

Morire d'amore nel cinema di Truffaut

di Giulia Raciti*

Il discorso amoroso, declinato nelle sue drammatiche sfumature affettive, romantiche e irrazionali, è *Leitmotiv* dell'intera filmografia di François Truffaut¹, cineasta della *Nouvelle Vague*² che traduce in immagine-movimento una "fenomenologia dell'amore"³ gaia, ironica e fatale, in nome della quale, a volte, come nella migliore tradizione tragica, si muore.

Ed è proprio quest'ultimo risvolto, secondo cui la passione amorosa è un ineluttabile destino tragico che si compie, l'aspetto che la nostra disamina intende focalizzare attraverso l'analisi di quei *mélo* truffautiani incentrati sul tema dell'amore come ossessione, ovvero

* Università degli Studi di Palermo.

¹ Cfr. R. Ingram, P. Ducan (a cura di), *François Truffaut*, trad. it., Taschen, Colonia 2004; P. Malanga, *Tutto il cinema di Truffaut*, Baldini Castoldi Dalai, Milano 2001.

² Corrente cinematografica che nasce e si propaga in Francia a cavallo tra gli anni Cinquanta e Sessanta per opera di giovani critici e cineasti, quali Resnais, Rivette, Godard, Rohmer, Chabrol, Truffaut e oltre, coagulati attorno alla rivista i "Cahiers du Cinéma", fondata nel 1951 da Valcroze e André Bazin, considerato il padre spirituale della *Nouvelle Vague*. La "Nuova Onda" genera un rinnovamento tematico ed estetico che trova forte ancoraggio ideologico nello scritto di Truffaut *Une certaine tendance du cinéma français*, in cui viene esplicitata la cosiddetta "politica degli autori": «L'autore è il cineasta che marchia con il suo stile qualsiasi film faccia [...] il suo stile si rileva nella messa in scena, non in un contenuto [...] e nemmeno nella semplice forma, perché la messa in scena è linguaggio che rivela una visione del mondo». F. Truffaut, *Une certaine tendance du cinéma français*, in "Cahiers du Cinéma", Janvier, 31, 1954, p. 32 (traduzione nostra); cfr. M. Michael, *Nouvelle Vague*, trad. it., Lindau, Torino 2006.

³ R. Tomasino, *Storia del teatro e dello spettacolo*, Palumbo, Palermo 2001, p. 1178.

sull'incontro fatale tra *Eros e Thanatos*⁴; pulsione di morte, quest'ultima, che nel cinema dell'autore trova di norma l'epicentro tensivo nella figura femminile.

È, infatti, una donna il perno del triangolo scanzonato e intellettualmente stimolante di *Jules e Jim* (1962), melodramma in costume dai toni tenui, adattato dall'opera letteraria di Rosché⁵. Un simile triangolo, puro e scabroso a un tempo, è sostenuto sentimentalmente dal legame di amicizia fra i tre personaggi, tutti *bohémiens* e dunque inclini a innovare l'esperienza amorosa prescindendo da schemi etico-morali prefissati. Così, *Agape*, *Philos* ed *Eros* danzano all'unisono, congiungendo inscindibilmente Jim, il *dandy* francese, Jules, l'entomologo *naïf* e Catherine, una dirompente Jeanne Moreau, che consegue l'apoteosi della sua forma in questa sinfonica *performance* di immagini in bianco e nero traboccanti di gioioso lirismo, *charme* e sensualità.

Agli occhi di Jules e Jim, Catherine è l'incarnazione di un sorriso perduto e senza tempo: quello enigmatico e androgino di una statua antica, la cui potenza incantatoria seduce i due amici al punto che essi promettono che, se mai lo ritroveranno sul volto di una donna, lo seguiranno, anche a costo di pagarne il prezzo del sortilegio. Catherine è dunque la personificazione di un'opera d'arte, e come tale è ineffabile, sfugge a qualsiasi definizione e fa tremare il linguaggio, rappresenta difatti ciò che Barthes indica come *atopos*, ossia quel soggetto amoroso inclassificabile dotato di un'originalità sempre imprevedibile⁶: Catherine è eccentrica, travolgente e «vuole reinventare l'amore»⁷, adottando i suoi desideri come unica bussola di orientamento. Non stupisce allora vedere la nostra eroina gettarsi improvvisamente nelle acque di un fiume – un tuffo che ne prefigura il suicidio, e che, forse proprio per questo, entra negli occhi di Jim suscitandovi un lampo di ammirazione; né sorprende vederla barare per vincere la giocosa sfida della corsa, in quella nota sequenza filmica in cui la Moreau, con trucco e fogge maschili, seduce esibendo un fascino androgino, magistralmente catturato dalla fluida vivacità della macchina da presa.

