

In ricordo di François Truffaut

IL CANTO INTERIORE DI UN “PUER AETERNUS”

*“Il Puer ispira lo sbocciare delle cose
C’è bisogno dei doni del Puer”*

James Hillman

Con *Vivement Dimanche!* François Truffaut si accommiata dal cinema e dalla vita con il suo film più misterioso, reticente e segreto, un’opera che già nell’ asciutto dualismo del “nomen” rivela l’”omen” di un destino intrecciato di vita e di morte (il regista è scomparso una *domenica* d’ottobre di vent’anni fa), ma anche di cinema che si fa vita e di vita che si fa cinema.

Quando realizza questo film Truffaut è di nuovo innamorato, ma la sua dichiarazione la affida non ad pellicola “rosa” bensì “nera”, che gira in b/n e di notte, e più che alla donna la rivolge all’attrice, una Fanny Ardant intraprendente ed ironica dopo ¹l’esperienza “dark” di *La femme d’à coté*.

Poteva essere un canto d’amore limpido e diretto; è, al contrario, un percorso ansioso, mediato e medianico in cui l’attrazione lascia il posto al “suspense” e la pulsione di vita ad impulsi di morte.

L’autore ci fa credere che il film sia da considerare come un omaggio ad Hitchcock, ma invece rilegge Siodmak, ripercorrendo trama e stilemi di un film che già nel titolo, *Phantom Lady*, riverbera di luce inquieta la sua ultima esperienza filmica.

Film “selvaggio” (in quanto “imperfetto” nei confronti della perfezione del maestro di riferimento) (1) ed “astratto” (nel film di Truffaut, “nero” per *convenzione*, la morte è *astratta*, mentre in quello di Siodmak, “nero” per *convinzione*, essa è terribilmente *concreta*) (2), pur nella ricerca della forma pura di un “noir” classico, *Vivement dimanche!*, una volta decifrati i complessi codici semantici e linguistici, sentimentali e psicologici che l’hanno generato, rivela più di quanto si potesse sperare su tutta l’opera di Truffaut, e proprio in ragione di quell’elemento autoriale che lo rende così lontano dal modello ma così prossimo alla ispirazione interiore del cineasta che qui, in maniera ultimativa, scopre, nel film più assoluto del suo cinema assoluto, fatto di verità poetiche, di idee “fisse” (“una specie di fuga nell’interiorità” le definisce Truffaut) (3) e di situazioni “malate”, la sua natura di “puer aeternus”,

nel significato archetipico che ne hanno dato Carl Gustav Jung (4) e poi principalmente James Hillman (5) e Marie-Louise von Franz (6).

Se per “*puer aeternus*” si vuol definire infatti “il fanciullo che è in ciascuno di noi”, “colui che sta dietro a tutti gli atteggiamenti adolescenziali”, “l’uomo che rimane troppo a lungo nei limiti di una psicologia adolescenziale che contiene, anche in età adulta, i tratti caratteristici del giovane”, si dovrà riconoscere che non esiste nel cinema una personalità più *puer* di quella di Truffaut, specie se collegata alla figura del suo “alter-ego” Antoine Doinel, perennemente in fuga -come un compiuto carattere *puer*- dalle responsabilità e dalla crescita, dall’età adulta e dalla maturità.

L’eterno fanciullo “non sopporta -scrive Hillman- la tortuosità, il tempo e la pazienza, non conosce le stagioni o l’attesa, (...) sembra “fissato” in uno stato atemporale. Ignaro del passare degli anni, non in sintonia con il tempo, il suo vagabondare è quello dello spirito, senza attaccamenti, e non un’odissea di esperienze. Il *puer* vaga (...) senza lo scopo di tornare a casa, (...) nessuna moglie lo attende, non ha figli ad Itaca, (...) non è destinato a camminare ma a volare”. (7)

In Doinel, il cui personaggio viene ad aggiungersi ad altri personaggi *puer*, da Peter Pan a Pinocchio, dal Bell’Amico al Piccolo Principe, “i sentimenti -afferma il regista- contano più delle azioni” (8) e dunque egli, l’eternamente giovane, il sognatore, l’immaginario, l’ispirato, l’inventivo, il curioso, il capriccioso, l’infatuato, il ragazzo che vive in una dimensione esclusivamente estetica ed avventurosa, che sguscia fuori dal tempo nelle sue proteste, eterno divenire che non si realizza mai in essere, esprime in pieno il senso di onnipotenza infantile, la mancanza di sviluppo e di senso della realtà, il genio creativo della giovinezza, il tempo ludico di una esistenza tutta “verticale”, il perenne atteggiamento euforicamente adolescenziale di una vita “provvisoria”, a differenza della contrapposta e complementare polarità *senex* che rappresenta invece l’ordine, la saggezza, la storia, la maturità, l’esperienza, il tempo, la razionalità, il definitivo, il Maestro, il Re, in una parola il Padre.

