

cinemazioni 

AIACE

**camilla barelli
michele marangi
paolo rossi**

anni di corsa

10 film sull'adolescenza

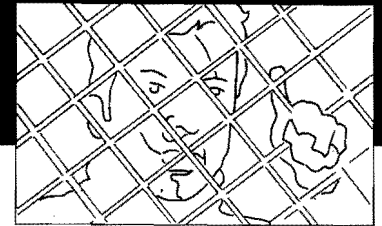
presentazione di **lietta tornabuoni**

Camilla Barelli è insegnante di materie letterarie. Michele Marangi cura per il Gruppo Abele il progetto sull'immagine del disagio nel cinema e collabora con l'AIACE ai corsi di analisi del linguaggio cinematografico. Paolo Rossi, laureato in storia e critica del cinema, collabora con l'AIACE ai corsi di analisi del linguaggio cinematografico.



EDIZIONI GRUPPO ABELE

I QUATTROCENTO
COLPI
(*Les quatre-cents coups*)



Regia e soggetto: François Truffaut. *Sceneggiatura:* François Truffaut e Marcel Moussy. *Fotografia (b/n):* Henri Decae. *Scenografia:* Bernard Evein. *Musica:* Jean Constantin. *Montaggio:* Marie-Joséphe Yoyotte. *Interpreti:* Jean-Pierre L aud (Antoine Doinel), Albert R emy (suo padre), Claire Maurier (sua madre), Patrick Auffay (Ren  Bigey), Georges Flamant (suo padre), Guy Decomble (il maestro), Jacques Monod (il commissario). *Produzione:* Les Films du Carrosse – SEDIF. *Origine:* Francia, 1959. *Durata:* 101'.
Distribuzione video: Creazioni Home Video (via Agnello 18, 20121 Milano, tel. 02-8056903).

■ *Antoine Doinel vive con la madre e il padre adottivo a Parigi, in*
■ *un appartamento talmente piccolo che il ragazzo   costretto a dormire*
■ *nell'ingresso. L'incomprensione della famiglia (dove   considerato un*
■ *peso) e della scuola lo spingono ad azioni trasgressive: ruba i soldi,*
■ *marina la scuola, mente sistematicamente ai genitori e all'insegnante.*
■ *Proprio marinando la scuola in compagnia dell'amico Ren , scopre*
■ *la madre in compagnia di un amante; il giorno seguente, per giusti-*
■ *ficare l'assenza, dice che la madre   morta. Scoperto, scappa una*
■ *prima volta e passa la notte fuori casa; il giorno successivo i genitori*
■ *si mostrano disponibili con lui e Antoine si propone di cambiare. Ma*
■ *l'insegnante, a scuola, lo accusa di aver copiato il tema da un libro*



■ di Balzac che il ragazzo ha appena letto. Deciso a non ripresentarsi ■
■ a casa, Antoine si rifugia dall'amico René; i due, per procurarsi ■
■ soldi, progettano il furto di una macchina per scrivere dall'ufficio ■
■ del padre di Antoine. Scoperto mentre la sta riportando, poiché non ■
■ è riuscito a venderla, Antoine passa la notte in commissariato, in ■
■ compagnia di ladri e prostitute. Il giorno seguente, col consenso della ■
■ madre, viene destinato ad un centro di osservazione per minori de- ■
■ linquenti. Dopo qualche tempo, durante una partita di pallone, An- ■
■ toine evade e raggiunge il mare, che non aveva mai visto. ■

F in dalla dedica ad André Bazin, critico cinematografico che fu per Truffaut un vero padre spirituale, il film (il titolo italiano è la traduzione letterale dal francese di una frase idiomatica che significa, grosso modo, «fare il diavolo a quattro») rivela chiare ascendenze autobiografiche. Anche Truffaut, come Antoine Doinel, protagonista del film, ebbe un'infanzia difficile, segnata dalla fuga dalla famiglia e dall'esperienza del riformatorio.

