
Stefano Oliva

ALLO SPECCHIO
I quattrocento colpi di François Truffaut

Il primo lungometraggio di François Truffaut offre quella che lo stesso regista ha definito «[...] una specie di cronaca dei tredici anni»¹: la trama è infatti incentrata sulle vicende di Antoine Doinel, ragazzino irrequieto in conflitto con la famiglia e con la scuola, precoce cinefilo appassionato di Balzac, in fuga dall'opprimente società ordinata degli adulti che lo porta a fare i "quattrocento colpi" (vale a dire "il diavolo a quattro"). Nelle vicende del protagonista – interpretato da Jean Pierre Léaud² – Truffaut mette in scena la propria storia: anch'egli, come Antoine, è figlio di una ragazza non sposata e viene riconosciuto da un padre putativo; discolo impenitente, si ritrova ospite forzato di un centro di rieducazione e viene supportato solamente dall'amico René/Robert Lachenay. Tra gli elementi autobiografici che si innestano nella trama del film, dando vita a scene emblematiche come le mattinate passate al cinema marinando la scuola o la fuga da casa, si riconoscono alcuni aneddoti della vita del giovane François raccontati fin nei particolari, come ad esempio il dialogo tra il direttore della scuola e la madre e il dettaglio – mostrato nella scena successiva – in cui ella prepara amorevolmente il bagno per il figlio e lo asciuga con premura.

Tuttavia il film non è una mera trasposizione cinematografica di un racconto autobiografico, il regista precisa che «[...] non tutto è autobiografico anche se tutto è vero»³: esso va infatti analizzato in modo specifico a partire dallo stile e dalla *tonalità* dominante del lavoro – pratico ma denso di teoria – di Truffaut. A tal proposito sarà utile riflettere su quanto Gilles Deleuze dice della *Nouvelle Vague* e del suo rapporto con il Neorealismo italiano nei suoi due volumi dedicati al cinema, *L'immagine-movimento* e *L'immagine-tempo*. In particolare si può notare il rapporto fra Truffaut e Roberto Rossellini: secondo il regista francese fu infatti l'influenza del maestro italiano a dargli «[...] la spinta a fare un film in cui alla fin fine succedono ben poche cose»⁴. In questo senso la *Nouvelle Vague* riprende quell'allentamento dei nessi causali e quella forma *bal(l)ade*, girovaga e narrativamente gratuita, che secondo Deleuze caratterizza i film neorealisti: la crisi dell'immagine-azione comporta un passaggio da una realtà organica, in cui gli sviluppi della trama si susseguono secondo un ordine consequenziale in vista di una situazione «globalizzante e sintetica»⁵, a una realtà «tanto lacunare

-
- 1 A. Gillian (a cura di), *Tutte le interviste di François Truffaut sul cinema*, Gremese Editore, Roma 1990, p. 56.
 - 2 Jean Pierre Léaud, nei panni di Antoine, sarà protagonista di altri quattro film di Truffaut, ricchi di elementi autobiografici: *L'amore a vent'anni* (1962), *Baci rubati* (1968), *Non drammatizziamo...è solo questione di corna* (1970), *L'amore fugge* (1979).
 - 3 A. Gillian (a cura di), *Tutte le interviste di François Truffaut sul cinema*, cit., p. 61.
 - 4 Ivi, p. 67.
 - 5 G. Deleuze, *L'immagine-movimento*, tr. it. di J.P. Manganaro, Ubulibri, Milano 1984, p. 235.

quanto dispersiva»⁶ in cui i fatti appaiono come polverizzati e connessi da legami e raccordi deliberatamente deboli se non definitivamente consegnati al caso. In questo contesto «[...] ciò che ha sostituito l'azione o la situazione sensorio-motrice, è la passeggiata, l'andare a zonzo, l'andirivieni continuo»⁷, che nella *Nouvelle Vague* si libera delle residuali "coordinate spazio-temporali", retaggio del "vecchio realismo sociale", per esprimere un «nuovo presente puro»⁸ in cui l'immagine girovaga vale per se stessa. I contatti con il cinema italiano del dopoguerra non si limitano tuttavia all'allentamento dei nessi causali e alla propensione alla "passeggiata", all'andare "a zonzo": per Deleuze il Neorealismo si è distinto come cinema della *veggenza*, intesa come capacità/propensione a vedere e a osservare (piuttosto che ad agire) attribuita frequentemente al personaggio del bambino, come in *Germania anno zero* di Roberto Rossellini del 1948 in cui il piccolo protagonista più che attore è spettatore di una realtà drammatica e «[...] muore di ciò che vede»⁹.