Questo conflitto è esplicitato come meglio non si potrebbe in *Baisers volées*, in una delle sequenze più “programmatiche” del cinema di Truffaut, quando Antoine e Cristine, seduti su una panchina, vengono avvicinati da un individuo sconosciuto che improvvisa una “folle” dichiarazione d’amore alla ragazza fondata sulle ragioni del “Definitivo” contro il “Provvisorio”:

“Prima di incontrarla, non avevo mai amato nessuno... Io odio il provvisorio... So che tutti tradiscono tutti. Noi non ci lasceremo mai. Non ho nessun impegno nella vita. Lei sarà la mia sola occupazione. Oh! Capisco che tutto ciò è troppo repentino perché lei dica subito sì...e voglia rompere da subito legami provvisori che la legano a persone provvisorie...Io sono definitivo”.

Il personaggio, anche in questo caso, è interpretato da un attore/feticcio, Serge Rousseau (9), utilizzato come “sostituto” senex in opposizione al “sostituto” puer Jean-Pierre Léaud.

La contrapposizione, così decisiva in tutta la poetica truffautiana, fra *provvisorietà* e *definitività* dei rapporti umani e sentimentali, si intreccia indissolubilmente con un'altra ancor più generale opposizione, quella fra *lo spettacolo*, che va verso l'esaltazione, e *la vita*, che procede invece verso il degrado.

Esattamente come i caratteri puer e senex, l'uno sempre rivolto all'alto, alla leggerezza, all'ascesi, al volo, alla verticalità, l'altro condannato dalla sua stessa gravità, alla terra, alla pesantezza, alla consunzione ed alla morte.

Puer, allora, come impulso, esuberanza, eccitazione, contrapposto a Senex, come tutto ciò che, essendo adulto, gli impedisce di continuare ad essere nel proprio stato di irrefrenabile ed estatica ebbrezza, di adolescenza prolungata, di irresponsabilità libera e senza colpa, di azione senza conoscenza in antitesi alla conoscenza senza azione, e, ancora, di euforia contro malinconia, eros contro logos, amore contro potere, spirito contro materia, eternità contro temporaneità, di Figlio contro il Padre.

“Where is the Father? Dov'è il Padre? “ è scritto sulla lavagna di classe già ne *Les Quatre Cents Coups* e questo angoscioso interrogativo attraverserà tutta la filmografia di François Truffaut, figlio clandestino, segreto, nato “da padre sconosciuto”, indesiderato, ignorato, trascurato, non amato, fino ad esplodere in *L'histoire d'Adèle H*, dove la “puella aeterna” Adèle combatte per sfuggire all'incubo patronimico, alla Grande Ombra della figura paterna, il Crono/Saturno, Il Padre Orco che divora i propri figli, il Grande Vecchio (in questo caso addirittura il “Vecchio Saggio” per antonomasia, il Padre della Patria, l'Uomo più celebre del mondo, il Vate in cui si riconosce un'intera nazione, il poeta civile Victor Hugo che la schiaccia con il peso gigantesco della sua fama e della sua notorietà) dichiarandosi anch'essa figlia “di padre sconosciuto”, attraversando in tal modo il destino stesso del regista (che nel film infatti la incontrerà in una delle sequenze più emozionanti di tutta la sua filmografia) e cercando di opporsi con la distanza di un intero continente alla forza del principio di realtà che lotta per eliminare quelle qualità puer (fantasia, senso estetico, bellezza, levità, inventiva) che egli stesso ha posseduto nel passato, quando a sua volta si trovava nell'universo psichico del fanciullo.

Puer e senex -continua Hillman- costituiscono una polarità, l'unica differenza fra di loro essendo soltanto l'età biologica, e ciascun archetipo può essere sia *positivo* che *negativo*, come il Sé possiede una faccia positiva ed una negativa. E poiché queste due figure si trovano in una speciale relazione reciproca, formando un “archetipo bifronte”, benché le polarità possano disgiungersi in antitesi e perfino combattersi, (e

si avrà allora una “unilateralità nevrotica”), compito principale dell’analisi è lo sforzo per una loro possibile ricomposizione. (10)

Questo tentativo Truffaut, per il quale l’amore per l’infanzia (“una visione che non ha pari nella storia del cinema -scrive Annette Insdorf- per sensibilità, umorismo, freschezza e rispetto per i bambini”) (11) è uguale se non superiore a quello per la donna, il libro (soprattutto nella forma del “diario”, la scrittura più adolescenziale), e il cinema, lo compierà, partendo dalla convinzione che dietro ogni uomo vi sia sempre un bambino, nel corso di tutta la sua filmografia, fin dal primo cortometraggio, *Les Mistons*, indagine tenera ma anche crudele sul carattere e sugli eccessi minorili che porteranno i “monelli”, una volta cresciuti, a compiere, per “disattenzione, il delitto per cui saranno perseguitati dalla dea vendicatrice Julie Kohler in *La mariée était en noir* (“Il gioco dell’infanzia -scrive Elisabeth Bonnaffons- è diventato il crimine dell’adulto”) (12), per continuare nelle altre opere sull’età infantile, *Les Quatre Cents Coups* e *L’argent de poche*, vero e proprio campionario di ogni possibile tipologia puer, e trasferirsi appieno nella saga del personaggio puer per eccellenza, Antoine Doinel, dal già ricordato *Les Quatre Cents Coups*, dove il conflitto con il senex *negativo* (più in generale, i genitori e le istituzioni sociali, come polizia e riformatorio), nella indulgente visione truffautiana sempre a favore dei “personaggi più fragili” (come scrive Edoardo Bruno) (13), è addolcito dal bisogno inconscio di un senex *positivo*, trasfigurato nell’altarino dedicato a Balzac ed alla sua “ricerca dell’Assoluto”, all’episodio di *Antoine et Colette* ne *L’amour à vingt ans*, scoperta adolescenziale e perturbante del femminile accompagnata dal rassicurante sentimento di protezione costituito da famiglia ed istituzioni “buone” da cui essere protetti ed “iniziati” (come “Les Jeunesses musicales” o “La Cinémathèque Française”), a *Baisers volés* e *Domicile conjugal*, opere in cui viene descritta l’impossibilità di integrazione nel mondo degli adulti, fino a quell’*Amour en fuite* che nel titolo stesso rivela magistralmente il sentimento di eterna fuga (inizialmente *Les Quatre Cents Coups* avrebbe dovuto intitolarsi proprio *La fugue d’Antoine*) del carattere puer, “una adolescenza mai terminata”, come la definisce lo stesso Jean-Pierre Leaud per il quale “Antoine Doinel incarna l’eterna immaturità”. (14)

E’ ancora in *Baisers volés* che Truffaut/Doinel opera totalmente immerso in questa “dynamis”, protetto come sempre da grandi e benevole figure paterne (ancora La Cinémathèque di Henri Langlois e le “fou chantant” di Francia Charles Trenet), descrivendo il suo Sé infantile che confonde senso e persona davanti alla sirena Fabienne Tabard (“Aimez vous la musique, Antoine? Oui, *Monsieur!*”) e che, in *Domicile conjugal*, proclama la sua immatura idea di donna a Christine: “Tu es ma petite fille, tu es ma soeur, tu es ma mère”.

Anche in un film altrimenti anomalo e disomogeneo rispetto al “corpus” filmico truffautiano, *Tirez sur le pianiste*, viene ripreso il medesimo conflitto, solo che anziché essere descritto nei personaggi esso è raffigurato nei “generi” cinematografici, qui in lotta fra di loro, il “noir” fresco, snello, veloce, nervoso, agile e pieno di spregiudicata libertà inventiva e la commedia contemporanea, quella che i “giovani turchi” dei “Cahiers du Cinéma” detestavano definendola come l’espressione più consunta di un insopportabile “cinéma de papà”.

