

*Contro la melanconia: «The Beast in the Jungle» di Henry James,  
da François Truffaut a Patrice Leconte*

Donatella Izzo\*

ABSTRACT

Il saggio affronta la ricezione intermediale del racconto di Henry James «The Beast in the Jungle» nel cinema francese della *Nouvelle Vague* e in quello successivo. Interrogandosi sulla funzione della citazione del racconto di James nel film di Patrice Leconte *Confidences trop intimes* (2004), il saggio la legge come il segnale di una doppia operazione intertestuale. Da un lato, il film di Leconte è una sofisticata appropriazione e riscrittura della storia originale, che ne cambia la politica di genere, ne rifiuta il tono cupo, e ne trasforma il finale tragico in uno *happy ending*. Dall'altro lato, attraverso il riferimento a «The Beast in the Jungle», *Confidences trop intimes* a un tempo nasconde e rivela il proprio rapporto con il più celebre adattamento cinematografico del racconto jamesiano, *La Chambre verte* di François Truffaut. A partire da un'analisi dei paralleli tra i due film, il saggio conclude che *Confidences trop intimes* è un “remake segreto” del film di Truffaut, volto a sovvertirne ludicamente l'insistente malinconia e così facendo, a liquidare l'ingombrante eredità della *Nouvelle Vague*.

This essay addresses the intermedial reception of Henry James's short story, «The Beast in the Jungle», in French *Nouvelle Vague* and post-*Nouvelle vague* cinema. Focusing on the significance of the mention of James's story in Patrice Leconte's *Confidences trop intimes* (2004), the essay reads it as performing a twofold intertextual move. On one hand, Leconte's film is a sophisticated appropriation and rewriting of the original story, which transforms its gender politics, rejects its gloomy tone, and gives it a happy ending. On the other hand, through its reference to «The Beast in the Jungle», *Confidences trop intimes* is simultaneously concealing and revealing its relationship with its most celebrated cinematic adaptation, François Truffaut's *La Chambre verte*. By examining the parallels between the two films, the essay concludes that *Confidences trop intimes* is a “secret remake” of Truffaut's film, intent on playfully subverting its pervasive melancholia and thus leaving behind the *Nouvelle Vague* and its cumbersome legacy.

---

\* Università degli Studi di Napoli “L'Orientale”.

## 1. Introduzione

In Francia, la fortuna di Henry James – già in crescita fin dagli anni Cinquanta, grazie alle molte traduzioni e all'attenzione di intellettuali come J.-B. Pontalis e Maurice Blanchot<sup>1</sup> – ha conosciuto un'impennata negli anni Sessanta e Settanta: sull'onda dell'autoriflessività del *Nouveau Roman*, dell'attenzione alla coscienza della critica fenomenologica<sup>2</sup>, e poi della poetica e della narratologia di matrice strutturalista (e in particolare dei saggi di Tzvetan Todorov)<sup>3</sup>, un pubblico di intellettuali, di critici e di lettori ha scoperto i racconti e i romanzi di questo scrittore sofisticato, sottile e spesso oscuro, maestro e teorico della forma del *récit* e sperimentatore *ante litteram* della metatestualità, ma anche capace di incursioni pre- o proto-psicanalitiche nelle dinamiche del desiderio, nelle fratture della coscienza, nei vuoti della soggettività<sup>4</sup>.

È proprio nella Francia di quegli anni che l'opera di James diviene oggetto di una serie di trasposizioni d'autore che, per intensità temporale e qualità artistica e intellettuale, non hanno riscontro neppure nel mondo di lingua inglese, che pure vanta una lunga e ricca storia di adattamenti jamesiani. Già nei primi anni Sessanta, Marguerite Duras firma due adattamenti teatrali di rilievo, uno da «The Aspern Papers» (*Les Papiers d'Aspern*, nel febbraio 1961, al Théâtre des Mathurins di Parigi) e uno da «The Beast in the Jungle» (*La Bête dans la jungle*, al Théâtre de l'Athénée nell'ottobre 1962). Seguono, nel 1974 e 1976, le versioni televisive di alcune novelle di James, che coinvolgono nomi di primo piano: fra gli autori delle sceneggiature troviamo di nuovo Marguerite Duras e Roger Grenier; fra i registi, Luc Béraud, che dirige *Ce que savait Morgan* (dal racconto «The Pupil»), Claude Chabrol, che firma *Le Banc de la désolation* («The Bench of Desolation») e *De Grey, un récit romanesque* («De Grey: A Romance»), Paul Seban (regista e sceneggiatore di *Un Jeune homme rebelle*, tratto dal racconto «Owen Wingrave»), Volker Schlöndorff, regista di *Les*

---

<sup>1</sup> J.-B. PONTALIS, «Le lecteur et son auteur», *Les Temps modernes* 145, marzo 1958, pp. 1678-90; M. BLANCHOT, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, pp. 155-164.

<sup>2</sup> Cfr. in particolare G. POULET, *Les Métamorphoses du cercle*, Paris, Plon, 1961, pp. 459-478.

<sup>3</sup> T. TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970; ID., «Le secret du récit» e «Les fantômes de Henry James», in *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971, pp. 151-84 e 186-96; ID., «L'âge de la parole», in M. Zérafra (éd.), *L'Art de la fiction: Henry James*, Paris, Klincksieck, 1978, pp. 133-151.

<sup>4</sup> Sulla ricezione di Henry James in Francia cfr. J. BESSIÈRE AND M. SYMINGTON, «The French Reception of Henry James», in A. Duperray (ed.), *The Reception of Henry James in Europe*, London, Continuum, 2006, pp. 15-35.

*Raisons de Georgina* («Georgina's Reasons»), e Raymond Rouleau, che dirige l'adattamento di *Le Tour d'érou* (*The Turn of the Screw*) – scelte degne di nota in quanto alcuni fra i racconti adattati sono testi di nicchia, poco frequentati anche da accademici e critici jamesiani<sup>5</sup>. Ma è soprattutto nel cinema che l'incontro con la *Nouvelle Vague* – già documentato da molti dei nomi citati sopra – consacra Henry James, da sempre considerato un *writer's writer*, nel nuovo ruolo di *director's writer*. Nel 1974 esce *Céline et Julie vont en bateau* di Jacques Rivette<sup>6</sup>, ispirato molto liberamente a *The Other House* e «The Romance of Certain Old Clothes» di James (oltre che ad altri intertesti, da *Alice in Wonderland* alla *Recherche du temps perdu*). Rivette sarebbe tornato a James, anni dopo, in *La Belle Noiseuse* (1990), interpolando suggestioni tratte da «The Figure in the Carpet», «The Liar» e «The Aspern Papers» di James alla sua fonte d'ispirazione primaria, «Le Chef d'oeuvre inconnu» di Balzac<sup>7</sup>.

Fra i film prodotti dalla stagione della *Nouvelle Vague*<sup>8</sup>, il più noto e il più squisitamente, programmaticamente e riconoscibilmente jamesiano è *La Chambre verte* di François Truffaut, che del film è regista, co-sceneggiatore insieme a Jean Gruault, e protagonista: una moltiplicazione di ruoli che segnala, fra autore e film, un rapporto di intensa intimità personale. Il film, che esce nel 1978 ma la cui gestazione risale già al 1974, fonde gli spunti di due racconti di James, «The Altar of the Dead» (1895) e «The Beast in the Jungle» (1903), entrambi caratterizzati da atmosfere

<sup>5</sup> La serie, intitolata *Nouvelles d'Henry James* e prodotta da Ortf, andò in onda in due stagioni, con l'adattamento di due racconti nel 1974 e altri cinque nel 1976. Nella prima stagione: *Ce que savait Morgan* («The Pupil»), sceneggiatura di Marguerite Duras e Luc Béraud, regia di Luc Béraud; *Le Tour d'érou* (*The Turn of the Screw*), sceneggiatura di Paule de Beaumont, regia di Raymond Rouleau. Nella seconda stagione: *Le Banc de la désolation* («The Bench of Desolation»), sceneggiatura di Roger Grenier, regia di Claude Chabrol; *De Grey, un récit romanesque* («De Grey: A Romance»), sceneggiatura di Roger Grenier, regia di Claude Chabrol; *L'Auteur de Beltraffio* («The Author of Beltraffio»), sceneggiatura di Robin Chapman, regia di Tony Scott; *Les Raisons de Georgina* («Georgina's Reasons»), sceneggiatura di Peter Adler, regia di Volker Schlöndorff; *Un jeune homme rebelle* («Owen Wingrave»), sceneggiatura e regia di Paul Seban.

