

NOTES

Myriam Lisei Raccah

Immagini viventi e visioni di morte. Corpo e rappresentazione nei tableaux vivants*

Nel tableau vivant, medium al confine tra lo spettacolo e le arti visive, entrano in gioco interessanti problematiche relative al corpo e alla rappresentazione: l'attore che vi prende parte si ritrova costretto, dalla doppia morsa di un'apparenza preconfezionata – dettata dal modello iconografico da incarnare – e di un'immobilità forzata – dettata dal medium stesso, ad *essere* immagine. D'altra parte lo spettatore assiste all'inquietante prender vita di un'immagine nota grazie alla parvenza di morte di perso-

ne in carne ed ossa. Se poi da un lato l'aspetto teatrale, di posa e travestimento, permette anche ai figuranti di giocare col proprio ruolo a livello immaginifico, di impersonare figure di desideri inappagati, di mostrarsi sotto nuove vesti, dall'altro l'immobilità forzata, lo sguardo dell'altro sul proprio corpo ridotto a immagine diventa una curiosa esperienza di messa in scena di un corpo morto; l'ostentazione del proprio cadavere e la possibilità di assistere alla sua osservazione da parte dell'altro. In bilico tra

artista e opera d'arte, il soggetto può quindi incarnare figure del desiderio, magari anche provocanti e tabù, ma rimanendo protetto dall'aura della rappresentazione che traccia una barriera di solitudine tra lui e l'altro, relegandolo nel mondo di un impossibile virtuale, di un possesso dell'immagine agognata solo nella dimensione passiva e iconica della morte.

Partendo da queste considerazioni generali, ci è sembrato di incontrare in un caso “esemplare”, *Le affinità elettive* di Goethe, il topos del tableau vivant, in un'interrogazione soggiacente e costante attorno alle questioni sollevate; il vissuto e la morte del personaggio di Ottilia sono impregnati di riflessioni su corpo, rappresentazione, immagine di sé, che ci sono servite da guida per le analisi che seguiranno.

Ottilia vive una situazione di sofferenza inaudita: privata di Edoardo, l'uomo che ama, continua a vivere nella casa di lui (dove tutto glielo ricorda), sola con la moglie, sua zia Carlotta, per la quale alterna in continuazione amore

filiale e invidia incestuosa, solidarietà e violenti sensi di colpa, in una pericolosa solitudine che si nutre solo dell'immagine di Edoardo. È in questa fase di dolore che iniziano a svilupparsi in lei, legati in particolare alla presenza di un giovane ospite architetto, certi pensieri e attitudini relativi alla morte e all'immagine. Il tema nasce dalle discussioni e riflessioni sullo statuto del ritratto funebre, approfondite da Ottilia nel suo diario (“la vita dopo la morte può apparire pur sempre come una seconda vita, cui si perviene solo nell'immagine e nell'epigrafe”¹); e si sviluppa nel progressivo “avvicinamento” reciproco tra le figure di angeli e santi dipinti dall'architetto e l'immagine, esterna e mentale, di Ottilia: dalla prima volta che il giovane le mostra il suo album di figure divine, la fanciulla già si sente tra “creature affini”.² Quando poi i due giovani si dedicano alla decorazione pittorica della cappella della chiesa appena ristrutturata il fenomeno si fa sempre più manifesto: tutti i volti cominciano a somigliare a quello di Ottilia, fino a raggiungere una vera e propria identifica-

zione tra l'immagine e la ragazza in una delle ultime figure dipinte, per cui

sembrava che Ottilia stessa guardasse giù dagli spazi celesti.³

Se da un lato le sembianze di Ottilia influenzano e determinano l'apparenza di queste figure fantastiche, dall'altro l'ambiguo margine tra realtà e rappresentazione che da esse scaturisce impressiona e stordisce fortemente Ottilia: recatasi nella cappella, finalmente ultimata e addobbata dall'architetto,

sedette su uno dei seggi, e tutto le parve, mentre contemplava in alto e intorno, come se ella stessa esistesse e non esistesse, si sentisse e non si sentisse; come se tutto ciò ch'era davanti a lei, ed ella stessa, dovesse svanire.⁴

Una strana esperienza d'incanto, di fuoriuscita dal proprio corpo e fusione con le immagini di se stessa circostanti fino ad una specie di morte metafisica.