Ma è ancor più nelle opere estreme, quelle in cui Truffaut ritrae figure al limite, che la dicotomia puer/senex appare come elemento portante e determinante, da *L’homme qui aimait les femmes* (l’editore Bétany dice di Morane, il protagonista del film, che è “un donnaiolo rimasto bambino”), a *Une belle fille comme moi*, monella amorale che si lib(e)ra nel mondo dei grandi con simulata e “cinica” maturità dimostrando di aver bene appreso le lezioni della vita; da *Jules et Jim* a *La peau douce* a *La Sirène du Mississippi*, opere dove puer e puella mettono in gioco, in pieno delirio di onnipotenza infantile, i loro fati predestinati; da *Les deux anglaises et le continent* in cui puer, puella e Grande Madre, (altra importante figura archetipica in relazione dialettica con puer e senex) si affrontano e si annientano; da *Fahrenheit 451* (il primo libro letto dal protagonista è *David Copperfield*, storia di un bambino in difficoltà) a *La chambre verte*, esempi sublimi di un cinema imperativo, senza più condizionali, in cui la potenza del puer sfida la morte vincendola nelle liturgie della Memoria e nei riti del Ricordo; da *La mariée était en noir* a *La femme d’à coté*, regni alienati dove la Madre Regina alimenta il fuoco del desiderio e della vendetta, dell’eccesso e della distruzione.

Il carattere fortemente autobiografico dell’opera truffautiana porta a ritrovare non solo nel “doppio” Doinel ma nello stesso Truffaut il carattere evidente del “puer aeternus”, scisso dal senex ma desideroso di riconciliarsi con esso e, conseguentemente, di integrarsi con il mondo esterno, superando così la condizione di “estraneo per eccellenza, alla periferia delle cose”, come lo definisce Annette Insdorf. (15)

Anch’egli, infatti, si trova a suo agio solo nella dimensione adolescenziale ed infantile da cui si sente visibilmente attratto, ma, avendo sempre girato film “per” e mai “contro”, si trova necessariamente ad essere contemporaneamente alla ricerca costante di quell’Altro da Sè, di quel padre mancato, di quel vecchio saggio verso cui anela, per ricomporre la polarità puer/senex e porre così termine alla scissione psichica fra i due caratteri, generatrice di nevrosi.

“Il figlio e il padre -osserva ancora la Insdorf- sono forse le identità più ricche di risonanze in Truffaut” (16), quelle che gli faranno dedicare *Les Quatre Cents Coups*, (dove si esibisce in quanto puer) al padre adottivo Bazin e *L’Enfant sauvage* (dove invece si mette in scena in quanto senex) al figlio adottato Jean-Pierre Léaud, in una avvincente evocazione di destini intersecati.

In tutta la sua vita di eterno fanciullo (“in Francia i critici cinematografici di sesso femminile -osserva Claude Chabrol- lo consideravano come un loro bambino”) (17) François Truffaut, a proposito di questa “malattia infantile” -come la chiama Claude Beylie- consistente nell’onorare “i maestri di influenza” (18), ha cercato il Padre, trovandolo prima in quello adottivo, André Bazin, (“il mio meraviglioso tutore”) e poi, abbandonato il progetto inseguito per anni di conoscere quello naturale proprio quando era “fisicamente” ad un passo da lui, idealizzandolo nella “imago” paterna delle grandi figure della letteratura francese (Balzac, Hugo, Proust, Roché, Audiberti, Cocteau, Queneau), dalle quali ottenere fiducia originaria, e poi nei maestri del cinema come Hitchcock, Renoir, Welles, Guitry, Bergman e Rossellini (“mon père italien”), che esemplificano altrettante figure di Padre, di senex *positivo* da cui essere iniziati all’apprendimento e con cui crescere e progredire.

Questo processo, il passaggio dallo stato di natura dell’età infantile alla fase dell’“uomo morale” dell’età adulta, questo “ricongiungimento per apprendistato ed iniziazione” alla cultura, all’arte, al cinema, alla vita, “questo difficile cammino che porta all’età adulta” (19) Truffaut l’ha vissuto due volte: una prima volta nella vita (anche professionale, portando a felice sintesi la fantasia creativa dell’autore con la prudenza imprenditoriale del produttore: una forma singolare di non facile collaborazione fra contrapposte istanze puer e senex) e una seconda nel cinema, e particolarmente in un film che alla luce di questa interpretazione acquista ben altro spessore, *L’enfant sauvage*, dove -come si è visto- Truffaut/Itard sperimenta, da ragazzo selvaggio quale è stato, la propria crescita nel senex/Itard, in una vertiginosa circolarità di destini dove i ruoli si scambiano e si confondono nella interminabile separazione/ricomposizione truffautiana fra infanzia e maturità, fra cinema e vita.

