatosi un attimo in bagno dopo aver consegnato alla segretaria una lettera di raccomandazione, perde involontariamente l'occasione del colloquio. L'equivoco si muove ancora sull'incapacità di seguire un linguaggio di comunicazione preciso. Ignaro dell'errore, Antoine assecondando la lingua inglese del capo aziendale, risponde secondo formule standard imparate a memoria, di rimando a *Baci rubati*, alle lezioni ascoltate dal giradischi per il corteggiamento di Fabienne Tabard. Nell'asettica dimensione del complesso idraulico americano, troverà così un nuovo lavoro come manovratore di barche elettrocomandate, facendo della modernità atipica del palazzo parigino il richiamo cinefilo all'universo disumanizzato di *Play-time* di Jacques Tati.

L'ardito percorso che Truffaut fa compiere a domande e risposte, lasciando allo spettatore il compito e il piacere di riempire i vuoti (memore, evidentemente, della «groviera Lubitsch» dove «ogni buco è geniale»), è la rappresentazione del cammino matrimoniale impossibile in questa coppia insolita.<sup>136</sup>

Il rapporto coniugale viene oscurato dal non detto, dai silenzi, dai buchi da riempire a posteriori. Antoine capisce che Christine è gravida nuovamente secondo un canone indiretto. Durante una passeggiata, la moglie si ferma davanti ad un palazzo con tre targhe affisse a fianco dell'entrata, con su scritto: sarta terzo piano, notaio primo piano, ginecologo quinto piano. Senza farsi troppe questioni, Doinel continua la giornata

---

<sup>135</sup> Truffaut, *Op. cit.*, 2011, p. 253.

<sup>136</sup> Malanga, *Op. cit.*, p. 479.

andando alla fermata del metrò, ricollegando la targa del ginecologo a Christine solo dopo aver visto l'immagine di un neonato su un manifesto pubblicitario, con su scritto «Bébé Confort». Ed ecco, che la preparazione alla paternità viene eseguita secondo le conoscenze a cui Antoine è abituato: la musica, o più precisamente l'ascolto a tutto volume del disco *Il parto indolore*, verso il quale gli inquilini si guardano attoniti lungo le scale del palazzo. «I messaggi in *Domicile conjugal* seguono sempre vie traverse: a volte non arrivano a destinazione, a volte arrivano al destinatario sbagliato [...]»<sup>137</sup>. La narrazione è così mossa da messaggeri, mittenti e destinatari, è uno scambio di informazioni postali, missive, lettere scritte e raccontate. Anche la notizia del parto è spedita ad Antoine tramite un messaggio, in questo caso visivo, non letterario, da cinema muto. La notizia arriva prima all'ufficio dell'agenzia americana, al quale capo del telefono risponde una segretaria, che di corsa raggiunge Antoine nel giardino, dove da lontano, alla pari dell'arcangelo Gabriele, dà notizia della natività di un figlio maschio tramite l'indicazione di un bambino su una rivista, descritto in ospedale con queste parole:

ANTOINE Ero sicuro che sarebbe stato formidabile, ma ha superato le aspettative. Farò di lui ciò che io non sono riuscito a diventare. Lui sarà un grande scrittore, o sarà come un Victor Hugo o niente. (*Avvicinandosi al bambino*). Quel che ha fatto Napoleone con la spada tu lo farai con la penna.<sup>138</sup>

È consapevole dei suoi errori, dei propri limiti, ma non fa nulla per migliorarsi. Tratta il bambino come un nuovo svago, un gioco su cui riversare le proprie speranze. Nel rapporto col figlio è infantile e si dimentica per un attimo di Christine, perché Antoine, alla pari della disattenzione di un adolescente, non riesce a concentrarsi su due azioni differenti che lo coinvolgono. Sordo alle volontà della moglie, si fa immortalare insieme al neonato dal fotografo della clinica, che Christine, data la stanchezza del parto, aveva cercato di far uscire dalla stanza a più riprese. Detto ciò, la nascita del figlio diventa la prima crisi al crollo del domicilio coniugale: Christine vuole stare da sola con il bambino, obbligando Antoine ad andarsene dall'ospedale, mentre Antoine, dal canto suo, rimarca l'ingiustizia del breve divorzio ospedaliero.

ANTOINE Sai, io, in una sera come questa, io non avrei voluto lasciarti sola.

CHRISTINE Comunque, questo bambino l'ho aspettato da sola.<sup>139</sup>

---

<sup>137</sup> Ibidem.

<sup>138</sup> Truffaut, *Op. cit.*, 2011, p. 266.

<sup>139</sup> Ivi, p. 267.

Dalla risposta si riconosce come il personaggio di Claude Jade sia evoluto notevolmente rispetto al capitolo precedente, entro il quale non si comprendeva quali fossero i punti di forza o debolezza. Ora è sia moglie che madre: più matura e pronta di Antoine ad affrontare la nascita del figlio, si prepara ad una modalità di educazione tradizionale e aperta, a differenza della corrispettiva modalità chiusa e anacronistica del padre, che fa del figlio l'appendice della sua dissociazione interna. È un figlio non condiviso, duale: appartiene al padre e alla madre attraverso forme differenti. La parte materna vuole per il bambino il nome Ghislain, mentre quella paterna è improntata verso Alphonse, sebbene sia, secondo Christine, un nome un po' da paesano. Nasce nell'ambivalenza di due nomi, due personalità differenti che rischiano di scinderlo già dalla nascita, anche se alla fine sarà Antoine, all'insaputa della moglie, a recarsi all'ufficio anagrafe per stabilire il nome definitivo di Alphonse.

«Dall'infanzia non è uscito, e non uscirà mai»<sup>140</sup>, ed infatti: memore delle disattenzioni dei *Quattrocento colpi*, perde la lista della spesa datagli da Christine. La coppia è infantile e dissociata, lei ha sposato un uomo-bambino e lui «una donna che gioca a fare la moglie e la madre come si deve»<sup>141</sup>. Sono un tutt'uno acerbo ed elementare non solo dal punto di vista morale, ma anche e soprattutto da quello comportamentale. Gemelli di un grembo comune, tornano fisicamente alla prima infanzia, a quel nido familiare protettivo dentro cui scambiarsi il cibo, cenando con gli omogeneizzati di Alphonse: «suggello di questa coppia infantile, a cui il matrimonio adulto non si addice per nulla»<sup>142</sup>. Incarnazione dell'amore provvisorio, durante la cena, Antoine viene minacciato dall'amore definitivo, dal turbamento finale di *Baci rubati*. Alla televisione lo strangolatore, doppio del personaggio oscuro del capitolo precedente, riporta in vita il fantasma della signora Tabard, chiudendo il suo monologo con le stesse identiche parole ricevute ad Antoine durante l'avventura con la moglie del vecchio capo di lavoro: «[...] no, non sono un'apparizione, anzi sono una donna, perciò tutto il contrario che un'apparizione. Lei dice ch'io sono eccezionale, ah sì è vero, io sono eccezionale»<sup>143</sup>. A circa metà narrazione, dunque, cambiano i pesi e le misure della pellicola. Cadono le sicurezze e si mettono sottosopra le aspettative pregresse. Pertanto, al seguito di un colpo di scena così potente,

---

<sup>140</sup> Malanga, *Op. cit.*, p. 480.

<sup>141</sup> *Ibidem*.

<sup>142</sup> *Ibidem*.

<sup>143</sup> Truffaut, *Op. cit.*, 2011, p. 277.

Truffaut decide di capovolgere il piano del racconto inserendo nella rosa dei personaggi una nuova donna, Kyoko Yamata (Hiroko Berghauer): colonna portante dello sgretolamento del domicilio coniugale e chiave negativa del declino caratteriale di Antoine Doinel.

Arrivata insieme ai genitori all'industria franco-americana, incontra tramite Monsieur Max, Antoine, nella dimostrazione di manovrare i modellini delle barche al bacino dello stabilimento idraulico. Come nella serata musicale di *Antoine e Colette*, Truffaut per raccontare le infatuazioni adoperava gli scambi visivi tra i personaggi. L'oriente e l'occidente si guardano di continuo, prima uno, poi l'altro, giocando ad innamorarsi nel mutismo comunicativo. Così, le interferenze nella consegna di un messaggio diventano mittenti e destinatari, codici di una divulgazione complessa. Prima di parlare ad Antoine, Kyoko passa attraverso sua madre, bisbigliandole all'orecchio qualcosa, e come in un passaparola senza fili i personaggi sussurrano segretamente la volontà della giapponesina. La madre si avvicina al padre, il signor Yamata all'interprete, la traduzione a Monsieur Max ed infine il capo fa ricevere ad Antoine il messaggio iniziale. Come in *Baisers volés*, dove la posta pneumatica nel sottoterra parigino veniva mostrata in tutti i suoi passaggi, qui la difficoltà comunicativa è presentata nella sua interezza, passo per passo, destinando a Doinel la volontà di Kyoko: sapere dove si trovi la toilette. Rimasti soli, in silenzio, fanno comunicare i loro corpi. Dall'ascensore passano al bagno, e dal bagno al bacino d'acqua dove lavora Antoine, entro cui la giovane giapponesina, volendo muovere il traffico navale, fa cadere accidentalmente un proprio bracciale. La perdita involontaria si trasforma rapidamente da fattore negativo a occasione positiva: diventa lo strumento attraverso il quale Antoine può dimostrare il proprio spirito cavalleresco, addentrandosi nell'impresa di recuperarlo e di riconsegnarlo alla proprietaria. Ed infatti, proprio il giorno seguente, davanti alla porta dell'appartamento di Kyoko, si presenta Doinel, nelle vesti dell'eroe, a seguito del ripescaggio del bracciale. All'interno dell'ambiente arredato in pieno stile orientale, non si sente a proprio agio, è abituato all'appartamento classico parigino, e all'offerta di fermarsi a bere un tè insieme alla coinquilina, decide di fuggire rapidamente, come è solito fare. Tuttavia, per la prima volta in tutta la pentologia, la fuga diventa in realtà l'occasione per suggellare un amore improbabile. Così, prima di congedare Antoine, decide di non farselo scappare e come «un lambire di fiamma» alla Hugo, lo bacia intensamente. Da questo momento in particolare, l'autopsia della coniugazione matrimoniale riconosce le cause del decesso, iniziate con un bacio