<sup>6</sup> La sceneggiatura è dello stesso Jacques Rivette e di Juliet Berto, Dominique Labourier, Bulle Ogier, Eduardo de Gregorio, Marie-France Pisier.

<sup>7</sup> La sceneggiatura era di Pascal Bonitzer e Christine Laurent, oltre allo stesso Rivette.

<sup>8</sup> La filmografia jamesiana da parte di autori legati alla *Nouvelle Vague* comprende anche *Le Fantôme de Longstaff*, cortometraggio di Luc Moullet del 1996, tratto dal racconto «Longstaff's Marriage». Sulla storia degli adattamenti da opere di Henry James cfr. PHILIP HORNE, «The Presence of Henry James in European Cinema», in Duperray (ed.), *op. cit.*, pp. 260-282 e i saggi raccolti in S.M. GRIFFIN, *Henry James Goes to the Movies*, Lexington, University Press of Kentucky, 2002.

cupe e protagonisti pervasi da ossessioni negatrici di vita<sup>9</sup>. Nel primo, George Stransom, incapace di superare la perdita della sua amata, Mary Antrim, eleva un altare pieno di candele luminose per eternare la memoria di lei e di tutti i cari che ha perduto, a eccezione di uno soltanto, Acton Hague, un tempo il suo più caro amico, il cui tradimento non può perdonare; con gli anni, scopre che la donna (senza nome) che aveva condiviso il suo culto lo faceva proprio in onore di Acton Hague, e per questo ne rifiuta l'amicizia, mentre lei smette di frequentare l'altare; quando, finalmente pronto a perdonare Hague, la ritrova, davanti all'altare, si abbandona morente fra le braccia di lei. In «The Beast in the Jungle», John Marcher trascorre i suoi giorni a fianco dell'amica May Bartram, la sola persona a cui ha svelato la propria segreta convinzione di essere destinato a vivere un evento ignoto, unico e sconvolgente, la cui attesa occupa e consuma tutta la sua vita; soltanto dopo la morte di May, comprende troppo tardi che ricambiare l'amore di lei gli avrebbe consentito di sfuggire al suo destino, quello appunto di non vivere, consacrando a un'attesa vana. In *La Chambre verte*, Truffaut traspone gli spunti jamesiani nella provincia francese del 1928. Julian Davenne (François Truffaut), reduce segnato dalla Prima guerra mondiale e giornalista specializzato in necrologi, è ossessionato dalla memoria dei morti e dalla facile dimenticanza dei vivi, e si consacra al ricordo della bellissima moglie Julie, morta undici anni prima, per la quale ha creato un memoriale in una stanza verde all'ultimo piano di casa sua, nella quale trascorre tutte le sue serate. Quando la stanza verde va a fuoco per un incidente, Davenne trasferisce il suo culto in una cappella del cimitero, ampliandolo a tutti i suoi cari morti e condividendolo con Cécilia Mandel (Nathalie Baye), una giovane donna conosciuta in passato in Italia (anche se, come in «The Beast in the Jungle», è lei sola ad avere un ricordo preciso dell'incontro) che come lui serba memoria dei morti, pur convinta che si possa continuare la propria vita e amare di nuovo: cerca infatti di far comprendere a Davenne il proprio amore e distoglierlo dalla sua ossessione, ma – di nuovo come in «The Beast in the Jungle» – Davenne è troppo preso dalla sua idea fissa. Visitando Cécilia a casa sua, Davenne scopre che l'uomo da lei perduto e pianto è Paul Massigny, l'amico traditore, il solo morto che lui rifiuta di ricordare. Così, come in «The Altar of the Dead», i due si lasciano e Davenne, febbricitante, si lascia morire. Quando è finalmente pronto a perdonare Massigny, muore nella sua cappella, fra le braccia di Cécilia, che esaudisce la promessa che gli aveva

---

<sup>9</sup> Un altro racconto di James, «The Friends of the Friends», è utilizzato in un unico episodio.

fatto di completare l'altare luminoso con un'ultima candela per lui.

*La Chambre verte* è per molti versi uno dei film più creativamente fedeli, oltre che uno dei più amati sia dai cinefili sia dagli studiosi jamesiani, fra quelli direttamente o indirettamente ispirati a opere di James. L'oggetto della mia riflessione, però, non è direttamente il film di Truffaut, sul quale comunque si tornerà più avanti, ma piuttosto il viaggio intermediale di uno dei due racconti jamesiani in esso rielaborati. Nel 2004, infatti, «The Beast in the Jungle» ricompare nel cinema francese grazie a un altro film, di genere completamente diverso: *Confidences trop intimes* di Patrice Leconte<sup>10</sup>.

## 2. *Scambi di persona, scambi di libri*

Anna Delambre (Sandrine Bonnaire), commessa in un negozio di lusso, ha preso appuntamento con uno psicanalista, il dottor Monnier (Michel Duchaussoy), per discutere della sua crisi coniugale, ma sbaglia porta e finisce nello studio di un fiscalista, William Faber (Fabrice Luchini), che si accorge dell'errore troppo tardi per fermare le sue confidenze: il marito, claudicante dopo essere stato investito per errore da lei durante una manovra, è divenuto impotente, non la desidera più, e le chiede di trovarsi un amante per poter assistere ai suoi amplessi con l'altro. Imbarazzato dallo scambio di persona ma affascinato dalla donna, William tarda a rivelarle la verità: quando, dopo un secondo incontro, si decide a farlo, Anna ha già scoperto l'equivoco e lo lascia indignata, accusandolo di aver violato la sua intimità. Dopo un certo tempo però si ripresenta e, con la regolarità di una vera terapia, riprende le sue confessioni, parlando esplicitamente di sé, del marito e della propria sessualità. William – che nel frattempo ha preso a chiedere consiglio periodicamente al Dottor Monnier – mantiene l'atteggiamento dell'ascoltatore, quasi fosse un vero terapeuta, ma nel frattempo, rispondendo alle domande e alle provocazioni di Anna, rivela il suo sé infantile e la sua riluttanza al cambiamento: vive nella casa dove è nato, fa lo stesso lavoro di suo padre, lavora nello stesso studio, dove ha per segretaria Madame Mulon (Hélène Surgère), forse antica amante del padre, che esercita nei suoi confronti un controllo materno; colleziona giocattoli antichi di latta a molla, viaggia il meno possibile, pur avendo sognato, da ragazzo, una vita avventurosa. Mentre William è sempre più preso da Anna, lei fa ca-

<sup>10</sup> Sceneggiatura di Jérôme Tonnerre e Patrice Leconte, regia di Patrice Leconte, musica di Pascal Estève, Francia 2004.