La sua opera, di film in film, è stata infatti una rappresentazione continua, sistematica, coerente, di questo itinerario sulla difficoltà e sulla sofferenza del crescere, di questa evoluzione interiore e di riconciliazione della coppia archetipica, dal puer (*ragazzo selvaggio*) al senex positivo (*uomo morale*), ed essa è tutta ricompresa, con incredibile lucidità progettuale, tra le immagini delle piccole furfanterie infantili dei “mistons” del suo primo cortometraggio e quelle gioiose dei ragazzi che giocano a palla con un copri-obiettivo nelle sequenze finali del suo ultimo lungometraggio, in un trasferimento truffautianamente inequivocabile degli atteggiamenti puer dalla vita verso il cinema, poiché è nel cinema e grazie al cinema che questa riappacificazione, di cui Truffaut, con la sua opera, ha reso poetica testimonianza, è avvenuta e può sempre ri-avvenire.

Anche il suo film sotto questo profilo più tragico, *La sirène du Mississippi*, quello in cui sembra veramente impossibile l’idea stessa di ricomposizione nell’amore, si muove anch’esso sotto l’insegna della “reunion”, da quella “storica” (l’omaggio iniziale al film di Jean Renoir *La Marseillaise*, nella sequenza della riunificazione dell’esercito dei marsigliesi con la Guardia Nazionale) a quella “geografica” (l’isola

della Reunion, nel Madagascar, ove si svolge la vicenda) a quella “psicologica” e sentimentale dei due amanti, nel finale sotto la neve, ad un tempo così disperato e così pieno di speranza, dove l’immagine si annulla nel bianco accecante della morte ma anche di una nuova vita (o di un nuovo amore), da nutrire con il candore immacolato dell’alimento primigenio.

“Il latte -scrive Annette Insdorf- è sempre stata una immagine centrale nell’opera di Truffaut sui bambini” (20) (si pensi al furto della bottiglia di latte ne *Les Quatre Cents Coups* ed alle occasioni in cui nei suoi film si vede qualcuno versare del latte a bambini o a gattini) e questa simbologia la si ritrova perfettamente illustrata proprio nell’opera di Hillman che definisce questo alimento *sapientia* primordiale: “siamo sognatori immersi nella realtà psichica, immaginatori che vivono :in connessione psichica con il latte eterno del *monde imaginal*: le immagini lattee dell’infanzia, le immagini estatiche dell’amore e le immagini profetiche della vecchiaia”. (21)

Sembrano le tappe di un altro viaggio mentale, quello del giovane Leaud che, lasciato Antoine e la sua infanzia infelice davanti al mare di *Les Quatre Cents Coups*, approda nei panni di Claude sull’isola di *Les deux anglaises*, per riflettersi, alla fine del film, nella visione profetica della sua vecchiaia, puer canuto senza aver neppure attraversato la maturità della vita.

“Nel mondo di Saturno fa breccia Mercurio e l’Io ritrova la connessione psichica all’interno della sua radice scissa” scrive ancora James Hillman (22) e sembra la sinossi di un altro film di Truffaut, quello fino ad oggi ritenuto, ma per altre ragioni, il suo più maturo, *Le dernier métro*.

Quell’effetto di maturità, che si pensava fosse dovuto ad un maggior controllo dello stile e della materia narrata, deriva invece proprio da questo sotto-testo psicologico in cui si sviluppano e si affrontano i tratti dell’eterna giovinezza e della saturnina vecchiaia, della “tensione solare, apollinea, luminosa, e delle forze plutonico-saturnine”. (23)

Il film, infatti, è la messa in scena (nel significato letterale del termine) della ricomposizione di una personalità schizofrenica e ciò avviene, come sottolinea Hillman, grazie all’intervento del femminile che da assente (la pièce teatrale che si recita nel film si intitola per l’appunto “La disparue”, la scomparsa) rientra pienamente in gioco.

Lungi dall’essere l’elogio di un “ménage à trois”, *Le dernier métro* interpreta fino in fondo tale situazione psichica, rappresentando in Bernard il puer e in Steiner il senex, quest’ultimo simbolicamente lontano ma fisicamente presente, protettivo e paterno, nei confronti sia della moglie Marion che del compagno di recita Bernard (nel cui personaggio il regista, per evidenziare ancor più il carattere eroico e rivoluzionario del puer fa confluire anche la figura di un militante della Resistenza

francese contro il nazismo) , e co-autore delle loro stesse azioni/rappresentazioni, fino al ricongiungimento finale quando Marion, sistemandosi al centro del palcoscenico e stringendo le mani di entrambi, opera *visivamente e platealmente* la riunificazione psichica necessaria.