agrodolce, preludio del conflitto nuziale. Truffaut ritrae la coppia distesa nel letto a leggere: lei la biografia di Nureyev, «l'uomo selvaggio secondo Truffaut»<sup>144</sup>; lui *Le donne giapponesi*, probabilmente nell'intento di carpire il più possibile dalla letterarietà sull'argomento, nella preparazione dell'esperienza pratica. L'adulterio è compiuto, anche se «Antoine diventa l'amante della donna giapponese quasi senza rendersene conto»<sup>145</sup>. La va a trovare a casa sua, cenano insieme, programmano di andare al cinema e Kyoko dopo una litigata con la coinquilina decide di farla uscire di casa, assicurandosi che se ne vada, per restare da sola con Antoine. Come se non bastasse, tornando al piano dei messaggi, affigge all'esterno della porta d'ingresso un cartello con su scritto, in ideogrammi: «Si prega di non disturbare», simbolo elementare volto a trasmettere la volontà concreta di legarsi al nuovo fidanzato parigino. Nell'incomunicabilità tra oriente e occidente, Kyoko si avvale della scrittura come mezzo più diretto per dimostrare il suo amore. Ritorna ai bigliettini, ai segreti nascosti, e così, riempiendo un mazzo di tulipani con dei messaggi brevi, scritti su cartoncini di diversi colori, si dichiara a Doinel dicendo: «Kyoko ama Antoine»; «Vieni quando puoi, ma vieni presto»; «Lei dice buonasera agli altri e pensa ad Antoine». Ma siccome in questo film i messaggi seguono sempre vie traverse, non arrivando a destinazione o arrivando al destinatario sbagliato, il mazzo di fiori dell'amante viene scambiato tra tutto l'ufficio nella speranza che possa appartenere a loro, senza immaginare in alcun modo che sia indirizzato a Doinel<sup>146</sup>, tuttavia deciso a liberarsi immediatamente dal fardello infedele. Nella volontà di nascondere le prove, non fa i conti col suo destino, e anche in questo caso un messaggero entrato nella narrazione a discapito di Antoine, consegna all'interno della casa dei coniugi il mazzo ripescato dal bidone dei rifiuti, che «con l'affettuosa e truffautiana complicità di un bambino, sboccia sotto gli occhi attoniti di Christine»<sup>147</sup>.

L'amore ha una labilità irriducibile, è provvisorio, non è mai possibile vederlo maturare pienamente. Questo aspetto viene associato con quello della malinconia come dimensione emotiva che pervade di sé un'esperienza affettiva prolungata. Ma la tesi è più profonda e si lega ad una

---

<sup>144</sup> Malanga, *Op. cit.*, p. 480.

<sup>145</sup> Ingram, Duncan, *Op. cit.*, p. 56.

<sup>146</sup> Malanga, *Op. cit.*, p. 479.

<sup>147</sup> *Ibidem*.

concezione intimista della vita propria del regista. L'amore si realizza esclusivamente a metà, resta acerbo nella sua manifestazione migliore e questa è la sua più autentica natura.<sup>148</sup>

La relazione collassa, si deteriora rapidamente nell'impossibilità argomentativa. L'ultima speranza conclusiva, letta più come provocazione che come lusinga a ripescare l'amore di Antoine è la pantomima di Christine, vestita in abiti tradizionali giapponesi, truccata all'orientale ed inserita in un ambiente appositamente costruito per stupire negativamente suo marito. Intrappolato in una morsa dolente, Doinel è rappresentato nell'incapacità di fuggire, algido di fronte al silenzio di sua moglie che, come unica espressione che le rimane, comunica la sua delusione tramite una lacrima lunga e corrosiva che le solca il viso impallidito.

Quando Jean-Pierre Léaud ha un'avventura con una giapponese, sua moglie viene a saperlo e lui, tornando a casa, la trova in fondo all'appartamento vestita da giapponese. Sapevo che la gente avrebbe riso, così faccio venire avanti la donna e faccio una carrellata su di lei; e quando lei arriva in primo piano, si vede che ha una lacrima sul viso e la risata si blocca, la gente si vergogna di avere riso. È una scena che avevo interamente previsto nel modo di farla e negli effetti da ottenere, perché sapevo che una volta che la ragazza fosse stata abbigliata alla giapponese, la scena non poteva più essere buona se lei si metteva a servire la cena al marito... Perciò sapevo che bisognava finire nel momento in cui la si vede, ma cercavo un effetto finale; quella lacrima sarebbe stata il punto forte, perché era una specie di doccia scozzese. Ed è andata così, almeno credo. Queste cose sono un po' sperimentali, per me. È pensando a Lubitsch che le faccio: «Che cosa si aspetta la gente?» Diamo loro quello che si aspetta e poi, allo stesso tempo, diamo loro quello che non si aspetta. Vede? Significa giocare con la gente, ma questo mi diverte molto, mi piace.<sup>149</sup>

La tranquillità borghese del domicilio coniugale permette ai raggi seducenti di Kyoko di filtrare all'interno del matrimonio. Antoine, che non si innamora mai della persona, ma di quello che gli sta attorno, anche nel caso giapponese, afferma di non amare una donna, ma un intero continente inesplorato. In questo caso, però, l'evasione coniugale si presenta fin dall'inizio con le caratteristiche di un'avventura destinata ad auto concludersi. Alla fine di tutto c'è Alphonse, la responsabilità di essere padre, il dovere di educare un figlio e di rientrare in un ruolo sociale codificato. «L'ordine turbato sarà presto ristabilito: in fondo,

---

<sup>148</sup> G. Bettin Lattes, *L'amore secondo Truffaut*, in SMP vol. 2, n. 4, 2011, <https://doi.org/10.13128/SMP-10625>, p. 292. (Ultima consultazione 26/11/2022).

<sup>149</sup> Gillain, *Op. cit.*, pp. 171-172.

pranzare alla giapponese con le gambe incrociate è così scomodo... Christine invece è tanto saggia, così riservata, così ben educata»<sup>150</sup>.

Dunque, nella distopia di un adulterio dichiarato Truffaut inserisce volutamente una fugace apparizione del maestro della rappresentazione disumanizzata, silhouette chiarifica a rimescolare le carte della storia. Monsieur Hulot compare rapidamente, come un'ombra, perché Tati, in un'intervista, parlando del suo personaggio come di una persona reale, aveva detto: «Vedo Hulot quando vado al ristorante, vedo Hulot quando vado in aeroporto, lo vedo ovunque, ma mi dispiace non vederlo mai nei film». Ed ecco che Truffaut lo prende in parola, gli chiede l'autorizzazione e utilizza per la scena risolutiva il migliore dei suoi sosia<sup>151</sup>. Antoine è decentrato proprio come Hulot, e dicendo a Christine che è la sua sorellina, sua figlia e sua madre, si dimostra confuso come al solito, al contrario della moglie, dignitosa, matura e responsabile, che prontamente risponde: «avrei voluto essere anche tua moglie»<sup>152</sup>. La sua concezione infantile della donna è bene illuminata dalla sequenza successiva, quasi a confermare l'inevitabilità di una dimensione cinica nel legame nuziale. Come è solito fare nei momenti in cui è escluso da tutti, raggiunge una casa d'appuntamenti, nella quale viene immerso in un bagno straniante, un cerchio di donne differenti dal quale pescare la preferita, cosa a cui Antoine non è abituato e che all'apparenza decide di evitare. Scelta una in particolare, Marie, alla fine si ritroverà in camera da letto, consumato il rapporto passionale, a discutere di politica, di contemporaneità, «in uno dei pochissimi accenni alla Truffaut al clima del periodo»<sup>153</sup>.

MARIE C'è abbastanza calma in questo momento. Prima i clienti venivano fino al ventitré di ogni mese, adesso già dal quindici sono tutti al verde. Dev'essere qualcosa che non dipende da loro. Tutta colpa dei politici. Hai mai visto i loro brutti musci alla televisione? Tu non ti interessi di politica?

ANTOINE Sì sì. Vagamente... comunque la penso come te i politici non mi piacciono, sono tutti degli imbrogliatori.

MARIE (*aggiustandosi i capelli*) Sì. Ma ci sono imbrogliatori che ci costano più cari di altri. E poi non scordare questo: «Se non ti occupi di politica, la politica si occupa di te, soprattutto alla fine del mese».

---

<sup>150</sup> Barbera, Mosca, *Op. cit.*, p. 91.

<sup>151</sup> Gillain, *Op. cit.*, p. 173.

<sup>152</sup> Truffaut, *Op. cit.*, 2011, p. 303.

<sup>153</sup> Malanga, *Op. cit.*, p. 482.

ANTOINE (*andandosene*) Sì è la fine del mese, è la fine di tutto, è finita. Detesto tutto quello che finisce, tutto quello che ha un termine (*a bassa voce*) è la fine del film...

MARIE (si è fermata in fondo al corridoio) Che cosa dici?

ANTOINE Niente. Dico che sei bella, Marie, sei particolarmente bella.<sup>154</sup>

Jean-Pierre Léaud annuncia così la conclusione del film, la anticipa sottovoce, perché la fine della pellicola equivale allo stesso tempo alla morte provvisoria del personaggio di Antoine Doinel, che a questo punto si ritrova quasi al capolinea, «anche perché lo stesso Truffaut sente il bisogno di staccarsi dal suo alter ego, oltreché liberare l'attore da un ruolo che rischia di diventare un cliché»<sup>155</sup>. Nella casa notturna, tra l'altro, incontra casualmente il suocero, il padre di Christine, uomo che appare costantemente in tutti i film del ciclo felicemente sposato, ma che ad Antoine confida il fatto che le persone di qualità, facendo riferimento alla sfera femminile, siano come gli oggetti di valore, atti, per loro stessa natura, ad essere persi o rubati con più facilità. Così, Lucien imposta una morale sul finire del lungometraggio, che però, si riduce ad un consiglio vuoto. Lascia sulle scale del massimo atto adulterino un'affermazione corretta nel luogo e nel momento sbagliato. Tenta nell'impossibilità di fornire una morale convincente, probabilmente per colmare il vuoto etico lasciato proprio dal bordello, conseguenza dell'essere solo una vana scusante a chi nella vita commette errori e non cerca di tornare sui propri passi per sanarli.