⁴ E. Bruno, *Il senso della morte*, in M. Simondi (a cura di), *François Truffaut*, La casa Usher, Firenze 1981, pp. 104-5.

⁵ Cfr. H. P. Rosché, *Jules e Jim*, trad. it., Adelphi, Milano 2008.

⁶ R. Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, trad. it., Einaudi, Torino 1979, p. 38.

⁷ Battuta tratta dalla sceneggiatura del film. Cfr. F. Truffaut, J. Gruault, *Jules e Jim*, trad. it., C. M. Lerici, Milano 1962.

Tuttavia, l'idillio del triangolo amoroso non può che volgersi nella sua inesorabile antitesi. Jim, un uomo «facile da avere ma difficile da mantenere»⁸, si sottrae alla morsa di Catherine, la quale non ammette l'abbandono: lo uccide e si uccide, invitandolo a salire in quella macchina che sfiora le panchine e gli alberi come un cavallo matto, e come un fantasma d'auto precipita in abisso nella Senna. Fatidico epilogo che deforma un'amicizia e un amore in un legame tragico.

Jules e Jim è un inno alla vita e alla morte – dichiara Truffaut –, una dimostrazione, attraverso la gioia e la tristezza, dell'impossibilità di ogni combinazione amorosa⁹.

Ed è Jules, il solo sopravvissuto a un siffatto amore funesto e impossibile, il personaggio deputato a trasmettere agli spettatori la chiave di lettura del regista. Così, mentre accompagna l'amico della sua vita e la donna follemente amata al cimitero, proclama malinconicamente: «Abbiamo giocato con la sostanza della vita e abbiamo perso»¹⁰. Chiude il commento della *voce off*: «Le ceneri vennero tumulate; se Jules fosse stato solo, le avrebbe mischiate»¹¹.

A distanza di quasi vent'anni da *Jules e Jim* questa frase sarà testualmente mutuata da Truffaut per puntellare l'epilogo de *La signora della porta accanto* (*La Femme d'à côté*, 1981), *mélo* spinto all'estremo in cui i due protagonisti, calati in un ameno contesto quotidiano e non oppositivo, non trovano barriere reali all'adempimento del loro amore, se non loro stessi, affetti da una passione tanto enfatica quanto autodistruttiva, incarnata nella terribile materialità di due corpi che amano, svengono, picchiano, soffrono, uccidono¹².

Così Mathilde e Bernard – interpretati rispettivamente da Fanny Ardant e Gérard Depardieu – si rincontrano dopo otto anni, ed è sufficiente uno sguardo proibito e fatale per ridestare il fantasma di un sentimento allentato ma mai spezzato, che cancella di colpo le reciproche vite tranquille, riavvolgendo il filo di morte.

In un passato recente, infatti, la coppia si era già amata con impeto rabbioso, un amore iniziato nell'istante in cui Bernard ha visto per la

⁸ *Ibid.*

⁹ A. Gillain (a cura di), *François Truffaut: tutte le interviste sul cinema*, trad. it., Gremese, Roma 1990, p. 83.

¹⁰ Battuta tratta dalla sceneggiatura del film. Cfr. Truffaut, Gruault, *Jules e Jim*, cit.

¹¹ *Ibid.*

¹² Malanga, *Tutto il cinema di Truffaut*, cit., p. 469.

prima volta Mathilde, incorniciata dalla finestra di casa, preparare dei tramezzini per i bambini. L'uomo se ne innamora immediatamente, subendo un rapimento identico a quello di Werther, che osserva non osservato Carlotta tagliare delle fette di pane per dei bambini, incorniciata dalla porta-finestra di casa sua¹³. Sia Bernard sia Werther condividono invero lo stesso fatidico sortilegio: entrambi sono catturati da un quadro, o meglio da un *recadrage* diegetico, per dirla con Metz, cioè da quell'inquadratura di secondo grado consistente nella messa in cornice di una scena¹⁴. Maurizio Bettini ne *Il ritratto dell'amante*¹⁵ vede nella beltà incorniciata una sorta di warburghiano *pathosformel* che rimanda alla visione di arcaiche Veneri Pandemie, quelle che dai vani-finestra dei loro santuari sui promontori marini apparivano ai naviganti reificate in sacerdotesse apportatrici di una promessa di rituale erotico tra i perigli della navigazione¹⁶. Immagini in cornice, quindi, dell'*Eros* che traversa il *Thanatos*, di un desiderio rischioso e mortale che diventerà maniera in tanta arte figurativa vascolare e funeraria. Il sipario, dunque, per Werther e Bernard si apre sulla medesima apparizione iniziatica, che travolge inesorabilmente i due soggetti amorosi, ne consacra l'oggetto amato e ne determina la stessa sorte funesta¹⁷.

