

François Truffaut: l'amore per il
cinema, il cinema dell'amore

*François Truffaut: love for cinema,
the cinema of love*

Luciano Mariani
info@cinemafocus.eu

Piano del Dossier

Plan of the Dossier

Prima parte: Introduzione generale
Seconda parte: Raccontare l'infanzia e
l'adolescenza
Terza parte: Il "ciclo" di Antoine Doinel
Quarta parte: Triangoli sentimentali, ossessioni
amorse

*Part 1: A general introduction
Part 2: Filming childhood and adolescence
Part 3: The Antoine Doinel "cycle"
Part 4: Sentimental triangles, love obsessions*

Terza parte:
Il "ciclo" di Antoine Doinel

*Part 3:
The Antoine Doinel "cycle"*

[Vai alla versione online/Go to online version](#)



Filmografia/Filmography

- Une visite (corto/short film - 1954)
Histoire d'eau (corto/short film - 1958)
Les mistons (corto/short film - 1958)
- I quattrocento colpi/*Les quatre cents coups*/The four hundred blows (1959)
Tirate sul pianista/*Tirez sur le pianiste*/Shoot the piano player (1960)
Jules e Jim/*Jules et Jim*/Jules and Jim (1962)
- Antoine e Colette (primo episodio di *L'amore a vent'anni*)/*Antoine et Colette*/Antoine and Colette
(first episode of *Love at twenty*) (1962)
La calda amante/*La peau douce*/The soft skin (1964)
Fahrenheit 451 (1966)
- La sposa in nero/*La mariée était en noir*/The bride wore black (1967)
Baci rubati/*Baisers volés*/Stolen kisses (1968)
- La mia droga si chiama Julie/*La sirène du Mississippi*/Mississippi mermaid (1969)
Il ragazzo selvaggio/*L'enfant sauvage*/The wild child (1970)
- Non drammatizziamo ... E' solo questione di corna/*Domicile conjugal*/Bed & board (1970)
Le due inglesi/*Les deux anglaises et le continent*/Two English girls (1971)
Mica scema la ragazza!/*Une belle fille comme moi*/A gorgeous girl like me (1972)
Effetto notte/*La nuit américaine*/Day for night (1973)
- Adele H. - Una storia d'amore/*L'histoire d'Adèle H.*/The story of Adèle H. (1975)
Gli anni in tasca/*L'argent de poche*/Small change (1976)
- L'uomo che amava le donne/*L'homme qui aimait les femmes*/The man who loved women (1977)
La camera verde/*La chambre verte*/The green room (1978)
L'amore fugge/*L'amour en fuite*/Love on the run (1979)
L'ultimo metrò/*Le dernier métro*/The last metro (1980)
- La signora della porta accanto/*La femme d'à côté*/The woman next door (1981)
Finalmente domenica!/*Vivement dimanche!*/Confidentially yours (1983)

Nascita, evoluzione, fine dell'amore: il "ciclo" di Antoine Doinel

Nel 1959 Truffaut, già ben conosciuto come critico militante ma assolutamente sconosciuto come regista, vince sorprendentemente al Festival di Cannes il premio per la migliore regia con il suo primo lungometraggio, *I quattrocento colpi*, destinato a diventare un film di culto sin dall'inizio e, curiosamente, forse il film con cui il nome di Truffaut viene ancora oggi ricordato in prima istanza. Il film segna anche la prima collaborazione tra Truffaut e [Jean-Pierre Léaud](#) (allora quindicenne), che comparirà in moltissimi suoi film successivi, diventando una specie di *alter ego* di Truffaut stesso, ma soprattutto dando vita ad un fenomeno più unico che raro nella storia del cinema: Truffaut infatti seguirà la

How love is born, evolves and dies: the Antoine Doinel "cycle"

In 1959 Truffaut, already well known as a militant critic but absolutely unknown as a director, surprisingly won the prize for best director at the Cannes Film Festival with his first feature film, The 400 blows, destined to become a cult film from the outset and, curiously, perhaps the film with which Truffaut's name is still remembered in the first instance today. The film also marks the first collaboration between Truffaut and [Jean-Pierre Léaud](#) (then fifteen), who will appear in many of his subsequent films, becoming a sort of alter ego of Truffaut himself, but above all giving life to a unique phenomenon in the history of cinema: Truffaut will follow the psychological

maturazione fisica e psicologica di Antoine Doinel (il personaggio interpretato da Léaud) nell'arco di un ventennio, "utilizzandolo" come interprete principale di una serie di film che, raccontando le vicende, soprattutto amorose, dello stesso personaggio nel corso del tempo, tracciano anche una traiettoria ideale dell'amore secondo Truffaut: dai primi turbamenti adolescenziali (*I quattrocento colpi*) alle prime "cotte" (*Antoine e Colette*, 1962), dai primi veri innamoramenti (*Baci rubati*, 1968), al matrimonio, alla nascita di un figlio e ai primi tradimenti (*Non drammatizziamo ... è solo questione di corna*, 1970) fino al divorzio e alla disperata ricerca di una nuova felicità (*L'amore fugge*, 1979).

Bisogna subito dire che, anche se questa serie di film può essere considerata come un "ciclo", ruotando attorno allo stesso personaggio/interprete, non fu affatto concepita in questi termini da Truffaut. I film successivi al primo non furono "pianificati" in anticipo secondo un progetto preciso - piuttosto, man mano che si evolveva in Truffaut l'idea di "amore" e le sue possibili trasposizioni cinematografiche, e quindi, man mano che si evolveva la sua stessa idea di "cinema". Truffaut trovava lo spunto e la motivazione per riprendere in mano il filo rosso iniziato con *I quattrocento colpi* e portarlo avanti con nuovi sviluppi, in questo aiutato da Léaud, questo giovane interprete che vedeva "crescere" come uomo e come attore sotto i suoi occhi.

I cinque film (quattro lungometraggi e l'episodio di *Antoine e Colette*, un "corto") hanno dunque molto in comune, a cominciare dai personaggi, dai luoghi, dalle relazioni e dalle situazioni che si evolvono lungo il dispiegamento di una vita "normale" eppure illuminata dalla capacità di Truffaut di cogliere le gioie, le ansie, i turbamenti, le incertezze di un adolescente, poi giovane, infine uomo maturo con il suo usuale tono leggero con cui si mescolano commedia e dramma. Allo stesso tempo, però, proprio la ricorsività di certe situazioni, dispiegate nell'arco di parecchi anni, consentono di intravedere, non tanto e non solo una continuità "lineare", quanto uno sviluppo complesso che si alimenta delle sue stesse azioni, variazioni e contraddizioni - un

development of Antoine Doinel (the character played by Léaud) over a twenty-year period, "using him" as the main actor in a series of films which, by telling the story of the same character over time, also trace an ideal trajectory of love according to Truffaut: from the first adolescent feelings (The 400 blows) to the first "crushes" (Antoine and Colette, 1962), from the first true love stories (Stolen kisses, 1968), to marriage, the birth of a child and the first betrayals (Bed and Board, 1970) up to divorce and the desperate search for a new happiness (Love on the run, 1979).

*It must immediately be said that, even if this series of films can be considered as a "cycle", revolving around the same character/performer, it was not conceived in these terms by Truffaut at all. The films following the first were not "planned" in advance according to a precise project - rather, the idea of "love" and its possible cinematographic adaptations, evolved in Truffaut's mind, at the same time as his idea of "cinema". Truffaut found the starting point and the motivation to pick up the red thread begun with *The 400 blows* and carry it forward with new developments, in this helped by Léaud, this young interpreter, whom he saw "grow" as a man and as an actor before his eyes.*

The five films (four feature films and the episode of Antoine and Colette) therefore have a lot in common, starting with the characters, places, relationships and situations that evolve along the unfolding of a "normal" life " yet enlightened by Truffaut's ability to grasp the joys, anxieties and uncertainties of a teenager, then a young man, finally a mature man, with his usual light tone in which comedy and drama are mixed. At the same time, however, precisely the recurrence of certain situations, unfolding over several years, allow us to glimpse, not so much and not only a "linear" continuity, but a complex development that feeds on its own actions, variations and contradictions - a result impossible to achieve in a single film, but made possible by the opportunity that was offered to Truffaut, little by little, to increasingly intertwine real life with cinema.

risultato impossibile da ottenere in un solo film, ma reso possibile dall'opportunità che si offriva a Truffaut, man mano, di interessare sempre più la vita reale con il cinema.

I quattrocento colpi (1959)

"L'urgenza di fare cinema, il desiderio di riprendere un discorso lasciato a metà nei Mistons ... la forte spinta autobiografica, la convinzione, supportata dall'approfondita conoscenza cinefila, che sullo schermo bambini e adolescenti quasi mai abbiano avuto lo spazio e la considerazione che meritano, la necessità di elaborare un proprio linguaggio per immagini: il primo lungometraggio di François Truffaut nasce da tutte queste esigenze concomitanti." (Nota 1)

Secondo l'originaria intenzione di Truffaut, a *Les mistons* (si veda la [Seconda parte](#)) sarebbero dovuti seguire altri "corti", che poi avrebbero potuto confluire in un lungometraggio. Accadde invece che il primo "lungo" del regista si configurò come lavoro a se stante, anche se certamente sulla scia di quell'esplorazione e descrizione dell'infanzia e dell'adolescenza che erano alla base di *Les mistons*. *I quattrocento colpi* rappresenta anche il film più decisamente autobiografico di Truffaut, che però ebbe a precisare che *"Ne I quattrocento colpi non tutto è autobiografico, anche se è tutto vero. Che quelle avventure siano state vissute da me o da un altro non ha importanza, l'essenziale è che sian state vissute"* (Nota 2). Gli elementi autobiografici non sono infatti mai per lui ricordi di episodi o fatti a cui attingere direttamente, magari con rimpianto o autocompiacimento, quanto una fonte di ispirazione che sollecita la fantasia e l'immaginazione: sostanza affettiva dunque e non contenuti espliciti e diretti, idee e sentimenti autentici non perchè necessariamente legati ad esperienze vissute ma perchè soggettivamente sentiti a livello profondo, e come tali trasmessi, attraverso la messa in immagini, allo spettatore:

"L'esperienza particolare accede a un significato che trascende il semplice dato biografico, sollecitando la sensibilità dello spettatore a un dialogo che, aperto sul terreno dei sentimenti, diviene confronto e presa di posizione sulla totalità dell'esperienza umana." (Nota 3)

The 400 blows (1959)

"The urgency to make films, the desire to resume a discourse left half-finished in *Les Mistons* ... the strong autobiographical thrust, the conviction, supported by in-depth cinephile knowledge, that on the screen children and adolescents have almost never had the space and the consideration they deserve, the need to develop a specific cinematic language: François Truffaut's first feature film was born out of all these concomitant needs." (Note 1)

According to Truffaut's original intention, Les mistons (see [Part 2](#)) should have been followed by other "short films", which could then have been merged into a feature film. Instead, it happened that the director's first "feature" was configured as a work in its own right, although certainly in the wake of that exploration and description of childhood and adolescence which were at the basis of Les mistons. The 400 blows is also the most decidedly autobiographical among Truffaut's films, although he specified that "Not everything in The 400 blows is autobiographical, even if it is all true. Whether those adventures were experienced by me or by someone else does not matter, the essential thing is that they have been lived" (Note 2). The autobiographical elements are in fact never for him memories of episodes or facts to draw on directly, perhaps with regret or self-satisfaction, but rather a source of inspiration that stimulates fantasy and imagination: an emotional substance therefore and not explicit and direct contents, ideas and feelings that sound authentic not because they are necessarily linked to lived experiences but because they are subjectively felt at a deep level, and as such transmitted, through images, to the viewer:

"The particular experience leads on to a meaning that transcends the mere biographical data, soliciting the viewer's sensitivity to a dialogue which, once opened in terms of feelings, becomes a comparison and a position taken on the totality of human experience." (Note 3)

And this feeling of authenticity and sincerity is

E questa sensazione di autenticità e di sincerità è ciò che traspira in continuazione nei suoi film, e che lo spettatore percepisce e fa sua: da qui il coinvolgimento affettivo, frutto non di idee o contenuti messi in scena ma di sensazioni ed emozioni condivise tra regista e spettatore.

I quattrocento colpi ci introduce al personaggio di Antoine, un ragazzino colto in quel passaggio difficile e delicato tra l'infanzia e l'adolescenza, quando non si è più bambini ma si è ancora lontani dall'essere adulti, quando lo spirito di indipendenza e il desiderio di libertà ereditati dall'infanzia si scontrano con le imposizioni e i limiti di un ambiente indifferente e ingiusto (che si tratti della famiglia o della scuola), generando un senso di angoscia e oppressione. Non a caso il film si apre con una visione corale di una classe, dove ad Antoine capita subito di essere punito per essere stato l'ultimo destinatario di una fotografia "osé" circolata tra i suoi compagni. Sin da questo primo episodio è chiaro che Antoine è un preadolescente "ribelle", ma nel senso di insofferente e allo stesso tempo non violento, che tenta in ogni modo di "sopravvivere" in un mondo di adulti ostile o per lo meno indifferente: e lo fa con i mezzi a sua disposizione, facendo "il diavolo a quattro" ("faire les quatre cent coups" in francese) o combinandone di cotte e di crude, arrivando, come si vede nel *trailer* italiano qui sotto, a giustificare la sua assenza da scuola dicendo che la mamma è morta ... salvo poi scoprirla per caso abbracciata al suo amante per strada ...

Allo stesso tempo, Antoine è disperatamente, dolorosamente solo, e, cosa ancora più struggente, consapevole di esserlo. I genitori lo ignorano o mal lo sopportano, e veniamo poi a sapere che il padre lo ha adottato sposando la madre, e, dalle parole di Antoine stesso, che la madre avrebbe voluto abortire: dunque un figlio non voluto, un "peso", che sente profondamente la mancanza degli affetti familiari, soprattutto della madre, bella, attraente, ma lontana e irraggiungibile per il ragazzo ... Nel Video 1 qui sotto, lo vediamo accendere il fuoco, apparecchiare la tavola, rubacchiare dei soldi in casa, ma soprattutto sedersi di fronte allo specchio della madre, pettinarsi usando il suo pettine, sentire i suoi profumi, specchiarsi nel suo

what transpires continuously in his films, and which the spectator perceives and makes his own: hence the emotional involvement, the result not of ideas or contents staged but of sensations and emotions shared between the director and the spectator.

The 400 blows introduces the character of Antoine, a little boy caught in that difficult and delicate passage between childhood and adolescence, when one is no longer a child but is still far from being an adult, when the spirit of independence and the desire for freedom inherited from childhood collide with the impositions and limits of an indifferent and unfair environment (be it family or school), generating a sense of anguish and oppression. It is no coincidence that the film opens with a choral vision of a class, where Antoine immediately happens to be punished for being the last recipient of a "risqué" photograph circulated among his classmates. From this first episode it is clear that Antoine is a "rebellious" pre-adolescent, but impatient and non-violent at the same time, who tries in every way to "survive" in a hostile or at least indifferent world of adults: and he does it with the means at his disposal, "raising hell" ("faire les quatre cent coups" in French) even managing, as seen in the Italian trailer below, to justify his absence from school by saying that his mother is dead ... only to discover her, just by chance, hugging her lover in the street ...

At the same time, Antoine is desperately, painfully alone, and, even more poignantly, aware of it. His parents either ignore him or bear him badly, and we later learn that his father adopted him by marrying his mother, and, from Antoine's own words, that the mother would rather have had an abortion: therefore an unwanted child, a "burden", who deeply misses his family affections, especially his mother, beautiful, attractive, but distant and unreachable for the boy ... In Video 1 below, we see him lighting the fire, setting the table, stealing money from the house, but above all sitting in front of his mother's mirror, combing his hair by using her comb, smelling her perfumes, looking at himself in her mirror as if to search for an identity he has never possessed

specchio come per ricercare identità mai possedute ... nel tentativo di appropriarsi di quell'immagine materna amorevole che gli è costantemente negata. E quando la madre arriva, lo saluta con sufficienza, poi si arrabbia con lui, e lo spedisce in camera sua, mentre si toglie le calze, mostrando quelle "gambe" che saranno uno dei simboli costanti della donna e dell'amore per le donne di tutto il cinema di Truffaut.

A queste scene di vita domestica, quasi sempre all'insegna della solitudine e della sofferenza, si contrappongono le scene all'esterno, in giro per una Parigi forse mai così viva e "connessa" con il senso di libertà e di indipendenza che ispira al ragazzo: marinare la scuola diventa così occasione di scoperta, di divertimento, di temporanea fuga da una realtà domestica e scolastica opprimente. Di questa "vita sociale" Truffaut coglie anche momenti di umorismo bonario, come quando, nel Video 2, l'insegnante di ginnastica conduce i ragazzi in una corsa per le vie attorno alla scuola, non accorgendosi che mano a mano gruppi di ragazzi si staccano e prendono vie alternative ...

Bugie, piccoli furti (tra cui una macchina da scrivere rubata "temporaneamente" dall'ufficio del patrigno), una notte passata fuori casa ... gli espedienti a cui ricorre Antoine per tener testa ad un mondo ostile e a volte violento lo conducono inevitabilmente verso l'"autorità costituita": dopo una notte in carcere, mescolato a criminali e prostitute, Antoine si ritrova "rinnegato" dalla madre e persino denunciato dal patrigno, e si aprono per lui le porte del riformatorio. In una delle scene più struggenti (si veda il Video 5), lo vediamo all'interno di un furgone della polizia guardare, attraverso una grata, la città di notte, piena di luci e di vita: e il suo sguardo, per una volta, diventa il nostro sguardo, ci immedesimiamo in lui, che versa l'unica lacrima che compare sul suo volto per tutto il film ... La narrazione delle esperienze di Antoine ha un tono documentaristico, ma, attraverso la continua presenza sullo schermo del ragazzo, e in particolare attraverso tutte le emozioni che via via leggiamo sul suo volto, siamo costretti ad entrare in empatia con lui: così l'iniziale tono oggettivo delle riprese cede presto il passo ad un'identificazione soggettiva con lo spettatore.