Ma è in occasione dell'arrivo di Luciana, figlia di Carlotta, e del suo matrimonio che Ottilia assiste per la prima volta a una rappresentazione di tableaux vivants. Lo spettacolo riporta un gran successo tra gli ospiti, ed è di forte impatto:

Le figure erano così appropriate, i colori così felicemente distribuiti, l'illuminazione così ingegnosa, che veramente ci si sentiva trasportare in un altro mondo; ma la presenza del reale, in luogo dell'immagine, produceva una specie di sensazione angosciosa.⁵

Nonostante il chiasso mondano e la frivolezza diffusa, l'aspetto perturbante dell'evento, la presenza di un corto circuito tra artificialità dell'immagine e concretezza dei

corpi non sfugge agli spettatori. Ma se questa inquietudine viene rimossa dal pubblico con un moto di umorismo, sulla mente riflessiva di Ottilia l'impatto pare essere più intenso e duraturo, tanto che nei giorni seguenti troviamo nel suo diario un aforisma che sembra una dichiarazione d'intenti:

Nessun mezzo migliore di sfuggire al mondo, che l'arte; nessun mezzo migliore d'entrare in contatto col mondo, che l'arte.⁶

Poco dopo, appena ripartita la folla dei visitatori, l'architetto offrirà a Ottilia la possibilità di mettere in atto le proprie riflessioni: dispiaciuto dell'esclusione della ragazza dai quadri viventi, e volendo mostrare riconoscenza nel prendere congedo dalle sue ospiti, il giovane decide di allestire, per la notte di Natale, un sontuoso tableau raffigurante la Natività, con Ottilia nei panni della vergine e

Carlotta come spettatrice. Non c'è da dirlo, la figura più abbagliante, attorno alla quale il quadro sembra "fissarsi e irrigidirsi"⁷ è quella di Ottilia:

Il conoscitore sensibile che avesse visto questa apparizione avrebbe tremato per la paura che un solo movimento dovesse tutto scompigliare.⁸

La giovane timida e introversa assume dunque uno "spessore", una presenza da protagonista, svela una bellezza finora impensata nel farsi icona, nell'irrigidimento e nella sovrapposizione ad una figura altra da sé. Ma non si tratta di un mero effetto estetico: l'identificazione psicologica è totale, ne conseguono un'impressionante naturalità e spontaneità di gesti ed espressioni:

La più pura umiltà, il più gentile sentimento di modestia per un grande onore immeritadamente ricevuto, per una felicità inconcepibilmente smisurata, ecco quanto appariva nei suoi tratti: e tanto più felicemente, in quanto quest'idea ch'ella si faceva della sua parte, coincideva appunto col suo sentimento personale.⁹

I sentimenti di modestia e riconoscenza di Ottilia si vengono dunque a sovrapporre a quelli tradizionalmente attribuiti alla Vergine, apparentemente riconducibili alla gioia di ricoprire un ruolo sacro da protagonista; ma a un livello più profondo è la possibilità accordatale, finalmente, di essere lei stessa madre prima di Carlotta, di un figlio “concepito” senza peccato, e di ostentare il “furto” davanti alla rivale che le procura questa “felicità inconcepibilmente smisurata”; protetta dall'intoccabile velo della rappresentazione, potrà godere della rivalse in silenzio, mostrandosi nell'appagamento del suo desiderio pur restan-

do “nascosta” dietro rassicuranti e insospettabili cliché iconografici.

