

 **CINETECA
BOLOGNA**
DISTRIBUZIONE

**Il Cinema
Ritrovato** 
Classici restaurati in prima visione

Unipol
GRUPPO



dal 25 settembre nelle
sale italiane

***Les 400 Coups –
I 400 colpi***
di François Truffaut
(Francia/1959, 93’)

**edizione restaurata
versione originale francese
con sottotitoli italiani**
Restaurato realizzato da Mk2

Soggetto: François Truffaut
Sceneggiatura: François Truffaut, Marcel Moussy
Fotografia: Henri Decaë
Montaggio: Marie-Josèphe Yoyotte
Scenografia: Bernard Evein
Musica: Jean Constantin
Interpreti: Jean-Pierre L aud (Antoine Doinel), Claire Maurier (Sig.ra Doinel), Albert Remy (Sig. Doinel), Guy Decomble (il professore), Patrick Auffay (Ren  Bigey), Georges Flamant (il signor Bigey), Yvonne Claudie (la signora Bigey), Robert Beauvais (il preside)

In collaborazione con



*Il Cinema Ritrovato. Al cinema
Classici restaurati in prima visione*

Ufficio stampa Cineteca di Bologna
Andrea Ravagnan
(+39) 0512194833
(+39) 3358300839
cinetecaufficiostampa@cineteca.bologna.it

www.cinetecadibologna.it
www.ilcinemaritrovato.it

*Il mondo è ingiusto, dunque dobbiamo sbrigarcela da soli:
e si fanno “i quattrocento colpi”.*

François Truffaut

➤ *All’inizio era la storia di un ragazzino che non ha il coraggio di tornare a casa...*

All’inizio doveva essere un cortometraggio di venti minuti dal titolo *La Fugue d’Antoine*. Volevo girare una serie di scenette dedicate all’infanzia. Finito *Les Mistons*, non trovai subito i soldi necessari per girare gli altri cortometraggi e inoltre mi resi conto che erano troppo diversi dagli altri miei progetti, tutti più o meno autobiografici o tratti da esperienze diverse e che non volevo mescolare con *Les Mistons*.

In partenza, *La Fugue d’Antoine* era la storia di un ragazzino che non ha il coraggio di tornare a casa dopo aver marinato la scuola e passa la notte in giro per Parigi, poi, a poco a poco, si è trasformata in una specie di **cronaca dei tredici anni (l’età più interessante secondo me)** tralasciando tutto un aspetto al quale tenevo molto, quello di Parigi sotto l’occupazione tedesca, della borsa nera, ecc. La ricostruzione di quell’epoca mi era preclusa per motivi non solo economici, ma anche estetici, perché si cade facilmente nel ridicolo rievocando la moda di quei tempi.

Era da molto tempo che l’idea mi ronzava in testa. **L’adolescenza è un modo di essere riconosciuto da educatori e sociologi, ma negato da famiglia e genitori.** Per parlare da specialista, direi che lo svezzamento affettivo, il sopraggiungere della pubertà, il desiderio d’indipendenza e il complesso d’inferiorità sono segni caratteristici di quell’età. Basta un solo atto di ribellione e questa crisi viene giustamente chiamata “originalità giovanile”. Il mondo è ingiusto, dunque dobbiamo sbrigarcela da soli: e si fanno i quattrocento colpi.

(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)



➤ ***Non tutto è autobiografico, anche se è tutto vero***

Anch'io ho avuto una carriera scolastica molto movimentata, ma **nei 400 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 siano state vissute.

L'idea del film mi è venuta da una trasmissione televisiva: *Si c'était vous*. I realizzatori, Marcel Blüwal e Marcel Moussy intrattenevano il pubblico sui conflitti tra genitori e figli. Naturalmente Moussy è poi diventato il mio dialoghista. Se fossi stato solo, avrei rischiato di mostrare i genitori in modo molto caricaturale, di fare una satira violenta ma non obiettiva, e Moussy mi ha aiutato a rendere queste persone più umane e vicine alla norma. Lui non aveva mai lavorato per il cinema, ma ci siamo compresi benissimo.

Ho capito subito che era impossibile scrivere dialoghi per ragazzini: così davamo loro in mano la situazione ed erano loro stessi a formulare le frasi. I dialoghi dei genitori e dei professori sono stati scritti da Moussy: trovo che siano perfetti. Moussy una volta era un professore e se n'è chiaramente ricordato per le scene di scuola.