Il film è il primo di una serie dedicata ad Antoine Doinel che arriverà fino agli anni '80, seguendo – caso unico nella storia del cinema – un personaggio, sempre interpretato da Jean Pierre Léaud, dall'infanzia alla maturità, con una sorta di commistione affascinante ed emblematica fra cinema e realtà.

Il personaggio di Antoine, alla cui ottica saremo chiamati ad aderire nel corso della vicenda, ci viene presentato nella prima sequenza all'interno dello spazio chiuso della scuola. L'inquadratura in movimento sui ragazzini che in classe si passano la foto di una pin-up si ferma su Antoine, che la prende e la scarabocchia. Lo conosciamo così subito nei suoi tratti un po' ingenui di personaggio trasgressivo, anche se quel suo scrivere sulla foto, e più tardi sul muro dell'aula, sembra voler alludere ad un bisogno di comunicazione, e quindi di comprensione e di integrazione, sempre mortificato o travisato da

1

chi gli sta accanto. È lui, inoltre, il primo personaggio di cui conosciamo il nome, perché il maestro lo chiama, indicandolo col solo cognome: Doinel. Fin da questa scena si rivela la diversità di Antoine, inesorabilmente individuato e poi colpito dall'autorità, in questo caso rappresentata dal maestro: viene mandato dietro la lavagna, non può fare l'intervallo, non partecipa alla dettatura della poesia, deve fare il penso. La macchina da presa che segue Antoine mentre cerca di uscire con i compagni e poi torna sull'aula vuota, scrive bene – fin da questo momento – il suo destino di emarginato.

2 La sequenza si colora però anche di notazioni sui compagni di Antoine, come nell'irresistibile scenetta del ragazzo alle prese col quaderno, mentre il maestro detta una poesia. La vicenda di Antoine si proietta così in una dimensione collettiva: anche gli altri ragazzi devono affrontare difficoltà e problemi spesso totalmente ignorati dagli adulti. Infatti la scena ci fa sentire, attraverso una serie di campi e controcampi, l'assoluta distanza tra il ragazzino e l'insegnante, due mondi fra cui si è interrotta ogni vera forma di comunicazione.

2 Nella sequenza successiva vediamo Antoine a casa, solo. Ancora una volta le sue azioni mostrano la duplicità del suo carattere, colto tra trasgressione e volontà di integrazione: accende il fuoco, ma si pulisce le mani nelle tende; ruba i soldi (e va notato come il tema del denaro torni più volte nel film, alludendo a quel bisogno di indipendenza, di emancipazione anche economica dagli adulti così tipica di quell'età), ma prepara poi la tavola e si appresta, anche se tardivamente, a svolgere il penso.

4 La sua solitudine è particolarmente marcata nel momento in cui, nella stanza da letto dei genitori, si siede alla toilette della madre e vediamo la sua immagine moltiplicata dagli specchi. Oltre a evocare per assenza la figura della madre e sottolineare la mancanza di affetto ed educazione di Antoine, l'inquadratura sembra contenere un richiamo ad andare oltre l'univocità di interpretazione del personaggio, per coglierne le sfaccettature del carattere; e il mezzo filmico mette gli spettatori in grado di operare questo scavalcamento delle apparenze.

Anche tutto il resto della sequenza, sia a livello di immagini che

5 di dialoghi, ribadisce la solitudine di Antoine in seno alla famiglia: la madre, appena entrata, gli si rivolge freddamente e poi lo rimprovera; dopo l'arrivo del padre (ma scopriremo ben presto che Antoine è figlio illegittimo), dai discorsi dei genitori a tavola risulta che il ragazzo è considerato un peso, un fastidioso ingombro: si parla, infatti, di cosa fare di lui durante le vacanze; lo vediamo, poi, dormire nel corridoio del piccolo appartamento dentro ad un sacco a pelo.