Le dernier métro, da questo punto di vista, più che essere un film maturo è un film sulla maturità, raggiunta nel modo clinicamente più corretto, quello della ricostituzione psichica, nel regno fluido e materno, del binomio puer/senex.

Ad effettuare questo miracolo, o questa rivoluzione, è la “puella magica”, che Truffaut ha costantemente esibito lungo tutto il suo cinema, sia nella forma di sirena ammaliatrice che di figura materna.

Anne Gillain, nel suo libro sull'autore, parla, al proposito, di “nostalgia elegiaca della madre assente” (24), e questo tono di nostalgico rimpianto per un diritto che gli doveva spettare nella vita ideale ma che gli è stato così duramente negato nella vita reale Truffaut lo riserverà a tutti i suoi personaggi femminili, nessuno escluso.

Maghe o grandi madri, questi personaggi sono le presenze indispensabili del femminile, per non lasciar cadere il puer nella rete del narcisismo egoistico o il senex nella malinconia della solitudine misogina.

“Le donne sono magiche?” è la domanda che Alphonse rivolge ossessivamente a tutti coloro che incontra sul set di “Je vous présente Pamela” in *La nuit américaine*, riprendendo un concetto audibertiano già espresso in *Tirez sur le pianiste* e richiamato poi in *Vivement Dimanche!* e che si riscontra in tutte le donne/sirena del suo cinema, da Bernadette di *Les mistons* a Fabienne Tabard di *Baisers volés*, da Camille Bliss di *Une belle fille comme moi* alla sirena dell'aria, la hostess Nicole, la “femme-enfant” di *La peau douce*, da Julie Baker di *La nuit américaine* a Clarissa di *Fahrenheit 451*, a Julie Roussel/Marion di *La sirène du Mississippi*.

Accanto a queste compagne ideali del puer (angelo alato, fanciullo divino dai tanti nomi, Ermes-Mercurio-Icaro-Ganimede-Giacinto-Adone-Bellerofonte-Narciso), vere e proprie apparizioni mitizzate, incantatrici e seduttrici, vi sono poi le figure materne, a loro volta sdoppiate in *positive* e *negative*, amorevoli agenti di riconciliazione (la Marion di *Le dernier métro*, l'Aurore de *L'homme qui aimait les femmes*), oppure causa e condizione prima delle sue ossessioni adolescenziali: la madre di Antoine in *Les Quatre Cents Coups* e di Morane ne *L'homme qui aimait les femmes*, Franca ne *La peau douce*, Linda Montag in *Fahrenheit 451*, Claire Roc in *Les deux anglaises et le continent*; Mathilde (che di professione fa l'illustratrice di libri per bambini) in *La femme d'à côté*, fino alla vendicatrice del Mito (Truffaut la rappresenta nelle vesti di una vera e propria Diana cacciatrice), la Julie Kohler di *La mariée était en noir*.

Amando d'amore *fraterno* registi puer come Jean Vigo e Steven Spielberg (il solo a cui si sia concesso in qualità di attore) e di amore *filiale* tutti quei cineasti senex di cui ha elogiato le doti in quanto maestri a cui carpire segreti, come fa un figlio con il proprio genitore, da Jean Renoir a Ernst Lubitsch, da Alfred Hitchcock a Frank Capra, da Charlie Chaplin a John Ford, da Roberto Rossellini a Jacques Becker, da Max Ophuls a Nicholas Ray, da Marcel Pagnol a Robert Bresson, da Howard Hawks a Luis Bunuel, François Truffaut, “enfant terrible” come in Cocteau, “kid” come in Charlot, “enfant sauvage” come nei suoi film, ci lascia, a vent'anni dalla sua scomparsa, un'opera viva, attuale, moderna, toccata dalla grazia della perennità, continuamente e rinnovatamente studiata, e in virtù della quale egli ha vinto la provvisorietà, la disarmonicità e la decadenza della vita.

