

ROMANTICISMI



LA RIVISTA DEL C.R.I.E.R.

*François Truffaut e il corpo
della scrittura: il caso di Adèle H.*

Margareth Amatulli

ANNO VI – 2021

**FRANÇOIS TRUFFAUT
E IL CORPO DELLA SCRITTURA:
IL CASO DI ADELE H.**

Margareth AMATULLI (*Università degli Studi di Urbino Carlo Bo*)
margherita.amatulli@uniurb.it

RIASSUNTO: La filmografia di François Truffaut ostenta la presenza del libro nella sua materialità attraverso la sua esibizione nei luoghi più improbabili e tra le mani della maggior parte dei personaggi. Che sia la fonte letteraria riportata sullo schermo, o il volume letto dai personaggi, o addirittura quello da loro scritto, la filmografia truffautiana fa del libro un vero e proprio personaggio di carta. In *L'histoire d'Adèle H.* il corpo della scrittura entra rumorosamente nel film come forma di riscatto da una marginalità affettiva che l'eroina rivendica nei confronti del genitore, il celebre Victor Hugo, mentre annega nel delirio di una passione amorosa non ricambiata.

ABSTRACT: François Truffaut's filmography flaunts the presence of the book in its materiality by displaying it in the most unlikely places and in the hands of most of the characters. Whether it is the literary source brought to the screen, or the book read by the characters, or even the one written by them, Truffaut's filmography makes the book a real paper character. In *L'histoire de Adèle H.*, the body of writing noisily enters the film as a form of redemption from an affective marginality that the heroine claims from her father, the famous Victor Hugo, while drowning in the delirium of an unrequited love affair.

PAROLE CHIAVE: Truffaut, il libro nel cinema, adattamento cinematografico, passione romantica, Adèle Hugo

KEY WORDS: Truffaut, the Book in the Cinema, Film Adaptation, Romantic Passion, Adèle Hugo.

**FRANÇOIS TRUFFAUT
E IL CORPO DELLA SCRITTURA:
IL CASO DI ADÈLE H.**

Margareth AMATULLI (*Università degli Studi di Urbino Carlo Bo*)
margherita.amatulli@uniurb.it

Tu vis en moi. Ce papier est ta peau.
Cette encre est mon sang. J'appuie fort pour qu'il entre

(François Truffaut, *Jules et Jim*)

Il libro nei film di Truffaut: un personaggio di carta

La filmografia di François Truffaut abbonda di libri: acquistati, regalati, scambiati, sfogliati, letti, sfoggiati vigorosamente sullo schermo nei luoghi più disparati, da interni tappezzati di volumi a tipografie o librerie, dalla cella di un carcere al vagone di un treno; tra le mani di personaggi che vediamo leggere avidamente, discutere di letteratura o farvi allusione, e interpretare il proprio vissuto alla luce del destino di *alter ego* letterari.¹ Galeotta dell'incontro amoroso, un'opera letteraria non è solo pretesto all'incontro ma può rivelarsi la *mise en abyme* di un'attrazione sentimentale già 'scritta' nella sua ineluttabilità, come nel caso di Catherine e Jim, il cui rapporto si consuma nel momento in cui lei gli offre *Le affinità elettive* di Goethe, dando origine al triangolo amoroso del film *Jules et Jim* (1962) che li vede protagonisti. Il libro predispone alla relazione amorosa arri-

1 Per una dettagliata disamina del ruolo della scrittura nella cinematografia di François Truffaut, mi permetto di rimandare a Margareth Amatulli e Anna Bucarelli, *Truffaut uomo di lettere*, Urbino, QuattroVenti, 2004. La prima parte del volume, *Il film come una lettera* (pp. 22-236), firmata da Anna Bucarelli, esplora l'importanza che riveste la scrittura epistolare nei film del regista, l'uso sociale e privato di biglietti, cartoline, telegrammi, lettere e messaggi. La seconda parte, *Passaggi letterari sullo schermo* (pp. 237-419), firmata da Margareth Amatulli, a partire dal ruolo che la lettura ha svolto nella vita, nella formazione e nella critica cinematografica di Truffaut, analizza i tentativi di scrittura da parte di ben nove personaggi dei suoi film che si cimentano nella redazione di opere saggistiche o, più frequentemente, autobiografiche.

vando a intenerire il cuore del giovane Doinel che va a letto con l'amica della moglie commosso dal fatto che la donna aveva protetto con carta di giornale un libro che lui stesso le aveva regalato!²