Sia Bernard sia Mathilde, infatti, con un palese scarto rispetto agli altri personaggi truffautiani, hanno nitida consapevolezza della potenza devastante della loro passione, fiutano distintamente la pulsione di morte e cercano invano di sfuggirvi adottando i canonici meccanismi di autodifesa e distanziamento, ma nulla possono contro l'energia di un magnetismo violento e deflagrante, che avrà compimento soltanto nell'attimo in cui il destino, con la sua ineluttabilità, sarà realizzato. Ciò accade perché «Mathilde e Bernard sono affetti dalla patologia dell'inseparabilità»¹⁸. I due amanti non sono in grado di sopportare l'Assenza e ne sono sopraffatti. È come se essi non avessero mai sperimentato il gioco del *Fort-da*, che avvia le fondamentali articolazioni simboliche e introduce alla scena della rappresentazione¹⁹, con

¹³ Cfr. W. Goethe, *I dolori del giovane Werther*, trad. it., Garzanti, Milano 2007.

¹⁴ C. Metz, *L'enunciazione impersonale o il luogo del film*, trad. it., Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1995, pp. 79-93.

¹⁵ Cfr. M. Bettini, *Il ritratto dell'amante*, Einaudi, Torino 1992.

¹⁶ Cfr. A. Warburg, *Mnemosyne. L'atlante delle immagini*, trad. it., Aragno, Genova 2002.

¹⁷ Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, cit., p. 165.

¹⁸ Malanga, *Tutto il cinema di Truffaut*, cit., p. 474.

¹⁹ Tomasino, *Storia del teatro e dello spettacolo*, cit., p. 58.

quell'allontanare la morte dell'Altro mimandone il distacco; come fa il bambino attraverso quel paradigmatico rocchetto che trova e perde di continuo in un unico e solo gesto, perdendo solo ciò che ha già trovato ed esercitando quella coazione a ripetere che va al di là del principio del piacere²⁰.

Scrivo in merito Roland Barthes:

Questa messa in scena di linguaggio allontana la morte dell'altro, un brevissimo momento, si dice, separa il tempo in cui il bambino crede sua madre ancora assente da quello in cui la crede già morta. Manipolare l'assenza significa far durare questo momento, ritardare il più a lungo possibile l'istante in cui l'altro potrebbe, dall'assenza, piombare nella morte²¹.

E la morte non tarda ad arrivare, sopraggiunge nel momento apicale della fusione dei sensi, congelando i corpi nella stretta indissolubile di un abbraccio: dolce ritorno all'amorosa quiete delle braccia materne, al beato tempo in cui tutti i desideri sembrano essere aboliti perché definitivamente appagati²². Così, con due colpi di rivoltella, Mathilde compie l'atto di appropriazione suprema dell'Altro, riconfigurando, nella mirabile sintesi *Eros-Thanatos*, il sogno dell'androgino, quella forma di totalità primordiale già dichiarata da Platone nel *Simposio*: «Ciascun uomo è la metà che cerca l'altra metà, il simbolo corrispondente»²³.

Truffaut struttura l'ordito di un simile amore assoluto alla stregua di una tragedia, con tanto di coro, rappresentato dai personaggi che orbitano attorno al circolo del tennis, e corifeo, ovvero la signora Jouve, l'amministratrice del club sportivo, nonché figura deputata a farsi carico del punto di vista del regista. È lei, infatti, a conclamare l'*incipit* del testo filmico con un'interpellazione²⁴ diretta alla macchina da pre-

²⁰ Cfr. S. Freud, *Al di là del principio del piacere*, trad. it., Spirali, Milano 1980.

²¹ Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, cit., p. 35.

²² Ivi, p. 13.

²³ Platone, *Simposio*, a cura di M. Vitali, Gruppo Editoriale Colonna, Milano 1998, 189 d.-193 d.