D'altronde Moussy mi ha aiutato molto anche a mettere ordine nella sceneggiatura. Avevo pagine e pagine di appunti, ma erano così personali che non si riusciva a dar loro una struttura. Moussy, in questi casi, è formidabile, è unico nel riuscire a impadronirsi di un piccolo elemento della sceneggiatura e farlo rivivere, crescere. È riuscito a dare un'ossatura drammatica al film senza ricalcare un dramma teatrale.

(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)



➤ ***Girare con i bambini: una grande tentazione prima, un grande panico durante, un'immensa soddisfazione dopo***

Girare con bambini è una grande tentazione prima, un grande panico durante (perché è una materia spaventosa che ti scivola tra le dita) e un'immensa soddisfazione dopo. Anche quando pensavo che tutto andasse alla deriva, c'era qualcosa che si salvava, e in ogni caso è sempre il bambino la cosa migliore che c'è sullo schermo.

Mi fa più piacere dirigere un bambino che un adulto, perché, essendo anch'io un debuttante, tendo a farmi intimidire dall'*anzianità* e quando i *grandi* non vogliono fare quello che dico io, mi capita di rinunciare a lottare e di farmi incastrare dai loro trucchi e non sono mai certo di avere ragione.

Con i bambini è diverso, so di avere ragione. Per esempio, **durante tutta la lavorazione ho lottato contro Jean-Pierre Léaud**. Era un **ragazzino formidabile**, ma aveva il **complesso di sembrare antipatico e voleva sempre sorridere**. Per tre mesi gli ho impedito di sorridere... e so di aver avuto ragione.

Ho avuto una fortuna incredibile a incontrare quel ragazzino. Io vedevo Antoine più fragile, più indifeso, meno aggressivo, Jean-Pierre gli ha dato la sua forza, la sua aggressività, il suo coraggio.

È stato un collaboratore prezioso, per istinto trovava i gesti giusti, rettificava il testo, sempre con esattezza e impiegava le parole che aveva voglia d'impiegare.

(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)

➤ **I film sull'infanzia della mia vita**

Ci sono due film sull'infanzia che ho amato molto e dai quali riconosco di essere stato influenzato: *Zéro de conduite*, di Vigo e *Germania anno zero* di Rossellini. Secondo me, spesso i film sull'infanzia non riescono per due motivi: primo, il più ricorrente, il bambino non è veramente il centro del film, perché viene legato a un personaggio interpretato da un divo adulto. Per esempio, la presenza di Gabin in *Chiens perdus sans collier* [*Cani perduti senza collare*, 1955, di Jean Delannoy] ne fa un film sui giudici per minori e non sulla delinquenza giovanile. Si potrebbe allora dire che non ci sono film sull'infanzia perché non ci sono bambini divi.

Riguardo agli interpreti bambini, credo che bisogna evitare le ragazzine dai cinque ai dodici anni. A quell'età le ragazzine usano lo charme, cercano di sedurre, non dicono una frase sincera e giocano a fare la Manon.

Poi capita che il bambino sia tradito da un vizio di forma della sceneggiatura e allora spesso il bambino scompare, a beneficio di un oggetto o di un animale. Questi film partono semplicemente da un'idea drammatica, ma non cercano di entrare nel mondo dell'infanzia né di comprendere la verità. **L'errore più grande è quello di voler essere poetici "a priori", ma un film si può definire poetico solo quando è finito, non prima.** Ed è così che si fanno i film sui palloni rossi, i cavalli bianchi o i cervi volanti, ma non sui bambini.

Bisogna sempre ricordarsi che il bambino è materia patetica a priori, una materia alla quale il pubblico è molto sensibile. Però occorre anche fare attenzione a non essere mai sdolcinati o compassionevoli. Un bel primo piano del bambino che sorride, e la partita è vinta. Ma ciò che colpisce, quando li si conosce a fondo, è la loro serietà in rapporto alla frivolezza degli adulti.

E tutto ciò Rossellini l'ha espresso magnificamente, sia nell'episodio di *Paisà* in cui il bambino si comporta da adulto e il soldato negro da bambino, sia in *Europa '51*, dove il bambino muore suicida mentre i genitori giocano con il trenino elettrico, o in *Germania anno zero*, dove tutti i personaggi sono squilibrati rispetto al bambino, che alla fine dovrà pagare per loro.

(François Truffaut, intervista di Pierre Billard, "Cinéma 59", n. 37, giugno 1959, tr. it. *Tutte le interviste di François Truffaut sul cinema*, a cura di Anne Gillain, Gremese, Roma 1990)

➤ **La mia immaginazione funziona con la realtà, non con il cervello**

Si pensa sempre che la gente dei "Cahiers du Cinéma" debba fare film molto intellettuali, con abuso di inquadrature sapienti e movimenti di macchina. **Io, per conto mio, non sono affatto un intellettuale**, come non lo era il mio primo film, *Les Mistons*. **Non sono passato per una scuola di cinema** e non sono mai stato assistente; **è un inconveniente e anche un vantaggio: si inventa.**

Se fossi stato uno del mestiere, nella sequenza finale in cui il mio eroe corre verso il mare, in un lungo piano in movimento, avrei intercalato primi piani dei piedi che corrono, dei visi sudati. L'idea

di questo effetto di montaggio l'ho avuta al festival, perché me l'hanno detto. Ciò che mi interessava di quella panoramica era il paesaggio che si modificava dietro al ragazzo che corre nella campagna normanna verso la Senna, la sua foce, il mare.



Ci si batte con la tecnica, e anche se le intenzioni sono chiare, spesso i risultati sono sfocati, incerti. Fortunatamente per *Les Mistons* e *I 400 colpi* sono stato aiutato da un amico, Philippe de Broca, assistente professionista. Un giorno dirigerà un film. Con la sua presenza spesso silenziosa, mi ha messo in guardia contro i gravi errori che avrebbero potuto intralciare il montaggio.

Per *I 400 colpi* avrei avuto grossi problemi a girarlo in un appartamento piccolissimo senza l'aiuto del mio operatore Decae. Lui riuscì a fare l'impossibile, in uno spazio molto ristretto. In studio, per girare in una cucina stretta, gli sarebbe bastato togliere una parete. In quell'appartamento ha dovuto sistemarsi fuori di una finestra, sospeso nel vuoto, con la sua macchina da presa a mano... Abbiamo anche fatto delle riprese a Place Clichy e nel métro Franklin-Roosevelt, con la cinepresa nascosta dietro un giornale che sollevavamo all'ultimo momento, senza che la gente avesse il tempo di rendersi conto che stavamo girando un film...

Non sarei capace di preparare un film con una sceneggiatura molto particolareggiata, preparata in anticipo, sequenza per sequenza. Io non sono un matematico e bisogna fare ciò per cui si è tagliati, altrimenti è finita. La mia immaginazione funziona con la realtà, non con il cervello. **Io credo nell'improvvisazione.**

(François Truffaut, intervista di Pierre Billard, "Cinéma 59", n. 37, giugno 1959, tr. it. *Tutte le interviste di François Truffaut sul cinema*, a cura di Anne Gillain, Gremese, Roma 1990)

➤ *Il pubblico rimase stupito*

Finito il film ero molto demoralizzato per la sua qualità, ma alle prime proiezioni rimasi sorpreso, perché la gente ne era entusiasta. Oggi il film ha una sua fama, all'inizio non ne aveva nessuna, tranne quella che potevo dargli io, e io gliene davo senz'altro una cattiva, perché sono sempre demoralizzato tra l'ultimo giro di manovella e il mixage. Insomma, annunciavo a tutti la catastrofe.

La gente le prime volte rimase stupita, e anch'io lo fui del loro stupore. Credo che la cura che si mette durante e dopo le riprese incida solo sui dettagli, mentre l'essenziale passa. In un film, se si è fatto ciò che più o meno si voleva, senza costrizioni, senza cioè che qualcuno pretenda di cambiare i

dialoghi o la sceneggiatura o di imporre gli attori, ebbene, si raggiunge un risultato molto vicino alle intenzioni. Mi accorgo che adesso la gente parla del mio film con le stesse frasi che mi sono detto io prima di farlo. Mi stupisce molto sentir dire che si tratta della solitudine di un bambino, perché è esattamente quel che io volevo fare nel film. E mi dico: ma allora funziona! Eppure ho la sensazione di aver sbagliato qualcosa; per esempio, la notte in giro per Parigi, ritengo sia sbagliata. Oppure una delle mie idee iniziali prima che la sceneggiatura fosse finita: vedevo il film come una specie di documentario sul marinare la scuola, e anche quel lato è fallito, insomma è scomparso dal film. Per il resto, credo che l'essenziale che volevo far passare ha funzionato. L'idea dell'infanzia considerata come un brutto momento della vita non si avverte molto, l'ho capito dalle discussioni che si sono fatte intorno a me; non si sa se il film è pessimista o ottimista, non si affronta il problema dallo stesso punto di vista. Ma su un piano il film ha raggiunto il suo scopo, quello di mettere i genitori di fronte ai problemi dell'educazione, al rapporto genitori-figli, al rapporto tra generazioni.

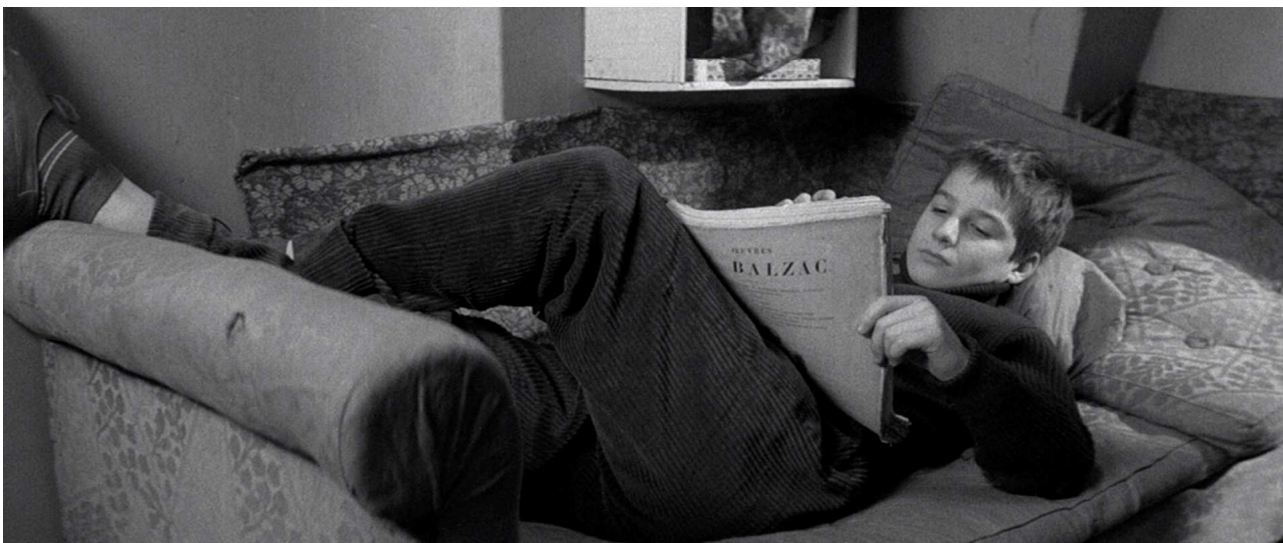
(François Truffaut, intervista di Pierre Billard, "Cinéma 59", n. 37, giugno 1959, tr. it. *Tutte le interviste di François Truffaut sul cinema*, a cura di Anne Gillain, Gremese, Roma 1990)

➤ *Il film di un'epoca della mia vita*

Questo è veramente il film di un'epoca della mia vita: se lo avessi realizzato tre anni prima, sarebbe stato più "ribelle". Adesso invece trovo che somigli troppo a un "ingranaggio". Al momento delle riprese mi sono fatto influenzare; credevo che il ragazzino fosse troppo antipatico e ho rinunciato a girare alcune scene di rubacchiamenti, taccheggi, sfacciataggine. Al contrario, oggi ricercerei quelle scene per dare al film un equilibrio più giusto tra la responsabilità degli adulti e quella degli adolescenti.

In fin dei conti, **amo follemente *I 400 colpi*, perché so che non potrei più rifare un film così efficace.** Tutto era depurato, ogni gesto era il solo possibile. Antoine mette la tovaglia, riempie la padella, vuota il secchio dell'immondizia: ogni dettaglio è conforme alla realtà, esattamente ciò che volevo ottenere. Lo vedo come un documento, ed è con quello spirito che è stato montato.

(François Truffaut, intervista di Dan A. Cukier e Jo Gryn, "Script", n. 5, aprile 1962, tr. it. *Tutte le interviste di François Truffaut sul cinema*, a cura di Anne Gillain, Gremese, Roma 1990)



➤ **I 400 colpi è hitchcockiano**

Mi rendo conto, quattro anni dopo, che *I 400 colpi* è hitchcockiano. Perché? **Perché dalla prima immagine all'ultima ci si identifica con il ragazzino.** A suo tempo qualcuno ha elogiato un film idiota di Robert Montgomery, *The Lady in the Lake* [Una donna nel lago, 1946]. Ma la cinepresa soggettiva è il contrario del cinema soggettivo: quando si sostituisce al personaggio, è impossibile identificarsi in lui. Si ha cinema soggettivo quando **lo sguardo dell'attore incrocia quello dello spettatore.** Perciò se il pubblico sente la necessità di identificarsi, si identificherà automaticamente con il viso di cui ha più spesso incontrato lo sguardo, con l'attore che è stato più spesso ripreso da vicino e di faccia. **È ciò che è successo con Jean-Pierre Léaud. Facendo un documentario su di lui, io credevo di essere oggettivo, ma più lo filmavo di faccia, più lo rendevo presente, e più la gente si identificava in lui.**

Era dunque un film totalmente naïf, fatto nell'ignoranza più totale di certe leggi del cinema; allo stesso tempo era inconsciamente scaltro, molto più di quello che fatto in seguito.

(François Truffaut, intervista di Dan A. Cukier e Jo Gryn, "Script", n. 5, aprile 1962, tr. it. *Tutte le interviste di François Truffaut sul cinema*, a cura di Anne Gillain, Gremese, Roma 1990)

➤ **Jean-Pierre Léaud aveva una forma di violenza**

All'inizio avevo ricevuto delle foto tessera sulle quali aveva capelli molto lunghi e molto biondi. Ricordo di aver annotato su un foglio: interessante, ma il viso è troppo femminile. Poi invece, quando è venuto, aveva i capelli quasi rasati, era esattamente il contrario: di colpo mi sembrò troppo brutale. Ma **fin dai primi provini, quando cominciò a parlare davanti alla macchina da presa, si rivelò il più interessante di tutti.** Dava l'impressione di una **grande intensità, di nervosismo; faceva il disinvolto, ma non lo era affatto.** Aveva una **forma di violenza**, e un gran desiderio di ottenere la parte, a differenza degli altri che avevano invece le madri che lo desideravano per loro e che erano venuti per curiosità. Era una specie di eliminataria, perché facevo venire i ragazzini ogni giovedì: al secondo giovedì lui si è imposto, era chiaro che sarebbe stato lui. Però **c'erano degli scollamenti con la sceneggiatura: lui era più aggressivo, meno sottomesso come personaggio.** Il mio era piuttosto umile e faceva i suoi colpi veramente con discrezione. Lui **era più arrogante, anche più sfacciato!** Perciò vedevo il personaggio allontanarsi leggermente, ma lui gli apportava una vitalità tale che mi piaceva, e lo accettai. Anche per questa idea, che avevo forse imparato da Renoir, che **l'attore è più importante del personaggio.**

(François Truffaut, intervista di Michel Capdenac, "Les Lettres Françaises", n. 1179, aprile 1967, tr. it. *Tutte le interviste di François Truffaut sul cinema*, a cura di Anne Gillain, Gremese, Roma 1990)



➤ *La Nouvelle Vague*

L'espressione "Nouvelle Vague" ("nuova ondata") indica un periodo della storia del cinema francese caratterizzato da un fenomeno cinematografico complesso, un insieme di autori, di avvenimenti, di film, di idee e di concezioni della regia nell'ambito del quale però risulta difficile individuare i tratti comuni profondi che legarono gli esponenti e le opere di tale movimento.

Il termine, nato nel **1957** come etichetta giornalistica nel contesto di un **sondaggio del settimanale "L'Express" sulla gioventù francese**, venne poi a indicare complessivamente una **generazione di registi che cominciarono a girare lungometraggi verso la fine degli anni Cinquanta, accomunati dall'intento di rompere con il cinema precedente**, accusato di essere lontano dalla realtà contemporanea e di proporre un'ideologia nazionale moralista.

