

# L'amore secondo Truffaut

*Gianfranco Bettin Lattes*



*The extensive filmography of the French filmmaker is revisited under the perspective of the phenomenology of love in order to understand his views on the subject. The essay traces also the interesting intertwining between the sentimental biography of Truffaut and his films.*

*“Perché la vita è fatta in modo tale che non si può fare  
a meno di amare e di essere amati”*

(François Truffaut, intervista a “Télérama”, 8 marzo 1976)

*La vita e lo schermo.* Perché riflettere sull’opera di un regista cinematografico mitizzato dalla critica e da un certo tipo di pubblico<sup>1</sup>, adottando l’amore come

<sup>1</sup> Lo spazio a disposizione non consente una ricostruzione, nemmeno breve, dei contenuti narrativi dei vari film citati. Per questo dato, peraltro indispensabile, si rinvia all’ottimo lavoro di Paola Malanga, *Tutto il cinema di Truffaut*, Baldini Castoldi Dalai, Milano, 2008. Tengo, poi,

filtro di lettura? Prima di tutto perché l'amore rappresenta uno dei fili conduttori unificanti dell'intera filmografia truffautiana. Sul punto Truffaut stesso non potrebbe esser più esplicito: «Sì. È il soggetto più importante. Il soggetto dei soggetti. Merita che gli si consacrì metà di una carriera (come Bergman) o tre quarti (come Renoir). Perché ogni racconto ha un suo valore, come un amore che è unico. Immagini un tipo che nella vita non leggerà che romanzi d'amore e vedrà solo film d'amore. Io credo che quest'uomo accederà ad una certa forma di cultura, di conoscenza molto preziosa. Per quanto mi riguarda, m'interessano le storie d'amore che hanno qualcosa di molto particolare, eccezionale, non i casi comuni in cui spesso abbondano i falsi problemi». Ed ancora: «Sì, gli altri soggetti non mi interessano. Ogni caso merita un film ed io potrei fare venticinque volte le stesse scene con personaggi diversi. Di film sull'amore ne ho in testa una trentina e li girerò nei prossimi quarantacinque anni. L'amore è il soggetto dei soggetti. Occupa un tale spazio nella vita, nelle case, per le strade, negli uffici, nei giornali, nella politica, nella guerra, nelle fabbriche, nei successi, nelle sconfitte, nei luna-park, nelle scuole, nelle caserme e anche negli aerei che se mi si provasse, statistiche alla mano, che nove film su dieci sono film sull'amore, direi che non basta. [...] In amore non esistono i poveri. Questo grande motore umano è anche il nostro comune denominatore»<sup>2</sup>.

Il discorso di Truffaut sull'amore si dipana sociologicamente nel senso che viene collocato in contesti differenti, anche storicamente, ed è animato da titolari di ruoli assai diversificati per genere, per età, per appartenenza sociale. Va detto, tuttavia, che da questa pluralità di situazioni si può ricavare un tipo di analisi generale che condensa il suo punto di vista su questa esperienza specialissima. Truffaut naturalmente vive di schermo e per lo schermo e quindi ha confuso nel racconto cinematografico la sua biografia con la realtà delle immagini declinando il discorso amoroso su una pluralità di livelli, così imparando – suo malgrado – una lezione da cui lo spettatore può ricavare alcuni insegnamenti significativi per comprendere, almeno in parte, di che cosa si parla quando si racconta, sulla base di un intenso vissuto, l'amore. Lui ci parla di «un film di finzione impregnato di elementi personali». Dunque con la sua opera consegna al lettore-spettatore un insieme di documenti partecipati, «un'auto-biografia filmica». È lui stesso a chiedersi e a chiederci: «Il motivo per cui gli

a ricordare per la sua straordinaria importanza il lavoro certosino svolto da Anne Gillain che ha raccolto e catalogato, in forma di biografia cinematografica, le quasi trecento interviste rilasciate da Truffaut tra il 1959 ed il 1984 alla stampa di lingua francese ed inglese: Gillain A. (a cura di), *Tutte le interviste di François Truffaut sul cinema*, Gremese editore, Roma, 1990. Truffaut probabilmente è il regista che è stato commentato più di qualsiasi altro cineasta al mondo, cfr. i dati riportati in Walz E., *François Truffaut: a guide to references and resources*, Boston, Hall, 1982.

<sup>2</sup> Gillain A. (a cura di), *Tutte le interviste...*, cit., p.88 e pp.98-99.

amori finiscono, il modo in cui sono cominciati, non è forse il miglior soggetto per un film ed addirittura per mille film, dato che ogni uomo ha vissuto una sua propria storia ed ogni storia merita di essere filmata a patto che lo si faccia con intuito, sottigliezza e sensibilità»<sup>3</sup>. Ma l'oggetto dell'amore non è banalmente univoco e scontato. Anche *La nuit américaine* (1973) un film su quel che accade sul set di un film, testimonianza impareggiabile della intelligenza creativa e della sensibilità di Truffaut è, a ben vedere, un film sull'amore. Con acume e con tenerezza vengono narrati sia l'amore etero sia l'amore omosessuale, anche se il vero significato di questo film è quello di una dedica amorosa al cinema. Spesso lui si chiedeva se il cinema fosse più importante della vita; qui la risposta è chiaramente positiva: il cinema, nella sua improvvisazione creativa, è il regno dell'assoluto mentre come dice in lacrime Julie Baker, la prima donna del film, «la vita è disgustosa»<sup>4</sup>. È il punto di vista dello stesso Truffaut che dichiara con grande candore: «Ho sempre preferito il riflesso della vita alla vita stessa. Se ho scelto il libro ed il cinema all'età di undici o dodici anni, è perché evidentemente ho preferito vedere la vita attraverso il libro e il cinema»<sup>5</sup>.

La scelta di associare l'analisi della fenomenologia amorosa all'opera del regista si legittima anche leggendo una sua nota sullo stato d'animo che accompagna la conclusione dell'esperienza dell'*amour fou*, un'esperienza da lui vissuta più volte. Amore ed identità soggettiva si intrecciano, a volte pericolosamente, ed i riflessi di questo intreccio si verificano anche in quegli aspetti di quotidianità che per il regista rappresentano la vera realtà: «Quando una storia d'amore finita male ci lascia straziati, a brandelli, siamo convinti che l'infelicità si legga sul nostro volto e, ossessionati da quello che dobbiamo chiamare il nostro lutto, arriveremo al punto di portare degli occhiali neri. Ci domandiamo chi siamo e la risposta è nessuno, niente, io non esisto più. Tutto, intorno a noi, ci dà l'impressione di rapportarsi al nostro dramma. Un cuore disegnato in gesso su un muro è stato tracciato là per prenderci crudelmente in giro. Ciascun film, ciascun romanzo, sempre che siamo ancora in grado di vedere e di leggere, sembra parafrasare la nostra pietosa avventura, ogni canzone sentita alla radio parla di noi, denuncia i nostri errori e conferma il nostro annientamento: *senza amore non si è niente*»<sup>6</sup>.

<sup>3</sup> Narboni J. e Toubiana S. (a cura di), *Truffaut. Il piacere degli occhi*, Edizioni minimum fax, Roma, 2010, p. 63.

<sup>4</sup> Anche Christine la protagonista di *Domicile conjugal* (1970) nei panni della moglie di Antoine Doinel pronuncia, in una delle ultime scene del film che documentano la grigia routine del matrimonio, la stessa fatidica frase: «No, non riesco ad accettare la verità! Mi convinco sempre di più che la vita è disgustosa!».

<sup>5</sup> Così dichiarava nel 1970, ora in Gillain A. (a cura di), *Tutte le interviste...*, cit., p. 168.

<sup>6</sup> Cfr. Rabourdin D. (a cura di), *Truffaut par Truffaut*, Paris, Chene, 1985, pp. 181-182 (c.m.).

È importante rintracciare le radici dell'impegno creativo di Truffaut in una sorta di *horror vacui* che lo spingeva a lavorare su più fronti contemporaneamente, fino alla spossatezza ed alla depressione. Ma non solo. C'è una ricerca costante della giusta via anche nel mondo dei sentimenti che è l'espressione della tensione tra assoluto e relativo. C'è il bisogno, senza speranza, di superare il relativo. «Dopo *Jules et Jim* ognuno dei miei film è stato intrapreso con l'idea di completare o contraddire uno dei miei film precedenti, il che ha creato dei cicli o dei gruppi di cui non sempre ero cosciente, tranne, s'intende, che nel caso di Antoine Doinel. *Les Deux anglaises* è una risposta a *Jules et Jim* che non mi sembrava abbastanza fisico. *La chambre verte* prolunga *Adèle H.*, che non era abbastanza vibrante. È nell'insoddisfazione e nella certezza di aver fatto fiasco che si trova la forza di continuare. Si è immersi nel relativo fino al collo»<sup>7</sup>. La vita è il film e dalle delusioni del film ci si protegge facendo ricorso alla vita, dalle cui delusioni si fugge rifugiandosi nel film. In questa spirale si consuma il tempo e la vita stessa, ma non c'è altra possibilità. Un analogo itinerario riguarda l'amore, una risorsa senza cui la vita non è degna d'esser vissuta, senza la quale non ha sapore nessun racconto, nessun film.

Il materiale ricavato dalla sua produzione filmica viene qui, conclusivamente, integrato o meglio confrontato, con una sintetica ricostruzione biografico-sentimentale. Ciò nel tentativo di accostare – come lui ha fatto – intrecciandoli inscindibilmente film e vita, amore e creatività. Queste due dimensioni si spiegano l'una con l'altra. Considerate insieme costituiscono uno studio del caso che, nella sua particolarità legata alla personalità di Truffaut e all'ambiente dove ha lavorato e vissuto, offre spunti di riflessione che sembrano di grande significato per riflettere sul tema dell'"agire affettivo" oggetto di questo numero di *SMP*. La scelta dell'"autore" e del contesto dove si è sviluppata la sua opera nonché le modalità che ne accompagnano il vissuto sentimentale consentono di verificare, a tratti in modo estremo, la crucialità del tema: l'amore. Esclusivamente l'amore, a volte, spiega certi comportamenti ed è, in definitiva, la sola variabile da utilizzare per "spiegare" – il verbo è rozzamente semplificante – un'identità e dare un senso, meglio forse una direzione – quando è possibile farlo – ad alcune sue manifestazioni fondamentali. Nel momento in cui, grazie all'amore l'identità entra in relazione profonda con un'altra identità.

*L'amour en fuite*. Nelle pagine che seguiranno si tenterà di ricostruire il punto di vista di Truffaut, alludendo – in una forma necessariamente selettiva – alle trame, agli attori, alle situazioni significative dei suoi film prescindendo, quasi integralmente,

<sup>7</sup> "Conversazione con Truffaut" a cura dei *Cahiers du Cinéma* in Simondi M. (a cura di), *François Truffaut*, la casa Usher, Firenze, 1981, p. 25.

