

Due film di Chabrol: adattamento dissimulato,
remake mascherato¹
Francis Vanoye

Les Biches, uscito nel 1968, è il quindicesimo lungometraggio di Claude Chabrol. Il primo, *Le Beau Serge*, era del 1957-58. *Les Biches*, seguito di una serie di fallimenti commerciali del regista, si rivelerà un eccellente affare finanziario. Si tratta di una sceneggiatura originale di Chabrol e Paul Gégauff, quest'ultimo autore anche dei dialoghi.

Un breve riassunto della trama, ispirata parzialmente dallo stesso Chabrol, estratto da ... *et pourtant je tourne* (Chabrol 1976, p. 169):

Una ricca lesbica, Stéphane Audran, seduce – non c'è un'altra parola – sul Pont des Arts, una giovane ragazza, Jacqueline Sassard, che disegna delle cerbiatte sul marciapiede. Ella la conduce a casa sua, e le fa fare un bagno, etc. Con lei va a Saint-Tropez dove vive circondata da parassiti (...). La ragazza si innamora di un giovane architetto (Jean-Louis Trintignant). Stéphan incontrerà il ragazzo a casa sua e, per non si sa quali oscuri motivi beve vino e va a letto con lui. I due amanti partono per Parigi, mentre Jacqueline resta sola nella grande casa di Saint-Tropez.

Si noti che, nella presentazione di questo argomento, Chabrol descrive i personaggi (chiamati rispettivamente Frédérique, Why e Paul) con i nomi dei loro interpreti. Nella prosecuzione della storia, la passione si svilupperà tra Frédérique e Paul; Why, dopo essersi messo al loro servizio, tenta invano di intromettersi nella coppia. Con il risultato, a Parigi, che Why uccide Frédérique e, conosciuta la sua identità, attende il ritorno di Paul.

Nel periodo in cui uscì il film venne accolto come un attacco contro la nuova ricca borghesia, una satira sugli abitanti di Saint-Tropez. L'audacia delle situazioni sessuali, l'omosessualità femminile dichiarata, il triangolo amoroso suggerito, l'influenza di Hitchcock nel finale (ispirato alle ultime immagini di *Psycho*, Why, in stato ipnotico, parla con la voce di Frédérique), il ricorso a modelli letterari (i due parassiti si chiamano Robegue e Riaï, in riferimento a Robbe-Grillet, e si fingono scrittori), la bellezza dei paesaggi e quella delle due attrici hanno contribuito senza dubbio al successo del film.

La collaborazione con Gégauff è significativa. Questo scrittore e sceneggiatore, morto nel 1983, assassinato dalla sua compagna, ha lavorato a *Il segno del leone* (Francia 1959) con Éric Rohmer, che lo ha preso come modello di cinico ed esteta dandy per costruire i caratteri dei suoi personaggi (*La fornaia di Monceau*, Francia 1962; *La Collezionista*, Francia 1966). Gégauff ha collaborato regolarmente con Chabrol dal 1959 al 1976 per quasi tredici pellicole, tra le quali *Una parte di piacere* nel 1974, nella quale egli interpreta se stesso con sua moglie per esigenze di una sceneggiatura molto autobiografica e molto vicina a quella de *Les Biches*.

1. Betty

Nel 1991 Chabrol presenta *Betty*, adattamento tratto dallo stesso regista da un romanzo di Simenon pubblicato nel 1961. È subito un successo: un "buon Chabrol" come commenta volentieri la critica a proposito di un regista prolifico ma spesso considerato discontinuo.

La stessa critica tende a distinguere i lavori realmente interessanti del regista da quelli ordinari o di routine. Si nota in *Betty* una grande fedeltà al romanzo di Simenon. Tutto è esplicitato, compresi estratti del testo integrati nei dialoghi o pronunciati dalla voce *off* maschile nel finale del film.

