

DORIS CARDINALI

LA POETICA DELLA *RÊVERIE* NEL «ROMANZO» DI FRANÇOIS TRUFFAUT

Lei conosce sicuramente la storia delle due capre che stanno mangiando le bobine di un film tratto da un best-seller e una capra dice a un'altra: «Personalmente preferisco il libro».

(Alfred Hitchcock, in François Truffaut,
Il cinema secondo Hitchcock, 1967)

I. *Il «romanzo» di François Truffaut*

«La vita era lo schermo», scrive François Truffaut in una lettera del 19 agosto 1980 indirizzata all'amico e confidente Robert Lachenay, ricordando i tempi della loro adolescenza.

I biografi del cineasta parigino, Antoine de Baecque e Serge Toubiana, notano quanto questa affermazione, che ripercorre i ricordi di un giovanissimo cinefilo educato «al ritmo di due o tre film alla settimana, a partire dai 12 anni», sia la chiave di volta del percorso artistico dell'autore. Alla cinefilia sfrenata, si affianca un'altrettanto ineguagliabile passione per la letteratura, una vera e propria «bulimia letteraria [che] fa del giovane François un abitudinario delle librerie»¹.

¹ A. DE BAECQUE e S. TOUBIANA, *François Truffaut* (1996), trad. it. di E. Mugellini, Torino, Lindau, 2003, p. 35 s.

In questo senso, scorrendo la biografia di Truffaut, è possibile cogliere, sin dalla prima giovinezza, quei tratti che in età matura ne caratterizzeranno la poetica autoriale. A partire da questa premessa si vuole qui proporre una riflessione sul cinema di Truffaut, o meglio sul legame privilegiato che l'autore intrattiene con la letteratura, per cogliere i nessi logici, dipendenti dalla *Weltanschauung* del cineasta, che contraddistinguono il legame tra vita, scrittura, letteratura e schermo, focalizzando l'attenzione su alcune sue opere-chiave collegate tra loro dal tema delle affinità elettive, secondo la stessa dinamica che descrive i rapporti tra i personaggi, come raccontato nel romanzo di Goethe.

La vasta bibliografia, riguardante la relazione tra François Truffaut e la letteratura, permette in questa sede di approfondire quel preciso percorso autoriale che si potrebbe a giusta ragione definire il «romanzo» di François Truffaut². Tale romanzo cinematografico è caratterizzato non solo dalle opere filmiche del cineasta, ma anche da una vasta produzione epistolare e da altri scritti critici che sono parte integrante dell'*opera omnia* dell'autore. L'intento è quello di ripercorrere il progetto artistico del cineasta parigino, cercando di capire in che modo egli abbia saputo metabolizzare la *lectio* della letteratura, mettendo in scena più che dei film dei «livres filmés»³, attraverso la forza della soggettività creatrice che la cultura letteraria designa con il termine di *rêverie*. Questo concetto filosofico trova, in italiano, la sua corrispondente ma imprecisa traduzione in «fantasticheria».

Si cercherà pertanto di indagare, nel corso di questa riflessione, come un'idea di poetica della *rêverie* si possa applicare al «romanzo» di Truffaut, ponendo lo sguardo su alcune opere filmiche specifiche, scelte ai fini di supportare la tesi qui proposta, vale a dire *Jules et Jim* (1961), *Les deux anglaises* (1971), *Adèle H* (1975), *L'homme qui aimait les femmes* (1977) e *La chambre verte* (1978).

Poiché il concetto di *rêverie* ricorre non solo in letteratura, nelle forme poetiche, e in filosofia, ma anche in musica, è opportuno qui riferirsi all'accezione proposta da Gaston Bachelard ne *La poetica della rêverie* (1960) e al centro di questa analisi.

² L'espressione deriva dal titolo del numero speciale edito dai «Cahiers du cinéma», *Le roman de François Truffaut*, pubblicato nel dicembre del 1984.

³ Cfr. A. DE BAECQUE et A. GUIGUE, *Le dictionnaire Truffaut*, Paris, Éd. de la Martinière, 2004, p. 410 s.

II. *L'adattamento cinematografico e la politica degli autori secondo André Bazin*

In merito alla controversia sull'adattamento cinematografico di un'opera letteraria, il critico André Bazin (1918-1958), il patriarca della *Nouvelle Vague*, durante il suo percorso teorico si cimenta nella ridefinizione dei tratti peculiari dell'adattamento, analizzati nel saggio «*Journal d'un Curé de campagne*» e *la stilistica di Bresson* (1951), criticando la tradizione cinematografica francese degli anni Quaranta, indicata con l'espressione ironica di *Tradition de la Qualité*.

Lo studioso francese osserva che sono due i film che hanno aperto una nuova strada alla messa in scena dell'adattamento: uno è *Le silence de la mer* di Jean-Pierre Melville (1948), fedele al racconto omonimo di Vercors; l'altro è *Le rideau cramoisi* di Alexandre Astruc (1952), tratto da una novella di Jules-Amédée Barbey d'Aureville. Entrambi gli adattamenti mantengono il titolo dell'opera letteraria nel film per marcare la volontà di fedeltà non tanto al testo, quanto allo spirito del libro, servendosi altresì dell'impiego della voce «fuori campo»⁴, al fine di evidenziare il carattere di «letterarietà»; si tratta di un meccanismo proprio dell'adattamento cinematografico così inteso, secondo cui sono le immagini del romanzo a generare le parole nel film e non viceversa⁵.

La parola nel cinema, la sua apparizione nei titoli di testa e coda, ma anche nelle didascalie, impone al contempo il proprio valore simbolico, e «la scrittura come radice di immagine» rivela, nel cinema, il suo aspetto anti-cinematografico; l'«infilabile come tentazione» diventa così una «suggestione diffusa tra gli autori della *Nouvelle Vague*»⁶, ma è con *Hiroshima mon amour* di Alain Resnais (1959) che, per la prima volta, verrà coscientemente messa in pratica la teoria sulla letterarietà nel cinema.

Tuttavia, a che cosa ci si riferisce di preciso quando si parla di aderenza allo spirito del libro? A parere di Bazin, *Journal d'un Curé de*

⁴ Cfr. M. CHION, *La voix au cinéma*, Paris, Éd. de l'Etoile, 1982; Id., *La toile trouée. La parole au cinéma*, Paris, Éd. l'Etoile, 1988.

⁵ Sul tema dell'adattamento cinematografico si rimanda agli articoli di Bazin, pubblicati per la prima volta tra il 1958 e il 1962, in seguito raccolti in A. BAZIN, *Qu'est-ce que le cinéma?* (1985), Paris, Les Éd. du Cerf, 2002.

⁶ G. TINAZZI, *Parole di tendenza*, in *Cinema e letteratura: percorsi di confine*, a c. di I. Perniola, Venezia, Marsilio, 2002, p. 115.

campagne di Robert Bresson (1951), tratto dall'omonimo romanzo di Georges Bernanos (1936), è il caso-limite che ha aperto la strada al modo inedito di adattare le opere letterarie e di concepire l'idea stessa di un cinema letterario che sia in grado di filmare la parola. Astruc nel suo articolo *Naissance d'une nouvelle avant-garde*, pubblicato su «L'Écran français» il 30 marzo 1948, con la definizione di *camera stylo* intende che il movimento della cinepresa debba essere flessibile e ricondotto alla proiezione mentale dell'autore, come la penna quando riesce a descrivere quella dello scrittore.