²⁴ La figura dell'*interpellazione* è stata ampiamente indagata da Francesco Casetti, che ne chiarisce la sua funzione: «Che cos'è infatti un'interpellazione? L'aperto indirizzarsi a chi sta seguendo il film, con un'occhiata, con una voce, con una didascalia, con uno sguardo in macchina o un qualunque esplicito cenno di intesa un qualunque intervento diretto, palesabile nella forma del gesto, di invito o della confidenza a quattr'occhi». La figura dell'*interpellazione* indica perciò uno spazio annunciato, in cui il fruitore diviene interlocutore della conversazione audiovisiva. Essa delinea dunque una strategia comunicativa nella quale assume particolare

sa, la quale scopre gradatamente la protesi della sua gamba: contrassegno di morte, tragico ma non fatale, di un amore giovanile che l'ha indotta a gettarsi dal settimo piano «come un mucchio di biancheria sporca»²⁵. È la signora Jouve a raccontare allo spettatore la storia di Bernard e Mathilde, ed è sempre lei a chiudere l'esodo de *La Signora della porta accanto*, congedando questa passione assoluta, all'insegna del tutto o niente, come da epigrafe funeraria: «né con te né senza di te»; aforisma che risuona la sentenza ultima di tanti film di Truffaut.

Infatti, la fenomenologia dell'amore autodistruttivo e la relativa poetica truffautiana dell'*amour fou* connotano in maniera significativa anche *La mia droga si chiama Julie* (*La Sirène du Mississippi*, 1969), liberamente ispirato al romanzo di Irish²⁶, giocato sulla commistione dei generi e intessuto di rimandi intertestuali e citazionistici, con particolare riferimento a Hitchcock²⁷ e Renoir.

Il film inizia con un matrimonio e prosegue come una storia di iniziazione: Marion – Catherine Deneuve – è l'ammaliante sirena che sbarca dalla nave Mississippi fingendo di essere Julie, la ragazza dell'annuncio destinata a sposare il ricco Louis – Jean-Paul Belmondo. Quest'ultimo, irretito dal fascino misterioso della ragazza, sceglie di non dar voce al progressivo insinuarsi dei sospetti; sceglie, insomma, di cedere alla legge della seduzione, ovvero di essere sviato e fuorviato²⁸ dalla bellissima e algida *femme fatale*, la quale incanta, mente, ruba, fugge e induce l'uomo alla perdizione. Dichiara in proposito Truffaut:

rilevanza la dimensione metalinguistica affidata al codice: è il linguaggio filmico a riflettere su se stesso. F. Casetti, *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*, Bompiani, Milano 1986, p. 32.

²⁵ Battuta tratta dalla sceneggiatura del film. Cfr. F. Truffaut, S. Schiffman, J. Aurel, *La signora della porta accanto / un film di François Truffaut*, trad. it., L'Unità, Roma 1996.

²⁶ Cfr. W. Irish (alias C. Woolrich), *Vertigine senza fine*, trad. it., Mondadori, Milano 1989.

²⁷ Il cinema truffautiano è palesemente influenzato dalla filmografia del “maestro della *suspence*”; Truffaut, infatti, scrive *Il cinema secondo Hitchcock*, libro che elegge a nuovo genere letterario l'intervista cinematografica, concepita in termini di conversazione pura non con il regista bensì con l'autore-persona, al fine di accorciare il più possibile la distanza fra lui e i lettori. Cfr. F. Truffaut, *Il cinema secondo Hitchcock*, trad. it., il Saggiatore, Milano 2008.

²⁸ «La legge della seduzione è innanzitutto quella di uno scambio rituale ininterrotto, un gioco al rialzo in cui i giochi di chi seduce e di chi è sedotto non sono mai definiti. [...] Strategia di spostamento piuttosto (*se-ducere*: trarre in disparte, far deviare dalla propria strada)». J. Baudrillard, *Della seduzione*, trad. it., Nuova Casa Editrice L. Cappelli, Bologna 1980, pp. 36-7.