Perché questo film nel 1991? Cosa, anche se si conosce la sua passione per Simenon (ha già adattato *I fantasmi del cappellaio* nel 1982), spinge Chabrol ad adattare proprio quest'opera?

Quando uscì, una scena del film risvegliò in me degli echi, delle vaghe reminiscenze.

Ricapitoliamo la trama: Betty è una giovane donna alla deriva. Si ferma, in compagnia di un uomo di passaggio, in un ristorante, "Le Trou", frequentato di notte da uomini ricchi. Cade in una specie di coma etilico, viene accolta da Laura, una borghese di Lione, vedova, che vive in un lussuoso hotel di Versailles. Poco a poco si conoscono maggiori dettagli su Betty: un giovane borghese si innamorò di lei quando conduceva una vita piuttosto erratica, lei lo sposò. Successivamente ebbe un figlio, degli amanti, uno dei quali, condotto a casa sua, venne sorpreso dalla famiglia al completo, e Betty venne quindi cacciata dopo aver rinunciato a ogni diritto sul figlio in cambio di una somma considerevole. Laura ha come amante il padrone di "Le Trou"; Betty lo seduce e parte con lui. Laura ritorna a Lione, dove viene trovata morta nel suo appartamento (un suicidio?).

2. *Les Biches* e Betty

Si percepiscono immediatamente le similitudini degli intrighi, sottolineate sia da somiglianze cinematografiche sia filmiche: una giovane donna alla deriva, alta, bruna, bella (Jacqueline Sassard/Marie Trintignant) è ospitata e alloggiata da una ricca borghese (Stéphane Audran nei due film). Un uomo va dall'una all'altra. La giovane donna provoca la morte della sua benefattrice, prova a prendere o prende il suo posto. Schematicamente:

Betty

A ospita B

A ha un'amante C

B prende il suo posto con C

A muore

Les Biches

A ospita B

B ha un'amante C

A prende il posto di B con C
 B tenta di riprendere il suo posto con C
 A muore

In una intervista accordata ai «Cahiers du cinema» nel marzo 1992 (n. 453), Chabrol dichiara a proposito di *Betty*: “quando l’ho rivisto, mi sono dispiaciuto di non averlo fatto più presto, ma prima non sarebbe stato senza dubbio la stessa cosa”. Senza dubbio, ma Chabrol l’ha effettivamente fatto prima, ed è *Les Biches*. Egli riconosce altrove di aver letto il romanzo di Simenon negli anni Sessanta.

Altre somiglianze nei due film sono sorprendenti: la presenza di Stéphane Audran nella stessa funzione, la presenza di Trintignant padre e figlia, la ripartizione della trama in due luoghi che connotano ricchezza (Parigi/Saint-Tropez, Parigi/Versailles), motivi e dettagli come quello della sporcizia e del bagno, quello dell’uomo effeminato che per un momento è vestito con un abito femminile, o della borghesia inattiva, “acquirente” come regola di vita del divertimento sessuale, e ancora quello dei parassiti e delle perversioni sessuali. Oppure pensiamo ai grandi temi (la lotta di classe, l’identità femminile), e alle citazioni di *Psycho*, quando in *Betty*, episodio assente nel romanzo, la bella madre di Betty è stroncata da un attacco cardiaco sulla sua poltrona, davanti alla televisione: il filmato ci fa passare dall’inquadratura della schiena a un primo piano del suo viso paralizzato, quasi mummificato, molto simile a quello della madre di Norman Bates.