dalla critica cinematografica in senso stretto, critica che peraltro è ricchissima ed agevolmente rintracciabile ma ai nostri fini priva di un'autentica utilità. L'intento è quello di ridisegnare, invece, grazie alle sue narrazioni ed alle *sue parole*, nelle sue motivazioni, nelle sue valutazioni la dinamica amorosa nella sua ambigua complessità. Truffaut appartiene a pieno titolo agli autori del nostro tempo che hanno magistralmente trattato il tema, ricorrendo alla forma di espressione da lui prediletta, il racconto cinematografico. In queste pagine, come si è detto, si riportano degli appunti ricavati dalle sue lezioni per immagini sull'esperienza amorosa. Il tentativo ha dei precedenti nella vasta lettura critica che lo concerne. Il dato è confortante in una logica mossa dall'esigenza di soffermarsi sul contributo di Truffaut per comprendere dall'interno, in modo non scolastico, il senso di questo sentimento fondamentale per la vita degli esseri umani. Naturalmente l'immagine cinematografica ha una sua caducità, un'ambivalenza legata alla sua stessa natura e propone un messaggio che può esser letto in modo non univoco, anche se quando si fanno dei bilanci sull'opera complessiva di un autore si tende alla sintesi unificante e questo non sempre porta a risultati privi di rischio e condivisibili. Un esempio di questa analisi sbilanciata, se pur ricca? Sta in una lunga, ma necessaria citazione che si presenta nella dimensione del bilancio-sintesi e dunque ha un suo significato, il significato della parzialità profonda, problematica del *topos* amoroso truffautiano. Viene qui colta una dimensione tragica, uno degli effetti inquietanti dell'esperienza amorosa, così come – a volte – la concepisce Truffaut. «L'amore in Truffaut è questa potenza che trasforma e capovolge: la morte in vita, la perdita in ricchezza, la debolezza in forza, la caduta in slancio, l'angoscia in gioia, il fallimento in creazione» Ed ancora: «Tutto ciò che si ama brucia. Questo potrebbe esser l'emblema dei film di Truffaut. L'effigie venerata di Balzac brucia nel piccolo appartamento di *Les quatre cent coups*, bruciano i libri in *Fahrenheit 451* [...] Ciò che l'amore (come il fuoco) ci insegna, non è la letizia, è l'assenza. Come il fuoco, l'amore fa il vuoto. Il cinema di Truffaut prende parte a questa operazione. È una macchina per fare il vuoto. Il film ci trasporta, aprendo lo spazio del desiderio, il deserto dell'amore. *Les quatre cents coups*: perdere la madre. *Tirez sur le pianiste*: perdere Thérèse, poi Léna. *Jules et Jim*: perdere Catherine e Jim... Si cercherebbe invano in Truffaut un film a lieto fine, una trama 'piena'. Perfino le commedie (*Baisers volés*, *Domicil conjugal*, *Une belle fille comme moi*), perfino un film sulla gioia del creare (*La nuit américaine*), sono costellati di 'assenze', di perdite dolorose. In *Baisers volés* muore un vecchio detective; in *Domicile conjugal* muore un legame (quello con la giovane giapponese). Ne *La nuit américaine*, Alphonse perde Liliane, poi Julie, poi ancora muore Alexandre; Séverine perde la memoria ed il suo talento»<sup>8</sup>. Non

<sup>8</sup> Colette J., *L'intrigo, il turbamento, l'amore*, in Simondi M. (a cura di), *François Truffaut, la casa Usher*, Firenze, pp. 91-92.

sembra inutile ripetere che questa, or ora citata, è una configurazione autentica ma parziale. Il discorso truffautiano sull'amore è assai articolato, denso di sfumature, non definitivo. Non potrebbe essere altrimenti. Per esempio la contrapposizione non banale tra amore coniugale ed amore-passione, che è un tema ricorrente, non approda ad una diagnosi univoca, ripetuta e stabile. Tra queste due diverse dimensioni sentimentali c'è competizione ma non sempre si escludono l'una con l'altra. Una lettura attenta sembra perfino suggerire che ci sia un certo rammarico nel dover constatare la legge ovvia secondo cui la passione si dissolve obbligatoriamente nel corso dell'esperienza coniugale, e viene alimentata, in modo labile e violento al tempo stesso, solo da situazioni dominate da asimmetrie sentimentali ed inganno. Ciò non vuole dire certo trascinare Truffaut nella bolgia dei moralisti piccolo-borghesi. C'è una sua poesia dell'amore che attraversa molti suoi film. Si pensi, poi, alla sua persistente passione per le canzoni di Charles Trenet che radica questo sentimento in un terreno di straordinaria semplicità ed essenzialità e a come questo tipo di musica illustri il suo racconto per immagini.

Il ciclo dedicato al suo personaggio favorito, Antoine Doinel, merita una particolare attenzione perché si tratta di cinque capitoli scritti nell'arco di un ventennio (1959-1979) e deliberatamente conclusi dall'autore che ha voluto prendere esplicitamente congedo da una parte fondamentale della sua opera e forse così liberarsi anche dalle incrostazioni più gravi della sua vita affettiva personale. La serie, come è noto, include: *Les Quatre cents coups* (1959), *Antoine e Colette* (1962), *Baisers volés* (1968), *Domicile conjugal* (1970), *L'amour en fuite* (1979). La serie presenta come tema dominante l'amore associandolo alle diverse fasi della vita e ad una supposta, raggiungibile, maturità adulta come meta improbabile anche se inevitabile, accompagnata dall'amore che sfuma nella routine della vita di coppia. Truffaut ebbe a dichiarare, non a caso, che il ciclo Antoine Doinel «è il resoconto di una sconfitta». Questa esperienza diaristica, unica nella storia del cinema, conferma la particolare identificazione tra il regista ed il suo attore per antonomasia<sup>9</sup>. Il personaggio che sta al centro dei cinque racconti viene interpretato da Jean-Pierre Léaud. Alla sua prima prova con Truffaut quando era solo un attore tredicenne, prescelto tra mille per la realizzazione dei *Quattrocento colpi*, film fortemente autobiografico. La identificazione pluridichiarata (anche se mai accettata da Truffaut come assoluta) tra Truffaut ed Antoine Doinel ci è utile per ricostruire in maniera documentabile, per così dire, la concezione truffautiana dell'amore ed il modo di narrarlo. «Credo che all'inizio ci fosse molto di me stesso nel personaggio di Antoine. Ma dal momento in cui è arrivato Jean-Pierre Léaud, la

<sup>9</sup> Si veda in part. *Chi è Antoine Doinel?* in Toubiana S. (a cura di), *Truffaut. Il piacere degli occhi*, cit., pp. 23-31.

sua personalità, molto forte, mi ha portato a modificare spesso la sceneggiatura. Quindi penso che Antoine sia un personaggio immaginario che ha preso qualcosa da ognuno di noi due»<sup>10</sup>.

Antoine Doinel è un anti-eroe cocciuto e capriccioso, un piccolo borghese a metà che detesta l'autorità, un ingenuo prepotente che, nella sua permanente instabilità emotiva rincorre – fuggendo – l'autenticità del rapporto sentimentale o meglio la *sua* concezione dell'autenticità del legame amoroso. La pervicacia con cui resta abbarbicato al suo bambino interiore gli garantisce un'aspirazione alla libertà e all'indipendenza che trasformano la quotidianità e la banalità amorosa in eventi straordinari, da vivere con un'intensità assoluta perché percepiti e voluti irripetibili. Non potrebbe essere altrimenti perché l'amore è l'epicentro della sua vita. Il personaggio viene così descritto dallo stesso Truffaut al termine delle riprese di *L'amore fugge* nel 1978, un film riepilogativo, un bilancio rigorosamente selettivo di questa saga doineliana: «Il personaggio di A.D. è sempre lì che corre, ha sempre tanta fretta: la fuga, per lui, va presa in tutti i sensi: fuga dall'attimo presente, sempre proiettato nel futuro, sempre ansioso (mai contento!), mai tranquillo, ma anche nel senso dell'amore che fugge; si può cercare di fuggire dai propri guai, ma ti vengono dietro e ti perseguitano ecc... Antoine dovrebbe smettere di fuggire... saper cogliere il presente... smetterla di regolare i conti con la madre attraverso tutte le ragazze che incontra...»<sup>11</sup>. *Domicile coniugal*, film bistrattato dalla critica, invece è un film importante dal nostro punto di vista. Perché mette a punto una tesi truffautiana sull'amore: 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 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. La tesi ha un radicamento sociale nella collocazione sociologica dei personaggi che sperimentano la relazione amorosa? Sembrerebbe proprio di no. L'interrogativo sulla appartenenza di classe di Antoine Doinel e, di riflesso, di quella di Truffaut riceve una chiara risposta proprio in questo film etichettato da molti come film borghese. Un'etichettatura che contestualizzata nei primi

<sup>10</sup> Intervista con Terrail M., dicembre 1979. Sul legame quasi paterno che si viene a stabilire tra il regista ed il giovanissimo attore, specialmente in un periodo delicato della sua vita tra il 1958 ed il 1963 si veda de Baecque A., Toubiana S., *François Truffaut. La biografia*, Lindau, Torino, 2006, 2° ed., pp. 230-231.

<sup>11</sup> Cfr. Truffaut F., *Autoritratto. Lettere 1945-1984*, a cura di Toffetti S., Einaudi, Torino, 1993, p. 238.

anni Settanta poteva anche essere uno stigma sgradevole ma che comunque non sconvolge e non travolge 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 perchè partecipo poco alla vita...in genere. La denominazione 'borghese' è un attacco ad 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 così impaziente di chiarirlo»<sup>12</sup>.

Antoine Doinel, il suo alter ego cinematografico, è sociologicamente avulso da un'appartenenza ad uno strato sociale bene definito anche se frequenta costantemente donne piccolo borghesi, ne sposa una e si invaghisce, talvolta, di donne sicuramente borghesi (la Fabienne Tabard di *Baisers volés*). Doinel vive in un suo mondo dai confini piuttosto ristretti, è avviluppato in un labirinto dove cerca soprattutto, se non esclusivamente e narcisisticamente, la sua realizzazione sentimentale. «Antoine Doinel procede nella vita come un orfano e cerca famiglie sostitutive. Purtroppo quando le trova tende a scappare perché rimane un individuo incline alla fuga. 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>13</sup>. La sua concezione infantile e pervicace della donna è bene illuminata da un rapido dialogo con la moglie Christine, in procinto di abbandonarlo, dopo essere stata tradita con Kyoko. Mentre lei è affacciata ad un finestrino di taxi e dopo averla baciata in segno di una tentata riconciliazione, le dice «sei la mia sorellina, sei mia figlia, sei mia madre». Lei invece gli risponde, lasciandolo prima di immergersi nella Parigi notturna alla ricerca della sua indipendenza, «avrei voluto essere la tua donna». Subito dopo, quasi a confermare la inevitabilità di una dimensione cinica nel legame amoroso matrimonializzato, lui va in una casa d'appuntamenti dove, tra l'altro, incontrerà casualmente il suocero che appare, costantemente in tutti i film del ciclo, come un uomo felicemente sposato. In questa condizione di innamorato frustrato Antoine-Truffaut dichiara alla prostituta una sua percezione della vita che spiega certi suoi comportamenti, certe fughe: «Già, c'è la fine del mese, delle stagioni del mondo! Io odio tutto ciò che finisce, che ha un termine che muore! [...] È la fine del film!». La prostituta replica, interdetta: «Che vuoi dire?» Antoine:

<sup>12</sup> Cfr. Gillain A. (a cura di), *Tutte le interviste...* cit. p. 169.

<sup>13</sup> Cfr. Toubiana S. (a cura di), *Truffaut. Il piacere degli occhi*, cit. p. 30.

«Niente! Dico che sei bella, Marie, particolarmente bella!». Denunciando così la sua disperata ricerca di assoluto e di definitivo.

Eppure c'è un'idea truffautiana dell'amore che è più complicata e che resta latente nel suo messaggio filmico ed anche nella sua complessa vita sentimentale reale. Questa idea affiora in modo inquietante tramite un personaggio misterioso, il cui significato resta indecifrabile, interpretato da Serge Rousseau, uno dei migliori amici di Truffaut nella vita vera<sup>14</sup>. Si tratta dell'uomo con l'impermeabile che, compare silenzioso, più volte, mentre segue nelle sue passeggiate in città Christine (Claude Jade) e che nell'ultima scena del film si decide a dichiararle – davanti ad Antoine Doinel che ormai l'ha conquistata e si avvia a svolgere il suo ruolo di maritino – il suo “amore definitivo” un amore che va al di là della morte. Ecco la dichiarazione di questo personaggio, sorprendentemente inquietante nella cornice di un film ‘leggero’: «Signorina, so di non essere uno sconosciuto per lei, l'ho osservata a lungo senza che lei se ne accorgesse, ma da qualche giorno non cerco più di nascondermi. So che è arrivato il momento. Ecco prima di vedere lei non ho mai amato nessuno; detesto il provvisorio (*je hais le provisoire*); conosco bene la vita, so che tutti sempre tradiscono tutti, ma tra di noi sarà diverso; noi saremo un esempio, non ci lasceremo mai, neppure un'ora! Io non lavoro, non ho impegni nella vita; lei sarà la mia sola preoccupazione! Io capisco che tutto questo è troppo improvviso perché dica subito di sì; e che prima voglia rompere dei vincoli provvisori, che la legano a delle persone provvisorie. Ma io sono definitivo (*Moi, je suis définitif*). Io sono molto felice!»<sup>15</sup>. Christine, leggermente turbata ma affiancata da Antoine se ne esce con una battuta di circostanza, assai banale: «Ma è completamente matto quello là!». Antoine, un poco congelato ed insulso, si limita a dire «Sì, sì, certo!». Che cosa rappresenta lo strano pedinatore? Un simbolo – forse – dell'amore perfetto, aspirazione irraggiungibile che la vita quotidiana sembra comunque soffocare nella banalità di una inevitabile routine sentimentale. La dicotomia provvisorio-definitivo è importante come chiave di lettura sia dei generi di film che compongono la filmografia truffautiana sia per comprendere le dinamiche affettive all'interno del singolo film. Un dilemma, come si diceva, che probabilmente lo ha angustiato personalmente per tutta la vita, anche come uomo.