«*La mia droga si chiama Julie* è innanzi tutto il racconto di una degradazione per amore»²⁹. Difatti, nonostante il soggetto amoroso veda l'immagine buona dell'amata alterarsi improvvisamente e rovesciarsi nella sua antitesi, persegue ad affermare il suo amore come valore; sicché la corruzione dell'immagine dell'Altro non è sufficiente a frantumare il simulacro, che seguita a essere incondizionatamente adorato³⁰. Louis, invero, decide di amare ugualmente, fino in fondo; anche nel momento estremo in cui, illuminato da una striscia fumettistica di *Biancaneve e i sette nani*, comprende che Julie è la strega cattiva che lo sta avvelenando. Ma Belmondo accetta con devota rassegnazione il suo destino di morte, poiché, nonostante Marion lo abbia degradato sia moralmente sia fisicamente, semplicemente l'ama. Innanzi a quest'assoluta devozione la bella *dark lady*, avvezza a uccidere ciò di cui ha più bisogno per poter continuare a farne a meno, comprende di amare a sua volta, ma ormai è troppo tardi e Louis muore avvelenato. Rispetto al libro di Irish, però, Truffaut propone un finale alternativo, piacevolmente ambiguo ma non meno tragico: fa scomparire i due amanti verso l'ignoto, inghiottendoli entro un paesaggio innevato e informe in un dichiarato omaggio a *La grande illusione* di Renoir (1937); ma a differenza di quell'incerto cammino verso l'utopia, qui è l'amore, il sentimento più elementare, che "fa male", e che innesca la tragedia quale itinerario dell'eroe dall'ideale al reale³¹.

Il nucleo tematico de *La mia droga si chiama Julie* è dunque la consapevolezza della sofferenza come ingrediente essenziale della passione amorosa; una sofferenza la cui vertigine è sperimentata sino all'abisso dal personaggio più disperato e privo di *chance* di tutto il cinema di Truffaut: Adèle H., eroina titanica e romantica che assorbe appieno il senso di morte connotativo degli eroi truffautiani. *Adèle H. – Una storia d'amore (L'histoire d'Adèle H., 1975)* è un sublime melodramma per una voce sola, che ha i grandi occhi e il volto d'angelo di Isabelle Adjani. Ispirato al diario della figlia secondogenita dello scrittore Victor Hugo³², agita il fondo oscuro dell'Edipo nell'*amour fou* per un ufficiale che la spinge raminga per il mondo come una solitaria cagna impazzita. Un'ossessione amorosa vissuta all'insegna del Nome del

²⁹ Gillain (a cura di), *François Truffaut: tutte le interviste sul cinema*, cit., p. 154.

³⁰ Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, cit., pp. 20, 23, 25.

³¹ Cfr. W. Empson, *Sette tipi di ambiguità*, trad. it., Einaudi, Torino 1965.

³² Il diario di Adèle Hugo è stato pubblicato dalla professoressa americana Frances Guille. Cfr. F. V. Guille (éd.), *Le journal d'Adèle Hugo*, Lettres Modernes-Minard, Paris 1971.

Padre, patronimico in cui l'eroina non si riconosce e che condensa in una lettera puntata; sicché l'instinguibile desiderio di matrimonio che perseguita Adele non è altro che il desiderio di cambiare nome, tentativo sconsolato di placare un Edipo mai spento, convertendo l'appellativo di "Signorina Hugo" in "Signora Pinson", perché è così che si chiama quel fantasma d'amore che la nostra avventuriera insegue da Halifax alle Barbados, custodendo come una vestale il fuoco sacro di una passione senza speranza. Ma l'invasamento di Adele non tarda a divenire pazzia.

Si dice che ogni innamorato sia pazzo – scrive Barthes – ma si può immaginare un pazzo innamorato? [...] No, certo, ogni innamorato ha solamente diritto a una follia povera, piatta, metaforica, culturalmente addomesticata³³.

Eppure la follia di Adele è indomita, essa è frenesia per l'idea fissa, è spasmo isterico, è furia ostinata del dardo di Cupido, è «fuoco fatale» della Fedra raciniana³⁴, insomma è il cieco sconvolgimento dell'*amour fou*, che si iscrive in quel filone del tragico che va da Seneca a Racine, traversando la *koiné* del romanticismo francese che tanto ha influenzato il cinema di Truffaut.

Come lo psicotico vive nel timore del crollo, così Adele vive nell'angoscia d'amore, nella paura di una perdita che è già avvenuta sin dall'inizio dell'amore, sin dal momento in cui è stata stregata. Per Adele, dunque, il melodramma dei sentimenti si è consumato prima e altrove: ne restano i brandelli, le tracce, i sintomi iscritti nel suo corpo, che mortifica mostrando istericamente il lutto immaginario dell'Altro assente. Si chiami Hugo o Pinson, sempre si tratta del fantasma del progenitore, della cui fallicità ci si vuole rimpossessare come di una protesi impossibile nello specchio della propria soggettività. Operazione che segnala al soggetto un *manque*³⁵, una sparizione irreversibile. È

³³ Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, cit., p. 152.