Infine due scene si offrono, con una certa distanza, come variazioni di un motivo:

a) la scena del bagno. Ne *Les Biches*, Why accetta l’invito di Frédérique in cambio della promessa di un bagno. Immersa nella schiuma, ella è oggetto del suo sguardo di desiderio. Dopo il bagno, nel salone, Frédérique l’attira a sé per sbottonarle i jeans. In *Betty*, è Laure che propone un bagno a Betty che è malata; la scena è più corta, l’erotismo più leggero, la sessualità non esplicita. Nei due casi, il bagno contribuisce a istaurare l’intimità tra le due donne.

b) La scena della porta. In *Les Biches*, dopo una serata bagnata nel corso della quale Why cerca invano di intro-mettersi tra Frédérique e Paul, la giovane donna ritorna, di notte, davanti alla porta chiusa della camera dei due amanti. Il montaggio alternato e la pista sonora suggeriscono che lei capisca e immagini i suoni e le immagini dell'amore, come in una specie di "scena primaria". In *Betty*, la giovane donna si risveglia ai rumori dei gemiti, si alza, raggiunge la porta comunicante tra la sua camera e quella di Laura, e la vede mentre fa l'amore con Mario (nel romanzo di Simeon Betty non vede nulla, ma immagina la scena, come nel *Les Biches*...).

Le differenze e gli scarti tra le due pellicole, tra i film e il romanzo, tornano anche nei dialoghi. *Les Biches* presenta il fallimento di Why, e la sua caduta nella follia, *Betty* parla del trionfo di una giovane donna sulla borghesia. Il motivo della guerra e dell'occupazione è esplicito nel romanzo (il padre di Betty viene fucilato dai tedeschi), riportato allusivamente ne *Les Biches* (la fortuna di Frédérique sembra essersi costituita in questo periodo), quasi assente in *Betty*, se non in un'unica eccezione nell'allusione piuttosto nascosta a un film su una donna che ha abortito, la cui bella madre ha visto e non ha "amato del tutto" (un film che ricorda chiaramente *Un affaire di donne*, del 1988, e si svolge in provincia durante l'occupazione). Why non ha passato ("io sono vergine", dice), *Les Biches* è un film lineare che conduce le due eroine al loro destino. Betty ha un passato vicino (il suo matrimonio, la separazione), un passato lontano (la sua infanzia): il film è costruito attraverso *flash-back* e porta la giovane donna, dopo le sua infelice relazione con la borghesia, a ricongiungersi alle sue origini sociali. L'"omicidio" delle due figure materne (la bella madre e Laure) è certamente violento, ma meno autodistruttivo di quello di Why o delle eroine di *La Cerimonie* (Francia 1955). Quasi come se solo dopo *La Muette* (in *Paris vu par...*, Francia 1965) Chabrol infine possa concepire che non sia possibile veramente sopravvivere a una tale rottura.

3. Percorsi

Più percorsi di riflessione si offrono a partire da queste considerazioni che tendono a mostrare che *Les Biches* è un adattamento (involontario? mascherato?) di *Betty* di Simenon, e che *Betty* il film è un remake (non voluto? inconsapevole? mascherato?) di *Les Biches*.

Da una parte la traccia autobiografica, aperta dalla relazione della coppia Chabrol-Gégauff negli anni Settanta. “Stéphane avrebbe potuto essere la madre di Marie, dato che era stata moglie di Trintignant prima di conoscermi”, dichiara Chabrol nell’intervista già citata. Stéphane Audran, è nata nel 1932 a Versailles, sposa Chabrol nel 1964, divorzia nel 1982. Marie Trintignant nata nel 1962, più o meno nello stesso periodo del romanzo di Simenon. La vita e la finzione si mescolano. L’adattamento è una maschera dietro la quale si dissimula la persona dell’autore. “*Betty*, film nel quale tutto il passato di Chabrol risorge”, scriveva Camille Nevers nel numero 453 dei «Cahiers du cinéma». “Ho sentito l’assoluta necessità di fare questo film”, dice ancora Chabrol, come nell’urgenza di chiudere qualcosa del suo passato.

Fin dalle sue relazioni con la Audran, con i Trintignant, con la borghesia, con l’autorità materna (in questo si inseriscono le citazioni di *Psycho*), i riferimenti e le auto-citazioni (*Volto segreto*, del 1987, *Un affare di donne*, *Les Biches*) disegnano un autoritratto nel vuoto. Riprenderò qui una proposta di Eric de Kuyper già citata altrove (Dusi, Vanoye, Tröhler, a cura, 2004): “sembra vantaggioso mescolare la propria voce personale con altre, in modo che alla fine non si sa più chi parla” (de Kuyper 2000, p. 17).

