

LUIGI SASSO

IL NOMI E LO SPECCHIO: IL CINEMA DI TRUFFAUT

Iniziamo il nostro percorso tra i nomi di Truffaut partendo dai personaggi che prendono il nome degli attori che li interpretano. A volte si tratta di casi molto semplici che si possono citare a titolo di mera curiosità. Va annoverato tra questi il nome di Martine, il personaggio della ladra nel film *L'ultimo metrò*, interpretato dall'attrice Martine Simonet.¹

Ma in altre circostanze l'operazione appare meno banale. Occorre risalire al primo vero film girato da Truffaut, il cortometraggio *Les mistons* del 1958. Racconta la storia di cinque monelli, *les mistons* appunto, che incontrano per strada – siamo nel sud della Francia – una ragazza, Bernadette, interpretata da Bernadette Lafont. Lei è molto bella, e i cinque decidono di spiarla, di seguirla ovunque, di darle fastidio. Bernadette frequenta un professore di ginnastica, Gérard (l'attore è Gérard Blain). Ogni volta che i due cercano un po' di intimità vengono disturbati dalle battute, dai fischi, dalle ingiurie dei cinque. La persecuzione non conosce tregua, nemmeno quando Gérard parte per un'esercitazione di alpinismo in alta montagna, tant'è vero che dopo pochi giorni Bernadette riceve una cartolina ammiccante – dove una donna in vesti succinte sorride mentre un giovane alle sue spalle le bacia la schiena – firmata *les mistons*. Ma la vicenda ha una svolta improvvisa e tragica: un giornale annuncia la morte di Gérard, avvenuta per incidente durante un'escursione. L'estate finisce, finiscono le vacanze. I ragazzi tornano alla loro vita di sempre. Tempo dopo Bernadette, in lutto, li incrocia per la strada senza riconoscerli.

La storia è tratta da un racconto di Maurice Pons, contenuto nella raccolta *Virginales*. Nel testo letterario Bernadette e Gérard si chiama-

¹ Non si tratta di un caso isolato: a titolo d'esempio ricordiamo, in *Gli anni in tasca*, il nome del maestro Jean-François Richet interpretato da Jean-François Stévenin, quelli della maestra Chantal Petit (Chantal Mercier) e di alcuni bambini; in *La camera verde* la segretaria Monique è interpretata da Monique Dury, la costumista.

vano in un altro modo: Yvette ed Étienne. Truffaut, che in altre circostanze si rivelerà più fedele alla sua fonte, opta qui per un cambiamento dei loro nomi. Preferisce segnalare e sottolineare, con la scelta dei nomi degli attori, la propria libertà – spinta fino al limite del fraintendimento – dalla pagina scritta. Scriverà in una lettera allo stesso Pons del 2 ottobre 1957:

Infatti non soltanto il film che ho girato non corrisponde al suo stile, ma lo contraddice. Perché? Semplicemente perché il mio carattere sta agli antipodi del suo ed è assolutamente impossibile fare qualcosa – un film, un romanzo, ecc. – che non ci assomigli. Leggendo *Les Mistons*, sono rimasto colpito da una trentina di immagini: io le riconosco, mentre a lei non sarebbe possibile. Mi rendo conto di quanto deve essere terribile sentirsi *adattato*, cioè tradito. Le dico tutto ciò, per rendere più sopportabile la delusione, quando vedrà il film.²

I nomi di Bernadette e Gérard misurano dunque la distanza dalle pagine del racconto e segnano i confini, il margine di autonomia, della creazione cinematografica.