Allo stesso tempo l'esperienza le conferma appunto come l'arte possa essere un mezzo sia per “entrare in contatto” che per “sfuggire al mondo”: nel tableau potrà somigliarsi di più, occupare il posto che desidera, ma a prezzo dell'immobilità forzata – un qualsiasi movimento romperebbe l'incanto – e quindi di una rinuncia alla vita reale per abbracciare la statica vita dell'immagine. E forse è proprio questo l'aspetto più seducente – e “pericoloso” – della performance di Ottilia: nella messa in scena riesce ad esperire un universo “magico”, dove la possibilità di ostentare il proprio cadavere e osservare il mondo senza di sé, la rassicurante constatazione di rimanere al centro dell'attenzione anche (e soprattutto) da morta e il soddisfacimento di desideri profondamente sentiti ma indicibili e irrealizzabili, convivono e si alimentano reciprocamente.

Dopo l'intervallo, con la trasformazione del tableau da "quadro tutta notturna umiltà" ¹⁰ in "immagine di giorno glorioso"¹¹ e con l'arrivo dell'istitutore (personaggio pragmatico, in bilico tra figura paterna e minaccia del matrimonio per Ottilia), l'incanto svanisce. Ottilia ritorna in sé, con la luce la invade un pervasivo senso di colpa:

Come all'obliqua luce d'un lampo le passò davanti all'anima tutta la serie delle sue gioie e dei suoi dolori, e l'obbligò a chiedersi: "Potresti dirgli e confessargli tutto? E quanto sei degna, tu, di apparirgli in questo santo aspetto, e che penserà egli di vederti in maschera, quando t'aveva sempre vista naturale?" [...] Il cuore oppresso, gli occhi pieni di lacrime, ella si costrinse a restare sempre immobile come una statua.¹²

Sotto lo sguardo di un uomo razionale, rispettato e temuto, che la conosce meglio di chiunque altro, Ottilia si ren-

de conto di quanto in là si sia spinta nella sua performance di morte (le passa "davanti all'anima tutta la serie delle sue gioie e dei suoi dolori": sembra proprio la descrizione di un ultimo momento di vita) e si fa prendere dall'angoscia; davanti alla prospettiva di dover "confessare tutto" (la storia con Edoardo, ma anche la mascherata, l'ostentazione delle proprie pulsioni segrete e proibite) l'immobilità, la finzione di morte – seppur adesso dolorosa perché privata del precedente piacere voyeuristico – si presenta come la via di fuga migliore - in attesa dell'interruzione della rappresentazione e del recupero degli abiti normali, che le fanno riprendere equilibrio.

L'episodio del tableau vivant segna un punto di non ritorno nel percorso di Ottilia. Con la nascita del figlio di Carlotta e l'assenza di notizie di Edoardo il suo malessere cresce sempre più e la porta a desiderare di morire.

La scena dell'affogamento del bambino si iscrive anch'essa in questa inquietante parabola di morte e immagine: Ottilia, che ha fatto cadere il bambino in acqua

per l'agitazione causata dalla vista improvvisa di Edoardo, si affanna per cercare di salvarlo, inutilmente. Presa dalla disperazione

si volge al cielo, cade in ginocchio nella barca e con ambo le braccia solleva il bimbo intirizzito sopra il suo petto innocente, marmoreo di candore [...]. Guarda in alto con umidi occhi e chiede aiuto là.¹³