E infine c’è il percorso autoriale. *Les Biches* ci racconta una storia di identificazione mancata: Why ha come nome una interrogazione, ella è “verGINE”, non possiede nulla, socialmente insignificante, non diventa ricca, e si fa possedere alla fine da Frédérique. Betty, dopo aver saldato il proprio debito, sopravvive e riconquista un posto ricongiungendosi con le sue origini proletarie, al prezzo di un tradimento e di un omicidio simbolico. L’adattamento, in particolare per il re-

gista che proviene dalla Nouvelle Vague, pone il problema dello sdoppiamento dell'autore, dell'accesso completo allo statuto di autore. I percorsi di *Why* e di *Betty* sono metaforici: rinviano ai cammini tortuosi di Chabrol, ai suoi adattamenti mascherati, ai suoi puri, impossibili, omaggi (a Fritz Lang, con *Dr M*, 1990), alla sua ammirazione per Flaubert o Hitchcock, alle sue pulsioni di saccheggiatore, alla decisione di essere un autore "quando gli va". La maschera, il tradimento, l'impostura sono al cuore della problematica dell'adattamento, della duplicazione per il cinema del testo letterario. E sono anche, in modo minore, al centro della problematica del remake.

Non è certo che Chabrol assuma i suoi tradimenti in modo così giocoso e senza morale quanto *Betty*. Le sue recenti prestazioni come doppio grottesco di Hitchcock confermano la stranezza della sua identità di regista.

Si potrebbe anche esplorare il senso dell'adattamento e del remake in quanto iscritti in alcune serie o insiemi significanti (Vanoye 2005).

Per attenermi al nostro caso, rinviamo evidentemente sia alla serie degli adattamenti francesi di Simenon, abbondantemente studiati, sia alla rosa di autori degli adattamenti di Simenon (Renoir, Duvivier, Chabrol, Melville ecc.), aprendo così la questione della moltiplicazione degli autori e dei testi. L'adattamento crea, quando è esplicito, un processo di sdoppiamento e moltiplicazione del letterario e del cinematografico, la cui scommessa resta l'impatto sul pubblico. L'effetto seriale non è necessariamente marcato, sottolineato (come per *Fantômas* o la serie di *James Bond 007*), ma non per questo rimane meno sensibile, e certo contribuisce a identificare e valorizzare le opere. C'è una specie di serialità all'interno dell'opera di Chabrol: polizieschi adattati di autori anglosassoni, film di usanze borghesi, adattamenti prestigiosi..., alcuni film si pongono all'incrocio di queste serie.

Simenon forse ha dato origine a delle serie più segrete, ad altri adattamenti mascherati. Penso a François Truffaut, che lo ammirava molto, il quale, a mio avviso, si ispira fortemente a Simenon in *La calda amante* (con Jean Desailly che

riveste il ruolo principale ne *Il viaggiatore d'Ognissanti* di Louis Daquin, nel 1942, e con una sceneggiatura che ricorda molto *La ragazza del peccato* o la *Lettera al mio giudice*, oppure in *La mia droga si chiama Julie*, molto più vicina a *Simenon* che a *Irish*, o ancora ne *La signora della porta accanto* (da comparare con *La camera azzurra*, per esempio). Tutti film sull'impresa erotica e sugli amori deleteri, ancora una volta "maschere autobiografiche".

L'adattamento, il remake, diretti o non confessati, mettono in pericolo l'identità dei loro autori. Ma nei migliori dei casi, è su questo pericolo che si edifica l'opera, con la sua fragilità, le perifrasi, gli artifici, e i suoi bagliori.

¹ Traduzione di Elena Codeluppi.