

FONDAZIONE GIORGIO CINI · VENEZIA · ISTITUTO PER LA MUSICA

*Arts and Artifacts in Movie*

**AAM · TAC**

*Technology, Aesthetics, Communication*

AN INTERNATIONAL JOURNAL

3 · 2006

ESTRATTO



PISA · ROMA

ISTITUTI EDITORIALI E POLIGRAFICI INTERNAZIONALI

MMVII

Direttore / *Editor*

GIOVANNI MORELLI

Fondazione Giorgio Cini, Venezia

Comitato scientifico / *Scientific Board*

CARMELO ALBERTI · Università Ca' Foscari, Venezia

FABRIZIO BORIN · Università Ca' Foscari, Venezia

ROBERTO CICUTTO · Producer Mikado Film

ANTONIO COSTA · IUAV, Venezia

† FERNALDO DI GIAMMATTEO · Film critic  
and Cinema historian

ROBERTO PERPIGNANI · Film Editor

BENJAMIN ROSS · Director, writer

GIORGIO TINAZZI · Università di Padova

RICCARDO ZIPOLI · Università Ca' Foscari, Venezia

Coordinatore editoriale / *Associate Editor*

FABRIZIO BORIN

Per la migliore riuscita delle pubblicazioni, si invitano gli autori ad attenersi, nel predisporre i materiali da consegnare alla Redazione ed alla casa editrice, alle norme specificate nel volume

FABRIZIO SERRA, *Regole editoriali, tipografiche & redazionali*, Pisa-Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 2004 (ordini a: [iepi@iepi.it](mailto:iepi@iepi.it)).

Il capitolo «Norme redazionali», estratto dalle *Regole*, cit., è consultabile *Online* alla pagina «Pubblicare con noi» di [www.libraweb.net](http://www.libraweb.net).

FABRIZIO BORIN

L'EPISTOLOGRAFIA NEL CINEMA  
DI FRANÇOIS TRUFFAUT

NELL'era della posta elettronica, che esiste da poco eppure sembra essere con noi da troppo tempo, la rimembranza dei tempi della 'civiltà delle lettere scritte a mano', con i fogli chiusi in una busta sulla quale concedersi il piacere di vergare l'indirizzo del ricevente affinché questi, aprendola, possa leggere i pensieri del mittente ed eventualmente rispondere senza doversi affidare al telefono o al comodo ma freddo *reply* del computer; dunque un ricordo così potrebbe oggi sembrare pura nostalgia ottocentesca. Parrebbe un puro effetto *rétro*, sterile vagheggiamento di un'epoca felice in cui i ritmi della vita dell'uomo respiravano in sintonia con quelli della natura; e forse lo sarebbe se si pencilsse troppo perigliosamente verso gli abusati ancorché veri luoghi comuni delle negazioni fatali della contemporaneità – i sapori d'una volta, lo sconvolgimento delle mezze e delle intere stagioni climatiche, l'educazione dei giovani e via lamentando fino ad arrivare addirittura all'estetica del brutto,<sup>1</sup> – se non ci si potesse avvalere, attraverso le mirabolanti e contraddittorie forme 'pre-' e 'postmoderne' del cinema, dell'esperienza davvero intensa dei film realizzati dal regista François Truffaut tra la fine degli anni cinquanta ed il 1983.

Quanto l'autore francese pone in essere si rivela infatti decisamente di rilievo poiché esalta, appunto con i mezzi apparentemente incongrui del cinema, la parola scritta e le sue atmosfere senza rinunciare ad intervenire sullo stesso meccanismo narrativo delle immagini in movimento; e fa questo utilizzando la missiva sia per quanto concerne l'idea, sia per la sua funzione che per il suo aspetto di concretezza, di oggetto, di 'cosa': come si vedrà, appunto, fogli di carta, inchiostro, penna, scrivanie, lumi a petrolio, fiocche candele che possono però anche ardere in cascate di fiamme calde come gli ardori di certe appassionati sfoghi grafici notturni ... e poi buste, orari di scrittura e di lettura, forzate ma benefiche uscite di casa per spedire, con ogni tempo, le preziose carte, effetti di identità e di sfera privata in azione sui vari personaggi, ecc. E però più di immagini/lettera o di missive che 'parlando' di se stesse, concedono o negano amori, passioni e brucianti attese, sperdono e fanno ritrovare anime titubanti, meglio sarebbe parlare, per Truffaut, di un 'sistema epistolare', una serie di anelli narrativi e di montaggio tra letteratura e immagine per mezzo dei quali il cineasta interviene magistralmente all'interno dei congegni operanti tra periodo e sequenza, capitolo e macrosequenza, in definitiva stabilendo un rapporto speculare intenso tra pagina (paragrafo, somma di righe, riga, periodo, parola, radice) e spazio-tempo dell'inquadratura.

Il 'sistema truffautiano della lettera' è diffuso nella sua filmografia e in vario modo applicato con ingegnosa originalità, per tentare nuove alleanze tra parola scritta e immagine: che da questa prende spunto o che alla prima il movimento visuale conferisce. Non si tratterà qui soltanto del consueto rapporto, conciliativo, neutro o conflittuale che sia, fra letteratura e cinema – anche in ordine alle questioni dell'adattamento cinematografico, del doppiaggio, dello sfruttamento dell'una da parte dell'altro, ovvero dell'influsso esercitato dal linguaggio cinematografico sul romanzo del Novecento, ma anche in relazione allo scarto rispetto alla prassi della voce fuori campo che, spesso, non fa che 'leggere' le lettere scambiate dai personaggi nei film...<sup>2</sup> Occorrerà piuttosto riportare, ripercorrendo l'audiovisivo epistolare' di

<sup>1</sup> Basterebbe tenere in debito conto il saggio di Karl Rosenkranz *Aesthetik des Hässlichen* edito nel lontano 1853 (una edizione italiana recente, curata da Omar Calabrese per le edizioni Olivares di Milano, è del 1994), quando, ad es., la ricerca della *bufala* non faceva ancora parte dell'odierna ecologia estetico-alimentare, per risollevarsi la purezza d'uno spirito artistico considerato tradito e senza rimedio.

<sup>2</sup> Senza cercare a lungo e troppo lontano, non si possono non ricordare almeno KEITH COHEN, *Cinema e narrativa*. Di-

Truffaut, quanto potrà essere in proposito assunto dai testi e dal contesto e catalogato, sia per quanto concerne le modalità rappresentative della lettera sia, più ampiamente, per ciò che si riferisce alla scrittura di lettere e delle sue trasformazioni ma anche alla presenza del libro e suoi derivati.<sup>1</sup>

*Les quatre cent coups* (*I quattrocento colpi*, 1959), soggetto di François Truffaut, adattamento di Marcel Moussy e F. T., dialoghi di M. M. Dopo i titoli di testa che scorrono sopra una serie di *travelling* a stringere sulla Tour Eiffel da varie angolazioni, la prima immagine mostra un ragazzo, in classe, mentre scrive sul quaderno; subito si interrompe per prendere, da dentro al banco, una foto con l'immagine di una *pin-up* in posa; la foto viene passata in giro da alcuni alunni prima di arrivare ad Antoine Doinel.<sup>2</sup> Questi le tratteggia i baffi, poi fa per passarla al compagno davanti, ma viene scoperto da Petite Feuille, il maestro. In omaggio a *Zero de conduite* di Jean Vigo, il mondo della scuola non poteva mancare in partenza e però c'è già anche l'azione della scrittura – senza dimenticare la lavagna – il 'luogo' della scrittura collettiva e forzata – la lettura, le poesie (*La lepre*) e le interrogazioni sulle poesie da mandare a memoria. Uno dei punti da segnalare si ha quando Antoine, prima si fa da solo la giustificazione e poi invece non scriverà – anche se comincia a farlo a casa, prima di cena, dopo aver apparecchiato la tavola – la punizione che il maestro gli ha dato (ripetere: «Imbratto i muri della classe e faccio scempio della metrica francese»).

Dopo essere stato smascherato dal maestro per il trucco della madre morta e preso a schiaffi dal padre adottivo in classe, di fronte ai compagni, Doinel, non potendo continuare a vivere in casa, decide di andarsene e dice all'amico: «Dopo questa storia non posso più vivere in casa. Devo scomparire, capisci? Parlo sul serio, voglio vivere la mia vita. Scriverò una lettera per spiegarmi». La consapevolezza della gravità del momento e l'importanza delle decisioni da prendere, rendono bene la vivace serietà del ragazzo, il quale sta già imparando che le parole scritte restano e inoltre sono atti di adulti maturi e nel contempo permettono di guadagnare una certa distanza di sicurezza dai ceffoni del patrigno e un ambiguo margine di vantaggio nei prossimi movimenti parigini. E pochissimo dopo, sulle immagini in primo piano dei due genitori presi di profilo come a far da cornice, da 'busta' al messaggio che sta per essere letto ad alta voce, il padre legge il testo di Antoine (mentre la madre si chiede perché abbia fatto morire lei invece dell'uomo):

*namiche di scambio*, Torino, ERI, 1982; JURIJ M. LOTMAN, YURI TSIVIAN, *Dialogo con lo schermo*, Bergamo, Moretti&Vitali, 2001; ANDRÉ GAUDREULT, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Paris, Klincksieck, 1988; trad. it. *Dal letterario al filmico. Sistema del racconto*, Torino, Lindau, 2000; MAURIZIO AMBROSINI, LUCIA CARDONE, LORENZO CUCCU, *Introduzione al linguaggio del film*, Roma, Carocci, 2003; ARMANDO FUMAGALLI, *I vestiti nuovi del narratore. L'adattamento da letteratura a cinema*, Milano, Editrice Il Castoro, 2004; per chiudere il cerchio, ma sarebbe meglio dire per aprirlo definitivamente, sia veda il noto articolo dell'«uomo di lettere» e cineasta potenziale FRANÇOIS TRUFFAUT, *Une certaine tendance du cinéma français*, «Cahiers du cinéma», 31, 1954, pp. 15-29. Al momento di consegnare questo testo per la stampa, apprendo dell'uscita del saggio di MARGARETH AMATULLI e ANNA BUCARELLI, *Truffaut uomo di lettere*, Urbino, Edizioni Quattroventi, 2004. Le scarse informazioni della segnalazione bibliografica («L'Indice», XXI, n. 9, 2004) vale a dire che il volume è diviso in due parti «Il film come una lettera» e «Paesaggi letterari sullo schermo» che «considerano rispettivamente la funzione e il significato che la lettera e il libro assumono nell'opera cinematografica di Truffaut», confermano l'attualità delle considerazioni sul tema.

<sup>1</sup> A proposito di libri e lettere in Truffaut, imperdonabile sarebbe il mancato inserimento della seguente segnalazione bibliografica: FRANÇOIS TRUFFAUT, *Correspondance* (Lettres recueillies par Gilles Jacob et Claude de Givray, Editions FOMA, 5 continents - CH - 1020 Renens - Avril 1988) – non certo la improponibilmente mutilata edizione italiana di *Autoritratto* (Einaudi, 1989) –. L'originale offre invece un carteggio di cinquecento lettere scritte tra il 1945 ed il 1984, anno della morte del regista nel quale si alternano progetti, idee, prese di posizione private e pubbliche, critiche, personalissime passioni per autori ed esponenti della cultura internazionale; una sincera fotografia dell'uomo e del *cinéaste* nella quale s'affollano con sentimento e sorpresa la sfera semiprivata e professionale, quella del polemista, dell'amico, del maestro (involontario).

<sup>2</sup> Tipo fondamentale nell'esperienza artistica del regista perché – incarnato qui e successivamente da Jean-Pierre Léaud, attore truffautiano per eccellenza: scelto tredicenne per il debutto in ragione di una «somiglianza morale» di tipo autobiografico con il ragazzino che dovrà interpretare *I quattrocento colpi* – si tratta di una figura che crescerà, film dopo film, contemporaneamente al suo regista, sia come la sua maschera Doinel, che in quanto persona fisica. Della coppia Doinel-Léaud, oltre ai *Quattrocento colpi* si ricordano *Antoine et Colette* (*Antoine e Colette*), primo episodio di *L'amore a vent'anni* (*L'amour a vingt ans*, 1962), *Baci rubati* (*Baisers volés*, 1968), *Non drammatizziamo...* è solo questione di corna (*Domicile conjugal*, 1970), *L'amour en fuite* (t.l. *L'amore fugge*, 1979). Léaud ha anche recitato per il suo regista in pellicole come *Le due inglesi* (*Les deux anglaises et le continent*, 1971) ed *Effetto notte* (*La nuit américaine*, 1973). Per le sceneggiature definitive e gli appunti di lavoro del cineasta cfr. FRANÇOIS TRUFFAUT, *Les aventures d'Antoine Doinel*, Paris, Mercure de France, 1970; trad. it. *Le avventure di Antoine Doinel. Un personaggio, un attore, un regista*, Venezia, Marsilio, 1992).

Cari genitori, capisco [senza "s"] la gravità della mia bugia [...] Dopo quanto è accaduto vivere insieme non è più possibile, tenterò la fortuna da solo nella capitale oaltrove, vi proverò che posso diventare un uomo, allora tornerò e ci spiegheremo su tutto. Vi saluto e vi abbraccio, Antoine.<sup>1</sup>

Scappato dunque di casa, dorme nella vecchia tipografia – un luogo, questo della fabbrica delle parole su carta, dal quale Truffaut è generazionalmente e simbolicamente attratto, e vi farà ricorso in più d'una occasione – bighellona per le strade di notte, ruba la macchina da scrivere da portare al monte dei pegni (proiezione dell'idea di appropriarsi della scrittura/letteratura? o più semplicemente un furtarello per fare qualche soldo?). Quando poi nel «letto grande» la madre ammette che anche lei, da ragazza, era scappata di casa – e teneva un diario al quale confidava tutto – l'attenzione si sposta alla sequenza in cui, dopo il bagno la donna dice ad Antoine che deve andare a scuola e studiare perché altrimenti nella vita non si fa carriera e si resta come lei e come il marito, senza un diploma. E poi (voce fuori campo – con un tono insolente), quasi una premonizione di vicende e pellicole successive: «So bene che a scuola insegnano una quantità di cose inutili ... l'algebra ... le scienze ... queste cose non servono a molto nella vita, ma il francese, eh? In francese si devono scrivere spesso delle lettere...». Infine, come tralasciare alcuni passaggi risolutivi?

Intanto, la lettura di Balzac – *La ricerca dell'assoluto* – ed il conclusivo «Eureka!» di Archimede a cui va collegato il successivo episodio del compito in classe (sulla morte del nonno); Antoine Doinel si ispira per l'appunto a Balzac, accende anche una candela sotto l'immagine-altarino che ha dedicato allo scrittore, e forse per questa sua fede letteraria prende un buon voto nel tema, ma viene ingiustamente accusato di aver copiato! Allora fugge e si ritrova con il compagno di banco, anche lui sospeso perché ha preso le difese dell'amico. E ancora. Al poliziotto che redige, a macchina, il verbale per vagabondaggio e furto, Antoine dirà che la macchina da scrivere rubata tempo prima, gli serviva per scrivere una lettera al direttore della scuola in modo da non far riconoscere la grafia della falsa giustificazione.

Nel prefinale c'è il 'colloquio' con la psicologa al riformatorio – di fatto un monologo con la voce *off* della donna – realizzato con pose successive in piano-sequenza (ideale) ad inquadratura fissa.<sup>2</sup> È una sorta di lettera/diario/confessione/riassunto/*flashback*, una lettera-prologo del film che serve ad introdurre il finale in piano-sequenza della fuga/corsa e del mare. L'immagine di Antoine Doinel che s'immobilizza dopo aver dato le spalle all'acqua vale l'istantanea suddetta: una pagina visiva, ravvicinata e fissa, sulla quale anche lo scapestrato ragazzo non potrà non costringersi a riflettere: le lettere, come le onde marine, portano cose belle e cose spiacevoli, proprio come nella vita (dei film).

Se in *Tirez sur le pianiste* (*Tirate sul pianista*, 1960), tratto dal romanzo *Down There* di David Goodis, sceneggiato da F. T. insieme a Marcel Moussy, con l'interpretazione del cantante Charles Aznavour nel ruolo del musicista del titolo, non ci sono situazioni con lettera da menzionare, per il successivo *Jules et Jim* (*Jules e Jim*, 1961), dal romanzo omonimo di Henri-Pierre Roché, sceneggiatura di F. T. e Jean Gruault, ci si trova di fronte ad un'impetuosa cascata epistolare, unita ad un doppio modo di manifestarsi della voce fuori campo; questa può infatti risultare a volte sintesi e accompagnamento dei passi del romanzo, altre volte riferita alle lettere (naturalmente presenti nella fonte letteraria). Riservando grande importanza all'essenzialità dialettica del rapporto parola/immagine, la lettera ha una funzione determinante – sia per l'intreccio, sia per l'atmosfera complessiva (stile, ritmo, fuori campo visivo oppure sonoro o anche di entrambi nello stesso tempo) sin dall'inizio:

<sup>1</sup> TRUFFAUT, *Le aventure*, cit., p. 58.