6 Gli unici momenti felici per Antoine coincidono così con l'evasione dagli universi chiusi della scuola e della famiglia: lo capiamo bene nella sequenza successiva, in cui con René, un compagno di scuola segnato anch'egli da una difficile situazione familiare, marina la scuola. L'ambiente esterno, le strade, le vie della città rimandano sempre nel film a un'idea di libertà approfondita dal tipo di ripresa, con la macchina che segue il vagabondare dei ragazzi con movimenti ampi, leggeri e fluttuanti. La stessa musica di accompagnamento, con il suo tono fresco e allegro, ribadisce questa sensazione di felice evasione.

L'idea di libertà, connessa allo spazio aperto della città, era già stata anticipata all'inizio del film, con lo scorrere dei titoli di testa sulle immagini della città di Parigi (subito riconoscibile per la presenza della Tour Eiffel) ripresa in movimento, quasi a sposare, prima ancora dell'entrata in scena del personaggio, il movimento di Antoine, al cui punto di vista il regista aderisce e vuol farci aderire.

7 Il vagabondaggio dei due ragazzi li porta fino ad una giostra. Il vorticare vertiginoso di Antoine nella giostra richiama ancora una volta l'idea di gioco, di libertà, di evasione: Antoine ha i piedi staccati da terra e lo stesso baraccone è sollevato tramite una rampa di scale dal suolo, quasi a evidenziare un duplice grado di distacco dalla realtà; ma, nello stesso tempo, lo spazio della giostra è uno spazio chiuso, un po' claustrofobico, e la soggettiva di Antoine sugli spettatori sembra riflettere il senso di vertigine, di spiazzamento, di disorientamento del ragazzo. L'illusorietà della sua evasione è ancora più ribadita nel momento in cui, tornato a tutti i livelli con i piedi per terra, scopre la madre in compagnia dell'amante.

8 Il trauma di Antoine, che fa finta di niente, è rivelato dalla assurda

e comica giustificazione, il giorno dopo a scuola, quando dichiara al maestro che la madre è morta, punendola così, in un certo senso, della sua colpa e d'altro canto mostrando quella che, a livello profondo, è una verità: la madre è del tutto assente nei suoi confronti, e quindi è *come se fosse morta*.

9 Nel procedere della vicenda si approfondisce il discorso sul duplice binario su cui si muove il personaggio, sempre in bilico fra ribellione e desiderio di amore e comprensione: fugge una prima volta da casa, passando la notte in parte nella stamperia dello zio di René, in parte per le strade di Parigi, ma poi la mattina torna a scuola e cerca di rispondere positivamente alla inedita disponibilità della madre nei suoi confronti; legge Balzac, con un anelito alla conoscenza come fonte di piacere e mezzo di comunicazione, mentre trasgressivamente fuma. Ma i suoi atti sembrano tutti destinati a penosi fallimenti: l'altarino a Balzac prende fuoco, il maestro lo accusa di aver copiato il tema per il quale si era ispirato al romanzo letto. Ad Antoine non resta che fuggire nuovamente, e ancora una volta è René a essergli accanto, dopo essersi fatto espellere per aver risposto al maestro, intervenendo in difesa del compagno.

10 Nel bighellonare per la città i due ragazzi realizzano una loro provvisoria felicità: vanno al cinema e, in un recupero estremo ma ormai nostalgico dell'infanzia, assistono a uno spettacolo di burattini. In questa scena Truffaut ci fa scoprire l'incanto e lo stupore dei bimbi, ma ci mostra poi Antoine e René, ormai adolescenti, che progettano proprio in quel momento il furto della macchina per scrivere in seguito al quale Antoine, scoperto, sarà «abbandonato» dai genitori. Ma si noti: ancora una volta, e paradossalmente, Antoine viene colto in flagrante proprio mentre, per rimediare a quanto ha fatto, riporta la macchina per scrivere nell'ufficio del padre.