Il movimento nasce nella redazione dei "Cahiers du cinéma", fondata nell'aprile 1951 da **André Bazin** e **Jacques Doniol-Valcroze**. Tra i collaboratori figurano **Éric Rohmer**, **Jacques Rivette**, **Jean-Luc Godard**, **Claude Chabrol** e **François Truffaut**, i cosiddetti **"giovani turchi"** che diventeranno tutti registi cinematografici.

I loro articoli reinventano le basi della critica cinematografica, elaborando la **"politica degli autori"**, che introduce il concetto di regista "autore", figura determinante nella creazione del film e che esprime una poetica personale identificabile di film in film. Alla luce di questa teoria furono rivalutati molti registi hollywoodiani come Alfred Hitchcock, Howard Hawks, Robert Aldrich, Nicholas Ray, Fritz Lang, e Anthony Mann, e cineasti come Jean Renoir, Roberto Rossellini e Max Ophüls, alcuni osteggiati dalla critica tradizionale francese del tempo.

Anche se alcuni registi possono essere considerati anticipatori del movimento (tra i quali René Clair, Henri-Georges Clouzot, René Clément, Jean-Pierre Melville, Roger Leenhardt e Agnès Varda), **si tende a inquadrare la nascita della Nouvelle Vague tra il 1958 e il 1960**.

È in questo arco di tempo infatti che vengono distribuiti i primi lungometraggi proprio di Chabrol (*Le Beau Serge*, 1958), Truffaut (*I 400 colpi*, 1959), Rivette (*Parigi ci appartiene*, 1958), Rohmer (*Il segno del leone*, 1959), Godard (*Fino all'ultimo respiro*, 1960), ma anche Louis Malle (*Ascensore per il patibolo*, 1958) e Alain Resnais (*Hiroshima mon amour*, 1959).

Caratterizzati da stili e sensibilità profondamente differenti, i film della Nouvelle Vague sono accomunati dalla medesima concezione del processo realizzativo, che fa del regista. Sono produzioni a basso costo, con riprese per strada o in appartamenti eseguite senza l'uso di luci aggiuntive, con macchina a mano e una troupe tecnica ridotta al minimo, attori poco noti se non addirittura non professionisti e uno stile di regia che tende a infrangere le regole ormai assimilate del montaggio invisibile di matrice americana.

➤ *François Truffaut*

François Truffaut nasce a Parigi, nella zona di Place Pigalle, il 6 febbraio 1932. Le circostanze legate al suo concepimento segneranno l'infanzia del regista. La **giovanissima madre**, Jeanine de Montferrand, quando scopre di essere incinta decide di abortire ma trova l'opposizione della famiglia. Dopo la nascita, il bambino viene dapprima messo a balia e poi mandato in campagna dalla nonna presso la quale trascorrerà i suoi primi anni di vita. Nel novembre 1933, Jeanine sposa **Roland Truffaut, un designer industriale che riconosce il figlio come suo, pur non essendone il genitore biologico**. Il rapporto di François con la nonna è stato fondamentale per l'affiorare di una delle grandi passioni del futuro regista, quella per la lettura.

Non avendo frequentato la scuola materna, François fu introdotto proprio dalla nonna al mondo dei libri e da lei imparò a leggere. Ma alla passione per la letteratura non corrispose però un buon rapporto con le istituzioni scolastiche. Fino al 1941 frequenta il Lycée Rollin in cui, secondo le sue parole, si sente un estraneo ed il fallimento dell'esame di ammissione al sesto anno segna così l'inizio di un lungo peregrinare tra numerose scuole.

In quegli anni scoppia anche la grande passione per il cinema ed uno dei primi film che il giovanissimo François Truffaut vede è *Paradiso perduto* (*Paradis Perdu*, 1940) di **Abel Gance**. Da allora frequenta assiduamente il cinema, con conseguenze facilmente prevedibili sulla sua resa scolastica. **Bocciato più volte, lascia presto la scuola** e, poco prima della liberazione di Parigi, fugge dalla colonia in cui lo avevano mandato e trova un lavoro come magazziniere.

