

La vie en rose: Marie Antoinette di Sofia Coppola

Inviato da di Marianna Marino

L'ultimo dei "ritratti di signora" di Sofia Coppola si sofferma sulla figura di Maria Antonietta, presentata non tanto nello sfarzo di personaggio storico, ma come incarnazione pura della "giovinetta malinconica", personalità che pare essere il principale fil rouge della filmografia della giovane regista americana. Dipingere il '700

Qualsiasi regista si ritrovi a fare un film sul XVIII° secolo deve inevitabilmente fare i conti con Barry Lindon. Sofia Coppola, per la sua Maria Antonietta, sembra considerare la lezione kubrickiana come punto di riferimento fondamentale: la tavolozza prescelta e i rimandi pittorici alla ritrattistica dell'epoca lo confermano. Senza dimenticare che il film della Coppola condivide col capolavoro di Kubrick anche la costumista, l'ottima Milena Canonero. In quanto all'influenza della produzione pittorica, le immagini di Marie Antoinette instaurano una complessa rete di riferimenti con essa. Il film si apre, per esempio, con inusuali titoli rosa shocking, inframmezzati dall'immagine di una protagonista già regina, adagiata sensualmente su un divanetto e attorniata da sontuose torte anch'esse di un rosa quasi fluorescente: come un dipinto delicatamente erotico di Jean-Honoré Fragonard, ma rivisto da Andy Warhol. Quello di Warhol è del resto il punto di riferimento che verrebbe più volte in mente non soltanto per l'evidente elemento "pop" di questa regina adolescente, ma anche per i cromatismi decisi che si mescolano alla classica tavolozza pastello "tipica" del '700 (ma tale tavolozza, che predilige le tinte confetto come il rosa e l'azzurro, potrebbe anche essere stata influenzata dalla proliferazione di sucrieries che invadono le stanze reali) e per l'ossessione calzaturiera di regina e regista (le inquadrature di scarpe costituiscono una buona percentuale del minutaggio del film). È stato già detto anche troppo su questo frivolo aspetto, ma ricordiamo in ogni caso che le scarpe sono opera di Manolo Blahnik, shoes designer divenuto famoso grazie all'ossessione che le protagoniste della nota serie tv Sex and the City nutrono nei confronti delle sue creazioni. La vera ritrattista di Marie Antoinette, ovvero Elisabeth Vigée-Lebrun, è inoltre fisicamente presente nella pellicola (con lo stesso abbigliamento di uno dei suoi numerosi autoritratti, tra l'altro). Ma i dipinti che possiamo vedere nel film sono più cupi dei suoi quadri soffici e delicati: il loro aspetto tenebroso possiede quasi un tocco astratto e inquietante alla Balthus. Non mancano poi i riferimenti alla fotografia, ad elementi di un universo visuale assolutamente contemporaneo. I dolciumi onnipresenti nel film (realizzati per l'occasione da una prestigiosa pasticceria parigina, la Maison Ladurée) conquistano talvolta l'importanza di primi e primissimi piani, come nelle foto sgargianti di Martin Parr. Mentre il conte svedese Hans Axel von Fersen (amante della regina) è interpretato da Jamie Dornan, ex-modello Calvin Klein e recentemente icona di Dior Homme. Altri inserti contemporanei sono rappresentati dalla particolare colonna sonora del film, supervisionata da Brian Reitzell (come già negli altri due film della Coppola). Facendo scontrare Rameau con Gang of Four e Siouxsie and the Banshees, la musica pare affermare l'universalità e l'eternità dell'emozionalità adolescenziale. Il carattere rococò dell'argomento viene in tal modo smorzato e corretto tramite lo studio dei colori, i tocchi postmoderni, il cortocircuito tra le epoche. La Coppola aveva già dimostrato le sue doti nel campo dell'affresco epocale con *The Virgin Suicides* (1999), il suo primo film, dove si era misurata con gli anni '70. Con la sua ultima opera, la regista offre un'insolita declinazione del film storico "in costume", poiché ha preferito attualizzare la giovanissima regina, piuttosto che storicizzarla o addirittura monumentalizzarla, col rischio di renderla un oggetto lontano e ancora più alieno di quanto non fosse già in sé.