<sup>2</sup> Durante la visita fatta dalla madre ad Antoine, c'è ancora il richiamo ad una lettera: «La tua lettera *personale* ha molto addolorato tuo padre... Sei stato un ingenuo a credere che non me l'avrebbe fatta leggere. Contrariamente a ciò che sembra, noi siamo una coppia molto unita, e se io ho passato un brutto periodo in gioventù, non sei stato furbo a ricordarglielo. In fondo è grazie a lui che hai un nome, sai? Ecco tutto quello che volevo dirti. È inutile che cerchi di commuovere tuo padre recitando la parte del martire. Mi ha incaricata di dirti che lui ormai si disinteressa completamente di te» (TRUFFAUT, *Le aventure*, cit., p. 91).

M'hai detto: ti amo  
 Ti dissi: aspetta  
 Stavo per dirti: eccomi  
 Tu m'hai detto: vattene.

Un efficace aggancio/lettera per introdurre il tema della 'non coincidenza dei sentimenti', sempre presente in Truffaut. Catherine, la francese, quella con il profilo del «viso della statua dell'isola» della quale entrambi gli uomini s'erano innamorati, viene introdotta da una lettera,<sup>1</sup> e la condizione di spostamento in azione in questo film è che nelle fasi allegre si ha il visivo cinematografico in funzione propositiva, mentre nei momenti di snodo, di crisi, ansie, abbandoni o drammatici, arrivano o vengono spedite le lettere.

Quando scoppia la guerra, l'austriaco Jules (Oscar Werner), già sposato dal 1912 con Catherine (Jeanne Moreau), le scrive dal fronte, sotto le bombe, e mentre le immagini sono su Jim (Henri Serre) in divisa seduto a scrivere (in campo medio), in *voice off* si sentono, in tedesco, le parole della lettera, indicate con i sottotitoli italiani.<sup>2</sup> Alla fine della guerra, «l'unica vera vittoria era che Jules e Jim erano vivi» e si comunicarono questo per lettera, poi ricominciarono a scriversi regolarmente. E qui Truffaut riesce a passare dal commento *off* alle parole della lettera che Jules, inquadrato già in abiti borghesi, sta leggendo: «Catherine e Jules abitavano in uno chalet di \*\*\*, era nata una bambina, Sabine. Jim scrisse a Jules: "Che ne dice, mi sposo anch'io? Debbo avere dei figli?". Jules rispose: "Venga e giudicherà". Catherine aggiunse due righe d'invito». Anche ora, a sostegno del principio che la lettera arriva a segnalare momenti tristi o comunque di crisi potenziali, la missiva – Jules: «Venga e giudicherà» – serve ad introdurre lo stato di insofferenza di Catherine verso il marito, la famiglia, la stabilità troppo organizzata, la vita abitudinaria.

Incomparabile per il ritmo dell'ingrandimento progressivo della funzione del messaggio epistolare è, in questa opera prima di Roché, un «adolescente di settantaquattro anni», la rappresentazione dei sentimenti di questo triangolo affettivo – tre amici insofferenti alla morale borghese e incastrati dall'ingiustizia della Grande Guerra – la parte relativa al racconto della storia del soldato e delle lettere.

Jules: «Quello che è brutto della guerra è che priva l'uomo della sua lotta individuale». Jim: «È vero. Però io credo che ognuno possa lottare lo stesso, a parte la guerra. Mi ricordo un artigiere che ho conosciuto all'ospedale. Tornando da una licenza, conobbe una ragazza, in treno. Parlavano tra Nizza e Marsiglia. Sul marciapiede della stazione lei gli diede l'indirizzo e per ben due anni, ogni giorno, lui le scrisse con frenesia dalla trincea, su carta da pacchi, al lume delle candele, mentre piovevano le granate... lettere sempre più intime. La prima cominciava con "cara signorina" e finiva con "i miei omaggi rispettosi". Nella terza la chiamava "fatina mia" e le domandò una fotografia. Poi, diventò "mia adorata", poi "le bacio le mani", poi "le bacio la fronte". Più tardi le descrive la fotografia che lei gli ha mandato e le parla del seno che ha intravisto sotto l'accappatoio. E poi passò a darle del tu: "Ti amo tremendamente". Un giorno scrive alla madre della ragazza per chiederle la mano e così si fida ufficialmente senza averla mai rivista. La guerra continua e le lettere diventano sempre più intime: "Ti sogno sempre, amore mio. Carezzo i tuoi seni adorabili e ti stringo tutta nuda a me". Lei risponde un po' fredda, lui si arrabbia e la prega di non fare la civetta perché lui può morire da un momento all'altro... ed era vero. [...] [*aggiunge Jim, il narratore*]: "Ecco un uomo che pur partecipando alla Grande Guerra, ha saputo combattere ugualmente la sua piccola guerra privata, e conquistare completamente una donna da lontano, solo con la persuasione. Quando arrivò all'ospedale, ferito alla testa, non ebbe fortuna. È morto dopo la trapanazione [del cranio], la vigilia dell'armistizio". Nella sua ultima lettera a quella ragazza scriveva: "I tuoi seni sono le sole spolette che amo" [*e Jim ancora aggiunge, rivolto a Jules, presenti anche Albert (un amante di Catherine) e la stessa Catherine, affacciata alla finestra*]: "le mostrerò delle fotografie di quell'artigiere: sfogliandole velocemente sembra che si muovano.

<sup>1</sup> Jules, sotto la doccia dopo la *boxe* con Jim in palestra, parla di una lettera speditagli da suo cugino.

<sup>2</sup> «Catherine, amor mio, penso a te giorno e notte. Non alla tua anima perché non ci credo più, ma al tuo corpo, alle tue gambe, ai tuoi seni; penso anche al tuo ventre ed a nostro figlio che è dentro. Sono rimasto senza buste e non so come farti avere questa lettera. Sarò mandato sul fronte russo. Sarà duro, ma preferisco questo piuttosto che vivere nel terrore di uccidere Jim [*preoccupazione che aveva anche Jim per Jules*]. Amore mio, ho la tua bocca sulla mia». A corollario del messaggio del soldato dal fronte si vedono, prima e dopo, immagini di repertorio della Prima Guerra Mondiale sulla vita di trincea, le esplosioni ripetute, le bombe, le cannonate, gli attacchi, ecc. ... elementi che ritorneranno nel contesto della *Camera verde*.

E si pensa, di nuovo, alla *Camera verde*. Ma soprattutto a quanto Truffaut intende suggerire, vale a dire come una simile storia sia 'già' un film; oppure, il che è lo stesso, che questa vicenda, così come raccontata con una struttura di sceneggiatura e con parole *visive* (le azioni secche, la foto, il procedere rapidissimo di un rapporto sentimentale fiorito in costrizione maschile su un bel ricordo per una giovane), può somigliare a una pellicola. E, in chiusura, l'ultima frase «quand'era in guerra, anche Jules mi mandava delle lettere molto belle», da una parte aggancia quella microstoria alla storia del film, ma soprattutto può indicare il fatto – in cui certamente il regista crede – che in guerra come in amore e per i sentimenti forti in genere, quegli stessi sentimenti siano più veri, al pari della morte, ed estremi, non condizionati da formalità o rigide convenzioni sociali.

All'inizio del secondo tempo si possono indicare alcuni aspetti, il primo dei quali può essere la telefonata di Jules a Jim presso la locanda dove quest'ultimo dorme; il telefono, variante (allora) moderna del messaggio epistolare perché alla 'visione' delle parole dell'anima messe nero su bianco s'aggiunge l'esperienza di 'sentire' la viva voce del *partner* – è il motivo, cioè la richiesta del testo di Goethe *Le affinità elettive* – che esprime la situazione ormai pronta per la rottura tra Jules (il quale ha capito e 'visto' l'amore nascere tra i due) e la donna.<sup>1</sup> Dopo il breve periodo di tutti e tre allo *chalet*, Jim riparte per Parigi per tornare al giornale nel quale lavora. Cercando di rompere con Gilberte (che gli scrive tutti i giorni), Jim viene contattato – verosimilmente per lettera – da Jules, il quale, alla stazione, approfittando specularmente dell'assenza di Catherine, gli dice: «Non era molto contenta delle sue lettere. Parlava troppo del suo lavoro e dei suoi addii. Catherine non ama le assenze e la sua è stata troppo lunga».

Quando Jim apre un messaggio portatogli dalla fedele Gilberte dal quale emerge che l'uomo non riesce a prendere una decisione chiara, siamo subito dopo la sequenza di Catherine che si strucca davanti allo specchio nella camera d'albergo dove sono stati un'ultima volta (e dove la voce fuori campo anticipa il finale): «Non si parlavano più e fu in quella camera d'albergo triste e fredda che si amarono ancora una volta, senza sapere perché. Forse perché tutto era finito. Era come se fossero già morti».

Dunque, mentre Jim, inquadrato, apre la lettera a letto e legge, si sente la voce fuori campo di Catherine: «Sono incinta. Vieni. Catherine». E Jim risponde: «Catherine, sono malato e non posso alzarmi [*si vedono il braccio e la mano di Jim che scrive e la sua voce che, mentre scrive, "legge" ad alta voce*]. Non ho neanche voglia di venirti a trovare. Incinta, forse di un altro perché non può essere stato quello squallido albergo a fare ciò che il nostro amore più forte non è riuscito». Stacco su Jules seduto alla scrivania e Catherine, le mani sul viso, sulla sedia a dondolo con il primo che, la lettera in mano, ripete: «...più forte non è riuscito». E allora Jules: «Adesso gli scrivo io e gli dico che hai bisogno di vederlo». Prima ancora di cominciare a scrivere, dice a parole il testo della sua lettera: «Caro malato immaginario, venga a trovarci appena possibile. Catherine aspetta presto una sua risposta. E scriva chiaro perché ha gli occhi stanchi e può leggere soltanto i caratteri grandi»; e siamo già, sullo stacco, di nuovo con Jim a letto, la lettera in mano, che appallottola contrariato. Prende carta e penna e risponde: «Catherine crede che non sia malato e io mi chiedo se aspetta proprio un bambino. In ogni caso ci sono poche probabilità che io sia il padre. Ho molte ragioni per dubitare. Il nostro passato, Albert e tutto il resto».

È fin troppo chiaro. Dalla malinconia gli eventi precipitano verso il dramma malgrado i tentativi di Jules di salvare l'amore; e precipitano, per l'appunto, per via epistolare, un sistema, come detto in precedenza, che non riduce l'impatto drammatico filmico, ma che viene invece raddoppiato, come si può verificare dal prosiegua dell'azione. Jim consegna la

<sup>1</sup> «Jim, bisogna che lei ritorni con *Le affinità*. Catherine vuole assolutamente leggerlo stasera. Jim, Catherine non mi vuole più. Ho il terrore di perderla, di vederla sparire dalla mia vita. Quando vi ho visto uno accanto all'altro, lei e Catherine, ho capito che insieme siete ... perfetti. L'ami, la sposi, ma me la lasci vedere. Voglio dire ... se lei l'ama davvero non deve pensare che io sia un ostacolo».

missiva a Gilbèrte per impostarla e lei, sotto la porta, trova un'altra lettera appena arrivata. L'uomo la apre, sempre a letto. Stacco sul volto in primo piano di Catherine ritagliato sul panorama già visto intorno allo *chalet* e le parole della lettera vengono dette da Catherine stessa.<sup>1</sup> Jim si alza, va alla finestra, chiama Gilbèrte per fermare la lettera che le ha appena consegnato, poi si veste. Stacco. Jim, inquadrato, seduto alla tavola scrive a Catherine: «Amore mio, ti credo. Credo in te e mi sto preparando per venire. Quando scopro qualcosa di buono in me, so che viene da te». E poi in *voice off*: «S'erano detti di non telefonarsi mai, temendo di sentire la loro voce senza potersi toccare» (*cosa che invece la lettera, per via indiretta e immaginifica, può consentire*). Stacco su Catherine. Voce f.c.: «Le lettere impiegavano tre giorni per arrivare. Era un dialogo fra due sordi» (a sollecitare una volta di più la questione della non identità cronologica del loro reciproco sentire). Catherine legge (la voce è la sua mentre scorre la lettera di Jim, e *prima* che lei stessa inizi a scrivere): «Ho molte ragioni per dubitare. Il nostro passato, Albert e tutto il resto»; allora la donna prende la penna e scrive (*si sente la sua voce*): «Cercherò di non pensare più a lei, perché lei non pensi più a me. Ora lei mi ripugna e ho torto perché nulla deve ripugnare». Ci si sta a questo punto avviando alla fine della storia con:

- a) uno stacco su Jim, in strada, che imbuca una lettera; stacco sullo chalet e Catherine che scrive (*la voce è la sua*): «Mio Jim, la tua lunga lettera sconvolge tutto. Questa mattina mi sono detta: «Tra due giorni sarà qui. Lui, e non una povera lettera». Di tutte le nostre cattiverie dei giorni passati non rimane più nulla. Jim, vieni quando puoi ma puoi presto. Arriva anche tardi, la notte»;
- b) uno stacco su Jim (*seduto*) che legge una lettera mentre dalla voce f.c. si ode: «Improvvisamente Jim ricevette una lettera (*stacco su Jules che, la penna in una mano ed un foglio nell'altra, legge ad alta voce*) da Jules: «Il vostro bambino è morto al terzo mese di gravidanza. Catherine ormai vuole il silenzio tra voi»;
- c) altro stacco di nuovo su Jim che guarda la lettera stretta nella mano e l'immagine rimane per qualche attimo su di lui mentre torna la voce *off*: «[...]Jim pensava: "abbiamo giocato con la sostanza della vita e abbiamo perso"»;
- d) dopo lo stretto giro di lettere, la situazione muta rapidamente, il dramma è all'epilogo: si consuma – e non potrebbe essere altrimenti – per lettera, a distanza, con i tempi sfasati ed in maniera "cinesintetica".

Dopo l'esibizione dell'auto fantasma', del cavallo matto – Catherine con la sua nuova automobile nella piazzetta sotto le finestre di Jim – piazzetta assai simile a quella che sarà poi in apertura e chiusura di *Effetto notte* – Jim riceve la telefonata di Catherine; e come la telefonata di Jules (*Affinità elettive*) era una variante dell'epistola, anche ora il breve dialogo telefonico è come la continuazione (l'ultima lettera) del fitto scambio di missive precedenti. Catherine: «Jim, che notte [*stacco su Catherine con il microfono in mano che parla*] ho passato. Non avevo nulla da fare lì. Quella vita, quei momenti erano infiniti per me. Un deserto, Jim. Da morire! Io parlavo di te, ti cercavo. Mi ascolti, Sei proprio tu? [*stacco su Jim*] Allora vieni subito». Però l'incontro suggella la definitiva fine del loro amore (con esito drammatico della sequenza, intenzionalmente persino simbolicamente melodrammatica, a suggerire la finzione del cinema – si ricordi la ben nota e incautamente anamorfica affermazione di Truffaut d'aver «sempre preferito il riflesso della vita alla vita stessa» – ma pure che la vita per i tre era un gioco, un serissimo gioco d'affetti totalizzanti): la confessione di lui, la disperazione di lei, la sua pistola, lui che gliela toglie, lui che fugge, il cielo carico di nuvole fosche... In seguito, ma è già un 'dopo' della memoria, si ritrovano casualmente al cinema – i libri bruciati dai nazisti anticipazione di *Fahrenheit 451*<sup>2</sup> – e poi Catherine e Jim in auto, il ponte e la morte. Cremazione.

<sup>1</sup> «Ti amo Jim. Ci sono tante cose che non riusciamo a capire e tante cose incredibili che sono vere. Sto aspettando un figlio. Lo dobbiamo a Dio, Jim. Inginocchiati e prega. Sono sicura, sono talmente sicura che sei tu il padre. Ti supplico di crederlo. Il tuo amore è parte della mia vita. Tu vivi in me. Credimi, Jim, credimi. La tua pelle è questa carta, l'inchiostro è il mio sangue. Scrivo con forza perché entri. Rispondi subito».

<sup>2</sup> Tratto nel 1966 dal romanzo-apologo *Gli anni della Fenice* di Ray Bradbury, sceneggiatura di F. T. e Jean-Louis Richard, questo film sui libri, sulla lettura e sull'amore per essa, sulla letteratura e sulla libertà del pensiero culturale, non presenta propriamente il motivo epistolare, nel senso che la pratica dello scrivere non è privata e per di più è 'già' avvenuta e sotto forma di una scrittura d'autore, quella dei libri (ben diversa dai messaggi epistolari dei personaggi che sono soltanto persone

*La peau douce* (*La calda amante*, 1964). Organizzato sul soggetto e sulla sceneggiatura di F. T. e Jean-Louis Richard, il film ospita le prime lettere già nella redazione della rivista «Ratures» della quale il protagonista, lo scrittore Pierre Lachenay (Jean Desailly) è direttore. Sono solo messaggi di lavoro, lettere d'ufficio e anche svogliate (una è dettata alla segretaria, a metà ... le altre possono aspettare); non rivestono un motivo di interesse né per il protagonista né per l'intreccio, ma questa 'distrazione' è un effetto cercato poiché l'uomo sta pensando di telefonare ad una occasionale conoscenza, la *hostess* Nicole (Françoise Dorléac) di cui si è innamorato al punto di pensare di lasciare, forse, la famiglia.

In un secondo momento, Lachenay va all'aeroporto per salutare l'assistente di volo in partenza, ma l'aereo è già in aria, allora decide di mandarle un telegramma,<sup>1</sup> ma lei non è ancora partita e lui piega il foglio del telegramma e se lo mette nella tasca del cappotto (allo stesso modo in cui, quasi per feticismo amoroso, furtivamente e metodicamente si era messo in tasca il pacchetto dei fiammiferi con il numero di telefono della ragazza e poi lo stesso nel portafoglio).

Un altro momento in cui Truffaut, sperimentando le possibilità espressive della parola scritta al cinema, orienta anche il senso del proprio lavoro, si ha nell'episodio della presentazione del film su André Gide a Reims dove Lachenay ha condotto anche l'amante. Lui legge le ultime righe scritte da Gide e che in qualche modo possono risultare un messaggio d'informazione del cineasta e della sua tenacia artistica rivolto alla critica:

Io non propugno alcuna dottrina. Comunque, mi rifiuto di dare consigli e nelle discussioni batto sempre rapidamente in ritirata. Ma so che oggi c'è molta gente che continua a brancolare nel buio e non sa più a chi dare fiducia. A costoro io dico: credete in quelli che cercano la verità. Dubitate di quelli che l'hanno trovata. Dubitate di tutto, ma non dubitate mai di voi stessi.

E in effetti, a proposito di sicurezza ed autostima, ancorché confuso, Lachenay si muove con un certo metodo, in oscillazione tra sincerità disarmata e ipocrisia sistematica. Dunque, come detto, sia il telegramma – che serve quale certificazione oggettiva, applicazione della continua pseudofuga dell'uomo dalla quieta vita matrimoniale per l'avventura adulterina, una vita sempre in velocità e davvero fin troppo borghese – sia le sue telefonate/alibi alla moglie Franca (Nelly Benedetti) fatte dalla pensioncina dove si rifugia con l'amante; e poi quelle due chiamate conclusive all'amica di lei; e, infine, a casa quando la moglie è 'appena' uscita col fucile per ucciderlo nel ristorante, sono delle 'lettere moderne', veri 'luoghi' narrativi e volani di accumulazione di tensione da scaricare a tempo debito, 'armi' passionali non meno efficaci dei fogli riempiti di febbrile scrittura bruciata in interminabili notti d'inquietudine, come sarà, ad esempio, in *Adele H., una storia d'amore*.

Per quanto riguarda *La mariée était en noir* (*La sposa in nero*, 1967), dal romanzo omonimo di William Irish, sceneggiatura di F. T. e Jean-Louis Richard, al primo delitto, quello di Bliss (Claude Rich), non ci sono lettere. Mentre il secondo commesso dalla sposa/vedova Julie (Jeanne Moreau) – che vive solo per vendicare la morte dello sposo David (Serge Rousseau), ucciso banalmente sulla porta della chiesa al suo matrimonio e della cui morte sono responsabili cinque persone – prevede il contatto stabilito dalla donna con la sua vittima, lo squallido impiegato Robert Coral (Michel Bouquet), che vive in albergo ed è dedito al bere;

comuni, non saggisti o narratori di talento). E tuttavia, a ben vedere, un motivo connesso alla lettera esiste. Per la precisione vi è la «cassetta delle informazioni», un sorta di buca delle lettere – rossa, come rosse possono essere le *boîtes aux lettres*, ma anche al pari di molti altri oggetti-simbolo della pellicola – dove una spia/informatore infila guardingo la fotografia di qualche 'sovversivo' possessore di libri, che saranno implacabilmente dati alle fiamme; anche Linda (Julie Christie), la fredda moglie del pompiere Montag (Oskar Werner), imbuca una denuncia contro il marito che dovrà partecipare con la squadra del capitano (Cyril Cusack) alla perquisizione della sua stessa casa; alla fine, anche grazie all'aiuto della prof. Clarissa (ancora Julie Christie in un doppio ruolo), Montag comprenderà la follia di una società che si autopriava della cultura: abbandona tutto e si unisce al gruppo clandestino degli «uomini-libro» che mandano a memoria i testi per tramandarli nel futuro.

<sup>1</sup> È una variante della lettera e, come il telefono in *Jules e Jim*, un mezzo adeguato alla velocità della vita del protagonista ed al ritmo del film (basti pensare all'inizio); ne vediamo il testo sul modulo: «Nicole, da quando ti conosco sono un altro uomo, un uomo che non può immaginare di vivere senza di te. Ti amo. Pierre».

contatto che, ovviamente, non potrà che essere una lettera/trappola contenente il biglietto omaggio per un concerto. L'ignara vittima annusa la busta... Forse, pensa, viene da una donna ... e invece il messaggio è l'esca per agganciare l'uomo. Lui va a teatro e nel palco numero otto viene raggiunto dalla sposa bianca, assassina per amore (di nuovo il motivo, carissimo a Truffaut, dell'idea fissa – altrove definita energia da *amour fou* – portata avanti con determinazione contro tutto e tutti, ad ogni costo, sino alla fine. Il giorno successivo, in attesa che la donna vada a trovarlo, come concordato, in albergo, l'uomo sistema la stanza. Bussano alla porta, lui va ad aprire e – per quello spostamento imprevedibile del senso del racconto di ascendenza hitchcockiana non di rado frequente nei *noir* truffautiani in omaggio al maestro del brivido – non appare la nuova 'conquista', ma la signora della pensione con il conto da pagare (a dire, e di nuovo, che tutte le notizie scritte, anche in questa vicenda, sono in definitiva portatrici di sventure).

In ogni caso, se per il quarto e il quinto delitto, il pittore Fergus (Charles Denner) e Delvaux (Daniel Boulanger), il venditore disonesto di auto, non ci sono lettere, per il terzo si torna al potere della comunicazione originato da un telegramma che, allontanando la moglie, consente alla nostra vedova di prendere l'identità dell'istitutrice del bambino di Morane (Michael Lonsdale) ed eliminare quest'ultimo per soffocamento nel ripostiglio del sottoscala (tutti gli uomini, amici all'epoca dell'assassinio gratuito del marito di Julie, saranno da lei freddamente e metodicamente giustiziati).

*Baisers volés* (*Baci rubati*, 1968), terzo episodio del ciclo delle avventure di Doinel, vede come soggettisti la collaudata coppia costituita da F. T. e Claude de Givray ai quali si aggiunge, per la sceneggiatura, Bernard Revon. Siamo verso la fine degli anni sessanta – anzi nel fatidico '68 del Maggio studentesco, della chiusura della Cinémathèque preceduta in febbraio dall'*affaire* Langlois, il fondatore estromesso dalla direzione dell'«università del giovane cinema francese» – e l'imprevedibile Antoine Doinel, espulso dall'esercito, si guadagna da vivere facendo il portiere di notte, cosa che gli consente di coltivare la passione per la lettura: in carcere era *Il giglio della valle* dell'amatissimo Balzac e ora, nelle lunghe veglie alberghiere, il suo interesse è per *Waltz into Darkness* di William Irish.<sup>1</sup>

Quando Christine (Claude Jade), la sua ragazza, va a trovarlo ricordandogli che per sei mesi lui non le ha mai scritto – tanto è vero che lei pensava alla fine della loro storia – c'è che, prima, in una sola settimana Antoine le aveva mandato ben *diciannove* lettere (e i due giovani si chiedono dove Antoine avesse potuto trovare il tempo di scriverle...). Come si può verificare fin dalle prime sequenze, il fuoco della passione amorosa non si è affatto spento e neanche assopito, anzi si nutre proprio delle difficoltà e degli asincronismi delle pulsioni dell'animo, non di rado disturbate dalla necessità di lavorare o dagli inconvenienti dell'imprevedibilità della vita. E lo spirito libero di Antoine, di occupazioni ne cambia, in breve tempo, più d'una: da portiere di notte a commesso in un negozio di scarpe come 'periscopio' (in realtà è un *detective*),<sup>2</sup> a

<sup>1</sup> Il romanzo, l'anno successivo, sarà trasposto da Truffaut nel film *La sirène du Mississippi* (*La mia droga si chiama Julie*).

<sup>2</sup> Esemplare, anche per la tipicità della spedizione della lettera, è il *cock-tail* di pudore, nevrosi e curiosità per il mondo femminile della sequenza successiva alla fuga di Antoine, imbarazzatissimo, dalla scena del caffè con la moglie di Tabard (Fabienne: «*Le piace la musica, Antoine?*» Antoine: «*Signorsì!*»). Torna a casa e trova il biglietto della donna (in cui c'è la questione dell'educazione e del tatto); allora le risponde per lettera (Antoine è intento a scrivere e la sua voce interiore recita il testo mentre lo sta scrivendo): «*Signora [nel biglietto della donna che accompagna un regalo di cravatte c'è la signora] (educazione) ed il «signore» (tatto)*», da un'ora sto guardando queste cravatte che non oserei mai portare» (butta via il foglio dopo averlo appallottolato a cui segue un corto assestamento della macchina da presa sul volto di Antoine Doinel che intanto si accinge a ricominciare a scrivere): «*Questa è una lettera d'addio. Lei è generosa e io non merito la sua indulgenza. Lei non mi rivedrà mai più. Io non tornerò più al negozio perché mi licenzierò. Io sono un impostore peggiore di quanto lei possa immaginare. Per un momento, ho sognato che tra noi potessero esistere dei sentimenti [e l'immagine stacca sul *Sacré-Cœur* di Montmartre per poi abbassarsi su delle buche per le lettere. Arriva Doinel che imposta la sua lettera affrancata nella feritoia della posta pneumatica]. Ma essi moriranno per gli stessi impedimenti dell'amore di Félix de Vandenesse per Madame de Mortsau nel *Giglio della valle*. Addio.*».

La sequenza sulla posta pneumatica – altro importante innesto scelto da Truffaut per la costruzione di quel 'sistema lettera' presentato all'inizio e consistente nel far 'vedere e provare' allo spettatore che cosa succede 'ogni volta', realmente, a 'tutte' le lettere che vengono scritte e, soprattutto, 'quanto tempo passa' e 'come' questa attesa scorre 'prima' della consegna al destinatario – è una sequenza costruita per descrivere il tragitto del messaggio di Antoine alla signora Fabienne: «Primo

riparatore di apparecchi televisivi.<sup>1</sup> E con questo mestiere lo lasciamo fino al prossimo episodio.

*La sirène du Mississippi* (*La mia droga si chiama Julie*, 1969). Sui titoli di testa che mostrano una pagina di annunci economici (una voce femminile *off*): «Parigi. Signorina romantica, bella, laureata, sposerebbe laureato, ventotto-trentotto anni». E così di seguito, voci che si sovrappongono, leggono i più diversi annunci della posta del cuore, per tutto il tempo dei titoli di testa; a far comprendere, sia che il protagonista, Louis Mahé (Jean-Paul Belmondo), ha trovato moglie con questo sistema, sia per spiegare che l'azione si svolge oltremare, nell'ex colonia francese dell'isola della Réunion. Quando arriva il piroscalo, Louis guarda una fotografia e attende la giovane donna lì raffigurata; ma, a sorpresa, appare Julie Roussel (Catherine Deneuve) e non è quella della foto (in effetti, e lo si scoprirà solo alla fine, si chiama Marion). La donna spiega il fatto dicendo di avergli mandato la fotografia di una sua vicina perché dalle lettere di lui... – dice: «*le lettere*, si sa, possono essere molto belle, ma... insomma, *per lettera non si sa mai*» – non sapeva bene come comportarsi. Poi, prima di salire insieme in auto, lei strappa la foto in b/n che le aveva mandato. Le rivelazioni sulle false informazioni scambiate dai due per lettera – come l'esempio del caffè e del tè dimostra: qui le missive piuttosto che avvicinare e chiarire, servono a costruire schermi di menzogne e illusioni e il paradosso fasullo e grottesco dell'inaffidabilità delle cose dette per lettera è efficacissimo – sono sorprese che continuano quando lui le confessa di averle scritto di essere il capo reparto di una fabbrica di tabacchi, mentre invece ne è il padrone e vive in una bellissima casa (motiva il suo comportamento perché non vuole pensare – e invece naturalmente avrebbe fatto benissimo a farlo – che lei lo possa apprezzare solo per il suo denaro). Quando Louis, in fabbrica, riceve una lettera, la apre (il foglio è inquadrato) e legge (voce femminile f.c.):

Signor Mahé, dalla partenza di mia sorella Julie, le ho mandato quattro lettere alle quali non ho avuto risposta [*e poi, con cambio di tono della voce e in sovrimpressioni appare il volto della sorella che continua a dire le parole della lettera*]. Non posso sopportarlo più a lungo. Esigo una spiegazione. Voglio sapere dov'è mia sorella. Le scrivo personalmente, è la mia ultima risorsa. Mi faccia sapere immediatamente dov'è mia sorella, assicurandomi che non stia male e faccia il necessario affinché si metta in contatto con me, se no mi rivolgerò alla polizia. Berthe Roussel.

E allorché poi arriva la sorella Berthe (Nelly Borgeaud), dopo che Julie ha rubato tutti i soldi dal conto di Louis, guardando la foto delle nozze, dice di non aver mai visto quella donna. In questo poliziesco melodrammatico, lo svelamento dell'identità non passa soltanto attraverso la parola, ma si serve della doppia valenza del vero e del falso dell'immagine fotografica così come indicata da Barthes<sup>2</sup> e delle contraddizioni stratificate nei comportamenti dei

piano della lettera di Antoine che scende giù all'interno della buca. Una mano se ne impossessa e la passa a un'altra che la appoggia su un tavolo. Colpo del timbro sui francobolli. La mano infila la lettera dentro un cilindro trasparente, poi il cilindro dentro a un tubo che lo risucchia. Nel sottosuolo di Parigi viene ripreso, mediante una serie di carrelate dal basso, l'itinerario seguito dalla posta pneumatica: Rue Lepic, poi Place Clichy, Rue St-Lazare, Rue Lafayette, Rue La Boétie, Rue Richelieu, Avenue des Champs-Élysées, Rue de la Paix, Rue de Rivoli, Avenue de l'Opéra. Seguono numerose inquadrature dei tubi che portano al tubo d'arrivo. Il cilindro cade in un canestro, viene subito raccolto da una mano che lo apre per estrarne la lettera». Stacco. Le mani di Fabienne aprono la busta. Stacco. Stessa inquadratura di Montmartre la mattina presto. La signora va nella camera di Antoine, lo sveglia e dice: «Mi sono seduta alla mia scrivania per risponderle ... e poi no, mi sono resa conto che era necessario che io venissi qui subito, personalmente» (TRUFFAUT, *Le aventure*, cit., p. 201); ribadendo in tal modo che solo in apparenza la lettera s'è rivelata mezzo poco consono alla partecipazione estesa dei sentimenti: il percorso della lettera, per un verso ne determina la condizione di impazienza nell'attesa e per altro verso non può essere anche un 'viaggio pneumatico di ritorno', data anche la piega che l'incontro di lì a poco prenderà in via definitiva, vale a dire quella del commiato, perché la donna, come anche Antoine, è una romantica amante dei romanzi d'amore.

<sup>1</sup> La giovane Christine mette fuori uso il suo apparecchio, lui arriva da lei per aggiustarlo e fanno l'amore. Poi, la mattina, durante la colazione, si scambiano bigliettini d'amore – sempre per timidezza, è come se si fossero detti quelle affettuosità la sera prima: lui la 'sposa' con l'anello del cavatappi – di cui Truffaut, correttamente, non ci informa: comprendiamo da soli che, finalmente, i due sono cresciuti e si amano.

<sup>2</sup> ROLAND BARTHES, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du Cinéma-Éditions Gallimard-Seuil, 1980; trad. it. *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 1980.

personaggi tra cinema di genere e commedia nera, tra uso del linguaggio visivo e continui richiami epistolari, fotografici, dei fumetti, della letteratura d'appendice; sulle molte dualità di questa vicenda che sembra un tragico *feuilleton*, si gioca il dialogo del finale (che tornerà, e lo si ricorderà affettuosamente più volte, nell'*Ultimo métro*): Louis: «Sei così bella! Quando ti guardo provo una sofferenza». Julie: «Ieri dicevi che era una gioia». Lui: «Una gioia e una sofferenza». Lei: «Io ti amo Louis» Lui: «Ti credo».

La menzogna di una dichiarazione d'amore (che per fame d'amore viene creduta, o anche di una fotografia o, che è lo stesso, di promesse spedite per lettera, di grandi amori di carta, di passioni affidate alla libertà della parola che resta sulla carta ma non pronunciata guardando negli occhi l'oggetto del sentimento, non potrebbero razionalmente essere credute; e Truffaut, in ogni modo, sollecita lo spettatore a ricordare che se può passare l'ideale d'amore di uno dei due, non è tanto rilevante credere o non credere che la 'droga' Julie dica la verità, quanto che, se si ama, si deve volere comunque 'credere' – in sostanza, credere di credere, per dare un senso ai propri desideri – così che la bugia divenga completamente vera. E lo possa divenire per chi non si risparmia nella dedizione al proprio sentimento, ma anche, allargando la prospettiva, alla personale applicazione di principi scientifici e morali.

È questo il caso dell'*Enfant sauvage* (*Il ragazzo selvaggio*, 1970), con il soggetto tratto da *Mémoires et rapport sur Victor de l'Aveyron* di Jean Itard (1806) e la sceneggiatura di F. T. e Jean Gruault. A parte il diario-relazione scientifica che il dottor Itard (François Truffaut) scrive nel corso della sua opera di educazione/istruzione di Victor (Jean-Pierre Cargol), il ragazzo selvaggio, a commento di un esercizio o ad anticipazione di qualche esperimento tentato, c'è una sola lettera, nella prima parte del secondo tempo – tutto sommato non relevantissima – ed è la comunicazione del governo relativa al rinnovo del contributo dato alla governante affinché continui ad accudire il ragazzo, cosa che peraltro permette al dottore di continuare il suo lavoro d'acculturazione del giovane per aiutarlo ad uscire dal suo stato di natura.

*Domicil conjugal* (*Non drammatizziamo ... è solo questione di corna*, 1970), sceneggiatura di F. T., Claude de Givray, Bernard Revon. Malgrado il titolo della versione italiana orienti, in chiave di commedia, verso una certa centralità del tradimento, il nocciolo del film sta piuttosto nell'intitolazione originale. Difatti è nella nuova casa di Antoine Doinel e Christine Darbon, la coppia di *Baci rubati* ormai marito e moglie, che avviene il loro primo litigio; e, guarda caso, sul pretesto di una lettera. Si tratta di poche righe che Antoine dovrebbe scrivere per ringraziare il senatore, un conoscente di suo suocero Lucien (Daniel Ceccaldi), di avere ottenuto l'installazione del telefono in tempi rapidissimi. Invece scrive una cosa del tutto opposta, di accusa contro quei metodi: «Signor Senatore, grazie a Lei ho ottenuto in otto giorni ciò che il francese medio aspetta per anni senza risultati». I due giovani cominciano a discutere e lei si dichiara felice di poter ricevere le telefonate in casa e chiamare gli amici quando si annoia (finora andavano al rumorosissimo *bistrot* nel cortile, dove peraltro Antoine svolge il suo nuovo lavoro: ora fa il fioraio). Invece lui – e qui Truffaut non esita a tirare in ballo l'amore per i libri fornendo ulteriori dettagli sull'evoluzione del personaggio Doinel – dice di non avere nessun bisogno del telefono e soprattutto afferma che «non sa neanche dove stia di casa, la noia. Sì, ne ho sentito parlare, qualche volta. Da gente inutile, con poca fantasia. C'è sempre qualcosa da fare per passare il tempo: si può leggere un libro, per esempio».

Ancora legato ad una lettera è il cambio di lavoro di Doinel. Da fioraio che maldestramente colorava i fiori, viene assunto in una ditta americana di idraulica, grazie ad una equivocata lettera di raccomandazione di cui è latore un altro giovane aspirante al posto; la missiva viene data ad una segretaria che la consegna al direttore e poi una diversa segretaria lo conduce dallo stesso che crede Doinel il giovane-bene, citato nella lettera. Il caso gioca a favore di Antoine il quale, senza fare nulla di male, si ritrova in una nuova attività. La lettera che l'antipatico e supponente altro giovane ha in mano e con la quale giocherella fino a che Antoine non va al bagno, è di un tono (voce fuori campo) tale da mettere in cattiva luce il concorrente aspirante al posto ed è anche un saggio ironico di scrittura cinematografica

che Truffaut, con i collaboratori alla sceneggiatura, riesce a ben congegnare confermando, qualora dovesse essere ancora dimostrato, come nel regista la lettera assuma realmente il valore di figura retorica del raccontare con le immagini in movimento.<sup>1</sup> Doinel verrà appunto applicato come manovratore di modellini di navi che si muovono in un modellino di porto – una attività di simulazione in scala ridotta che fa pensare all'occupazione di Bertrand nella drammatica vicenda di dissimulazione dei sentimenti riaffioranti che sarà *La signora della porta accanto*.

È poi ancora tramite una missiva consegnata dalla portinaia che Christine viene a sapere che Antoine ha dato al figlio, nel frattempo nato, il nome Alphonse – come si chiamerà in *Effetto notte* il personaggio impersonato da Léaud – invece di Gislain, a suo modo di vedere, troppo *snob*, mentre per lei Alphonse era troppo paesano, ma la questione in qualche modo sfuma, la coppia non ne fa un dramma. A tinte drammatiche sarà invece la sua incredibile avventura d'incomunicabilità con la ragazza giapponese – lei gli mette dei bigliettini d'amore nei petali dei tulipani che, aprendosi improvvidamente, permetteranno a Christine di scoprire la cosa con immancabile altro litigio e conseguente, provvisoria, separazione.<sup>2</sup> In ogni caso, forse proprio a causa di *Effetto notte*, la situazione fa pensare ai *Quattrocento colpi* e agli *Anni in tasca*, dove il ragazzo disadattato somiglia sia a Doinel/Truffaut che impara dalla vita, dalla strada e non certo dalla scuola, considerata decisamente inadatta, sia anche a quella che si può intendere come la versione femminile di Antoine Doinel. Vale a dire Janine, la ragazza ribelle della *Piccola ladra* (*La petite voleuse*, 1988) interpretata da Charlotte Gainsbourg e diretta da Claude Miller sulla sceneggiatura scritta da Truffaut (che avrebbe dovuto anche dirigerlo se non fosse scomparso, cinquantaduenne, nell'84): un film che regge benissimo il confronto con il maestro e nella raffigurazione del disagio, nell'insistenza sul valore fondamentale della libertà, nella disperata rivolta al femminile è risolutamente più truffautiano di Truffaut stesso.<sup>3</sup>

Come *Jules e Jim*, *Les deux Anglaises et le Continent* (*Le due inglesi*, 1971) si basa sul romanzo omonimo di Henri-Pierre Roché, per la sceneggiatura di F. T. e Jean Gruault. Qui torna la differenza tra scrittura epistolare e procedimento della scrittura come operazione creativa, in Truffaut sempre presente. All'inizio, quando Claude Roc (Jean-Pierre Léaud) conosce Anne (Kika Markham), scriverà sul suo diario «che Anne Brown aveva la sua stessa età e che gli era sembrata sensibile, decisa, responsabile» (voce f.c.). C'è la foto di Muriel bambina – l'istantanea con funzione vagamente analoga a quella di *La mia droga si chiama Julie* e a quella di *L'amour en fuite* – adeguata a presentare Muriel (Stacey Tendeter) allo spettatore e consentire di far andare Claude a passare le vacanze nel Galles. Subito dopo la conoscenza con Muriel – gli occhi bendati, a cena – Claude scrive alla madre e, in maniera asincronica, il testo comincia sulle immagini ancora della cena; poi la cinepresa vaga per la stanza e si ferma sullo scrittoio dove c'è il lume, della carta da lettere, la penna sui fogli, ad evidenziare la lettera scritta 'mentre' viene scritta.<sup>4</sup>

A volte si dà il caso non di una vera missiva, ma qualcosa di simile a delle prove di scrittura

<sup>1</sup> «Monsieur Max, le raccomando il figlio del mio carissimo amico Baumel. Questo giovane si è distinto tra gli scouts di Francia prima di impegnarsi attivamente nei ranghi della "Gioventù patriottica". Un vero francese quindi, che conosce abbastanza bene la lingua di Shakespeare e il cui dinamismo non mancherà d'essere apprezzato da una importante impresa americana come la vostra».

<sup>2</sup> In più, a proposito del nome, c'è, subito dopo, in casa, un accenno alle idee educative di Doinel: «Alphonse sarà un grande scrittore [voce f.c. di Christine: «Gislain! »]. E, sai una cosa? Quando sarà più grande gli voglio insegnare l'educazione io stesso. A scuola non ce lo manderò mai. Così imparerà le cose veramente importanti».

<sup>3</sup> Nella vicenda, si fa riferimento ad una lettera che la madre di Janine, avendola lasciata con gli zii, avrebbe scritto alla ragazzina, ma questo messaggio non si vede e se ne perdono le labili tracce (in effetti non è mai stata scritta). Verso la fine del film c'è il richiamo ad una lettera della madre – la stessa – di cui Janine chiede invano notizie...

<sup>4</sup> «Cara mamma, finalmente ho conosciuto Muriel. È un po' più piccola di Anne. Ha i capelli rossi e gli occhi coperti da una benda che certe volte scosta con un dito per vedere nel piatto [cosa che lo spettatore ha appena visto]. Ha una voce bassa, un po' velata, quasi rauca [intanto l'immagine arriva su Claude seduto a letto, in camicia – sopra di lui, una lampada – nell'atto di scrivere] che si intona perfettamente a un viso singolare, ma certo attraente [zoom in]. Le mani sono bianche, fanno dolcezza a guardarle».

ra, tutte da vedere. Come quando Muriel, gli occhiali scuri a coprirle lo sguardo, seduta alla scrivania con uno specchio davanti – la m.d.p. è alle sue spalle – scrive alcuni ‘proponimenti’ a completamento delle confidenze diaristiche per anticipare, in una sorta di *flashforward*, quanto potrebbe verificarsi.<sup>1</sup>

Lo sviluppo ‘drammatico’ di questa ‘commedia drammatica’ ambientata, al pari di quella di Catherine, Jules e Jim, ai primi del Novecento, vede di nuovo amori non corrisposti e segnati da comunicazioni reciproche ed incrociate che, come gli incroci di sguardi, creano instabilità distruggendo sensibilità e armonie sentimentali – («La vita è fatta di frammenti che non riescono a congiungersi») – e tuttavia con Truffaut i sentimenti scheggiati dalla vita, dai pudori, dalle menzogne e dalle incoerenze dei comportamenti degli esseri umani, sono sempre la frantumazione, delicata, di una soavità o di una asprezza che trova nel buon gusto e nello stile le sue chiavi espressive: chiavi di manifestazione della compassione e della partecipazione del regista alle ‘sofferenze’ – e, come s’è ricordato poco sopra, delle ‘gioie’ – dei suoi personaggi-creature.<sup>2</sup>

Nell’epoca della modernità in formazione agli inizi del xx secolo, lo scambio di lettere del film – con i relativi tempi di spedizione, viaggio, consegna, risposta, che non sempre c’è o, ancorché scritta a volte non viene spedita oppure è accartocciata, strappata ed eliminata nel cestino per eccessivo pudore o ardore sentimentale – è uno scambio davvero fittissimo: la seconda lettera di Claude alla madre;<sup>3</sup> il diario che lui continua a tenere;<sup>4</sup> la voce della madre di Claude che legge una lettera del figlio (dopo l’acquazzone);<sup>5</sup> alcuni passaggi della missiva notturna di Claude scritta dalla casa del vicino Flint (dove si è trasferito per evitare pettegolezzi sull’amore tra lui e Muriel);<sup>6</sup> la risposta che non si fa attendere;<sup>7</sup> non trala-

<sup>1</sup> «Primo: non discutere con la mamma e dimostrarsi più affettuosa [zoom in]. Secondo: con mia sorella non essere gelosa. Terzo: con Claude non far finta di essere migliore [di quanto sono] e per ultimo: non sforzare la vista».

<sup>2</sup> Non è inutile rammentare, di nuovo, l’amore artistico e umanamente assai partecipato di Truffaut per il suo ‘interfaccia’ Antoine Doinel, nato e cresciuto in parallelo con la sua esistenza e con quella dell’attore Léaud, ma più in generale per tutti i suoi interpreti (cfr. ad esempio gli episodi delle due dive di *Effetto notte*, una, Séverine (Valentina Cortese), assai ‘distratte’, sbaglia l’uscita di scena infilando regolarmente la porta sbagliata e l’altra, Julie Baker-Nelson/Pamela (Jacqueline Bisset), sconfortata e capricciosa, per delusione d’amore, al punto da pretendere l’introvabile burro in pani).

<sup>3</sup> «Cara mamma, comincio a conoscere Muriel. Non la Muriel gloriosa che mi ha dipinto Anne, ma una Muriel convalescente e fragile [da un colloquio tra Anne e Claude si è appreso che Muriel ha avuto problemi con la vista perché scriveva e leggeva di notte, per “prendere dei rischi, per scoprire i propri limiti”]. Io mi sento un po’ adottato dalle due sorelle. Mi hanno ribattezzato ‘il continente’, ma per evitare confusioni antipatiche la mattina mi accolgono dicendo: «Salute o Francia» (le immagini, durante questa lettera, sono delle giovani in cammino sul sentiero che porta alla casa).

<sup>4</sup> Prefigurando nei temini cinematografici di una dissolvenza incrociata la situazione del triangolo sentimentale già provato in *Jules e Jim* – lì due uomini amano la stessa donna, qui due sorelle si innamorano dello stesso uomo – Truffaut fa dire a Claude, seduto allo scrittoio, vicino al lume turchese: «Io le descrivo [le due sorelle] sul diario ma preferisco guardarle. Poco a poco Muriel prende il posto previsto da Anne».

<sup>5</sup> «[...] e questo esercizio di loro invenzione, lo chiamano la spremuta di limone. Anne e Muriel sono superiori a tutte le ragazze francesi che io conosco. Sono diventate le mie due sorelle [inquadratura della casa francese di C.]. Vuoi che ti parli di loro separatamente? Prima Anne, mia sorella Anne. Le presto i libri che piacciono a me. Quasi sempre a lei non piacciono. Discutiamo, insiste e poi scoppia a ridere dicendo: “Io sono una britannica borghese”. Anne considera Muriel molto meglio di se stessa. Non è che Muriel sia più bella, è diversa. Camminando è sempre lei a precederci con quella sua andatura anglo-montanara, muovendo i fianchi in quel suo modo atletico e scandito che in un’altra sembrerebbe provocante, ma non in un essere puro come lei. Muriel è la purezza». La funzione di queste righe si motiva con il fatto che, contrariamente a quanto pensa la domestica e cioè che Claude abbia preso una cotta per Muriel, la madre afferma che «lui le ama tutte e due»: dunque, ancora una volta, l’evoluzione del racconto è rimessa alla lettera.