pire di considerarlo esclusivamente un partner discorsivo, ma lo descrive come il proprio amante al marito Marc (Gilbert Melki), suscitandone la gelosia. Dopo due minacciose visite allo studio di William, Marc lo invita telefonicamente a guardare dalla finestra mentre fa l'amore con Anna in una camera d'albergo proprio di fronte. William ne è turbato e lo manifesta nella successiva visita di Anna, raccontandole della telefonata; sentendosi manipolata da Marc, Anna decide di lasciarlo e di iniziare una nuova vita. Così, grazie alle "confidenze intime", Marc ha ritrovato la capacità sessuale e Anna ha ritrovato dapprima il marito, e poi la propria libertà. La ritroviamo nel Sud della Francia, dove ha aperto una scuola di danza – la sua passione da bambina – e dove William, finalmente capace di accettare il cambiamento, la va a cercare, deludendo così la sua ex, Jeanne (Anne Brochet), bibliotecaria e scrittrice mancata, che cercava di riacciare la relazione con lui. Il film si chiude con un'inquadratura dall'alto che mostra Anna e William vicini sul divano che William ha portato con sé, insieme a tutto il mobilio dello studio precedente, nel nuovo studio che ha aperto al Sud: uno spazio reso familiare dai mobili consueti, ma al tempo stesso del tutto diverso per i colori chiari e la luce mediterranea che lo pervade. Non sappiamo se sia l'inizio di una vera e propria relazione, o soltanto la ripresa delle conversazioni che hanno avuto un effetto così decisivo nella vita di entrambi, ma è evidente che qualcosa è cambiato: anche se non era ufficialmente tale, la terapia ha funzionato.

Che cosa ha in comune questa commedia sottile, dai toni lievi e spesso umoristici, con l'atmosfera esistenziale del racconto di James, marcata dall'attesa di una catastrofe imminente e dall'orrore del vuoto e del "troppo tardi"? Nel corso di uno dei loro colloqui, Anna, mentre si muove con sempre maggiore libertà nello spazio dello studio di William, esamina il titolo di alcuni volumi sulla libreria: «*La Bête dans la jungle. Ça se passe en Afrique avec des bêtes fauves?*» «Non, non, ça se passe en Angleterre avec des gens un peu gris, mélancolique. Je vous le prête si vous voulez». Il volume ricompare in prossimità del finale, quando Anna torna a salutare William per l'ultima volta prima di partire: «Je voulais vous rendre ce livre. Ce n'est pas pour moi. L'histoire est très émouvante mais ça finit mal». L'autore, Henry James, non è mai menzionato.

Per quanto del tutto tangenziale rispetto alla vicenda dei personaggi – anzi proprio per questo – l'allusione letteraria non può non attirare l'attenzione. Tecnicamente, è una chiara *mise en abyme*, ma di che cosa? Leconte non ne parla in nessuna delle interviste rilasciate sul film, e i recensori non hanno quasi mai dato peso alla citazione, che dai più non viene nemmeno menzionata, mentre in alcuni casi (soprattutto nel



mondo di lingua inglese, dove il riferimento è più facile da cogliere) viene letta come connotativa della passività e della vita immobile di William<sup>11</sup>. Fra i critici e teorici letterari, invece, il dibattito è stato segnato da un saggio di Leo Bersani, presto divenuto un classico della critica psicanalitica e dei *Queer Studies*, «The It in the I: Patrice Leconte, Henry James, and Analytic Love»<sup>12</sup>. Per Bersani, la citazione è una chiave di lettura che addita l'elemento comune fra il racconto e il film: il rapporto di «intimità impersonale» che si stabilisce fra i personaggi attraverso un autosvelamento basato – come nel rapporto analitico – sulla condivisione della parola anziché del sesso. Lo «it», il destino sempre aperto e imprecisato che si annida nella vita di John Marcher, è l'inconscio inteso come pura virtualità – «the unconscious It, lodged within a subject that it vastly exceeds, is the reservoir of possibility, of all that might be but *is not*»<sup>13</sup> – e la stessa sospensione nella pura virtualità caratterizza lo scambio analitico, «in its willingness to entertain *any* possibility of behaviour or thought as *only* possibility [...] treating the unconscious not as the determinant depth of being but, instead, as de-realized being, as never more than potential being»<sup>14</sup>. È questa pura virtualità, suggerisce Bersani, che Leconte salvaguarda nel finale del suo film, perpetuando l'intimità impersonale del dialogo «on the other side of the sexual»<sup>15</sup>, e universalizzandolo al di fuori del contesto analitico.

Per quanto suggestivo e teoricamente produttivo sia il discorso di Bersani, in esso la citazione jamesiana di Leconte funziona più come occasione per estrapolare una riflessione teorica dall'incontro fra i due testi, che non come spunto critico sul loro rapporto. È proprio sul funzionamento e i significati di questo rapporto, invece, che intendo concentrarmi nelle pagine che seguono, proponendo una doppia ipotesi di lettura di *Confidences trop intimes*: come riscrittura di «The Beast in the Jungle» e come *remake* segreto di *La Chambre verte*.

<sup>11</sup> Cfr. per esempio S. HOLDEN, «Erotic Suspense after Mistaken Identity», *The New York Times*, 30 luglio 2004 e A. SERRIS, «Couch Surfing», *The Observer*, 2 agosto 2004.

<sup>12</sup> L. BERSANI, «The It in the I: Patrice Leconte, Henry James, and Analytic Love», *The Henry James Review*, 27, 3, Fall 2006, pp. 202-214. Per una rilettura del triangolo fra il racconto di James, il film di Leconte e il saggio di Bersani, cfr. D. MARRIOTT, «No Second Chances», in E.L. McCallum and M. Tuhkanen (eds.), *Queer Times, Queer Becomings*, New York, SUNY Press, 2011, pp. 101-119.

<sup>13</sup> BERSANI, *op. cit.*, p. 212.

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 213.

<sup>15</sup> *Ibid.*

### 3. *Ce n'est pas pour moi, ça finit mal*

Un uomo e una donna che parlano, in un'intimità discorsiva carica di desideri incrociati – tensioni erotiche, oblazioni amorose, aspirazioni centrifughe – irrealizzati e sospesi nel non detto. Un'identica *donnée* narrativa dà luogo, nel racconto di James e nel film di Leconte, a esiti molto diversi: nel primo, May muore e John esperisce soltanto retrospettivamente il vuoto di una vita giocata fra il non ancora e il non più; nel secondo, Anna si libera e, nel farlo, libera anche William. L'agnizione del racconto è che è sempre già troppo tardi; quella del film, che non è mai troppo tardi. Il finale di «The Beast in the Jungle» vede la belva metaforica materializzarsi fantasmaticamente, in un cimitero, davanti agli occhi di Marcher, che si abbatte – atterrito o forse morto – su una tomba; il finale di *Confidences trop intimes* smaterializza davanti ai nostri occhi, mentre scorrono i titoli di coda, i due protagonisti, stesi insieme sullo stesso divano in una stanza chiara e assolata. Nel racconto, è il “segreto” di Marcher a offrire l'oggetto di conversazione incessante fra i protagonisti, mentre May Bartram è relegata al ruolo di confidente, testimone e vestale dell'ossessione di lui; nel film, sono la crisi coniugale e la vita erotica di Anna a costituire l'oggetto primario delle confidenze, delle quali William è soprattutto ascoltatore e sobrio commentatore. Nel racconto, l'ascolto consuma la vita di May; nel film, dà nuovo slancio a quella di William. In James, il desiderio inespresso è quello della protagonista, impossibilitata dalle convenzioni sociali a esprimere la propria disponibilità amorosa, che l'uomo non percepisce, inseguendo le sue ossessioni fantasmatiche; in Leconte, la protagonista femminile parla incessantemente di sé, della propria sessualità e del proprio desiderio – la *jouissance*, «ce mystère féminin», dice il Dottor Monnier traducendo lo sconcerto di William in canonico linguaggio psicanalitico – verbalizzando esattamente quello che nel racconto di James è culturalmente interdetto<sup>16</sup>, e frustrando apertamente l'aspirazione inespressa di William – che a differenza di Marcher, è interamente focalizzato su di lei – di diventare lui stesso l'oggetto di quel desiderio. Se John Marcher rimane passivo fino all'ultimo – tanto da esperire l'agnizione tardiva sul proprio destino sotto forma di incontro casuale, nel volto di un uomo colpito dal lutto, con una passione che lui non ha mai provato – William Faber, per quanto inizialmente immobile nel suo bozzolo, e pur se di riflesso, si attiva im-