L'opera letteraria diventa nella cinematografia di un regista che avrebbe voluto fare lo scrittore prima di optare per la macchina da presa un vero e proprio personaggio, e non solo attraverso il corpo e la memoria con cui gli uomini-libro di *Fahrenheit 451*³ si fanno detentori di un sapere minacciato dal regime di un universo distopico. Proprio come fosse un personaggio di carta, il libro si fa corpo in evoluzione. Paragonato in *L'homme qui aimait les femmes* (1977) a un atto creativo che non ha eguali se non nella procreazione,⁴ assistiamo nello stesso film alla sua nascita, alla scelta del titolo (il suo 'nome'), alla sua evoluzione e debutto nel mondo. Il libro, «un objet rectangulaire, 320 pages brochées» - come racconta la voce narrante affidata alla responsabile della casa editrice Bétany che raccoglie il manoscritto di Morane - è il vero e proprio oggetto-personaggio di questo film di cui seguiamo tutte le varie peripezie. Esso viene esibito nel suo farsi in un'opera cinematografica che, come sostiene Gabriele Anacleto, a tratti è un vero e proprio libro filmato, una sorta di «scrittura vocale».⁵ Traccia, testimonianza di un vissuto da seduttore compulsivo, il libro sopravvive al destino mortale del protagonista; alla caducità delle storie amorose che non trovano risposta nelle centinaia di lettere invase firmate da innamorate speranzose di attenzione; al tempo che passa inesorabile e contro cui tenta di combattere Vera, la donna irraggiungibile che preferisce concedersi a uomini più giovani di Morane; all'inaccessibilità della figura materna che obbliga Bertrand bambino a leggere in silenzio per non essere disturbata mentre gli gira intorno seminuda senza

2 François Truffaut, *L'amour en fuite*, 1979.

3 Il film del 1966 è la trasposizione cinematografica dell'omonimo romanzo di Ray Bradbury del 1953.

4 Il dottor Bicard, l'urologo cui Morane si rivolge per un consulto, lo invita a non desistere dall'esperienza della creazione letteraria: «Vous êtes jeune, tentez votre chance. Rien n'est plus beau que de voir paraître un livre qu'on a écrit, rien n'est plus beau, sauf peut-être de mettre au monde un enfant qu'on a porté neuf mois dans son ventre mais ça, nous n'en sommes pas capables» (François Truffaut, *L'homme qui aimait les femmes*, 1977).

5 Gabriele Anacleto, *L'Homme qui aimait les femmes di François Truffaut : Scrivere un romanzo in un film ovvero il narratore affabulante*, in Id., *L'immagine evocata. Narrazioni della voce nel cinema francese*, Torino, Kaplan, 2008, consultabile on line: <https://books.openedition.org/edizionikaplan/515?lang=it>. (data di consultazione ottobre 2021).

prestargli la minima attenzione. Questa scena ci rimanda alla fonte biografica che rappresenta il nucleo germinativo della filmografia di Truffaut, il regista dalla paternità incerta, allevato dalla nonna, che lascia la scuola all'età di quattordici anni e che trova nelle opere letterarie la possibilità di costruirsi un mondo alternativo alla realtà, nonché la possibilità di interpretarla. La letteratura ha infatti non a caso una funzione ermeneutica sia per Truffaut adolescente, che 'leggerà' nei capolavori della letteratura alcuni aspetti della propria vita,⁶ sia per il giovane Truffaut-critico cinematografico, che commenterà le opere filmiche ricorrendo a quelle letterarie.⁷ Per Truffaut cineasta, infine, la letteratura costituirà il punto di partenza e la fonte d'ispirazione di ben dodici film, adattamenti cinematografici di volumi appartenenti alle categorie narrative più disparate: dal genere autobiografico alla fantascienza, dal poliziesco alla novella, a partire dal suo primo cortometraggio che trae spunto da *Les mistons* (1958), una novella di Maurice Pons. Se Truffaut non legge mai con l'intenzione di riportare sullo schermo l'opera letteraria, se ogni adattamento è legato a circostanze diverse, spesso occasionali, la scelta ricade su libri con cui il regista avverte vicinanza e affinità e, in particolare, su opere che filtrano le sue esperienze dandogli indirettamente la possibilità di parlare di sé e di utilizzare una storia che converge con le sue più intime preoccupazioni, permettendogli l'elusione del biografico. La letteratura è quindi una sorta di mediazione tra il cinema e la sua vita che si presta a una forma molto personale di adattamento: una forma di conversazione tra lo spirito del romanziere scelto e l'anima del regista atta a superare gli stilemi di fedeltà della traduzione letterale dell'ipotesto narrativo. Nell'adattare un determinato volume, il cineasta prende spesso spunto anche da altri libri dello stesso autore per cogliere più profondamente lo spirito dello scrittore che lo attira ed esprimerlo con la grammatica del cinema.

Fonte d'ispirazione per Truffaut regista, la letteratura, quindi, orienterà gran parte dei suoi film non solo come ipotesto narrativo ma anche come vero e proprio criptotesto che traspare tramite citazioni dirette o allusive. La scrittura inoltre costituirà una sfida per molti personaggi truffautiani. Se la redazione di saggi è appannaggio dei protagonisti di *La peau douce* (1964), *L'Enfant sauvage* (1970), *Une belle fille comme moi* (1972), se il romanzo grafico è la vocazione di Matilde in *La femme d'à côté* (1981), la ten-

6 Attraverso la lettura di Dickens, il giovanissimo Truffaut sentirà una comunione col personaggio di David Copperfield e, come in un'illuminazione, capirà che il padre non è suo padre naturale.

7 Cfr. François Truffaut, *Les films de ma vie*, Paris, Flammarion, 1975.

tazione della scrittura autobiografica seduce, oltre Bertrand Morane, anche Antoine Doinel, Jim e Claude. Il libro di quest'ultimo, firmato con lo pseudonimo di Claude Roc e intitolato *Jérôme et Julien*, come vediamo in *Les Deux Anglaises* (1971), compare nella sua fisicità sulle scaffalature di una libreria e pur non destinato a diventare un'opera di successo si rivelerà utile al suo autore per una necessaria, sia pur momentanea, catarsi.

Nella sua materialità, l'opera letteraria visibile nella cinematografia di Truffaut non si riduce al libro scritto da personaggi che riversano nella scrittura il proprio vissuto tentando, a volte vanamente, di catturarne il riflesso, ma viene esposta 'fisicamente' anche come opera che ispira e nutre il film. In *Les Deux Anglaises et le continent*, adattamento dell'omonimo romanzo di Roché, la fonte letteraria è deliberatamente ostentata come mostrano i titoli di testa, che non si limitano semplicemente a citarla come di prassi. Ben venti inquadrature in apertura del film esibiscono il romanzo di Roché (riedito per l'occasione nella collana NRF Gallimard) riprendendolo in primi piani in un'infinita varietà di pose. Come un vero e proprio protagonista dinanzi agli occhi della macchina da presa, il libro si mostra ora aperto, ora chiuso, ora disposto in pile verticali costituite da copie dello stesso esemplare. Attraverso il corpo testuale, fonte d'ispirazione del film, entra in scena metonimicamente anche il corpo del regista, di cui vediamo la grafia manoscritta nei commenti al volume opportunamente esibiti e chiaramente leggibili: postille ad alcune frasi, annotazioni tecniche, suggerimenti di lettura per meglio capire i personaggi del romanzo. Il film, quindi, ostenta l'opera letteraria vergata dal regista autore dell'opera filmica: un gioco di specchi che non finisce qui, poiché Claude prende la parola sull'ultima inquadratura del libro di Roché, e dichiara di voler trarre un libro dalle esperienze vissute. Vedremo sullo schermo la copertina dell'opera *Jérôme et Julien* firmata Claude Roc ancora fresca di stampa in tipografia. Il libro, personaggio di carta, entra quindi prepotentemente nel film come fonte iniziale e prodotto finale, e si fa soggetto mediatore tra autore, regista e personaggio in carne ed ossa in un gioco di specchi e di corpi.

Ciò che spesso ancora caratterizza il rapporto ambivalente alla scrittura, in cui i personaggi scrittori esorcizzano la propria sofferenza solo per il tempo della scrittura, è una certa competizione che si snoda tra la vita e il suo riflesso sulla pagina e che spesso si risolve in una disfida tra l'arte e la vita, la realtà e il suo riverbero, l'ideale e l'immaginario. Perché, se è vero che per i personaggi di Truffaut la lettura può essere fonte di rivelazione della realtà (nella *Sirène du Mississipi* del 1969, Louis Mahé capisce che

la donna amata sta tentando di avvelenarlo proprio guardando una pagina illustrata di Biancaneve che addenta la mela), può permettere l'accesso alla conoscenza (Anna in *Les deux Anglaises* ha imparato la parola 'vierge', estranea alla morale puritana della sua famiglia, da un testo di Zola), può indirizzare verso determinate scelte di vita (Antoine Doinel si arruola volontario sedotto dall'immaginario militare decantato da Vigny), la scrittura non tarda a deludere chi ha riposto in essa una fiducia incondizionata. Il giovanissimo Antoine Doinel è punito per aver copiato pagine di Balzac spacciandole come proprie; Muriel ha consumato la sua vista nella scrittura; Madame Tabard, la donna sposata che cede alle lusinghe di Doinel, non è più l'intoccabile giglio nella valle delle sue letture. Gli stessi personaggi scrittori non trovano nella penna un'ancora di salvezza imperitura e i loro testi diventano spesso il luogo, o il rifugio, di quell'inconciliabile ferita tra il reale e l'ideale che, come nel caso di Adèle H., può indurre alla follia. Proprio in questo film il conflitto tra l'amore vissuto e l'amore sognato e mitizzato raggiunge il suo apice declinando tutti gli aspetti dell'amore romantico per antonomasia, dalla passione esclusiva che vede nell'altro l'unica possibilità di salvezza alla passione ossessiva e maniacale che consuma colui che la vive.

L'histoire d'Adèle H. (1975) è per l'appunto la storia di un'accanita passione amorosa non corrisposta vissuta in modo totalizzante dalla giovane Adèle Hugo, la figlia più piccola del celebre scrittore romantico, per un ufficiale britannico, il tenente Pinson, che inizialmente l'avrebbe corteggiata e illusa. Per amore la ragazza attraversa nel 1863 l'oceano e sbarca sotto falso nome a Halifax, in Nuova Scozia, dove si scontra con la realtà di un amore non corrisposto e, in fondo, con la sua stessa illusione. Disposta a cedere per amore a ogni sorta di compromesso, Adèle rinuncia a qualsiasi forma di amor proprio: pedina il suo amato, lo spia, lo perseguita seguendo anche alle isole Barbados dove, ormai completamente folle, non lo riconoscerà prima di essere salvata da una donna del posto che provvede al suo rimpatrio. Non accettando la realtà, Adèle nutre nel suo immaginario l'impossibile relazione amorosa riversandola nella scrittura delle lettere e del diario. Ed è proprio da un diario che il film trae ispirazione.

Truffaut, lettore bulimico, scopre e rimane impressionato dalla pubblicazione nel 1968 del *Journal d'Adèle Hugo* ad opera di Frances Vernor Guille,⁸ docente di letteratura francese negli Stati Uniti. L'autrice ha impiegato ben tredici anni di lavoro dalla scoperta dei diari di Adèle, la fi-

8 Frances Vernor Guille (a cura di), *Le journal d'Adèle Hugo*, vol. 1, Paris, Lettres modernes, 1968.

glia più giovane di Hugo, che all'età di tredici anni visse con la famiglia il dolore per la perdita della sorella maggiore Léopoldine, annegata accidentalmente con il marito mentre questi cercava di salvarla. Nell'introduzione al primo volume, la studiosa americana ricostruisce le complicatissime peripezie del manoscritto tra l'America e la Francia; il ritrovamento e la raccolta delle diverse parti sparse in luoghi diversi, il difficilissimo lavoro di decifrazione della scrittura, enigmatica, piena di cancellature, scritta in codice; le autorizzazioni inizialmente negate per la pubblicazione di quello che la ragazza aveva intitolato *Journal de l'Exil*. Il diario, infatti, ci introduce nell'ambiente del poeta francese in esilio, riporta gli avvenimenti del giorno, le conversazioni tra i familiari e gli ospiti che frequentano la casa; reca traccia delle passioni amorose di Adèle, che allora si distingue per bellezza e talento musicale, dell'arrivo a Jersey dell'inglese Pinson che sembra nutrire per lei una forte attrazione ma che la famiglia Hugo considera un arrivista. Dopo aver inizialmente rifiutato una sua presunta richiesta di matrimonio, Adèle, che si ritiene promessa a Auguste Vacquerie, fratello del marito di Léopoldine, è determinata a sposarlo e intrattiene con lui una corrispondenza epistolare ma l'ufficiale, costretto dai debiti, preferisce l'esercito alla prigione. Provocando grande scandalo la ragazza fugge dal 1863 al 1866 ad Halifax per raggiungerlo, mantenendo indirettamente il legame con i familiari tramite i contatti epistolari col fratello. Dal 1863 al 1872 trascorre la sua vita alle Barbados prima di essere internata per ben quarantatré anni in un ospedale psichiatrico sino alla sua morte sopravvenuta nel 1915.

L'attrazione di Truffaut per questo personaggio si misura con le difficoltà che il regista ha dovuto fronteggiare per ottenere i diritti del libro, e l'intenso e travagliato lavoro di riscrittura per arrivare a una sceneggiatura che lo soddisfacesse pienamente.⁹ La ragione principale che lo spinge a persistere nel suo obiettivo è una sorta di resa dei conti: la volontà di rendere giustizia a un personaggio che ai suoi occhi per tutta la vita ha dovuto competere nell'affetto paterno con la sorella morta prematuramente, risultando sempre perdente.

Privilegiando il periodo a Halifax su quello delle Barbados nel quale in realtà Adèle vive per più tempo, Truffaut sceglie di prediligere il lato romantico della sua eroina, «emblema dell'ostinazione come affermazione soggettiva»,¹⁰ devastata da una passione totalizzante, da un'idea fissa, on-

9 Paola Malanga, *Tutto il cinema di Truffaut*, Milano, Baldini&Castoldi, 1996, p. 394.

10 Giorgio Tinazzi, *La copia originale*, Venezia, Marsilio, 1983, p. 119.

nipotente e impotente,¹¹ e da un amore non ricambiato di natura esclusivamente mentale.¹²

Particolarmente attratto da questa figura femminile marginale, nella quale proietta la propria sofferenza per la carenza dell'affetto paterno, il regista concede largo spazio alla scrittura all'interno di un film che la contempla sia a livello reale che simbolico.

Il libro in Adèle, il libro di Adèle: verità romantica o finzione romanzesca?

A prescindere dalla presenza dell'ipotesto narrativo di riferimento, in *L'histoire d'Adèle H.* il corpo della scrittura si manifesta a più livelli: la scrittura di Adèle, che si articola nella forma epistolare e diaristica, e quella fantasmatica ma incombente del padre, presenza senza corpo che mai vediamo sullo schermo e di cui udiamo la voce fuori campo, ed è questo contrasto tra padre e figlia che voglio indagare attraverso le forme di rappresentazione della creazione.

Nel film vediamo spesso Adèle intenta alla scrittura epistolare e diaristica. La vediamo dirigersi in libreria, comprare una risma di carta, tagliare i fogli nella solitudine della sua camera prima di immergersi nella scrittura, o intenta a scrivere sui fogli di un taccuino. Udiamo lo stridore della penna sulla carta. Prima ancora di questa scrittura, rappresentata nel suo farsi parallelamente al disfarsi della psiche della protagonista, assistiamo a una forma virtuale di scrittura: il racconto stesso che Adèle farà di sé agli altri e nel quale assumerà identità pubbliche sempre diverse. Si presenta quindi sotto il falso nome di Mme Lenormand al notaio cui chiede di indagare su Albert Pinson, che spaccia per il fidanzato di una sua nipote; si introduce con il nome di Miss Lewly in casa della famiglia che la ospita, presso cui si presenta come una sorta di cugina di Pinson; si spaccia addirittura per la sorella Léopoldine a un bambino che incontra in banca, e infine per Mme Pinson quando, giunta alle Barbados, è ormai fantasma di se stessa e si muove senza via di uscita nei labirinti della follia. Attraverso mentite spoglie, Adèle si fa personaggio di un romanzo che si costru-

11 Come fa notare Paola Malanga, Adèle «incarna "l'idea fissa" nella sua estrema fragilità, nella sua spaventosa onnipotenza e nella sua drammatica impotenza» (Paola Malanga, *op. cit.*, p. 400).

12 Cfr. Anne Gillain (dir.), *Le cinéma selon François Truffaut*, Paris, Flammarion, 1988, pp. 325-336.

isce vivendo. Stringe quindi con sé stessa prima di tutto, e con gli altri in seconda istanza, un patto fantasmatico che le consente di prendere le distanze dalle proprie generalità. Il problema dell'identità è non a caso centrale nel film, annunciato già nel titolo dal troncamento del cognome.¹³ La cancellazione del nome del padre, l'innominabile, è un vero e proprio *Leitmotiv* ed è ben messa in scena in un fotogramma esemplare che ne riassume tutta la portata: vediamo infatti il nome del celebre poeta tracciato con un dito su un vetro impolverato e immediatamente dopo cancellato. L'obiettivo di Adèle è proprio l'emancipazione dalla figura paterna che, dalla sua prospettiva, passa attraverso la possibilità di cambiare il suo cognome a qualunque costo, persino al punto di sacrificare la sua dignità 'regalando' a Pinson delle prostitute o facendogli credere di aspettare da lui un bambino. Alla formulazione di questo progetto di affrancamento dall'ingombrante, assente e innominabile figura paterna concorrono in primo luogo le lettere che Adèle scrive a Pinson e in cui continua a parlargli d'amore anche quando lo vede in compagnia di altre donne e nonostante la sua indifferenza. Si tratta di lettere scollate dalla realtà a partire dalla modalità dell'enunciazione: il tu con cui si rivolge all'amato sulla pagina scritta non corrisponde al voi con cui gli si rivolge nella realtà. Queste lettere destinate a rimanere senza risposta sono dei veri e propri monologhi epistolari che mai si convertiranno in dialogo, e rappresentano il «luogo di un'illusoria intimità».¹⁴ Le lettere d'amore, recitate mentre le scrive, e mentre la telecamera inquadra la mano e indugia sul viso di Adèle,¹⁵ diventano il luogo della trasfigurazione della realtà. Sostituzione di un abbraccio amoroso non ricambiato, costituiscono un discorso intransitivo che concorre a mettere per iscritto il romanzo che Adèle si costruisce nel suo immaginario. Alla sua redazione contribuiscono anche le missive che spedisce alla famiglia in cui, tra l'altro, annuncia di essersi sposata e invita i genitori a

13 A proposito di identità patronimica, Adèle porta lo stesso nome della madre. Per una più approfondita riflessione sulla forclusione del nome paterno e sui dettagli della scrittura nel film rimando a Margareth Amatulli, *Adèle H. Il diario di Adèle contro i libri del padre: corpo e delirio della scrittura*, in Margareth Amatulli e Anna Bucarelli, *op. cit.*, pp. 357-370.

14 Anna Bucarelli, *L'histoire d'Adèle H. La scrittura delirante dell'immaginario*, in *Ibid.*, p. 100.

15 Truffaut stesso parla di questo film come della storia di un volto. A questo proposito rimando al bel saggio che Rosamaria Salvatore dedica alla portata dello sguardo in questo film: *Uno sguardo sull'origine: la storia di Adèle H.*, in AA. VV., *Carta pellicola. Scrittori e scritture nel cinema di François Truffaut*, Pisa, Edizioni ETS, 2005, pp. 75-98.

indicare nella «signora Pinson» la destinataria delle loro prossime lettere. Tuttavia, il suo 'romanzo epistolare' si rivelerà falso e Adèle dovrà ammettere l'affabulazione dinanzi ai genitori che avevano già reso pubblica sulla stampa la notizia delle avvenute nozze, per poi scoprire l'inganno.

Alla finzione romanzesca riversata nelle lettere si affianca la scrittura del diario: luogo in cui si sgretola gradualmente il patto fantasmatico a favore di un'opera di creazione che possa essere utile alle donne del XX secolo e attraverso cui l'eroina possa in qualche modo nel presente fronteggiare la figura paterna. In questa sorta di duello, l'arma è la penna e, in senso lato, la creazione. Il trattamento della fonte letteraria mi sembra a questo proposito significativo perché è lì che si deposita tutta la singolarità del film e l'elaborazione e la riscrittura truffautiana. Se la morte di Léopoldine ha reso leggendario ed eterno l'amore del padre per la figlia prematuramente scomparsa, non risulta dal *Journal d'Adèle* una minore affezione del genitore nei confronti della secondogenita. Nonostante l'incerta paternità,¹⁶ Victor Hugo le si rivolge affettuosamente col nomignolo Dédé e le dedica componimenti poetici. Al tempo stesso compare nel film solo una fugace allusione al fratello, il cui ruolo è fondamentale per la comunicazione tra Adèle e il resto della famiglia. Nella personale rielaborazione della fonte narrativa si specifica meglio il progetto di Truffaut, che rende Adèle non solo una donna che soffre d'amore, ma un'eroina sofferente per la carenza d'amore genitoriale, destinata già in partenza a perdere il confronto con la sorella Léopoldine. Annegata col marito che aveva cercato di salvarla, questa rimarrà, agli occhi dell'eroina truffautiana, per sempre dolorosamente presente nel cuore del padre. La morte, rendendo definitivo l'amore filiale e l'amore di coppia, si costituisce ai suoi occhi come il modo estremo per superare l'esame di realtà. A tale esame di realtà Adèle si sottrae: non a caso ricorda sempre a Pinson le promesse d'amore che le aveva fatto, come se l'essere stata amata costituisse un riscatto cui non può più rinunciare, sino a giungere al delirio. La lotta quindi portata avanti da Adèle è la lotta per il definitivo contro il provvisorio e la scrittura del diario partecipa a questa risoluzione.

La vediamo quindi scrivere convulsivamente, trascinata dall'impe-
to della sua missione rivolta alle donne che soffrono nei bordelli come
nel matrimonio, e dalla sua sfida verso l'autorità paterna ingombrante
e onnipresente nonostante il corpo del genitore non venga mai ripreso.
Nel primo passo del diario che il film ci restituisce, Adèle parla della

16 Ci sono dei dubbi sulla paternità di Victor Hugo, la cui moglie aveva avuto un rapporto sentimentale con il poeta e critico letterario Charles-Augustin Sainte-Beuve.

sua emancipazione dalla casa del genitore nella convinzione che riuscirà a conquistare l'uomo amato con la dolcezza. In queste pagine è racchiuso il suo dramma: l'emancipazione dalla figura paterna passa attraverso la dipendenza dall'uomo che ama. Si tratta di uno slittamento di destinatario di cui la scrittura si fa mediazione: il padre e Pinson, il modello e la copia. L'attività febbrile della scrittura cui si concede nell'isolamento della sua stanza è proiettata verso una dimensione corale. Adèle dice di voler pensare alle donne che soffrono per amore, a un libro che sia utile per loro come sarà il libro di Claude in *Les deux Anglaises*. Il 'diario' è destinato a una dimensione pubblica, a diventare 'libro'. La stessa Adèle lo definisce tale quando, in un dormitorio pubblico, lo difende dalle mani della vicina di letto, che cerca di impossessarsi della sua valigia, inveendole contro per proteggere il suo 'libro'. La posizione fetale che assume in questa scena rimanda lo spettatore truffautiano alle parole del medico cui si rivolge il seduttore Morane quando compara la scrittura di un libro alla procreazione. Qui è Adèle che si concede una seconda nascita dalla scrittura. Non a caso in un'altra pagina di diario afferma di essere «nata da padre sconosciuto» prima di cedere a un delirio che mostra e orchestra tutte le cellule tematiche degli incubi precedenti e in cui riappare l'annegamento della sorella e l'abito da sposa.

« Je suis née de père inconnu »: in questo enunciato ossessivo che accomuna scrittura e delirio, la storia di Truffaut che non ha mai conosciuto il padre si ricongiunge a quella di quella di Adèle che se ne vorrebbe liberare. La presenza ingombrante del celebre scrittore, che nel film non ha mai un corpo, si avverte sin dall'inizio del film: nei suoi disegni che vediamo nei titoli di testa, nel veto alla creazione dal momento che non vuole pubblicare gli album di musica della figlia perché attirerebbero troppo l'attenzione su di lei, in quel funerale grandioso che gli rese omaggio contro la muta sepoltura di Adèle, di cui la macchina da presa mostra la tomba avvicinandosi ad essa gradualmente in una inquadratura che mai dissocia la tomba di Adèle da quelle che le sono vicine. L'occhio della macchina infatti comprende accanto alla tomba della ragazza anche quella della madre e della sorella sepolta col marito, come se anche nell'al di là non ci fosse posto per una differenziazione identitaria.