Tale operazione è rivolta sia allo stile sia alla scrittura dell'autore adattato. In effetti, la dialettica di fedeltà e creazione, riconducibile a una dialettica tra cinema e letteratura, non dovrebbe ridurre l'adattamento a mera manovra di conduzione del testo da un *medium* all'altro, poiché il cinema stesso è altra cosa rispetto al romanzo. Il libro dovrebbe essere il *trait d'union* che lega i due dispositivi, non un'antagonista del cinema, e dovrebbe sostenere, durante il processo di adattamento, la realizzazione di quella che Bazin definisce l'opera «al secondo grado»⁷; il cinema mantiene in questo modo il proprio statuto, scansando l'angoscia dell'influenza del testo letterario, e si presenta come un autonomo oggetto artistico a tutti gli effetti, da valutare in base al progetto estetico che lo accompagna. In quest'ottica è «sufficiente che il romanziere, come il cineasta, cerchi di suggerire lo svolgimento di un mondo reale»; una pellicola che adatta un romanzo si definisce fedele al testo di partenza, quando «essa è, prima di tutto, il romanzo»⁸.

Si tratta altresì di un processo intertestuale di citazione cinefila e letteraria che contraddistingue il cinema degli autori «autentici», come li definisce Bazin nel suo articolo *Sulla «Politique des auteurs»* (1957), che prendono le distanze dai registi della *Tradition de la Qualité*, i quali adattano i testi letterari secondo il principio dell'«equivalenza» e non secondo quello dell'autonomia dei *media*.

Il critico Michel Marie osserva, a tale proposito, che pur

avendo denunciato una certa concezione dell'adattamento in vigore negli anni '50, quella che trasformava i romanzi di Stendhal o di André

⁷ A. BAZIN, «*Journal d'un curé de campagne*» e la stilistica di Bresson (1951), trad. it. di G. Grignaffini, in *La pelle e l'anima: intorno alla Nouvelle Vague*, a c. di G. Grignaffini, Firenze, La Casa Usher, 1984, p. 129 ss.

⁸ Ibid.

Gide in antenati dei feuilleton televisivi, i registi della Nouvelle Vague non hanno tuttavia rinunciato a ispirarsi ai racconti letterari che li appassionavano [...]. Per la maggior parte, i loro film non cercano di dissimulare l'origine letteraria del racconto, né di sostituire agli episodi considerati anticinematografici «equivalenze» più visive⁹.

III. *L'adattamento cinematografico di un'opera letteraria secondo François Truffaut*

La *Politique* è il manifesto degli autori della Nouvelle Vague che concentrano su loro stessi l'idea di curare il film in ogni sua fase di produzione, compresa la scrittura. Truffaut, dal suo canto, vede rafforzata la propria convinzione secondo cui un film «somiglia all'uomo che l'ha fatto», non importa se in meglio o in peggio; quel che conta è la fusione completa tra autore, film e vita¹⁰.

Sin dal cortometraggio *Les mitons* (1957), tratto dal racconto breve di Maurice Pons, Truffaut mette in pratica le teorie sull'adattamento avanzate da Bazin. Il cineasta perfeziona nel tempo la pratica dell'adattamento nelle sue opere, filmando pagine scritte e facendo ampio impiego della voce «fuori campo», e la parola nel suo cinema raggiunge il culmine espressivo con *Jules et Jim*, tratto dal romanzo omonimo di Henri-Pierre Roché; la voce di Michel Subor assolve la stessa funzione che la colonna sonora di Georges Delerue ricopre nel film, in quanto supporto dell'azione drammatica¹¹. Truf-

⁹ M. MARIE, *La Nouvelle Vague* (1997), trad. it. di D. Buzzolan, Torino, Lindau, 1998, p. 91.

¹⁰ All'interno della *Politique* si opera un distinguo tra «autori autentici» e «registi»; i primi dovrebbero privilegiare il «culto estetico della personalità» riferito alla continuità della creazione artistica che perdura di opera in opera, fino a consolidarsi nel marchio dell'autore. Rivette, Rohmer, Chabrol, Godard e Truffaut – cineasti che gravitano attorno alla rivista «Cahiers du Cinéma» – prendono le distanze dal cinema indistinto della *Qualité* e volgono la propria ammirazione ad autori come Renoir, Rossellini e Becker, ma anche a Hitchcock, Hawks e Welles che hanno saputo imporre la propria personalità artistica all'interno di un sistema, quello hollywoodiano, notoriamente industrializzato e standardizzato.

¹¹ In merito agli studi sull'adattamento dei libri di H.-P. Roché, cfr. È. BESSIÈRE, *Deux «Jules et Jim»*. *Analyse comparée des deux œuvres de Heny-Pierre Roché et François Truffaut*, Paris, CNPD, 1998; S. VOLPE, *La forma intermedia. Truffaut legge Roché*, Palermo, L'Epos, 1996; L. ZECCHI, *Jules e Jim*, Palermo, L'Epos, 2007.

faut, osserva Giorgio Tinazzi, non esita a ricorrere all'utilizzo della *voice over*, specialmente quando la parola letteraria rivela la sua

intraducibilità in dialoghi e in situazioni visibili. Ne risente, positivamente, la costruzione stessa del film che viene a giocare sull'alternanza di blocchi stilistici, molto *detti* e molto *visibili*. Quell'uso del *narratage* serve poi a denotare una partecipazione, avvalorata dal fatto che spesso i brani sono letti dallo stesso regista. La scrittura si conferma come scambio, e la voce in presa diretta intende ottenere, nei riguardi dello spettatore, gli effetti di una lettera manoscritta¹².

Poiché l'opera originale è caratterizzata dalla presenza di personaggi e di situazioni descritte attraverso la narrazione e i dialoghi, il cineasta non può non rimanere influenzato dal testo; lo sceneggiatore si assume l'arduo compito di trasformare in immagini filmiche ciò che il romanziere racconta e i dialoghi, ma sopra ogni cosa si deve conoscere la storia del testo letterario che adatta e la biografia del suo autore; tutte informazioni, queste, che Truffaut pazientemente raccoglie nei suoi *dossier*.

Le pellicole del cineasta parigino, costellate da una miriade di omaggi e di allusioni che costantemente richiamano l'immaginario dei film e dei libri, mettono in risalto la predilezione di Truffaut – incapace, come afferma egli stesso, di parlare di sé in maniera diretta – per la letteratura “dell'io”. Il cineasta propende per i generi letterari della confessione, dell'autobiografia e della *correspondance*, ma anche per le forme ibride del romanzo epistolare e diaristico (*roman journal* e *journal fictif*)¹³.

Truffaut, parlando di sé indirettamente, scinde la propria personalità in due anime: egli è allo stesso tempo personaggio e autore, tanto che risulta spesso difficile scorgere quello scarto che vige tra

Sullo statuto del «narratore-lettore», figura fortemente presente nel film *Jules et Jim*, e della *voice over*, cfr. A. GAUDREAU, *Dal letterario al filmico: sistema del racconto* (1989), trad. it. di D. Buzzolan, Torino, Lindau, 2006, p. 156 ss.; C. METZ, *Linguaggio e cinema* (1971), trad. it. di A. Farassino, Milano, Bompiani, 1995, p. 59 s.