² F. TRUFFAUT, *Autoritratto. Lettere 1945-1984*, tr. it., Torino, Einaudi 1989, p. 68. L'epistolario è una ricca fonte di materiale onomastico, a cominciare dai giochi e dalle deformazioni cui Truffaut sottopone il suo nome e quello dei corrispondenti. In una lettera all'amico d'infanzia Robert Lachenay, si firma *Fransuà, il tuamico*, (ivi, p. 3); scrive in fondo a una lettera a Helen Scott del 20 giugno 1962: *il vostro fedele truffaldin*, spiegando che Truffaldin è il "valletto della commedia all'italiana, ipocrita, astuto e mentitore" (ivi, p. 119); altre volte dà una pennellata internazionale firmandosi *Francesco* oppure *Franchie*. "Un tempo per me Scott era l'evocazione dell'Antartico – scrive all'amica Helen Scott il 30 marzo 1960 (ivi, p. 86) – adesso Scott è New York, sì, nemmeno più *Ivanhoe*. Se dunque Scott è New York, la *Belle Hélène* è Parigi: non so se lei ami i calembours, i giochi di parole un po' contorti, che sono altrettante vie di fuga da quella parte dell'anima che fa le giravolte, un po' femminile e un po' infantile, per cui la consonanza delle parole fa premio sul loro significato profondo, ecc. ecc.", dove non sarà sfuggita l'allusione a Offenbach e alla sua celebre operetta *La Belle Hélène*. Truffaut allude a due suoi amici scrittori, Serge e Danièle Rezvani, nella crasi *Sermièle* (lo ricorda M. VALLORA, *Sisifo felice o L'uomo che amava le lettere*, p. XX, saggio introduttivo del citato epistolario di Truffaut). Le storpiature a volte derivano da errori involontari, cfr. la lettera a Odette Ferry del 12 aprile 1956: "Sono quattro settimane che vado accumulando errori nei nomi, sia su "Arts" che altrove. Saranno forse gli inconvenienti del lavoro notturno. Nel prossimo numero ho deciso di mettere insieme i miei sei ultimi errori di nome, per scusarmene con i lettori" (ivi, p. 53). Notevole spazio hanno in Truffaut gli pseudonimi, utilizzati per firmare i suoi primi articoli di critica cinematografica: *François de Monferrand* (dal cognome della madre) e *Robert Lachenay* (nome e cognome dell'amico d'infanzia). Commenta P. MALANGA, *Tutto il cinema di Truffaut*, Milano, Baldini & Castoldi 2008, p. 74: "Ai 'Cahiers' lo pseudonimo è un'abitudine: [...]. Ma nel caso di Truffaut, i due nomi non si limitano a mimetizzare un predominio individuale che rischia di diventare assoluto (e quello dell'amico offre il vantaggio di corrispondere a una persona reale), ma servono anche a differenziare uno stile composito e apparentemente contraddittorio: "Lachenay" si presta allo scherzo, al tono leggero, amabile, mentre "de Monferrand", non a caso, ha un carattere mordace e violento". Anche per lo pseudonimo è prevista qualche storpiata variante: Truffaut si firma *Francescho de Monferrand* nella lettera a Lachenay del 21 giugno 1951.

Un caso ancora più significativo è costituito dal cognome *Darbon*, che in *Baci rubati* designa una delle due protagoniste femminili, Christine, la fidanzata di Antoine Doinel. Il cognome è lo stesso di François Darbon, attore che nel film interpreta una parte del tutto secondaria. Una semplice coincidenza?

François Darbon non è nuovo nel cinema di Truffaut. Aveva interpretato la parte del patrigno della giovanissima Colette in un film del 1962, *Antoine e Colette*, secondo episodio, dopo *I quattrocento colpi*, della serie Doinel. Nell'abbozzo di sceneggiatura del film, Truffaut aveva assegnato a Colette proprio il cognome di Darbon, che quindi stabilisce un legame, quasi invisibile perché affidato a poche pagine dattiloscritte, tra i due film.³ Nel cinema tutto questo può accadere: è facile che i personaggi, le vicende, i dialoghi traggano forma e caratteristiche proprio dalle circostanze materiali della loro realizzazione (il nome di un attore, per esempio), e poi si traducano in scrittura, in una trama di suoni e di immagini che come tale entra in rapporto con altre opere sia dello stesso autore, sia di altri.

Dietro molti nomi scelti da Truffaut è possibile, a un'osservazione più attenta, cogliere tracce e filamenti che ci riportano al piano della realtà quotidiana, a ricordi personali, a pagine di romanzi, a sequenze cinematografiche di altri registi.⁴ Un censimento puntuale di queste occor-

³ TRUFFAUT, *Le avventure di Antoine Doinel*, tr. it., Venezia, Marsilio 1992, p. 96.