... in an attempt to appropriate that loving maternal image that is constantly denied to him. And when his mother arrives, she greets him condescendingly, then gets angry with him, and sends him to his room, while she takes off her stockings, showing those "legs" that will be one of the constant symbols of women and of the love for women in all of Truffaut's cinema.

These scenes of domestic life, almost always marked by solitude and suffering, are contrasted by the scenes outside, around the city of Paris that has perhaps never been so lively and "connected" with the sense of freedom and independence that inspires the boy: skipping school thus becomes an opportunity for discovery, for fun, for a temporary escape from an oppressive domestic and school reality. Truffaut also captures moments of good-natured humor from this "social life", such as when, in Video 2, the gym teacher leads the boys in a race through the streets around the school, not realizing that groups of boys gradually break away and take alternative routes ...

Lies, petty thefts (including a typewriter "temporarily" stolen from his stepfather's office), a night spent away from home ... the tricks Antoine uses to cope with a hostile and sometimes violent world inevitably lead him towards the "constituted authority": after a night in jail, mixed with criminals and prostitutes, Antoine finds himself "disowned" by his mother and even reported to the police by his stepfather, so that the doors of the reform school open for him. In one of the most poignant scenes (see Video 5), we see him inside a police van looking through a grate at the city at night, full of lights and life: and his gaze, for once, becomes our gaze, we identify with him, who sheds the only tear that appears on his face throughout the film ... The narration of Antoine's experiences has a documentary tone, but, through the boy's continuous presence on the screen, and in particular through all the emotions that we gradually read on his face, we are forced to empathize with him: thus the initial objective tone of the shots soon gives way to a subjective identification between the boy and the viewer.

Questo procedimento raggiunge i suoi massimi effetti quando, al riformatorio, Antoine viene intervistato da una psicologa (si veda il Video 3), in una scena magistralmente ripresa da Truffaut: rinunciando al classico campo/controcampo, l'intervista è costituita un solo lungo piano-sequenza, con Antoine sempre in primo piano e con la voce della psicologa sempre fuori campo. E dunque tutta l'attenzione è focalizzata su Antoine, che per la prima volta ci appare rilassato, tutto sommato a suo agio con una figura adulta (che rimane però "invisibile", e dunque sconosciuta e inaccessibile, come sarà sempre la figura materna per Truffaut). Con un misto di sincerità, ingenuità, realismo e umorismo, risponde alle domande rivelando tutto il suo "stile di vita": i suoi maldestri tentativi di furto (tra cui diecimila franchi sottratti alla nonna, *"tanto non ne aveva bisogno, sapevo che moriva presto"*), le vessazioni in famiglia (con la madre che, dopo avergli sequestrato un libro, lo vende), le frequenti bugie (*"se dicevo la verità non mi credevano, così dicevo un'altra cosa"*), e, soprattutto, la dolorosa scoperta di non essere stato un figlio voluto ... fino ad una domanda sulle sue esperienze con le donne, a cui Antoine risponde con uno sguardo tra il divertito e il malizioso, raccontando il suo mancato incontro con una prostituta ... Un ritratto-confessione toccante perchè sincero, autentico, quasi buffo se non fosse intriso di tanta solitudine e tristezza. Ma nello stesso tempo, Truffaut non ha fatto di Antoine un caso esemplare, ma il ritratto di un ragazzo comune, nè particolarmente cattivo nè troppo sfortunato, un ragazzo come tanti, vittima dei suoi stessi errori, stretto in una situazione sociale e psicologica che Truffaut descrive, suggerisce, esplora ma di cui non è interessato ad indagare le cause.

Il finale de *I quattrocento colpi* (si veda il Video 6) è giustamente annoverato tra le più celebri scene della storia del cinema. Durante una partita di calcio, Antoine scappa dal riformatorio e comincia una lunga, silenziosa corsa attraverso i campi: la macchina da presa lo affianca mentre corre, corre, corre .. finchè giunge al mare (che non ha mai visto), e qui si innesta il commento musicale in crescendo, a sottolineare l'intensità dell'emozione (che è di Antoine quanto nostra come spettatori). Dopo una panoramica su una

This procedure reaches its maximum effects when, at the reform school, Antoine is interviewed by a psychologist (see Video 3), in a scene masterfully shot by Truffaut: renouncing the classic shot/reverse shot, the interview consists of a single long shot-sequenza, with Antoine always in the foreground and with the psychologist's voice always off-screen. And therefore all attention is focused on Antoine, who for the first time appears relaxed, at ease with an adult figure (who however remains "invisible", and therefore unknown and inaccessible, as the mother figure will always be for Truffaut). With a mixture of sincerity, ingenuity, realism and humor, he answers the psychologist's questions by revealing his entire "lifestyle": his clumsy attempts at theft (including ten thousand francs stolen from his grandmother, "she didn't need them anyway, I knew she was dying soon"), the harassment in the family (with his mother who, after seizing a book from him, sells it), the frequent lies ("if I told the truth, they didn't believe me, so I said something else"), and, above all, the painful discovery that he was not a wanted son ... up to a question about his experiences with women, to which Antoine answers with a look between amused and mischievous, recounting his failure to meet a prostitute ... A touching portrait-confession which is sincere, authentic, almost funny if it weren't imbued with so much loneliness and sadness. But at the same time, Truffaut did not make Antoine an exemplary case, but the portrait of an ordinary boy, neither particularly bad nor too unfortunate, a boy like many others, a victim of his own mistakes, caught in a social and psychological situation that Truffaut describes, suggests, explores but whose causes he is not interested in investigating.

The finale of The 400 blows (see Video 6) is rightly counted among the most famous scenes in the history of cinema. During a football match, Antoine escapes from the reform school and begins a long, silent run across the fields: the camera runs parallel with him as he runs, runs, runs .. until he reaches the sea (which he has never seen), and here the crescendo musical score underlines the intensity of the emotion (which is Antoine's as much as ours as

triste, fredda, solitaria spiaggia invernale, riprendiamo a seguire Antoine nella sua corsa, finché, raggiunto il bagnasciuga, fa qualche passo nell'acqua, poi si volge verso di noi ... e Truffaut con un fermo-immagine (*freeze-frame*) blocca il volto di Antoine: su di lui leggiamo tante emozioni diverse, ma soprattutto perplessità e disperazione. E, nel silenzio terribile di questa "realtà congelata" è come se ci interrogasse, se ci chiedesse che cosa lo aspetta dopo che ha provato, inutilmente, a dare sfogo alle sue ansie di libertà verso una società che lo condanna alla solitudine e all'angoscia.

spectators). After a panoramic view of a sad, cold, lonely winter beach, we start following Antoine again in his run, until, having reached the water's edge, he takes a few steps into the water, then turns towards us ... and Truffaut with a freeze-frame "fixes" Antoine's face for good: we read many different emotions on his face, but above all perplexity and despair. And, in the terrible silence of this "frozen reality" it is as if he were questioning us, asking us what awaits him after he has tried, in vain, to give vent to his anxieties for freedom towards a society that condemns him to loneliness and distress.



Trailer italiano



English trailer



Video 1



Video 2



Video 3: Colloquio con la psicologa



Video 4: *The psychologist's interview*
(original French version with English subtitles)



Video 5

Video 6: Scena finale/*Ending scene*I 400 colpi/*Les 400 coups*/The 400 blows (1959)***Antoine e Colette (1962)***

Tre anni dopo *I quattrocento colpi*, si presenta a Truffaut l'opportunità di scrivere una nuova pagina nella vita di Antoine Doinel: aveva scartato l'idea di farne un vero e proprio nuovo film per il timore che gli si rimproverasse di speculare sul successo del primo lungometraggio. Questa volta invece si tratta di partecipare ad un progetto internazionale (genere piuttosto di moda in quegli anni), dedicato all'"amore a vent'anni", con altri quattro registi affermati: Renzo Rossellini, Marcel Ophuls, Shintato Ishihara e Andrzej Wajda (di fatto poi gli unici due episodi degni di nota saranno quelli di Wajda e, appunto, di Truffaut, intitolato *Antoine e Colette*).

L'opportunità che si presenta a Truffaut è rara e preziosa, perchè gli permette di riannodare i fili del discorso iniziato con il primo film, seguendo da vicino la maturazione fisica e psicologica di Jean-Pierre Léaud e del suo personaggio Antoine Doinel, col risultato di creare una corrispondenza concreta tra il cinema e la vita reale, o, cosa cui Truffaut teneva molto, tra la finzione cinematografica e la realtà. E così incontriamo di nuovo Antoine (si veda il Video 1 qui sotto, alla fine dei titoli di testa), ora adolescente, che, lasciato il riformatorio, ha trovato un lavoro in una casa discografica, un posto dove abitare, e quell'indipendenza a cui aveva sempre anelato.

Ma il fulcro del cortometraggio, nello spirito del film ad episodi a cui appartiene, è chiaramente come l'amore si presenta ora ad Antoine. Appassionato di musica classica, durante un concerto (si veda il Video 2) si innamora a prima vista di una ragazza, Colette. Questo innamoramento è presentato come un

Antoine and Colette (1962)

Three years after The 400 blows, Truffaut had the opportunity to write a new page in the life of Antoine Doinel: he had rejected the idea of making a totally new film out of fear that he would be reproached for speculating on the success of the previous one. This time however it was he was asked to take part in an international project (a rather fashionable genre in those years), dedicated to "love at twenty", with four other established directors: Renzo Rossellini, Marcel Ophuls, Shintato Ishihara and Andrzej Wajda (in fact, the only two episodes worthy of note will be those of Wajda and Truffaut, entitled Antoine and Colette).

The opportunity presented to Truffaut is rare and precious, because it allows him to pick up the threads of the discussion that had begun with the first film, closely following the physical and psychological maturation of Jean-Pierre Léaud and his character Antoine Doinel, thereby creating a concrete correspondence between cinema and real life, or between cinematographic fiction and reality - something Truffaut was very fond of. And so we meet Antoine again (see Video 1 below, at the end of the opening credits), now a teenager, who, after leaving reform school, has found a job in a record company, a place to live, and that independence that he had always longed for.

But the focus of the short film, in the spirit of the film genre to which it belongs, is clearly how love now presents itself to Antoine. Passionate about classical music, during a concert (see Video 2) he falls in love at first

contrappunto continuo tra la visione dell'orchestra (che esegue la *Sinfonia fantastica* di Berlioz) e gli sguardi dei giovani spettatori, in particolare quelli tra Antoine e Colette. Il ragazzo ne osserva tutti i movimenti del corpo: dall'accavallarsi le gambe al sistemarsi la gonna, dal mettersi in bocca la collana o un dito al voltarsi verso di lui ... Il progressivo "innamoramento" di Antoine è sottolineato dall'inedere del motivo musicale verso l'apoteosi finale, che coincide con il crescendo delle sue emozioni (e come non ricordare la famosa scena del delitto durante il concerto in *L'uomo che sapeva troppo* di Hitchcock, uno dei "numi tutelari" di Truffaut?).

Da questo momento Antoine comincia ad assillare Colette: la segue, cerca di parlarle, la invita a conferenze sulla musica, arriva a trasferirsi in un albergo posto di fronte alla casa dove abita la ragazza per poterla meglio controllare. Ma Colette lo delude e lo sfugge continuamente: è una ragazza piccolo-borghese, concreta, con le idee certo più chiare e mature rispetto ad Antoine, che, nella sua smania adolescenziale, ne è ossessionato, alla ricerca di un amore assoluto e fantasticheggiato cui si contrappone la realtà ostile, che significa ansia di ottenere la felicità, frustrazione del desiderio, impossibilità di realizzare i propri sogni: motivi che come vedremo continueranno ad essere presenti in tutta l'opera di Truffaut.

La vita, cui Antoine si affaccia, come all'inizio del film si affaccia il mattino su una piazza di Parigi, gli riserva subito delle delusioni cocenti, che però Truffaut, come sempre, non tratta in termini melodrammatici, ma con la leggerezza (e un tocco quasi ironico) che contraddistingue il suo stile: nel Video 3, invitato a cena dalla famiglia di Colette (e non si può dimenticare che ha finalmente accesso ad una vera famiglia, calda ed accogliente, ben lontana dai genitori ne *I quattrocento colpi*), desideroso di portare Colette ad un concerto dopo cena, si vede arrivare un altro ragazzo, con cui Colette tranquillamente esce ... ed al povero Antoine non rimane che guardare lo stesso concerto trasmesso per televisione, seduto sul divano insieme ai genitori di Colette ...

In questo cortometraggio si costruisce un altro

*sight with a girl, Colette. This falling in love is presented as a continuous counterpoint between the vision of the orchestra (performing Berlioz's "Symphonie Fantastique") and the gazes of the young spectators, especially those between Antoine and Colette. The boy observes all the movements of her body: crossing her legs, adjusting her skirt, putting the necklace or a finger in her mouth, turning towards him ... Antoine's progressive "falling in love" is underlined by the gait of the musical motif towards the final apotheosis, which coincides with the crescendo of his emotions (and how can we forget the famous crime scene during the concert in *The Man Who Knew Too Much* by Hitchcock, one of Truffaut's "tutelary gods"?).*

From this moment on, Antoine begins to harass Colette: he follows her, tries to talk to her, invites her to lectures on music, even moves to a hotel opposite the house where the girl lives in order to better control her. But Colette disappoints him and continually escapes him: she is a petty-bourgeois girl, concrete, with certainly clearer and more mature ideas than Antoine, who, in his adolescent frenzy, is obsessed with her, in search of an absolute and fantasized love against a hostile reality, which means craving for happiness, frustration of desire, impossibility of realizing one's dreams: ideas that, as we will see, will continue to be present in all of Truffaut's work.

*The life that Antoine faces, just as he opens his window in the morning over a busy Paris square, immediately brings him burning disappointments, which however Truffaut, as always, does not treat in melodramatic terms, but lightly (and with an almost ironic touch) that distinguishes his style: in Video 3, he is invited to dinner by Colette's family (and one cannot forget that he finally has access to a real family, warm and welcoming, far from his parents in *The 400 blows*) and is eager to take Colette out to a concert after dinner ... just to find out that another boy arrives, with whom Colette quietly goes out ... and poor Antoine has no choice but to watch the same concert broadcast on television, sitting on the sofa between Colette's parents. ..*

tassello importante del personaggio Léaud/Antoine: "il suo bisogno di affetto smisurato ha fatto di lui un adolescente in bilico tra timidezza ed audacia, silenzio e impulsività, slancio e frustrazione ... e nell'opposizione tra lui e Colette, sebbene Truffaut ammira la fierezza, la sicurezza, l'indipendenza e la vitalità del personaggio femminile, si scorge la frattura originaria tra Doinel e la madre" (Nota 4), riportandoci così, ancora una volta, alla componente autobiografica.

This short film builds another important piece of the Léaud/Antoine character: "his need for boundless affection made him a teenager poised between shyness and audacity, silence and impulsivity, drive and frustration ... and in the opposition between him and Colette, although Truffaut admires the pride, self-confidence, independence and vitality of the female character, one can see the original rift between Doinel and his mother" (Note 4), thus bringing us once again to the ever-present autobiographical component.



Video 1



Video 2



Video 3

Antoine e Colette (primo episodio di *L'amore a vent'anni*)/*Antoine et Colette*/Antoine and Colette (first episode of *Love at twenty*)

Baci rubati (1968)

La lavorazione del nuovo film di Truffaut comincia a pochi mesi dall'inizio del fatidico "Maggio '68", che viene considerato come l'inizio del periodo della "contestazione generale". All'inizio delle riprese, capita un avvenimento importante per tutto il cinema francese: al direttore della Cinémathèque (Henri Langlois), che abbiamo visto essere un punto di riferimento essenziale per i nuovi registi, non viene rinnovato l'incarico, e subito il caso diventa un affare politico, con cortei, manifestazioni, scontri con la polizia, cui, per la prima e unica volta, Truffaut partecipa attivamente. All'inizio di *Baci rubati* (si veda il Video 1 qui sotto), dopo i titoli di testa,

Stolen kisses (1968)

*Work on Truffaut's new film begins a few months after the fateful "May '68", which is considered the beginning of the period of "general protest". At the start of filming, an important event occurs for all of French cinema: the director of the Cinémathèque (Henri Langlois), who, as we have seen, was as an essential point of reference for the directors of the "new wave", is dismissed, and immediately the case becomes a political affair, with marches, demonstrations, clashes with the police, in which, for the first and only time, Truffaut actively participates. At the beginning of *Stolen kisses* (see Video 1 below),*

vediamo la "dedica alla Cinémathèque di Henri Langlois" di cui viene inquadrato l'ingresso, sbarrato e con un cartello: "RIPOSO - La data di riapertura sarà comunicata a mezzo stampa". Contemporaneamente, parte in colonna sonora la canzone di Charles Trenet, "Que reste-t-il de nos amours?", una canzone del 1942, che, oltre a costituire il tema musicale ricorrente nel film, assume in questo contesto un valore ben preciso: "quello che resta del nostro amore" per il cinema è questa istituzione messa sotto attacco. Ma il tono nostalgico dà un po' il tono a tutto il nuovo film, che volutamente si pone come commedia sentimentale dai rimandi classici, come nei capolavori di Ernst Lubitsch che Truffaut tanto amava.

Truffaut divide così il suo tempo tra l'impegno di lotta politica e le riprese del film, e la lavorazione ne risente: spesso Truffaut fa fatica a gestire entrambe le cose, la sceneggiatura è incompleta e definita in pratica giorno per giorno, con margini di improvvisazione, battute e gag inseriti man mano che va avanti, al punto che gli attori non sanno esattamente come si svilupperà la storia e come andrà a finire. E il film può in effetti apparire come un insieme di *sketch* e piccoli episodi comici o addirittura farseschi (alla [slapstick comedy](#)), tenuti assieme dal filo sottile, ma essenziale, del personaggio di Antoine Doinel, che per l'occasione di rivela un ottimo attore, capace di gestire con sottigliezza i tempi comici e, nello stesso tempo, di promuovere come nei film precedenti l'identificazione con lo spettatore. E paradossalmente, forse proprio a causa dell'assenza di un progetto definito, *Baci rubati* risulta alla fine uno dei film più "liberi" di Truffaut.

Antoine è ormai cresciuto, è un giovane uomo, ma sempre alla ricerca di un suo "posto nel mondo", nel lavoro ma soprattutto nella dimensione affettiva. E' tuttora un giovane insicuro, un po' goffo, che cerca l'autonomia ma dipende sostanzialmente sempre dagli altri, dalle occasioni che gli si presentano, senza un progetto di vita ma costantemente bisognoso d'amore. Truffaut ricorre ancora una volta all'ispirazione autobiografica quando ci presenta Antoine, arruolatosi come volontario nell'esercito, ma insofferente delle regole e disertore, tanto che il

after the opening credits, we see the "dedication to Henri Langlois' Cinémathèque " whose entrance is framed, barred and with a sign: "CLOSED - The date of reopening will be communicated in the press". At the same time, we hear a famous song by Charles Trenet, "Que reste-t-il de nos amours?", a 1942 song, which, in addition to constituting the recurring musical theme in the film, takes on a very specific value in this context: "what's left of our love" for cinema is this institution under attack. But the nostalgic tone sets the tone for the whole new film, which deliberately presents itself as a sentimental comedy with classic references, as in the masterpieces of Ernst Lubitsch that Truffaut loved so much.

*Truffaut thus divides his time between the commitment to political struggle and the shooting of the film, and the production suffers as a result: Truffaut often finds it difficult to manage both things, the screenplay is incomplete and defined in practice day by day, with margins of improvisation, jokes and gags inserted as it happens on the set, to the point that the actors don't know exactly how the story will develop and how it will end. And the film can in fact appear as a set of sketches and small comic or even farcical episodes (a sort of [slapstick comedy](#)), held together by the thin but essential thread of the character of Antoine Doinel, who for the occasion reveals himself to be an excellent actor, capable of subtly managing comic times and, at the same time, of promoting identification with the viewer as in the previous films. And paradoxically, perhaps precisely because of the absence of a defined project, *Stolen kisses* turns out to be one of Truffaut's most "free" films.*

Antoine has now grown up, he is a young man, but always looking for his "place in the world", both professionally and in his emotional dimension. He is still an insecure young man, a little awkward, who seeks autonomy but essentially always depends on others, on the opportunities that are offered to him, without a life plan but constantly in need of love. Truffaut once again resorts to autobiographical inspiration when he introduces us to Antoine, who after enlisting as a volunteer in the army,

film comincia dal carcere militare in cui è rinchiuso, ma anche mentre viene dichiarato "riformato per instabilità caratteriale" e praticamente espulso (cosa che lui accetta con aria sorniona, un po' furba e quasi divertita). Dopo un veloce incontro con una prostituta, lo vediamo far visita alla famiglia di una sua amica, Christine (al momento assente) - come in Antoine e Colette, il ragazzo sembra aver trovato ancora una volta una famiglia accogliente, che gli procura addirittura un lavoro come portiere di notte in un albergo - lavoro che durerà poco, in quanto nella sua ingenuità Antoine fa entrare nella camera di un ospite un detective privato e il marito della signora, che viene così scoperta a letto con l'amante. Assunto poi come detective egli stesso, Antoine sarà protagonista di esperienze buffe e paradossali (si veda il Video 3).

Assunto come "spia" dal proprietario di un negozio di scarpe, che desidera scoprire come mai è detestato dai suoi dipendenti (!), Antoine finisce per infatuarsi di sua moglie, una donna che scatena in lui, ancora una volta, un'"ossessione amorosa" da cui cerca di liberarsi con una melodrammatica lettera d'addio - col risultato che la mattina dopo, mentre è ancora a letto, si ritrova in camera la signora (si veda il Video 4), che cerca di fargli capire che, al di là delle fantasie, entrambi sono persone reali, insostituibili e uniche, disponibili a cogliere le opportunità fugaci dell'amore ...

Ma Antoine è sempre in realtà legato a Christine, e nella scena finale (si veda il Video 6) i due si fanno una dichiarazione reciproca, tra il serio e il faceto, scambiandosi dei bigliettini ... Il tema dell'amore, della sua durata nel tempo, del contrasto tra illusione e realtà, torna così esplicitamente alla ribalta quando, durante una passeggiata in un parco, un uomo, che abbiamo visto seguire di nascosto Christine per tutto il film, le dichiara il suo amore "definitivo" e le dice che vivrà solo per lei ... al che Christine, esterefatta come Antoine, dice: "E' completamente matto!" e Antoine concorda pienamente anche se forse un po' turbato ... E il film termina con Antoine e Christine che se ne vanno, sulle note romantiche della canzone di Charles Trenet, ormai coppia piccolo-borghese (forse prossima al matrimonio?) che sembra

proves to be intolerant of the rules and actually deserts the army - and the film begins at the military prison in which he is confined. He is declared "reformed due to temperamental instability" and practically expelled (which he accepts with a sly, almost amused air). After a quick encounter with a prostitute, we see him visiting the family of a friend of his, Christine - just as in Antoine and Colette, the boy seems to have once again found a welcoming family, which even gets him a job as a night porter in a hotel - a job that will not last long, as in his naive disposition Antoine lets a private detective and the husband of the lady into the latter's room, with the result that the woman is discovered in bed with her lover. Later, hired as a detective himself, Antoine will be the protagonist of funny and paradoxical experiences (see Video 3).

Hired as a "spy" by the owner of a shoe shop, who wants to find out why he is hated by his employees (!), Antoine ends up falling in love with his wife, a woman who once again unleashes an "obsession" in him, from which he tries to free himself with a melodramatic farewell letter - with the result that the next morning, while he is still in bed, the lady comes into his room (see Video 4) and tries to make him understand that, beyond fantasies, both are real people, irreplaceable and unique, willing to seize the fleeting opportunities of love ...

But Antoine is still really in love with Christine, and in the final scene (see Video 6) the two make a mutual declaration, half-jokingly, exchanging notes ... The theme of love, his duration in time, of the contrast between illusion and reality, explicitly returns to the fore when, during a walk in a park, a man, whom we have seen secretly following Christine throughout the film, declares his "definitive" love for her and says he will live only for her ... to which Christine, amazed like Antoine, says: "He's completely mad!" and Antoine fully agrees, even if perhaps a little troubled ... And the film ends with Antoine and Christine leaving, to the romantic notes of the song by Charles Trenet, now a petit-bourgeois couple (perhaps close to getting married?) who seem to renounce the "definitive" and accept the thesis

rinunciare al "definitivo" e accogliere la tesi degli amori "provvisori" tanto detestata dall'uomo misterioso ... Provvisorio nell'amore quanto nel lavoro, Antoine entra nell'età adulta senza avvertire alcun bisogno di integrazione sociale, che d'altronde il suo stesso carattere non potrebbe supportare. Desideroso di stabilità, ma capace solo di affidarsi al "provvisorio", conclude le sue avventure in questo film, che sono state sempre al limite del comico, con una dolente nota drammatica, che ancora una volta pone l'accento sulla frattura insanabile tra desiderio e frustrazione. tra spontaneità e fallimento, tra desiderio di sicurezza e casualità del destino. E in questa frattura Antoine si inserisce con la sua passività, la sua mediocrità, la sua mancanza di scopi e di moralità al di là dei suoi sogni e del mondo di "apparenze" in cui si muove.

Accolto generalmente in modo positivo dal pubblico, *Baci rubati* viene però presto anche accusato, nell'atmosfera rovente della contestazione, di essere un film "compromissorio", "consolatorio" se non "reazionario", accuse da cui Truffaut si difenderà semplicemente affermando: *"Mi sarebbe assolutamente impossibile [fare un film "impegnato"] perchè sono il disimpegno personificato e ho uno spirito di contraddizione molto spiccato"* (Nota 5), mettendosi così in aperto contrasto con molti colleghi della *nuovelle vague* (primo fra tutti, Godard).

of "provisional" love so detested by the mysterious man ... Provisional in love as in work, Antoine enters adulthood without feeling any need for social integration, which his very character could not bear anyway. Eager for stability, but capable only of relying on the "provisional", he concludes his adventures in this film, which have always bordered on the comical, with a painful dramatic note, which once again emphasizes the incurable gap between desire and frustration. between spontaneity and failure, between the desire for security and the randomness of fate. And in this fracture Antoine fits with his passivity, his mediocrity, his lack of goals and morality beyond his dreams and the world of "appearances" in which he moves.

Received positively by audiences, Stolen kisses was however soon also accused, in the heated atmosphere of the protest, of being a "consoling" if not "reactionary" film, accusations from which Truffaut will defend himself simply by stating: "It would be absolutely impossible for me [to make a "committed" film] because I am disengagement personified and I have a very marked spirit of contradiction" (Note 5), thus putting himself in open contrast with many colleagues of the "new wave" (first of all, Godard).



Video 1



Video 2: original trailer with English subtitles



Video 3



Video 4 (italiano)

Video 5 (*original version with English subtitles*)

Video 6: Scena finale

Video 7: *Ending scene*

Baci rubati/*Baisers volés*/Stolen kisses (1968)

Non drammatizziamo ... E' solo questione di corna (1970)

Nel quarto capitolo del "ciclo" di Antoine Doinel (il titolo originale, "Domicilio coniugale", rende il tema del film, a differenza dell'orrendo titolo italiano), troviamo Antoine e Christine sposati, poi genitori (apparentemente) felici, ma con il fantasma del tradimento pronto a colpire. Al di là di queste novità narrative, in realtà il nuovo film non aggiunge molto ai profili dei protagonisti già ben delineati nel film precedente, *Baci rubati*. Antoine è sì diventato marito e padre (si veda il Video 1 qui sotto), ma resta comunque quello che abbiamo imparato a conoscere: un uomo tutto sommato piuttosto superficiale, indifferente, senza amici ma anche senza nemici proprio a causa della sua estraneità al mondo che lo

Bed & board (1970)

In the fourth chapter of the Antoine Doinel's "cycle" (the original title, "Domicile conjugal", is a better reference to the theme of the film), we find Antoine and Christine married, (apparently) happy parents, but with the ghost of betrayal ready to strike. Beyond these narrative novelties, the new film doesn't actually add much to the profiles of the protagonists already well outlined in the previous film, Stolen kisses. Antoine has indeed become a husband and father (see Video 1 below), but he still remains the person we have come to know: a man all in all rather superficial, indifferent, without friends but also without enemies precisely because of his extraneousness to the world that surrounds him,

circonda, incerto su se stesso, pronto a fare quello che altri (o la casualità) gli propongono, sempre bisognoso di affetto ma pronto anche ad approfittare delle occasioni che gli si presentano.

D'altronde la sua compagna, Christine, se da un lato è più cosciente delle sue azioni e decisioni, dall'altro rimane la figura piccolo-borghese che si adatta più facilmente alle situazioni rispetto al marito insofferente e allo stesso tempo sognatore. All'inizio del film, per due volte Christine deve ribattere ai negozianti che la chiamano "signorina" dicendo "no, signora" - segno che la sua identità è socialmente opaca; così come Antoine, quando accompagna Christine davanti ad un portone con la targa "Ginecologo" non si rende conto di nulla finché in una stazione del metrò vede un grande manifesto con un bebè ... Una coppia come tante, si potrebbe dire, che si adatta tranquillamente a vivere in un caseggiato con un grande cortile dove si affaccia una varia umanità di persone, tutte con le loro idiosincrasie e le loro solitudini, le loro ipocrisie e la loro mediocrità, ma anche con una propensione alla comprensione e alla solidarietà: un luogo sicuro, un po' anacronistico, in cui Antoine vive tranquillo, ben lontano da quel mondo di fine anni '60 in pieno tumulto politico e sociale.

Vediamo ancora Antoine alle prese con improbabili lavori: prima tinge di vari colori dei fiori, con risultati a volte disastrosi; poi viene assunto, anche grazie a un malinteso rispetto ad una lettera di raccomandazioni che non riguardava lui, da una ditta americana per pilotare dei modelli di navi. Ed è qui che conosce una ragazza giapponese che lo seduce, inviandogli pure dei fiori all'interno dei quali nasconde bigliettini amorosi. E quando questi fiori, aprendosi, rivelano i loro segreti, Christine, presente in casa da sola a questa rivelazione, si fa trovare da Antoine vestita da geisha, mentre a stento trattiene le lacrime (si veda il Video 2), in una scena autenticamente drammatica, all'interno di un film che, come il precedente, procede in toni da commedia a volte venata da ironia se non da sarcasmo.

Stilisticamente, anche *Non drammatizziamo* ... gioca sulla continuità ormai assicurata dall'appartenere ad un "ciclo", con continui

uncertain about himself, ready to do what others (or chance) offer him, always in need of affection but also ready to take advantage of the opportunities that present themselves.

His partner, Christine, while on the one hand more aware of her actions and decisions, on the other hand remains the petit-bourgeois figure who adapts more easily to situations than her impatient and at the same time "dreamer" husband. At the beginning of the film, Christine twice has to retort to shopkeepers who call her "Miss" by saying "No, madame" - a sign that her identity is socially opaque; just as Antoine, when he accompanies Christine to a building with a "Gynaecologist" plate on the wall, doesn't realize anything until in a metro station he sees a large poster of a baby ... An ordinary couple, one might say, who has easily adapted to living in a block of flats with a large courtyard overlooked by a varied humanity of people, all with their idiosyncrasies and their solitudes, their hypocrisies and their mediocrity, but also with a propensity for understanding and solidarity: a safe place, a little anachronistic, where Antoine lives peacefully, far from that world of the late 1960s in full political and social turmoil.

We still see Antoine grappling with improbable jobs: first he dyes flowers with various colors, with sometimes disastrous results; then he is hired, also thanks to a misunderstanding with respect to a letter of recommendations that did not concern him, by an American company to pilot ship models. And it is here that he meets a Japanese girl who seduces him, even sending him flowers inside which she hides love notes. And when these flowers, opening up, reveal their secrets, Christine, present in the house alone at this revelation, is found by Antoine dressed as a geisha, while she can hardly hold back her tears (see Video 2), in an authentically dramatic scene, within a film which, like the previous one, proceeds in a comedy tone sometimes tinged with irony if not sarcasm.

*Stylistically, *Bed and board* also plays on the continuity of a "cycle", with continuous references, cross-references, quotations from previous films (as well as from other films, in*

riferimenti, rimandi, citazioni dai film precedenti (oltre che da altri film, nello spirito cinefilo del regista), che naturalmente solo lo spettatore più avvertito e avveduto può cogliere. Inoltre, Antoine decide di raccontare le sue avventure sentimentali e il groviglio in cui si sono avviluppate in un libro autobiografico (opportunamente intitolato "Le insalate dell'amore"), che serve come memoria del passato ma che verrà anche ampiamente citato nel film successivo (*L'amore fugge*): un altro elemento di continuità (anche se Christine non manca di far presente ad Antoine che "vendicarsi" di un'infanzia tormentata e "saldare i conti" col proprio passato non fa di un romanzo un'opera d'arte ...).

Il tradimento, che è alla base del "domicilio coniugale" del film, è vissuto con alterni sentimenti: Christine, dopo un primo momento di smarrimento, sembra adattarsi alla sua solitudine, molto meglio di Antoine, e rimane disponibile ad un rapporto: ma, alla fine di un dialogo serrato (Video 3), Antoine le confessa: "Sei la mia sorellina, sei mia figlia, sei mia madre ...", al che Christine ribatte: "Avrei voluto essere la tua donna". E anche la ragazza giapponese per Antoine "non è una donna, è un intero continente". Ancora una volta il disagio e l'insicurezza di Antoine con le donne mostra le sue radici profonde, che abbiamo già avuto modo di sottolineare, anche in senso autobiografico nei confronti di Truffaut uomo e regista. A che tipo di coppia, a che tipo di matrimonio può aspirare un uomo sempre un po' infantile come Antoine (ma anche la sua compagna, occupata a svolgere un ruolo di "madre e di "moglie" come vuole la società borghese)? Quando una sera lui e la moglie si ritrovano senza provviste, mangiano gli omogeneizzati del bambino ...

Nelle scene finali del film (Video 5), Antoine, sempre più annoiato dalla giapponese, durante una cena al ristorante continua a telefonare alla moglie, chiedendole aiuto e supporto ... finchè si ritrova solo, con un biglietto lasciato dalla ragazza: "Va a farti fottere". E nell'"Epilogo - un anno più tardi", vediamo Antoine comportarsi con la moglie esattamente come abbiamo visto fare al suo vicino di casa. Ma qui conviene affidarsi alle parole dello stesso Truffaut per

the director's cinephile spirit), which naturally only the more knowledgeable spectators can grasp. Furthermore, Antoine decides to recount his sentimental adventures in an autobiographical book (aptly titled "Love salads"), which serves as a memory of the past but which will also be widely quoted in the following film (Love on the run): another element of continuity (although Christine does not fail to point out to Antoine that "taking revenge" for a tormented childhood and "settling accounts" with one's past does not make a work of art out of a novel ...).