11 Condotta in commissariato, Antoine appare veramente emarginato fra gli emarginati: lui è ancora poco più che un bambino, gli altri sono adulti; i poliziotti si mostrano indifferenti alla sua presenza, ma lo «proteggono» dal contatto scandaloso con le prostitute mettendolo, al loro arrivo, in una gabbia più piccola, dove Antoine è

solo. Lo smarrimento del personaggio è sottolineato qui dall'uso di inquadrature soggettive (fra le pochissime del film): dalla gabbia, attraverso le sbarre, vediamo le prostitute, i gendarmi, la scritta «derattizzazione» (anche arrestare è ripulire, derattizzare!). Analoga ripresa in soggettiva sulla città si ha nel momento in cui Antoine viene trasportato con il cellulare: appare fortissimo il contrasto fra lo spazio chiuso, costretto in cui si trova il ragazzo e quello aperto della strada di notte, con le luci e le scie luminose delle auto, mentre anche il commento musicale aggiunge valore espressivo alla scena. È questo inoltre l'unico momento in cui vediamo Antoine, che si è sempre dimostrato un vero lottatore, con il volto rigato di lacrime.

12 Il destino del ragazzo è così segnato e per lui si apre l'esperienza del riformatorio. Senza apparentemente giudicare, Truffaut in questa parte del film approfondisce, in modo in realtà molto duro, il discorso sull'indifferenza e sulla repressività delle istituzioni, a partire da quell'immagine un po' surreale dei figli del guardiano messi in gabbia per essere protetti dal contatto con i piccoli delinquenti.

13 Particolarmente significativa, a conclusione della costruzione del personaggio, è la sequenza del colloquio con la psicologa, nella quale Truffaut, abolendo la soluzione tradizionale del campo e controcampo, riprende in primo piano Antoine mentre risponde alle domande della dottoressa, che non ci viene però mai mostrata, quasi a ribadire il ruolo istituzionale astratto (non ha volto, non aiuta veramente Antoine). In questo modo, sembra quasi che Antoine si rivolga direttamente a noi, in una sorta di lunga confessione, nella quale l'uso di immagini a passo uno allude visivamente allo scorrere del tempo e chiarisce la dimensione riassuntiva della sequenza rispetto al piano della storia. Tutto ciò che Antoine dice rinvia ad un passato che in un certo modo giustifica il presente; viene data finalmente voce al ragazzo, che può rivelarsi, esprimendo il suo punto di vista sui temi fondamentali del denaro (e del furto), della menzogna, dei rapporti con i genitori, del sesso, che ne hanno segnato le tappe formative.

14 Preparata dall'episodio della cattura del ragazzo evaso è la sequen-

za conclusiva del film, con la fuga di Antoine: l'inquadratura segue la sua corsa attraverso una campagna brulla e inospitale con un lungo carrello che, quasi a negare che quell'affannoso correre porti da qualche parte, finisce col darci l'impressione che egli in realtà sia sempre nello stesso punto. La fuga si arresta in riva la mare, sorta di luogo utopico, anche nella rappresentazione un po' astratta, che sembra incarnare quell'idea di libertà a cui Antoine tende. Ma il mare non è la libertà: e, arrivato sulla spiaggia, dopo essersi bagnato i piedi, Antoine si volta e torna sui suoi passi, verso la terraferma. La macchina da presa lo inquadra mentre si avvicina, e il film si conclude, in modo aperto e problematico, sul fermo fotogramma del primo piano di Antoine che, volgendo le spalle al mare, guarda fisso in macchina. Noi percepiamo che, quale che sia la realtà a cui sta andando incontro, Antoine è ormai cambiato e cresciuto.

Nel settembre 1958 avevo pubblicato un annuncio su «France-Soir» per trovare un ragazzo di tredici anni che sarebbe diventato l'eroe del film *I quattrocento colpi*. Avevo appena scritto la sceneggiatura con il mio amico Marcel Moussy e l'idea che ci aveva ispirati per tutto il lavoro era quella di tratteggiare una cronaca dei tredici anni, considerati non con nostalgia intenerita, ma al contrario come «un difficile momento da superare». Si presentarono una sessantina di ragazzini e feci delle prove in 16 mm con ciascuno di loro: mi accontentai di porre loro delle domande piuttosto semplici, poiché il mio obiettivo era trovare non tanto una somiglianza fisica, quanto morale con il bambino che io credevo di essere stato.