⁴ Limitiamoci a qualche caso significativo, cominciando con i nomi ripresi da persone reali: in *La calda amante* Pierre Lachenay ha il cognome dell'amico d'infanzia (e, abbiamo visto, pseudonimo dell'autore) Robert Lachenay; in *La mia droga si chiama Julie Comolli*, l'investigatore che verrà ucciso dal protagonista, si chiama come Jean-Louis Comolli, il nuovo direttore dei *Cahiers*, poco gradito da Truffaut; Ferrand (con una chiara allusione al cognome della madre di Truffaut) è il regista di *Effetto notte*, e lo stesso cognome aveva in una prima versione Davenne, il protagonista della *Camera verde*; Stacey, l'attrice incinta di *Effetto notte*, ha lo stesso nome dell'attrice (Stacey Tendeter) che interpreta Muriel in *Le due inglesi*. In *Finalmente domenica!* la segretaria, Barbara, fa di cognome Becker come Jacques, regista nel 1957 delle *Avventure di Arsenio Lupin* (si vedano, su questo nome e su *Finalmente domenica!*, le interessanti osservazioni di A. GILLAIN, *François Truffaut. Il segreto perduto*, tr. it., Recco, la Mani 1995, p. 295: "La ricerca del colpevole prende un nuovo sviluppo per via di un nome, un lapsus linguistico, una frase scarabocchiata. I giochi di parole abbondano: 'Barbara, je suis dans l'embarras [Barbara, mi trovo in imbarazzo]', come le fissazioni linguistiche"). Per i riferimenti letterari, in *Mica scema la ragazza!*: il ragazzo cineamatore che col suo filmato scagionerà Camille dall'accusa di omicidio ha lo stesso cognome dell'autore (Henry Farrell) del romanzo da cui è tratto il film. Non solo nei film, ma anche tra le pagine critiche di Truffaut fioriscono interpretazioni onomastiche che individuano riferimenti alla letteratura. Clamoroso è il caso di *Citizen Kane (Quarto potere)* di Orson Welles: "Magico come quello di *Rosebud* ci sembrava il nome di *Xanadu*, all'oscuro come eravamo del poema di Coleridge *Kubla Khan*, cui tuttavia si fa esplicito riferimento nel film [...]. È del tutto logico quindi pensare che lo stesso nome Kane venga da Khan come quello di Arkadin viene probabilmente da Irina Arkadina, il nome

renze ci consegnerebbe un materiale, per la sua mole, impressionante, in quanto rinvii da un film all'altro, citazioni, allusioni, diramazioni che coinvolgono diversi livelli di realtà sono fenomeni frequentissimi in Truffaut, sono la grana della sua scrittura filmica.

Julie Kohler, l'inflessibile vendicatrice di *La sposa in nero*, riprende il cognome dal protagonista di *Tirate sul pianista*, Charlie Kohler, forse perché la morte della persona amata ha segnato il destino di entrambi.⁵ Ma non è inutile osservare che Kohler si chiamava il bambino protagonista di *Germania anno zero* di Rossellini, film decisivo nella formazione di Truffaut. E non meno numerosi, si accennava, sono i riferimenti a romanzi e scrittori amati dall'autore. Odile Jouve, nella *Signora dalla porta accanto*, ha il nome di un personaggio di Raymond Queneau.⁶

È inutile illudersi di poter considerare come del tutto neutro o puramente casuale anche il dato a prima vista più insignificante. Barbara, la improvvisata detective di *Finalmente domenica!*, postasi sulla tracce dell'assassino della signora Vercei, la moglie del principale, prenderà alloggio nella stanza d'albergo numero 813, la stessa stanza di Nicole nel film *La Calda amante*. Ma più che il numero di una camera, 813 è

dell'eroina attrice del *Gabbiano* di Cechov" (F. TRUFFAUT, *I film della mia vita*, tr. it., Venezia, Marsilio 1978, p. 222).

Un capitolo a parte è costituito dai richiami e dalle citazioni di nomi da un film all'altro; solo qualche esempio: in *L'uomo che amava le donne* il protagonista si chiama Bertrand Morane, lo stesso cognome del personaggio di Michel Lonsdale nella *Sposa in nero*; Madeleine Doineau (cognome che evoca il protagonista del celebre ciclo) è la madre di Oscar, il fischiatore di *Gli anni in tasca*; Massoulier in *Finalmente domenica!* è un nome ricorrente in Truffaut: è un amico di Corey nella *Sposa in nero*, è citato tra le persone frequentate da Claude in *Le due inglesi*, è nel giro di Nadine nell'*Ultimo metrò*; il nome Marion in *L'ultimo metrò* riprende quello della protagonista di *La mia droga si chiama Julie*, che a sua volta è quello di Janet Leigh in *Psyco* di Hitchcock: non a caso lavora in un locale chiamato *Phoenix* come la città da cui la protagonista del thriller hitchcockiano fugge con i soldi del datore di lavoro. Bliss è il cognome sia della prima vittima della "sposa in nero" sia di Camille, in *Mica scema la ragazza!*. E così via.

