



ELENA PORCIANI

### *Céline Sciamma, Ritratto della giovane in fiamme*

Tanti e tali sono i temi toccati dal *Ritratto della giovane in fiamme* di Céline Sciamma (*Portrait de la jeune fille en feu*, Francia 2019) che quasi non si sa di dove iniziare per parlarne: dalla storia d'amore tra Marianne e Héloïse, dalle questioni di genere, dal rapporto tra vita e arte, dall'intessitura visuale, dalla misura estetica, non meno rigorosa che erotica? Conviene, per provare a mettere un po' di ordine, affrontare l'affascinante intrico delle suggestioni culturali del film in termini di transdiscorsività, ossia di connessioni fra discorsi, immagini e rappresentazioni.

Si può senz'altro affermare che l'ultimo lavoro di Sciamma si configura a tutti gli effetti come un perfetto *case study* transdiscorsivo: in primo luogo, per la sapienza cinematografica e il citazionismo figurativo, specialmente ricco di tributi verso la pittura fiamminga e l'arte romantica (ad esempio, solo per menzionare i nomi più noti, Rembrandt per gli interni notturni sfumati da eterei chiarori e Frederich per gli esterni marini tempestosi). È l'intera vicenda, tuttavia, a rimotivare il tradizionale tema del rapporto tra arte e vita, sebbene in una prospettiva tutto sommato costruttiva e vitale: al posto di un Frenhofer che nel balzachiano *Capolavoro sconosciuto* impazzisce di insoddisfazione cercando di cogliere nella tela l'inafferrabile complessità del reale, siamo al cospetto di una pittrice che a un certo punto semplicemente, senza una parola in più, riconosce che il quadro è finito e non ha alcuna esitazione, in seguito, a ritrarsi per lasciare all'amata un'immagine di sé in ricordo – ed è già questa distanza un

primo segnale del senso complessivo del lavoro di Sciamma. In ogni caso, senza anticipare le conclusioni, il film ripropone in tal modo un motivo letterario e artistico di lunghissima durata, quello del ritratto dell'amato o dell'amata conservato in sua assenza, e lascia intuire come le citazioni siano comprese in una più ampia dinamica di riscrittura che, oltre ai modelli allusi dal discorso filmico, coinvolge parimenti quelli menzionati dalle protagoniste. Ne è dimostrazione la scena in cui Marianne, Héloïse e la domestica Sophie discutono sul gesto sconsiderato di Orfeo che, voltandosi, perde Euridice un attimo prima del ritorno alla luce: si tratta non solo di un'efficace *mise en abyme* del film, ma anche del punto di avvio di una cifrata riproposizione narrativa del mito. La possibilità, ipotizzata da Marianne, che Orfeo compia la scelta poetica di sostituire il ricordo alla realtà, prelude al distacco da Héloïse che lei stessa sancirà concludendo il quadro, così come il congedo tra le due mette in scena l'interpretazione di Héloïse quando questa invita Marianne a

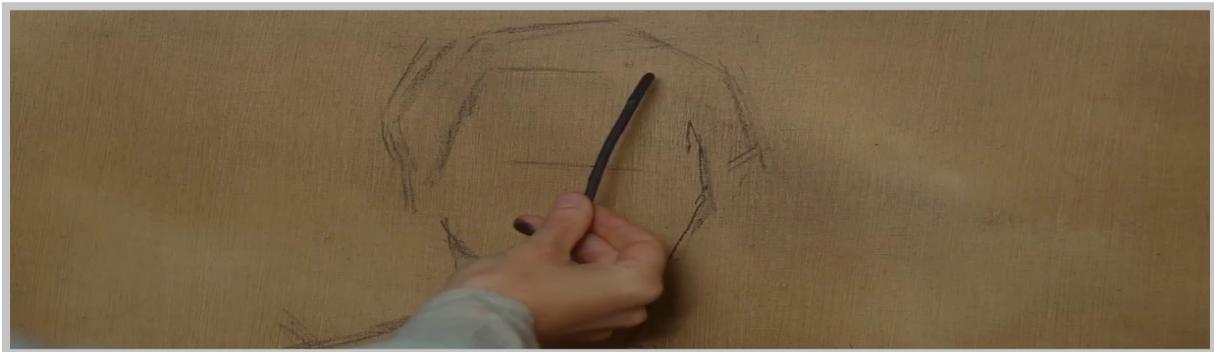




voltarsi per vederla un'ultima volta, vestita da sposa e perduta, come già l'aveva, del resto, immaginata.