*Il triangolo.* L'amore ha una sua morale? L'amore, un certo tipo d'amore aspira alla purezza, all'incontaminazione, all'integrità di un'essenza difficile da

<sup>14</sup> Nonché marito di Marie Dubois, la protagonista femminile di *Tuez sur le pianiste*.

<sup>15</sup> Truffaut dichiarò di aver compreso l'importanza di questa scena solo molto dopo aver girato il film: «Con il passar degli anni, credo che quest'ultima scena di *Basiers volés*, che è stata realizzata con molta innocenza, senza sapere neanche che cosa volesse dire, sia la chiave di quasi tutte le storie che racconto» ora in Gillain A. (a cura di), *Tutte le interviste...*, cit. p. 131.

cogliere ed impossibile da attuare compiutamente secondo Truffaut. *L'amour fait mal?* Sembra questo l'interrogativo cruciale che Truffaut si pone come sottotraccia che guida i suoi film e che approda ad una risposta tristemente positiva. In *Jules e Jim* (1962) l'amore si svincola dalla morale comune e cerca, incoraggiato da un'estetica sublime, una sua dimensione di incessante rinnovamento oscillando fra lo scabroso inquietante e la purezza assoluta. Il sottotitolo del film doveva essere "un puro amore a tre". Il tema è quello di un amore simultaneo di Catherine per due amici con pochi punti in comune, apparentemente. Jim il dandy francese, colto, elegante, seduttore è l'autoritratto di Henri-Pierre Roché, l'autore dell'omonimo romanzo che ispira la sceneggiatura. Jules è lo studioso tedesco, un entomologo esperto di libellule, dolce, altruista, decisamente naif che diventerà marito di Catherine e padre della loro figlia, Sabine. Solo nella realtà filmica sembra assumere senso un'esperienza amorosa trasgressiva che deforma un'amicizia fondamentale in un legame tragico. «Era questo che mi piaceva – dichiara Truffaut – fare un film sovversivo con una dolcezza totale, senza aggredire il pubblico ma avvolgendolo di tenerezza e forzandolo ad accettare sullo schermo situazioni che nella vita avrebbe condannato. [...] *Jules e Jim* sarà un inno alla vita e alla morte, una dimostrazione, attraverso la gioia e la tristezza, dell'impossibilità di ogni combinazione amorosa al di fuori della coppia»<sup>16</sup>.

Il triangolo amoroso è una figura che ritorna spesso nell'analisi che il regista ci propone con il suo lungo e frastagliato racconto sull'amore. Qui l'instabilità endemica della relazione triangolare precipita nella dissoluzione del rapporto per l'influenza del personaggio femminile drammaticamente anticonformista, dotato di un rigore sentimentale assoluto e dunque paradossale nella figura del triangolo. Jeanne Moreau disegna con il personaggio di Catherine l'idealtipo femminile di Truffaut: una donna fatale e fragile al tempo stesso, tragica e divertente, che adotta il suo desiderio ed i suoi impulsi come unica bussola di comportamento. Catherine è l'incarnazione di un sorriso perduto, senza tempo, un sorriso arcaico che parla di una dimensione amorosa ultraterrena (come la Gioconda?) che affascina e che travolge ogni legame consolidato<sup>17</sup>. L'aspirazione all'indipendenza di Jim non può essere tollerata dalla integrità affettiva di Catherine che non ammette l'abbandono ed è indifferente al legame di amicizia tra *Jules e Jim*. Anzi si impone con l'atto estremo uccidendo Jim ed uccidendosi con lui in una sorta di rappresentazione compiaciuta davanti a Jules, attonito ed impotente: anche lui come gli altri protagonisti del racconto vittima di un amore

<sup>16</sup> Così scriveva Truffaut all'amica Helen Scott nel dicembre 1960.

<sup>17</sup> Straordinaria la testimonianza di Helen Hessel, la autentica e temibile eroina del romanzo di Roché, rintracciabile nella bella lettera da lei scritta a Truffaut dopo aver visto il film; parte della lettera è trascritta in de Baecque A., Toubiana S., *François Truffaut. La biografia*, cit. a p. 280.

che non sa realizzarsi compiutamente. L'amicizia, che Jim sembra anteporre all'amore per Catherine – in omaggio a Jules che l'ha sposata e che l'ha resa madre – non è un argine sufficiente alla sofferenza di un amore rifiutato che reclama la tragedia forzata, costi quel che costi: una morte attuata in coppia viene preferita da Catherine ad una vita senza l'amore che lei pretende.

In *Jules e Jim* il triangolo era costituito da due uomini ed una donna ed era sostenuto sentimentalmente dal legame di amicizia tra i tre personaggi tutti bohémien e dunque, come dire, inclini ad innovare sul piano dell'esperienza amorosa prescindendo da schemi di comportamento consolidati. Il triangolo si modifica in *La peau douce* (1964). *La calda amante*, così tradotto commercialmente in italiano, racconta del triangolo formato da due donne ed un uomo. Là il terzetto qui le due coppie. Qui una relazione esclude l'altra perché le asimmetrie sono serie e troppe in termini di differenze d'età tra gli amanti, di estrazione sociale e di stili di vita. L'amore coniugale si contrappone all'amore passione: un confronto banale? Le asimmetrie nello stesso tempo imprimono alla relazione amorosa un ritmo che la conduce inevitabilmente ad un dissolvimento radicale. Truffaut ha progettato questo film in polemica con *Jules e Jim*, «ho voluto fare *La calda amante* per dimostrare che l'amore è qualcosa di molto meno euforico ed esaltante [...] ci sono le menzogne, il lato sordido, la doppia vita». È un film contro l'ipocrisia dell'amore coniugale ma forse qualcosa di più e di diverso. Va considerato che anche in questo caso Truffaut tenta di arginare emotivamente gli effetti del fallimento del suo matrimonio e che sul set ha avviato una storia d'amore con la bellissima protagonista, Françoise Dorléac. Dettaglio importante è che il film venne girato nell'appartamento dove lui aveva vissuto la sua prima esperienza familiare di marito e di padre e che in questo stesso appartamento, in Rue du Conseiller-Collignon, sceglierà di passare gli ultimi giorni della sua vita, assistito dalla moglie Madaleine Morgenstern, fino a quando il tumore lo ucciderà all'inizio del pomeriggio di una domenica di ottobre del 1984.

In *La peau douce* si mescolano tensione e passione. L'ipocrisia opprime l'aspirazione ad una vita completamente distante da quella che il protagonista, un letterato di successo, si è costruita in anni di fatiche, di rituali borghesi, arginando emozioni e desideri proibiti. L'amore coniugale frana di fronte alla vitalità esuberante di Nicole, una giovane hostess affascinata da un brillante, maturo, professore esperto di Balzac e di Gide. Due scrittori molto amati da Truffaut. L'amore reclamato resta acerbo per i limiti della personalità di chi lo cerca; l'amore esige la conquista audace, il rischio, la capacità di oltrepassare gli ostacoli, il disprezzo degli altri. Il personaggio che aspira all'amore, in preda al desiderio scatenato da un incontro casuale, supera la sua ritrosia ed entra nel campo aleatorio del corteggiamento. Qui vince la sua prima ed unica battaglia con sé stesso, abbandonando per un momento la sua indole da ignavo perbeni-

sta. È interessante vedere la rappresentazione cromatica dell'evento che ne fa Truffaut: l'amore genera luce. Giochi di amore e giochi di luce si sovrappongono. L'innamoramento incoraggia il passaggio dall'oscurità opprimente che avvolge un'identità tortuosa ed incerta (il buio in cui avviene la prima telefonata con la richiesta goffa di un incontro) alla luce abbacinante che vede l'inizio di una storia di amore (il protagonista accende, una dopo l'altra, tutte le luci della sua stanza d'albergo per celebrare la conquista del primo appuntamento e si sdraia compiaciuto – da solo – sul suo letto). La tensione scatenata da questo amore difficile, fondato su una sensualità negata anche, ma non solo, dalla forza delle cose, mette a nudo il lato pericoloso e devastante dell'*amour fou*. Pierre Lachenay, che ha tanti elementi in comune con altri personaggi cari a Truffaut<sup>18</sup>, ha soprattutto un'identità malinconica, è un anaffettivo, è – al di là delle apparenze – un uomo meschino, incapace di osare quel che sarebbe indispensabile osare per superare gli ostacoli del suo passato e riuscire ad amare compiutamente. È un personaggio che corre continuamente, è un uomo in fuga da se stesso e dagli altri. Fugge perché oscilla tra il suo mondo fatto di rispettabilità e di convenzioni ed il bisogno di una nuova vita di cui Nicole con il suo candore pieno di freschezza è un simbolo straordinario. Vittima della sua personalità debole, ambivalente, cupamente narcisistica, costruita sul culto della letteratura cadrà in uno spazio a metà, uno spazio tristemente vuoto da cui si può uscire solo con un evento tragico ed irrimediabile. E qui arriviamo al cuore della tesi di Truffaut sull'amore: la negazione della dimensione vitalistica dell'amore produce inevitabilmente, necessariamente, la morte di chi lo nega con le sue pretese inadeguate e con il suo egoismo meschino. Paradossale e tristemente ironica, la frase di Gide che da oratore brillante il protagonista usa per concludere la sua presentazione del film dedicato per l'appunto a Gide: «dubitate di tutto ma non dubitate mai di voi stessi»; un motto che gli si attacca assai male. Pochi istanti dopo la conferenza la sua natura vile, il suo subire le convenzioni a tutti i costi si confermano in modo brutale. Al di là dei vetri del caffè dove lui sta con un collega, davanti ai suoi occhi improvvisamente compare indifesa, sola, Nicole, smarrita, in un'inutile attesa di lui – che pretenderebbe d'amarla – per le strade di Reims. Lui la vede importunata da un estraneo e non muove un dito per proteggerla perché è bloccato dalla rispettabilità e non vuole manifestare pubblicamente la sua storia di amore. Perderà il fascino dell'uomo di successo agli occhi della bella hostess e perderà la forza, apparente, che gli deriva dall'essere un marito e un padre borghese agli occhi

<sup>18</sup> Truffaut ha dichiarato che «Pierre Lachenay e Antoine Doinel si assomigliano come fratelli». E forse anche a lui stesso. Pierre Lachenay, si noti, porta il cognome dell'amico più intimo di Truffaut.

di una moglie di carattere che non tollera lo sgarro del tradimento. La moglie lo ucciderà a colpi di fucile – in una scena stile western – mentre solo, ormai abbandonato dall'amante e senza la possibilità di rientrare in famiglia, siede al tavolino del loro ristorante preferito. Sia *Jules e Jim* sia *La calda amante* convergono in questo assioma estremo. La donna tradita, in entrambi i casi è il punto debole e forte del triangolo, e si riscatta con un gesto violento che denuncia il carattere assoluto del suo amore non realizzato.

Il triangolo è una figura quasi sempre implicante la negatività se associato alla dinamica amorosa. Raramente può sviluppare la sua potenzialità emotiva senza influenze esterne. Truffaut afferma che in *Le due inglesi e il continente* (1971) «ha cercato di spremere l'amore come un limone». Il film, tratto dall'omonimo romanzo di Henri-Pierre Roché, affronta contestualizzandolo in una dimensione formalmente sublime il tema dell'anticamera dell'amore. Un'anticamera complicata dalla scoperta della sessualità, una scoperta che qui si delinea costantemente accompagnata dal dolore. Il desiderio scatenato dall'impulso sessuale viene crudelmente inibito dalle convenzioni. Il triangolo qui ha una configurazione speculare a quella di *Jules e Jim*. È formato dalle due sorelle inglesi e dal giovane amico francese, ma soprattutto viene condizionato nella sua dinamica da due figure materne dominanti, entrambe vedove: la madre castratrice di Claude che lo socializza – divorandolo – ad uno stile di vita borghese e la madre delle sorelle, più delicata, ma inflessibile nell'applicare i codici del puritanesimo vittoriano. Lo slancio amoroso nella sua forza vitale genuina viene represso per troppo tempo. Come commenta con grande finezza Paola Malanga: «Il primo elemento fondamentale delle *Due inglesi* è che l'eros è colpito da una sorta di maledizione: il desiderio si trova costantemente a fare i conti con proibizioni, veti, inibizioni fatali, che lo imprigionano in un complesso groviglio psicologico da cui è impossibile liberarlo, dal momento che la sua sublimazione in termini di fratellanza e di sorellanza, imposta dalle madri dei ragazzi, porta inevitabilmente con sé il marchio dell'incesto. E il secondo è la scrittura, che non caso è sempre notturna, come equivalente e surrogato dell'eros: “Questo foglio è la tua pelle, questo inchiostro è il mio sangue. Io premo forte perché vi penetri”. Scrive, la puritana Muriel a Claude, come già aveva fatto Catherine con Jim in *Jules e Jim*»<sup>19</sup>.