Nella miglior tradizione “Nouvelle Vague” i suoi film sono come colui che li ha fatti, regali inestimabili di uno straordinario eterno fanciullo che amava paragonare la nascita di un film (o di un libro) a quella di un bambino (“non c'è nulla di più bello che vedere pubblicato un libro che hai scritto, tranne naturalmente la nascita di un bambino”) (25); che pensava che “un uomo si forma tra i sette ed i sedici anni e che dopo egli vive tutta la sua vita sulla base di ciò che ha acquisito fra quelle due età” (26) e che credeva, con Simenon, che “si lavora su tutto quello che ci è successo dalla nascita fino ai quattordici anni” (27); che ha detto che “per fare cinema bisogna essere un po' giocatori e un po' bambini” (28) e che il cinema per lui era “un baluardo da cui resistere contro il mondo dei grandi”(29); che, da inguaribile appassionato di favole e di fiabe, quando aveva una difficoltà letteraria, un paragone da stabilire, una citazione da fare, si rivolgeva a Grimm, Perrault, La Fontaine; che ha raccontato questa età con più affetto e considerazione di qualsiasi altro cineasta (“tutto quello che fa un bambino sullo schermo sembra farlo per la prima volta ed è questo che rende così preziosa la pellicola consacrata a filmare dei giovani visi in trasformazione”) (30); che ha lasciato innumerevoli testimonianze di questa sua così intensa attrazione e che, infine, per mostrare l'essenza stessa della rappresentazione, è ricorso a quell'immagine così interiormente legata all'essenza puer della bambina in rosso il cui vestito cambia colore per effetto di un atto di volontà, nella fantasia creativa e mutevole del suo narratore e che, grazie al cinema, ha incontrato il suo senex positivo.

Truffaut si è fatto tramite dei suoi amori assumendoli nella sua stessa persona, in una identità totale, diventando, di volta in volta, uomo/libro, uomo/cinema, uomo/bambino, senex e puer insieme.

Farsi scrittura, farsi immagine, farsi puer, “adolescente tenebroso...folle di purezza “ come l'aveva definito Jacques Audiberti (31), in nome della Conoscenza, in nome dell'Amore.

Ecco perché i suoi film, doni che “cantano giusto” come è giusto e bello il canto interiore di un puer aeternus, saranno, sempre, anch’essi, giovani ed eterni come colui che li ha realizzati.

Vittorio Giacci

Note

- (1) cfr. V. Giacci, *Enfants sauvages, films sauvages*, in: *François Truffaut, le corrispondenze segrete, le affinità dichiarate*, Bulzoni Editore, Roma, 1995
- (2) cfr. V. Giacci, *Le corrispondenze segrete: da Phantom Lady a Vivement Dimanche!*, *Filmcritica*, n. 381/382, gennaio-febbraio 1988
- (3) S. Daney, J. Narboni, S. Toubiana, *Les Cahiers du Cinéma*, n. 315, settembre-ottobre 1980
- (4) C. G. Jung, *Opere*, Boringhieri, Torino, 1970
- (5) J. Hillman, *Puer aeternus*, Adelphi, Milano, 1999
- (6) M-L. von Franz, *L’eterno fanciullo. L’archetipo del puer aeternus*, Red/studio redazionale, 1992
- (7) J. Hillman, *op.cit.*
- (8) A. Tassone, *François Truffaut, professione Cinema*, Cineuropa, France Cinéma, Napoli, 2004
- (9) Serge Rousseau, agente cinematografico e marito dell’attrice Marie Dubois (la protagonista di *Tirez sur le pianiste*) è l’attore-feticcio per eccellenza del cinema di Truffaut. A lui egli affida il compito di interpretare simbolicamente, con la presenza visiva o con la sola voce off, i temi ideali del suo cinema. Oltre ad essere l’innamorato folle che insegue Christine in *Baisers volés* per dichiararle il suo amore definitivo, è il marito di Julie che, ne *La mariée était en noir*, muore ucciso subito dopo la cerimonia nuziale. E’ ancora al suo viso che Truffaut ricorre, ne *La chambre verte*, per rappresentare Massigny, l’odiato rivale di Davenne. Sua infine è la voce dei commenti fuori campo di *Le dernier métro*, *La femme d’à coté* e *Vivement dimanche!*
- (10) J. Hillman, *op. cit.*
- (11) A. Insdorf, *François Truffaut*, Twayne Publisher, Boston, 1978
- (12) E. Bonnaffons, *François Truffaut, L’age d’homme*, Lausanne, 1981
- (13) E. Bruno, *Il senso della morte*, M. Simondi, *François Truffaut, l’intrigo, il turbamento, l’amore nell’opera di un homme-cinéma*, La Casa Usher, Firenze, 1981
- (14) J-P. Leaud, *France-Cinéma 2004, cit.*
- (15) A. Insdorf, *op. cit.*
- (16) A. Insdorf, *op. cit.*
- (17) C. Chabrol, *France-Cinéma 2004, cit.*