Dalla citazione e dalla riscrittura il passo è breve per interrogarsi sul rapporto che l'opera di Sciamma instaura con il genere – ma anche con il modo dell'immaginario – di appartenenza. Da questo punto di vista, il film sembra guardare in prima istanza alla narrazione morale-sentimentale tipica del Settecento, evocata dal luogo allegorico dell'isola, ma anche dagli stessi nomi (citazionali) delle protagoniste: Marianne e Héloïse, che sono i nomi delle eroine dei romanzi eponimi di Marivaux e Rousseau. Al contempo, su tale dimensione allegorica, dal carattere preromantico, si innesta il romanzo di formazione delle due 'personagge' – e in questo caso il neologismo critico appare quanto mai appropriato. Attraverso lo sguardo reciproco, le loro parole e i loro corpi, il loro amore, Marianne e Héloïse compiono entrambe un percorso di maturazione che, se non le conduce alla felicità, senza dubbio le conduce all'autoconsapevolezza di donne fiere e vitali, persino nella sofferenza della separazione: Héloïse non può sottrarsi al destino deciso, per una sorta di coazione a ripetere, da sua madre, ma lo accetta con una determinazione che spiega la sua capacità di trasformare il pianto in gioia riascoltando in concerto, anni dopo, l'*Estate* di Vivaldi; Marianne si dedicherà a insegnare pittura a giovani donne e non solo potrà dire alle sue allieve, di fronte al quadro da lei dipinto della *jeune fille en feu*, che non è più triste, ma potrà anche, al teatro, avere la forza di osservare di lontano Héloïse, come, letteralmente, un *tableau vivant*, piuttosto che dirigersi verso di lei.

Il gioco di specchi fra le varie movenze della transdiscorsività si fa vertiginoso nel momento in cui si rileva come la progressione artistica di Marianne sia rappresentata attraverso frequenti inquadrature di una mano che disegna e stende il colore: una mano diversa, però, da quelle dell'attrice (Noémi Merlant), appartenente a una controfigura di cui già supponiamo, durante la visione del film, la competenza artistica. Da una rapida indagine scopriamo che si tratta della mano della pittrice Hélène Delmaire, nota per i suoi



ritratti di donne con i volti celati, che ha dipinto i quadri che si vedono nel film durante le riprese partecipando, per così dire, da interprete tangenziale alla sua realizzazione. Ne deriva un cortocircuito profilmico o, detto altrimenti, un effetto di soglia tra finzione e realtà che ci immette nel significato più intimo del *Ritratto*: là dove, al di là dell'intreccio di superficie e della raffinata patina citazionale, si implica l'intenzione di Sciamma di fare interagire la riflessione sul rapporto fra arte e vita e il racconto di una passione amorosa con una presa di posizione militante sulle questioni di genere

E qui si intuisce come il valore del *Ritratto della giovane in fiamme* risieda nella capacità di intessere dentro la rete transdiscorsiva una contronarrazione femminile, producendo un significativo sconfinamento di genere sin dalle azioni con cui, dopo il prologo, le due protagoniste si presentano agli spettatori: Marianne tuffandosi in mare per re-

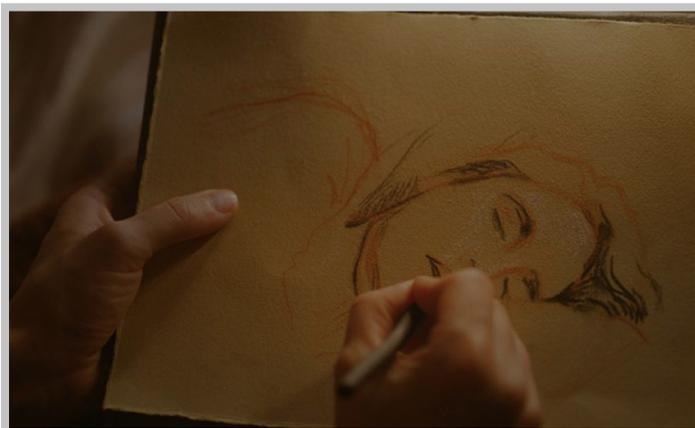


cuperare quelle che poi scopriremo – ma già lo immaginiamo – essere le tele che si è portata dietro per dipingere la sposa promessa da sua madre a un aristocratico milanese; Héloïse sfogandosi a correre dopo anni di costrizione, come risponde, da inattesa *tomboy*, a Marianne che aveva temuto volesse morire precipitandosi giù dalla scogliera come la sorella maggiore.