¹² Cfr. G. TINAZZI, *Le affinità elettive*, in *Truffaut, l'uomo che amava il cinema. Ricognizione nel pianeta di Truffaut*, a c. di G. De Pascale et al., s.l., Rotazione&Rivoluzione, 1989, p. 106.

¹³ Cfr. M.-C. GRASSI, *Lire l'épistolaire*, Paris, Dunod, 1998; P. MILDONIAN, *Alterego. Racconti in forma di diario tra Otto e Novecento*, Venezia, Marsilio, 2001; si rimanda inoltre alla bibliogr. in essi contenuta.

verità autobiografica e *inventio*, vale a dire quella creatività poetica che Leopardi, con straordinaria semplicità, distilla in un celebre verso: «Io nel pensier mi fingo; ove per poco | il cor non si spaura» (*L'infinito*, vv. 7 s.)¹⁴.

Il cineasta inoltre non cela allo spettatore i meccanismi della scrittura nei suoi film, che mette anzi in scena evidenziando gli stati d'animo di scrittori e di lettori che popolano il suo cinema e che Truffaut presenta sotto le sembianze di spettri affetti da grafomania (*L'histoire d'Adèle H.*); oppure in veste di arguti critici letterari, come si evince dalle conversazioni dotte tra Jules e Jim o tra Claude, Ann e Muriel (*Jules et Jim, Les deux anglaises*). Lo stesso vale ne *L'homme qui aimait les femmes* per Bertrand – alter ego inconfessato di Truffaut, che riflette qui sul proprio lavoro – dopo che una dattilografa si rifiuta di lavorare al suo manoscritto perché il contenuto urta la sua sensibilità:

Scrivere, esprimersi in una forma o in un'altra, significa al contempo esporsi al giudizio altrui. La condanna del manoscritto da parte della dattilografa mi colpì maggiormente proprio perché era stata formulata con dolcezza. Scrittore esordiente, ero messo all'indice dalla mia prima lettrice. Dapprima abbandonai il manoscritto e me ne disinteressai completamente. Poi mi prese il desiderio di leggere i memorialisti del secolo scorso: come bisogna scrivere quando si parla di sé, quali regole osservare? Mi resi conto che non vi sono regole, ogni libro è differente ed esprime la personalità del suo autore¹⁵.

Il personaggio di Truffaut, in quanto neofita, si pone gli interrogativi comportati dalla scrittura, e non si sottrae al problema della trasfigurazione del reale sul piano della creazione artistica che coincide, secondo quanto si cercherà di dimostrare, con lo stato di *rêverie*. Bertrand, infatti, è deciso a riprendere il manoscritto e a sigillarsi in casa per scrivere. «Le immagini della mia vita incalzavano, i ricordi affluivano da soli» – confessa Bertrand – «il movimento della mac-

¹⁴ «Io nel pensier mi fingo» significa «immagino, quasi dando una nuova forma a quanto ogni forma rifiuta», cfr. G. LEOPARDI, *Canti*, a c. di M. Fubini, Torino, Loescher, 1964, pp. 114-117. Il verso permette di fornire il duplice significato etimologico del verbo latino *finigo*: *finigo*: fare, plasmare, ma anche creare. Ha sollecitato questa riflessione una conversazione con il prof. Giancarlo Carabelli, alla cui memoria è dedicato questo scritto.

¹⁵ F. TRUFFAUT, *L'uomo che amava le donne – Cineromanzo* (1977), trad. it. di M. Voza, Venezia, Marsilio, 1990, p. 68.

china trascinava con sé quello del pensiero e avevo la sensazione che il libro si scrivesse da solo»¹⁶.

IV. *Il paese delle chimere e le immagini della rêverie*

Esiste un preciso istante, quello della solitudine, in cui il foglio di carta bianco sta per divenire testimone di una *correspondance*, o meglio di una confessione. Quel momento coincide con la condizione di estasi creativa che Gaston Bachelard definisce «stato di *rêverie*».

Che si tratti del diario di Adèle (*Adèle H.*) o di Muriel (*Les deux anglaises*), oppure del romanzo di Bertrand (*L'homme qui aimait les femmes*), o della *correspondance* amorosa (*Jules et Jim* e *Les deux anglaises*), il motivo della scrittura nel cinema di Truffaut è, per i suoi personaggi, sia turbamento sia momento salvifico; caratteristiche che tornano con insistenza tematica a rimarcare la polifonia che contraddistingue le lettere, i diari, i libri e i toni espressivi di ciascun personaggio¹⁷.

Come si è accennato sopra, il termine *rêverie* indica il meccanismo psichico della fantasticheria, del sogno e dell'immaginazione fantastica allo stesso tempo, ai cui ricordi e immagini si abbandona lo spirito solitario; secondo Bachelard la libertà della *rêverie* somiglia a quella del sogno (il *rêve*), ma la prima indica un fenomeno della veglia e non propriamente del sonno.

La natura della *rêverie* è dinamica e implica l'idea del romitaggio: uno spostamento nello spazio e nel tempo, in cui la dialettica tra senso simbolico (in termini di conoscenza e di ricerca) e distacco (esilio volontario come allontanamento da sé e dal mondo) si risolve nella condizione di marginalità sociale. Si tratta di una «solitudine scelta, ma anche imposta», come nota Bronisław Baczko, «felice, ma anche eroica» e affatto priva di pericoli e minacce¹⁸.

In ambito filosofico, il massimo esempio di romitaggio, così inteso, risiede ne *Les rêveries du promeneur solitaire* di Jean-Jacques

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Riguardo all'analisi dell'epistolario di Truffaut si rimanda a M. AMATULLI e A. BUCARELLI, *Truffaut uomo di lettere*, Prefaz. di S. Liandrat-Guigues, Urbino, QuattroVenti, 2004.

¹⁸ B. BACZKO, *Giobbe amico mio: promesse di felicità e fatalità del male* (1977), trad. it. di P. Virno, Roma, Manifestolibri, 1999, p. 175 s.

Rousseau (1776)¹⁹. Oltre al dialogo di Rousseau con se stesso e con la natura, nelle fantasticherie si trova anche un sentimento di religiosità, poiché il filosofo, nella fase finale della sua esistenza, leggeva assiduamente le Sacre Scritture. Osserva lo studioso Jacques Voisine:

Rousseau adulte, lecteur assidu de la *Bible*, vit comme les mystiques dans un univers personnel dominé par l'opposition entre apparence et réalité: fait qui contribue d'ailleurs à rendre plus difficile l'identification de tel "événement" mystérieux mentionné dans le *Rêveries*, et qui peut être d'ordre intérieur et personnel. [...] Ce qui n'empêche qu'on puisse aussi voir en lui le pionnier d'une "sécularisation" du mysticisme. [...] Dans la mesure où Rousseau se rapproche des mystiques, il a donc son système de valeurs, qu'il oppose volontiers à celui du monde: à l'absolu, le permanent; aux autres le relatif, l'éphémère²⁰.

Questa inclinazione che sfiora il misticismo, rilevato da Voisine nell'analizzare l'opera di Rousseau, racchiude già in sé l'idea che la *rêverie* sia essa stessa non solo la via maestra per raggiungere il rasserenamento spirituale, ma anche un indomabile strumento di libertà rispetto alle voluttà della vita terrena: essa permette un balzo verso «il paese delle chimere», un mondo ideale «che la mia immaginazione» – scrive Rousseau ne *Le Confessioni* – «popolò in breve di esseri fatti a immagine del mio cuore»²¹.