Il senso del film viene espresso in maniera icastica ed efficace dallo stesso Truffaut, quando sottolinea l'esigenza di rappresentare la fisicità dell'amore come uno dei suoi aspetti costitutivi: «Da un po' di tempo si parla molto della rappresentazione fisica dell'amore nei film. A me sembra un fenomeno normale: il cinema doveva rifarsi di cinquant'anni di ipocrisia e di menzogne per

<sup>19</sup> Cfr. Malanga P., *Tutto il cinema di Truffaut*, cit. pp. 356-7.

omissione nel campo delle relazioni sessuali. Ma per le *Due inglesi* è un'altra cosa. Piuttosto che fare un film sull'amore fisico, ho cercato di fare un film fisico sull'amore»<sup>20</sup>. Resta il fatto che Truffaut si è espresso nei suoi film in maniera pudica costantemente, le sue rappresentazioni alludono alle relazioni sessuali con estrema delicatezza sempre o quasi sempre. Qui invece il *topos* della trasgressione sessuale e della violenza che ne accompagna l'espressione si inserisce con inattesa crudezza, per contrasto con l'atmosfera impressionista e vittoriana che avvolge in uno straordinario paesaggio di luce i personaggi. Il sangue che irrorava le lenzuola di un letto nuziale non è una sbavatura volgare ma la materializzazione dell'essenza violenta dell'amore. È ancor più l'effetto della compressione inibente che l'eros subisce in tutti i giovani protagonisti segnandoli gravemente e distorcendone la vita.

Il triangolo ruota, ancora una volta, attorno ad un personaggio femminile che gli dà impulso e significato in *L'ultimo metrò* (1980). È importante qui il collegamento tra l'amore per il teatro e la contestualizzazione teatrale dell'amore nelle sue più appassionante espressioni. Marion la prima attrice, regina del teatro Montmartre, durante l'occupazione tedesca di Parigi, rappresenta l'archetipo della donna amante-madre e fa in modo che la complessa vicenda sentimentale che si sviluppa nel triangolo abbia un lieto fine grazie alla sua personalità di madre-amante. Un tipo di partner femminile che risponde al grande, ossessivo, struggente, ineliminabile desiderio affettivo di Truffaut. C'è un rapporto intenso tra Marion ed il teatro vissuto, più che come edificio, come una sorta di ventre materno che nei suoi intricati sotterranei accoglie il marito Lucas Steiner sottraendolo al campo di concentramento nazista, e che ospita, nella sua calda oscurità, amori impossibili. Marion ne è la sacerdotessa algida ed autoritaria, peraltro non priva di affascinanti debolezze femminili. Marion è seducente ma non è misteriosa né sfuggente come la Catherine di *Jules e Jim*. Si sa districare, con intelligenza e coraggio, in mezzo a mille difficoltà con l'autorità che le deriva dalla sua professionalità senza abbandonare la sua capacità seduttiva di una bellissima donna che non vuole rinunciare all'amore o meglio a due forme differenti di amore che lei riesce a rendere complementari. L'amore matura a pieno ed il triangolo approda ad esiti inaspettati contravvenendo a una tesi fondamentale di Truffaut. Anzi no, confermandola. La determinatezza della protagonista consente di superare l'ostacolo normalmente insuperabile di un amore consolidato, basato sul rispetto, sulla riconoscenza, sul passato: tutti aspetti che possono impedire lo sviluppo impetuoso alla forza creatrice di una passione amorosa. Qui l'adulterio – unico caso nella filmografia truffautiana – stempera la sua violenza distruttrice

<sup>20</sup> Gillian A. (a cura di), *Tutte le interviste ...*, cit. p. 178.

ed ossessiva che solitamente lo anima. Il triangolo dominato dalla figura sentimentale protettiva di Marion produce un amore a più voci, condiviso, che la protagonista sa orchestrare mirabilmente facendo da ponte tra due figure maschili non apparentabili. Lucas Steiner, il regista, il saggio Pigmaliote, il marito che si nasconde nel ventre della sua stessa creatura: il teatro, e Bernard Granger attor giovane, irruento e coraggioso che vive allo scoperto, e predilige l'azione diretta diventando partigiano nella Resistenza. Partecipano entrambi, nella loro irriducibile diversità, dell'amore di Marion che li prende per mano come i suoi amanti-bambini. In realtà, una lettura più attenta rivela che la scelta audace di Marion si salda con la generosa maturità sentimentale del marito che la rende possibile. Lucas Steiner avverte immediatamente l'innamoramento della moglie per il giovane Bernard. Non lo combatte. Il tradimento viene accettato nel nome di un amore assoluto. È questa superiorità morale ed affettiva di Lucas che legittima la paradossale condivisione del ruolo affettivo nel triangolo. La soluzione sarà in un *menage à trois*. Ma questo lieto fine, più che raro nella riflessione proposta sull'amore da Truffaut, non a caso avviene sulla scena del teatro e grazie alle possibilità della rappresentazione teatrale, una dimensione che va al di là della realtà, rendendola vivibile.

Il film assume il valore di un omaggio straordinario a Catherine Deneuve, uno degli amori difficili di Truffaut, e conferma l'importanza del legame tra lo schermo e la vita per il regista. Il personaggio si chiama Marion come accadeva dieci anni prima in *La mia droga si chiama Julie* ove la Deneuve era sempre l'attrice protagonista, alla sua prima esperienza sotto la regia di Truffaut. Nell'ultima scena di *La disparue*, rappresentata nel teatro Montmartre, la Deneuve dà la battuta a Gérard Depardieu, che interpreta il ruolo di Bernard, richiamando, parola per parola, la battuta data due lustri prima a Jean-Paul Belmondo al termine di *La mia droga si chiama Julie*. Marion: «Mi avvicino all'amore e mi fa male. Forse l'amore fa male?». Bernard: «Sì, l'amore fa male. Come i grandi uccelli rapaci, si libra su di noi, si immobilizza e ci minaccia. Ma questa minaccia può essere anche una promessa di felicità. Sei bella, Elena, così bella che guardarti è una sofferenza». Marion: «Ieri dicevi che era una gioia!». Bernard: «È una gioia ed una sofferenza!». Questo breve dialogo non viene riproposto casualmente identico nelle due sceneggiature (a distanza di undici anni!) perché è una testimonianza della sensibilità affettiva di Truffaut e della sua inclinazione a non distruggere mai per sempre un legame sentimentale. Al tempo stesso racchiude una definizione dell'essenza dell'esperienza amorosa che sa coniugare due dimensioni antitetiche, ma che – paradossalmente – si nutrono l'una dell'altra. Eppure l'esito finale dell'esperienza amorosa è il dolore: l'amore fa male.

In sostanza la tesi di base sembra essere che è impossibile l'amore definitivo e che quello provvisorio, l'amore passeggero voluto come definitivo, marca

l'identità in modo a volte drammatico. E ciò perché l'esperienza dell'amore tende per sua natura all'assoluto cioè al non realizzabile e dunque produce necessariamente sofferenza. D'altronde la sofferenza di una vita senza amore è ancora più profonda. Così si esprime Muriel congedandosi da Claude: «Tu sei stato al centro della mia vita ed adesso io sento che devo perderti. Se si ama qualcuno, lo si ama com'è, non si vuole influenzarlo, perché, se ci si riuscisse, egli non sarebbe più lui. Grazie a te, questa notte, ho conosciuto l'amore Claude. I tuoi baci mi hanno dato la vertigine, le mie braccia ti circondano. Io posso vivere senza di te come si può vivere senza occhi e senza gambe. Non temo la vita senza di te». Muriel perdendo la sua verginità sacrifica il suo amore, l'unico amore della sua vita, lo "seppellisce" per sempre. Anche la signora Jouve *La femme d'à côté* vive zoppa per colpa dell'amore.

*Eros e Thanatos (e non solo)*. Il tema della morte sembra esser specularsi al tema dell'amore ne *La chambre verte* dove è il pernio dell'intera vicenda. «La morte non è solo una condizione fisica e terminale, piuttosto è un senso inquietante che avvolge ogni situazione, caricandola di attesa e disperazione, in una consapevole ricerca di compiutezza... La pulsione di morte grava sulla stessa pienezza del piacere, la felicità è un momento irripetibile: "si je me retourne, tu meurs", dice Claude ad Anna ne *Les Deux anglaises et le continent*, ed Anna muore. Quando Muriel decide di concedersi ancora vergine, a Claude dopo anni di separazione, in un piccolo albergo a Calais, la macchina da presa, in una lenta panoramica e carrello, avanza sulle gambe nude di Muriel fino al lenzuolo macchiato di sangue, come una ferita di morte ("L'amour doit mourir afin que je puisse vivre"»<sup>21</sup>). Molti personaggi truffautiani sono animati dal senso di morte che condiziona anche la loro esperienza dell'amore. Alcuni film apparentemente distanti come *Adèle H.* (1975), *L'uomo che amava le donne* (1977) e *La camera verde* (1978) – ma non solo questi – convergono sul tema dell'amore come ossessione, ovvero sull'incontro ineluttabile tra amore e morte. Questo *topos* è accompagnato dalla persistente testimonianza del materialismo che sta al cuore della poetica di Truffaut. La sua inquietudine è prodotta dalla esigenza della fisicità; la scomparsa dei corpi è la perdita intollerabile della vita; l'amore è la ricerca illusoria della vitalità nella vitalità caduca dei corpi.

La riflessione sulla vertigine amorosa ha il suo punto apicale forse in *Adèle H.* Qui la follia rappresenta una sorta di tappa intermedia, un ponte triste tra l'*amour fou* non corrisposto e la morte, che si propone in un certo senso come una soluzione liberatoria, la sola possibile. Una sintetica rassegna dei

<sup>21</sup> Bruno E., *Il senso della morte*, in Simondi M. (a cura di), *François Truffaut*, la casa Usher, Firenze, 1981, pp. 104-105.

principali film mostra come, adottando questo filtro di lettura, il tema appaia fondamentale. Truffaut stesso afferma che: «Tutto ciò che è di dominio affettivo reclama l'assoluto. Il bambino vuole la madre per la vita; gli innamorati vogliono amarsi per la vita; tutto in noi reclama il definitivo, mentre la vita ci insegna il provvisorio». Ed ancora: «I miei film condividono una tensione di base, tra personaggi che possono accettare la natura provvisoria o temporanea dell'amore e quelli che chiedono all'amore di essere definitivo. Naturalmente vediamo gli assolutisti come pazzi; tuttavia li ammiriamo, perché sentiamo al di là della pazzia una certa purezza. Essi sono andati all'estremo delle loro emozioni»<sup>22</sup>. Truffaut, il Truffaut maturo in specie, ha una propensione forte, a raccontare storie d'amore, di passione, di idee fisse, di storie 'jusqu'au-butistes'. Comunque è solo la morte ad essere veramente definitiva; la morte è la sola autentica chance a disposizione per sfuggire ai costi insostenibili di un amore non realizzato o non realizzabile, di un amore non corrisposto, di un amore perduto. La filmografia truffautiana è costantemente impegnata nella riflessione su questa dicotomia tragica. In *Tirez sur le pianiste* (1960) Charlie Kohler lega inesorabilmente e costantemente la sua esperienza dell'amore alla morte delle sole due donne che ha amato e che l'hanno amato. *Jules et Jim* (1962) è una sorta di inno alla morte come alternativa all'impossibilità di realizzare l'amore perfetto preteso da Catherine che uccide sé stessa e l'uomo che ama ma che la rifiuta. Gioia e sofferenza, vita e morte qui sono compresenti, in un contesto da melodramma dai toni tenui. È uno dei *leitmotiv* fondamentali di Truffaut che non a caso confessava che *Jules et Jim* era stato fatto in una fase della sua vita in cui aveva «costantemente paura di morire». In *La peau douce* (1964) viene lanciato il messaggio che, date certe circostanze, soggettive (la personalità dei protagonisti) e sociali (l'ambiente di lavoro, il tipo di educazione e di appartenenza di classe) non si può uscire grazie all'amore dalla rispettabile normalità, dalle ipocrisie che la circondano, senza pagare con il prezzo della vita. Alla violenza dell'amore-passione che non si realizza corrisponde una morte violenta. In *La mariée était en noir* (1967) l'amore crudelmente negato a Julie Kohler (l'assonanza dei cognomi con il protagonista di *Tirez sur le pianiste* ritorna per un gioco estetico di simmetrie dal significato apparentemente indecifrabile<sup>23</sup>) viene mantenuto in vita nel ricordo da una spi-

<sup>22</sup> Cfr. Insdorf A., *François Truffaut. Revised and Updated version*, Cambridge University Press, 1994, p. 228.