Come avremo modo di notare, nel film *I quattrocento colpi* vi sono diversi esempi di "veggenza" collegati al mondo infantile. Ad esempio possiamo leggere in quest'ottica la scena dello spettacolo dei burattini che compare nella seconda metà del film (61'46"): priva di sviluppi da un punto di vista narrativo, essa mostra allo spettatore i volti impauriti, meravigliati e assorti dei bambini che assistono a uno spettacolo che ha come soggetto la storia di Cappuccetto Rosso. Nella dialettica di campo e controcampo, le inquadrature relative ai piccoli spettatori sono nettamente predominanti rispetto a quelle che mostrano lo spettacolo che stanno guardando: il regista ci fa vedere bambini sorpresi nell'atto di vedere. Chi guarda viene guardato.

A tal proposito è interessante soffermarsi su una sequenza del film che mostra un lato particolare di quello che abbiamo chiamato "cinema della veggenza" e che nella sua semplicità offre uno spunto di riflessione relativo al carattere complessivamente autobiografico della pellicola. Siamo quasi all'inizio del film (11'23") e per trenta secondi assistiamo a questa scena piuttosto comune: entrato nella camera matrimoniale dei genitori, davanti a uno specchio posto su di un tavolino accanto a un armadio, Antoine si siede e inizia a pettinarsi. In realtà gli specchi sul tavolo sono due, uno più grande e uno più piccolo. Anche l'anta dell'armadio, alla destra del ragazzo, ha uno specchio, più grande degli altri due; approssimativamente l'angolo formato dal giovane e dall'anta dell'armadio che ha il vertice nello specchio del tavolino è di 45 gradi: nella superficie riflettente sulla destra vediamo infatti il profilo del protagonista. Dopo essersi pettinato, il ragazzo apre una bottiglietta, presumibilmente un profumo appartenente alla madre, ne odora il contenuto e sorride; poi la chiude e la rimette a posto. Quindi prende un piccolo strumento, un piegaciglia, e prova ad utilizzarlo; mentre lo applica sulle ciglia del proprio occhio destro, si osserva nello specchio posto sopra il tavolo. Alla fine, con un gesto morbido, butta via lo strumento con noncuranza, senza più interesse per l'oggetto e per l'esperimento compiuto. Contemporaneamente lo specchio più piccolo, posto sul tavolino, riflette il particolare del volto del ragazzo mentre lo specchio sull'anta dell'armadio restituisce l'immagine del suo profilo destro.

6 Ivi, p. 236.

7 *Ibidem*.

8 Ivi, p. 242.

9 G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, tr. it. di L. Rampello, Ubulibri, Milano 1985, p. 12.

Da un punto di vista tecnico, il regista condensa in una sola scena ben tre tipi diversi di inquadratura: nello specchio principale (posto di fronte al ragazzo) troviamo il corrispettivo di un primo piano mentre nella superficie riflettente che restituisce l'immagine del profilo del protagonista troviamo l'analogo di un piano medio; per finire, il particolare del volto del giovane riflesso nello specchio più piccolo può essere assunto come un primissimo piano.