<sup>6</sup> Si alza dal letto in camicia da notte, si siede. È ripreso di spalle (di tre quarti) e scrive: «La tua fronte severa, Muriel, il tuo viso che si distende quando sorridi, io me li porto incisi dentro. Ogni nuova giornata è come una tappa verso di te. Nei miei pensieri ti vedo come la madre di un bambino in una casa che era nostra. È un’immagine che non vuole lasciarmi. Devo pensare a guadagnarli la vita. I libri che avrei voluto scrivere [l’immagine è su una stampa sopra allo scrittoio che rappresenta un giovane seduto che legge e due ragazze...] dovranno aspettare perché non potrebbero darci un guadagno immediato [stacco su Claude, la mattina dopo, che va a imbucare la lettera nella cassetta della casa delle due sorelle]. Il signor Flint, per i suoi commerci marittimi, cerca un francese che gli sappia sbrigare la corrispondenza con la Francia. Gli chiederò di assumermi. Voglio adottare il tuo Paese, Muriel e voglio te. Ti amo. Voglio che tu diventi mia moglie».

<sup>7</sup> «Dopo brevi immagini della mattina [il risveglio di lui, la chiusura a verde sulle due sorelle in camicia da notte] e l’indecisione su chi delle due debba portare la lettera a Claude (ci va Anne), ecco la risposta di Muriel, appena preceduta da queste parole: Claude ad Anne: «Ho paura di aprirla. Tu lo sai cosa c’è scritto?» e Anne: «Sì». «Claude, tu non mi conosci. Dirai che sono brusca, dura. Mia madre e mia sorella mi bastano. Per non soffrire ripeti a te stesso: «Muriel non mi ama e io non amo lei». Siamo fratello e sorella, non potrà mai essere tua moglie». E, subito dopo, Claude dice ad Anne: «È una lettera che ammiro. Volevo troppo, devo ragionare e demolire il mio amore» mentre Anne afferma che forse Muriel non vede chiaramente nei suoi sentimenti.»

sciando, né una sorta di epilogo per la 'lettera visiva non-scritta',<sup>1</sup> né il montaggio che si sovrappone al testo risolvendo, con un passaggio simultaneo quanto altri avrebbero risolto in almeno due momenti successivi, con la seconda lettera di Claude alla madre nella quale le immagini sono già con lei sul treno verso l'Inghilterra.<sup>2</sup>

La questione del distacco, condizione pensata per mettere alla prova la forza del loro amore, viene descritta facendo ricorso al diario, un testo di 'scrittura soggettiva mentale', oppure la modificazione della 'classica' lettera proposta come 'lettera interiore', scritta più per esternazione privata che non per ricevere in risposta qualcosa di analogo.<sup>3</sup>

Intanto la vita va avanti e Claude fa la conoscenza di un'artista che gli scrive un messaggio di ringraziamento per il suo articolo sulle donne pittrici. In qualche modo succede che, paradossalmente, una lettera, ovvero il messaggio che lui non può scrivere a Muriel per rispettare il patto della lontananza, sarà invece l'elemento tentatore, prima e determinante, poi per l'«educazione sentimental-sessuale» del 'Continente'. Il quale, intanto, vive pure il *frisson* della fugace avventura con una donna sposata che, per fargli sapere quando potranno vedersi, gli scriverà un biglietto impegnativo. Impegnativa è anche la situazione creatasi allorché la madre va a trovare Claude nel nuovo appartamento che ora abita: la donna trova una lettera indirizzata a Muriel – sono ormai passati sei mesi – e lui le chiede di leggere il testo.<sup>4</sup>

Non è l'amore che può interferire negativamente nella vita, ma le incertezze dei suoi asincronismi. Si ricordava come la vita sia fatta di frammenti impossibilitati a congiungersi e il grande amore di Muriel è ossessione, sofferenza, ma deve «resistere, resistere» e, schermando il proprio sguardo verso l'esterno con gli occhiali scuri – ha sempre gli occhi malati – non esita a guardarsi dentro, a prendere decisioni drastiche: «Non scriverò più questo diario [*lei inquadrata frontalmente, di notte, chiude un quaderno*] per Claude. È noioso. Se lo farò, sarà solo per me». Arrivando, per ripicca più che per vero sentire, all'analogia presa di posizione postadolescenziale ingenua e romantica di Claude: si alza, arriva davanti alla finestra ed afferma, dopo essersi tolta gli occhiali: «Non mi sposerò mai».

Il secondo tempo delle *Due inglesi* si apre con dei colpi battuti alla porta, una lettera infilata sotto e Claude che va a prenderla: è la risposta di Muriel e lui la porge alla pittrice,

<sup>1</sup> Si ha quando lo spettatore vede Muriel che, camminando, dice: «Claude, io ti adoro. Tutto quello che è mio è tuo, ma non mi spaventare ancora...»; e, il giorno dopo, Muriel toglie dalle sue parole a Claude quel «mai» che forse aveva ferito il giovane e gli lascia «il principio di una speranza».

<sup>2</sup> «Mamma, sono innamorato di Muriel. Aspettavo a dirtelo di avere una speranza. Ne ho un po', adesso. Penso che questa notizia ti farà piacere: Muriel ti assomiglia. La signora Brown, come principio, è contraria a un matrimonio tra giovani di Paesi diversi, ma lascerà sua figlia libera di decidere. Aspettiamo una tua opinione e il tuo arrivo». E, fischiando, arriva il treno.

<sup>3</sup> Quando dalle madri viene deciso che i due giovani, prima dell'eventuale matrimonio debbano stare un anno senza vedersi, viene anche stabilito che 'non' dovranno inviarsi reciprocamente delle lettere. Ma Muriel pensa che entrambi potranno tuttavia tenere un diario che poi si scambieranno e che produrrà angoscia. Difatti, dal diario (visivo) tenuto dalla ragazza: (Muriel parla tra sé e sé, per strada): «Claude, so che sei in Inghilterra. E se fossi in città, per la via? Ho paura d'incontrarti, i miei occhi ti cercano. Ti amo? No. Se t'incontrassi ti direi che non sei per me. Mi hai costretto ad amarti ma non ti amo».

<sup>4</sup> La madre apre la lettera e legge: «Cara Muriel, il mio lavoro mi obbliga a vivere solo. Non posso tornare in Inghilterra, per il momento. Andrò in Europa centrale per studiare ... certi pittori sui quali voglio scrivere dei saggi [*zoom in fino al p.p. della madre di Claude*]. Mi è impossibile avere una moglie e dei figli. Questo ti potrà aiutare. Conosco molte donne ma... so che non mi sposerò mai. Io credo di poter vivere senza le mie sorelle, ma questo non vuol dire che le dimenticherò. Di tanto in tanto ci scriveremo, ma se tu desideri una vita tranquilla dobbiamo dirci addio. Tuo fratello Claude». Stacco immediato sulla buca delle lettere della casa delle due sorelle in Inghilterra, Muriel prende la lettera – che lo spettatore ha appena sentito, letta dalla madre e con la voce di Claude – mentre arriva uno *zoom out*, opposto al precedente ma più largo e lungo: la giovane legge e subito cade a terra svenuta; poi, riavutasi, riprende la lettera in mano e legge di nuovo al punto cruciale: «Conosco molte donne»; e lei: «Cosa vuol dire? È un'espressione che non capisco. È una morale che non capisco. Dove sei Claude, con queste donne? Chi sono? Cosa cerchi in loro? Sei troppo curioso. Che tu lo voglia o no io sono tua moglie, tua sorella, la tua amica, tutto quello che volevi, esattamente come volevi...». E di rimando: «Mio caro Claude, la tua risposta – nell'originale francese è «*votre reponse*» – è no. La mia sì. Abbiamo scambiato i ruoli [*le immagini sono sul foglio e su lei che scrive, poi sul volto di lei ripreso frontalmente*]. Ora non desideri più il mio amore. Se tu venissi capiresti quanto ti amo. Anche mamma e Anne ti influenzerebbero. Se tu venissi, il tuo amore si ridesterebbe. Non devi venire. Claude, se mi avessi accolto tra le tue braccia come fai con un'altra, sarei accorsa da te, ma non sarà così. Claude, non mi hai ferito, mi hai donato l'amore e mi sono gettata sul letto in lacrime».

che legge il testo.<sup>1</sup> In seguito, accompagnati dalla frase di Henri-Pierre Roché «Lasciamoci vivere, l'etichetta la metteremo dopo», Claude reincontra Anne a Parigi – Muriel è già uscita di scena – e insieme vanno una settimana in vacanza, entrambi «erano più risoluti che innamorati» e alla fine si allontanano su due barche diverse in direzioni opposte.

Lo stacco successivo consente la ripresa dell'uso della lettera: dapprima la portinaia di Claude consegna la posta;<sup>2</sup> poi Anne va in Persia insieme all'editore slavo con il quale ha una relazione;<sup>3</sup> subito dopo si ha la sequenza della lettura della mano alle due sorelle e il plico che Muriel invia a Claude tramite Anne, plico che fa agire il testo della missiva come un *flashback* complesso: infatti c'è 'una lettera nella lettera' – e addirittura una 'terza lettera dentro la seconda' – con in più anche il doppio punto di vista di Muriel bambina e di Claude che vede Muriel adulta.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Non è raro il caso in cui Truffaut fa condividere ad altri personaggi (minori) coinvolti, la lettura ad alta voce di lettere destinate agli attuali amori (o pseudo tali), quasi per testimoniare loro una pura sincerità d'intenti. In questo caso: «Mio caro Claude, la tua lettera mi ha fatto piacere. Ha dissipato un malinteso e nello stesso tempo mette fine a una situazione artificiosa. È giusto rinunciare al matrimonio senza attendere lo scadere del termine. Anne e io ti conserviamo tutta la nostra amicizia. In questi giorni il giardino è meraviglioso. Tra qualche giorno partiremo per Londra di nuovo per vedere gli ultimi spettacoli. Mia madre mi incarica di salutarti tanto. Tua sorella Muriel».

<sup>2</sup> È Anne (Claude in veste da camera rossa, legge): «Claude, sono arrivata a casa ieri. Questo è un pezzo della carta della nostra stanza. La mamma e Muriel stanno dormendo. Ho pianto. Tutto è più vero, più reale delle mie sculture. Ho sentito le tue labbra sulle mie... ieri, mercoledì [zoom in su p.p. di Anne che guarda in macchina], nel pomeriggio, alle quattro. Forse anche tu stavi pensando a me [l'immagine torna su Claude assorto nella lettura]. Quando mi guardo allo specchio vorrei avere una faccia più bella da offrirti. Muriel sa che a Parigi ci siamo visti, ma niente altro. Mi rendo conto [l'immagine torna, in alternato, su Anne, ancora con uno zoom] che ci sono delle altre donne nella tua vita, ma non sono gelosa».

<sup>3</sup> Claude ne è il corrente e la situazione di Anne, per qualche aspetto, somiglia a quella di Catherine di *Jules e Jim*: ha due amanti ufficiali insieme – e gli scrive (lui legge a letto e nel corso della lettura, zoom in con voce f.c. di lei): «Claude, amato Claude, la Persia ti piacerebbe molto. Tu sei stato la mia vita. Ti ho rimpianto soltanto per una cosa e non voglio dirti quale. Che bella lettera mi hai scritto [stacco-contracampo sul foglio che C. tiene in mano, anche qui con inquadratura a stringere]. Mi dici: «Non aver paura di amare». Ti ho ubbidito. Mi hai ricordato mia zia alla quale suo marito diceva sempre: «Non aver paura del mal di mare» e lei lo aveva regolarmente [di nuovo stacco su Claude in piano ravvicinato]. Adesso sono a casa con Muriel e la mamma. Tornerò a Parigi fra tre mesi. Anne».

<sup>4</sup> Riceve dunque il plico, lo apre temendo che Muriel, di cui aveva subito scoperto la grafia, gli abbia restituito le sue lettere. Invece no, era una parte del diario di lei, «una confessione, senza alcun dubbio la più intima e sincera che gli sarebbe mai accaduto di leggere» (come dice la voce maschile f.c.). Allegata al diario c'è una lettera della ragazza (Claude tiene un foglio in mano, voce f.c. di Muriel): «Claude, sono sicura che non ci vedremo mai più ed è meglio così, ma tu non devi credere alla mia purezza ed in proposito ho qualcosa di abominevole da confessarti. Caro Claude, quando avrai letto queste mie righe saprai che non hai niente da rimproverarti [lo zoom in sul p.p. di Claude lascia il posto ad uno sguardo f.c. verso destra di C. e, per stacco, Muriel guarda in macchina mentre parla]. Ho scoperto, leggendo un libro, di avere fin dall'infanzia quelle che chiamano cattive abitudini, che mi hanno indebolito il corpo e la mente. Mi sono gettata via... E così oggi scopro di non avere più il diritto di chiamarmi una donna pura e sento il dovere di confessarti ogni cosa. La vergogna non mi farà tacere. Sono quella che sono e se tu pensavi a me come a una donna integerrima, sappi che la realtà è molto diversa [Stacco su due bambine che rotolano abbracciate in un prato, saltano la corda, camminano tra i fiori mano nella mano, giocano con le bambole (le «mettono a letto»), si coricano insieme nello stesso letto... si tolgono la camicia da notte (in piani alternati), muovono il lenzuolo... mentre la voce f.c. di Muriel continua]. Avevo otto anni. C'era a scuola con me una bambina, Clarissa, la più brava, la meglio educata della classe. Aveva dei bei capelli biondi e l'aria di un angelo che conosce la malizia. Era portata ad esempio. La sua famiglia era venuta a passare una settimana da noi. I letti erano pochi. Misero Clarissa a dormire con me, al posto di Anne che in quei giorni era dai nostri cugini. La prima sera Clarissa si tolse la camicia da notte invitandomi a fare lo stesso. Ben al caldo, sotto le coperte mi prese tra le braccia. Io ero come ammaliata... fu una notte di carezze tra due bambine: una docile, l'altra ardita [stacco e ritorno sul m.p.p. di Muriel adulta che parla, sempre con zoom a stringere su di lei]. Clarissa m'insegnò che era piacevole toccarsi certe parti del corpo, una soprattutto e mi persuase [stacco sulle due bambine, con Clarissa che mette il dito indice sulle labbra a sollecitare il silenzio] che il nostro era un segreto del quale nessuno doveva sapere niente [stacco di nuovo su Muriel adulta, con zoom in fino al p.p. degli occhi]. Quando Clarissa parti continuai da sola, rimpiangendo l'assenza dell'amica. Io non sapevo a cosa servisse quella parte di me. Sapevo solo che era segreta, che non doveva essere vista da nessuno e che non dovevo parlarne, con nessuno. Era un'abitudine che sembrava sparire per un certo tempo per poi ritornare, allora non riuscivo a vincerla. Piena di rabbia... succedeva parecchie volte di seguito [stacco su Muriel a diciassette anni, in un prato semicoperto dagli alberi]. Ricordo che una domenica pomeriggio, a diciassette anni, mi ero stesa in un prato a guardare un bel cielo azzurro. Quando all'improvviso, spinta da non so quale forza, non ho saputo resistere...».

«A volte continuavo la cosa come metodo pratico per potermi addormentare o per scaldarmi se avevo freddo, pur odian-dola sempre, perché era più forte di me. A volte cercavo di resistere, di combattere [stacco su M. a letto che si tormenta le mani e zoom in sui capelli di lei], sprofondavo il viso nel cuscino e supplicavo Dio di aiutarmi. Se non riuscivo ad addormentarmi o a distrarmi con qualche pensiero, non mi restava che soccombere. Dopo, mi interdicevo di pregare. Ho cercato aiuto [stacco sul testo di una lettera su carta intestata della «League of Christian Women of American Purity Section»] e ho avuto in risposta questa lettera che [ancora su Muriel] mi ha dato un certo sollievo [ancora sulla lettera, con uno zoom in fino alle parole stampate «on the contrary»]: «Mia cara giovane amica, la sua invocazione di aiuto ha tutta la mia comprensione. Ho capito perfettamente il suo caso che non ha suscitato in me nessuna ripugnanza. Al contrario, ho molta ammirazione per la sua franchezza [stacco su Muriel che profersisce le parole della terza lettera]. Quando dormendo sentirà di cominciare a soccombere, dica a se stessa: "Non

A ciò segue una ripetizione/sintesi nell'episodio in cui Claude – malgrado Muriel ne abbia rifiutato la pubblicazione – il diario di M. in mano, sta dettando ad una dattilografa, ripetendo anche le parole finali di ogni brano;<sup>1</sup> dopo di che Anne porta a Claude una lettera di Muriel, l'uomo la apre e legge mentalmente davanti alla sorella, riassumendo: «Dice di amarmi. Mi chiede di partire insieme». Ma l'epilogo si produrrà solo dopo che Anne avrà parlato con Muriel della loro storia d'amore e non appena quest'ultima viene messa al corrente della verità, scrive una lettera d'addio a Claude, praticamente 'la' lettera dei sentimenti contrastanti del film. Con le immagini, in sovrapposizione, d'un paesaggio in movimento come osservato dal finestrino di un treno, il volto rigato di lacrime vanamente nascosto dagli immancabili occhiali scuri, in *zoom out* da p.p.p., Muriel recita le parole della lettera:

Claude, lo sai, Anne mi ha parlato anche a costo di farmi male. Sono rimasta inorridita, ma ormai sono calma. So che Anne ti ama e che morirà senza cambiare idea. Ti ha amato per prima e si è ritirata senza una parola quando ci ha visto insieme in Inghilterra. Il mio egoismo m'ha impedito di capire. È stata lei che ti ha portato a me, lei che aveva voluto il nostro amore. Se una donna come lei o come me si dà ad un uomo, diventa la sua donna. Forse, potrai avere due donne, ma non che siano sorelle. Anne ed io amiamo lo stesso uomo: è tragico ma non è irrimediabile. Forse penserò a te tutta la mia vita, ma una certa parte di me da stasera ti ha lasciato. Tra un'ora parto per l'Inghilterra. Ti chiedo perdono per il nostro lungo ultimo bacio.

Così, tutto è successo. Le cose che restano da sistemare sono le ultime tessere del mosaico affettivo e sessuale sin qui composto e gli eventi assumono un'evidente accelerazione.

Tempo dopo, Djurka, l'ex amante di Anne, pubblica il primo romanzo di Claude, *Jerôme et Julien* e, venendo a sapere che Anne non si è mai sposata, va alla casa delle due sorelle nel Gales a trovarla. Lei, malata ai polmoni, morirà. Poi, nel finale – dopo la struggente e delicata immagine di «c'era del rosso sul suo oro» – vi è ancora una lettera, anzi due! La prima è quella, dopo la «morta innominabile» (Anne), necessaria a ricomporre, – quasi *à la manière-Jules e Jim* – un trio ideale:

Mio Claude, la speranza si è avverata, sono incinta, ringraziando Dio, vivi in me. Questa carta è la tua carne. L'inchiostro il mio sangue. Spingo forte perché possa entrare.

Qualche settimana dopo arriva la seconda:

Caro Claude, non sono incinta. Lo so da ieri, desideravo solo esserlo. Non ci rivedremo più anche se lo desidero. Dopo quella notte a Calais non potremo andare più in alto. La felicità è solo un ricordo.

Sono ormai trascorsi quindici anni: Muriel si è sposata, ha avuto una figlia e non abita più nella casa di pietra sul mare, la madre è morta e le lettere indirizzate alla famiglia Brown sono respinte al mittente.

Prima di arrivare all'altro grande film epistolare di Truffaut, vale a dire *Adèle H., une histoire d'amour*, si possono appena ricordare due cose. La prima è che in *Une belle fille comme moi* (*Mica scema la ragazza!*, 1972) – soggetto dal romanzo *Such a Gorgeous Kid Like Me* di Henry Farrell, sceneggiatura di F. T. e Jean-Loup Dabadie – si ha il registratore, con il quale l'ingenuo criminologo Stanislas Previne (André Dussolier) registra in carcere il racconto della vita di Camilla Bliss (Bernadette Lafont) e alla fine, dopo aver ucciso Clovis Bliss (Philippe

voglio farlo" [*Riprende la lettera di Muriel a C. con le parole di Muriel adulta*]. È tanta la repulsione che anche nel sonno mi obbligo a svegliarmi, ad alzarmi e a reagire con tutte le mie forze. "Non deve farsi dei rimproveri, si cerchi un'attività che la occupi, la distraiga. Queste abitudini dispersive che le sono state insegnate suo malgrado, un giorno finiranno. Le sono vicina con tutto il cuore". Su questo, con un p.p.p. degli occhi di Muriel in movimento di 'restituzione' dello sguardo iniziale e f.c. di Claude, si concludono, nell'ordine, la terza, la seconda lettera e la prima, con Claude che ripiega quest'ultima ricollocandola alla prima pagina del diario.

<sup>1</sup> «Sono immorale e lo scopro solo ora. Non faccio più parte dell'esercito di donne pure. Devo confessarlo a Claude, la vergogna non mi fermerà. Sono quel che sono e se pensate che sia intatta, sappiate che non è così». E quando Claude e Muriel si incontrano a Parigi, le prime cose che si dicono sono: Muriel: «È tanto tempo che non ho avuto una tua lettera, una vera lettera». Claude: «Nemmeno tu mi hai scritto». M.: «Non potevo. Dopo che tu sei partito, ho corso il pericolo di perdere la vista».

Léotard), il marito di Camilla, lo studioso scrive una lettera-deposizione, che legge in cella al suo 'coinquilino' per ricostruire gli eventi; e secondariamente che persino nella *Nuit américaine* (*Effetto notte*, 1973) – sceneggiatura di F. T., Jean-Louis Richard, Suzanne Schiffman – un film tutto sul cinema, Truffaut trova il modo di inserire una lettera.<sup>1</sup>

Con *Adèle H., une histoire d'amour* (*Adele H., una storia d'amore*, 1975), soggetto da *Le Journal d'Adèle Hugo* di Frances Vernon Guille e sceneggiatura di F. T., Jean Gruault e Suzanne Schiffman, siamo nella metà dell'Ottocento e da subito la lettera ha un ruolo importante perché, appena arrivata ad Halifax, la giovane Adele (Isabelle Adjani), secondogenita di Victor Hugo, apprendendo di un banchetto al circolo ufficiali, scrive una lettera da far consegnare al tenente inglese Pinson (Bruce Robinson), che lei ama – senza essere riamata – al punto di averlo seguito fino nella Nuova Scozia. La protagonista in primo piano, la sua voce pronuncia le parole della lettera, alla quale il giovane non dà risposta, anzi non la apre nemmeno, guarda la busta, scrolla le spalle e se la ficca in tasca senza leggerla.<sup>2</sup>

Dalla prima lettera ai genitori si comprende la delicatezza della situazione<sup>3</sup> e a seguito dell'incontro con un ufficiale che lei scambia per l'amato, impersonato dallo stesso Truffaut, Adele comincia a scrivere una sorta di diario/sfogo – si vedono dei fogli sparsi, si sente il rumore del pennino sulla carta da lettere e si vede il calamaio, la sua mano, altri fogli sul tavolo... fino al p.p. di lei intenta a scrivere – un diario tanto pressante è il desiderio di poter vedere e abbracciare il suo Albert.<sup>4</sup> Quando lui va a trovarla per dissuaderla dai suoi propositi, nella discussione che segue e nell'intento di tenere a sé l'uomo, lei esibisce una lettera, la proposta di matrimonio di un grande poeta italiano, «un amico di mio padre». E, poco dopo il commiato Adele, ormai disposta a tutto, anche alla minaccia o alla delazione (tanto vicina a quella della contessa Livia Serpieri che denuncia il suo amato tenente austriaco nel finale del viscontiano *Senso*): «Sta attento, se tu mi respingi io andrò dai tuoi superiori, mostrerò le tue lettere, farò di tutto per nuocerti. Dirò loro come ti comporti, ti farò cacciare via»; dunque dopo il loro commiato scrive,<sup>5</sup> e scrive<sup>6</sup> e ancora scrive.<sup>7</sup>

<sup>1</sup> È quel testo breve dettato da Alexandre (Jean-Pierre Aumont) alla segretaria Stacey (Alexandra Stewart) che sta facendo il bagno in piscina: si scoprirà che è incinta e che, tra qualche mese, nel film, si vedrebbe.

<sup>2</sup> «Albert, amore mio, la nostra separazione mi ha distrutto. Dalla tua partenza ho pensato ogni giorno a te e sapevo che anche tu soffrivi. Io non ho ricevuto le lettere che mi hai scritto e posso quindi immaginare che nemmeno a te siano mai arrivate le mie. Però adesso io sono qui, Albert, sulla stessa sponda dell'oceano su cui sei tu. Tutto ricomincerà come prima. So che presto le tue braccia si stringeranno intorno a me. Sono nella stessa città dove sei tu, Albert. Io ti aspetto. Ti amo. Tua Adele».

<sup>3</sup> In piedi presso lo scrittoio, Adele aumenta la luce della lampada ad olio; di fronte ha uno specchio che la inquadra in p.p. La m.d.p. si sposta fino a lei in p.p. riflessa nello specchio lasciandola f.c. a destra e così l'inquadratura rimane per tutto il testo della lettera, fino alla dissolvenza in nero: «Miei cari genitori, se sono partita senza avvertire è stato per evitare quelle spiegazioni che anche le cose più semplici provocano nella nostra famiglia. Il tenente Pinson comprometterebbe la sua carriera se lasciasse ora il posto che gli è stato affidato. Mi è dunque impossibile ritornare. Voi sapete che io lo amo. Mi ama anche lui e desideriamo sposarci. Comunque non farò niente senza aver ricevuto una risposta con il consenso di tutti e due. Vi abbraccio tutti teneramente. Adele. Post scriptum: Mio padre mi deve due mesi di assegno, maggio e giugno. So che una parte di quel denaro mi perverrà attraverso una banca inglese del Nord America ma avrò certamente bisogno della totalità del mio assegno. Il costo della vita ad Halifax è alto».

<sup>4</sup> «Bisogna fare le piccole cose come se fossero grandi. Io so che le battaglie morali si combattono da soli. A migliaia di chilometri dalla mia famiglia imparo a vedere diversamente la vita. Ora posso informarmi da sola su tutto. Per l'amore non ho che lui. Quando lo vedrò io gli dirò: "Se non si ama tanto da volere anzi tutto il matrimonio, non è vero amore". Ha così spesso rimproverato la mia violenza che sono decisa, quando se ne presenterà l'occasione, a non fare niente per spaventarlo. Io dovrò convincerlo con la dolcezza. Con la dolcezza».

<sup>5</sup> In un'immagine frontale, con un lento *zoom in*, Adele inizia a muovere la penna e guarda f.c.: «Amore mio, sono talmente felice che ci siamo ritrovati. La peggior cosa al mondo era la tua assenza. Non permetteremo più al malinteso di dividerci. Lo sapevo che non potevi avermi dimenticato. Quando una donna come me si dà a un uomo, diventa sua moglie. Adesso non piango più. Nella vita non si cambiano padre, madre, figli. Non si cambiano neanche moglie... e marito. Io sono tua moglie. Definitivamente. E resteremo insieme fino alla morte».

<sup>6</sup> Spia Pinson che sbatte sul letto una delle sue conquiste amorose, e affida alla penna la sua anima: «Io non ho più gelosie, non ho più orgoglio. Ho superato l'orgoglio. Ma non potendo avere il sorriso dell'amore, mi condanno alla sua smorfia. Adesso voglio pensare alle mie sorelle che soffrono nei bordelli, alle mie sorelle che soffrono nel matrimonio [*ha finito la carta da lettere grande, strappa una pagina da un quaderno e continua*]. Bisogna dar loro libertà e dignità e il pensiero alla mente e l'amore al cuore. Io ho la religione dell'amore. Io non do il mio corpo senza la mia anima né la mia anima senza il mio corpo. Sono ancora giovane eppure a volte mi sembra di essere giunta all'autunno della mia vita».

<sup>7</sup> Dalla sua stanza, a letto (dopo lo svenimento nella neve all'uscita dalla libreria dove andava a rifornirsi di carta da scrive-

Quando riceve posta dal padre, le cose cominciano a complicarsi: «Tua madre sta molto male. Ricordati quando le scrivi che non riesce a leggere i caratteri minuti [...]. Ti unisco una tratta di settecento franchi sulla banca di Halifax e anche il consenso di entrambi al tuo matrimonio». Su un altro foglio: «*io sottoscritto Victor Hugo, ex Pari di Francia, autorizzo mia figlia Adele a sposare*» e, nella continuazione della lettera: «Ma attenzione Adele, te lo dico formalmente: o ti sposi subito oppure devi ritornare a casa». Ma il consenso strappato al famoso genitore non è sufficiente; nella scena al cimitero, Pinson rifiuta di sposarla e Adele, invano: «Come sei cambiato, Albert. Hai dimenticato le lettere che mi hai scritto. Ma io non le ho dimenticate. Ce ne sono di quelle in cui mi parli di matrimonio. Potrei mostrartele a tutte le tue donne, a tutte le tue amanti».

Più oltre nel film, mostrando fogli scritti ed una sorta di altarino con candele fiori e foto di Albert – che non impedisce il collegamento con quello dedicato a Balzac dall'Antoine Doinel dei *Quattrocento colpi* – la panoramica nella camera della giovane introduce la video-lettera successiva,<sup>1</sup> a sua volta portatrice della missiva paterna<sup>2</sup> e della risposta.<sup>3</sup>

E tuttavia, pur di mantenere un qualsiasi contatto con Pinson, Adele non esita a pagare una prostituta per fargli piacere e la manda da lui con un messaggio: «Albert, amore mio. Guarda bene la ragazza che ti mando. Se la trovi carina tienila in casa tua fino a domattina. Sei così bello, Albert, che meriti di avere tutte le donne della terra. Accetta questo dono»; e, a teatro, vorrebbe persino servirsi dell'ipnosi per strappargli un consenso al matrimonio contro la sua volontà... Poi, a letto, la scrittura diventa riflesso impietoso di questa ossessione al femminile, sia sul piano familiare<sup>4</sup> che su quello amoroso<sup>5</sup> o della finzione ricattatoria: lo aspetta, durante un'esercitazione, per offrirgli del denaro (e togliersi da sotto il vestito il cuscino che serviva a simulare una gravidanza inesistente). Denaro che le verrà a mancare, sicché sarà costretta a dormire e vivere all'ospizio dove tiene sotto il letto una valigia con il suo libro (la biografia di Adele ricostruita da Guille).

Da qui comincia la fase acuta della sua follia, ancora e sempre implacabilmente scandita da lettere e parole stampate, come fossero marchi di fuoco nel suo cuore e nell'anima. Ri-

re): «Cari genitori [*e sempre c'è uno zoom in a stringere*] è una trepida fidanzata che vi sta scrivendo. Il signor Pinson si è deciso a sposarmi ma solo a condizione di avere il consenso di entrambi al nostro matrimonio. Sono quasi senza denaro perché ad Halifax non si può vivere con meno di quattrocento franchi al mese e non sopporterei mai di dover del denaro alle persone presso cui alloggiamo. La mia salute è eccellente. Miei cari, vi abbraccio tutti. Non mancate di darmi notizie dell'album della mia musica. Lo avete portato all'editore?». E, per di più, a sorpresa, lei gli fa trovare dei bigliettini d'amore nelle tasche della divisa: «Non scordarti di pensare a me». «Sono tutta un fremito d'amore, non devi respingermi». «Non sono più io senza di te». «In questo momento non ti amo». «Il nostro è un segreto difficile da mantenere. Non stupirti se un giorno mi vedrai per strada che proclamo il mio amore per te».

<sup>1</sup> Sovrapposizione del volto di lei in p.p.p. con le onde del mare: «Miei cari genitori, mi sono sposata con il tenente Pinson. Ci siamo sposati sabato in una chiesa di Halifax. Ho bisogno del denaro per il corredo. Per ora mi sono indispensabili trecento franchi, oltre al mio assegno. Se mi faceste editare la musica, come vi ho chiesto cento volte, mi renderebbe del denaro e non sarei più costretta a mendicarlo. Ormai potrete scrivere a questo indirizzo: Signora Pinson, 33 North Street, Halifax, Nuova Scozia. Mi raccomando di scrivere "Signora" a tutte lettere, ben visibile sopra l'indirizzo. Spero che questa grande notizia vi arrivi rapidamente a Guernsey» (sparizione del volto di Adele e carta geografica in movimento ... fino ad una lunga scia d'acqua a rivelare, nuovamente in sovrapposizione, le coste del Canale della Manica, l'isola di Guernsey e la casa degli Hugo: la lettera privata diventerà notizia di giornale).

<sup>2</sup> Voce f.c. del padre e immagine di lei, in piedi, davanti allo scrittoio, consueto *zoom in*: «Adele, siamo estremamente delusi dal tuo modo di agire. Ci hai ingannato. Non sei sposata e non c'è nessuna speranza che tu lo sia un giorno. Il signor Pinson ci ha scritto ed è stato esplicito: non ti sposerà mai. Tua madre voleva raggiungerti ad Halifax per ricondurti qui. A fatica l'abbiamo dissuasa. Un viaggio simile sarebbe fatale per la sua salute che, devo dirtelo, è di giorno in giorno peggiore. Ti invio seicento franchi per le spese del tuo ritorno. Se ti decidi a rientrare tuo fratello verrà a prenderti a Liverpool. Ti abbraccio. Tutto l'affetto di tuo padre è per te. Adele, pensa a tua madre, pensa a noi. Torna».