Dopo aver perduto il lavoro, **Truffaut fonda un cineclub in concorrenza con quello di André Bazin, che conosce in quest'occasione e che diverrà una figura fondamentale per il suo futuro. Sarà proprio quest'ultimo, nel 1952, a trovargli lavoro presso il servizio cinematografico del Ministero dell'Agricoltura ed in seguito lo introduce ad alcune riviste per poi assumerlo come critico cinematografico presso i nascenti "Cahiers du Cinéma"**.

All'interno di queste riviste entra a far parte della giovane guardia che si riconosce attorno a Bazin, insieme a Claude Chabrol, Jacques Rivette, Jacques Demy, Eric Rohmer, Jean-Luc Godard.

Il suo pamphlet *Una certa tendenza del cinema francese* chiarisce la posizione che egli sta difendendo con forza nei "Cahiers", contro il cinema francese dell'epoca.

Nel 1954 fece il suo esordio nel cinema con il **cortometraggio *Une Visite*** e successivamente scrive la sceneggiatura di *Fino all'ultimo respiro* (*A bout de souffle*, 1960) di Godard.

Nel 1956 fu poi assunto come **assistente alla regia di Roberto Rossellini in tre film che non verranno però portati a termine.**

Nel 1957, decide di passare alla realizzazione di film. Fonda così una **società di produzione, Les Films du Carrosse** (in omaggio a *Le Carrosse d'or* di Renoir) e gira *L'età difficile* (*Les Mistons*).

Nel 1959, gira *I 400 colpi* (*Les quatre-cents coups*), film dal **successo immediato**, che apre la strada al movimento della **Nouvelle Vague** e alla **fama internazionale del regista**, raddoppiata poi da *Jules e Jim* (*Jules et Jim*) nel 1961.

L'anno successivo realizza l'episodio *Antoine e Colette* (*Antoine et Colette*) per il film collettivo *L'amore a vent'anni* (*L'Amour à vingt ans*, 1962) e due anni dopo gira *La calda amante* (*La Peau douce*, 1964).

Del 1966 è invece *Fahrenheit 451*, adattamento del futuristico romanzo di Ray Bradbury, mentre il 1968 è l'anno di *Baci rubati* (*Baisers volés*), terzo capitolo del "ciclo Doinel".

Nel febbraio dello stesso anno, **Truffaut difende pubblicamente Henri Langlois** minacciato di destituzione dal suo ruolo di Direttore della Cinémathèque française, ponendosi alla guida del **Comitato per la difesa della Cinémathèque** e contemporaneamente si impegna in attività ed iniziative politiche legate al **Maggio francese**, impegno che lo dividerà dagli altri registi della Nouvelle Vague.

Nel 1969 Truffaut realizza sia *La mia droga si chiama Julie* (*La Sirène du Mississippi*) che *Il ragazzo selvaggio* (*L'Enfant sauvage*) in cui per la prima volta in suo film appare anche in veste di protagonista. Dopo *Non drammatizziamo... è solo questione di corna* (*Domicile conjugal*, 1970), quarto episodio della saga di Doinel, il regista francese realizza *Le due inglesi* (*Les Deux anglaises et le continent*, 1971), adattando nuovamente un romanzo di Henri-Pierre Roché – come già accaduto per *Jules e Jim* – e nel 1973 gira una delle sue pellicole più famose, *Effetto notte* (*La Nuit américaine*). Successivamente realizza *Adele H.* (1975), *Gli anni in tasca* (*L'Argent de poche*, 1976), *L'uomo che amava le donne* (*L'Homme qui aimait les femmes*, 1977), *La camera verde* (*La Chambre verte*, 1978). **Jean-Pierre Leaud interpreta Antoine Doinel per l'ultima volta nel 1979 in *L'amore fugge* (*L'Amour en fuite*)**, ultimo capitolo del ciclo, che precede gli ultimi tre film girati da François Truffaut: *L'ultimo metrò* (*Le Dernier métro*, 1980), *La signora della porta accanto* (*La Femme d'à côté*, 1981), *Finalmente domenica!* (*Vivement dimanche!*, 1983).

Muore il 21 ottobre 1984 a Neuilly-sur-Seine.

➤ *Jean-Pierre Léaud*

Attore simbolo della Nouvelle Vague francese, **Jean-Pierre Léaud** nasce a Parigi il 5 maggio 1944 dallo sceneggiatore Pierre Léaud e dall'attrice Jacqueline Perrieux.