---

<sup>16</sup> Per una lettura in questa chiave del racconto, cfr. D. IZZO, *Portraying the Lady. Technologies of Gender in the Short Stories of Henry James*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2001.



mediatamente in una serie di azioni: cerca un contatto, si procura con l'inganno il (falso) numero di telefono di lei, chiede consulenza, si assume consapevolmente il ruolo fittizio di analista che lei gli ha proposto/imposto, ascolta, si pone al servizio di lei. E soprattutto, ne accoglie lo stimolo al cambiamento, seppure inizialmente in modo esitante – sperimentando, dopo l'osservazione di Anna<sup>17</sup>, la possibile rinuncia alla gabbia/corazza della cravatta, per poi subito indossarla di nuovo – o esclusivamente privato, come quando si abbandona (nello stesso corridoio dove in precedenza lo abbiamo visto intento al meticoloso rituale serale di mettere una forma di legno nelle scarpe di pelle), a una sorprendente, scatenata *performance* di danza sulle note di «In the Midnight Hour» di Wilson Pickett. «Tu n'as jamais été capable de faire le premier pas. [...] Elle se demande qu'est-ce-que tu attends», gli dice aspra Jeanne, esplicitando uno degli atti mancati di John Marcher in «The Beast in the Jungle», e proiettandone su William l'eterna attesa. Ma Faber fa i suoi passi, a differenza di Marcher, e alla fine è lui a compiere quello decisivo per chiudere la distanza fra sé ed Anna.

Una volta messa in luce la rete di parallelismi inversi che lega questi due testi all'apparenza così distanti, *Confidences trop intimes* si manifesta come una vera e propria riscrittura di «The Beast in the Jungle»<sup>18</sup>, operante in base a un rovesciamento sistematico dello sviluppo e degli esiti di una premessa narrativa condivisa, ancorché trasposta in un tempo e un luogo diversi, e marcati da diversi rapporti di genere. È Anna, in effetti, a riscrivere il racconto di James, già a partire dallo sbaglio di porta iniziale, causa dell'incontro che, come nel caso di «The Beast in the Jungle» e come è del resto tipico dei film di Leconte, mette in moto la vicenda<sup>19</sup>. Rappresentata fin dall'inizio come agente in movimento – il film si apre, mentre scorrono i titoli di testa, sul rapido passo dei suoi piedi, calzati in stivaletti di gusto primo-novecentesco sotto gonne lunghe fin quasi alla caviglia, che per un attimo suggeriscono un'ambientazione al

<sup>17</sup> «“Pourquoi vous portez toujours un cravate? C'est obligé?” “Non, je... pas obligé, non non non” “Ça vous rassure?”».

<sup>18</sup> «Un livre, c'est le marchepied idéal pour partir un peu ailleurs, attirer les choses à soi et les repeindre à sa manière. Une adaptation, ce n'est en aucun cas une illustration ou une mise en image. [...] Adapter un roman, c'est avant tout l'adopter»: P. LECONTE, *Le dictionnaire de ma vie*, réalisé avec François Vey, Paris, Editions Kero, 2017, p. 103.

<sup>19</sup> Leconte descrive così, riportando le parole di un suo interprete, il nucleo ispiratore dei suoi film: «D'abord, dans 90% de vos films, c'est l'histoire d'un rencontre. Les personnages ne se connaissent pas avant. La rencontre se déroule sous nos yeux et vous la filmez en vous demandant (et nous aussi) ce qui va se passer entre eux, ce qu'ils vont devenir»: LECONTE, *Le dictionnaire de ma vie*, cit., pp. 97-98.

passato – Anna non è soltanto il motore attivo della storia, ma ne è anche l'agente creativa. La sua decisione di assumere l'accidentale scambio di persona come una sorta di autoinganno consapevole, o piuttosto, come una condivisa *suspension of disbelief*, mentre consente la prosecuzione della (simulazione di) analisi, instaura una relazione tipicamente letteraria: dopo tutto, come scrive Sarah Dillon chiosando i concetti del saggio di Bersani, «literature is *the* medium of impersonal intimacy»<sup>20</sup>, e se, come scrive Robert Benton, «the psychoanalytic space is a space in which fantasy and the as-if are given room to play»<sup>21</sup>, questo vale in sommo grado per lo spazio del racconto – quello di James, quello filmico, e quelli riportati o inventati all'interno del film.

È questa relazione letteraria che consente non solo l'attivarsi di un vero rapporto terapeutico in circostanze fittizie<sup>22</sup>, ma anche un dispiegarsi di creatività in forma specificamente narrativa. Come è Anna a mettere in moto la vicenda, è lei a mandarla avanti, attraverso le storie che racconta a William e le bugie che racconta al marito. La sua è un'attività narrativa, o forse affabulatoria: a un certo punto il dottor Monnier suggerisce a William la possibilità che Anna si sia inventata tutto, e in effetti sappiamo che al dottore aveva lasciato un numero falso e al marito ha raccontato bugie strategiche sul suo rapporto con William. Ma è anche, su altri piani, una *performance* attoriale, data la sua protratta, consapevole ed esplicita simulazione, nonché, si potrebbe dire, registica: è sempre Anna a imprimere i ritmi e le svolte all'azione, con le sue assenze/presenze e le sue decisioni. Intorno a lei, gli altri personaggi commentano, si interrogano, interpretano, producono metalinguaggio. Nelle sue ricorrenti conversazioni con Jeanne e con il Dottor Monnier – soprattutto queste ultime, un vero e proprio apparato critico incorporato a livello metatestuale – William, in cerca di chiavi di lettura che lo aiutino a comprendere se stesso e la situazione, attraversa ripetutamente, in un senso e nell'altro, il confine fra chi vive e chi osserva la storia, fra personaggio-attore e spettatore (della *performance* analitica di lei, della notte di sesso esibitagli da Marc, della sua stessa vita appena rivelatasi sotto una luce nuova).

---

<sup>20</sup> S. DILLON, «Cinematic Incorporation: Literature in *My Life without Me* (2003)», *Film-Philosophy* 19 (2015), pp. 55-66, qui p. 60.

<sup>21</sup> R.J. BENTON, «Empathy, Intimacy, and the Psychoanalytic Space: *Empathy* and *Intimate Strangers*», *Psychoanalytic Review* 92, 4, August 2005, pp. 637-648, qui p. 647.

<sup>22</sup> Va notato che Anna, ufficialmente la paziente, è in effetti la vera guaritrice della storia, come è ribadito anche dal successo del suo intervento sul paziente claustrofobico del Dottor Monnier, che grazie a lei riesce a prendere l'ascensore.

Nel sottrarre al personaggio maschile la sua storicamente consolidata centralità di agente, Anna fa tutto quello che May Bartram non fa in «The Beast in the Jungle», manifestando apertamente quel protagonismo attivo e quella libertà femminile della quale il racconto jamesiano denunciava in controtuce l'impensabilità culturale. Fra inganni, autoinganni e bugie, Anna incarna quello stretto rapporto fra impostura e creatività che Leconte sottolinea nel titolo stesso della sua autobiografia, *Je suis un imposteur*<sup>23</sup>. E se pure un ruolo generativo spetta anche all'originaria menzogna – o meglio, omissione della verità – da parte di William, è lei, attrice, regista, narratrice, mentitrice, la vera figura autoriale all'interno del film: quasi una *mise en abyme* dell'autorialità, ma in una versione femminile, anti-celebrativa, e lontana dalla figura dell'*auteur* nell'accezione “alta” e totalizzante della *politique des auteurs*.