Tuttavia, senza entrare nel merito del progetto filosofico rousseauiano, che in questa sede interessa solo per quanto concerne il rapporto tra scrittura e *rêverie*, si ritiene che esso consista nel voler mostrare la natura umana agli uomini attraverso un intento paideutico, esemplare, di trasparenza.

L'ideale del *promeneur solitaire*, del sognatore errante e solitario, si rivela un utile dispositivo per ricercare quella stessa verità che, secondo il filosofo ginevrino, solo l'uomo libero e autarchico è in grado di scoprire, instaurando un dialogo con la natura. Sopra ogni altra co-

¹⁹ Oltre a *Les rêveries du promeneur solitaire*, vi sono anche altri scritti di natura autobiografica e introspettiva, dedicati dal filosofo illuminista al dialogo con se stesso e al romitaggio, a partire dalle *Lettere a Malesherbes* (1772) e i *Dialoghi* (1772-75), fino a *Le Confessioni* (1782) opera che omaggia il modello di Agostino d'Ippona. Cfr. J.-J. ROUSSEAU, *Scritti autobiografici*, trad. it. a c. di L. Sozzi, Torino, Einaudi, 1997.

²⁰ J.-J. ROUSSEAU, *Les rêveries du promeneur solitaire* (1776), Préf. par J. Voisine, Paris, Garnier-Flammarion, 1964, p. 21 ss.

²¹ Cfr. Id., *Le Confessioni* II 9, in *Scritti autobiografici*, cit., p. 421.

sa, è l'idea stessa del romitaggio che può liberare il soggetto dalla prigionia: «L'esplorazione di uno spazio, qualunque sia la sua organizzazione, propone il problema di un limite, un limite fluttuante, elastico» che rinvia, secondo Giovanna Aleo, alla «grande utopia del viaggio [che] si apre e si chiude continuamente prendendo direzioni diverse, [diventando] il segno e il simbolo di un perpetuo rifiuto di sé»²².

V. Odissee e pellegrinaggi nel romanzo di Truffaut

Nelle opere di Truffaut, il dinamismo con cui i personaggi compiono dei viaggi vicini all'ideale di «una ricerca dell'impossibile, un'avventura interiore»²³, tesi verso la grande utopia, è una costante che va di pari passo con l'idea di *rêverie*. I viaggi di conoscenza, di ricerca e di desiderio diventano, a seguito della scrittura, tracce del vissuto. L'unica via, però, che i personaggi possono intraprendere per sfuggire al legame – per dirla con le parole del Werther – parassitario e ipocrita che essi e l'artista intrattengono con il mondo, è la *rêverie*: una forma di auto-esclusione dalla vita reale, a favore di un mondo popolato dagli spettri della fantasticheria. Se per Montesquieu e Montaigne il viaggio viene ad assumere un valore di ricerca, lo *spleen* per i romantici altro non è che amore per la vita e l'insoddisfazione per essa, causa conseguente dell'emarginazione dalla società che relega lo spirito libero negli angoli più remoti del sé, laddove alberga la follia.

Nel cinema di Truffaut fantasticheria, arte e romitaggio procedono di pari passo: Adèle (interpretata da Isabelle Adjani), per esempio, chiude *L'histoire d'Adèle H.* con una frase lapidaria che delinea la risolutezza del personaggio, uno dei più appassionati e tragici della filmografia truffautiana: «Quella cosa incredibile da farsi per una ragazza, attraversare il mare e passare dal vecchio mondo al nuovo per raggiungere il suo amante, quella cosa io la farò»²⁴. Durante il suo

²² G. ALEO, *Il viaggio della scrittura. «Rêverie», miraggio, iniziazione*, Catania, Coop. Univ. Ed. Catanese di Magistero, 1989, p. 11 ss.

²³ *Ibid.*

²⁴ Tale citazione è riportata nel film alla lettera ed è tratta dal *Diario* criptato di Adèle, la secondogenita di Victor Hugo, resa nota da Truffaut grazie a *L'histoire d'Adèle H.* Il diario viene ritrovato e in parte decifrato da Frances Vernor Guille,

pelegrinaggio, Adèle, pur essendo ben introdotta nella vita sociale, sceglie per sé l'esilio, condizionata com'è dalle passioni che la porteranno a seguire i movimenti del reggimento del suo ex-amante, il tenente Pinson (Bruce Robinson), da Halifax fino alle Barbados, dove soccomberà alla pazzia.

Ne *L'homme qui aimait les femmes*, invece, Bertrand Morane (Charles Denner) compie un'odissea urbana come l'*Ulisse* joyciano, semplice nella sua quotidianità, fatta di incontri fugaci e scappatelle amorose; tale romitaggio porta il personaggio a scrivere un'autobiografia, nella quale descrive il suo rapporto con le donne e di cui egli ammira soprattutto le gambe, mezzi locomotori che regolano gli spostamenti del personaggio: «Le gambe delle donne» – scrive nel suo *mémoire* – «sono compassi che misurano il globo terrestre in tutte le direzioni, donandogli il suo equilibrio e la sua armonia».

Jules (Henri Serre) e Jim (Oskar Werner), amici fraterni in *Jules et Jim*, si mettono in viaggio per andare ad ammirare una scultura arcaica che raffigura i tratti del volto di donna dal sorriso misterioso, incarnata poi da Catherine (Jeanne Moreau), dopo la visione di alcune diapositive a casa dell'amico Albert (Boris Bassiak):

Era il viso di donna scolpito in modo rozzo, con un sorriso fermo e tranquillo che li colpì. La statua, scoperta di recente, era in un museo all'aperto in un'isola dell'Adriatico. Decisero di andarla a vedere insieme. [...] Era molto più bella e misteriosa di quanto avevano immaginato. La guardarono in silenzio. Ne parlarono soltanto il giorno dopo. Avevano mai incontrato quel sorriso? Mai. Cosa avrebbero fatto se l'avessero incontrato? Lo avrebbero seguito.

Ann Brown (Kika Markham) ne *Les deux anglaises* compie un viaggio, durante il quale conosce Claude Roc (Jean-Pierre Léaud), intraprendendo così la sua educazione sentimentale e artistica.

Questi casi cinematografici offrono un esempio del significato stesso che il concetto di *rêverie* è venuto ad assumere oggi per le teorie filosofico-letterarie; esso sottopone il giudizio alle ragioni intrinseche dello *spleen* romantico e a un certo fine educativo che, secondo Michail Bachtin, non può prescindere dalla *visibilità*, cioè dall'esperienza concreta del visibile: in questo senso, la visione stori-

cfr. A. GILLAIN, *Tutte le interviste di François Truffaut sul cinema* (1988), Roma, Gremese, 2005, p. 209.

ca del *cronotopo* – legato all’idea neoclassica di località (*Localität*)²⁵ – diventa il referente del tempo nella letteratura. Bachtin, anche a proposito di Rousseau, parla di immaginazione artistica cronotopica, con l’avvertenza che si tratta di un cronotopo particolare, per cui solo nella natura egli è in grado di «sentire il tempo»; ma per il filosofo illuminista

il momento della storicità reale del tempo era ancora molto debole [...]; dallo sfondo ciclico del tempo naturale si staccarono soltanto il tempo idillico (anch’esso ancora ciclico) e il tempo biografico, che già supera la ciclicità, ma non sfocia ancora interamente nel tempo storico reale. Perciò anche il momento della necessità storico-creativa era quasi del tutto estraneo a Rousseau²⁶.