Smells Like Teen Spirit

Maria Antonietta e la sua compagnia presentano tutte le caratteristiche di un gruppo di adolescenti moderni. Ne possiedono comportamenti e ritualità (andar per feste, aspettare l'alba, fumare insieme, etc....). Il ribellismo adolescenziale è rappresentato dalla faticosa sopportazione di una vita codificata puntigliosamente in ogni suo aspetto. L'emozionalità della giovane austriaca è in posizione diametralmente opposta alla burocrazia della vita promossa dai francesi. La regista ha infatti confessato che non le interessava realizzare un grande affresco epocale, ma piuttosto il ritratto di una ragazza di fronte a delle complessità troppo grandi per lei. Una regina per caso e suo malgrado, quindi, col peso di responsabilità soffocanti e difficili da mantenere per una giovane più propensa - giustamente - alle frivolezze e al gioco (non solo il gioco vero e proprio, ma il mettersi in scena, coi suoi spettacoli al Petit Trianon, dove si divertiva e si disintossicava dalla corte indossando i dimessi panni della contadina). Tale tipologia di protagonista, come già anticipato, pare essere il leitmotiv dei lavori della Coppola. Vi sono sempre state ragazze al centro delle sue opere precedenti: le cinque sorelle Lisbon di *The Virgin Suicides* e la Charlotte di *Lost in Translation* (2003). Un personaggio di cui è possibile delineare bene le costanti peculiari: il passaggio, la condizione di transito, la metamorfosi, l'incombere di malinconia e morte. Il rito del passaggio è l'evento che segna l'inizio di Marie Antoinette, che si apre appunto con l'addio a Vienna e alla madre prima del viaggio per la Francia. Giunta alla frontiera del suo paese natale, la futura delfina è accolta in un padiglione allestito dai francesi. Qui è costretta a lasciare tutto ciò che riguarda le sue origini asburgiche (indumenti, amicizie, persino l'amato cagnolino) per trasformarsi in quello che sarà presto costretta ad essere. Un atto di spoliatura totale, insomma, attuato non solo sui suoi oggetti, ma sulla sua stessa identità. Maria Antonietta passa dai castigati abiti viennesi alle sensuali e scollate vesti francesi, la sua pelle adolescente si copre di una maschera di cipria. Il padiglione si configura così come un vero e proprio tempio della metamorfosi. Il tema del transito era già fondamentale in *Lost in Translation* (film in cui ritroviamo il tema del confronto tra due mondi, tra due realtà umane): Charlotte e Bob, infatti, non solo sono due turisti, ma sembrano vivere "di passaggio", sfiorando appena gli spazi che percorrono, sfiorandosi timidamente tra loro. Sperduti in un luogo che forse li affascina ma che non comprendono pienamente, si abbandonano al fluire degli eventi e delle sensazioni.