Nell'anticamera del finale vero e proprio, Antoine e Kyoko cenano al ristorante per l'ultima volta, prima di lasciarsi definitivamente, chiudendo il patto internazionalista, perché alla fine Antoine rimane legato a Christine, anche se «vivere in coppia significa fare i conti con l'insofferenza che nasce dalla familiarità»<sup>156</sup>. La chiama tre volte al telefono durante tutta la cena, cercandola nell'insoddisfazione di rimanere isolato all'interno di un continente troppo diverso dal suo modo di vivere la vita. Ma come all'inizio della pellicola, dove al capo del telefono al posto dell'ora esatta si otteneva il centralino di un ospedale, anche qui i due interlocutori alle estremità del filo non corrispondono, sebbene durante il corso delle varie chiamate il rapporto si modifichi, avvicinandosi e tornando ad essere quello dell'inizio: di due giovani innamorati, minacciati dai sentimenti di Kyoko, per cui la letterarietà di *Non drammatizziamo... è*

---

<sup>154</sup> Truffaut, *Op. cit.*, 2011, pp. 304-305.

<sup>155</sup> *Ibidem*.

<sup>156</sup> Ingram, Duncan, *Op. cit.*, p. 58.

*solo questione di corna*, non si è ancora conclusa. Per l'appunto, viene completata dall'assoluto e lapidario bigliettino di chiusura della relazione franco-giapponese, lasciato sul tavolo del ristorante, scritto in ideogrammi, ma tradotto con la dicitura «Vas te faire foutre» [Va a farti fottere].

Il ritorno inevitabile al domicilio coniugale non è l'esaltazione di una scelta di mediocrità (come è stato scritto), ma il compimento critico di un processo, iniziato in *I quattrocento colpi*, di lenta assuefazione agli pseudo-valori di una esistenza, rivelatasi la più radicale negazione di tutto ciò che è autentico, vitale, umano. Sotto le apparenze leggiadre e un poco vacue della commedia sentimentale, *Domicile conjugal* dissimula lo sguardo grave e fors'anche disperato di Truffaut. La sua è la malinconia del saggio, di chi vede il destino formarsi in un determinato modo secondo un gioco che ha la fissità allucinante della follia razionale.<sup>157</sup>

Ed infatti, la dissolvenza di Antoine Doinel inizia il suo *fade-out* in un eterno ritorno dell'uguale, «in una successione di quattro indizi felici e quattro indizi infelici, dove ogni inquadratura contraddice la precedente»<sup>158</sup>. Nel finale, Léaud si comporta come si comportava prima il cantante d'opera prendendo il cappotto e la borsa della moglie e buttandoli giù dalle scale per il ritardo di Christine. È diventato un marito come l'altro. Ha effettuato la sua definitiva metamorfosi diventando contemporaneamente l'uomo, la bestia e la virtù, in una cornucopia psicologica di chi non ha ancora capito, dopo quattro episodi, quali siano i propri confini. Di colui che, d'altronde, non ha ancora trovato il proprio posto nel mondo, e che forse non riuscirà mai a scovare, perché Antoine è ancora un personaggio senza amici e senza nemici, un personaggio indifferente a tutto, senza un obiettivo concreto da raggiungere. Non riesce a condurre a termine i suoi interessi: il romanzo biografico, l'avventura con Kyoko, i vari mestieri che ciclicamente continua a cambiare. Nell'ossessiva ricerca dell'assoluto balzachiano, Antoine resta ancora una volta l'incarnazione del provvisorio, di un personaggio che più cresce, più rimane fedele a sé stesso, nell'oscura e conturbante criticità di essere nient'altro che il suo stesso doppio, rimanendo «uno spostato anche se ha la fede al dito e un bambino anche se è diventato padre»<sup>159</sup>.

---

<sup>157</sup> Barbera, Mosca, *Op. cit.*, p. 91.

<sup>158</sup> Gillain, *Op. cit.*, p. 177.

<sup>159</sup> Malanga, *Op. cit.*, p. 480.

## Capitolo 5

### *L'amore fugge (1979)*

#### 5.1 La chiusura sommaria del ciclo

Nella serialità filmica del ciclo “Antoine Doinel”, *L'Amour en fuite* ne rappresenta l'ultimo episodio, la fine della vita di un personaggio semi-immaginario, per il quale si rifiuta la morte come stratagemma conclusivo.

Questa volta è sicuro: è veramente l'ultimo Doinel. A dir la verità, pensavo di aver finito con il Doinel di *Domicile conjugal*, ma un giorno Henning Carlsen mi raccontò una cosa interessante. In Danimarca i cinema sono “assegnati”, come le tabaccherie in Francia. Henning Carlsen aveva ereditato un cinema che Carl Dreyer aveva gestito fino alla morte, il Dagmar Theater, a Copenaghen. Henning Carlsen aveva fatto la seguente esperienza: aveva proiettato tutto Doinel sotto forma di ciclo. Alle due del pomeriggio *Les 400 coups*, alle quattro e mezza *L'amour à vingt ans*, alle sei *Baisers volés* e alle otto *Domicile conjugal*. E c'erano stati giovani che avevano guardato tutto il giorno Doinel crescere, amare e invecchiare. È stato quando ho sentito questo racconto che mi è venuta la voglia di fare un ultimo Doinel, che sarebbe appunto *L'Amour en fuite*.<sup>160</sup>

È portato a decadere, è un emarginato inconsapevole evoluto alla periferia della società. Truffaut lo ha condotto fino ad una somma di impossibilità dalla quale non lo si può più accompagnare. Vive all'interno di sole restrizioni, entro una sorta di solitudine popolata solamente da presenze femminili, lontano dai contatti maschili. È una persona che continua ad avere difficoltà ad inserirsi all'interno di una comunità pubblica. «Noi viviamo un'epoca di contestazione in cui le persone bene integrate con la società la criticano e vogliono uscirne; lui fa sempre uno sforzo per entrarci, in lui c'è uno sforzo di comunicazione»<sup>161</sup>. Non si riesce ad immaginare Doinel nelle attività degli uomini abitudinari, che hanno un lavoro fisso, una casa, una moglie e dei bambini. Non è il ritratto della vita perfetta. Desidera essere felice, ma allo stesso tempo, è come se non riuscisse a conservare una volta raggiunto, tale stato di felicità ricercata. Segue la tangente, in perenne fuga da qualcosa, accelerando la propria vita e quella degli altri, nell'inattuabilità di stargli al passo.

---

<sup>160</sup>Gillain, *Op. cit.*, pp. 245-246.

<sup>161</sup>Ivi, p. 246.

«È il contrario di un personaggio eccezionale, è un antieroe, ma ciò che lo differenzia dalle persone mediocri è che non si mette mai in situazioni mediocri. O è deluso e disperato al punto che si teme per lui, oppure è in totale stato d'esaltazione e d'entusiasmo»<sup>162</sup>.

Nel luglio 1978, in una lettera al cantautore Alain Souchon, che deve comporre la canzone di apertura e chiusura della pellicola, Truffaut descrive con queste parole il suo alter-ego:

Il personaggio di Antoine Doinel è sempre lì che corre, ha sempre tanta fretta: la fuga, per lui, va presa in tutti i sensi: fuga dell'attimo presente, sempre proiettato nel futuro, sempre ansioso (mai contento!), mai tranquillo; ma anche nel senso dell'amore che fugge ("Ça coule sur ta jou") e anche la fuga in treno; si può cercare di fuggire dai propri guai, ma ti vengono dietro e ti perseguitano ecc. C'è la fuga del disegnatore... la prospettiva... fuga... Ma forse le donne sono magiche? Antoine dovrebbe smettere... di fuggire... saper cogliere il presente... smetterla di regolare i conti con la madre attraverso tutte le ragazze che incontra...<sup>163</sup>

Non sa che farsene del presente, oscilla tra il passato e il futuro di continuo, senza riuscire ad avere una vita statica. Si ritrova senza sicurezze, non tanto perché non le trovi veramente, ma quanto perché non le cerchi nel suo essere un uomo disinteressato, un uomo senza scopi, che si ritrova a scappare pur di non affrontare la realtà. Eppure, non è un codardo, anzi in qualche modo «è animato da una specie di coraggio»<sup>164</sup> che lo spinge verso le situazioni più estreme, memore della lotta alla forza centrifuga del rotore meccanico. La fuga è quindi, in realtà, un difetto protettivo, una casa nella quale rifugiarsi dal mondo esterno, rimanendo da solo nel suo essere sé stesso. Perché Antoine Doinel, anche se l'amore continua a fuggire sa, in anticipo, che la solitudine consapevole sia la scelta migliore. Alla fine, non è un cacciatore o un seduttore, né tantomeno un collezionista<sup>165</sup>, è solo un sentimentale che necessita del bisogno di essere amato, piuttosto che di amare. *L'Amour en fuite* è l'epilogo finale, la resurrezione, l'ultima prova. Non è l'atto principale, ma quello decisivo. È la sintesi che dovrebbe sancire la definitiva crescita dell'eroe davanti alla società a cui ha fatto ritorno, perché l'episodio conclusivo dovrebbe raccontare la storia di un sé che matura, diventando la persona che è sempre

---

<sup>162</sup>Truffaut, *Op. cit.*, 2011, p. 325.

<sup>163</sup> F. Truffaut, *Autoritratto. Lettere 1945-1984*, (a cura di) Sergio Toffetti, Einaudi, Torino, 1989, p. 238.

<sup>164</sup> Gillain, *Op. cit.*, p. 247.