Per certi versi Truffaut sembra condividere le due tipologie cronotopiche di cui parla Bachtin: luoghi e intrecci immediatamente connotati dalla *Localität*, rimandano nei film a un’idea del tempo biografico in cui la stilizzazione del suo trascorrere supera la ciclicità del tempo storico. Oltre al ricorso consistente a immagini d’archivio e a fotografie d’epoca che, a livello formale, richiamano un dato periodo storico, in *Jules et Jim* viene, per esempio, accentuato il fatto che i personaggi non invecchiano mai: nel film, per «sottolineare il tempo che passa, Gruault trovò un espediente che mi piacque moltissimo» – ricorda Truffaut – «mettere nella scenografia i quadri più importanti di Picasso. Si vede arrivare l’impressionismo, il periodo cubista, i collages»²⁷. L’idea di storicità nel «romanzo» di Truffaut è inoltre legata sia al *medium* cinematografico sia alla tecnologia (l’uso dell’iride, ad esempio, ne *Les deux anglaises*, o la ricostruzione scenica degli ultimi anni della *Belle Époque* in *Jules et Jim*), ma anche alle tecniche di scrittura, in quanto segni volti a contestualizzare il periodo storico in cui si svolge la narrazione.

²⁵ Il concetto di *località* viene esposto nell’autobiografia di Goethe *Viaggio in Italia* (1817): la «visione storica di Goethe» afferma Bachtin «si basa sempre su una profonda, accurata e concreta percezione della località (*Localität*) [...]». Nel mondo di Goethe non ci sono eventi, intrecci, motivi temporali che siano indifferenti a un determinato punto spaziale di attuazione [...]. In questo mondo tutto è *tempospazio*, autentico *cronotopo*»; cfr. M. BACHTIN, *L’autore e l’eroe. Teoria letteraria e scienze umane* (1979), trad. it. di C. Strada Janovič, Torino Einaudi, 1988, p. 222 ss.

²⁶ Ivi, p. 240.

²⁷ *Tutte le interviste di François Truffaut sul cinema*, cit., p. 82.

VI. *La poetica della rêverie secondo Gaston Bachelard*

Gaston Bachelard, nella sua introduzione a *La poetica della rêverie* (1960), analizza la questione della *rêverie* da un punto di vista fenomenologico, indicandola come il luogo della psiche in cui si forma la poesia; è proprio grazie alla fenomenologia che «può essere messa in luce la distinzione tra il sogno e la *rêverie*, dal momento che la possibilità di intervento della coscienza caratterizza la *rêverie* in modo determinante»²⁸.

Bachelard sostiene che la *rêverie* è un «fenomeno troppo naturale – troppo inutile all’equilibrio psichico – perché venga trattata come una derivazione del sogno»; in altri termini, anziché «cercare il sogno nella *rêverie*, si dovrebbe cercare la *rêverie* nel sogno»; quest’ultimo non è altro che il momento in cui si proiettano le nostre profonde angosce all’interno delle quali emergono delle «isole di tranquillità»²⁹.

La *rêverie* è, in definitiva, la chiave per accedere al mondo dei mondi; essa è una *rêverie* cosmica, la quale presenta un mondo utopico inteso come *eu-tópos*, “luogo dove si sta bene”, in cui non è tanto importante la funzione del reale, ma «la testimonianza di una *funzione dell’irreale* [che] custodisce lo psichismo umano al di fuori di tutte le brutalità di un non-io ostile»³⁰.

Se da un lato la *rêverie* è espressione del benessere, ma anche di riappropriazione del proprio tempo e della propria identità, come afferma Jean Starobinski³¹, dall’altro essa è anche sintomo di una condizione di solitudine in cui i ricordi vengono avvolti dalla malinconia, e il sogno reca le ferite delle passioni mal vissute nella vita giornaliera. La solitudine nel sogno notturno è sempre ostile, ma non si tratta

²⁸ G. BACHELARD, *La poetica della rêverie* (1960), trad. it. di G. Silvestri Stevan, Bari, Dedalo, 1972, p. 17.

²⁹ Ivi, pp. 17-21.

³⁰ Ivi, p. 17 s.

³¹ «Leggere, dormire... Ma anche comporre satire, epistole o lettere in prosa. La scrittura contraddistingue, all’occorrenza, la riappropriazione cosciente del tempo. Il tempo riconquistato porta con sé il momento supplementare in cui l’individuo si dedica all’enunciazione della propria felicità, a fare il bilancio delle giornate di cui è ormai lui solo a disporre. Ora, dire come si trascorre il proprio tempo significa *dirsi*, costruirsi un’identità, fissare l’io dei suoi atti e dei suoi fatti» (J. STAROBINSKI, *L’ordine del giorno* [1982], trad. it. di C. Gazzelli, Genova, Il Nuovo Melograno, 1990, p. 13 s.).

di una solitudine intima; la *rêverie* invece ci permette di sfuggire al tempo: essa è uno *stato*. L'anima, continua Bachelard, si esprime attraverso l'universo poetico di chi scrive (poesie), e pertanto non è costretta nelle rigide coordinate del tempo e dello spazio reali, poiché essa trova finalmente quiete nei mondi plasmati dalla *rêverie*, nella solitudine profonda del *non-io*:

Nel segreto delle *rêveries* solitarie si animano non delle ombre, ma dei bagliori che illuminano l'alba di un amore. [...] Infatti, in ogni romanziere, la *rêverie* di una psicologia immaginante segue le molteplici proiezioni che le permettono di vivere, di volta in volta, come *animus* e come anima nella persona di diversi personaggi³².

Dato che il romanziere è un «sognatore di parole» e un generatore di senso, le parole, assumendo nuovi significati come se fossero ringiovanite, marciano alla ricerca di altri modi di essere e di pensare. Si creano, secondo Bachelard, dei sottili conflitti interni, soprattutto quando si oscilla tra la *rêverie* «vagabonda» e il significato stesso della parola, cioè il «vocabolario ragionevole», nelle immagini cosmiche. Questi conflitti si accentuano proprio quando si scrive: sotto la penna «l'anatomia delle sillabe scorre lentamente, [la] parola vive sillaba per sillaba col pericolo di *rêveries* interne»³³; se la penna sogna, la pagina bianca non può che acconsentire a questo diritto di sognare, e la lettura, come la scrittura,

è una dimensione dello psichismo moderno, una dimensione che, trasporta i fenomeni psichici già trasportati dalla scrittura. [...] Siamo collocati, leggendo un romanzo, in un'altra vita che ci fa soffrire e sperare, ma con l'impressione che la nostra angoscia sia dominata dalla nostra libertà, che la nostra angoscia non sia radicale. [...] Ma questa omeopatia agisce soprattutto in una lettura mediata, nella lettura valorizzata dall'interesse letterario. Allora si scindono i due piani dello psichismo, il lettore partecipa a questi due piani e quando diventa ben conscio dell'estetica dell'angoscia, è vicino a scoprirne l'inconsistenza³⁴.

³² BACHERLARD, *La poetica della rêverie*, cit., p. 84.

³³ *Ivi*, p. 24.