È quindi ad Anna che si deve la “riscrittura” di «The Beast in the Jungle», nella sua funzione di lettrice-autrice ribelle che rifiuta la grigia malinconia e il finale triste dell'originale: in questo, figura *en abyme* di un regista versatile che, nel suo passare da un genere all'altro, non ha mai fatto mistero del suo intento di «prendre du plaisir, et d'en donner» con il suo cinema, e del piacere provato nel «faire un film joyeux», poiché «d'un film joyeux, on sort euphorique, tonifiés»<sup>24</sup>: «Je préfère essayer de montrer la vie telle qu'elle n'est pas, et si possible plus belle qu'elle n'est. Et ainsi tordre le cou à la réalité qui m'a nourri et inspiré. J'aime bien filmer la vie telle que j'aimerais qu'elle soit»<sup>25</sup>. Del carattere programmatico di questa riscrittura gioiosamente sovversiva, sul piano tanto del genere (letterario e cinematografico) quanto del *gender*, testimoniano non soltanto i due cruciali scambi, già citati, sul volume *La Bête dans la jungle*, ma anche un ulteriore episodio dotato, nella mia lettura, di altrettanta valenza metanarrativa.

<sup>23</sup> Nella prefazione, l'autore spiega così il titolo: «Je ne me souviens que de ce dont je veux bien me souvenir. Pour le reste, j'enjolie. Ou bien j'invente carrément. [...] Tant pis pour les mensonges qui, parfois, me nourrissent. Ils sont, après tout, la base de notre imagination»: LECONTE, *Je suis un imposteur*, Paris, Flammarion, 2000, pp. 9-10. In una conversazione con Lisa Downing, il regista propone un'altra spiegazione (assai interessante se si pensa all'enfasi sull'autorialità tipica della *politique des auteurs*): «the idea that I am an impostor does move around my head on a regular basis. What I mean by this is that when one says to a painter or a novelist, for instance, “Your painting is magnificent”, or “Your book is magnificent”, this comment refers to the artist's work only. A filmmaker by contrast, brings together the work of many different people, who are all talented. Alone, one means nothing»: L. DOWNING, *Patrice Leconte*, Manchester, Manchester University Press, 2004, p. 137.

<sup>24</sup> F. AUDÉ, «Entretien avec Patrice Leconte», *Positif*, marzo 1993, pp. 14-21, qui p. 14.

<sup>25</sup> LECONTE, *Le dictionnaire de ma vie*, cit., p. 99.

Anna e William sono, come sempre, nello studio del fiscalista, dove Anna ha appena finito di riferire dell'incidente nel quale, con una manovra sbagliata, ha reso claudicante il marito, che ora non la tocca più e le propone di andare con un altro uomo. William, con tono cautamente speranzoso, osserva che è un gioco pericoloso («C'est dangereux de jouer à ça... si vous tombez amoureuse...»), ma Anna gli risponde con una risata che per innamorarsi di un altro uomo bisognerebbe averlo incontrato. Poi, per superare il momento d'imbarazzo creato dalla dissimulata ma evidente delusione di William, Anna si alza e si gira verso la parete, dove si ferma a guardare un ritratto di donna dalle sembianze tardo-ottocentesche: volto ovale e allungato, occhi neri e seri, capelli scuri simmetricamente disposti, un colletto di pizzo o di pelliccia, unico tocco chiaro su un abito austero e accollato, scuro come lo sfondo del quadro. «C'est qui, cette femme triste?», chiede Anna. «Je ne sais pas. Personne», risponde William, aggiungendo di avere a lungo pensato che fosse una fidanzata segreta di suo padre, che peraltro aveva un debole per la sua segretaria. «Moi, elle me foutrait le cafard», dichiara sorridendo Anna, esplicitando ancora una volta il suo rifiuto di tutto ciò che è malinconico e deprimente. Nella sequenza subito successiva – in cui Jeanne è venuta allo studio per portarsi via la «petite causeuse» (il mobile, come è costretta a chiarire a William, per un attimo disorientato dalla possibilità che il termine si riferisca ad Anna, appena uscita) – William d'impulso si precipita a staccare il ritratto dalla parete, regalandolo a Jeanne insieme al divano: «“Tiens, emporte ça aussi, tu a toujours dit que tu l'aimais beaucoup”. “Ça ne va pas te manquer?” “Non, non... ça me fait plaisir”». Anna non manca di notarne la scomparsa nella visita successiva, tornando alla definizione della prima volta: «Vous avez retirée la femme triste?».

Che si tratti o no di un'allusione cifrata a *Portrait de femme* – il titolo francese di *The Portrait of a Lady*, forse il più noto romanzo di James – il ritratto della donna triste e la sua repentina rimozione dallo studio si propongono come un ulteriore, ironico momento di liquidazione di una precisa eredità culturale: l'immagine della donna come oggetto impotente, statico e silente, del desiderio (o dell'indifferenza) maschile. L'esplicita presa di distanza di Anna, e l'eliminazione del ritratto insieme al divanetto a due posti (anch'esso un tipico oggetto del XIX secolo, che secondo Madame Mulon «ne servait à rien»), consegnano ironicamente all'obsolescenza, insieme con il ritratto triste, l'intero apparato ideologico-retorico dell'amore ottocentesco, del silenzio della donna sul proprio desiderio, della rinuncia, della vittimizzazione e della tristezza femminile.

Da parte sua, nel portare con sé il ritratto della donna triste che le è «sempre piaciuto tanto», Jeanne si qualifica come l'opposto di Anna. No-

nostante l'iniziale esibizione di una spigliata volontà di cambiamento, sarà Jeanne, infine, a mostrarsi legata al passato, e non soltanto attraverso il divanetto antico: il suo lavoro di bibliotecaria fa di lei una custode della tradizione; il breve legame con Luc (Laurent Gamelon), un virile istruttore di fitness da lei spavalidamente esibito come antitesi di William (spunto per alcuni dei veloci intermezzi comici del film), la collega a un modello di maschilità non solo «très physique», ma arcaico e soverchiante; il tentativo, fallito, di recuperare la relazione con William la pone all'insegna del rimpianto, così come il suo sguardo finale all'indietro, mentre ne lascia la casa per l'ultima volta. Non è dunque senza significato che Jeanne ami il ritratto della donna triste: l'ultima volta che vediamo il quadro, è nelle sue mani, e lei lo sta guardando, quasi a rispecchiarsi, mentre si allontana nella macchina («la più grande sul mercato») di Luc.

È Jeanne, che le sue ultime scene ci mostrano avviata a diventare lei stessa una «femme triste», a pronunciare una parola suggestiva, evocativa di un possibile intertesto filmico mai esplicitato. Subito prima di portare via il divano e il ritratto, infatti, Jeanne rivela a William che va anche lei da uno psicanalista, «parce que je fais mon deuil. [...] Le deuil de notre histoire». Incastonata fra due scene che mettono in forte rilievo il ritratto, questa menzione del lutto richiama irresistibilmente il triangolo lutto-ritratto – «The Beast in the Jungle» – probabilmente più famoso del cinema: appunto quello al centro del già menzionato *La Chambre verte*.