⁵ In un primo tempo il cognome pensato da Truffaut per Julie era *Killen*, da *to kill*, uccidere (cfr. C. LE BERRE, *François Truffaut al lavoro*, tr. it., Milano, Rizzoli 2005, p. 92), modificato successivamente perché, si può ipotizzare, troppo esplicitamente allusivo al destino del personaggio.

⁶ Il riferimento è al romanzo *Odile*. Nemmeno i luoghi si sottraggono a questa dinamica della citazione: la clinica *Heurtebise* dove viene ricoverato Louis Mahé in *La mia droga si chiama Julie* allude all'angelo del *Testamento di Orfeo* di Cocteau, scrittore e regista che Truffaut amava molto; l'albergo in cui alloggiano Pierre e Nicole nella *Calda amante* si chiama *La colinière* come il luogo di azione di *La règle du jeu* di Renoir; l'albergo *Monorail* in *La mia droga* è un omaggio a Jacques Audiberti, di cui riprende il titolo di un romanzo. Insomma, basta un'inquadratura per svelare un atteggiamento che si potrebbe definire quasi compulsivo, come quando la macchina da presa si ferma sul cartello che indica una via intitolata a Jean Vigo, in *Effetto notte*, sincero omaggio al regista di *Zéro de conduite*.

un nome, perché è il titolo di un romanzo di Maurice Leblanc, autore delle *Avventure di Arsenio Lupin*.⁷

Ogni esempio presentato ha, come si è visto, le sue specifiche motivazioni. Ma un fenomeno così frequente e capillare risponde anche a logiche, o pulsioni, più pressanti e profonde. Proviamo a ipotizzarle.

Innanzitutto la rete di riferimenti e di allusioni è segno dell'onnipresenza dell'autore nella sua opera, atteggiamento alla base della poetica di Truffaut e più in generale della *Nouvelle Vague*. Ogni fotogramma, ogni dettaglio, deve essere letto come una scelta autoriale, come il segno esteriore di una realtà intima e profonda, perché ogni film, secondo Truffaut, non è altro che l'impronta digitale del suo autore.⁸

I casi evidenziati sono inoltre sufficienti per suggerire il carattere di finzione dell'opera d'arte, in quanto offrono l'opportunità all'autore di esercitare una sorta di riflessione sul significato e la natura del suo lavoro (individuando, per esempio, uno spazio per rendere omaggio a scrittori o registi⁹ o evidenziando la presenza, nel film, del linguaggio di un determinato genere). Ciò porta a considerare ogni film come una realtà che si sviluppa sul piano della narrazione e che nel contempo, rafforzando la propria autonomia, persegue una critica del linguaggio: ogni film diventa "un piccolo pianeta",¹⁰ il quale, come la musica,¹¹ pur at-

⁷ Ritroviamo il numero 813 su un muro dell'appartamento di Lione nel film *La mia droga si chiama Julie*, scritto a matita insieme ad altre misure di dimensioni (C. LE BERRE, cit., p. 73, che fa inoltre notare come in *L'ultimo metrò* il commento segnali un significativo salto temporale: "Dopo 813 giorni e altrettante notti passati nella cantina...").

⁸ Valgono cioè per lui e per il cinema le parole che Bertrand, il protagonista di *L'uomo che amava le donne*, riferisce alla scrittura: "Ogni pagina, ogni frase di qualsiasi scrittore appartiene solo a lui: la sua scrittura è tanto personale quanto le impronte digitali. Questa consapevolezza mi ridiede coraggio". La cura con cui Truffaut affronta la scelta dei nomi dei personaggi è confermata anche dall'epistolario; in una lettera allo sceneggiatore Jean Gruault parla del racconto di James *L'altare dei morti* da cui ricaverà il film *La camera verde*: "Prima di buttarti ti chiedo di fare un piano complessivo della storia; immagina che si tratti di un adattamento per il teatro e dividi l'azione in quattro o cinque atti. La prima parte (o prologo) è costituita da quel che succede prima del nuovo matrimonio del vedovo, di cui ora non ricordo il nome. (Approfitta delle liste di nomi stabilite da James nei suoi *Quaderni* per trovare dei nomi se non proprio francesi, almeno più neutri degli originali, troppo anglosassoni)" (TRUFFAUT, *Autoritratto*, cit., p. 217).