Sono azioni che preludono al radicale sconfinamento rappresentato dalla giovane donna che nel secolo XVIII, a dispetto di tutti gli ostacoli sociali, fa di mestiere la pittrice, a sua volta *mise en abyme* della donna che, con piena coscienza femminista, nel secolo XXI fa il mestiere di regista: arricchendo l'effetto di soglia che attraversa il film, il gesto artistico non si limita alla mano che traccia linee e colori, ma coinvolge anche lo sguardo della e sulla rappresentazione, che è di Marianne non meno che di Céline. Per riprendere una pagina di Michele Cometa ispirata al celebre quadro di Albrecht Dürer *Il disegnatore della donna coricata*, non solo l'immagine, ma anche il dispositivo e lo sguardo sono al centro della rappresentazione: oggetto è Héloïse, ma in scena sono anche gli occhi di Marianne che guardano Héloïse avvolgendola – amorevolmente carezzandola – dell'immagine che crea, così come nel prologo vediamo Marianne



attraverso lo sguardo delle sue allieve. Non è un caso, pertanto, che frequenti siano anche le inquadrature in soggettiva, attraverso le quali Sciamma si proietta in Marianne e noi progressivamente apprendiamo, attraverso i suoi (loro) occhi innamorati, a costruire la nostra immagine di Héloïse (sin dalla prima sua apparizione, di spalle, seguita con movenza hitchcockiana, ma con quella nuca che, caduto il cappuccio del mantello, richiama, sentimentalmente, un'altra celebre nuca cinematografica osservata in amorosa soggettiva, ossia quella di Catherine/Jeanne Moreau nello sguardo di Jim/ in *Jules e Jim* di François Truffaut).



Si coglie in ciò tutta la dimensione metadiscorsiva del film, che si costituisce come immagine che rappresenta l'immagine, ma anche commenta, da una prospettiva di genere, la tradizione di modelli e riferimenti che evoca, cosicché, nella sua raffinata geometria formale e cromatica, il film approda a un femminismo tanto attuale quanto, proiettato nel Settecento, volutamente



anacronistico, come lo sono il ritratto di Héloïse, dipinto da Marianne attraverso Hélène Delmaire – e viceversa –, ma anche il coro che intonano le donne del villaggio nella scena intorno al fuoco, una composizione contemporanea che ripete ipnoticamente *Fugere non possum*. Perno della formazione delle protagoniste è, infatti, una solidarietà femminile volta a comprendere, con attitudine interclassista, anche Sophie, che Marianne e Héloïse non solo aiutano ad abortire, ma anche, a cose compiute, ritraggono nell'atto dell'aborto: la prima materialmente dipingendo, la seconda ideando il quadro. Perché per Marianne l'esperienza vissuta sull'isola rappresenta anche una crescita come artista: nella misura in cui, mossa dall'amore, ma anche dall'arguta intelligenza di Héloïse, si libera dalle convenzioni figurative per abbracciare una pittura più realistica e personale.

Come ultima annotazione, si può azzardare che con i suoi sconfinamenti di genere *Ritratto di giovane in fiamme* non solo si ponga in linea con le precedenti opere di Sciamma, come *Tomboy* (2013), ma anche rappresenti una risposta a un altro film di cui, per certi versi, il *Ritratto* pare un commento e contrario: *La vita di Adèle* (2013) di Abdellatif Kechiche. Sembrano suggerirlo la *mise en abyme* mitologica a metà film – qui Orfeo ed Euridice, là Tiresia –, il richiamo alla *Vita di Marianne*, che Adèle e i compagni leggono in classe, e soprattutto il fatto che



anche Emma sia una pittrice che ritrae Adèle: come se, per giocare sulla curiosa coincidenza del nome delle protagoniste – Adèle Haenel, che interpreta Héloïse, e Adèle Exarchopoulos –,

Sciamma avesse pensato “anch'io ho qui una Adèle, ma invece di risucchiarne l'identità nella finzione per un effetto di reale, utilizzerò il suo corpo attoriale per costruire una finzione tanto esibita quanto militante”. Quale delle due coppie – e dei due film – quindi scegliere? Adèle e Emma o Héloïse e Marianne? Forse non c'è bisogno di scegliere? Forse è in gioco un diverso rapporto di potere tra sguardo, dispositivo e immagine? Sicuramente, per pronunciarci, abbiamo bisogno – e desiderio – di rivedere i film.