<sup>165</sup> Truffaut, *Op. cit.*, 2011, p. 328.

stato chiamato ad essere<sup>166</sup>. Ma la vita per Antoine Doinel non è un'evoluzione, se mai «un processo di demolizione» alla Scott Fitzgerald<sup>167</sup>, nel quale è impossibile crescere e diventare, una volta assimilati gli errori trascorsi, adulti a pieni diritti. Come scrisse Claude Beylie, *L'amore fugge* è:

La storia di un *miston* che ama le donne, e che fa i 451 colpi, tira sul pianista, sconvolge Jules e saluta Jim, scialacqua il suo *argent de poche*, ruba baci a un ragazzo selvaggio e si ferisce per finire nella camera rosa del suo domicile conjugal mentre cala sul continente la notte americana...<sup>168</sup>

Ecco la soluzione alla lettura della pellicola. *L'Amour en fuite* non è tanto lo sviluppo di un racconto su Antoine Doinel, ma quanto il tassello mancante ad una filmografia incompleta, testimonianza di un tempo passato in cui tutte le porte aperte possono finalmente chiudersi. E così, come l'ultima *matrioska* che fagocita al suo interno molteplici versioni di sé stessa, il quinto capitolo del "ciclo Doinel" si racconta tornando indietro alle memorie decorse. Perché ogni fuga, verso qualsiasi destinazione, è congenita al bisogno attivo di voltarsi a controllare il percorso svolto, che in assenza di un'uscita sicura, diventa l'unica via possibile da percorrere, o meglio, in taluni casi: l'unica via da ripercorrere. Dunque, l'analessi strutturale dell'ingegneria del racconto, non è altro che il mosaico di un progetto compiuto, entro il quale Antoine è solo una torre a difesa del re, che nel caso analizzato, prende il nome di François Truffaut.

## 5.2 L'uomo che amava le donne

Nelle vite di Antoine l'unico perno che lo livella in tutta stabilità è l'universo femminile, tutto, nessuna donna esclusa. Si circonda di ragazze differenti che si fanno tra loro da contrappeso, dondolando a turno in cerca di un punto d'equilibrio nelle relazioni truffautiane. Il capitolo del 1979 si apre, precisamente, con il volto di una nuova donna, mai incontrata nel corso della pentalogia, che apparentemente ha passato la notte insieme a Doinel. Al risveglio si riscontra una complicità relazionale matura, di una conoscenza più duratura rispetto all'esperienza nipponica, che aveva riportato Antoine da sua moglie Christine, pronta in quest'ultimo episodio a firmare le carte del divorzio. La nuova

---

<sup>166</sup> D. Fontana, *Screen. Scrivere video per comunicare*, Franco Angeli, Milano, 2019, pp. 22-26.

<sup>167</sup> Ibidem.

<sup>168</sup> Malanga, *Op. cit.*, p. 622.

ragazza nella vita di Antoine è Sabine (Dorothée), che dopo una notte romantica si ritrova davanti un amante in fuga, un fidanzato sarcastico che preferisce la via della castità all'effluvio amoroso, anche se il fascino di una donna giovane, non ancora adulta, lo cattura tra le note extradiegetiche della canzone scritta da Alain Souchon. La coppia è ancora acerba, lui non si fida ad andare a vivere da lei, e Sabine, a suo modo, non comprende perché Antoine sia così distaccato, così frettoloso ad andarsene da un luogo provvisorio, che ha tutta l'aria di professarsi definitivo.

SABINE Senti un po'. Un uomo normale, ce lo hai presente un uomo normale? Beh, uno così, a cui piace dormire accanto ad una donna, alla quale piace dormire con lui. Quest'uomo normale porterebbe il suo rasoio, i suoi stracci e i due risparmierebbero pagando un solo affitto.

ANTOINE Beh, si può essere normali, si può benissimo essere normali anche avendo le proprie abitudini.

SABINE Abitudini o manie? Sei un vecchio maniaco. Vecchio, vecchio, vecchio!

ANTOINE (*stiracchiandosi*) Sì, è vero. Sono vecchio. Ma i vecchi sono molto saggi.<sup>169</sup>

La verità è che Doinel non è né vecchio, né tantomeno saggio, è sempre identico a sé stesso anche se cambia ciclicamente lavoro o compagna. Ed infatti, nel salutarlo, Sabine gli mette in mano i diciannove volumi del diario di Léautaud, lasciando ad Antoine la spiegazione biografica dell'enorme complesso di Edipo che ha rubato l'esistenza dello scrittore.

Subito dopo la prima sequenza della fuga da casa di Sabine, tutta la logica doineliana ritorna, costruita sulla base delle sue dimenticanze e relative difficoltà comunicative. Scopre al telefono che si è dimenticato il giorno dell'udienza in tribunale del divorzio da Christine, «lapsus da cui si snodano tutte le peripezie successive»<sup>170</sup>, tra cui l'obbligo di accompagnare il figlio Alphonse alla Gare de Lyon per prendere il treno in partenza verso la colonia. Dentro l'aula, davanti al giudice della quale Antoine non può che innamorarsi provvisoriamente, Christine Doinel torna ad essere la signorina Darbon, mentre l'ormai ex-marito, affacciato ad una finestra, intravede dall'alto una coppia vestita in abiti nuziali, che dopo il patto matrimoniale, scappa di corsa all'interno di un'auto: come a

---

<sup>169</sup> In assenza di una sceneggiatura definitiva scritta, per la citazione dei dialoghi del film, si è ricondotti alla sceneggiatura desunta dalla visione della pellicola. Lo stesso discorso vale per tutte le seguenti citazioni estrapolate dal lungometraggio.

<sup>170</sup> Malanga, *Op. cit.*, p. 616.

voler bilanciare in qualche modo il peso struggente della sentenza, benché testimonianza del primo caso francese di separazione consensuale. Così, la libertà celibe di Antoine ritorna, ma con lei, contemporaneamente si fa rivivo il passato tossico delle vite precedenti, facendo della propria indipendenza un'antitetica morsa costringente. All'uscita dal tribunale è fisicamente stretto, soffocato e accerchiato dalla stampa, alla quale si rifiuta di lasciare dichiarazioni, mentre quasi per caso, rientra all'interno della narrazione il personaggio di Colette (Marie-France Pisier): la giovane ragazza della JMF che per prima, tra le donne di Doinel, ne ha deluso le aspettative sentimentali. Ma quando l'amore diventa troppo stretto, Antoine non può fare altro che scappare verso la sfera lavorativa, verso il nuovo impiego da correttore di bozze in una tipografia parigina, dentro la quale un suo collega gli ricorda:

COLLEGA Tu frequenti sempre lo stesso tipo di ragazza. La nuova sarà come la vecchia. Ti piacciono solo quelle di buona famiglia.

ANTOINE La cosa non sta in questi termini. La verità è che io non mi innamoro soltanto della ragazza. Mi innamoro di tutta la famiglia. Amo il padre, la madre... Amo lei se amo i genitori.

Forse è per questo che l'esperienza giapponese non è andata a buon fine, e per lo stesso motivo Sabine sembra non essere inizialmente la donna perfetta, anche se tutte le donne di cui ha conosciuto i genitori, in realtà, lo hanno sempre allontanato dalle loro vite. Tra queste, nell'analisi della forma narrativa, Colette ne rappresenta l'ombra, l'antagonista principale che incarna la percezione del rifiuto verso il sesso maschile. Ma così non è, anzi, Marie-France Pisier è innamorata di Xavier, un libraio con il quale ha avuto una frequentazione. La relazione, tuttavia, è complicata: lei insegue disperatamente il romanzo di Antoine, *Le insalate dell'amore*, mentre lui sembra avere una storia con un'altra donna, tale Sabine, nel dubbio apparente che sia la stessa di Doinel, con la conseguenza pratica di un tradimento nascosto.

La letteratura si unisce alla potenza del cinematografo. Il libro di Doinel prende vita a ritroso attraverso l'utilizzo di una marcata analessi formale, una sequenza di flashback continua che racconta l'infanzia e l'adolescenza di Antoine, con lo stesso effetto del ciclo di formazione truffautiano in cui l'autobiografismo dell'autore si riversa nel corpo di Léaud. *Le avventure di Antoine Doinel* non sono altro che la versione cinematografica de *Le insalate dell'amore*, privata dell'ultimo capitolo, nel quale si srotola, in chiave verosimilmente romanzata, l'intera narrazione passata, da *Les quatre-cents coups* a *Domicile conjugal*. «Il romanzo permette al regista di ricostituire una versione adulta

della coppia Antoine e Colette, dare al pubblico un punto di riferimento visivo importante e predisporre una linea narrativa sul tema della finzione»<sup>171</sup>. Si muove alla pari di un narratore seriale atto a raccontare i fatti degli episodi precedenti. È il compagno di viaggio di Colette all'interno del vagone verso Aix-en-Provence, dove deve difendere un caso delicato di infanticidio; ed è, soprattutto, uno strumento accessorio alla presenza fisica di Antoine, che alla Gare de Lyon, lasciato Alphonse nel treno verso la colonia, insegue la locomotiva appena partita di Marie-France Pisier per raggiungerla<sup>172</sup>.