La descrizione evoca inconfondibilmente l'iconografia della Pietà...che la tragicità della morte riporti a Ottilia il ricordo della sua esperienza di simulazione? O che l'irrigidirsi in una forma culturale conosciuta, il rivestirsi da Madonna la aiuti a prendere distanza dall'evento e a rimuovere il senso di colpa? Fatto sta che la Pietà, dopo la Natività, è un secondo momento di sovrapposizione del vissuto di Ottilia alla storia di Maria, che porterà inevitabilmente al quadro successivo, la "morte

della Vergine"; la giovane, infatti, dopo aver fatto voto di rinuncia a Edoardo per potersi perdonare, smette improvvisamente di parlare e la sua anoressia diventa grave (quasi volesse perdere la voce ed appiattirsi, ridursi a pura immagine?), e muore su un divano, circondata dagli amici. La sua ultima apparizione, questa volta in veste del tutto immaginifica, avverrà davanti alla serva che, in preda ai sensi di colpa per la tacita complicità all'anoressia di Ottilia, buttata da un tetto al passaggio della salma della padrona, sopravvivrà, miracolosamente illesa, grazie alla visione e al perdono di questa:

avete visto come si drizzò e mi benedisse spiegando le mani, avete visto lo sguardo affettuoso che mi rivolse!¹⁴

La salma di Ottilia verrà infine portata nella cappella, ricoperta solo con una lastra di cristallo e vegliata da una perenne lampada ardente: incorniciata ed illuminata per

sempre, la sua trasformazione in immagine avviene finalmente e definitivamente nella rigidità del lungo sonno; poco dopo le verrà affiancato Edoardo, deceduto per il dolore, sicché come nella “finta morte” del tableau, anche in quella reale potrà incarnare un ruolo desiderato e mai ottenuto in vita, essere la moglie; e a circondarli ed osservarli nel loro idillio statico ci saranno tante effigie di Ottilia, affrescate sulle pareti, a ribadire l’inevitabile autoreferenzialità della morte vera.

Sul modello delle vicende di Ottilia, per la quale l’esperienza del quadro vivente lega indissolubilmente il vissuto del proprio io immaginifico ad una pulsione di morte, ci è sembrato di poter constatare in alcuni esempi cinematografici l’importanza rivestita dai tableaux vivants e dal loro inquietante gioco di immagine e di morte, sia in quanto privilegiati strumenti di esperienza e messa in scena del sé in percorsi psicologici portanti al martirio, sia come oggetti simbolici nell’espressione di problematiche relative alla creazione artistica e alla morte. Vedremo allora

come per il Sebastiano di Derek Jarman¹⁵ il tableau vivant rappresenti la tappa conclusiva di una ricerca narcisistica della propria immagine, che potrà appagarsi solo in una “morte di rappresentazione”.

D’altra parte, il tableau vivant all’interno di un film entra a far parte inevitabilmente di un discorso metalinguistico: vedremo allora come la morte di Stracci in un quadro vivente sul set di un film ne *La ricotta*¹⁶ di Pasolini possa essere letta come un’evocazione per immagini di certi pensieri teorici dell’autore sul cinema; e come invece, in *Passion*¹⁷ di Godard, la messa in scena delle difficoltà incontrate dal regista Jerzy nella realizzazione del suo film costituito di tableaux vivants rappresenti una malinconica ed autobiografica riflessione sulla paura dell’oblio e sul senso del fare cinema.

*Il testo è nato come *Introduzione* alla tesi di laurea discussa dall’Autrice presso l’Università di Bologna nell’anno 2008-2009 ed è stato qui riveduto e corretto.

NOTE

¹ W. Goethe, *Le affinità elettive*, Einaudi, Torino 1996, p. 169.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ Ivi, p. 174.

⁵ Ivi, pp. 197-198.

⁶ Ivi, p. 204.

⁷ Ivi, p. 211.

⁸ *Ibid.*

⁹ Ivi, p. 212.

¹⁰ Ivi, p. 212.

¹¹ *Ibid.*

¹² Ivi, p. 213.

¹³ Ivi, p. 278.

¹⁴ Ivi, p. 316.

¹⁵ D. Jarman, *Sebastiane*, 1976.

¹⁶ P. P. Pasolini, *La Ricotta* in *Ro.Go.Pa.G.*, 1963.

¹⁷ J. L. Godard, *Passion*, 1982.