Hortus conclusus

Abbiamo già sottolineato la coerenza presente nella tipologia delle protagoniste delle opere della Coppola: una coerenza che si può rilevare inoltre nella tipologia spaziale. La filmografia della regista si inaugura con un giardino, attraversa le camere di lussuosi alberghi di Tokyo e giunge infine a Versailles (luogo sì splendido e imponente, ma che risulta comunque per la giovane sovrana una sorta di prigione dorata). La maestosità di Versailles è soltanto ingannevole, poiché nasconde la chiusura e il soffocamento di una vita imbrigliata in regole "assurde" che scandiscono ogni momento pubblico e/o privato (per quanto di privato avesse potuto avere, all'epoca, la vita di un reale di Francia). La Coppola sceglie di convalidare questa tensione alla chiusura, limitando la sua opera al periodo versaillese della sovrana. Sceglie anche di eliminare dalla narrazione il côté aneddotico, (l'affare della collana, etc.). La pressione esercitata dalla corte su Maria Antonietta è testimoniata dalla pulsione claustrofobica dell'entourage reale del tempo: Versailles è rappresentato come il luogo dell'artificio opprimente, dove la regina decide di creare delle isole felici e "lontane" dalla corte quali appunto il Petit Trianon e l'Hameau (una sorta di casetta di campagna). Nei suoi nascondigli agresti, Maria Antonietta sembra voler sfuggire non solo alla corte, ma anche alla Storia ("I wanna be forgotten, and I don't wanna be reminded", cantano gli Strokes in What Ever Happened). L'austriaca si trova dunque costretta a reagire all'artificio francese con un'altra finzione (stavolta salvifica), quale quella di dedicarsi agli spettacoli, all'orto, all'adulterio, attività che rappresentano tutte altrettante vie di fuga dal soffocamento di corte: tuttavia, Natural's not in it, come recita il titolo del pezzo dei Gang of Four in apertura. Il castello e i rifugi della regina costituirebbero i due poli di una dialettica tra artificio e natura: ma leggere Rousseau tra l'erba alta non basta a sfuggire alla realtà. Enclave di Versailles, il giardino della regina è appunto soltanto un ennesimo artificio che non mancherà di travolgerla allo stesso modo del castello ("This heaven gives me migraine", per continuare ad appoggiarci alla canzone già citata dei Gang of Four). L'idillio di una Maria Antonietta agreste e quasi virginale, vestita di semplici vesti bianche e dedita alle passeggiate tra l'erba e alla cura dell'orto, richiama le atmosfere soffuse de Il giardino delle vergini suicide. La vergine nel giardino è la figura mitica ed emblematica dell'esordio della regista, così importante da tornare anche in questo film per nulla distante da esso. Un richiamo non causato forse solo dall'affinità tematica, ma anche dalla presenza di Kirsten Dunst (futura attrice-feticcio della Coppola?). L'anomalo biopic sulla più famosa sovrana francese sembra già racchiuso in nuce in questo primo film, grazie alla condivisione di temi cruciali quali adolescenza complicata, dimora soffocante, claustrofobia mortale. L'etichetta di palazzo impone che ogni gesto, anche il più intimo, sia delegato a una complessa gerarchia di nobili aiutanti o servitori: la toeletta mattutina, ad esempio, si trasforma in una tortura estenuante. Tutto mira allo spossamento: per citare la teoria di Kantorowicz sui due corpi del re, non sembra esserci distinzione tra l'aspetto fisico e quello politico del corpo della giovane austriaca. Considerata come un semplice apparato riproduttivo manipolato secondo la logica di due politiche (la madre, l'imperatrice Maria Teresa, attende qualcosa che rinsaldi più concretamente l'alleanza, mentre la corte di Versailles brama un erede), la sua fisicità viene profondamente politicizzata. Maria Antonietta si ritrova così privata di identità, corpo e persino della sua immagine: la sovrana diviene nelle narrazioni e nell'immaginario popolare una femme fatale crudele e indifferente (l'apparizione di una pallida e diabolica Dunst che recita la famosa frase sulle brioches rappresenta infatti l'inconsistenza di certi stereotipi storici).

Les adieux

Anche gli addii rappresentano un momento tipico della filmografia della Coppola. Ne Il giardino delle vergini suicide, le sorelle Lisbon si suicidano (la piccola Cecilia persino due volte...) a causa del desiderio di un mondo che è vietato loro conoscere e possedere. E il finale del film, con quel grottesco ballo "in maschera" (antigas, certo, ma in fondo già un po' settecentesco...) che segna non soltanto l'entrata delle debuttanti in società, ma soprattutto il congedo dalla giovinezza. E l'addio segna anche la conclusione del secondo film, con quei saluti sussurrati e misteriosi tra i due protagonisti. Nel suo ultimo viaggio in carrozza, Maria Antonietta dice "addio per sempre" a Versailles con delle lacrime appena accennate e un sorriso amaro sulle labbra: indici di una rassegnazione al destino che l'ha sempre costretta a dire addio fin dalla primissima giovinezza. Addio a Vienna, alla famiglia, agli usi austriaci e, infine, alla nuova patria francese. Un congedo, quello della regina, che pare riecheggiare la fine dell'ottava delle Elegie duinesi di Rilke: "Così viviamo per dire sempre addio".