In un primo tempo Truffaut pensa di mettere in moto il racconto con «Jean-Pierre Léaud, steso sul divano dell'analista, che racconta episodi della sua vita» e Marie-France Pisier nel ruolo della psicoanalista (solo provvisoriamente, però: «Avendo avuto una relazione con lui, può soltanto ascoltarlo due o tre volte per poi indirizzarlo a un collega»), ma abbandona l'idea «perché la psicoanalisi è una cosa troppo complessa per semplificarla all'interno di una commedia». Accettato il suggerimento di Marie-France Pisier, che per il suo personaggio propone il mestiere di avvocato, Truffaut pensa allora di ambientare la storia in un treno di marcia, di modo che i movimenti all'indietro dei flashback siano controbilanciati dal movimento in avanti del convoglio: è il modello del «film de déroulement, cinema alla seconda potenza» («tutti sanno che il film è un nastro che si dipana») ammirato in Hitchcock (*L'altro uomo, La signora scompare*) e dichiarato da Ferrand come modello in *Effetto notte*. L'idea viene mantenuta, ma solo per l'episodio dell'incontro fra Jean-Pierre Léaud e Marie France Pisier.<sup>173</sup>

Colette ha vissuto fuori campo per tutti questi anni, era stata incontrata per un istante in *Baci rubati* insieme al marito e ad un neonato, ma da quell'attimo fuggevole non se n'è più saputo nulla. La Pisier lavora al film, oltre che da co-protagonista, anche da co-sceneggiatrice, ed insieme a Truffaut si sviluppa personalmente il suo personaggio, di cui lo spettatore, come per Doinel, conserva il ricordo adolescenziale. All'interno del treno, viaggia nel passato, nelle memorie sfalsate del romanzo, che da puro intrattenimento verosimile si trasforma in realtà. Compare fisicamente Antoine, nascosto dietro al giornale *Le Monde*, come gli è solito fare, contro le aspettative di Colette, che sospettava tuttalpiù della presenza di Xavier. Ancora una volta, la lezione de *L'Amore a vent'anni* non è servita a nulla: Antoine Doinel, salito sul treno senza biglietto solo per riempire lo spazio vuoto lasciato dalla Colette di diciassette anni prima, non demorde e prova ancora

---

<sup>171</sup> Malanga, *Op. cit.*, p. 613.

<sup>172</sup> Si tratta di un fatto realmente accaduto alla coppia Jean-Pierre Léaud e Marie-France Pisier, piaciuto talmente tanto a Truffaut che per il solo piacere biografico, ha deciso di farlo diventare un segmento integrante della narrazione, per non dire il centro più importante: il secondo atto.

<sup>173</sup> Malanga, *Op. cit.*, pp. 612-613.

a conquistare quel primo amore platonico non corrisposto. Si lascia andare alle mezze verità, racconta di sé, delle donne che tanto ha amato, e di una nuova ragazza, Liliane (Dani), con la quale ha passato una vacanza di famiglia nell'ossessionata preoccupazione di una relazione omoerotica con Christine, insegnante di violino della nuova donna doineliana. Durante il pasto al vagone ristorante, Antoine non riesce a non parlare insistentemente di sé, convive ancora con tutti i difetti di comunicazione che gli sono stati rimproverati negli anni. E Colette, impossibilitata ad intervenire nella conversazione, decide di spostare il dialogo unilaterale all'interno della propria cabina, dove Antoine si presta a raccontare la trama del nuovo romanzo a cui sta lavorando, intitolato *Strappo di foto con signora*<sup>174</sup>, che a detta sua, è scritto interamente nel piacere della sola finzione. Così, alla pari di Woody Allen, Léaud racconta il soggetto della sua storia rompendo la quarta parete cinematografica, parlando al pubblico di cui entra a far parte anche Marie-France Pisier, che, a differenza dello spettatore onnisciente rispetto a ciò che si è svolto in precedenza, non può vedere come la donna di cui sta parlando Antoine sia proprio Sabine, e che l'eroe verosimilmente inventato sia lui stesso.

ANTOINE È la storia di un tale che mentre esce dalla toilette... Sì, la toilette di un locale pubblico. Si ferma davanti ad una cabina per telefonare. La cabina è occupata. Dentro c'è un uomo che telefona. E involontariamente il mio eroe sente una parte di quello che dice. È evidente che l'uomo è profondamente in collera. E il mio eroe capisce che sta litigando con una donna che è all'altro capo del filo. Ed ecco che ad un certo momento, al massimo della collera, l'uomo tira fuori una foto dalla tasca, una foto di donna formato cartolina. E la fa a pezzi. Sì. Nella cabina distrugge la foto. Getta i pezzetti per terra, dopodiché riaggancia, esce dalla cabina e se ne va. Allora il mio eroe, che ha assistito alla scena, entra a sua volta nella cabina. Raccoglie i pezzi della foto, e se li mette in tasca. Tornato a casa si diverte... No-no-no, non si diverte. Si getta come un pazzo su quei frammenti. Ricostruisce quel viso, incolla con lo scotch quella fotografia, dietro la quale il timbro del fotografo gli fornisce un primo indizio e dà inizio alla sua ricerca. Ah, ho dimenticato di dire che subito dopo aver ricostruito quel viso, il mio eroe si è innamorato alla follia di questa giovane bellissima. Con pazienza, con astuzia e con tenacia, il mio eroe riuscirà a rintracciare la fanciulla e giungerà a fare la sua conoscenza per caso, attento a non rivelare i suoi sentimenti né il cammino inconsueto che l'ha condotto fino a lei.

Barbera e Mosca individuano chiaramente come il reparto creativo della mente di Antoine, così come quello sentimentale, possa essere reso possibile soltanto finché la

---

<sup>174</sup> Il titolo francese *Le Manuscrit trouvé par un sale gosse* richiama il romanzo di Jan Potocki, *Il manoscritto trovato a Saragozza*, un rompicapo frammentario in cui un personaggio racconta la storia dell'altro.

dimensione desiderativa permane ad un livello elevato. In mancanza di un desiderio anche lo stesso vivere perde significato, e per un romanziere, il vuoto aspirativo comporta necessariamente la difficoltà creativa. «La relazione con la scrittura come quella con l'innamoramento rischia di essere di tipo intransitivo, un semplice pretesto per amare sé stesso»<sup>175</sup>. Antoine non conosce ancora il finale per la sua storia. Probabilmente l'eroe riuscirà a farsi amare, ma da lì in poi il racconto rischierà di essere una comune storia come le altre, fatta di sconfitte, disillusioni e abbandoni. Ha timore di rivivere una seconda volta la sua vita, o come confessa Antoine, di: «ripiombare nelle stesse tristezze amorose che ha già descritto nel primo romanzo». A questo punto Colette, dimostrando ferocemente il proprio disappunto riguardo al mancato finale del racconto, mette a fuoco il giudizio risolutivo nei confronti dell'analisi al personaggio di Antoine:

COLETTE Hai una bella immagine della coppia, eh? Sembra che per te solo il momento dell'incontro sia interessante, e che per te l'avventura della vita... Non so... Finisca non appena ci si mette insieme. Non è possibile. Devi assolutamente trovare qualcosa.

Colette sembra essere l'unica ad aver capito veramente quale sia il carattere del vecchio *miston*, che scambia appositamente la discrezione elementare con la reale indifferenza esemplare, di un personaggio egoista, che non ha imparato nulla dalla relazione adolescenziale. La Pisier rappresenta sia l'archetipo narrativo dell'ombra che del mentore, non ha paura di affrontare la provvisorietà di un inetto poco razionale e troppo sentimentale, e contemporaneamente fa del giudizio un atto di crescita personale, nella speranza che Doinel, un giorno, possa maturare staccandosi dal grembo infantile. Ma siccome nella vita, «Antoine Doinel non reagisce mai intellettualmente, ma emotivamente»<sup>176</sup>, l'unica soluzione al dissidio di un'avvocata ferma sulle proprie idee del passato, è ancora una volta la fuga, in questo caso, non solo dallo scompartimento, ma proprio dal treno, arrestando sul piano filmico l'andatura costante della narrazione *de déroulement*, e sul piano letterale, il convoglio ferroviario. «Le responsabilità della paternità, il trauma del divorzio, le difficoltà della vita sembrano non averlo scalfito. Ha imparato poco e come sempre corre di qua e di là senza uno scopo preciso. Eppure, è questo suo difetto che lo protegge dal mondo e gli conferisce fascino»<sup>177</sup>.

---

<sup>175</sup> Barbera, Mosca, *Op. cit.*, p. 131.

<sup>176</sup> Truffaut, *Op. cit.*, 2011, p. 325.

<sup>177</sup> Ingram, Duncan, *Op. cit.*, p. 80.

Tornato da Sabine, si rende conto di non avere una sicurezza definitiva nemmeno verso di lei. Dato il comportamento meschino ed ipocrita con il quale l'ha lasciata prima di partire verso la stazione, viene rinnegato, facendosi lanciare addosso tutte le lettere inviatele nel tempo, rendendo così la comunicazione verbale un mero accessorio alla fisicità della scrittura epistolare.

Il passato e il presente continuano a guardarsi, e anche a lavoro Antoine riscopre un lato dell'infanzia che stava sfuggendo dalle memorie del racconto. Nella tipografia si presenta un uomo anziano che dopo un breve riconoscimento di sguardi viene identificato. È Lucien (Julien Bertheau), l'amante di Gilberte Doinel che Antoine aveva incontrato a *Place Saint Augustin* insieme all'amico René a seguito del divertimento del rotore meccanico. Tornano i *Quattrocento colpi*, perché «in definitiva Antoine non è mai diventato veramente adulto: paga ancora il rapporto fallimentare con la madre, ma è soltanto una suggestione, poiché Truffaut sta bene attento a non addentrarsi in più complicate interpretazioni psicanalitiche»<sup>178</sup>.

Attraverso la mediazione evocativa di Colette, il regista spinge il suo ultimo Doinel verso «la prima donna, quella che non si dimentica mai», come diceva Bertrand nell'*Uomo che amava le donne*. Nelle parole di Lucien, la signora Doinel è semplicemente e per la prima volta Gilberte, come l'eroina proustiana, un «pulcino» che a modo suo voleva bene al figlio e al quale il figlio assomiglia. Lucien si è dato da fare per seppellirla nel suo quartiere, di fianco alla tomba di Marguerite Gautier, che Antoine crede sia solo il personaggio del romanzo di Dumas. Per Antoine, la visita alla tomba della madre è fonte di turbamento tanto quanto lo scoppio d'ira di Colette sul treno, ma non si conclude con la stessa fuga precipitosa da parte sua. E a partire da questo momento privilegiato, uno dei più significativi di tutto il cinema di Truffaut, il film prende un ritmo diverso, serrando e calibrando i passi verso la liberatoria discesa finale.<sup>179</sup>

L'effetto di Lucien nella storia dell'ultima vita filmata di Antoine Doinel è pari a quello di una medicina per un paziente ammalato. È la terapia grazie alla quale può guarire i tagli profondi lasciati dall'infanzia. È il momento di rottura con il peso del passato, perché sebbene Gilberte fosse stata un'assenza nel primo capitolo del ciclo, alla fine è colei che ha insegnato ad Antoine «che solo l'amore è importante». E per l'appunto, il significato dell'amore avvia la discesa finale del lungometraggio, nel quale Sabine, la ragazza più giovane tra tutte le donne doineliane, diventa la protagonista assoluta. Colette scopre che

---

<sup>178</sup> Barbera, Mosca, *Op. cit.*, p. 131.