³⁴ *Ivi*, p. 31 s.

Riguardo all'atto di scrivere, si potrebbe parlare di omeopatia, o di «farmacopea» del vocabolario³⁵ in quanto cura benefica che, insistendo sui sintomi, placa le profonde angosce del sogno. In effetti, per Truffaut, la scrittura così come la lettura assumono una valenza sicuramente benefica; ma in quanto farmaco, qui inteso nel suo duplice significato etimologico di «rimedio» e di «veleno». Scrivere rivela il suo aspetto bifido: «il potere della scrittura» – asserisce Antonio Fiore – «può uccidere due volte»³⁶.

In Truffaut la scrittura nasce «come quasi magico strumento di salvezza, si fa segno fantasmatico, presagio di morte, strumento medianico per comunicare con l'altrove»; perciò i personaggi truffautiani si trasformano progressivamente in «vampiri della parola»³⁷.

Al personaggio di Adèle il potere taumaturgico della scrittura permette di trovare un precario equilibrio nel suo mondo tramite l'atto creativo che assume meccanismi di difesa. La corrispondenza tra Jim e Catherine, un «dialogo tra sordi», è il veleno che intacca la comunicazione amorosa. Muriel compie un percorso di maturazione intimo e travagliato le cui tappe sono determinate, lettera dopo lettera; infine, Bertrand compie un viaggio a ritroso nel tempo, scandito dal ritmo martellante della macchina da scrivere.

Si comunica scrivendo, ma si scrive in perfetta armonia e in autentica solitudine, stato di *rêverie*.

VII. Il laboratorio di Truffaut

Emerge, da questo discorso, non solo un principio psichico, ma anche un principio chimico che unisce il maschile e il femminile delle sostanze dell'*animus* e dell'anima; ma questi legami chiamano ulteriormente in causa un altro principio delle scienze naturali, meglio noto come le "affinità elettive", espressione divenuta famosa grazie

³⁵ Cfr. R. BARTHES, *Frammenti di un discorso amoroso* (1977), trad. it. di R. Guidieri, Torino, Einaudi, 2001, p. 71.

³⁶ A. FIORE, *Lo scaffale vuoto*, in *Truffaut: l'uomo che amava il cinema*, cit., p. 120.

³⁷ *Ibid.*

al romanzo di Goethe secondo cui esistono delle analogie tra i fenomeni naturali e gli atteggiamenti sociali³⁸.

In senso figurato, tale elezione rimarca l'amore di Truffaut per gli autori letterari e cinematografici prediletti e questo sentimento viene proiettato dal cineasta non solo sui suoi personaggi, ma anche sul suo lavoro. Nell'adattamento, parlando in termini di (ri)scrittura filmica, il testo letterario si stacca dal libro per legarsi al testo della sceneggiatura di Truffaut, dando vita a una nuova forma che non è più il romanzo di partenza, bensì la pellicola: un testo originale e autonomo.

Nel caso delle pellicole che vedono l'impiego consistente della voce "fuori campo", la dimensione simbolica della scrittura si raddoppia; questi espedienti sono motivo di confronto tra il cinema e la letteratura; ma la pellicola, assumendo le vesti di un «testo parallelo»³⁹, estrapola dalla letteratura segreti inconfessati e immagini allegoriche che il cinema rievoca, risvegliando la Chimera.

Tuttavia, ri-leggere e ri-scrivere – si riscrivono le parole con la stessa perseveranza con cui Pierre Menard ha tentato di riscrivere il *Don Chisciotte della Mancia* di Cervantes (1606)⁴⁰ – permette al lettore e allo scrittore di guardare il passato da un'altra prospettiva. Leggere di nuovo un testo, anche per metterlo in scena, equivale al tentativo di cogliere ogni sfumatura nel testo, cercando di eludere qualsiasi condizione stagnante dell'intelletto, per poi ritornare sui propri passi. Il cineasta contestualmente individua nel suo lavoro un passaggio graduale che parte dall'oggetto totale, il testo, e arriva all'oggetto parziale, il prelievo, mettendo in atto la rilettura di un brano. Se l'intertesto (il film) è un crogiolo di citazioni e allusioni,

³⁸ «L'opera scientifica di Goethe, sia sperimentale sia teorica, dev'essere considerata in stretto rapporto con quella letteraria. La dicotomia tra le "due culture" non s'era, al suo tempo, ancora aperta, e i presupposti umanistici della formazione dello scrittore escludevano comunque ogni concezione del sapere che non fosse globale e organica [...]. Più di ogni testo goethiano, sono proprio le *Affinità elettive* a mostrare come il lavoro scientifico dello scrittore [...] intendesse direttamente collegarsi alla sua sperimentazione poetica» (G. CUSATELLI, Introd. a J.W. GOETHE, *Le affinità elettive* [1809], trad. it. di G. Cusatelli, Milano, Garzanti, 1999, p. XVII s.).

³⁹ Cfr. G. MANGANELLI, *Pinocchio: un libro parallelo* (1977), Milano, Adelphi, 2002.

⁴⁰ Cfr. J.L. BORGES, *Pierre Menard, autore del «Chisciotte»* (1939), in Id., *Finzioni* (1935-44), trad. it. di F. Lucentini, Torino, Einaudi, 1955.

come asserisce Julia Kristeva⁴¹, è altrettanto vero che l'appropriazione della «parola altrui» sia la causa di un colpo di fulmine da parte del lettore nei confronti del testo; da qui, come nel «romanzo» di Truffaut, si origina un legame, quello delle affinità elettive.

L'impiego del commento (la voce *over*) mette in risalto il legame tra il lettore e lo scrittore, assolvendo una funzione stilistica paragonabile, in letteratura, alla ri-scrittura. Al contrario di chi crede che l'intervento dello *speaker* supplisca a una mancanza, ovvero all'incapacità di raccontare una storia, Truffaut afferma che il commento, come lui lo intende, è una sorta di confidenza del personaggio allo spettatore, «è come parlare all'orecchio di qualcuno»⁴². La parola nel cinema ricerca, di fatto, una spiritualità mediata dallo studio fisiognomico della scrittura, in quanto «traccia più leggibile dell'anima»⁴³; la stilizzazione artistica, invece, essendo «l'esatto contrario del realismo», rivela l'importanza della realtà contenuta nel testo letterario, o meglio nello stile dell'autore: il carattere di letterarietà nel cinema diventa un laboratorio di stile e di temi. Tuttavia, l'*imprimatur* del testo letterario pone Truffaut nella condizione di rispettare in modo irreprensibile lo stile letterario di Apollinaire, di Roché, di James, di Proust o di Goodies, per esempio, e gli stili di questi autori letterari si fanno quasi invisibili sulla cellulosa; *quasi*, perché la manipolazione della durata filmica comporta, per forza di cose, una riduzione del film rispetto alla narrazione letteraria.

Parlando di *Jules et Jim*, Truffaut riconosce che l'arte della sceneggiatura impone dei compromessi se non si vuole smarrire l'autenticità dei personaggi e del testo letterario. In merito al cambiamento dell'indole di Catherine, per esempio, Gruault aveva scritto: «lo la trovo meno Shakespeare, più Goethe»; invece Truffaut aveva così modificato la battuta: «lo la trovo meno cicala, più formica». Questa metafora zoomorfa – Jim in seguito s'interessa all'entomologia – esplicita il mutamento del personaggio, colto nella

⁴¹ Cfr. J. KRISTEVA, *Σημειωτική. Ricerche per una semanalisi* (1969), trad. it. di P. Ricci, Milano, Feltrinelli, 1978, pp. 119-123. Si veda anche A. COMPAGNON, *La seconde main. Ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979; M. BACHTIN, *Estetica e romanzo: un contributo fondamentale alla «scienza della letteratura»* (1975), trad. it. di C. Strada Janovič, Torino, Einaudi, 1976.