³⁴ J. Racine, *Fedra*, trad. it., Mondadori, Milano 1985.

³⁵ L'espressione di Lacan, così difficile da tradurre compiutamente in italiano, *manque à être*, indica ciò che il soggetto non ha mai avuto e a cui aspira. Per rendere in inglese quest'idea Lacan ha proposto di tradurre la sua espressione con: *want to be*, dove *want* indica la mancanza ma anche la tensione verso l'essere mancato, il voler essere. È questa la motivazione per la quale, di norma, si predilige un'interpretazione incentrata sul significante fallico. *Manque à être* è dunque interpretabile nei termini di un mancato incontro del linguaggio con l'essere del soggetto; mancato incontro che lascia dietro di sé l'inquietudine del desiderio, la minaccia dell'angoscia o la promessa del godimento. Cfr. J. Lacan, *Conférences et entretiens dans des universités nord-américaines*, Scilicet 6-7, Seuil, Paris 1976.

per tal via che *Adèle H.* di Truffaut si radica nell'Edipo; ossia nel nucleo originario della nascita della tragedia³⁶. Così, all'insegna di una *pathos* amoroso che è economia di puro dispendio, perdita "per niente", pulsione di morte autodistruttiva, Adèle diviene un fantasma febbrile fluttuante in una dimensione costantemente onirica e allucinatoria, in cui gli incubi, distinguibili solo perché virati a seppia³⁷, aprono la scena dell'*altra notte*: essa è la morte che non si trova, è l'oblio che si oblia, è la trappola finale in cui la nostra eroina s'inabissa³⁸.

Insomma, il cinema di Truffaut è popolato da soggetti sintomatologici intrattabili, scossi fino alla patologia dal desiderio assoluto, che subiscono lo scacco ispirato e proibito dello sguardo di Orfeo, il quale, guardando l'opera, perde se stesso e il suo fantasma d'amore³⁹. Simili figure patemiche, spinte all'estremo delle loro emozioni, potranno liberarsi dall'ossessione dell'*amour fou* solo dando voce al *Thanatos*, inteso come attuazione di una pulsione catastrofica e necessaria. In Truffaut, infatti, la morte assume la profondità inattesa della seduzione, vale a dire del segno sviato e sedotto: i personaggi truffautiani compiono così il loro destino ineluttabile, e fuggendo la Morte si affannano a raggiungerla, in un fatale sortilegio che conserva la leggerezza del caso⁴⁰.

³⁶ *Edipo Re* di Sofocle è la tragedia dai contenuti rituali, analitici e mitici, nella cui articolazione si condensa il nucleo della clinica "universale" di ogni epoca. Scrive in merito Silvio D'amico (*Storia del Teatro*, Garzanti, Milano 1960, p. 48; cfr. Sophocles, *Edipo Re*, a cura di E. Turolla, Signorelli, Milano 1972): «*Edipo Re* è stato definito, da Aristotele fino allo Schegel, la più perfetta tragedia del teatro greco: [...] i temi e i motivi più terribili dell'eterna tragedia umana si intrecciano in questo dramma. Il primo è quello dell'ineluttabilità del Destino [...]. Ma a questo tema, frequente nell'antica Tragedia, se ne intreccia un altro proprio dell'*Edipo* (anche questo tornato oggi d'attualità: il «teatro dello specchio» di Pirandello). È quello che il Metastasio, nelle sue assai ineguali *Osservazioni sul teatro greco*, giustamente definiva "la divina riconoscenza di se stesso (riconoscimento); condotta per tali gradi, che appunto per quelle vie per le quali Edipo tenta di liberarsi dai suoi timori, più vi si interna, fino a essere convinto del suo stato". È l'uomo che si crede "uno", e scopre d'essere un "altro"». Si veda anche la teorizzazione di Freud del complesso edipico in *Tre saggi sulla sessualità*, trad. it., TEN, Roma 1992; *Compendio di Psicoanalisi*, trad. it., Boringhieri, Torino 1983.

³⁷ Malanga, *Tutto il cinema di Truffaut*, cit., pp. 402-3.

³⁸ M. Blanchot, *Lo spazio letterario*, trad. it., Einaudi, Torino 1967, p. 140.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ Scrive Baudrillard in *Della seduzione* (cit., p. 102): «la morte non è un evento brutale e deve, per compiersi passare per la seduzione, vale a dire per una complicità istantanea e indecifrabile, per un segno, uno solo forse, che non sarà stato decifrato».