<sup>179</sup> Malanga, *Op. cit.*, pp. 617-618.

Sabine, la donna della foto strappata, non è l'amante di Xavier, ma la sorella; Antoine scrive e poi straccia un'ultima lettera-confessione a Sabine che diventa, allo stesso tempo, «flashback definitivo e scatto in avanti»<sup>180</sup>; e Christine ritorna nell'intreccio presentandosi proprio alla porta chiusa di Sabine, dove diversamente incontra Colette, formando il club delle ex-donne di Antoine. Le due si confessano reciprocamente, capovolgono le mistificazioni doineliane, e raccontano le versioni autentiche dei fatti raccontati dall'alter-ego truffautiano. Da un lato Christine spiega i dettagli dell'adulterio del marito con Liliane, motivo della presa di distanza da Antoine; mentre dall'altro Colette si lascia andare parlando di sua figlia Julie (intravista in un segmento di *Baci rubati*), scomparsa in un incidente stradale, creando nella madre un trauma incurabile che l'ha portata a separarsi da Albert Tazzi e ad affrontare la vita da sola. Consegnata a Christine la foto strappata di Sabine, caduta ad Antoine scappando dal *wagon-lit*, può finalmente chiudersi la ruota narrativa. I messaggi seguono le vie dell'amore e alla tipografia arriva proprio la busta con all'interno la foto che ha dato il via al nuovo romanzo. Così, se da una parte Colette riconquista facilmente il suo libraio, Antoine, nel negozio di dischi di Sabine, riesce a convincerla della sincerità dei suoi sentimenti. Grazie alla fotografia ritrovata, può dimostrare che non l'ha fatto abbordata come farebbe qualsiasi cliente, ma che l'ha cercata come un investigatore alla *Baci rubati*, o come il misterioso uomo che si dichiarava definitivo davanti alla signorina Darbon. «La storia della fotografia, che già aveva sedotto per un attimo Colette, adesso strega definitivamente Sabine perché è vera»<sup>181</sup>. Alla fine, i due innamorati si dichiarano nello spazio di un ritorno alla verità contenuta nella finzione, poiché un carrello indietro rivela che il dialogo è ripreso in uno specchio, facendo ricomporre la coppia, come la fotografia ripristinata dal nastro adesivo. I frammenti sentimentali di Antoine Doinel ritornano alla loro forma unitaria, in un tutt'uno finale, che si dimentica temporaneamente dei rompicapi e cortocircuiti comunicativi incontrati nel corso della pentalogia. E per l'ultima volta, il passato fa breccia nel presente, quando a seguito del dialogo tra i due, entra all'interno del negozio Richard Kanayan, il piccolo Fido di *Tirate sul pianista* o il giovane compagno di classe dei *Quattrocento colpi* macchiato d'inchiostro nel tentativo di seguire il dettato. Insieme ad una donna chiede il disco di Alain Souchon, con la canzone del film, che da

---

<sup>180</sup> Ibidem.

<sup>181</sup> Malanga, *Op. cit.*, p. 619.

suono intradiegetico all'interno della cabina, si trasforma per magia filmica in melodia extradiegetica.

Truffaut, suggellando i sentimenti passionali delle coppie francesi, dimostra come l'amore sia capace di fuggire solamente quando ne risente la necessità. Si arresta solamente al momento giusto, alla fine di tutto, alla pari di un orologio rotto, che non a caso ad inizio pellicola Sabine non riesce ad aggiustare.

La fine del film è stata faticosa per tutti. È una porta chiusa, malgrado la fine che ho voluto teatralmente felice. Sì, era un passaggio obbligato. Nell'ultima scena Léaud era sconvolto. E anch'io. Sono partito troppo in fretta, ma ho voluto che tutto finisse come una rivista, in cui ognuno torna in passerella. È la fine dello spettacolo. Ora mi sento libero. Per la prima volta non ho nessun progetto in corso.<sup>182</sup>

Nell'epilogo filmico, Antoine Doinel viene lasciato nella speranza di un cambiamento, con la relativa sicurezza che non ci sarà più un altro episodio adulto in cui verrà presentato l'alter-ego truffautiano. *L'amore fugge* è il commiato da Doinel, l'addio ad un personaggio unico nella storia del cinema mondiale, ripreso per cinque volte nel corso di vent'anni. Si tratta della prima saga cinematografica in senso moderno; punto di riferimento per l'esperimento indipendente di *Boyhood* di Linklater<sup>183</sup>; e testimonianza documentaria all'allontanamento della coppia Truffaut-Léaud. Per la quale, sebbene la scomparsa prematura del regista confermi la triste intuizione dell'indiretta morte di Antoine Doinel, tuttavia il ricordo del passato prevarrà sul desiderio di una continuazione futura del ciclo. Perché Antoine nell'immaginario cinefilo continuerà a vivere per sempre all'interno del cilindro rotante, girando ininterrottamente insieme alla difesa del proprio padre putativo, che nell'affascinante piacere della finzione cinematografica, dona al pubblico l'attaccamento affettivo ad un personaggio che nella vita di tutti i giorni somiglia molto a chiunque. Tutti possono infatti ritrovare un lato di Antoine entro loro stessi, e forse è proprio per questo motivo che quando la quotidianità si fa via via sempre più noiosa, tocca finalmente evadere dal riformatorio dell'esistenza, correre verso il mare, e guardando dritto in camera, fare definitivamente "il diavolo a quattro", o come direbbero in Francia "*les quatre-cents coups*".

---

<sup>182</sup> Gillain, *Op. cit.*, p. 244.

<sup>183</sup> Lavorazione del film che è durata 12 anni, dal 2002 al 2014, per raccontare la crescita di Mason (Ellar Coltrane) e dei rispettivi personaggi secondari, come i genitori (Ethan Hawke e Patricia Arquette).

## Conclusione

Alla luce del percorso svolto si vuole adesso cercare di riepilogarne le premesse introduttive, lasciandosi in conclusione a delle considerazioni personali.

Antoine Doinel, per merito di Truffaut, è cresciuto all'interno delle pagine di questa dissertazione accademica. Si è parlato della sua infanzia, dell'adolescenza e dell'adulthood secondo il disegno di una linea parabolica, comprendendo come il racconto di formazione non debba avere costantemente il presupposto di uno sviluppo ascendente. L'indagine sull'evoluzione del personaggio è stata portata a termine, anche se dalla ricerca condotta è emerso che, alla fine del ciclo, la psicologia dell'alter-ego truffautiano sia rimasta, nel corso di vent'anni, molto simile. Tuttavia, non si è mai voluto intendere che il fatto di crescere significasse necessariamente la conquista di un miglioramento. Crescere denota anche la capacità di fare esperienza del mondo esterno. Mondo che Antoine conosce, ma con il quale ha delle difficoltà a rapportarsi. La bellezza del personaggio sta proprio nei suoi difetti, nella mancata maturità, nelle fughe continue che, in conclusione, possono essere lette non tanto come delle scappatoie o delle ritirate di salvezza, ma piuttosto come delle rincorse al fine di raggiungere i propri desideri. Ci si affeziona a lui come ad un amico, gli si vuole bene e lo si difende anche quando adotta atteggiamenti moralmente infantili. Parlare di Antoine Doinel oggi è più una speranza che un tributo. Perché, nella generazione del secondo millennio spesso ci si dimentica di viverci la vita commettendo degli errori. Si ricerca la perfezione delle cose nei limiti della sopravvivenza, senza poter dare al corpo la possibilità di crescere nei giusti tempi, senza poter pianificare diverse vite o stilare obiettivi plurimi.

Quante vite ci sono all'interno di una vita sola?

François Truffaut ha cercato di rispondere a questa domanda riversando la propria storia nel corpo di Jean-Pierre Léaud. Antoine Doinel dimostra che in un mondo in cui si ricercano le relazioni stabili, il riposo e la sicurezza; sia corretto viverci l'esistenza alla giornata, senza pianificare cosa avverrà il giorno successivo. Muovendosi sullo schermo parla al pubblico, dichiara come non sia necessario inseguire perennemente la drittezza della quotidianità o le sue relative attendibilità. Con queste parole non si vuole certo ammettere che la costanza sia un fattore negativo, anzi. La costanza è utile a rallentare il

tempo, a dilatarlo nello spazio e ad intensificare il volume complessivo della padronanza di una materia. Tuttavia, Doinel non vieta la quotidianità, cerca solo il metodo corretto per ridarne la giusta reputazione. Vuole elevare l'esperienza quotidiana alla dignità dell'avventura, alla scoperta di nuovi sentieri da attraversare, come possono essere le brevi conoscenze relazionali con il genere femminile. Antoine non regala la messa in pratica del desiderio di evasione dalla realtà, ma fa dono della capacità di saper affrontare la vita con leggerezza, nella speranza che il suo punto di vista venga accolto da qualcuno che lo possa amare. Così Truffaut, raccontando le vite del suo piccolo *miston* fa dono di un segreto nascosto sottotraccia. Insegna a non sottovalutare la fragilità, che sebbene possa diventare lo stimolo a percepirsi piccoli rispetto a ciò che ci circonda, fa riscoprire la meraviglia del vivere quotidiano.

