DOPPIOZERO

La strada di Antoine

Jacques Rivette

26 Settembre 2014

Ieri è uscito nelle sale italiane *I 400 colpi* di Truffaut. In una versione restaurata, ovviamente, perché il prossimo 21 ottobre saranno passati trent'anni dalla scomparsa del regista francese e la Cineteca di Bologna, in collaborazione con la BIM, ha deciso di ricordarlo in questo modo.

Il film si spera che lo conoscano tutti, che in molti l'abbiano visto e che in altrettanti lo vadano a rivedere, o vedere la prima volta. Non tanto perché è uno dei più celebri della storia del cinema, ma perché in cinquanta e passa anni non ha perso un briciolo della sua bellezza, della sua dolcezza, della sua meravigliosa grazia.

Forse Truffaut nel corso della sua carriera non è più stato all'altezza del suo straordinario esordio nel lungometraggio (prima aveva girato il corto *Les mistons*), e forse la sua figura è stata con il tempo un po' ridimensionata (come regista, s'intende, ché come spettatore e critico Truffaut ha insegnato più di ogni altro ad amare il cinema, a viverlo come una passione per la vita): ma *I 400 colpi no*, *I 400 colpi* non ha bisogno di essere sminuito o ridiscusso. *I 400 colpi* resta un capolavoro.

Qui su Doppiozero abbiamo deciso di ricordare anche noi l'uscita della versione restaurata del film ripescando dal bellissimo volume *Nouvelle Vague*, edito dal Festival Cinema Giovani nel 1985 e curato da Roberto Turigliatto in occasione di una storica retrospettiva, la traduzione italiana della recensione che l'allora critico (e già regista) Jacques Rivette, era il 1959, scrisse per i «Cahiers du cinéma».

Les mistons era buono, *Les quatre cents coups* è migliore. Da un film all’altro il nostro amico François fa il salto decisivo, il grande balzo della maturità. Come si vede non perde tempo.

Con *Les quatre cents coups* rientriamo nella nostra infanzia come in una casa abbandonata dopo la guerra. La nostra infanzia, anche se si tratta innanzitutto di quella di FT: le conseguenze di una bugia sciocca, il fallimento della fuga,

l’umiliazione, la scoperta dell’ingiustizia, no, non esiste infanzia «incontaminata». Parlando di se stesso sembra parlare anche di noi: è il segno della verità, e la ricompensa del classicismo autentico, che sa limitarsi al proprio oggetto, pur vedendolo all’improvviso allargarsi e coprire tutto il campo dei possibili.

L’autobiografia non è, per motivi che si possono facilmente immaginare, un genere affrontato molto spesso nel cinematografo; ma non è questo che deve stupirci, bensì la serenità, il ritegno, la costanza di voce con i quali viene evocato un passato così parallelo al proprio. Il F.T. che incontrai, insieme a Jean-Luc Godard, sul finire del ’49, al Parnasse, da Froeschel, al Minotaure, aveva già fatto l’apprendistato dei quattrocento colpi; vi assicuro che parlavamo più di cinema, di film americani, di un Bogart che davano al «Moulin de la Chanson», che di noi stessi, se non per allusioni: ci bastava. Oppure accadeva che, all’improvviso, una fotografia lo rivelasse tre anni prima, al tiro a segno, abbagliato, pallido, un Hossein in formato ridotto, con accanto, appoggiato alla sua spalla, raggiante, Robert Lachenay; oppure in mezzo alla tre file rituali di una classe scolastica fossilizzata.

Questa fusione di qualcosa di indefinito e di improvvise illuminazioni, tutto ciò finiva per somigliare a dei veri ricordi, una vera memoria. Ora ne sono quasi sicuro: sullo schermo ho riconosciuto tutto, ho ritrovato tutto. La *madeleine* di Proust non gli restituiva altro che la sua infanzia; ma di una buccia di banana, trasformata in fondo al piatto in stella di mare, F.T. fa molto di più; e in un colpo solo ogni tempo è ritrovato, il mio, il tuo, il vostro, un tempo unico nella luce che non trovo aggettivi per qualificare, la luce inqualificabile dell’infanzia.