#### 4. *Ce qu'on déclare et ce qu'on dissimule*

È il Dottor Monnier a offrire una prima chiave dell'ipotesi che *Confidences trop intimes* sia anche una riscrittura, così intima da non essere “confidata” se non indirettamente, del film di Truffaut. Uno di quei personaggi di “esperto” o “specialista” che, in un discorso realista, fungerebbero da portatori e garanti dei saperi necessari alla fruizione del testo, il Dottor Monnier è invece, in questo film, una figura d'autorità ambigua e spesso ironizzata: un po' saggio dispensatore di pareri (rigorosamente a pagamento, come la professione gli impone) sulla situazione di William («Vos noeuds de cravate sont impeccables [...] mais [...] vous n'avez pas tout sous contrôle, quelque chose vous échappe»), un po' distaccato oracolo di sentenze ormai quasi ridotte a banalità, come quando sottolinea la mancanza di comunicazione e l'isolamento nel mondo contemporaneo<sup>26</sup>, o quando si pronuncia, mentre tempera una matita, sul ti-

<sup>26</sup> «On ne prend plus le temps d'écouter l'autre. Même les garçons aux cafés n'ont plus

more maschile della *jouissance* femminile («cette porte entr'ouverte sur le mystère féminin, c'est difficile à fermer»). Più che la voce dell'autorità inscritta nella storia a fornirci categorie d'interpretazione psicanalitica, il Dottor Monnier sembra essere un suggeritore di protocolli di lettura, il cui ruolo è quello di attirare l'attenzione di William – e la nostra – sulle doppiezze della comunicazione (già del resto annunciate dall'iniziale equivoco creato dalla parola «analyse» su una rivista nello studio di William: non psicanalisi ma analisi finanziaria) e soprattutto sulle sue ellissi. È Monnier che (aprendo così anche verso il poliziesco e il thriller, generi più volte citati nel film) paragona la psicanalisi a un'indagine in cui il paziente deve fare l'inchiesta e riunire gli indizi, dando così un'indicazione non solo a William in quanto falso analista e vero paziente, ma anche agli spettatori, non necessariamente preparati a uno sforzo decifradorio davanti a una commedia. Ed è sempre Monnier a sentenziare che psicanalisi e consulenza fiscale hanno qualcosa in comune, perché in fondo per entrambe si tratta di «ce qu'on déclare et ce qu'on dissimule».

Se la assumiamo come un'indicazione di lettura, questa frase ci obbliga a domandarci se ciò che è dichiarato, nel film, non sia anche un modo per dissimulare quello di cui non si può o non si vuole parlare – confidenze troppo intime per poter essere esplicitate, sia pure per via citazionale, o forse così profonde da affiorare a malapena alla coscienza. «Ce qu'on déclare et ce qu'on dissimule» sono anche i termini metanarrativi del rapporto che un film, o qualunque opera d'arte, instaura con i suoi intertesti e le sue fonti d'ispirazione. Marie Martin e Laurent Véray hanno teorizzato, proprio in relazione a *La Chambre verte* di Truffaut, il concetto di «remake secret»<sup>27</sup>, che Marie Martin definisce così:

L'expression qualifie une modalité particulière du travail filmique de réécriture et de reconfiguration des traumas dans la relation entre deux films, un film matriciel que réécrit et transpose le film second. Cette transposition n'est pas un transfert culturel, mais un nouvel encodage

---

de patience. Et cette femme a trouvé en vous l'oreille idéale». In questo, peraltro, Monnier riecheggia un pensiero condiviso dal regista stesso, che dichiara in un'intervista di essere preoccupato per la solitudine e la chiusura crescente del mondo contemporaneo, e spiega che il film, contravvenendo a quanto sarebbe avvenuto nella realtà, cerca di mostrare come si possa essere più aperti gli uni con gli altri: C. LUCIA, «Suggestive Intimacies: An Interview with Patrice Leconte», *Cineaste* 29, 4, Fall 2004, pp. 8-13, qui p. 11.

<sup>27</sup> M. MARTIN ET L. VÉRAY, «La chambre verte (1977) de François Truffaut, remake secret de Paradis perdu (1938) d'Abel Gance. Du culte des morts à celui du cinéma», *CiNéMAS*, 25, 2-3, automne 2015, pp. 75-95.



imaginaire, ce que suggère l'adjectif « secret ». L'idée du secret ne vise ni l'éventuel caractère inavoué du *remake*, ni l'herméneutique d'un sens caché, mais un type de fonctionnement où le second film déguise un premier récit qu'on peut retrouver ou construire, à l'analyse, comme les pensées latentes dans le texte manifeste d'un rêve<sup>28</sup>.

Si tratta quindi, spiega Martin, di un fenomeno che in parte, in quanto «“fait de représentation”», «passe sa possible matrice au crible de la mémoire (in)volontaire», e in parte, in quanto «“fait de réception”, voire d'analyse», «ne se soucie d'aucune intentionnalité et concerne surtout la réécriture d'œuvres phares du cinéma»<sup>29</sup>. Applicando questa intuizione teorica a *La Chambre verte*, Martin e Véray leggono il film come un “remake segreto” di *Paradis perdu* di Abel Gance, autore ammirato e celebrato da Truffaut. Allineando parallelismi e corrispondenze, Martin e Véray si stupiscono della unanime cecità della critica su questo rapporto, cecità che attribuiscono a due fattori interconnessi: «le silence de Truffaut sur une possible filiation, qui laisse ouverte la question du degré de conscience de cette réécriture» e «les “fausses pistes” d'autres influences filmiques et de l'adaptation littéraire, certes très réelles, mais faisant office d'écran obscurcissant l'évidence d'un lien intime avec le film de Gance»<sup>30</sup>.

*Confidences trop intimes* potrebbe allora essere un caso di “remake secret”. Leconte stesso parla delle proprie fonti d'ispirazione dicendo che queste, oltre che dai romanzi, «proviennent des films des autres, dont je m'inspire, mais pas de manière directe. Ils sont là dans un coin de ma mémoire et, forcément, remontent parfois à la surface, sans que je le fasse exprès»<sup>31</sup>. Mi sembra che questo meccanismo semi-cosciente – che Leconte attribuisce a una sorta di memoria involontaria piuttosto che, come Martin e Véray, alla riconfigurazione di un trauma – si presti bene a spiegare il sistema di allusioni dirette e indirette (anche in questo caso, sorprendentemente ignorate dalla critica) che, in *Confidences trop intimes*, rinviano, a livello tanto di rappresentazione quanto di ricezione, all'opera di François Truffaut e in particolare a *La Chambre verte*.

Fra i molti segnali visivi e tematici – il primo fra i quali ovviamente è proprio la citazione di «The Beast in the Jungle», una delle fonti di *La*

<sup>28</sup> M. MARTIN, «Présentation», *CiNéMAS*, 25, 2-3, automne 2015, pp. 7-12, qui p. 7.

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 8.

<sup>30</sup> MARTIN ET VÉRAY, «La chambre verte (1977) de François Truffaut», cit., p. 76.

<sup>31</sup> LECONTE, *Le dictionnaire de ma vie*, cit., p. 100.

*Chambre verte* – provo a elencare qualcuno dei più suggestivi, a partire proprio da quei piedi di donna che accompagnano col loro passo affrettato i titoli di testa, rimandando alla nota predilezione di Truffaut per inquadrature di piedi e gambe femminili feticisticamente decontestualizzati (come si vede, ad esempio, in *L'Homme qui aimait les femmes*). Altrettanto caratteristicamente truffautiano è il motivo dell'ossessione e dell'*amour fou*, incarnato nel film da Marc e dalle sue tenebrose e febbrili comparse nello studio di William (che del resto lo declina anche lui, benché in chiave minore, attraverso la sua curiosità su Anna e il suo pedinarla fino a casa), ma riecheggiato anche attraverso la mediazione metatestuale delle molte citazioni cinematografiche che costellano il film, soprattutto da *Rear Window* e *Vertigo* di Alfred Hitchcock (che com'è noto, divenne un regista di culto proprio grazie a Truffaut)<sup>32</sup>. Le finestre del palazzo di fronte che William, nella più esplicita citazione hitchcockiana, contempla mentre tira le tende del suo appartamento la sera – quelle illuminate dei vicini e quella, non visualizzata, della stanza d'albergo dove Anna e Marc fanno l'amore – costituiscono un sistema di rimandi a codificate rappresentazioni visuali di un amore appassionato e turbolento, peraltro riproposto in chiave parodica dalla *soap opera* televisiva di cui è avida spettatrice la portiera del palazzo, attraverso il cui schermo assistiamo per stralci alle vicende del triangolo, ambientato in una ricca villa, fra un lui, una lei, e l'oggetto della di lei passione, un prete, alla scoperta della cui omosessualità lei minaccia il suicidio. Un triangolo che richiama quelli disseminati nei film di Truffaut – a partire da quello celeberrimo di *Jules et Jim* (1962) – e il cui eccesso fa da contraltare alla qualità tanto più sommessa, sottile e non convenzionale del rapporto fra William e Anna.