- (18) C. Beylie, *L'uomo che amava i libri*, M. Simondi, *op. cit.*
- (19) E. Bonnaffons, *op. cit.*
- (20) A. Insdorf, *op. cit.*
- (21) J. Hillman, *op. cit.*
- (22) J. Hillman, *op. cit.*
- (23) C. Risé, *Atti del convegno "Il vertice e l'abisso"*, Il futuro dell'Uomo, Firenze, 1994
- (24) A. Gillain, *François Truffaut, Le secret perdu*, Hatier, Paris, 1991
- (25) F. Truffaut, *L'homme qui aimait les femmes*, Flammarion, Paris, 1977
- (26) F. Truffaut, *Le cinéma selon François Truffaut*, Flammarion, Paris 1988
- (27) F. Truffaut, *Cahiers du Cinéma, cit.*
- (28) F. Truffaut, *François Truffaut, Professione Cinema, cit.*
- (29) F. Truffaut, in: E. Vecchi, *Corri, François*, Edizioni EL, San Dorligo della Valle (Trieste), 2004
- (30) F. Truffaut, prefazione a *L'argent de poche*, Flammarion, Paris, 1976
- (31) *Arts*, n.721

In ricordo di Pierre Kast

Il 19 ottobre 1984, due giorni prima di François Truffaut, moriva, all'età di 64 anni, un altro protagonista della "Nouvelle Vague" francese, Pierre Kast. Era stato colpito da una improvvisa attacco al fegato mentre stava girando, a Roma, il suo ultimo film *L'herbe rouge*, tratto da un romanzo di Boris Vian, lo scrittore con cui aveva condiviso buona parte della sua gioventù parigina.

Colto dalla morte proprio nel momento più bello per un regista, durante le riprese di un film, Kast è uscito di scena certamente con minor clamore rispetto all'amico Truffaut, con il quale aveva contribuito a fondare, alla fine degli Anni Cinquanta, il Movimento, eppure il suo ruolo all'interno della cinematografia francese è stato determinante in termini di qualità, poeticità, rigore ideale, ma anche in funzione di coesione del gruppo. Kast, da intellettuale completo quale era, svolgeva infatti l'importante ruolo di tessitore di rapporti e relazioni fra le singole, spesso divergenti personalità della "Vague" portando cartesianamente a razionalità ed unità elaborazioni e posizioni non sempre omogenee ed unitarie.

Redattore e critico di "Positif" poi dei "Cahiers du Cinéma" (di lui si ricordano approfonditi saggi su Jean Gremillon e Preston Sturges), Kast passò poi alla regia realizzando prima documentari, poi firmando opere intense per emozione e maturità espressiva fra cui *Le bel age* (1959), *La morte saison des amours* (1960), *La morte de Belle* (1964), *La brulure de mille soleils* (1965), *Drole de jeu* (1968), *Les soleils de l'île de Paques* (1972), *Un animal doué de déraison* (1976), *Le soleil en face* (1980), *La guerrillera* (1982), ed, infine, *L'herbe rouge* (1985), uscito postumo.

Amava l'Italia e il cinema italiano (in particolare Alberto Lattuada conosciuto durante i suoi soggiorni romani), il colore dei paesi mediterranei ed il calore dell'amicizia e della buona compagnia.

La sua scomparsa, così contigua a quella di Truffaut, privò di colpo la Francia di due suoi indiscussi ed autorevoli cineasti e lasciò letteralmente annichilito Jean-Pierre Léaud il quale (lavorando ne *L'herbe rouge*, per espresso desiderio proprio di Truffaut, forse il suo ultimo dono a quell' "enfant sauvage" che lo aveva accompagnato dal suo primo film in quasi tutta la sua filmografia) si trovò ad essere contemporaneamente orfano sia del suo regista preferito che di quello del suo ultimo film.

Toccò a me tentare di calmarlo, lungo i viali di una Cinecittà divenuta di colpo fredda e buia, e ci riuscì soltanto quando gli ricordai la sequenza di *La nuit américaine* in cui il film rischiava di essere interrotto per la morte dell'attore protagonista.

I tuoi funerali sono stati certamente più privati, riservati agli intimi e senza l'attenzione un po' spietata dei "media" e la memoria del tuo cinema si è un po'

offuscata nel tempo. Non per chi, come la nostra rivista, ti ha seguito nei tuoi originali itinerari filmici fino all'ultima opera cui tenevi più della tua stessa vita.

Un saluto anche a te, Pierre, in ricordo della fortuna di esserti stato amico sincero.
(V.G.)