Da un punto di vista psicoanalitico, lo stadio dello specchio rappresenta l'esperienza propria dell'identificazione primaria, ovvero, come scrive Jacques Lacan, «l'assunzione giubilatoria»¹⁰ da parte del bambino, tra i sei e i diciotto mesi di vita, di un'immagine ben delineata e compiutamente definita, la propria immagine riflessa dallo specchio: l'identificazione del soggetto, che in questa fase ha ancora una percezione di sé sconnessa e non unificata, con un'immagine coesa, organica, compiuta, potremmo dire perfetta conduce dunque da uno stadio di «corpo-in-frammenti» a una «forma ortopedica»¹¹. Tuttavia questa identificazione porta con sé l'assunzione di una «destinazione alienante» in quanto si verifica di fronte a una *imago* esterna: il bambino si identifica con la propria immagine riflessa nello specchio, un'immagine che rappresenta una prima forma di oggettivazione, potremmo dire di reificazione. La duplicità dell'identificazione primaria, che «[...] simbolizza la permanenza mentale dell'io e al tempo stesso ne prefigura la destinazione alienante»¹², porta con sé un potenziale di aggressività dovuto alla discordia primordiale derivante dalla discrasia di cui si è parlato. Si può dire dunque che nello stadio dello specchio ci si trova di fronte al nesso identificazione-alienazione, alla necessità di oggettivazione dell'io che, una volta identificatosi, si potrà inserire nell'ordine simbolico della società tramite l'assunzione del «Nome del Padre», della Legge che introduce nella dimensione del linguaggio.

Nella scena del film riportata precedentemente si assiste tuttavia a un percorso diverso: il protagonista si trova di fronte allo specchio, nell'atteggiamento che abbiamo ricondotto da un punto di vista psicoanalitico all'identificazione primaria e dunque al prematuro autoriconoscimento del neonato, che si percepisce ancora come una molteplicità di bisogno e istinti; tuttavia per Antoine, nel momento di unificazione derivante dalla vista di se stesso allo specchio, le immagini dei diversi specchi offrono una moltiplicazione dei riflessi che, lungi dal portare verso un'identificazione univoca, conducono a una moltiplicazione, a una frammentazione. Al nesso identificazione-alienazione si sostituisce dunque il trinomio identificazione-alienazione-frammentazione. Guardare se stessi e trovarsi molti.

È interessante notare come nell'atto proprio dell'identificazione primaria, potremmo dire il primo atto autobiografico, la figura del protagonista, la sua *γραφη*, la sua immagine non rivesta quella funzione unificante di cui parla Lacan riguardo allo stadio dello specchio ma al contrario si presenti come rappresentazione involontariamente tracciata, come segno, come graffio che frammenta l'identità. La molteplicità di immagini non è espressamente oggetto dello sguardo del protagonista: piuttosto pare l'eccedenza costitutiva dell'individuo che fuoriesce nel momento della riflessione, semplice come un fatto, naturale come la potenza dell'immagine. Ogni racconto autobiografico opera una selezione nel campo di questa mol-

10 J. Lacan, *Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io*, in Id., *Scritti*, 2 voll., Einaudi Torino 1971, vol. I, p. 89.

11 Ivi, p. 91.

12 Ivi, p. 89.

teplicità costitutiva che ci mostra l'immagine di Antoine: raccontando, e a maggior ragione raccontandosi, si sceglie sempre il *taglio* narrativo e la narrazione del testimone diretto, si presenta come una *autopsia*, una visione *in* prima persona che in questo caso è anche una visione *della* prima persona, avendo come oggetto lo stesso soggetto. Se nell'autobiografia, nel tracciare l'immagine del proprio βίος, vi è un residuo di quella pulsione di morte che circonda il simbolo¹³ – l'autobiografia non è forse un modo di ordinare, scegliere e selezionare i momenti salienti della propria vita, una sorta di necrologio scritto da vivi? – nel rispecchiamento di Antoine c'è vita addirittura in eccesso perché egli non bada alle molteplici immagini di sé: infatti non vediamo mai il ragazzo guardarsi, oltre che in quello immediatamente di fronte, negli altri specchi, osservarsi di profilo o giocare con i riflessi. Egli pare non identificarsi nemmeno con se stesso, non si guarda, non si studia, al limite gioca.