<sup>3</sup> E lei risponde (a letto, comincia a scrivere e poi declama): «Cari genitori, avete ragione. Non sono riuscita a sposare il tenente Pinson. Si è sottratto malgrado le promesse. Ho ricevuto da lui molte lettere in cui mi chiedeva in sposa e ho fatto fare un cofanetto in cui le ho chiuse tutte. Non mi piace la vostra idea di mandargli un'intimazione o di chiedergli una ripara- zione generale. Se volete veramente scrivergli, fategli capire ... quanto sareste felici di vederlo entrare nella nostra famiglia. E ditegli ... che non troverà mai sposa più innamorata. Amo mio padre e mia madre, amo i miei fratelli. Io vi amo tutti ma nessuna forza al mondo mi farà lasciare Halifax finché vi resterà il tenente Pinson».

<sup>4</sup> «Io denuncio l'impostura dello stato civile. E la truffa dell'identità. Nata da padre sconosciuto. Nata da padre sconosciuto. Io sono nata da padre sconosciuto, da padre completamente sconosciuto».

<sup>5</sup> Si ripromette di rammentare: «Si può anche amare qualcuno di cui si sa che tutto in lui è spregevole» (Adele al padre di Agnes Johnston, possibile futura moglie di Pinson).

ceve un toccante scritto dal padre<sup>1</sup> e da due brevi notizie di giornale – che servono anche, sinteticamente, a consentire un bel colpo di montaggio per il finale – si apprende: «Bruxelles. Ci giunge notizia della morte di Madame Hugo, moglie del grande scrittore francese». «Si annuncia il trasferimento del 16° Ussari. Lascerà Halifax il 15 febbraio 1864 per le isole Barbados».

E lì, naturalmente, Adele va per vivere sino alla fine la sua dolente allucinazione. Ormai distrutta nella mente, vaga per la città e non riconosce più Pinson, ormai sposato, ma da tempo non più il centro della vicenda, se mai lo è stato realmente in questa romantica parabola dell'*amour fou*, della pazzia per amore d'un solo personaggio femminile. E c'è l'ultima lettera. È quella che scrive – che fa scrivere – la donna di colore al padre:

Signore, sono solo una povera donna delle Barbados. Io non so leggere ma conosco il nome di Victor Hugo. Dieci anni fa ero ancora una schiava e so che lei era amico e difensore di tutti gli oppressi. Avevo notato per le vie di Bridgetown una donna vestita come nessun'altra, che sembrava povera e segnata dalla fatalità. Era bersaglio dello scherno dei ragazzi, cosa che mi affliggeva. Un giorno io mi sentii in dovere di proteggerla, allora l'ho condotta in casa mia e l'ho curata. Ho saputo che era sua figlia e che è stata abbandonata da un ufficiale che aveva seguito ad Halifax e dopo qui, alle Barbados. Il dolore l'ha spezzata, corpo e anima. Se il corpo ora è guarito, l'anima forse è perduta. Bisogna che Adele ritrovi il suo paese, l'affetto dei suoi genitori. Io potrei, se lei acconsentisse signor Victor Hugo, ricondurre sua figlia in Europa. Il signor Gardel della Martinica mi anticiperebbe il denaro...

Arrivati a questo punto, non c'è molto altro da dire – e da scrivere – su questa *Storia di Adele H.*, se non prendere due piccoli, decisivi, appunti. Uno di carattere biografico informativo, l'altro a metà tra lo spirito dell'avventura (interiore) segnata dal destino secondo Truffaut e la sfida epocale alle convenzioni del perbenismo ottocentesco. Il primo è che Adele Hugo continuò a vivere per altri quarant'anni scrivendo il suo diario, in codice. L'altro si riferisce al finale del film affidato alle parole – scritte cinquant'anni prima di morire e prima di lasciare Guernsey – contenute nel suo prezioso diario: «Quella cosa incredibile da farsi per una ragazza, traversare il mare e passare dal Vecchio mondo al Nuovo per raggiungere il suo amante, quella cosa io la farò».

*L'argent de poche* (*Gli anni in tasca*, 1976), sceneggiatura di F. T. e Suzanne Schiffman. In questo racconto di bambini e dei loro primi turbamenti e sentimenti affettivi, appare una sola, delicata lettera; sempre condotta in maniera tale che il testo risulti puntualmente successivo alle inquadrature, ma con velocità di scansione e di montaggio tali da corrispondere ad una impressione di simultaneità tra parola e immagine. Martine, prima di dormire nella camerata, a luci spente, usando una penna luminosa, fissa i pensieri d'un bel momento da ricordare.<sup>2</sup>

*L'homme qui aimait les femmes* (*L'uomo che amava le donne*, 1977), sceneggiatura di F. T., Suzanne Schiffman e Michel Fermaud. Dopo l'avventurata con la *hostess* dell'autonoleggio, il protagonista Bertrand Morane (Charles Denner) torna a casa e sotto la porta trova una lettera: la apre e legge;<sup>3</sup> in un altro cassetto si trovano parecchie foto di vecchie 'fiamme'

<sup>1</sup> «Adele, ecco settecento franchi per il tuo ritorno. Se ti ostinerai a restare ad Halifax, questa somma sarà un anticipo sulla tua rendita. Ti lamenti della nostra lentezza per la pubblicazione del tuo album musicale. Dovresti capire che in questo momento è preferibile non attirare l'attenzione su di te. Tua madre sta talmente male che non possiamo più farle leggere le tue lettere. Ha lasciato Guernsey per stabilirsi a Bruxelles. Così io resto solo a Hauteville House. Adele, mia cara figlia, ti aspetto a braccia aperte. Sono vecchio, la mia felicità sarebbe di avervi tutti intorno a me».

<sup>2</sup> «Caro cugino, ci siamo. È successo [anticipazione, per stacco, sul treno in movimento...!] Sul treno che ci portava alla colonia, l'ho notato subito [inquadratura su Patrick] e ho capito che [stacco sulla bambina scrivente] mi aveva notato anche lui. Si chiama Patrick. Ieri [stacco sul velodromo] ci hanno portati allo stadio a vedere una corsa di biciclette dietro motori. Veramente della corsa ho visto molto poco. E anche lui [perché si guardavano di continuo e reciprocamente]. Oggi a mezzogiorno eravamo in refettorio e all'improvviso sono dovuta andare al gabinetto» (la storia procede finché sulla scala i due bambini si baciano). «E quando siamo tornati in refettorio ... che accoglienza! [applausi e grida di tutti gli altri...].»

<sup>3</sup> Il protagonista, Bertrand, si muove nella casa (voce femminile off pronuncia le parole): «Bertrand, sono ancora io, Isabelle. Ho battuto l'indirizzo a macchina perché riconoscendo la scrittura, la credo capace di stracciare le mie lettere senza leggerle. Non comprendo il suo silenzio da un mese. Se non intende più vedermi non ha che da dirmelo francamente: non mi farò più viva. Mi chiamerà se ne avrà voglia. Se no, addio. Isabelle» (l'uomo prende la lettera, apre un cassetto e la mette insieme a molte altre...).

– un'immagine analogica alle lettere del primo cassetto – e allora, dopo essere 'andato in bianco' con la venditrice di reggiseni, l'uomo decide di scrivere un libro per ricordare tutte le donne del suo passato e risalire all'indietro, fino alla prima.

In ogni caso, il binomio lettere / fotografie ritorna durante la stesura del libro di Bertrand, un tuffo nella memoria ricostruita visualizzata. L'uomo Bertrand vede se stesso bambino – le immagini sono in b/n – arrampicato sull'armadio mentre fa cadere foto ed elenchi con gli indirizzi degli amanti della madre: in certo modo un modello ripetuto giacché è proprio quanto egli fa con i cassette; e poi, l'idea stessa di scrivere un libro sulle donne della sua vita, cosa è se non l'elenco, la maniacale catalogazione, delle innumerevoli amanti avute? Successivamente, ancora nelle fasi di ricostruzione del tempo trascorso, Bertrand ricorda – situazione analogica alla precedente: ancora in b/n, Bertrand bambino va a spedire una lettera – quando la madre lo mandava ad impostargli le lettere dirette ai suoi amanti.<sup>1</sup> E così, di nuovo, l'interazione tra parola e immagine diviene – 'insondabile' – ricordo narrativo.

Per *La chambre verte* (*La camera verde*, 1978), soggetto liberamente ispirato da tre racconti di Henry James (*L'altare dei morti*, *Gli amici degli amici*, *La tigre nella giungla*) che si avvale della sceneggiatura di F. T. e Jean Gruault, si rammentano quali momenti rilevanti i seguenti passaggi, presi in passaggi diversi del film. Nelle fasi iniziali il direttore del «Globe», il giornale dove lavora Julien Davenne,<sup>2</sup> chiama la segretaria per dettargli alcune lettere; ma in realtà è un pretesto per sapere dalla donna cosa pensano, di Davenne, i colleghi; così si viene informati sul carattere spigoloso e *démodé* del personaggio e sul suo passato nel quale non hanno posto altro che le ossessioni della guerra, con gli amici persi nel primo conflitto mondiale mentre lui non è stato nemmeno ferito (il film inizia nel '28, in una cittadina a Est della Francia), e per di più l'amata moglie è morta giovane. Il direttore definisce Davenne il «virtuoso della necrologia» perché ha scritto ben trentuno annunci funebri – c'è bisogno di segnalare questo stile di scrittura quale variante della missiva? – senza mai ripetere una sola frase di cordoglio. Sicché, sulla notizia della morte di Paul Messigny, Davenne ne scrive il ricordo dal quale si apprende che proprio per colpa di Messigny Julien divenne un semplice «spettatore della vita» dal momento che, per poterne invece far parte, avrebbe dovuto fare come lui: compromessi e «mani sporche».

Dopo che il rapporto tra Cecilia (Nathalie Baye) e Davenne si guasta a causa, ancora, di Messigny, l'unico morto a cui Cecilia sia legata, Julien cade nella malattia e, profondamente depresso, non vuole vedere nessuno. Allora la giovane gli scrive una lettera che, come spesso capita in Truffaut, serve per esprimere e raccontare momenti di crisi, forti determinazioni del carattere, rocciosi sentimenti conflittuali (quasi sempre portatori della conclusione).<sup>3</sup>

<sup>1</sup> «Dandomi da impostare la corrispondenza amorosa, mi dimostrava una fiducia che non meritavo perché le lettere arrivavano raramente a destinazione: "Amore mio, non comprendo questo silenzio", "Non ho ricevuto lettere da due settimane, mi domando se le mie ti arrivano". Senza dubbio i misteri delle poste sono insondabili [il ragazzo, chiaramente geloso delle attenzioni rivolte dalla madre ad estranei e non a lui, apre la busta e getta nel tombino la lettera]. Insondabili».

<sup>2</sup> Il personaggio del giornalista votato al culto dei morti è interpretato dallo stesso Truffaut. Non servirà certamente ricordare ancora che lo stesso autore ha prestato le sembianze anche al personaggio del regista Ferrand in *Effetto notte*, per non dire del 'cameo' in divisa da ussaro per Adele H., una storia d'amore o dell'interpretazione dello scienziato Claude Lacombe nei fantascientifici *Incontri ravvicinati del terzo tipo* (*Close Encounters of the Third Kind*, 1977) di Steven Spielberg. E questo 'vezzo' del Regista – l'artista che dirige stando 'dietro' la cinepresa – di mettersi 'davanti' rendendosi visibile e riconoscibile come un attore, è in realtà in Truffaut un atto di libertà e passione perché, come lo stesso *cinéaste* ha (iperrealisticamente) dichiarato – confermando indirettamente la costruzione dell'antologia filmico-epistolare che qui lo scrivente sta puntigliosamente portando avanti – «certe lettere si scrivono a mano»: «Mi è sembrato che, interpretando io il ruolo, avrei ottenuto la stessa differenza che, quando sbrigo la corrispondenza, in ufficio, c'è tra le lettere che detto e che poi sono battute a macchina e quelle che scrivo io a mano. *La chambre verte* è come una lettera a mano. Se scrivi a mano, la lettera non sarà perfetta, la scrittura forse sarà tremolante, ma sarai tu, la tua scrittura. La macchina da scrivere è diversa. Con ciò non voglio fare un paragone dispregiativo con gli attori, perché ci sono le Olivetti che hanno caratteri meravigliosi, le Underwood, le Remington che hanno molta personalità, le Japy portatili... Io adoro le macchine per scrivere!» (FRANÇOIS TRUFFAUT, *Tutte le interviste di François Truffaut sul cinema*, a cura di Anne Gillain, Roma, Gremese, 1990, p. 240).

<sup>3</sup> (*Inverno, fuori nevica, Cecilia inquadrata di profilo: da un p.m. ad un p.p.; scrive e la sua voce dice*) «Lei rifiuta di parlarmi, accetterà di leggermi? Voglio scriverle cose che non avrei mai osato dirle perché lei è imprevedibile e talvolta le sue reazioni mi fanno paura. E poi anche perché sono cose che indugiavo a confessare a me stessa. Come lei, so che non è facile vivere con i vivi. È più semplice, con i morti, chiusi tra le mura trasparenti della nostra immaginazione. Quello che non ha capito e che mi sono decisa a dirle è che l'amo, ma so che per essere amata da lei dovrei essere morta» (Stacco su Davenne, in piedi,

Alla filmografia truffautiana si aggiunge, alla fine degli anni settanta, la quinta e ultima storia del ciclo di Antoine Doinel, *L'amour en fuite* (*L'amore fugge*, 1979) con la sceneggiatura di F.T., dell'attrice Marie-France Pisier (per lo sviluppo del suo personaggio), Jean Aurel e della fedele Suzanne Schiffman. Sinteticamente, si ricordano i passaggi connessi alle applicazioni epistolari, sia secondo i modelli tradizionali, sia per quanto riguarda alcuni interessanti cambiamenti.

Gli sviluppi delle avventure di Doinel sono al punto in cui costui, dopo aver pubblicato un libro, *Insalate d'amore*, lavora come correttore tipografico, attività solo apparentemente connessa allo scrivere, in effetti detestata dall'infantile ed irrequieto Antoine perché si tratta di un'applicazione professionale su scritti altrui e non sui propri. In ogni caso, in attesa della sentenza di divorzio da Christine, mentre Antoine, che ora ha una nuova compagna, Sabine (Dorothee), commessa in un negozio di dischi, è a colloquio con il giudice, l'avvocato si intrattiene con la futura *ex* moglie di Doinel;<sup>1</sup> in seguito – come più d'una volta capita nella pellicola – vi è l'utilizzazione di 'spezzoni' di precedenti episodi del ciclo, in particolare brani tratti da *Antoine e Colette*.<sup>2</sup> Quasi a confermare quanto detto, quando i due litigano, lei si rifiuta di aprire la porta e gli restituisce le lettere che le ha scritto. Antoine le raccoglie, scende le scale, ne apre una e legge.<sup>3</sup> In questo caso la missiva, oltre che divenire anello di montaggio, rivela il nuovo amore di Antoine per Sabine. Dopo aver rivisto alla tipografia il signor Lucien ed essere andato con lui a visitare la tomba della madre, Antoine sente il bisogno di dare alla carta le sue emozioni.<sup>4</sup> A sorpresa, poi, la lettera che il collega corret-

anch'egli vicino alla finestra dalla quale si vedono cadere grandi fiocchi di neve ... con la lettera di Cecilia in mano. Esce di casa, va alla cappella dove trova Cecilia: lui accetta di condividere il ricordo di Messigny morto; lei ribadisce il suo amore per lui, amore che libera la comprensione compassionevole tra i due; Julien muore e la giovane donna accende ultima candela mancante...).

<sup>1</sup> «Lo sa che fino a sei mesi fa non si poteva pronunciare il divorzio se i coniugi non si erano scambiati lettere di insulti?» E la donna: «E allora come si faceva se non se l'erano scambiate?» e l'avvocato: «Me le inventavo io e gliele facevo ricopiare!».

<sup>2</sup> Nella fattispecie si tratta della ripresa della lettera che il giovane (*è in pigiama*) trova sotto la porta e nella quale Colette scrive: «Caro Antoine, la tua dichiarazione d'amore è molto ben scritta, si sente l'uomo esperto. Vado a sentire Maurice Leroux stasera, ci sarai? Grazie per i libretti. Ah, dimenticavo: mia madre dice che hai l'aria romantica, forse a causa della pettinatura. A stasera amico mio. Colette».