Allora l'immagine finale in cui Adèle annuncia il suo progetto impossibile: «Cette chose incroyable de faire qu'une jeune fille marche sur la mer, passe de l'ancien monde au nouveau monde pour rejoindre son amant, cette chose-là je la ferai» si presta, a mio avviso, a varie interpretazioni. L'azione incredibile, in cui si avverte il criptotesto biblico, fa sicuramente

te riferimento a quella religione dell'amore onnipotente con cui la figlia si oppone al credo del padre. Essa è anche il tentativo di riscattare la sorte della sorella morta annegata ribaltando la realtà. Non è più, come nel caso della vicenda di Léopoldine, l'uomo a correre verso l'amata annegando, bensì la donna a raggiungere miracolosamente e con successo l'amato. Inoltre, attraverso l'azione inverosimile di camminare sull'acqua, Adèle sembrerebbe voler ribaltare i ruoli tra sé e la sorella assumendo le sembianze di quel cigno in cui, in una poesia dedicata alle sue due figlie, il padre aveva identificato la sorella maggiore, riservando a lei il destino di una colomba.¹⁷

La stessa impresa anticipa la forza di una scrittura che, come le lettere nel film, sorvola l'oceano, e si fa mediatrice tra mondi e tempi diversi. Pensiamo al diario che vede la luce molti anni dopo la morte di Adèle e che ha ispirato non solo il grande schermo¹⁸ ma altre forme di espressione.

In questa impresa finale, che non a caso fa eco a quell' «immense rêve de l'océan» di cui parla Victor Hugo,¹⁹ vedo inoltre una forza creativa che ancora una volta contrasta quella del padre, lo scrittore, il poeta, il drammaturgo, ma anche l'artista di quadri realizzati nel periodo fecondo dell'esilio e che rappresentano il mare e l'oceano. Si tratta di quadri senza figure umane che Adèle sembra qui voler disturbare con la sua presenza, presenza di una figlia che soffre il mal d'amore e, forse, tenta di sconfiggere con il suo progetto impossibile proprio quel *mal du siècle* che Musset identifica, non a caso, con un terra di mezzo tra vecchio e nuovo mondo. In queste righe mi sembra infatti di ritrovare l'eco dell'inverosimile e coraggioso progetto di Adèle:

17 «Dans le frais clair-obscur du soir charmant qui tombe, / L'une pareille au cygne et l'autre à la colombe» (V. Hugo, «Mes deux filles» in Id., *Les Contemplations, Œuvres complètes de Victor Hugo, Poésie II*, Paris, Laffont, 1985, p. 259).

18 La storia di Adèle Hugo è all'origine di vari saggi, tra cui: Auguste Joyau, *Adèle Hugo, la mal-aimée: Essai historique*, Morne-Rouge (Martinique), Éditions des Horizons caraïbes, 1981; Leslie Smith Dow, *Adèle Hugo. La misérable*, Moncton, Éditions d'Acadie, 1996; Marine Morot, Frédéric Zamochnikoff, *Adèle Hugo*, Paris, Le Voyageur Éditions, 2014; Henri Guillemin, *L'Engloutie: Adèle, fille de Victor Hugo, 1830-1915*, Paris, Seuil, 1985.

19 « J'habite cet immense rêve de l'océan, je deviens peu à peu un somnambule de la mer, et, devant tous ces prodigieux spectacles et cette énorme pensée vivante où je m'abîme, je finis par ne plus être qu'une espèce de témoin de Dieu» (Victor Hugo, lettre à Franz Stevens, le 10 avril 1856, cit. in Pierre Georgel, *Cet immense rêve de l'océan... - Paysages de mer et autres sujets marins par Victor Hugo*, Paris, Association Paris-Musées, 2005. Il testo raccoglie alcuni dei disegni di Hugo).

Trois éléments partageaient donc la vie qui s'offrait alors aux jeunes gens : derrière eux un passé à jamais détruit, s'agitant encore sur ses ruines, avec tous les fossiles des siècles de l'absolutisme ; devant eux l'aurore d'un immense horizon, les premières clartés de l'avenir ; et entre ces deux mondes... quelque chose de semblable à l'Océan qui sépare le vieux continent de la jeune Amérique, je ne sais quoi de vague et de flottant, une mer houleuse et pleine de naufrages, traversée de temps en temps par quelque blanche voile lointaine ou par quelque navire soufflant une lourde vapeur ; le siècle présent, en un mot, qui sépare le passé de l'avenir, qui n'est ni l'un ni l'autre et qui ressemble à tous deux à la fois, et où l'on ne sait, à chaque pas qu'on fait, si l'on marche sur une semence ou sur un débris.²⁰

20 Alfred de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle*, in Id., *Œuvres complètes*, Paris, Charpentier, 1888, vol. 8, p. 9.