Sono convinto che François Truffaut e Antoine Doinel abbiano fatto questo e abbiano ancora da fare questo al nostro tempo. La loro scomparsa non deve tradursi con il difetto di un abbandono. Ricordandoci di smetterla di drammatizzare la nostra esistenza, vivranno per sempre nel desiderio di inseguire l'amore che fugge dai vent'anni, preparandosi a fare i quattrocento colpi e a ricercare i baci che sono stati rubati, perché alla fine, anche se non sembra... è tutto solo questione di corna.

## Filmografia

1958

*Les Mistons*

*Sceneggiatura, adattamento e dialoghi:* François Truffaut, dal racconto di Maurice Pons pubblicato nella raccolta *Virginales*; *musica:* Maurice Le Roux; *voce narratore:* Michel François; *direttore della fotografia:* Jean Malige; *montaggio:* Cécile Decugis e Michèle De Possel (assistente); *direttore di produzione:* Robert Lachenay; *produzione:* Le Films du Carrosse; *riprese:* Nîmes e dintorni, 1957; *durata:* 23'; 16 mm, b/n; *prima proiezione in pubblico:* 1958; premio per la miglior regia al festival di Bruxelles, Premio Jeunes Specateurs (Belgio), Medaglia d'oro a Mannheim (Rft), Blue Ribbon Award (Usa); *interpreti:* Bernadette Lafont, Gérard Blain.

1959

*Les 400 coups (I quattrocento colpi)*

*Sceneggiatura originale:* François Truffaut; *adattamento e dialoghi:* François Truffaut e Marcel Moussy; *musica:* Jean Costantin; *direttore della fotografia:* Henry Decaë; *assistenti alla regia:* Philippe de Broca, Alain Jeannel, Francis Cognay, Robert Bober; *suono:* Jean-Claude Marchetti; *scenografia:* Bernard Evein; *montaggio:* Marie-Josèphe Yoyotte; *direttore di produzione:* Georges Charlot; *organizzazione:* Jean Lavie, Robert Lachenay (assistente); *produzione:* Les Films du Carrosse, Sedif; *riprese:* Parigi, Normandia, dal 10 novembre 1958 al 3 gennaio 1959; *durata:* 93'; 35 mm, b/n, Dyaliscope; *prima proiezione in pubblico:* 3 maggio 1959 al festival di Cannes; *distribuzione:* Cineriz. Il film è dedicato ad André Bazin. Premio per la miglior regia al festival di Cannes, premio Ocic a Cannes, Premio Fémina Belge du Cinéma (Ulivo d'oro), Premio al festival mondiale di Acapulco, Premio Joseph Burstyn per il miglior film straniero (Usa), Premio della critica newyorchese per il miglior film straniero, Gran Premio Valeurs Humaines di Valladolid (Spiga d'oro), Premio dei giornalisti austriaci (Piuma d'oro), Alloro d'argento di

David O. Selznick. Nomination all'Oscar per la miglior sceneggiatura originale; *interpreti*: Jean-Pierre Léaud (Antoine Doinel), Albert Rémy (il patrigno), Claire Maurier (la madre), Patrick Auffay (René Bigey), Georges Flamant (signor Bigey), Yvonne Claudie (signora Bigey), Robert Beauvais (il direttore della scuola), Pierre Repp (il professore d'inglese), Guy Decomble (il professore), Claude Mansard (il giudice istruttore), Henry Virlojeux (il guardiano notturno), Richard Kanayan (Abbou), Jeanne Moreau (la ragazza con il cane), Jean Douchet (l'amante), Jean-Claude Brialy (ragazzo insieme a Jeanne Moreau).

**1962**

*Antoine et Colette (Antoine e Colette)*

Prima parte di *L'amour à vingt ans (L'amore a vent'anni)*, film in cinque episodi realizzati da François Truffaut, Renzo Rossellini, Marcel Ophuls, Andrzej Wajda, Shintaro Ishihara; *sceneggiatura originale*: François Truffaut; *musica*: Georges Delerue; *voce narratore*: Henri Serre; *direttore della fotografia*: Raoul Coutard; *assistente operatore*: Claude Beausoleil; *raccordi fotografici tra gli episodi*: Henri Cartier-Bresson, filmati da Jean Aurel; *script-girl*: Suzanne Shiffman; *montaggio*: Claudine Bouché; *produttore delegato*: Pierre Roustang; *consulente artistico*: Jean de Baroncelli; *produzione*: per lo sketch francese Ulysse Production, in seguito Les Films du Carrosse; *riprese*: Parigi; *durata dell'episodio francese*: 29' (durata totale del film: 120'); 35 mm, b/n, Cinemascope; *prima proiezione in pubblico*: 22 giugno 1962; *distribuzione*: Media; *interpreti*: Jean-Pierre Léaud (Antoine Doinel), Marie-France Pisier (Colette), Patrick Auffay (René), Rosy Varte (la madre di Colette), François Darbon (il patrigno di Colette), Jean-François Adam (Albert Tazzi).

**1968**

*Baisers volés (Baci rubati)*

*Sceneggiatura originale*: François Truffaut, Claude de Givray, Bernard Revon; *musica*: Antoine Duhamel; *canzone*: «Que reste-t-il de nos

amours» di Charles Trenet interpretata dall'autore; *direttore della fotografia*: Denys Clerval; *script-girl*: Suzanne Shiffman; *suono*: René Levert; *scenografia*: Claude Pignot; *fotografo di scena*: Raymond Cauchetier; *trucco*: Nicole Félix; *montaggio*: Agnès Guillemot, Yann Dedet (assistente); *produttore esecutivo*: Marcel Berbert; *produzione*: Les Films du Carrosse, Les Productions Aristes Associés; *riprese*: Parigi, dal 5 febbraio al 28 marzo 1968; *durata*: 90'; 35 mm, Eastmancolor; *prima proiezione in pubblico*: 6 settembre 1968; *distribuzione*: Dear-United Artists. Il film è dedicato alla Cinémathèque di Herni Langlois. Gran premio del cinema francese, Premio Méliès, Premio Fémina Belge, Premio Louis Delluc, Premio Academy Motion Pictures Arts and Sciences (Usa), Premio per l'interpretazione maschile a Jean-Pierre Léaud, Premio British Film Institute, Premio Hollywood Foreign Association, selezionato per rappresentare la Francia agli Oscar; *interpreti*: Jean-Pierre Léaud (Antoine Doinel), Claude Jade (Christine), Daniel Ceccaldi (signor Darbon), Claire Duhamel (signora Darbon), Delphine Seyrig (Fabienne Tabard), Michel Lonsdale (signor Tabard), André Falcon (signor Blady), Harry Max (signor Henri), Catherine Lutz (signora Catherine), Christine Pellé (la segretaria dell'agenzia Blady), Marie-France Pisier (Colette Tazzi), Jacques Robiolles (il disoccupato della televisione), Serge Rousseau (lo sconosciuto), François Darbon (l'aiuto-chef), Paul Pavel (Julien), Albert Simono (signor Albani), Jacques Delord (il prestigiatore), Jacques Rispal (signor Colin), Martine Brochard (signora Colin).

**1970**

*Domicile conjugal (Non drammatizziamo... È solo questione di corna)*

*Sceneggiatura*: François Truffaut, Claude de Givray, Bernard Revon; *musica*: Antoine Duhamel; *direttore della fotografia*: Nestor Almendros; *primo assistente alla regia*: Suzanne Shiffman; *secondo assistente*: Jean-François Stévenin; *suono*: René Levert; *scenografia*: Jean Mandaroux, Jean-Pierre Kohut-Svelko (assistente); *costumi*: Françoise Tournafond; *trucco*: Nicole Félix; *montaggio*: Agnès Guillemot, Yann Dedet (assistente); *produttore esecutivo*: Marcel Berbert; *direttore di produzione*:

Claude Miller; *produzione*: Les Films du Carrosse, Valoria Films (Paris)/Fida Cinematografica (Roma); *riprese*: Parigi, dal 21 gennaio al 18 marzo 1979; *durata*: 100'; 35 mm, Eastmancolor; *prima proiezione in pubblico*: 9 settembre 1970; *distribuzione*: Fida; *interpreti*: Jean-Pierre Léaud (Antoine Doinel), Claude Jade (Christine Doinel), Daniel Ceccaldi (Lucien Darbon), Claire Duhamel (signora Darbon), Hiroko Berghauer (Kyoko), Barbare Laage (Monique), Sylvana Blasi (la moglie del tenore), Daniel Boulanger (il tenore), Claude Véra (lo strangolatore), Bill Kearns (signor Max, il direttore), Yvon Lec (l'esattore), Jacques Jouneau (César), Pierre Maguelon (un cliente del bistrot), Danièle Girard (la cameriera del bistrot), Marie Irakane (la portinaia), Ernest Menzer (l'omino), Jacques Rispal (il sequestrato), Guy Piérauld (il collega Sos), Marcel Mercier e Joseph Mériaux (gli uomini nel cortile).

1979

*L'amour en fuite (L'amore fugge)*

*Sceneggiatura originale, dialoghi*: François Truffaut, Marie-France Pisier; Jean Aurel, Suzanne Shiffman; *musica*: Georges Delerue; *canzone*: «L'amour en fuite», parole di Alain Souchon; *direttore della fotografia*: Nestor Almendros; *primo assistente alla regia*: Suzanne Shiffman; *suono*: Michel Laurent; *scenografia*: Jean-Pierre Kohut-Svelko; *costumi*: Monique Dury; *trucco*: Thi Loan N'Guyen; *montaggio*: Martine Barraqué, Jean Gargonne (assistente); *produttore esecutivo*: Marcel Berbert; *produzione*: Les Films du Carrosse, Les Productions Artistes Associés; *riprese*: Parigi, dal 9 maggio al 5 luglio 1978; *durata*: 94'; 35 mm, colore e b/n, Eastmancolor; *prima proiezione in pubblico*: 24 gennaio 1979; non distribuito in Italia, edizione italiana a cura di Raitre; *interpreti*: Jean-Pierre Léaud (Antoine Doinel), Marie-France Pisier (Colette), Claude Jade (Christine), Dani (Liliane), Dorothee (Sabine), Rosy Varte (la madre di Colette), Marie Henriau (il giudice), Daniel Mesguich (Xavier, il libraio), Julien Bertheau (signor Lucien), Jean-Pierre Ducos (l'avvocato di Christine), Pierre Dios (l'avvocato Renard), Alain Ollivier (il giudice di Aix), Monique Dury (signora Ida).