<sup>3</sup> (*Colette in voce off*): «Sabine, amore mio. Sono appena tornato a casa e sento il bisogno di scriverti. Non ho avuto il coraggio di andare al cinema senza di te. Sabine, ti ho lasciato un'ora fa e sento un gran vuoto. Ci siamo appena conosciuti e dobbiamo già separarci. È duro, sai!» (si ode la voce *off* di lei): «Sì, ma fra tre giorni sarò di nuovo qui». (e siamo già con le immagini in *flashback* falso, perché solo del "nuovo" film, su loro due che si parlano ... giurandosi fedeltà; stacco su Antoine sulle scale che legge la lettera).

<sup>4</sup> (*In p.p. il giovane mentre scrive: le mani, i fogli, la penna stilografica...*): «Sabine, mia cara Sabine. Sabine che amo e che non mi vuole più. Anche se non vuoi ascoltarmi, io devo dirti che oggi ho fatto uno strano incontro: ho rivisto il signor Lucien, uno degli amanti di mia madre. Il principale, l'amante numero uno. Quando mi ha interrogato su mia madre mi ha fatto venire in mente una cosa: l'interrogatorio con la psicologa. Laggiù la chiamavamo "la spilogola"» (*stacco – in b/n – sui ragazzi che camminano in fila (da «I quattrocento colpi», nel riformatorio, verso la fine) ed un secondo stacco sul p.p. frontale di Doinel dove già entra asincronica la voce f.c. della "spilogola": piano-sequenza (eccentrico), a "pose", del colloquio prima della fuga verso il mare. Successivo stacco ancora su Antoine sempre intento a scrivere – il foglio, scritto a mano, è pieno*). La lettera così continua: «Il signor Lucien mi ha detto: "Tua madre era come un pulcino". Come un pulcino... C'è da chiedersi se parlavamo della stessa persona [*ancora un frammento dei «Quattrocento colpi» nella scena in cui la madre fa il bagno al piccolo Doinel*]. Comunque la signora Doinel mi ha insegnato una cosa, che solo l'amore ha importanza. Quando lei tornava in piena notte [*è visualizzata la scena di A. nel sacco a pelo sulla brandina in ingresso vicino alla porta d'entrata, le gambe della madre che scavalcano il suo letto, a ribadire il fatto che la posizione scomoda, quasi fuori della casa, intende esprimere l'idea che il ragazzo fosse appena e malamente sopportato, in casa e nella vita*] facevo finta di dormire. L'amore è l'opposto della prigione. Avevo solo tredici anni [*Antoine, sempre dai «Quattrocento colpi», in prigione, dietro le sbarre*] ma la spilogola si interessava già alla mia vita amorosa [*chiede, f.c., se ha già fatto l'amore con delle ragazze, nell'inquadratura del noto "dialogo" del prefinale; ora le immagini tornano al presente del film con Antoine che continua a scrivere la lettera-sintesi*]. Non sono stato molto precoce in amore. Ma una volta congedato [*e le immagini vanno a «L'amour à vingt ans» quando, ancora in divisa, corre in rue Saint Denis dalle prostitute*] mi sono messo a recuperare il ritardo come se volessi imitare gli adulti. E poi avevo tanto bisogno di rassicurarmi. Quella ragazza con gli occhi splendidi mi vorrà? E la studentessa? E la commessa della calzoleria? E la dattilografa del ministero dell'agricoltura? E la figlia del portiere dell'hotel Alcina? [*scorrono immagini di ragazze verosimilmente tratte dall'«Uomo che amava le donne» mentre l'ultima proviene da «L'amour à vingt ans»*]. Ma un bel giorno ... sì, era un bel giorno, ti ho incontrata, Sabine, e ora le altre donne non le guardo più. Ricordi la nostra prima serata al cinema? Spinta dalla violenza delle immagini, ti sei rifugiata contro la mia spalla [*i due giovani si baciano mentre dal fuori campo arriva il sonoro di un film sulla boxe*]. Come ero felice quella sera che non ti piacesse la boxe! [*p.p.p. di Antoine con la penna sulle labbra*]. Ma adesso mi sento totalmente respinto da te, Sabine. Credo che farò morire il protagonista del mio romanzo [*prende i fogli della lettera appena scritta, li appallottola e li getta nel cestino sul quale l'inquadratura rimane per un attimo*].

tore di bozze porta a Doinel, non contiene l'ennesimo dattiloscritto bensì una fotografia – esattamente quella ricomposta, frammento per frammento, con lo *scotch*: l'oggetto della trama del suo prossimo romanzo – che, inversamente alla foto della *Mia droga si chiama Julie* dove l'istantanea è la molla per l'*incipit*, consente alla pellicola di avviarsi verso la sua conclusione. Colette fa la pace con il libraio (che è poi anche il fratello di Sabine), Antoine e Sabine si riconciliano, non prima però che il meticolosissimo ed eccentrico Doinel – è o non è stato un *detective* di grande 'ispirazione'? – abbia completato, nel ruolo di scrittore, il racconto della fotografia (la ragazza della foto, fatta a pezzi nella cabina telefonica e che Antoine ricomponne... è proprio Sabine!).

*Le dernier métro* (*L'ultimo métro*, 1980), sceneggiatura di Suzanne Schiffman e F. T. Come *Effetto notte* era un metafilm sul mondo del cinema privo di lettere, questo film sul teatro ambientato durante l'occupazione nazista di Parigi, è anch'esso senza messaggi epistolari. I testi stampati sono quelli dei copioni da mandare a memoria e poi ci sono le prove, le finzioni intenzionalmente confuse o sovrapposte tra vita e palcoscenico – si veda l'astuto trucco escogitato dal regista per risolvere tra realtà (del film) e teatro il finale di Marion Steiner (Catherine Deneuve) e Bernard Granger (Gérard Depardieu) con la già ricordata frase «una gioia e una sofferenza».

Il recupero è però immediato poiché nella pellicola successiva, l'ultima di Truffaut, *La femme d'à côté* (*La signora della porta accanto*, 1981), sceneggiatura di F. T., Suzanne Schiffman e Jean Aurel, si segnalano alcune tessere che servono a completare il Grande Mosaico Epistolare di Truffaut. Innanzitutto c'è l'episodio del postino quando consegna un telegramma alla signora Jouve (Véronique Silver), e non occorre certo ribadire che il senso della lettera è foriero di notizie drammatiche. La consegna del messaggio viene realizzata in maniera tale da creare attesa intorno ad un'azione di cui non si conosce la portata.<sup>1</sup> La scena è al circolo del tennis di Grenoble, gestito da madame Jouve con rara perspicacia ed altrettanta disponibile cortesia; la donna, claudicante perché, anni prima, si era gettata dalla finestra per amore, viene dunque cercata dal postino il quale si rivolge a varie persone prima di arrivare a lei; Bernard (Gérard Depardieu), protagonista con Mathilde (Fanny Ardant), di una storia di amore passionale riaccesasi dopo anni, segue con gli occhi il fattorino, poi va ad offrire il suo aiuto alla sfortunata signora: il suo amore d'un tempo, ora stabilitosi in Nuova Caledonia, annuncia il suo arrivo in città. La Jouve risponde andando a Parigi per non farsi trovare, e non certo, come si potrebbe apparentemente credere, per non farsi vedere zoppa e attaccata ad una stampella per causa dell'uomo, ma perché – ed è una microstoria che rende più compatto l'intreccio principale – il suo amore, talmente forte da far compiere un gesto estremo, non merita un uomo così.

E sempre a proposito di amori impegnativi, sospendendo per un momento il finale della *Femme d'à côté*, al quale si tornerà per portare a conclusione questa carrellata tassonomico-filmografica, si può brevemente considerare l'ultima opera del regista francese, *Vivement dimanche!* (*Finalmente, domenica!*, 1983), tratto dal romanzo *Morire d'amore* di Charles Williams e sceneggiato da F. T., Suzanne Schiffman, Jean Aurel. La prima considerazione riguarda il fatto che l'avvenente e determinata segretaria Barbara (Fanny Ardant), ovvero colei che per professione dovrebbe scrivere lettere (a macchina!), si trasforma, per amore, in *detective* dilettante pur di salvare il suo principale Julien Vercel (Jean-Louis Trintignant), titolare

<sup>1</sup> Un pretesto – al pari della lettera, del *taxi* sbagliato o dell'avviso di chiamata telefonica, dell'ascensore manomesso, ecc. – al quale il cinema ricorre sovente quale anello di costruzione, per fornire informazioni, ovviare alla mancanza di un personaggio, ecc., e si fanno ricordare le commedie del cinema americano classico (dalle commedie alle prove di genere investigativo) con il fattorino dell'albergo che gira con un cartello ben in vista o strillando ripetutamente il nome del personaggio cercato; si pensi, tanto per fare il primo esempio che viene alla mente, al fatale scambio di persona (Cary Grant tra Tornhill e Kaplan) nell'hitchcockiano *Intrigo internazionale*.

di un'agenzia di vendite immobiliari, dall'accusa di duplice omicidio.<sup>1</sup> E, per far questo, percorre alcune tappe interessanti: a) Nella camera 813 dell'*hotel* Garibaldi di Nizza, dove la giovane si reca per indagare sul passato di Marie-Christine, la moglie di Vercel, trovata morta, l'intraprendente segretaria rinviene una busta con su scritto «Mon Amour» e «Le Capitaine» (a complicare le cose, si saprà in seguito non trattarsi di due amanti della signora Vercel, che pure tradiva il marito, ma di due cavalli); b) A seguito del *fax* che Barbara riceve dal *detective* privato Lablache dal quale viene informata dell'attività di 'estetista' di Marie-Christine nota alla 'buoncostume' e sposatasi con Vercel sotto falso nome, la segretaria si reca dall'avvocato Clement per metterlo al corrente degli sviluppi del caso ma poi, apparentemente senza motivo, si astiene dal mostrargli il messaggio e rimette il foglio nella borsetta; c) All'inizio del secondo tempo, con l'arrivo della posta, c'è una lettera anonima che rilancia l'indagine, arenatasi dopo alcuni insuccessi: Barbara si veste da prostituta e vive alcune situazioni equivoche con i colpi di scena tipici dell'intreccio di questo *noir* metafillico in b/n semplicemente perfetto nel ritmo e nell'impiego di oggetti incongrui – una piccola Tour Eiffel diviene arma offensiva – e, inevitabilmente, della lettera («Va tutto bene. Ho le lettere. Sarà costretto a cedere questa volta. Non preoccuparti, sta tranquilla, non farò il tuo nome»); d) Ancora una volta Truffaut decide di sperimentare con successo il doppio impatto della lettera sul potenziale senso dell'oggetto fisico, concreto, cartaceo e 'simultaneamente' visivo e lo fa in un finale tutto centrato su una 'busta' contenente una 'fotografia'. È quella di Marie-Christine, indispensabile per facilitare le indagini sul passato non certo limpido della donna. Non si tratta di lettera con testo, ma ci siamo assai vicini, perché è comunque posto in essere il meccanismo connesso al messaggio a distanza che diviene prova, documento, testimonianza, corpo del reato. Difatti, solo grazie a questa busta, può scattare la trappola: il commissario, la segretaria e Vercel uniscono informazioni e forze facendo finta che la busta, con l'indirizzo battuto a macchina, possa essere ancora nell'agenzia di Nizza... Così lo strano avvocato Clement va in crisi ... esce dal commissariato, raggiunge una cabina telefonica ... una breve confessione ... la pistola alla fronte ... fine.

Tornando definitivamente alla *Signora della porta accanto*, quando il dramma si è ormai consumato con l'uccisione di Bernard da parte di Mathilde che poi, per condividere il tragico destino dell'amato, si toglie la vita, la funzione della signora Jouve, testimone narratrice della vicenda, è chiara: il linguaggio secco, quasi da verbale di polizia, in evidente opposizione all'esaltazione senza speranza di questo ennesimo inappagato «amore folle» truffautiano, rafforza la frase risolutiva: «Né con te né senza di te». Un'affermazione fatalistica che potrebbe essere estensivamente applicata alla forma narrativa cinematografica del messaggio epistolare secondo François Truffaut. Appunto, *né con te né senza di te*. Come se *l'homme qui aimait le cinéma*, non potendo esprimersi nei suoi film solo *con* la «Lettera Visiva» e le molte varianti grafiche, letterarie, cinefile o della maturità, non potesse però nemmeno lontanamente immaginare di vivere la sua vita di *auteur* – un autore che ha avuto il coraggio di misurarsi con le insidie del melodramma per lo schermo – *senza* quella stessa lettera. (Senza il fruscio dei fogli di carta da scrivere, a mano, o delle pagine d'un libro sfogliato da qualche suo insofferente personaggio in vertigine).

<sup>1</sup> Sul mestiere dell'investigatore privato Truffaut aveva già insistito in *Baci rubati* dove Antoine Doinel, dovendo sbarcare il lunario, troverà lavoro all'agenzia di Monsieur Blady, la cui filosofia circa il mestiere del *private eye* è «il 10% ispirazione e il 90% traspirazione».

Rivista annuale / *A yearly Journal*

ACCADEMIA EDITORIALE®

Casella postale n. 1, Succursale n. 8 · I 56123 Pisa

Tel. +39 050 542332 · fax +39 050 574888

E-mail: iepi@iepi.it · www.libraweb.net

Uffici di Pisa: Via Santa Bibbiana 28 · I 56127 Pisa

Uffici di Roma: Via Ruggiero Bonghi 11/b (Colle Oppio) · I 00184 Roma

Abbonamenti / *Subscriptions*

Italia: Euro 85,00 (privati) · Euro 140,00 (enti, con edizione *Online*)

*Abroad: Euro 125,00 (individuals) · Euro 165,00 (Academic Institutions, with Online edition)*

Prezzo copia singola / *Single issue*: Euro 160,00

I pagamenti possono essere effettuati tramite versamento su c.c.p. n. 17154550

o tramite carta di credito (American Express, Eurocard, Mastercard, Visa)

\*

La casa editrice garantisce la massima riservatezza dei dati forniti dagli abbonati e la possibilità di richiederne la rettifica o la cancellazione scrivendo al nostro indirizzo.

Le informazioni custodite dalla casa editrice verranno utilizzate al solo scopo di inviare agli abbonati nuove nostre proposte (D.Lgs. 196/2003).

Autorizzazione del Tribunale di Pisa n. 25 del 15 settembre 2004

Direttore responsabile: FABRIZIO SERRA

Sono rigorosamente vietati la riproduzione, la traduzione, l'adattamento anche parziale o per estratti, per qualsiasi uso e con qualsiasi mezzo effettuati, compresi la copia fotostatica, il microfilm, la memorizzazione elettronica, ecc. senza la preventiva autorizzazione

degli ISTITUTI EDITORIALI E POLIGRAFICI INTERNAZIONALI®, Pisa · Roma,

un marchio dell'ACCADEMIA EDITORIALE®, Pisa · Roma.

Ogni abuso sarà perseguito a norma di legge.

\*

Proprietà riservata · All rights reserved

© Copyright 2007 by ISTITUTI EDITORIALI E POLIGRAFICI INTERNAZIONALI®,

Pisa · Roma, un marchio dell'ACCADEMIA EDITORIALE®, Pisa · Roma

Stampato in Italia · *Printed in Italy*

ISSN 1824-6184

ISSN ELETTRONICO 1825-1501

## SOMMARIO

PAOLO MAGAGNOLI, <i>The gaze of the landscape: Giro di lune tra terra e mare</i>	9
SIMONA PREVITI, <i>L'insularité du regard: la vie enfermée dans une boîte</i>	19
FRANCESCA BOSCHETTI, <i>L'antiestetica del paesaggio in Lars von Trier. Riflessione sul cinema e rinascita della tragedia</i>	33
STEFANO MANDELLI, <i>Israele e Palestina: territori di confine nel cinema contemporaneo</i>	53
RICCARDO ZIPOLI, <i>I paesaggi ideali di Abbas Kiarostami</i>	75
MARINA PELLANDA, <i>Dove si trovano le emozioni. Mappe dell'esterno e dell'intimo</i>	81
CHIARA RENDA, <i>Edward Hopper e il cinema. Quadri di vita americana dalla tela allo schermo</i>	87
FABRIZIO BORIN, <i>L'epistolografia nel cinema di François Truffaut</i>	99
ARCHIVI G. F. MALIPIERO e NINO ROTA della FONDAZIONE GIORGIO CINI, <i>Un'opera mancata e un'altra opera intrufolata in nomine Casanova</i>	121