The betrayal, which is the basis of the "conjugal home" of the film, is experienced with alternating feelings: Christine, after an initial moment of bewilderment, seems to adapt to her solitude, much better than Antoine, and remains open to a relationship: but, at the end of a dramatic confrontation (Video 3), Antoine confesses to her: "You're my little sister, you're my daughter, you're my mother...", to which Christine retorts: "I would have liked to be your woman". And the Japanese girl "is not a woman, she is a whole continent" for Antoine. Once again Antoine's discomfort and insecurity with women shows his deep roots, which we have already had the opportunity to underline, also in an autobiographical sense towards Truffaut as a man and director. What kind of couple, what kind of marriage can a man who is always a bit infantile like Antoine (but also his partner, busy with her role of "mother" and "wife" as bourgeois society wants) aspire to? One evening he and his wife find themselves with an empty fridge, and they end up eating baby food ...

In the final scenes of the film (Video 5), Antoine, increasingly bored by the Japanese girl, during a dinner at the restaurant keeps calling his wife, asking her for help and support ... until he finds himself alone, with a note left by the girl: "Go fuck yourself." And in the "Epilogue-one year later," we see Antoine behaving with his wife exactly as we saw his neighbour do. But here it is better to rely on the words of Truffaut himself to describe this ending:

"I originally had a happy ending, but we see

descrivere questo finale:

"All'inizio avevo un lieto fine, ma vediamo Jean-Pierre Léaud comportarsi come si comportava il cantante lirico, vale a dire prende il cappotto e la borsa della moglie e li butta giù per le scale; è diventato un marito come lui. Ma avevo voluto controbilanciare ciò, per dimostrare che la cosa non è molto grave, facendo dire alla moglie del cantante: 'Vedi, caro, sono come noi, ora si amano davvero'. Ma non voglio più finirla così: mostro che il cantante fa una smorfia, il che ci fa capire che non è d'accordo con quanto dice la moglie - in altre parole, ogni inquadratura contraddice la precedente in questo film, in cui due inquadrature felici sono seguite da due infelici". (Nota 6)

Jean-Pierre Léaud behaving like the opera singer behaved, that is to say, he takes the coat and purse of his wife and throws them down the stairs; he has become a husband like him. But I had wanted to counterbalance that, to show that it is not very serious, by making the singer's wife say to the neighbour: 'You see, dear, they are like us – now they truly love one another.' But I don't want to finish it like that any longer: I show the singer grimacing, which lets us know that he doesn't agree with what his wife is saying – in other words, each shot contradicts the preceding one in this film, in which two happy manifestations are followed by two unhappy ones." (Note 6)



Video 1



Video 2



Video 3 (italiano)



Video 4 (English)



Video 5

Non drammatizziamo ... E' solo questione di corna/*Domicile conjugal/Bed & board* (1970)
The full film, in the original French version with English subtitles, is available [here](#).

L'amore fugge (1979)

Dopo vent'anni da *I quattrocento colpi*, Truffaut decide che è giunto il momento di scrivere l'ultimo capitolo del "ciclo" di Antoine Doinel: per lui si tratta non tanto di concludere una storia, ma di "liberare" definitivamente sia se stesso, sia il suo attore-feticcio Jean-Pierre Léaud, sia il personaggio che questi interpreta, da una trama che sembra diventata una rete ... Questa decisione "finale", però, non è affatto serena, anzi, porta con sé l'idea della fine di una grande avventura, quasi di una "morte", ed il film ne risente per l'ombra di tristezza che aleggia sia pure dietro e sotto i soliti toni della commedia.

Il nuovo progetto è irto di difficoltà: Truffaut intende inglobare nel film, come *flashback*, numerose sequenze dai film precedenti della "saga" (che alla fine occuperanno 18 minuti dei 90 complessivi; si veda il *trailer* nel Video 1 qui sotto): è un'esigenza comprensibile, sia affinché il film sia comprensibile anche a chi non ha visto i capitoli precedenti, sia, soprattutto, per recuperare episodi importanti della vita di Antoine, riannodarli al presente, e assicurare così una continuità a tutta la vicenda: un film dunque basato molto sui ricordi, non solo quelli di Antoine, ma di tutti i personaggi, ognuno dei quali però può anche ricordare una versione un po' diversa dello stesso evento. Il risultato è un film complesso, dal montaggio serrato, che, specialmente nella ridda di donne e di avventure sentimentali che vi compaiono, chiede allo spettatore un'attenzione continua, e rischia di creare cortocircuiti tra le varie fasi passate della vita di Antoine ed il presente del film. E naturalmente, come nei film precedenti, solo lo spettatore più avvertito e consapevole può godere fino in fondo della moltitudine di rimandi, che non si limitano ai *flashback*, ma che comprendono come sempre citazioni di battute, personaggi, oggetti, e persino colori, suoni e motivi musicali. E alla fine, quando Truffaut venne accusato di aver fatto un "film-truffa", nel senso di aver sfruttato abbondantemente il lavoro passato, lui ne convenne ... Eppure, è proprio questo riannodare la rete delle immagini di tutto il "ciclo" che permette agli spettatori di "penetrare" il film, nel senso di far rivivere anche a loro le emozioni messe in scena dalle immagini.

Love on the run (1979)

Twenty years after The400 blows, Truffaut decides that the time has come to write the last chapter of Antoine Doinel's "cycle": for him it is not so much about concluding a story, but about definitively "liberating" both himself and his "alter ego" actor Jean-Pierre Léaud, and the character he plays, from a plot that seems to have become a network ... This "final" decision, however, is by no means serene; on the contrary, it brings with it the idea of the end of a great adventure, almost of "death", and the film is affected by the shadow of sadness that hovers even behind and under the usual comedy tones.

The new project is fraught with difficulties: Truffaut intends to incorporate into the film, as flashbacks, numerous sequences from the previous films of the "saga" (such sequences will eventually add up to 18 minutes out of the total duration of 90 minutes; see the trailer in Video 1 below): it is a reasonable need, so that the film can be understood even by those who have not seen the previous chapters, and, above all, to recover important episodes in Antoine's life, reconnect them to the present, and thus ensure continuity to the whole story: therefore a film based very much on memories, not only those of Antoine, but of all the characters, although each of them can remember a slightly different version of the same event. The result is a complex film, with a tight editing, which, especially in the jumble of women and sentimental adventures that appear in it, asks the viewer for continuous attention, and risks creating short circuits between the various past phases of Antoine's life and the present movie. And of course, as in the previous films, only the most alert and knowledgeable viewer can fully enjoy the multitude of references, which are not limited to flashbacks, but, as always, include quotes from jokes, characters, objects, and even colours, sounds and musical motifs. And in the end, when Truffaut was accused of having made a "fraud film", in the sense of having made abundant use of past work, he agreed ... Yet, it is precisely this re-knitting the network of images of the whole "cycle" which allows viewers to "penetrate" the film, in the sense of

Le donne sono ovviamente il filo conduttore che lega le vicende narrate, passate e presenti, mentre il personaggio di Antoine Doinel rimane sostanzialmente quello dei film precedenti, senza sostanziali novità che aggiungano qualcosa al personaggio come già lo conosciamo. All'inizio del film, lo ritroviamo in una relazione, anche questa piuttosto burrascosa, con una nuova ragazza, Sabine, e, nella sua solita superficialità, si dimentica persino che è il giorno del suo divorzio ufficiale da Christine. Nel taxi che porta i due coniugi in tribunale, ciascuno di loro torna con la mente alle diverse fasi del loro rapporto: cominciano così i *flashback* tratti da *Baci rubati* e *Non drammatizziamo ...*. All'uscita del tribunale, ritroviamo Colette (la ragazzina di cui Antoine si era follemente e inutilmente innamorato in *Antoine e Colette*), e che Antoine aveva fugacemente incontrato, con marito e figlioletta, in *Baci rubati*. Colette, ora avvocato, riconosce Antoine, e ne compra il libro "Le insalate dell'amore".

Accompagnando il figlio Alphonse alla stazione, Antoine scorge Colette su un altro treno e d'istinto la segue. Quando si incontrano, ricordano ovviamente la loro storia, anche con l'aiuto del libro di Antoine. In questo libro capiamo che Antoine ha introdotto dei cambiamenti, delle false piste: per esempio, asserisce che Colette e la sua famiglia si erano trasferiti in una casa di fronte all'hotel dove lui abitava, quando invece è vero il contrario ... Antoine le racconta anche l'inizio della trama del suo prossimo romanzo: il personaggio del romanzo (nel film, Antoine stesso) assiste al litigio di un uomo e una donna mentre l'uomo è in una cabina telefonica: quando quest'ultimo fa a pezzi la fotografia della donna, il personaggio del romanzo li raccoglie, li mette insieme e, innamoratosene, si mette a cercarla. Ma dopo questo accenno di trama, la tensione tra Antoine e Colette degenera, Antoine tira il freno d'allarme e fugge, perdendo la foto di Sabine, che Colette raccoglie.

A questo punto si apre una nuova parte del film, destinata anche questa a "saldare i conti" con il passato. Antoine, che lavora come correttore di bozze in una tipografia, riconosce in un signore anziano, Lucien, l'amante di sua madre (quello

making them relive the emotions staged by the images.