⁴² GILLAIN, *Tutte le interviste di François Truffaut sul cinema*, cit., p. 231.

⁴³ BAZIN, «*Journal d'un curé de campagne*», cit., p. 129.

sua fase matura. Catherine nella prima battuta è paragonata a Goethe, forse non a caso, perché sembra incarnare un apparente sentimento conciliante che vede nella località campagnola l'«inesprimibile bellezza della natura», come descritto dal Werther: ogni «albero, ogni siepe, è un mazzo di fiori, e si vorrebbe tramutare in maggiolini per poter fluttuare in questo mare di profumi e trarre da esso tutto il proprio nutrimento»⁴⁴.

VIII. *Una chambre tutta sua*

Nonostante le differenze tra il *Werther* di Goethe e la pellicola di Truffaut, è importante tenere presente che la morale del *Werther* e delle *Affinità elettive* viene interpretata da Truffaut stesso attraverso alternativi schemi paradigmatici attinenti allo spirito romantico, e che il cineasta fa spesso riferimento alle *Affinità elettive* all'interno del suo «romanzo» in maniera più o meno velata.

Benché Goethe tenda a un'idea scientifica e filosofica del mondo, anche il "romantico" Truffaut non si mostra estraneo agli studi scientifici – si pensi a *L'enfant sauvage* (1968). Che il cineasta non cerchi una risoluzione dei conflitti né che li riconduca alla soluzione matematica di un teorema non è del tutto plausibile; egli si limita a osservare, come se fosse uno scienziato degli animi, i rapporti umani, basati sulle affinità tacite o dichiarate. La scrittura, dal canto suo, instaura una relazione con il passato letterario e con la memoria storica, ma la *rêverie* mantiene il primato in questo percorso e le affinità elettive svelano il culto laico di Truffaut: un sentimento di *pietas* dell'autore nei confronti dei suoi autori e personaggi letterari preferiti. Tali momenti, quelli di stilizzazione della scrittura nel cinema, si manifestano negli attimi in cui il tono della favola si fa carico di una morale, come quando Truffaut esplicita la volontà di esprimere la propria visione del mondo.

⁴⁴ J.W. GOETHE, *I dolori del giovane Werther* (1774), trad. it. di P. Capriolo, Milano, Feltrinelli, 1993, p. 18.

La chambre verte – vero e proprio testamento artistico di Truffaut – può essere considerato un «film-antidoto» contro l'oblio, legato al ricordo, al culto e alla devozione nei confronti di coloro che non ci sono più, ma esso è prima di tutto il Pantheon degli idoli letterari di Truffaut. *La chambre verte* viene paragonata da Truffaut stesso a una missiva, a «qualcosa di intimo»: equivale a scrivere, dice Truffaut, «una lettera a mano, la lettera non sarà perfetta, la scrittura forse sarà tremolante, ma sarai tu, la tua scrittura»⁴⁵.

Per questa ragione, «*La chambre verte* appartiene al genere di film in cui si trovano *Fahrenheit 451*, *L'enfant sauvage*, *Adèle H.*» asserisce l'autore; i «morti, qui, sono come i libri di *Fahrenheit*: ci si affanna a far rivivere cose inerti, i vivi infondono loro il proprio respiro, le proprie passioni»⁴⁶, essi sono «romanzi filmati» dal vago gusto gotico.

I ritratti esposti nella camera verde di Divenne/Truffaut sono, in ultima analisi, mostrati con la stessa dolce devozione che ricorda un brano tratto dalle *Le affinità elettive*:

... ogni personaggio esprimeva la più pura delle esistenze; erano da considerarsi tutti, se non proprio nobili, senz'altro buoni. I volti, i gesti ispiravano un sereno raccoglimento, uno spontaneo riconoscimento dell'Essere supremo, una tacita attesa e dedizione amorosa. Il vecchio dalla testa calva, il fanciullo ricciuto, il giovinetto vivace, l'uomo serio, il santo trasfigurato, l'angelo in volo, tutti apparivano beati in un innocente appagamento, in una pia attesa. Anche la vicenda più comune aveva qualcosa della vita celeste, e in ognuno pareva perfettamente connotato un atteggiamento religioso⁴⁷.

La religiosità insita nel culto di Davenne, così come la scrittura e la parola letteraria, diventano pertanto traccia leggibile dell'io: le parole e i gesti sono lo specchio dell'anima. I personaggi, messaggeri dell'emotività intima del loro autore, e il gusto per la musicalità delle parole erranti sono indici della ricerca, da parte di Truffaut, di un cinema propriamente letterario che è dato non solo dal moto della *rêverie*, ma anche dall'ossessione di rendere visiva la parola scritta; «la

⁴⁵ GILLAIN, *Tutte le interviste di François Truffaut sul cinema*, cit., p. 240.

⁴⁶ Ibid.

⁴⁷ Si rimanda a un'altra ed. it. del romanzo, J.W. GOETHE, *Le affinità elettive* (1809), trad. it. di A. Vigliani, con un saggio di Th. Mann e Postfaz. di H.-G. Gadamer, Milano, Mondadori, 2010, p. 141.

scrittura investe uno dei nuclei forti della sua poetica», afferma Tinazzi, tanto che nel cinema di Truffaut non compaiono solo pagine scritte ma anche tipografie, «i luoghi della loro riproduzione», passando dall'«atto manuale che le genera», per arrivare «all'esemplificazione didattica del meccanismo della scrittura» per illustrare il rapporto tra segno e oggetto (*L'enfant sauvage*)⁴⁸.

Per questo motivo il cineasta parigino riprende i suoi personaggi mentre scrivono, mentre leggono e mentre discutono tra loro di quel che hanno letto, senza però trascurare la duplice qualità, terrena e spirituale, della scrittura.

Secondo le teorie di Bachelard, si tratta di quella forza che indica la via ai fantasmi della *rêverie*; in altri termini, la stessa forza poetica che stimola i sensi e che permette alla *rêverie* di divenire polisensoriale⁴⁹, creando luoghi, situazioni e personaggi proprio come accade in letteratura e nelle altre forme di narrazione, in cui la *rêverie* è materia prima della creazione artistica.

IX. Allegoria di Prometeo

Il personaggio è tutto. I «caratteri non sono “idee astratte”, ma “persone vive”, individui concreti», e ne *Le affinità elettive* – così come nelle opere di Truffaut, si potrebbe aggiungere alle parole di Thomas Mann – i personaggi «sono pieni di calda vita individuale»⁵⁰. La soggettività dei personaggi truffautiani si esprime grazie al sonnambulismo creativo, cercando alle volte un contatto con chi si trova nell'aldilà, all'insegna del misticismo: la «gente vuole sempre suddividere i miei film opponendo le sceneggiature originali agli adattamenti» afferma Truffaut, aggiungendo: «la mia divisione personale sarebbe tra commedie drammatiche e film liturgici»⁵¹.