## Bibliografia

### Scritti su François Truffaut

- A. Barbera, U. Mosca, *François Truffaut*, Il Castoro, Milano, 1995.
- D. Brotto, a cura di, *François Truffaut, la letteratura al cinema*, Marsilio, Venezia, 2018.
- G. P. Brunetta, *Dizionario dei registi del cinema mondiale. A-F*, Einaudi, Torino, 2005.
- O. De Fornari, *I film di François Truffaut*, Gremese Editore, Roma 1986.
- G. De Pascale, D. Fossataro, F. Santaniello (a cura di), *Truffaut. L'uomo che amava il cinema: ricognizione nel pianeta Truffaut*, Rotazione & Rivoluzione, Napoli, 1989.
- V. Giacci, *François Truffaut. Le corrispondenze segrete, le affinità dichiarate*, Bulzoni editore, Roma, 1995.
- A. Gillain, a cura di, *Tutte le interviste di François Truffaut sul cinema*, Gremese editore, Roma, 1990.
- R. Ingram, P. Duncan, *François Truffaut, tutti i film*, Taschen, Colonia, 2008.
- P. Malanga, *Il cinema di Truffaut. Prefazione di Paolo Mereghetti*, Baldini + Castoldi, Milano, 2022.
- M. Marchesini, *Il cuore, la penna e le menzogne. Il motivo epistolare in François Truffaut*, Laboratorio 80, Bergamo, 1995.
- J. Narboni, S. Toubiana (a cura di), *Truffaut. Il piacere degli occhi*, Minimum fax, Roma, 2010.
- A. Tassone, *François Truffaut. Professione cinema. Interviste inedite*, il Castoro, Milano, 2006.
- G. Tinazzi, *Dalla parola all'immagine*, in L. Albano, a cura di, *Il racconto tra letteratura e cinema*, Bulzoni, Roma, 1997.
- G. Tinazzi, *Il piacere della finzione*, Marsilio, Venezia, 2004.

### **Scritti di François Truffaut**

- F. Truffaut, *Autoritratto. Lettere 1945-1984*, (a cura di) Sergio Toffetti, Einaudi, Torino, 1989.
- F. Truffaut, *L'uomo che amava le donne*, Marsilio, Venezia, 1990.
- F. Truffaut, *I film della mia vita*, Marsilio, Venezia, 2003.
- F. Truffaut, *Le avventure di Antoine Doinel*, Marsilio, Venezia, 2011.
- F. Truffaut, *Il cinema secondo Hitchcock*, Il saggiatore, Milano, 2014.
- F. Truffaut, *Gli anni in tasca. I giovani e il cinema*, Armando editore, Roma, 2022.

### **Articoli su François Truffaut**

- D. Allen, *François Truffaut*, Secker and Warburg, Londra, 1974.
- G. Bettin Lattes, *L'amore secondo Truffaut*, in SMP vol. 2, n. 4, 2011.
- N. Bosco, Paideutika, *Notebooks on education and culture, Cinema e formazione in François Truffaut, Il risveglio della coscienza*, sezione Studies, N. 2 – New series – Anno I – 2005.
- J. Rivette, *Du côté de chez Antoine*, "Cahiers du cinéma", n. 95, maggio 1959.

### **Testi sul tema narrazione e costruzione di un personaggio**

- J. Campbell, *Mito e modernità*, Red edizioni, Milano, 2007.
- J. Campbell, *L'eroe dai mille volti*, Lindau, Torino, 2016.
- M. Comand, *I personaggi dei film*, Marsilio, Venezia, 2012.
- D. Fontana, *Screen. Scrivere video per comunicare*, Franco Angeli, Milano, 2019.
- R. Mckee, *Story*, Omero Editore, Roma, 2010.
- M. Smith, *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema*, Clarendon Press, Oxford, 1995.
- J. Truby, *Anatomia di una storia*, Dino Audino Editore, Roma, 2009.

C. Vogler, *Il viaggio dell'eroe. La struttura del mito ad uso di scrittori di narrativa e di cinema*, Dino Audino Editore, Roma, 2010.

### **Opere di carattere generale**

A. Badiou, *La vera vita, appello alla corruzione dei giovani*, Ponte alle Grazie, Firenze, 2016.

G. De Vincenti, *I «Cahiers du cinéma», indici ragionati 1951-1969*, Marsilio, Venezia, 1984.

G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Per una letteratura minore (1975)*, Quodlibet, Macerata, 1996.

M. Marie, *La Nouvelle Vague*, Lindau, Torino, 2006.

G. Rondolino, D. Tomasi, *Manuale del film. Linguaggio, racconto, analisi. Terza edizione*, UTET Università, Milano, 2018.

### **Videografia**

Per la scrittura del testo sono state utilizzate delle fonti audiovisive provenienti dai contenuti extra della *François Truffaut Collection* DVD, distribuita da Eagle Pictures SpA. In particolare:

*I 400 colpi*, Commento di R. Lachenay.

*Baci rubati*, Presentazione di S. Toubiana, Truffaut parla del ciclo Doinel, Commento al film, Il caso Langlois, Spot e Trailer.

*L'amore fugge*, Presentazione di S. Toubiana, Truffaut parla del ciclo Doinel, Truffaut parla del film, Trailer.

## Ringraziamenti

Desidero qui ringraziare coloro che mi hanno aiutato nel corso della mia vita. Innanzitutto, mia madre: senza la quale non starei affrontando questo percorso accademico. Grazie mamma per avermi convinto a seguire quel laboratorio teatrale del liceo che mi ha portato a questo momento. Grazie per avermi seguito sempre, per aver sacrificato la tua vita in favore della mia, e per avermi insegnato ad amare la libertà. Ringrazio mio padre per avermi mostrato cosa siano la pazienza, la tenacia, la bontà e l'eleganza, senza aver mai preteso che seguissi le sue orme. Caro papà, sappi che sei e rimarrai per sempre un punto di riferimento necessario alla mia esistenza. Ringrazio mia sorella Gioia, luce della vita senza la quale brancolerei nel buio. Grazie per la costanza che hai nell'amarmi sapendo a priori le mie difficoltà nel dimostrarti affetto, ma qui lo dico: ti voglio bene. Grazie a Finnick per ricordarmi che essere piccoli non significa non essere grandi. Grazie a Nonna Lela per la persistenza nel fare le cose, a Nonna Paola per la calma e la serenità, a Nonno Carlo per la capacità di non arrendersi mai e a Nonno Nini, che da lassù mi ricorda che: «Sono un grande!». Grazie in particolare a Zia Roberta per l'affetto che non mi ha mai fatto mancare e a Zio Simone per avermi mostrato che nella vita serve sempre un pizzico di follia. Grazie a Zia Giulia, Zia Laura, Zio Gianluca e Zio Martino per esserci sempre. Ringrazio Alessio, il mio modello di riferimento da quando sono piccolo, che anche se ora si trova dall'altra parte del mondo, so che mi è vicino. Ringrazio Lorenzo per essere stato la spalla forte su cui affidarmi nella crescita, e per il modo incondizionato che ha di difendermi nel momento del bisogno. Grazie a Lisa, Olivia ed Alessandro, che anche se più piccoli, sono sempre più intelligenti e maturi di me. Vi ammiro molto.

Ringrazio Ciospe e Giacomo C. per essere stati due colonne portanti della mia crescita, per avermi mostrato che si può essere fratelli senza il bisogno di essere uniti da un legame di sangue. Grazie a Pilly in particolare, il fratello maggiore a cui sono più legato e al quale non devo aggiungere altre parole perché sa già tutto quello che provo.

Ringrazio l'Università di Padova, ogni docente e collaboratore incontrato in questi anni e in particolare il professor Faccioli per avermi seguito in questo percorso.

Grazie al museo del PRECINEMA di Padova per l'esperienza che mi ha donato durante lo stage. A Laura, Andrei e al prof. Zotti.

Grazie agli amici dell'università. A Filippo per essere stato il mio primo amico e con il quale chiudo questo percorso; a Maddalena per essermi stata vicino in ogni singolo momento, a Chiara per le continue prese in giro; ad Amelia, Camilla, Izabela, Nicole, Damiano, Domenico, Francesco e Pietro.

Grazie agli amici di Caltana. A Giulio C. per essere l'amico più importante e senza il quale in questi anni mi sarei perso; a Beatrice, Andrea, Christian, Cory, Fede, Giacomo B., Giulio V., Paride, Simone B., Simone S., Zane.

Grazie ai colleghi che mi hanno insegnato ad essere Instabile. A Edo, J, Leo, Luca, Ludo, Marco, Ricky, Rocco e tutto lo staff.

Grazie ai compagni del Liceo. Ad Ale, Nico e Palo per non avermi mai abbandonato; a Benela, Sara, Alvisè, Fabio Lele e Pietro per i quali riservo i ricordi più vivi della mia adolescenza scolastica.

Grazie alla professoressa Veronese per avermi accompagnato inconsapevolmente a tutti gli esami universitari attraverso il panda portafortuna che mi ha regalato sul finire della quinta superiore. E Grazie al prof. Basana, mentore che non raggiungerò mai, che in prima superiore mi ha giustamente rimandato in storia dell'arte. Devo a lui alcune scelte della mia vita.

Ringrazio Guy Pardiès per essere stato l'uomo che tra tutti ha creduto di più nelle mie capacità.

Grazie ad Alberto per essere sempre nel mio cuore, pronto ad urlare senza vergogna appena gli indici si sfiorano.

Ed in conclusione, desidero ringraziare ogni persona che non ho citato per iscritto, ma che mi ha comunque donato una parte della propria storia, diventando in qualche modo parte di questo traguardo.

Grazie di tutto.

Francesco Valotto, con una L e due T.