⁹ Lo si verifica in maniera evidente in *Effetto notte*, quando Ferrand, mentre è al telefono, apre il pacco di libri da lui ordinati e compaiono in primo piano i nomi di Dreyer, Lubitsch, Bergman, Godard, Hitchcock, Rossellini, Hawks, Bresson.

¹⁰ Così lo ha definito M. CHEVRIE, in AA.VV., *Le roman de François Truffaut*, Paris, Éditions de l'Étoile 1985, p. 78.

¹¹ "Per me un film deve 'scorrere' come una musica, deve far pensare ad un concerto più che ad una serie di quadri di un museo". (A. TASSONE, *François Truffaut. Professione cinema. Interviste inedite*, Milano, Il castoro 2006, p. 61).

tuandosi nella dimensione temporale la abolisce, e in cui quindi ogni elemento rinsalda il suo rapporto con gli altri, trova un'eco, una nota di contrasto.

E tuttavia in questo universo così compatto e coerente – che i nomi sembrano confermare – si può cogliere una condizione più mobile e inquieta. Se proviamo a ripensare ai casi analizzati, vediamo che ciò che all'interno della narrazione può apparire stabile e saldo, persino un numero come si è visto, finisce per avvilupparsi in una matassa di riferimenti che trasformano quel dato in una perturbante sequenza narrativa, in un nugolo di suggestive coincidenze. Ogni scelta onomastica, nel cinema di Truffaut, provoca smarrimento: i nomi, trasformandosi in riflessi e citazioni, ci portano sempre in un luogo diverso da quello in cui pensavamo di essere.

È proprio la natura di questa inquietudine e gli esiti a cui essa può condurre a richiedere un supplemento di indagine. Una ricerca che ci riporti ai primi contatti di Truffaut con il cinema: ai pomeriggi trascorsi nel buio di una sala, ai film amati con una passione disperata, inesausta (“sono stato salvato dal cinema”, ha più volte dichiarato), film visti decine di volte, rivisti nella propria mente (“In fondo sono approdato al cinema attraverso i dialoghi, li imparavo a memoria!”¹²). Come se il riflesso della vita – anche questa è una sua affermazione – contasse più della vita stessa.

Hannah

Nei suoi primi approcci al cinema, Truffaut veste i panni del critico. La sua passione lo porta al rifiuto del cinema di qualità in voga negli anni Cinquanta, da Autant-Lara a René Clément, bersaglio di un articolo fortemente polemico e molto noto: *Una certa tendenza del cinema francese*; ma gli suggerisce anche non pochi interventi in cui esprimere la propria ammirazione per quelle opere, da *Johnny Guitar* a *You only live once*, e per quegli autori, da Jean Renoir a Louis Malle, che egli sente

¹² A. GILLAIN, *François Truffaut. Tutte le interviste sul cinema*, Roma, Gremese 2009, p. 113.

più vicini alla sua sensibilità e al suo mondo. Sopra a tutti gli altri: Charlie Chaplin.¹³

Truffaut si sofferma su quello che, sulle orme di André Bazin, definisce il momento cruciale di tutta l'opera di Chaplin, il discorso finale di *The great dictator*. In quei pochi minuti “si vede la progressiva scomparsa della maschera di Charlot alla quale si sostituisce, senza trucco, il viso dell'uomo Charlie Chaplin i cui capelli sono già grigi”.¹⁴

Le parole che escono dalla sua bocca sono un messaggio di speranza lanciato al mondo, una promessa di felicità. Ma “Chaplin – precisa il critico in questo articolo del 1957 – non ha voluto che il film si concludesse sulla sua immagine ma su quella di Paulette Goddard alla quale ha dato il nome di sua madre, Hannah, nome palindromico (che si può leggere nei due sensi) e che riassume magnificamente lo spirito di tutto il film poiché Hitler è il barbiere ebreo a rovescio. È dunque sua madre che egli invoca al termine del suo discorso mentre, in un'immagine sublime, Paulette Goddard, che era stesa a terra si alza per accogliere il suo appello: “Alza gli occhi, Hannah. Guarda il cielo, hai capito? Ascolta!””.¹⁵