Jean-Pierre Léaud si staccava completamente dall'insieme e, dopo alcune «eliminatorie», decisi di affidargli il ruolo di Antoine Doinel. Gli altri bambini non si erano scomodati invano, poiché furono trattenuti per la settimana in cui si girarono le numerose scene ambientate nella classe, sparse nel film.

Jean-Pierre Léaud, che all'epoca aveva quattordici anni, era meno sornione di Antoine Doinel, che fa tutto furtivamente e che finge sempre di sottomersi per poter poi agire di testa propria. Jean-Pierre era, come Doinel, solitario, antisociale e sull'orlo della rivolta, ma aveva, da adolescente, una grande faccia tosta e spesso si mostrava sfrontato. Durante il primo provino disse, rivolto alla macchina

da presa: «Sembra che voi cerchiate un ragazzo che sia beffardo e allora mi sono presentato».

Al contrario di Doinel, Jean-Pierre leggeva pochissimo: aveva senza dubbio una vita interiore, dei pensieri segreti, ma era già un figlio dell'audiovisivo, che avrebbe rubato più volentieri dei dischi di Ray Charles piuttosto che i libri della *Pléiade*. Dove avevo trovato il nome di Antoine Doinel? Ho pensato in primo luogo a collegarmi ad un nome che mi piaceva come suono, quello di Etienne Loïnod, collaboratore dei Cahiers du cinéma (in realtà lo pseudonimo-anagramma di Jacques Doniol Valcroze). Ho sinceramente creduto di aver inventato il nome di Antoine Doinel, fino al giorno in cui qualcuno mi ha fatto notare che avevo semplicemente utilizzato quello della segretaria di Jean Renoir, Ginette Doinel! È proprio Jean Renoir che mi ha insegnato che l'attore che recita un personaggio è più importante del personaggio stesso o, se si preferisce, che bisogna sempre sacrificare l'astratto a favore del concreto. Niente da stupirsi quindi se, fin dal primo giorno di riprese dei *Quattrocento colpi*, Antoine Doinel si è allontanato da me per avvicinarsi a Jean-Pierre. Sullo schermo, Antoine Doinel è diventato più valoroso del previsto, con una apparente buona fede così grande che il pubblico gli ha perdonato tutto, al

punto tale che i genitori e gli altri personaggi adulti – rispetto ai quali sia io che Marcel Moussy avevamo tentato di sfumare i comportamenti – sono infine apparsi sullo schermo quasi odiosi.

Negli altri film del «ciclo Doinel», ho modificato il tiro tenendo conto dello straordinario fenomeno di simpatia che Jean-Pierre Léaud provoca sempre nel pubblico; non esistono personaggi sgradevoli in *Baci rubati* (*Baisers volés*, 1968) e in *Non drammatizziamo...è solo questione di corna* (*Domicile conjugal*, 1970), scritti in collaborazione con i miei amici Claude de Givray e Bernard Revon, con la volontà di equilibrare bene gli elementi presenti. Antoine Doinel non è ciò che si chiama un personaggio esemplare: è astuto, ha fascino e ne abusa, mente molto e dissimula ancora di più, chiede più amore di quanto egli stesso non possa offrirne; non è l'uomo in generale, è un uomo in particolare.

Per la maggior parte dei miei film concedo facilmente l'autorizzazione a distruggere la pellicola non utilizzata nel montaggio finale; per il ciclo Doinel non riesco a decidermi, poiché ho l'impressione che la pellicola consacrata a Jean-Pierre Léaud, che lo fissa ogni volta in una tappa differente del suo sviluppo fisico, sia più preziosa rispetto a quella con dei protagonisti adulti.

(François Truffaut, *Les aventures d'Antoine Doinel*, Ramsay Poche Cinema, 1987; ed. it. *Le avventure di Antoine Doinel*, Marsilio, Venezia 1992)