<sup>23</sup> Suggestiva è la ricerca che Vittorio Giacci propone su quelle che denomina "le corrispondenze interiori" in Giacci V., *François Truffaut. Le corrispondenze segrete, le affinità dichiarate*, Bulzoni editore, Roma, 1995, pp. 178-186. Per altro nel manifesto appeso alla vetrina del bistrot di periferia dove Charlie suona ogni sera il piano il nome è ironicamente deformato in Koller, per contrasto con l'identità del protagonista che è un timido inveterato. Disposto però ad uccidere

rile di morte e di vendetta. Qui il rapporto tra amore e morte si rifugia nella memoria. «*La mariée* è effettivamente un film d'amore, ma di puro sentimento, perché per Julie si tratta di un amore al passato. Lei stessa sullo schermo è una specie di morta vivente, sopravvive al marito solo per vendicarlo. Intorno a lei gli uomini rappresentano un campionario ma, timidi o audaci, collezionisti di donne o romantici che siano, per Julie sono terribilmente relativi paragonati all'assoluto incarnato da David, suo marito per cinque minuti»<sup>24</sup>. In *La Sirène du Mississippi* (1969), «è la prima volta che tratto veramente una coppia. In *Jules et Jim* o in *La peau douce* le scene a due sono sempre riferite al 'terzo', all'assente. Qui quando l'uomo e la donna stanno bene insieme, o quando si fanno del male, lo devono soltanto a se stessi. *La Sirène* è innanzi tutto il racconto di una degradazione per amore, di una passione»<sup>25</sup>. Il vero tema di cui si parla è la consapevolezza della sofferenza come ingrediente essenziale dell'amore. Solo un amore sofferto, senza contropartite, che spinge all'omicidio e ad accettare nel suo nome perfino l'annientamento lento della vita da parte dell'amante cinica genera un ribaltamento sentimentale e la possibilità di un amore pieno, condiviso. *L'Histoire d'Adèle H.* (1975) è un storia di amore negato dove la protagonista sceglie l'autodistruzione graduale che approda alla solitudine tragica, alla pazzia ed infine, finalmente, ad una morte che la libera dalla terribile ossessione amorosa. In *L'homme qui aimait les femmes* (1977) Bertrand Morane, il protagonista, è ossessionato dalla ricerca continua dell'amore fisico, accompagnato da un'inclinazione feticistica del piede e delle gambe. Peraltro questa inclinazione truffautiana è diffusa e rintracciabile in quasi tutti i suoi film. È qui però che viene pronunciato il noto aforisma truffautiano che fa certo inorridire le femministe ma che, se non altro, sembra smentire la tesi sul suo misoginismo: «Le gambe delle donne sono dei compassi che misurano il globo terrestre in tutti i sensi, dandogli il suo equilibrio e la sua armonia sconosciuta». Qui la serialità erotica, questa sindrome da malinconico collezionista, comprovano l'incapacità di amare del protagonista, vittima di un'immagine materna che lui imita suo malgrado, sicuramente soffrendo. Questo stesso impulso irrefrenabile lo conduce ad una morte imprevista e ironicamente banale. Ma non si può negare che la spontaneità della sua ossessione non abbia generato amore nelle sue numerose partner che lo accompagnano, tutte insieme, nell'estremo saluto»<sup>26</sup>. In *La Chambre verte* (1978), un film testamento

per amore.

<sup>24</sup> Così parla del film Truffaut in Gillain A. (a cura di), *Tutte le interviste...*, cit., p. 118.

<sup>25</sup> Così parla del film Truffaut in Gillain A. (a cura di), *Tutte le interviste...*, cit., p. 154 e a p. 158.

<sup>26</sup> C'è comunque una donna – Vera – che sembra far uscire Bertrand Morane dal circuito senza fine cui è condannato. La tesi suggestiva è avanzata da La Polla F., *Scegliere il blu, ovvero: la perfezione dell'imperfetto*, in Simondi M. (a cura di), *François Truffaut*, cit., e viene brillantemente

dove Truffaut si mette in gioco con il suo volto, svelando un lato di sé forse il più autentico senza ricorrere a nessun filtro, la ritualità cupa che riproduce un'atmosfera pervasa dal *rigor mortis* ha come unico fine la conservazione del ricordo di un amore, costi quel che costi. Qui si mostra come Eros possa essere il riflesso di Thanatos: chi rifiuta di rinnovare l'esperienza amorosa e dunque la vita non può che approdare alla morte. L'incapacità di elaborare il lutto coincide con l'incapacità di amare. Come nota acutamente Argentieri: «Il dramma di Julienne Davenne non è tanto il dolore di aver perduto la moglie reale, ma è l'angoscia di non sapere mantenere vivo dentro di sé l'amore per lei e la paura di perderne il ricordo, di non riuscire a conservarne nella mente l'immagine. Le tante fotografie ed i ritratti che accumula sono labili, inadeguati sussidi per la memoria; ed il loro culto ossessivo è il sintomo della precarietà del suo mondo simbolico interiore»<sup>27</sup>. La perversione dell'amore della morte è comunque il grande tema de *La Chambre verte*. Nel vano tentativo di oltrepassare il muro che Julienne ha innalzato intorno a sé, Cécilie gli scrive: «Come lei so che non è facile vivere con i vivi, è più semplice con i morti; essi sono chiusi dentro i muri trasparenti della nostra immaginazione. Quel che lei non ha capito e che mi decido a dirle è che io l'amo, ma so che per essere amata da lei dovrei esser morta».

Questi due film che sono stati girati l'uno dopo l'altro sono una importante testimonianza dello stato d'animo di Truffaut verso la fine degli Anni Settanta, in piena maturità. L'eros svolazzante coltivato da Bertrand lo rende schiavo del suo bisogno insopprimibile della ripetizione dell'azione amorosa; Bertrand è incapace di vivere un rapporto affettivo autentico. Bertrand ha cercato l'impossibile felicità nella moltitudine, nella quantità. Ma Bertrand è immerso in una tragica solitudine. Julienne Davenne sprofonda nell'angoscia maniacale e vive solo del senso della morte, anche lui in piena solitudine, respingendo ogni tentativo di amare due volte.

La tesi come dire di base di Truffaut ritorna in *La Femme d'à côté* (1981). Qui il regista sembra voler dimostrare che se non è possibile o che se non si vuole una separazione netta, definitiva, dall'esperienza della passione amorosa il prezzo da pagare è la propria e l'altrui morte. In questo caso la morte violenta di entrambi gli amanti. Un destino tragico che si compie anche perché il caso ha voluto distruggere la normalità di una vita sentimentale equilibrata riproponendo un'esperienza amorosa che sembrava chiusa per sempre e alla quale, comunque, i due protagonisti non vogliono rinunciare. In breve non sembra improprio legge-

ripresa e sviluppa nel bel lavoro di Cesario S., *Che cosa è la magia? La lezione di François Truffaut*, FrancoAngeli, Milano, 2008, pp. 123-137.

<sup>27</sup> Argentieri S., *François Truffaut: l'ossessione delle memorie e la fobia di dimenticare*, consultabile alla pagina web: <http://www.psiconalisi8.it/media/teoria/truffautossessionemorie.php>, p. 1.

re i film di Truffaut anche, ed in qualche caso soprattutto, nella chiave di tentativi di sciogliere dei grumi emozionali devastanti e di trovare così nell'espressione artistica un sollievo, una sorta di autoterapia che prova a ricomporre frammenti dell'anima dispersi, danneggiati e perduti per sempre, ma di cui non si può privare perché della costellazione di questi frammenti è fatta la vita.

Si potrebbe aggiungere un corollario che è una semplice constatazione. La tensione drammatica fra Eros e Thanatos ha un epicentro normalmente in una donna forte che sostiene oppure distrugge un uomo che resta, in ogni caso, la parte debole nella relazione amorosa. «Credo che la maggior parte dei miei film sia costruita sull'ingranaggio nel quale si trova il protagonista, sempre più debole del suo partner. Come al solito, è l'eroina a prendere le iniziative; e pure come al solito la storia è, se non proprio raccontata, almeno visibilmente sentita dall'eroe». Truffaut si riferisce a *La Sirène*, un esempio significativo tra i molti che si potrebbero rintracciare nella sua filmografia. «La Sirène, insomma, è la storia di un tipo che sposa la donna che è esattamente l'opposto di quella che lui voleva. Ma c'è di mezzo l'amore e lui l'accetta così com'è (*telle qu'elle est*). Allo stesso tempo lui, che non conosceva niente della vita, attraverso di lei diventa uomo». Belmondo che ha ucciso per amore capisce di essere stato avvelenato dalla donna che ama e che lo ha degradato prima moralmente ed ora anche fisicamente. L'amore allora è accettazione? L'amore ha come prezzo la vita; la passione amorosa appartiene al regno dell'assoluto e dunque oltrepassa anche la soglia della vita. L'accettazione a rischio della vita realizza il miracolo dell'amore in chi sta uccidendo chi l'ama e impara in questo modo, estremo, paradossale, a sua volta l'amore. L'amore qui è un amore riflettuto, appreso attraverso la sofferenza dell'altro ma anche convive con la sofferenza nel riconoscere la propria cinica assenza di amore.

*Il vortice amoroso. Ovvero dove si racconta «perché un seduttore è anche un uomo che ha paura dell'amore»<sup>28</sup>.* All'inizio del 1950 Truffaut, diciottenne, sbarca il lunario facendo il saldatore "all'acetilene" in una fabbrica di Pantault-Combault, un paesino non lontano da Parigi. Dove lavora, a suo dire facendo della cattive saldature, insieme a donne e bambini che venivano malamente sfruttati. Ma il suo ambiente prediletto è e resterà quello dei cinefili grazie al quale ha stabilito il primo legame serio con Mireille G. di qualche anno più anziana di lui; con lei convive per qualche tempo in una camera di Rue des Martyrs. Il 19 gennaio di quell'anno rivolge la parola per la prima volta a Liliane Litvin,

<sup>28</sup> L'aforisma che calza perfettamente per comprendere la psicologia sentimentale di Truffaut è stato da lui stesso pronunciato in un'intervista dove presenta quel Don Giovanni *sui generis* che è stato raccontato in *L'uomo che amava le donne*. Cfr. Gillain A. (a cura di), *Tutte le interviste...*, cit., p. 230.

una frequentatrice fedelissima della Cinémathèque. L'incontro lo sconvolge e decide di non tornare più in fabbrica. Liliane, un tipino «molto vivace e capobanda», in realtà è corteggiata anche da Jean Gruault e da Jean-Luc Godard. La relazione sarà sofferta perché la ragazza è assai volubile; la storia resterà platonica e all'interno di questa quadriglia di amici. L'estate del 1950 è fondamentale per l'educazione sentimentale di Truffaut<sup>29</sup>. Dopo alcuni mesi di doccia scozzese decide di affittare una camera ammobiliata in Rue Dulong proprio di fronte a casa dei Litvin in modo da poter seguire la sua amata nei movimenti della vita di ogni giorno. Liliane è contentissima di questa scelta audace e visita la stanza con i suoi genitori ma resterà inafferrabile, «come l'Albertine di Proust». La vicenda verrà ripresa fedelmente in *Antoine et Colette*, un episodio del film *L'amour à vingt ans* (1962) con Jenne-Pierre Léaud nei panni di Antoine Doinel, vale a dire l'*alter ego* di Truffaut. Corrisponderà con lei per molto tempo ma la sua dichiarazione d'amore in risposta alle proposte di lui non arriverà mai. Questa delusione lo trasformerà orientandolo verso un cinismo sentimentale senza però mai distruggere la sua vena genuinamente passionale. Come scriverà all'amico di una vita – Robert Lachenay – «la mia vita sentimentale è abbastanza complicata...gli oggetti del mio amore hanno 16 anni oppure 40, più qualche relazione equivoca fra le due età: giovanette di buona famiglia, vedove e le mie 'signore di Pigalle'»<sup>30</sup>. Sempre nei mesi della primavera-estate del 1950, stretto tra attesa e delusione, si impegna in una rete vorticoso con Mireille, Madaleine, Janine, Gisèle, Geneviève, Monique, Charlotte... Relazioni parallele, felici ma anche sfortunate. Tutte le donne reali, mai dimenticate, torneranno come personaggi dei suoi film negli anni e nei decenni successivi. È come se ogni partner gli fosse, nella sua peculiarità, assolutamente indispensabile per dare un senso alla sua vita. Questo stile esasperato d'amare, questo estremismo sentimentale – dove l'amore con la A maiuscola resta inespresso ed è imprigionato nella serialità di esperienze erotiche – sarà alla base del film *L'uomo che amava le donne* (1977) le cui radici restano certamente ancorate a questa fase della giovinezza.

Truffaut sentimentalmente è stato un inquieto. Sia come uomo sia come regista. Spesso, se non sempre, ha sentito l'urgenza di essere innamorato della protagonista del film che si apprestava a girare<sup>31</sup>. Si tratta di un innamoramento *sui generis*. L'innamoramento usualmente precede il momento della

<sup>29</sup> Non va dimenticato che in quella stessa estate, più precisamente all'alba del 5 luglio, il diciottenne Truffaut ha tentato il suicidio con 25 rasoiate al braccio destro; cfr. la lettera scritta a Robert Lachenay il 21 luglio 1950 ora in *Autoritratto*, cit., p. 13.

<sup>30</sup> Vedi Dossier *Ma vie I*, pubblicato in Truffaut F., *Autoritratto*, cit.

<sup>31</sup> «Sì, bisogna amare molto sia gli attori sia i personaggi», così Truffaut in Gillain A. (a cura di), *Tutte le interviste*, cit., p. 103.

sceita dell'attrice attorno cui si svolge la storia. Come se fosse indispensabile per il regista avere un legame sentimentale forte con l'attrice per garantire al meglio la qualità del lavoro di entrambi. Questa circostanza che si propone nel tempo diverse volte, con differenti attrici, segue un modello i cui elementi costitutivi sono costanti. I caratteri fisici e la giovane età sono importanti ma lo sono altrettanto la vivacità intellettuale, la voglia di vivere e, soprattutto, una personalità forte. E che si tratti di un coinvolgimento serio, anche se a volte non duraturo nel tempo, viene comprovato da numerose situazioni e specialmente quando questo tipo di legame ha generato forte sofferenza per il regista e per l'uomo. Alexandra Stewart, la bellissima attrice franco-canadese amica di Truffaut per oltre trent'anni, illustra molto bene il punto: «Per lui le donne erano per metà icone e per metà donne; è per questo che amava le sue attrici: gli facilitava la vita amare il cinema al di sopra di tutto, la sua attività di cineasta, e le belle attrici che scritturava per i suoi film. Era soprattutto il mezzo per perpetuare l'infanzia: la donna-madre, la donna-bambola, la donna-fidanzata»<sup>32</sup>. Non è certo per caso che la prima sceneggiatura di Truffaut, redatta alla fine sempre del 1950, *La ceinture de peau d'ange* venga scritta con l'intento evidente di affidare il ruolo femminile di un lungometraggio mai realizzato a Liliane Litvin.

Il 29 ottobre del 1957 Truffaut sposa Madaleine Morgenstern, figlia del produttore e distributore Ignace Morgenstern. L'ha conosciuta sulla spiaggia del Lido di Venezia alla Mostra del settembre 1956. Testimoni sono André Bazin e Roberto Rossellini. Cinema e vita sono e saranno per lui davvero una sola cosa. In un modo un po'scherzoso dichiarerà: «Il mio sogno era di sposare la figlia di Alfred Hitchcock...perché l'avevo vista recitare in *Strangers on a train*...non mi sarei mai innamorato di una donna estranea al mondo del cinema, certamente no.. quando ho sposato mia moglie, Madaleine, essa rappresentava per me la donna ideale, quella che io attendevo»<sup>33</sup>. Truffaut non disdegna le responsabilità familiari. Sarà un ottimo padre ed un marito-amico con un costante sentimento di stima e di complicità per la moglie ma non ha certo il culto della fedeltà. Non rinuncerà mai ad una vita affettiva parallela. Vive con la moglie ma intraprende, da subito, nuove amicizie e, spinto da un'inquietudine disperante, continua a frequentare le prostitute. Nel 1959 ha instaurato un rapporto stabile con Évelyne D., ma al festival di Cannes incontra una giovane attrice molto attraente, Liliane David, con la quale stringe una relazione passionale ed intermittente che durerà, comunque, quattro anni. Seguita, poi, da un'amicizia importante. «C'era sempre un inizio, raramente

<sup>32</sup> Intervista a Antoine de Baecque e a Serge Toubiana nel 1996.

<sup>33</sup> *Aline Desjardins s'entretient avec François Truffaut*, Ottawa, ed. Leméac, 1973, p. 50.

una fine» – dichiara Liliane David Dreyfus – «mi proteggeva contemporaneamente come un padre, un marito e un fratello, in tutti i momenti della mia vita. Cosa che non gli impediva, a volte, di essere crudele, anche con le persone che amava»<sup>34</sup>. Le accuse sempre più frequenti di aver fatto un matrimonio di interesse con Madaleine si saldano con le sue scappatelle e i suoi amori extraconiugali minando pericolosamente la sua vita familiare.

*Tirate sul pianista* (1960), è un adattamento di un romanzo di David Goodis, uno degli scrittori americani preferiti da Truffaut. Si tratta di un film giallo ironico-tragico, raccontato in stile Raymond Queneau, ed è, come è stato detto molto giustamente, un film ricco di «poesia di strada»<sup>35</sup>. Attore protagonista Charles Aznavour, l'ideale per filmare «la storia di un timido», un personaggio che somiglia molto al regista. Qui è uno straordinario eroe fragile, una sicura proiezione cinematografica di Truffaut. Alla domanda: quale sia il vero tema del film Truffaut risponde: «L'amore. Gli uomini parlano solo di donne e le donne solo di uomini; nel bel mezzo della confusione, fra regolamenti di conti, rapimenti ed inseguimenti non si parla che d'amore, amore sessuale, sentimentale, fisico, morale, sociale, coniugale, extraconiugale...». Alla ricerca della protagonista femminile, nel corso di un provino – alla fine dell'autunno del 1959 – ha una specie di colpo di fulmine per Claudine Huzé, una giovane attrice di ventidue anni cui attribuirà il nome d'arte di Marie Dubois, lanciandone la carriera cinematografica. Così ne parla: «Marie Dubois (il suo nome d'arte è il titolo di un romanzo di Jacques Audiberti) non è né piccante, né sbarazzina, ma è una ragazza pura e dignitosa di cui è verosimile che ci si possa innamorare ed essere ricambiati. Per strada non ci si volterebbe a guardarla, ma è fresca e graziosa, un po' mascolina e molto infantile. È veemente e appassionata, pudica e tenera»<sup>36</sup>.

Il rapporto con Jeanne Moreau nasce in una maniera particolare e resterà tale per tutta la vita. Il 20 gennaio del 1960 lasciano insieme Parigi alla volta di New York, dove a soli 27anni, Truffaut ottiene il Premio della Critica per il miglior film straniero: *I Quattrocento colpi*. In questo film lei aveva fatto un'apparizione fuggevole a braccetto con Jean-Claude Brialy. Il loro primo incontro era avvenuto a Cannes nel 1957 e in quell'occasione le aveva dato da leggere *Jules e Jim*. Nello stesso anno lui ne scriveva sui *Cahiers du cinéma* in questi termini: «Con la bocca fremente e i capelli pazzi, ignora ciò che gli altri chiamano 'moralità' per vivere attraverso e per l'amore». La Moreau esercita sul regista il fascino della grande attrice e della donna matura, libera e innamorata della

<sup>34</sup> Intervista concessa nel 1996 ad Antoine de Baecque e a Serge Toubiana.

<sup>35</sup> Il film, che paradossalmente rispetto alla storia di gangster che lo movimentava, è un film lirico, delicatissimo e dedicato al tema della relazione d'amore pura, avrà successo solo negli Stati Uniti dove è considerato un film francese *cult*.

<sup>36</sup> Cfr. Gillain A. (a cura di), *Tutte le interviste...*, cit., pp. 71-72.

vita. Lei svolgerà nei suoi confronti un po' il ruolo di un Pigmalione affettuoso e molto protettivo. Così si confida: «Quando ho conosciuto François era tremendamente timido, riservato, parlava molto poco. Io ero abituata alla celebrità, ne vivevo solo gli aspetti piacevoli. La mia origine anglosassone d'altra parte costituiva un'apertura in più verso il mondo, dal punto di vista dello stile di vita e della cultura. Sono io che ho fatto scoprire a François Henry James, e che gli fatto bere dello champagne». Non c'è dubbio che *Jules e Jim* riflette anche la loro relazione. Soprattutto nel corso della preparazione la frequentazione tra loro sembra anticipare il clima speciale che caratterizzerà il film. Truffaut passa, prima delle riprese, molto tempo nella casa che la Moreau possiede a La Garde-Freinet nella Var. «Per François era un rifugio... Questo posto gli piaceva. In generale, era legato a crisi personali o affettive, che capivo al volo. Poteva leggere o scrivere protetto dalla nostra amicizia». Lì incontra anche e sviluppa un'amicizia profonda con l'ex-marito dell'attrice Jean-Luis Richard. Tra loro nasce un'intesa allegra che li porta a vivere momenti autenticamente sereni, tutti insieme. Dice la Moreau: «Era un momento in cui tutto era possibile e niente era serio, era come se François scoprisse la gioia di vivere [...] Questo dipendeva dalla casa ed era anche una vera liberazione corporea». La Moreau crede molto nel film e nel ruolo di Catherine che è al centro della storia. Grazie al suo impegno Truffaut ritrova la fiducia e si impegna, a sua volta, nella realizzazione del film. «Nell'arco dei miei vent'anni di cinema – scriverà nel 1981 – le riprese di *Jules e Jim* restano, grazie a Jeanne Moreau, un ricordo luminoso, il più luminoso [...] Generosità, ardore, complicità, comprensione della fragilità umana, tutto questo si può leggere sullo schermo quando recita Jeanne Moreau»<sup>37</sup>. La rievocazione della Moreau è, invece, più articolata e raffinata perché è consapevole che quando il film racconta una passione amorosa l'intensità delle riprese è al massimo grado, condizionando non poco il rapporto tra attrice e regista: «È uno scambio di una straordinaria intimità, che può portare ad una relazione amorosa e, a volte, ad una relazione molto più complessa, sottile che è difficile da immaginare e che è parte della creazione»<sup>38</sup>. Sta di fatto che tra loro due mentre le riprese si svolgono si passa da una fase di passione tumultuosa ad una complicità tenera ed infine ad una amicizia indissolubile<sup>39</sup>. Tuttavia all'inizio del 1962 dopo aver rotto con la moglie Madaline,

<sup>37</sup> Cfr. *Jeanne Moreau ridente e tenera*, in *Truffaut. Il piacere d'gli occhi*, cit., p. 222.

<sup>38</sup> Intervista rilasciata a de Baecque e a Toubiana nel 1995. Molto interessante, anche per alcuni dettagli sulla timidezza di Truffaut e le sue angosce è l'intervista a Jeanne Moreau fatta a Firenze nell'aprile 1985 ora in Giacci V., *François Truffaut*, cit., pp. 210-214.

<sup>39</sup> Grazie ad un prestito che la Moreau gli farà nel 1967, insieme a Lelouch e Berri, Truffaut potrà acquistare i diritti sul romanzo di William Irish, *Vertigine senza fine* da cui ricaverà il film *La mia droga si chiama Julie*.

spaventato dell'impegno che ha preso con Marie-France Pisier, una ragazzina di 17 anni che gli complica la vita, reagisce con violenza al fatto che Jeanne Moreau lo sta trascurando<sup>40</sup>. La Moreau si separa da Pierre Cardin nell'estate del 1964. Disperata chiama Truffaut che riannoderà con lei i fili di una relazione amorosa che durerà per l'intera estate fino all'autunno. L'esito di questo ritorno sentimentale è il desiderio di progettare insieme un altro film. Si tratterà de *La sposa in nero*. L'idillio diventa sul set sodalizio professionale, con un supporto direttivo da parte della Moreau che Truffaut non esita a riconoscerle pienamente in una lettera molto elogiativa scritta ad Hitchcock<sup>41</sup>. Sono così e rimarranno per sempre avvolti da quelle che lei aveva definito, con la sua straordinaria sensibilità, «armonie ineluttabili», frutto del fascino di lui e del suo insopprimibile bisogno di essere amato. La Moreau, con Catherine Deneuve e Leslie Caron, sarà una delle ultime persone a visitarlo nella casa di Rue du Conseiller-Colignon all'inizio di settembre del 1984, poche settimane prima della sua morte.

Nell'aprile del 1963 Truffaut viaggia per la prima volta in Giappone. È accompagnato da Alexandra Stewart che intervistata, dichiara: «François mi ha preso sotto la sua ala protettiva, ed è a Tokyo che ho visto per la prima volta *Jules e Jim*. Ho pianto e pianto [...] Abbiamo passato la notte a parlare». La Stewart diventa, con un elegante riferimento ad un film di Visconti, nell'intimità: «Sandra, mia cara vaga stella». Il legame tra di loro non si interromperà mai. La passione non sboccia ma fiorisce qualcosa di più tenero: «niente di serio né di passionale: io lo facevo ridere e lui poteva permettersi di essere spensierato ed infantile». In Giappone, peraltro, Truffaut imbastisce due relazioni sentimentalmente significative. Una con Shinobu una donna di gran fascino, elegante, molto appassionata e, come lui vuole dalle sue partner, assolutamente riservata. La seconda relazione più coinvolgente è con Kyoko K., una modella che gli ha presentato Koichi Yamada, suo corrispondente ufficiale in Giappone ed amico fraterno. Kyoko è innamoratissima di Truffaut e verrà ricordata nel 1970 in *Domicile conjugal* dove veste i panni della deliziosa amante giapponese di Doinel-Léaud.

Come si era accennato, durante la preparazione di *Antoine e Colette* (1962) Truffaut era rimasto affascinato da Marie-France Pisier. Una ragazza che metterà in crisi il suo rapporto matrimoniale e che gli provocherà uno stato di grave depressione da cui uscirà solo attraverso una riconciliazione con la moglie Madaleine. La riconciliazione non gli impedirà tuttavia poco dopo di avere una nuova storia con un'attrice incantevole, allora ventunenne, François

<sup>40</sup> Con rabbia scrive ad Helen Scott: «Si è innamorata di un sarto pederasta. [...] Uno che non ha mai toccato una donna e cede abbastanza facilmente alle avances della nostra orgogliosa amica».

<sup>41</sup> La lettera è del 31 agosto 1967 ed è ora in *Autoritratto*, cit, pp. 168-170.

Dorléac, da lui soprannominata affettuosamente Framboise. A lei affiderà il ruolo di protagonista in *La calda amante*<sup>42</sup>. La moglie Madaleine prende allora l'iniziativa di rompere il matrimonio ed ottiene il divorzio nel dicembre del 1965. L'idillio con François Dorléac dura per tutto il tempo di produzione del film e poi come accade sempre agli amori di Truffaut si trasforma in una stabile amicizia. Ma il destino vuole che Framboise, appena venticinquenne, perda la vita in un incidente d'auto sulla strada per l'aeroporto di Nizza il 26 giugno 1967<sup>43</sup>. Questo evento getterà Truffaut in uno stato di cupa malinconia. Poco prima comunque aveva instaurato, per l'intera durata delle riprese (gennaio-aprile 1966) un rapporto di complicità ed un legame amoroso con Julie Christie, che interpretava il doppio ruolo di moglie reazionaria e di amante ribelle del pompiere Montag in *Fahrenheit 451*. Nella primavera del 1968 vive un amore felice e corrisposto con Claude Jade, attrice ventenne, cui viene affidata la parte di Christine Darbon in *Baci rubati*. Dopo poche settimane, tuttavia, con una scusa banale Truffaut ritirerà la sua proposta di matrimonio avanzata ufficialmente ed impulsivamente.

La vita privata di Truffaut viene custodita gelosamente, anche perché è forse la risorsa principale della sua stabilità emotiva. La compagnia femminile è un elemento prezioso per compensare quel deficit affettivo profondo che lo accompagna costantemente. Truffaut non ama la vita mondana ed è un temperamento malinconico e solitario. Si spiega in questo modo, almeno parzialmente, la sua disperata inquietudine. «Non se ne parla di cenare con un uomo. Ho questo punto in comune con Hitler e Sartre: non sopporto una compagnia maschile dopo le sette di sera. Per me la sera è la vita privata, in un posto privato; è l'ora della parola ovattata, delle confidenze, dei veri scambi. Il solo momento che possa competere con la felicità delle riprese»<sup>44</sup>. Le amiche e le amanti conservano un legame duraturo con Truffaut solo ad una condizione: che rispettino la segretezza sul loro rapporto. Truffaut stabilisce esplicitamente un accordo che fa della discrezione sui sentimenti una regola di vita da cui ci si stacca solo con la rottura radicale. Ha sicuramente paura di farsi coinvolgere troppo e spesso il rapporto resta nei confini

<sup>42</sup> Nicole, la bella hostess, che travolge con il suo fascino il legnoso Lachenay, è una chiara rievocazione della lunga relazione di Truffaut con Liliane David.

<sup>43</sup> Si legga il tenero ritratto che il regista ne fa nel 1968 in *Si chiamava Françoise...* sui *Cahiers du cinéma* (n. 200/201) ora in Narboni J. e Toubiana S. (a cura di), *Truffaut. Il piacere degli occhi*, cit., pp. 213-214. In *Effetto notte* (1973), un capolavoro che è una vera e propria dichiarazione d'amore di Truffaut per il cinema, la tragica scomparsa di Françoise Dorleac viene ricordata per interposta persona. Alexandre, uno dei protagonisti interpretato da Jean-Pierre Aumont, per l'appunto rimane ucciso in un incidente di macchina sulla strada dell'aeroporto per Nizza.

<sup>44</sup> *Paris-Match*, 14 maggio 1974.

di una confidenza amichevole, anche se molto intima. Sotto il profilo relazionale un altro principio fondamentale è quello dei compartimenti stagni. Vale a dire che le sue relazioni, proprio perché sono complesse e parallele, non si devono mai intrecciare. Truffaut predilige il rapporto a due, detesta la vita dei salotti. Famosi erano i suoi silenzi per l'imbarazzo che, a volte, suscitavano negli interlocutori. «Non mi piace incontrare gente. Preferisco i contatti individuali. Ho il dono di paralizzare una cena, è spaventoso: comincio a guardare gli invitati attorno a me, come se fosse uno spettacolo e, a poco a poco, questo crea disagio»<sup>45</sup>. È un timido pervicace che non scende a compromessi sociali facilmente. È un solitario che detesta la solitudine ma che la difende ad oltranza. L'elenco delle amiche intime include oltre alla moglie Madaline Morgenstern che, affettivamente parlando non lo ha mai veramente abbandonato, essendo ricambiata<sup>46</sup>, Helen Scott, Liliane David, Leslie Caron, Alexandra Stewart e Liliane Siegel. Con alcune di loro, se non con tutte, il filo sottile che separa ed unisce l'amicizia e l'amore è stato raramente spezzato e sempre riannodato.

Poco documentabile, per la riservatezza di entrambi, ma molto importante la sua relazione sentimentale con Catherine Deneuve che, il dato non va dimenticato anche per comprendere certe zone d'ombra, era stata la sorella di Françoise Dorleac, prematuramente scomparsa nel 1967. Truffaut la vuole assolutamente per girare una sorta di romanzo d'amore noir: *La mia droga si chiama Julie*. Il racconto un po' sconclusionato di un amore tragico dove la Deneuve deve fare, in coppia con Jean-Paul Belmondo, una parte piuttosto cinica e molto lontana dalla sua immagine consolidata di prima diva del cinema francese di quegli anni. Siamo all'inizio del 1968 quando si deve progettare il film e, poco dopo, il regista scrive di lei un lungo ritratto psicologico dove accanto ad una diagnosi professionalmente acuta si rintraccia un'ammirazione che avrà delle conseguenze non piccole sulla sua vita emotiva: «Ciò che amo in lei è il suo mistero. Si presta mirabilmente ai ruoli che comportano un segreto, una doppia vita. Catherine Deneuve aggiunge ambiguità a qualunque situazione, a qualunque copione, in quanto dà l'impressione di dissimulare un gran numero di pensieri segreti che si lasciano intravedere sullo sfondo. [...] A che cosa potrei paragonare Catherine? Se proprio dobbiamo accostarla a qualcosa, non è né a un fiore né a un bouquet, perché in lei c'è una certa neutralità che mi induce a paragonarla piuttosto al vaso dove si possono mettere ogni tipo di fiori. Il suo comporta-

<sup>45</sup> Così in Gillain A. (a cura di), *Tutte le interviste...*, cit., p. 176.

<sup>46</sup> Illuminanti per la ricchezza di sentimenti le lettere che Truffaut le ha scritto nel corso della vita. Cfr. *Autoritratto*, sparsim.

mento, la sua andatura, il suo riserbo permettono agli spettatori di proiettare sul suo volto tutti i sentimenti che si desidera immaginare. Malgrado l'apparenza piuttosto romantica e fragile, Catherine ha la naturalezza assoluta delle ragazze nate dopo la guerra, lo stesso lato imperturbabile ed un pudore che, nel suo lavoro d'attrice, la spingono a non concedersi mai interamente. Questo ritegno fa sognare, accresce il mistero e permette agli spettatori di 'riempire il vaso'<sup>47</sup>.

Il film di fatto si baserà su un universo affettivo molto intimo. La Deneuve parlandone afferma che «François ha fatto dei film d'amore in cui era sempre presente la sessualità. Questa era abbastanza sfumata e spesso prevaleva il pudore. Ma se si guardassero i suoi film, per esempio *La mia droga si chiama Julie*, proprio da questo punto di vista e con un po' di attenzione si vedrebbe quanto sono sessualmente violenti ed espliciti». Una valutazione forse un po' frettolosa, indotta dal film che la vedeva in un ruolo crudamente ammaliante<sup>48</sup> e che viene ben smentita da una bella frase di Truffaut: «Io sono per un erotismo vestito»<sup>49</sup>. L'esperienza del film la lega a Truffaut con il quale stabilisce una lunga relazione, nonostante il matrimonio con il fotografo e regista David Bailey, dal quale divorzierà nel 1972. La improvvisa fine del rapporto con la Deneuve produrrà nel regista francese un crollo di nervi da cui si riavrà a fatica. Girare le *Due inglesi* in quel periodo è stato per lui sicuramente terapeutico. Con questo lavoro, infatti, ha affrontato la sua vita affettiva ed ha cercato di uscire dal groviglio labirintico che l'opprimeva. L'idea delle sorelle, di due sorelle da lui entrambe amate fortemente, si è insinuata nella sceneggiatura e l'ha accompagnato nel corso delle riprese. L'antica sofferenza per la morte di Françoise si salda drammaticamente con l'abbandono da parte di Catherine<sup>50</sup>. Fedele comunque al modello di relazione con le sue ex conserverà per l'attrice, essendone ricambiato, un sentimento di amicizia e di stima profonda al punto da affidarle, dieci anni dopo, nel 1979 il ruolo di protagonista de *L'ultimo metrò*. Sarà questo l'ultimo film nel quale lei viene diretta da Truffaut e grazie al

<sup>47</sup> Cfr. l'articolo *Lavorare con Catherine Deneuve* ora in Narboni J. e Toubiana S. (a cura di), *Truffaut. Il piacere degli occhi*, p. 209.

<sup>48</sup> Nel film c'è una scena dove la Deneuve si spoglia sul ciglio di una strada. La stessa sequenza era stata scritta cinque anni prima per Françoise Dorléac nella sceneggiatura de *La calda amante* e poi tagliata durante il montaggio. Truffaut la riprende identica in omaggio a lei, per la sorella Catherine.