Ci sono tre aspetti in queste annotazioni di Truffaut da mettere in risalto e che si inscrivono nel segno di quell'inquietudine, della vertiginosa concentrazione onomastica che è l'ipotesi che stiamo seguendo. Il primo è il commovente riferimento alla madre di Chaplin, sfortunata figura di attrice di music-hall, segnata dalle vicissitudini della vita e dalla follia. Quasi la conferma che un film è fatto anche con frammenti di realtà, di dolorosa memoria personale, che acquistano però sullo schermo un'altra fisionomia e un altro significato. La seconda è la capacità del nome di riassumere tutta la dialettica del film, il destino dei due personaggi interpretati da Chaplin, il rovesciamento finale. Nelle poche lettere di quel nome tutta la trama trova spazio e forma, scorrono, riavvolgendosi all'istante, le immagini della pellicola. Il nome, secondo Truffaut, vive in questa doppia dimensione, racconta insieme la vita dell'autore e la trama che lega i personaggi, agendo su un duplice livello che la sua configurazione palindromica inevitabilmente suggerisce.

¹³ “Il Messia è stato per me Charlie Chaplin, – ha dichiarato Truffaut – e la sua morte mi ha traumatizzato come quella di un padre. Chaplin mi ha realmente aiutato a vivere, e ho creduto in lui religiosamente” (cfr. A. TASSONE, cit., p. 130).

¹⁴ TRUFFAUT, *I film della mia vita*, cit., p. 72.

¹⁵ *Ibid.*

E infine c'è un terzo aspetto, che vedremo tra poco.

Doppia identità

Molti personaggi di Truffaut portano nomi che nascondono un'altra identità, e un altro nome. Come se il riferimento questa volta fosse a un destino da cancellare, da riscrivere. Prima di chiamarsi Charlie Kohler, il protagonista di *Tirate sul pianista* rispondeva al nome di Edouard Saroyan; Marion, in *La mia droga si chiama Julie*, prende il posto e ruba l'identità di Julie Roussel; l'agenzia Lablache scoprirà che il vero nome di madame Vercel, in *Finalmente domenica!*, è Josiane Kerbel. Avere un nome e mantenerlo non è mai un'operazione semplice, in Truffaut. Quando nasce il loro bambino, Antoine Doinel e Christine Darbon (*Non drammatizziamo... è solo questione di corna*) hanno, come tutti, il problema di battezzarlo. Lui vorrebbe Alphonse, lei Ghislain. Alla fine è il marito a imporre la sua volontà, ma all'insaputa della moglie, che continuerà tranquillamente a chiamare il figlio, cioè Alphonse, col nome di Ghislain. Passerà molto tempo prima che il ragazzo selvaggio, nel film omonimo, rinvenuto nella foresta dell'Aveyron e affidato alle cure del dottor Itard, possa avere un nome, Victor, nome che non riuscirà mai a pronunciare, né tantomeno a scrivere; al contrario Adele, la figlia di Victor Hugo (*L'histoire d'Adèle H.*) farà della sua vita il tentativo di cancellare quel cognome così ingombrante, denunciando l'impostura dello stato civile e approdando finalmente alla follia.¹⁶

Anche l'identità sessuale si trova a volte in equilibrio precario. Catherine, il personaggio interpretato da Jeanne Moreau in *Jules e Jim*, in una celebre sequenza si veste da uomo, si disegna i baffi e prende il nome di Thomas.

¹⁶ È ovviamente impossibile dare qui la misura dell'importanza di questi due film, per quello che riguarda il tema dell'identità e del nome. Solo qualche accenno. Il ragazzo selvaggio riceverà il nome di Victor quando Itard si renderà conto della sua sensibilità per il suono "o": si tratta di un evento realmente verificatosi, come testimonia la relazione del dottore, ma il regista ce ne fa comprendere il rilievo inquadrando il ragazzo a una notevole distanza nel momento in cui gli viene dato il nome: "Più la scena era inquietante – ha ricordato Truffaut – e più la macchina da presa stava lontana" (A. GILLAIN, *François Truffaut. Tutte le interviste sul cinema*, cit., p. 168). In *L'histoire d'Adèle H.*, già dal titolo si assiste a una rimozione onomastica: la ragazza si presenta come miss Lewly e non mancherà di disseminare nel corso del film diverse immagini della sua identità, assumendo tra le altre, seppur per un breve lasso di tempo, quella della sorella morta prediletta dal padre: Léopoldine.

Questi sbandamenti onomastici, che si traducono in metamorfosi, tentativi di cancellazione del proprio nome, ricerca, quasi sempre fallimentare, di una nuova e definitiva identità, sono i segni evidenti di un'instabilità, di una dimensione inquieta e talvolta inafferrabile dei nomi, caratteristica che ormai ci appare essenziale e rivelatrice del cinema di Truffaut. E non stupisce dunque che il nome diventi il sismografo degli affetti e delle passioni, lo strumento chiamato a registrare l'assenza o il travolgente riaffiorare del sentimento dell'amore. Così, se spostiamo lo sguardo alla produzione cinematografica di Truffaut nel suo complesso, vedremo affiorare, agli esordi e all'epilogo, i due fuochi di un'ellisse: la durezza e l'indifferenza con le quali la madre di Antoine tratta il figlio in *I 400 colpi*, il suo primo lungometraggio, stanno tutte in quello che potremmo definire un vuoto onomastico (non si riferisce mai a lui per nome, ma con un neutro "Il ragazzo"). All'opposto, in *La signora della porta accanto*, penultimo film realizzato dal regista, è il nome di Mathilde,¹⁷ pronunciato da Bernard nel parcheggio di un supermercato, a riaccendere un sentimento che porterà i due personaggi alla morte, ma che intanto precede il bacio e lo svenimento di lei. L'amore negato nei *400 colpi*, il ritorno della passione nella *Signora della porta accanto* portano i nomi ad affacciarsi pericolosamente sul vuoto: quello della loro cancellazione, nel primo film, quello della perdita dei sensi, della caduta di un corpo nel secondo. I nomi diventano parole scosse da un senso di vertigine.

I nomi allo specchio

Davanti allo specchio, fissando il proprio volto, Antoine Doinel, in *Baci rubati*, comincia a sillabare dei nomi.¹⁸ Sono quelli di Christine Darbon, la ragazza che da tempo frequenta e corteggia, e di Fabienne

¹⁷ Il nome, è stato più volte fatto notare, ha un forte sapore stendhaliano (ricorda il personaggio di Mathilde de La Mole in *Il rosso e il nero*): e forse non è un caso che la vicenda sia ambientata a Grenoble, città natale di Stendhal.

¹⁸ Sull'importanza dell'immagine allo specchio in Truffaut cfr. G. TINAZZI, *Truffaut. Il piacere della finzione*, Venezia, Marsilio 2004, p. 40, che ne rintraccia il ruolo decisivo e rivelatore in *La mia droga si chiama Julie*, *Adele H.*, *Le due inglesi*, *L'amore fugge*. Ma Anne Gillain aggiunge almeno *Tirate sul pianista*, notando come l'itinerario di Charlie sia costellato di specchi (*François Truffaut, il segreto perduto*, cit., p. 70). Il confronto con lo specchio sarà decisivo soprattutto per la moglie di Charlie: pochi istanti prima di uccidersi pronuncia queste parole: "...sai, è strano, ma quello che hai fatto ieri rimane in te il giorno dopo. Guardo lo specchio. Che cosa vedo? Thérésa? La tua Thérésa. No, non è Thérésa... Thérésa non c'è, da nessuna parte".

Tabard, la splendida quarantenne che il destino e il suo mestiere di detective privato, che esercita senza alcuna capacità o vocazione, gli hanno fatto incontrare. Ripete quei nomi in sequenza, alternandoli, come se si trattasse di un rito magico, come se volesse trovare la formula in grado di dare una svolta alla sua vita. Poi, con un ritmo sempre più incalzante, a quei nomi sostituisce il suo: Antoine Doinel, Antoine Doinel, Antoine Doinel. Sgrana le sillabe, accompagna quei suoni con la mano, il viso si fa più rosso, le vene del collo sembrano congestionate. Il suo nome gli toglie il respiro: Antoine Doinel, Antoine Doinel. Sin quando riesce finalmente a fermarsi, a sciacquare il viso, come a liberarsi da un sortilegio, dalle spire di un sogno.

Il nome, il volto, i segni più marcati della nostra identità, si rivelano: il secondo soltanto un riflesso, uno sguardo prigioniero dell'angoscia, il primo un segmento di suoni privi di ogni referenza, un vortice di sillabe in cui perdersi, svanire.¹⁹

Ritroviamo qui la sintesi del percorso che abbiamo compiuto. Ma nella sequenza di *Baci rubati* accade anche, e soprattutto, qualcosa di diverso dai casi precedenti. Il nome non coinvolge più soltanto i rapporti intertestuali tra un film e l'altro, né sta lì unicamente per richiamare una realtà esterna, non si limita a mettere in discussione un tema (l'identità dei personaggi), né a evidenziare la dinamica dei sentimenti (si pensi ai casi di Antoine e di Mathilde) che è alla base del cinema di Truffaut. Si assiste invece a uno scarto, a un salto in avanti che il coinvolgimento apparentemente marginale del nome degli attori (da cui siamo partiti), chiamando in causa la genesi e la natura di ogni film, già adombrava. I nomi che Antoine Doinel scandisce in una ripetizione da togliere il fiato occupano un'intera sequenza cinematografica, entrano cioè in rapporto con l'immagine e la sua trasformazione, con l'inquadratura che ci mostra il personaggio e il suo riflesso nello specchio, con la dialettica della luce e della voce. Ed è questo il terzo aspetto, forse quello decisivo, sottolineato dallo stesso Truffaut a proposito del nome *Hannah* in *Il Grande dittatore*: esso risuona, lo ricordiamo, mentre la macchina da presa ci mostra non il volto di Chaplin, che lo pronuncia al termine del suo di-

¹⁹ Su questa sequenza di *Baci rubati* esistono non pochi tentativi di interpretazione; tra questi possiamo collocare anche l'auto-esegesi di Truffaut: "Il problema era che volevo evitare una scena con un confidente al quale Antoine spiega le sue esitazioni sulle due donne della sua vita. Così ne ripete incessantemente il nome per rassicurarsi sulla propria identità, come per cercare di schiarirsi le idee" (GILLAIN, *François Truffaut. Tutte le interviste sul cinema*, cit., p. 130).

scorso, ma quello di Paulette Goddard: in altre parole, il nome riceve un altro senso (l'idea di una nuova nascita, di un riscatto, di una redenzione) dall'immagine sullo schermo.

Insomma, a essere coinvolto, e contagiato, è proprio il linguaggio stesso del cinema, la sua specificità, la sua grammatica.²⁰ È un esito che si sottrae – capita spesso proprio nei film di Truffaut – a una perentoria conclusione, per aprirsi piuttosto a un interrogativo: l'interpretazione dei nomi deve essere considerata soltanto una chiave di lettura dei testi, o non piuttosto, nelle mani di chi la pratica, un modo differente di costruire trame, di sviluppare nodi narrativi, di scrivere?

²⁰ Spesso infatti il nome diventa in Truffaut un fatto essenzialmente *visivo*. Scrivendo il nome sulla busta di una lettera Adele H. ci rivela di essere figlia di Victor Hugo, e tracciando queste stesse lettere su uno specchio impolverato per cancellarle subito dopo ella, tentando di liberarsi dall'incombente presenza del padre, vede naufragare la sua identità. Il nome di Victor riempie la lavagna che il dottor Itard utilizza per insegnare a leggere al ragazzo: è il disegno di un io forse destinato per sempre a sfuggire al giovane protagonista. In *Gli anni in tasca* il maestro Richet improvvisa una lezione di geografia partendo da una cartolina in possesso di un suo alunno, Raoul: ne ricopia alla lavagna l'indirizzo, e quei nomi (*Raoul Briquet HLM Béranger Thiers Puy-de-Dôme France Europe Univers*) sembrano suggerire un movimento di espansione, dallo spazio più piccolo e vicino alla vastità del cosmo. Cancellando a uno a uno i nomi delle sue vittime scritti su un taccuino, Julie Kohler ci rivela quanto sia maniacale il suo progetto omicida. Sono liste ben visibili anche quella già ricordata dei registi in *Effetto notte* e quella degli amanti della madre di Bertrand, saltata fuori da una valigia sopra un armadio, momento rivelatore e culminante di uno dei flashback di *L'uomo che amava le donne*.