Sul piano concettuale, la metafora dei «film liturgici», assume un forte valore allegorico: «Come Prometeo ruba il fuoco, così Atoine Doinel [ne *Les Quatre Cents Coups*] ruberà una macchina da scrive-

⁴⁸ G. TINAZZI, *La letteratura e la lettera nella Nouvelle Vague*, in «Bianco&Nero», 1/2, 2000, pp. 105-107.

⁴⁹ BACHELARD, *Poetica della rêverie*, cit., p. 175.

⁵⁰ In GOETHE, *Le affinità elettive*, cit., p. IX s.

⁵¹ GILLAIN *Tutte le interviste di François Truffaut sul cinema*, cit., p. 215.

re», vale a dire «il segreto del linguaggio, la luce della scrittura»⁵². Truffaut, visto il significato figurato del furto di Doinel, rapina la prosa per parlare di sé e ruba le parole quotidiane delle persone che incontra o con cui lavora per scrivere le sceneggiature. A proposito de *La nuit américaine* (1973), infatti, il cineasta francese afferma che «questo film è destinato a illustrare che una parte importante del lavoro del regista consiste nel rubare. Il regista è un ladro»⁵³, ed come se si appropriasse della parola di altri per esprimersi. D'altro canto Truffaut, impadronendosi dei soggetti letterari, si giustifica e dice che ciò gli procura il convincimento di essere «più intimo e sincero»⁵⁴.

Le sperimentazioni del cineasta parigino – pur operando Truffaut all'insegna della “tradizionalità” o “classicità” rispetto ai suoi colleghi – sono caratterizzate non solo dall'impiego della citazione filmica e letteraria, ma anche dalla costante ricerca di un dispositivo idoneo, di una forma di scrittura e di lettura che generi il cinema, e non viceversa. Per questo motivo, il libro «diventa un oggetto a cui ci si affeziona», assumendo un forte «valore sentimentale»⁵⁵. Al momento della messa in scena, si tratta di trovare una mediazione: la parola letteraria viene piegata alle esigenze dell'adattamento filmico, avvalorando il lato anticinematografico del *récit*, ma rimarcando il carattere di *letterarietà* professato da Bazin. Va da sé che rubare o prendere in prestito qualcosa dalla letteratura – in una parola: citare – comporta un lavoro di ri-scrittura, un processo di personalizzazione della scrittura cinematografica, ed è in questo passaggio che la *rêverie* tocca il lato creativo del cineasta.

Il cinema di Truffaut, si è visto, è un “cinema di prosa” che contribuisce a determinare il carattere di immaginazione narrativa: è lo stato di *rêverie* a mettere in stretto rapporto l'immagine cosmica (l'immaginazione dello scrittore, del cineasta, del lettore e dello spettatore) con la parola letteraria proiettata sullo schermo. Da questo ragionamento deriva una concezione della letteratura come mondo, e del cinema come vita, còlta dai ricami sinuosi che escono dalla penna e dai caratteri severi e indelebili impressi sulla carta stampata. Poiché la scrittura reca la testimonianza di un ricordo, è altresì vero

⁵² FIORE, *Lo scaffale vuoto*, cit., p. 114.

⁵³ GILLAIN *Tutte le interviste di François Truffaut sul cinema*, cit., p. 196.

⁵⁴ Ivi, p. 185.

⁵⁵ Ivi, p. 109.

che la morale delle pellicole truffautiane potrebbe essere così definita: «o si vive, o si scrive», ma «se si smette di scrivere, si smette di vivere»⁵⁶.

Il cinema di Truffaut può giustamente essere definito letterario, soprattutto se si pensa ai casi dei cineromanzi *L'argent de poche* (1976) e *L'homme qui aimait les femmes* (1977), versioni romanzesche che delineano, in definitiva, quel percorso simile e opposto a cui il cinema sottopone l'adattamento di un testo letterario. Pur mantenendo le discipline un proprio margine di autonomia nel linguaggio, da un cinema letterario anticinematografico, come quello di Truffaut, non può non derivare una letteratura cinematografica antiletteraria, come esemplifica il caso del cineromanzo.

Tuttavia, il cinema di Truffaut non è qualcosa di macchinoso o etereo, ma di scientifico e saldo; il suo "romanzo", infatti, è la testimonianza del mondo esperito che in ogni momento rammenta il ragazzo selvaggio che alberga nell'autore, un timido e irrequieto adolescente da sempre innamorato tanto della parola letteraria quanto del cinema, nonché del suo mestiere: «Ecco perché sono il più felice degli uomini» – puntualizza Truffaut – «[perché] realizzo i miei sogni e sono pagato per farlo, sono un regista»⁵⁷.

Il sistema scientifico-naturalistico goethiano delle affinità elettive può, pertanto, servire da paragone per insistere, ancora una volta, sul legame e sulle predilezioni letterarie del cineasta, tratte per esempio, da Proust, quale motivo di ispirazione della sua saga su Antoine Doinel, da Balzac, a cui Doinel dedica un cero ne *Les Quatre Cents Coups* (1959), e da Léautaud, la cui corposa autobiografia viene mostrata in *L'amour en fuite* (1979), fino a Céline, Gide, e soprattutto Goethe, *le cui Affinità elettive* diventano motivo di interesse e di scambio intellettuale tra i personaggi di *Jules et Jim*, una pellicola, a sua volta, tratta dall'autobiografia del settuagenario Henri-Pierre Roché (1953) e del quale Truffaut adatterà anche *Les deux anglaises et le Continent* (1956). I libri rimangono i veri protagonisti delle sue

⁵⁶ FIORE, *Lo scaffale vuoto*, cit., p. 120.

⁵⁷ L'articolo *Ecco perché sono il più felice degli uomini* è riportato nell'antologia dell'autore uscita postuma nel 1987 e pensata da Truffaut stesso come il seguito de *I film della mia vita* (Paris, Flammarion, 1975); cfr. F. TRUFFAUT, *Il piacere degli occhi* (1987), trad. it. di M. Biancat, a c. di J. Narboni e S. Toubiana, Roma, Minimum Fax, 2010, p. 295 ss.

pellicole, ed è come se la vita buccasse lo schermo, come se la *poetica della rêverie* si appropriasse dello spazio dell'immaginario.

In definitiva, il cinema di François Truffaut è emblematico della compenetrazione tra arte e vita, tra passione e creatività, tra rigore morale e fantasticheria, tra amore per il cinema e amore per la letteratura, tra le immagini della vita e quelle della sua cosmica *rêverie*.

ABSTRACT. – Literature is a fundamental aspect of François Truffaut's cinema. In his movies it is possible to find these two great passions – literature and cinema – which are always strictly connected together. The bibliography on the relationship between Truffaut and literature allows to study in depth what may be defined «Le roman de François Truffaut», to quote the title of a special issue of the French review «Cahiers du cinéma», published in December 1984. Such «roman» is characterized by movies, as well as by letters and critical writings, which concern the work of the author. This paper is mainly concerned with Truffaut's artistic project in terms of screen versions of a literary work that produced movies like «livres filmés» – as some film critics call them – through the use of that creative force which literary culture defines with the term of *rêverie*; besides, in this essay the philosophical conception of *rêverie* developed by Gaston Bachelard in his book *La poétique de la reverie* (1960) is applied to the “literary cinema” of Truffaut.