La sua fama è indissolubilmente legata al cinema di François Truffaut e al personaggio di **Antoine Doinel**, protagonista di un ciclo di cinque film diretti dal cineasta francese.

Esordì giovanissimo sul grande schermo nel film in costume *Agli ordini del re* (*La Tour, prends garde!*, 1958) di Georges Lampin per poi essere scelto, all'età di quattordici anni, da Truffaut per interpretare il ruolo di Antoine Doinel nei *400 colpi* (*Les 400 coups*, 1959).

Nel 1962 è nuovamente Doinel nell'episodio *Antoine e Colette* di *L'amore a vent'anni* (*L'Amour à vingt ans*, 1962), prima di avviare un **lungo sodalizio con Godard**, inizialmente partecipando alle riprese di *Agente Lemmy Caution – Missione Alphaville* (*Alphaville*, 1965) e *Il bandito delle 11* (*Pierrot le fou*, 1965) e poi recitando come protagonista in numerose sue pellicole: da *Il maschio e la femmina* (*Masculin, féminin*, 1966) – con cui vinse l'**Orso d'argento come migliore attore al Festival di Berlino** – a *Una storia americana* (*Made in U.S.A.*, 1967), da *La cinese* (*La Chinoise*, 1967) a *Week-end, un uomo e una donna dal sabato alla domenica* (*Week-end*, 1967), fino a *La gaia scienza* (*Le Gai savoir*, 1968).

Nel frattempo l'attore fu anche il protagonista del primo lungometraggio del polacco Jerzy Skolimowski, *Il vergine* (*Le Départ*) del 1967, mentre l'anno seguente recita in *La Concentration* di Philippe Garrel, prima di impersonare **Doinel per la terza volta in *Baci rubati* (*Baisers volés*, 1968).**

Léaud figura successivamente in *Porcile* (1969) di **Pier Paolo Pasolini** e in *Il leone a sette teste* (*Der Leone Have Sept Cabeças*, 1970) di Glauber Rocha, per poi ritornare a essere **Doinel in *Non drammatizziamo...è solo questione di corna* (*Domicile conjugal*, 1970).** Oltre che nella saga di Doinel, Léaud venne diretto da **Truffaut** in *Le due inglesi* (*Les Deux anglaises et le continent*, 1971) e in *Effetto notte* (*La Nuit américaine*, 1973).

Dopo *Out 1* (1971) di Jacques Rivette e *Ultimo tango a Parigi* (1972) di **Bernardo Bertolucci**, arriva *La Maman et la putain* (1973) di Jean Eustache. In seguito a questa, dopo aver accompagnato **Doinel nell'ultimo capitolo della saga in *L'amore fugge* (*L'Amour en fuite*, 1979),** Léaud lavorò con diversi registi per tutto il corso degli anni Ottanta, tra cui nuovamente con Godard in *Déetective* (1985), ma fu l'inizio degli **anni Novanta** a decretare una **nuova fase della sua carriera** grazie ad **Aki Kaurismäki** e a **Oliver Assayas**. Per il cineasta finlandese recita in *Ho affittato un killer* (*I hired a contract killer*, 1990) e *Vita da bohème* (*Scènes de la vie de Bohème*, 1992), mentre con Assayas lavora in *Contro il destino* (*Paris s'éveille*, 1991) e *Irma Vep* (1996).

Sempre negli anni Novanta, oltre a collaborare nuovamente con Garrel per *La Naissance de l'amour* (1993), ha interpretato, tra gli altri film, *Personne ne m'aime* (1994) di Marion Vernoux, *Mon homme* (1996) di Bertrand Blier e *Per scherzo* (*Pour rire!*, 1997) di Lucas Belvaux.

In anni più recenti ha recitato in *L'affaire Marcorelle* (2000) di Serge Le Péron e in *Il pornografo* (*Le Pornographe*, 2001) di Bertrand Bonello, per poi lavorare in due opere del regista taiwanese Tsai Ming-liang: *Che ora è laggiù?* (*Ni na bian ji dian*, 2001) e *Visage* (2009).

Ha poi nuovamente collaborato sia con Bertolucci (*The Dreamers – I sognatori*, 2003) che con Kaurismäki (*Miracolo a Le Havre*, 2011).