<sup>49</sup> Cfr. Gillain A. (a cura di), *Tutte le interviste...*, cit., p. 228.

<sup>50</sup> Che il film si accompagni al tentativo di risolvere dei seri problemi personali viene confermato dallo stesso Truffaut: «Ho iniziato questo film in uno stato di depressione che è andato migliorando man mano che si girava. Questo mi ha ispirato la frase che faccio dire a Claude (quando ha appena terminato il suo primo romanzo): "Adesso mi sento meglio, ho l'impressione che saranno i personaggi del libro a soffrire al mio posto"».

quale vincerà, nel 1981, il César come miglior attrice ed il David di Donatello come migliore attrice straniera.

Nel gennaio del 1971, dopo la rottura della relazione amorosa con Catherine Deneuve, Truffaut si ricovera in una clinica nei pressi di Versailles e sperimenta, per pochi giorni, la cura del sonno. Ma sarà, come sempre, il lavoro ad agire da medicina risolutiva e nell'aprile comincia le riprese delle *Due inglesi*. Lo testimonia lui stesso: «Quando lavoro divento seducente, lo sento, e nello stesso tempo questo lavoro, che è il più bello del mondo, mi pone in uno stato emozionale favorevole per l'inizio di una *love story*. Di fronte a me generalmente c'è una ragazza o una donna, emozionata, timorosa e obbediente, fiduciosa e pronta ad abbandonarsi. Quello che succede allora è sempre lo stesso. A volte la *love story* è sincronizzata con le riprese e termina con loro; altre volte continua, per volontà di uno o di entrambi»<sup>51</sup>. Nasce così una relazione con Kika Markham, una delle due sorelle inglesi, Anne. La storia durerà qualche mese. Rivedrà Kika Markham, più tardi, in un ulteriore periodo burrascoso dove i rapporti occasionali diventano il modello dominante della sua vita sentimentale. Anche sul set di *Effetto notte* (1973) si sviluppa una relazione prima timida e poi fatta di complicità e d'amore pieno con Jacqueline Bisset, cui è stata affidata la parte di Julie Baker, una diva americana fragile psicologicamente che sta al centro di un'intricata storia d'amore. La Bisset, che stima moltissimo Truffaut, è la sola che condividerà con lui un lungo periodo di forte solitudine, aiutandolo a contenere la cronica depressione. Si frequenteranno prima in Francia e poi da lei, a Los Angeles, nel corso dell'intero 1973.

L'amore psicotico è il tema che anima drammaticamente la storia di *Adèle H.* (1975). Un amore folle che travolse la secondogenita di Victor Hugo all'inizio della seconda metà dell'Ottocento e che Truffaut vuole filmare assolutamente con Isabelle Adjani, un'attrice diciannovenne che ha visto recitare nell'autunno del 1974 in *La gifle*, un film di grande successo di Claude Pinoteau. Come gli accade spesso Truffaut per conoscerla e per convincerla della sua idea le scrive una lettera piena di apprezzamenti<sup>52</sup>. Confessa, per iscritto, anche il suo colpo di fulmine: «Il suo viso racconta da solo una sceneggiatura, i suoi sguardi creano le situazioni drammatiche, lei potrebbe anche permettersi di recitare un film senza storia, sarebbe un documentario su di lei e questo varrebbe ogni finzione». Ma il rapporto tra l'attrice e il suo regista diventa delicato e tutt'altro che facile. La

<sup>51</sup> Cfr. *Lettera a Liliane David Dreyfus*, 16 maggio 1971.

<sup>52</sup> «Lei è un'attrice favolosa e, a eccezione di Jeanne Moreau, non ho mai sentito un desiderio così imperioso di fissare un volto sulla pellicola, subito, dopo aver sospeso ogni altra attività. Accetto l'idea che il teatro sia una nobile causa, ma ciò che mi riguarda è il cinema e, uscendo da *La gifle*, mi è venuta la convinzione che bisognerebbe filmarla tutti i giorni, anche la domenica», in de Baecque A., Toubiana S., *François Truffaut. La biografia*, cit., p. 503.

passione e l'innamoramento di Truffaut non trovano l'approdo desiderato. Le riprese saranno immerse in un clima di isolamento e claustrofobia che rispecchia l'ossessione di Adèle ma anche del rapporto complicato con Isabelle. L'Adjani confesserà più tardi: «Ho passato tutto il tempo a respingerlo sia come donna, sia come attrice». La tensione tra attrice e regista, entrambi impegnati al massimo grado nel proprio lavoro, ma anche coinvolti emotivamente in un rapporto asimmetrico e difficile sul piano personale, genera stanchezza e sofferenza. Truffaut è ipnotizzato, ma sembra aver perso il controllo della situazione: «La guardo recitare, l'aiuto come posso, dicendole trenta parole quando ce ne vorrebbero cento o dicendone cinquanta quando ce ne vorrebbe una sola, ma quella giusta, perché è tutta questione di vocabolario nel nostro strano sodalizio. Non conosco Isabelle Adjani, eppure la sera ho gli occhi e le orecchie stanchi per averla guardata ed ascoltata troppo intensamente per tutta la giornata». La forte personalità della Adjani, l'impegno che mette nell'interpretare questo ruolo preoccupata di salvaguardare la sua indipendenza emotiva, il suo stile recitativo coraggioso (si rifiuta di provare per dare il meglio di sé nelle riprese) alimentano nella troupe un clima speciale. Scrivendo ad un'amica Truffaut si sfoga dichiarando la difficile condizione in cui si è venuto a trovare: «Lei mi parla del piacere che devo avere nel dirigere Isabelle A. È tutto il contrario di un piacere, è una sofferenza quotidiana per me, e quasi un'agonia per lei. Perché il suo mestiere è una religione, e per questo le nostre riprese sono una dura prova per tutti. Sarebbe troppo semplice dire che è una persona difficile, non lo è. È diversa da tutte le donne che fanno questo mestiere, e siccome non ha ancora vent'anni, si aggiunge a tutto ciò (al suo genio, non abbiamo paura di dirlo) un'inconsapevolezza nei confronti degli altri e della loro fragilità che crea una tensione incredibile». Eppure, anche se la storia di *Adele H.* paradossalmente sembra riproporsi nella realtà a parti invertite, tra loro due un filo particolare si è stabilito e durerà nel tempo. Subito dopo l'intervento chirurgico subito da Truffaut nel settembre del 1983 la Adjani gli fa pervenire un messaggio delicato e sottile al tempo stesso: «Penso che lei pensi che non penso mai a lei e non penso che lei pensi mai a me, allora non oso rivolgerle dei pensieri, salvo per dirle che ho pensato molto a lei in questi ultimi giorni. Spero tanto che stia meglio». Dopo una cena con lui e l'Ardant, seguita nel marzo del 1984 alla cerimonia dei Césars, lei gli scrive un'altra lettera, l'ultima, piena di affetto: «Ero talmente emozionata nel vederla, aveva l'aria affaticata e felice al tempo stesso. È così bella la vita quando si è stati gravemente ammalati. Ha rivolto degli sguardi così teneri ieri sera. Le voglio bene e l'ammiro sempre e per sempre».

Marie Jaoul de Poncheville gli viene presentata da Marie-France Pisier la sera del suo quarantacinquesimo compleanno. È una ragazza assai bella di circa quindici anni più giovane del regista, single e con una sua bambina da allevare. Truffaut, che ha appena finito di girare *L'uomo che amava le donne*, la corteggia assiduamente adottando anche uno degli stratagemmi inconsueti che Bertrand

Morane, nel film, usa per corteggiare le sue donne. Marie de Poncheville non è una donna dell'ambiente cinematografico, è una donna che coltiva con determinazione la sua indipendenza, con uno stile di vita molto disinibito. La vita di Truffaut ne viene sconvolta ma lui si adatta volentieri. Perfino accettando la mondanità dove lei lo coinvolge. La relazione, impostata secondo un modello ritualizzato<sup>53</sup> diventerà di dominio pubblico e durerà per due anni; lo accompagnerà nel periodo che comprende la produzione de *La camera verde* e l'avvio del progetto per *L'ultimo metrò*. Truffaut, ancora una volta, viene abbandonato di colpo nell'agosto del 1979. Questo saltare da una relazione all'altra comporta dei costi non piccoli per l'equilibrio emotivo del regista. Anche perché convive sicuramente con il bisogno di avere una propria famiglia e di vivere in un clima affettivo stabile. I rimorsi nei confronti delle figlie Ewa e Laura e della moglie Madeleine alimentano le crisi depressive che lo colpiscono a periodi alterni.

Paradigmatico, nella sua sincerità, infine, il racconto di come è iniziato il suo interessamento a Fanny Ardant, un punto di vista da regista che cerca negli attori una specie di tipo ideale che rifletta le sue aspirazioni ed i suoi desideri più profondi, anche come uomo: «Scoprendola sul mio schermo televisivo, ero stato sedotto dalla sua grande bocca, dai suoi grandi occhi neri, dal suo viso triangolare, ma ho subito riconosciuto ed apprezzato in Fanny Ardant le qualità che quasi sempre chiedo alle protagoniste dei miei film: vitalità, coraggio, entusiasmo, umorismo, intensità, ma anche, sull'altro piatto della bilancia: il gusto del segreto, un lato scontroso, un sospetto di ritrosia e, sopra tutto, qualcosa di vibrante»<sup>54</sup>. Ed ancora: sempre nel dicembre del 1979, animato da un'irresistibile voglia di conoscere di persona quella che diventerà la madre di una delle sue figlie: «Fanny mi ha fatto subito pensare alle sorelle Brontë, a cui mi ero interessato ai tempi delle *Due inglesi*. Mi son detto: Questa ragazza è come le tre Brontë messe assieme!». E così l'Ardant sarà al centro di un altro film dedicato all'*amour fou* dopo *Adèle H.*, la splendida destinataria della sorgente oscura dell'amore che distrugge: *La Femme d'à côté* (1981). Una passione che qui è però condivisa dai due protagonisti. La storia è sicuramente ispirata alla relazione che il regista ha avuto con la Deneuve.

Ancora una volta sembra che il racconto per immagini del suo vissuto, sia pure trasposto in una sceneggiatura, serva come terapia fondamentale per la sua depressione. Un abisso dove precipita quasi ogni volta che l'esperienza dell'amore fallisce. Nel corso del film Truffaut si innamora dell'Ardant, che aveva trent'anni meno di lui ed una bambina di sei. L'Ardant sembra adottare

<sup>53</sup> Sono molto interessanti le osservazioni che la stessa Marie de Poncheville fa, vent'anni dopo, sulla dinamica che regolava la loro vita affettiva in un'intervista rilasciata ad Antoine de Baecque e Serge Toubiana nel 1996.

<sup>54</sup> Riportato in *Truffaut. Il piacere degli occhi*, cit., p. 196.

un modello di relazione amorosa che coincide con quello del regista<sup>55</sup>. Nasce un rapporto serio, profondo, l'ultimo di Truffaut. Fanny Ardant sarà la brillante protagonista anche dell'ultima pellicola del suo compagno di vita, *Vivement dimanche!* (1983).

All'improvviso, in una dolce serata dell'agosto dello stesso anno, in una casa che aveva affittato in Normandia, mentre era impegnato a mettere a punto i suoi prossimi lavori insieme a Claude de Givray, provò «la sensazione che un petardo gli fosse scoppiato nella testa». La diagnosi: tumore al cervello. Alla fine di settembre l'Ardant partorisce una bambina, Josephine, la terza figlia del regista. L'anno successivo, mentre lavorava a diverse sceneggiature contemporaneamente come era sua abitudine, un grave peggioramento lo costringe al ricovero nell'ospedale di Neuilly dove muore il 21 ottobre 1984. «Al suo funerale che fu celebrato tre giorni dopo, assistettero migliaia di persone. Eppure, sotto un certo aspetto, non fu molto diverso da quello di Bertrand Moran»<sup>56</sup>, il protagonista de *L'homme qui aimait les femmes*.

<sup>55</sup> Così dichiara, intervistata da *Figaro Madame* il 26 settembre 1981: «Adoro le grandi famiglie...ma per me l'amore deve rimanere clandestino, senza l'anello al dito. Mi piacciono anche le case grandi, ma non le coppie [...]. È così meraviglioso darsi appuntamento o essere a casa dell'altro come in visita».

<sup>56</sup> Ingram R. e Duncan P. (a cura di.), *François Truffaut. Tutti i film*, Taschen, Köln, 2008, p. 89.