*Women are obviously the leitmotif that links the narrated events, past and present, while the character of Antoine Doinel remains essentially that of the previous films, without substantial innovations that might add something to the character as we already know him. At the beginning of the film, we find him in a rather stormy relationship with a new girlfriend, Sabine, and, in his usual superficiality, he even forgets that it is the day of his official divorce from Christine. In the taxi that takes the two spouses to court, each of them recalls the different phases of their relationship: thus begin the flashbacks from *Stolen Kisses* and *Bed and Board* ... Upon leaving the courthouse, we find Colette (the girl with whom Antoine had madly and uselessly fallen in love in *Antoine and Colette*), and whom Antoine had fleetingly met, with her husband and little daughter, in *Stolen Kisses*. Colette, now a lawyer, recognizes Antoine and buys his book "Love salads".*

Accompanying his son Alphonse to the station, Antoine sees Colette on another train and instinctively follows her. When they meet, they obviously remember their story, also with the help of Antoine's book. In this book we understand that Antoine has introduced changes, red herrings: for example, he claims that Colette and her family had moved into a house opposite the hotel where he lived, when instead the opposite is true ... Antoine also tells her the beginning of the plot of his next novel: the character of the novel (in the film, Antoine himself) witnesses a man and a woman quarrel while the man is in a telephone booth: when the latter tears the photograph of the woman, the character of the novel collects them, puts them together and, having fallen in love with her, sets out to look for her. But after this hint of a plot, the tension between Antoine and Colette degenerates, Antoine pulls the train emergency brakes and runs away, losing the photo of Sabine, which Colette collects.

At this point a new part of the film opens, also intended to "settle accounts" with the past. Antoine, who works as a proofreader in a

che aveva scoperto abbracciato alla madre in *I quattrocento colpi*). È l'occasione per rivivere alcuni momenti della sua vita con i genitori (*flashback*) e per scoprire che la madre, ora scomparsa, era in realtà una donna sensibile e tenera. Lucien porta Antoine a vederne la tomba al cimitero di Montmartre. Questo riannodarsi dei legami col passato porta anche Antoine a riprendere i rapporti con Sabine.

Nel frattempo, Colette accetta di difendere un uomo che ha ucciso il proprio bambino, e, andando a casa di Antoine per restituirgli la foto di Sabine, incontra l'ex-moglie Christine (*"facciamo parte dello stesso club, le amanti di Antoine"*), a cui confida di aver perso qualche anno prima la sua bambina in un incidente stradale. Antoine alla fine riesce a riconquistare Sabine raccontandole l'episodio della foto fatta a pezzi, che aveva già raccontato a Colette sul treno (Video 2). Antoine e Sabine si chiedono se il loro amore durerà tutta la vita ... ma decidono di provare a crederci. E nel negozio di dischi dove Sabine lavora (Video 3), una coppia entra e chiede di ascoltare "L'amore fugge": sulle note di questa canzone, con la coppia sullo sfondo e Antoine e Sabine in primo piano, si conclude il film.

Come si vede, raccontare la trama di questo film può ridursi ad un arido elenco di incontri più o meno fortuiti tra Antoine e le donne della sua vita, ed in parte ciò corrisponde a verità. Tuttavia, ciò che riscatta questo "saldare i conti" col passato e che prospetta una sia pur provvisoria risoluzione di tutti questi rapporti sentimentali così conflittuali, è la continuità che nonostante tutto Truffaut riesce a trasmettere rispetto al suo personaggio centrale, vero perno di tutta l'azione: un uomo "non cresciuto", ancora legato e condizionato da legami che non riesce veramente a sciogliere, sempre alla ricerca di un amore duraturo eppure incapace di tenere a freno la sua irrequietezza e la sua mediocrità, interessato più agli "incontri" che alle relazioni:

"Antoine Doinel non è quello che si dice un personaggio esemplare; è scaltro, ha del fascino e ne approfitta, mente e ancora più spesso dissimula e richiede più amore di quanto egli stesso ne possa offrire; non rappresenta l'uomo in

printing house, recognizes an elderly gentleman, Lucien, as his mother's lover (the one he had discovered embracing his mother in The 400 blows). It is an opportunity to relive some moments of his life with his parents (flashback) and to discover that his mother, now dead, was actually a sensitive and tender woman. Lucien takes Antoine to see her grave at the Montmartre cemetery. This renewal of ties with the past also leads Antoine to resume relations with Sabine.

Meanwhile, Colette agrees to defend a man who killed his own child, and, going to Antoine's house to give him back the photo of Sabine, she meets his ex-wife Christine ("we belong to the same club, Antoine's lovers"), to whom she confides that she has lost her little girl in a car accident a few years earlier. Antoine finally manages to win Sabine back by telling her the episode of her photo being torn to pieces, which he had already told Colette on the train (Video 2). Antoine and Sabine wonder if their love will last a lifetime ... but decide to try to believe it. And in the record store where Sabine works (Video 3), a couple enters and asks to listen to "Love on the run": on the notes of this song, with the couple in the background and Antoine and Sabine in the foreground, the film ends.

As we can see, recounting the plot of this film can be reduced to an arid list of more or less fortuitous encounters between Antoine and the women in his life, and in part this is true. However, what redeems this "settling accounts" with the past and which promises a temporary resolution of all these conflicting sentimental relationships, is the continuity that despite everything Truffaut manages to convey with respect to his central character, the true pivot of the whole action: an "un-grown" man, still bound and conditioned by ties he cannot really untie, always looking for lasting love yet unable to rein in his restlessness and his mediocrity, more interested in "meetings" than in relations:

"Antoine Doinel is not what is called an exemplary character; he is shrewd, has charm and takes advantage of it, lies and even more often conceals and demands more love than he himself can offer; he does not represent man in

generale ma un uomo in particolare ... ciò che lo distingue dalle persone mediocri è che non si mette mai in situazioni mediocri" (François Truffaut)(Nota 7).

general but a man in particular ... what distinguishes him from mediocre people is that he never puts himself in mediocre situations" (François Truffaut)(Note 7).

Antoine è sempre in fuga, ma anche l'amore nel frattempo non sta fermo, e fugge, come suggerisce il titolo del film.

Antoine is always on the run, but love doesn't stand still in the meantime, and he flees, as the title of the film suggests.

Realtà e finzione, vita vissuta e vita "scritta" (in un romanzo o in un film) sono di nuovo al centro del mondo messo in scena da Truffaut, dove però, in questo caso, come abbiamo visto, anche la morte è presente, anche se la fine vorrebbe tentare di far credere che è la vita a trionfare sulle separazioni e sulle incomprensioni ... come una fotografia fatta a pezzi può essere ricostruita e far rinascere, ancora una volta, l'amore distrutto.

Reality and fiction, real life and "written" life (in a novel or in a film) are once again at the centre of the world staged by Truffaut, where however, in this case, as we have seen, death is also present, even if the end would like to make you believe that it is life that triumphs over separations and misunderstandings ... how a torn photograph can be reconstructed and once again, how destroyed love can be reborn.



Video 1: Trailer



Video 2



Video 3: Scena finale/*Ending scene*

L'amore fugge/*L'amour en fuite*/Love on the run (1979)

Fine della Terza parte. Vai alle [Quarta parte](#)

End of Part 3. Go to [Part 4](#)

Note/Notes

- (1) Malanga P. 1996. *Tutto il cinema di Truffaut*, Baldini & Castoldi, Milano, p. 244.
- (2) François Truffaut, intervista di Yvonne Baby, "Le Monde", 21 aprile 1959, tr. it. *Tutte le interviste di François Truffaut sul cinema*, a cura di Anne Gillain, Gremese, Roma 1990, in [I 400 colpi: Truffaut sul film](#), Il Cinema Ritrovato, p. 3.
- (3) Barbera A., Mosca U. 2001. *François Truffaut*, Il Castoro Cinema, Milano, p. 36.
- (4) Malanga, op. cit., p. 281.
- (5) Citato in/*Quoted in* Malanga, op. cit., p. 320.
- (6) Citato in/*Quoted in* Gillain A. 2013. *François Truffaut. The lost secret*, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis, p. 203.
- (7) Truffaut F. 1990. *Le avventure di Antoine Doinel*, citato in/*quoted in* Barbera & Mosca, pp. 194-195.

**Per saperne di più ...**

* [François Truffaut - I 400 colpi - Il Cinema Ritrovato](#)

Video su You Tube

- * interviste ([qui](#) e [qui](#)) a Truffaut su "Antoine Doinel e i 400 colpi" (in francese con sottotitoli italiani)
- * [intervista](#) a Truffaut su *L'amore fugge* (in francese con sottotitoli italiani)
- * [Vieri Razzini](#) presenta *I 400 colpi*
- * [Paolo Mereghetti](#) racconta *I 400 colpi*
- * [intervista](#) a Truffaut e agli attori di *I 400 colpi* (francese)

**Want to know more?****YouTube videos**

- * [Interview](#) with Jean-Pierre Léaud at the Cannes Film Festival in 1959
- * [La philosophie d'Antoine Doinel. Celebrating Truffaut's son, brother, friend and alter ego](#)
- * [Interview](#) on the set of *Bed and board* (1970)
- * [interview](#) with Truffaut and actors from *The 400 blows* (French)

cinemafocus.eu

info@cinemafocus.eu