Orchestrato in chiave *mélo* nel subplot televisivo, l'intreccio fra amore e morte è riproposto anche su altri piani: non solo nello scambio, già citato, in cui Jeanne si definisce in lutto per la sua storia con William, ma anche per via intertestuale, nella citazione che costituisce la prima battuta nel film del Dottor Monnier, allorché riceve William per la prima volta: «“Des divans profonds comme des tombeaux”. Vous connaissez le vers de Baudelaire» – il secondo verso, appunto, della poesia «La mort des amants». Lutto, tombe, una fonte d'ispirazione condivisa ed esplicita nel racconto di James sono richiami tematici già significativi, ma una volta ipotizzato il rapporto di «remake segreto», si possono percepire oltre a questi altri pa-

<sup>32</sup> Cfr. F. TRUFFAUT, *Le Cinéma selon Alfred Hitchcock*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1966. In un'intervista, Leconte conferma di aver pensato molto a Hitchcock nel suo film, non soltanto per la tematica del voyeurismo, ma anche a causa di «the way he has of introducing his female characters – they're presented with an air of mystery and you never really know what they're like or what their secret is»: LUCIA, *op. cit.*, p. 9.

ralleli, a cominciare proprio dalla strutturazione – in entrambi i casi, estremamente economica – dello spazio drammatico e visivo.

Come *La Chambre verte*, la gran parte di *Confidences trop intimes* si svolge in interni, per lo più nell'appartamento-studio di William, e in particolare nello studio: una stanza chiusa (dalle pareti, se non verdi, di un marroncino verdastro), sigillata verso l'esterno da una porta imbottita. Non manca neppure, in entrambe, l'incendio: nel caso di Davenne, quello della stanza verde che contiene le reliquie e le foto della moglie morta; nel caso di Faber, con riduzione ironica, le fiamme del cestino della carta (anch'esso, in fondo, un ricettacolo di oggetti desueti) nel quale Anna ha gettato un mozzicone non del tutto spento. Come nel film di Truffaut, la maggioranza delle scene si svolge non soltanto in interni ma anche di sera o con una scarsa illuminazione interna, se non addirittura al buio, anche se all'oscurità montante di *La Chambre verte* corrisponde, in *Confidences trop intimes*, un graduale aumento dell'illuminazione dello studio di William, man mano che la situazione di Anna (così come il suo abbigliamento) si schiarisce e alleggerisce (mentre lo scurirsi progressivo dello studio del Dottor Monnier accompagna il lavoro di introspezione avviato in William dall'incontro con Anna)<sup>33</sup>. Anche lo studio di William, poi, è una sorta di mausoleo dove lo spazio stesso, ereditato dal padre, attesta la persistenza del passato, così come la collezione di giocattoli di latta – doppiamente retrospettiva, perché legata all'infanzia e all'antiquariato –, mentre alcuni dei quadri (soprattutto la grande incisione con figure di elefanti, inquadrata ripetutamente) rimandano a un altrove esotico, lo stesso evocato dal titolo *La Bête dans la jungle* e accarezzato dai sogni giovanili di William, che in un momento di autosvelamento, confessa ad Anna di avere un tempo desiderato una vita di viaggi e avventure, prima di ripiegare sull'attuale sedentaria prevedibilità: un monumento, quindi, a un futuro sepolto senza essersi realizzato.

Fra i diversi riferimenti e paralleli che si possono tracciare fra i due film, uno dei più suggestivi concerne proprio il ritratto della donna triste, posto in forte rilievo nell'episodio di *Confidences trop intimes* discusso in precedenza, e leggibile come un'allusione altamente emblematica al film di Truffaut (nel quale, tra l'altro, il ritratto incorniciato della moglie di Davenne viene a un certo punto caricato in macchina per essere trasferito, esattamente come avviene al ritratto della donna triste nel film di Leconte). *La Chambre verte* è, come è noto, pervasa di ritratti: la stanza verde ne contiene molti della moglie perduta di Davenne, Julie, e uno di essi viene inquadrato a più riprese nel film, mentre nella cappella la gal-

<sup>33</sup> Cfr. quanto dichiara lo stesso Leconte in LUCIA, *op. cit.*, p. 12.

leria si allarga a includere i ritratti fotografici di numerosi amici, attori e artisti prediletti di Truffaut, da Jeanne Moreau a Oskar Werner a Mark Peterson, da compositori come Maurice Jaubert (il cui *Concert flamand* Truffaut usa per la colonna sonora del film) e Šostakóvič, a scrittori come Jacques Audiberti, Raymond Queneau, Guillaume Apollinaire, Marcel Proust, Jean Cocteau, James Joyce, Oscar Wilde, e naturalmente Henry James. Se i molti ritratti nel film di Truffaut sono tracce materiali che incarnano la sopravvivenza fantasmatica dei morti per Davenne, secondo Anne-Gaëlle Saliot la ricorrenza del motivo estetico del ritratto di donna in *La Chambre verte* (come pure in *La Belle Noiseuse* di Rivette) si iscrive «dans une réactivation, parfois explicite, d'autres fois clandestine, de l'héritage littéraire et visuel du dix-neuvième siècle»; essa illustra «de phénomène de survivance défini par l'historien d'art Aby Warburg [...] la manifestation spécifique d'une trace – intimement liée à la notion freudienne de symptôme – qui, par son endurance historique, manifeste indirectement une forme culturelle passée»<sup>34</sup>. Nel caso del ritratto di donna in *Confidences trop intimes*, quindi, la traccia sarebbe duplice, e manifesterebbe – sintomaticamente o meno – la sopravvivenza di una doppia forma culturale: non solo la cultura pittorica dell'Ottocento, ma anche quella filmica della *Nouvelle Vague* novecentesca, altrettanto canonizzata dal tempo e forse altrettanto desueta.

Non è solo in quanto ritratto, però, ma anche in quanto «donna triste» che il quadro è un significante centrale. Dell'elemento “donna” si è già detto: mettendo in scena con tanta evidenza la rimozione del ritratto, il film rifiuta quella femminilità remissiva, sacrificale e silente – e potente solo in quanto tale – espressa non soltanto da May Bartram in «The Beast in the Jungle» ma anche in *La Chambre verte* attraverso la figura di Cécilia, che ama invano Davenne, ne critica l'ossessione, ma passa dalla propria ferma convinzione che sia «nécessaire d'oublier» e naturale vivere e amare di nuovo, al cedimento all'ossessione di lui. Ma è forse «triste» l'aggettivo che, insieme al «mélancolique» riferito ai personaggi di «The Beast in the Jungle», connota in modo più chiaro l'operazione di Leconte rispetto alle tonalità prevalenti di *La Chambre verte*.

Pur dichiarando che Davenne è un parziale squilibrato a causa della sua ossessione, Truffaut ha sempre ammesso di identificarsi almeno parzialmente in lui e di condividere l'importanza del non dimenticare, del perpetuare l'amore per ciò che conta o ha contato, in opposizione al fri-

---

<sup>34</sup> A.-G. SALIOT, «Truffaut, Rivette et la femme au portrait: traces, fragments et survivances du dix-neuvième siècle», *Contemporary French and Francophone Studies*, 18, 4 (2014), pp. 395-406, qui p. 396.

volò oblio tipico del presente: mi rifiuto di dimenticare, dichiara recisamente in un'intervista<sup>35</sup>. La scelta di recitare lui stesso la parte del protagonista – per rendere il film più intimo, come una lettera scritta a mano anziché dettata e battuta a macchina, spiega Truffaut<sup>36</sup> – conferma il carattere fortemente personale di una vicenda che presenta numerose “contaminazioni” fra i mondi di Truffaut e di Davenne<sup>37</sup>. Truffaut, come Hitchcock prima di lui, faceva ampio uso di concetti psicanalitici nei suoi film, e ne incoraggiava la lettura in chiave psicanalitica (oltre che di biografia personale). Non sorprende dunque che numerosi critici, seguendo l'invito costante del regista, abbiano messo *La Chambre verte* in rapporto con i suoi nuclei biografici e psichici, oltre che con il desiderio di connettere questi ultimi alle vicende pubbliche della nazione, attraverso l'insistenza sulla Prima guerra mondiale che segna il film già dai titoli di apertura<sup>38</sup>. La chiave prevalente ascritta al film, e quella più spesso commentata dalla critica, è stata la malinconia (concetto che peraltro Freud teorizzò in *Lutto e melanconia* proprio dopo la Prima guerra mondiale): Davenne è un personaggio malinconico, che non sa e non vuole elaborare il lutto, mantenendo invece ossessivamente la memoria come modo di tenere a distanza la realtà («vous, vous aimez les morts contre les vivants», gli dice Cécilia), e rifiutando di trasferire il proprio investimento libidinale su un nuovo oggetto d'amore (come invece nel film fa il personaggio di Mazet, che con il suo nuovo matrimonio si propone come modello di una “sana” elaborazione del lutto, destando così l'indignazione di Davenne). Più di un critico ha visto *La Chambre verte* (il penultimo fra i film di Truffaut) come un'opera riassuntiva della carriera del regista, che ricapitola episodi, immagini, motivi e stilemi dei suoi film precedenti in una sorta di «autobiografia estetica»<sup>39</sup>, e ha letto l'altare dei morti come figurazione dell'apparato stesso della cinematografia nella sua struttura fondamentale di contemplazione, da uno spazio buio, di immagini statiche illuminate e messe in movimento (in questo caso, dalla fiamma mobile delle candele). Se il senso profondo del film è proporre

<sup>35</sup> A. Gillain (ed.), *Truffaut on Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 2017, p. 287.

<sup>36</sup> *Ivi*, p. 288.

<sup>37</sup> F. ZAMOUR, «*La Chambre verte* and the Beating Heart of Truffaut's Oeuvre», in D. Andrew and A. Gillain (eds), *A Companion to François Truffaut*, London, Blackwell, 2013, pp. 561-570.

<sup>38</sup> Cfr. su questo punto la recensione di P. BONITZER a *La Chambre verte* sul numero 288, Mai 1978, dei *Cahiers du Cinéma*, pp. 40-42.

<sup>39</sup> ZAMOUR, *op. cit.*, p. 567.

una celebrazione metatestuale del cinema in quanto arte, tale celebrazione, tuttavia, associa in modo strettissimo l'arte cinematografica alla morte<sup>40</sup>, e il suo culto a una mistica esigente, rituale e assoluta, votata al sacrificio di sé e in ultima analisi della vita stessa<sup>41</sup>.

Che cosa rimane, di tutto questo, in *Confidences trop intimes*? Se la parola chiave del film di Truffaut è «malinconia» – un rifiuto di seppellire il passato, un perpetuarsi della sua traccia nel presente, un lutto interminabile – quello che Leconte mette in scena è proprio un esplicito, programmatico rifiuto della malinconia. Attraverso la sua iscrizione intermediale di «The Beast in the Jungle» di Henry James – memoria-schermo di un intertesto letterario esplicito, che al tempo stesso rivela e nasconde la traccia di un intertesto filmico non riconosciuto né citato apertamente, ma evocato in modo allusivo – Leconte re-inscrive ironicamente l'ingombrante eredità della Nouvelle Vague, col suo corredo di ossessioni, la sua pratica dell'adattamento, la sua politica dell'autore, consegnandola al passato<sup>42</sup>. Il suo «remake segreto», più che della ripetizione ed elabo-

<sup>40</sup> Sul cinema di Truffaut come «culto dei morti» cfr. S. DANEY, *La Maison cinéma et le monde*, vol. I: *Le Temps des «Cabiers» (1962-1981)*, Paris, POL, 2001, p. 219.

<sup>41</sup> «Death becomes, within this film, a strange metaphor for the cinema, because both are permanent and both can be considered as radically cut off from the world. It seems that in Truffaut's imagination, to make films requires the same commitment as to be the chaplain of the chapel: cinema demands a cult, a ritual celebration. It insists on complete sacrifice, and *La Chambre verte* tells the story of this self-sacrifice»: ZAMOUR, *op. cit.*, p. 569. Questa lettura potrebbe – ma ciò esula dall'ambito di questo saggio – collegarsi al discorso sulla traiettoria di Truffaut da autore d'avanguardia a autore di successo, e sulla sua collocazione in quello che è stato definito un «terzo spazio non consensuale» nel panorama del cinema francese, ugualmente distante dal cinema di consumo e dall'avanguardia più radicale: S. DI IORIO, «Bad Objects: Truffaut's Radicalism», in Andrew and Gillain (eds), *op. cit.*, pp. 356-374, qui p. 356. A partire da questo terzo spazio, *La Chambre verte* «can thus be understood as screening a melancholy detachment from the poetics and economics of mainstream narrative movies, even as it participates in the codes and the circuits of distribution of commercial cinema»: P. WATTS, «The Elegist: François Truffaut inside *La Chambre verte*», in Andrew and Gillain (eds.), *op. cit.*, pp. 546-560, qui p. 552.

<sup>42</sup> Un'ulteriore ipotesi di lettura intertestuale meriterebbe forse di essere esplorata in relazione alle possibili tracce in *Confidences trop intimes* dell'opera di Jacques Rivette, anche lui, come si è notato all'inizio, autore di adattamenti jamesiani. Qualche spunto: una presa di autorialità da parte dei personaggi femminili, che impongono uno *happy ending* alla storia jamesiana, si trova in *Céline et Julie vont en bateau*. Sandrine Bonnaire è un'attrice fortemente legata a Rivette, col quale recitò in *Jeanne la Pucelle* (1994) e *Secret défense* (1997). A proposito di *La Belle Noiseuse*, la critica ha sottolineato le analogie fra la monomania del pittore nel racconto di Balzac e quella dell'universo jamesiano, e ha notato come la posa della modella riproduca l'iconografia classica della malinconia. Il film di Rivette è organizzato per «Séances», parola che indica tanto le sedute di posa quanto quelle psicanalitiche, e che Anna sottolinea alla fine del primo incontro,



razione visiva di un trauma, parla di una forma di ironico omaggio, postmodernamente sovversivo. In fondo, come dimostra William Faber nel finale, anche il più immobile ed elegiaco degli studi-mausoleo può essere spostato e riempito di sole, senza per questo essere distrutto. Dare via i ritratti tristi, restituire i libri che finiscono male, liquidare ironicamente Truffaut e la *Nouvelle Vague*, fa parte di una sana rottura del rapporto con un passato rispettabile ma ormai fuori tempo: anche per Leconte, l'uscita dalla «camera verde» è un modo di chiudere con la nostalgia, o la malinconia interminabile, del passato del cinema francese.

---

prendendo appuntamento per il successivo: «On aura combien de séances? C'est comme ça qu'on dit, non?».