L'immagine di Antoine è molteplice, disorganizzata, frammentaria, come quella di chi si osserva in uno specchio rotto: in questa luce si può leggere il rapporto del ragazzo con la madre, una donna seduttiva, sensuale, a tratti lasciva, di sicuro non attenta ai bisogni del figlio e non disposta a riconoscerlo. Il rapporto madre-figlio sembra contraddittorio, fortemente erotizzato (si ricordi la scena iniziale in cui la madre si sfilava le calze davanti al ragazzo e la scena in cui, dopo avergli fatto il bagno, gli offre di trascorrere la notte nel letto matrimoniale) e allo stesso tempo segnato da una profonda ostilità (che sfocerà nelle dure parole pronunciate dalla donna nel centro di rieducazione).

Lo stesso regista nota: «Nel film lei dice il ragazzo, mai Antoine!»¹⁴. Si può sostenere addirittura che la madre, con la relazione extra-coniugale scoperta dal ragazzo per caso, più che tradire il marito tradisca Antoine. È questo il motivo per cui, dopo essere stata scoperta, la donna rivolge le sue attenzioni al figlio e non al marito, con l'atteggiamento volutamente risarcitorio di chi vuole farsi perdonare. Se, come sostiene Donald Woods Winnicott, «[...] la faccia della madre è il precursore dello specchio»¹⁵, non c'è da meravigliarsi se il ragazzo davanti alla superficie riflettente non appare unificato ma restituito come immagine in molteplici prospettive differenti, come in uno specchio andato in frantumi.

Nel processo di individuazione di Antoine qualcosa si è interrotto: il film ci propone un ragazzo in fuga (come sottolineava il titolo provvisorio della pellicola, *La fuga di Antoine*)¹⁶, un ragazzo privo di un luogo stabile in cui riconoscersi, senza addirittura una camera da letto per sé in cui circondarsi di oggetti e immagini che raccontino la propria crescita e lo sviluppo della propria personalità. La problematica identificazione primaria non perviene a un'integrazione al livello sociale: il ragazzo non pare entrare in quel regime simbolico che secondo Lacan è retto dalla Legge, dai Nomi del Padre, e che costituisce la società come realtà organizzata e regolata. Solo incidentalmente ricordiamo il rimprovero più volte rivolto ad Antoine dalla madre: il ragazzo dovrebbe comportarsi bene invece di far disperare lei e il

13 «Se avessi voluto prendere la questione del simbolo per un altro verso [...] sarei partito dal tumulo sulla tomba del capo o sulla tomba di chiunque altro. [...] Il tumulo o qualunque altro segno di sepoltura merita precisamente il nome di "simbolo". [...] In effetti la teoria di Freud ha dovuto spingersi fino a mettere in valore la nozione di un istinto di morte» (J. Lacan, *Dei Nomi del Padre*, Einaudi, Torino 2005, p. 21).

14 A. Gillian, *Tutte le interviste di François Truffaut sul cinema*, cit., p. 68.

15 Cfr. D.W. Winnicott, *Gioco e realtà*, Armando Editore, Roma 1990.

16 A. Gillian, *Tutte le interviste di François Truffaut sul cinema*, cit., p. 56.

marito. Quest'ultimo è stato nei confronti del ragazzo estremamente generoso, in qualità di padre putativo, fino a "dargli il suo nome". Probabilmente Antoine non ha assunto realmente il "Nome del Padre": di qui il rifiuto nei confronti dell'ordine, delle istituzioni, della società e la fuga finale dal centro di rieducazione. Il conflitto con il mondo degli adulti non si traduce tuttavia in un atteggiamento di semplice ribellione: Antoine non contesta ma semplicemente non riconosce, non vuole riconoscere e fugge poiché non viene riconosciuto.

Abbiamo ipotizzato che il film possa essere letto come un esempio di "cinema della veggenza": è però il caso di sottolineare il carattere critico e problematico che la modalità visiva di approccio alla realtà rivela in questa pellicola. Chi guarda (come nel caso dei bambini allo spettacolo dei burattini e di Antoine allo specchio) è anche guardato; l'immagine riflessa può essere luogo di unificazione ma anche elemento rivelatore di una irriducibile molteplicità; il dramma del ragazzo è quello di chi non viene visto e dunque riconosciuto. In questo senso, come dice Truffaut, il film parla in ultima analisi della «solitudine di un bambino»¹⁷.

17 Ivi, p. 62.