Guardatelo bene: questo film è personale, autobiografico, ma mai impudico. Non c’è nulla che denoti una qualche forma di esibizione; anche *Prigione* è bello, ma di un’altra bellezza: bello come Bombard che tiene la sua Paillard all’estremità del braccio per filmare in mezzo all’Atlantico il proprio volto gonfio e invaso dalla barba. La forza di F.T. è di non parlare mai direttamente di se stesso, ma di legarsi pazientemente a *un altro* ragazzino, che gli somiglia forse come un fratello, ma come un fratello oggettivo, e a questo sottomettersi ricostruendo

umilmente, a partire da un’esperienza personale, una realtà parimenti oggettiva, che poi filma con il più assoluto rispetto. Un metodo simile nel cinema porta un nome molto bello (e tanto peggio se F.T. stesso non lo vuole riconoscere): si chiama Flaherty. E la prova del nove della verità di questo metodo, e della verità tout court di questo film, è la scena straordinaria della psicologa – impossibile da realizzare, sia detto tra parentesi, con gli antiquati sistemi di ripresa che vorrebbero a tutti i costi obbligarci a mantenere – nella quale l’improvvisazione più totale coincide con la ricostruzione più rigorosa, in cui la confessione verifica l’invenzione. Dialogo e «mise-en-scène», al termine di una sorta di percorso ascetico, sboccano alla fine sulla verità della diretta; il cinema vi reinventa la televisione, e questa, a sua volta, lo consacra cinema; non c’è più spazio ormai che per le tre straordinarie inquadrature finali, inquadrature della durata pura, della perfetta liberazione.



Tutto il film ascende verso questo istante, e si libera a poco a poco del tempo per raggiungere la durata: il senso della lunghezza e della verità, di cui F.T. si preoccupa tanto, sembra, in fin dei conti, non avere molto significato; o forse, al contrario, era necessario che ci fosse inizialmente questa ossessione della lunghezza, del tempo morto, questa abbondanza di tagli, di contrasti, di rotture, per finirla con il vecchio tempo dei cronometri e ritrovare il tempo autentico, quello della giubilazione mozartiana (che Bresson ha cercato troppo per poterlo raggiungere). Ecco infatti un film come ce ne sono pochi, benché molti ci si provino più o meno abilmente, o fin troppo abilmente, con un punto di partenza e un punto d’arrivo, e, tra i due, tutta un distanza percorsa, vasta quanto quella che separa l’Irène Girard al ricevimento serale dalla Ingrid Bergman alla finestra della cella in *Europa ‘51*; un punto di partenza che afferra il tempo già in cammino, ancora costruito e calcolato, ma già segretamente lacerato nel suo funzionamento e nella sua stessa impazienza; un punto d’arrivo che non è la conclusione più o meno arbitraria di un intreccio più o meno ben fatto, ma un momento di stasi in cui si può prendere fiato, il proprio respiro umano, prima di rituffarsi nel tempo del reale, il cui senso è stato riconquistato.

Ora basta con questo tono; mi pento di aver parlato in modo così solenne di un film tanto privo di retorica; perché *Les quatre cents coups* è anche il trionfo della semplicità.

Non della povertà, o della mancanza di invenzione, anzi; ma chi si pone immediatamente al centro del cerchio, non ha nessun bisogno di cercarne disperatamente la quadratura. La cosa più preziosa, nel cinema, e la più fragile, è anche quella che, ogni giorno di più, scompare sotto il regno degli abili: una certa purezza dello sguardo, una certa innocenza della macchina da presa, che qui sono proprio come se non fossero mai state perdute. Forse basta credere che le cose sono quelle che sono per vederle semplicemente esistere tali e quali anche sullo schermo; e questa fiducia si è forse perduta altrove? Attraverso un occhio e un pensiero che si aprono sul centro delle cose, ecco qual è lo stato di grazia del cineasta: stare prima di tutto all'interno del cinema, signore del cuore di un regno le cui frontiere potranno in seguito estendersi all'infinito: e questo si chiama Renoir.

Si potrebbe ancora insistere sulla straordinaria tenerezza con la quale F.T. parla della crudeltà, che non può essere paragonata ad altro che alla straordinaria dolcezza con la quale Franju parla della follia; in entrambi i casi, una forza quasi insostenibile nasce dall'uso continuo della litote, e il rifiuto dell'eloquenza, della violenza, della spiegazione, conferisce a ogni immagine un battito, un fremito interno, che ci raggiungono all'improvviso in brevi fulgori lucenti come una lama. Si potrebbe parlare, a ragion veduta, di Vigo o di Rossellini, o, più giustamente ancora, di *Les mistons* o di *Un visite*. Tutti questi riferimenti non vogliono dire, in definitiva, un granché e bisogna affrettarsi a farli finché si è ancora in tempo. Volevo dire soltanto, nel modo più semplice possibile, che ora abbiamo fra noi, non più un debuttante dotato e promettente, ma un vero cineasta francese, che sta alla pari con i più grandi, e si chiama François Truffaut.

Du côté de chez Antoine, in «Cahiers du cinéma», n. 95, maggio 1959

(traduzione tratta dal volume *Nouvelle Vague*, a cura di Roberto Turigliatto, Festival Internazionale Cinema Giovani, Torino 1985, p. 179)

Leggi anche:

François Truffaut, *Lettera a Robert Lachenay*

François Truffaut, *Lettera a Helen Scott*

Giacomo Giossi, *Parigi. Jean-Pierre Léaud*

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO

