



SOCIETÀ ITALIANA
DELLE LETTERATE

Società Italiana delle Letterate

Questo numero prosegue nel solco della riflessione della Società Italiana delle Letterate sulle personagge esplorando il linguaggio cinematografico, che ha attraversato le ricerche della SIL a partire dal volume *Scritture dello sguardo. Narrazioni visive femminili tra fotografia cinema reportage* (a cura di Maria Rosaria Dagostino e Maria Vinella, Bari 2009) fino alle giornate di studio "[L'invenzione cinematografica. Donne che scrivono personagge](#)" (1 e 2 marzo 2014), organizzato da Antonietta Buonauro, Pina Mandolfo, Giuliana Misserville e Maria Vittoria Tessitore.

Nelle pagine che seguono Antonietta Buonauro interlaccia la ricerca femminista sul cinema con il dispositivo della personaggia attraverso l'analisi di due film di Jane Campion, *The Piano* e *In the Cut*; mentre Pina Mandolfo racconta la sua esperienza dietro la videocamera, nell'intreccio tra scrittura e cinema del reale che caratterizza il suo lavoro di videomaker femminista.

Serena Guarracino
Direttivo SIL

Indice

- Personagge e spettatrici: la costruzione dello sguardo e la rappresentazione della femminilità nel cinema di Jane Campion* **p. 241**
Antonietta Buonauro
- Lo sguardo sessuato e la macchina da presa* **p. 253**
Pina Mandolfo



Personagge e spettatrici: la costruzione dello sguardo e la rappresentazione della femminilità nel cinema di Jane Campion

di Antonietta Buonauro

Parlare di personaggia significa modificare i parametri e introdurre altri riferimenti, attraverso i quali riesaminare l'insieme delle produzioni letterarie e più generalmente significanti secondo un altro angolo, quello appunto della differenza sessuale e del genere (Setti 2014: 204).

Nato come "un arbitrio creativo sulla lingua", il neologismo "personaggia" si situa al centro di un articolato percorso di riflessione critica e di una prolifica pratica di lettura che interpella soggettività femminili attraverso storie di donne raccontate non solo all'interno di romanzi e poesie, ma anche in drammi teatrali, film, o serie televisive (Guarracino 2014a). Come nella letteratura, infatti, anche nella storia del cinema si sono avvicinati vari esempi di personagge capaci di uscire dalle convenzioni e produrre effetti di sconcerto rispetto alla femminilità codificata (vedi Setti 2014: 205), aprendo così il varco, in alcuni casi, per la diffusione di generi specificamente indirizzati ad un pubblico femminile, come il melodramma o il *woman's film*, e, in altri, contribuendo a deviare i codici di rappresentazione di generi già esistenti e pensati soprattutto per un'*audience* maschile, come il *thriller*, l'*horror* o il *science-fiction*. Anche grazie all'apporto di studiose e registe che hanno saputo individuare e mettere in discussione i canoni inscritti nella produzione culturale occidentale, le storie raccontate attraverso le immagini in movimento e gli immaginari veicolati attraverso di esse sono andati modificandosi profondamente nella storia del cinema, dando luogo ad inedite, molteplici e più veritiere rappresentazioni della soggettività femminile, del suo desiderio e del suo punto di vista.



In questa prospettiva, tra le cineaste più note degli ultimi decenni, la neozelandese Jane Campion rappresenta con la sua produzione filmica un esempio emblematico di quanto anche le personagge dei film costituiscano "materia viva dell'immaginario" collettivo (vedi Sil 2014), capace di attuare nella spettatorialità meccanismi di riconoscimento, di "vicinanza politica", rendendola presente alla propria differenza (Pigliaru 2013: 126-127). Attraverso pellicole che spaziano dal melodramma al *thriller*, dalle trasposizioni di classici della letteratura al cortometraggio sperimentale, alle serie tv, Campion ha sempre esplorato il desiderio femminile e le sue declinazioni, ponendoli in relazione con i ruoli sociali convenzionali e con le categorie di casa e famiglia, mettendone in questione gli apparenti significati univoci e universali.

Incentrate sulla passione intesa come moto irrinunciabile della soggettività, le vicende delle personagge che abitano questi film raccontano una sfida alle norme patriarcali, attraverso un punto di vista femminile che incide sulle convenzioni narrative dei rispettivi generi cinematografici, modificandole sensibilmente, come vedremo nei due esempi di cui ci occuperemo nei prossimi paragrafi. Nel primo caso, analizzeremo infatti alcuni aspetti di *In the Cut*, *thriller* in cui i *topoi* narrativi e stilistici di riferimento vengono volutamente traditi per dare spazio ad una riflessione sulla costruzione sociale dei ruoli di genere e sui falsi miti legati al concetto di amore romantico. Nel secondo caso, invece, ci occuperemo di *The Piano*, melodramma ispirato alla letteratura gotica ottocentesca, dalla quale Campion riprende non solo le principali tematiche del racconto, ma anche l'adozione di un punto di vista femminile nelle dinamiche della messa in scena, costruite per uno sguardo spettatoriale, ovvero per un piacere visivo, di segno opposto rispetto al cinema narrativo classico.

IN THE CUT. THRILLER AL FEMMINILE

Girato nel 2003 e tratto dall'omonimo romanzo di Susanna Moore, *In the Cut* vede una delle *star* simbolo della commedia sentimentale degli ultimi decenni, Meg Ryan, interpretare un ruolo di protagonista costruito sulla destrutturazione del "mito popolare dell'amore romantico" (Butler 2013: 10). Al centro della vicenda narrata vi è l'intreccio tra le indagini sugli omicidi seriali di un *killer* e le vicissitudini sentimentali, sessuali e affettive di Frannie Avery, insegnante di letteratura e appassionata di filologia che colleziona parole, frasi, versi con cui comporre un dizionario dello *slang* afroamericano.



Come spesso accade nei lavori di *Campion*, l'*incipit* del film, su cui scorrono i titoli di testa, è un vero e proprio prologo che introduce alla narrazione e alle sue significazioni recondite, riguardanti le dinamiche del desiderio femminile e il rapporto tra quest'universo e quello maschile, inteso (anche) come oggetto della pulsione erotica dell'altro sesso. Significativamente queste prime immagini si susseguono sulle note di *Que Sera Sera*, nota canzone degli anni '50 composta per il film di Alfred Hitchcock *L'Uomo che Sapeva Troppo* (*The Man Who Knew Too Much*, 1956) e per la voce di Doris Day, icona hollywoodiana di donna, moglie e madre in quell'interpretazione. Con un testo fortemente evocativo di questi contenuti, la canzone, che nel *thriller* di *Campion* si presenta nella versione "dark" cantata da China Forbes, viene abbinata ad una sequenza visiva composta di immagini oniriche. Al nero su cui si imprimevano i nomi dei personaggi si alternano riprese che mostrano sprazzi dello scenario metropolitano, come il murale raffigurante l'immagine bifronte di una donna con al centro la scritta "one way", o i cumuli di rifiuti agli angoli delle strade, che qualificano sin da subito lo scenario urbano come luogo oscuro e minaccioso, in sintonia con i *topoi* del genere *noir*. Dopo un piano ravvicinato delle gambe di una ragazza che cammina in strada, l'inizio del ritornello della canzone rompe l'atmosfera cupa delineata sinora e l'inquadratura si dinamizza con un *dolly* che raggiunge la camera da letto della protagonista mentre dorme. A questo punto, una breve sequenza in bianco e nero ci introduce nel sogno di Frannie, ovvero nello scenario incantato di un lago ghiacciato, in cui una ragazza volteggiava sotto la neve mentre un uomo (di cui vediamo in primo piano la mano avvolta in un guanto nero), pattinando, compie un giro attorno a lei. Come capiremo nel corso del film, queste immagini evocano l'incontro e l'innamoramento dei genitori della protagonista. Non si tratta però di un ricordo, ma di una rielaborazione fantasiosa, emblema dell'amore romantico nell'immaginario di Frannie.

Come si evince in parte da questo prologo, per compiere la sua operazione di messa a nudo dei desideri conflittuali che si celano dietro le relazioni sentimentali, *In the Cut* adotta i tratti convenzionali del genere gotico letterario e del film *noir*. Centrali nel racconto sono perciò i temi della conoscenza di se stessi e della comprensione della soggettività femminile da parte dell'"altro", qui indagati anche attraverso la lente costituita dal linguaggio: i doppi sensi, i sottotesti racchiusi nello *slang*, a partire dallo stesso titolo del film, sono oggetto di un'appassionata ricerca per la protagonista per via del carico di significazioni recondite che essi portano inscritte. Si tratta di elementi simbolici che ricorrono anche nello stile visivo della messa in scena, e in particolare nelle sequenze ambientate nelle strade della città e nella metropolitana. In sintonia con quella che Butler (2013: 9) ha definito un'appropriazione in chiave "autocosciente" del genere *thriller*, la *New York* di *Campion* si carica di connotazioni gotiche che accompagnano l'esplorazione di luoghi che sono metafora dell'inconscio della protagonista. È quest'esplorazione infatti che simboleggia le discese nei bui corridoi sotterranei del *subway* o nei vicoli popolati da figure sinistre e costellati di parole che



sembrano indizi di verità da scoprire: così va interpretata per esempio la sequenza dai tratti onirici in cui Frannie si appunta dei versi di Garcia Lorca letti in treno, mentre due uomini trasportano un cuscino di fiori rossi a forma di cuore con al centro la scritta "Mom"; o quella in cui si imbatte nei primi tre versi dell'*Inferno* di Alighieri, evocativi della direzione pericolosa in cui sta andando la sua vita; o ancora, quella in cui, cercando di evitare John Graham, un *ex-boyfriend* disturbato, casualmente posa lo sguardo sul cartello "*poetry in transit*" su cui è scritto:

*Viene da lontano.
È entrato nella stanza
E poi dentro il cerchio.*¹

Come nei due casi precedenti, questi versi rappresentano un *rebus* da risolvere per lo spettatore e per la protagonista (vedi Mangiarotti 2002). Il cerchio citato corrisponde al circolo percorso dal padre di Frannie nella sequenza iniziale del film (che allude simbolicamente alla relazione tra amore e matrimonio), ma indica anche la zona di pericolo in cui la protagonista si trova per via degli uomini che gravitano attorno alla sua vita: Graham, con la sua invadenza, Cornelius, lo studente con cui ha un rapporto ambiguo, l'ispettore Malloy, con cui vive una relazione sentimentale complicata, e il *serial killer, macho* ispanoamericano la cui firma è un anello di fidanzamento.

L'atmosfera cupa e straniante che le sequenze ambientate in metropolitana contribuiscono a creare serve alla regista per confrontarsi con l'intreccio tra sesso e violenza tipico del *thriller*, e mettere a nudo la complessità che si cela dietro i dualismi maschile/femminile e carnefice/vittima su cui questo genere tende ad appiattire le dinamiche del desiderio (vedi McHugh 2004). A ben vedere, infatti, il *serial killer plot* non viene qui semplicemente rovesciato per dare luogo a un *empowerment* della figura femminile, tradizionalmente vittimizzata in queste pellicole (dove di solito è l'uomo a ricoprire un ruolo salvifico e risolutore), ma viene modificato in modo da sacrificare la tipica *suspense* per dare spazio al sottotesto emozionale della storia. Non producendo tensione nel progressivo avvicinarsi della scoperta delle vittime, la disarticolazione compiuta dal *killer*, ossia l'operazione feticistica del tagliare a pezzi le vittime, significativamente costituisce ciò che più lo accomuna a Frannie, la quale a sua volta seziona il linguaggio, sebbene nel suo caso questo modo per astrarsi dalla realtà si trasformerà nella chiave per interpretare il proprio desiderio e, finalmente, viverlo.

¹ Tratti da una canzone dei Seneca Indians, *A Song of My Song*.



È allora nella prospettiva di questa ricerca di una risoluzione del rapporto con l'altro sesso e della comprensione delle dinamiche del desiderio che Campion ci spinge a leggere non solo la *love story* tra Frannie e Malloy, ma anche l'operato dell'assassino. Il finale del film, in cui quest'ultimo conduce la protagonista al faro,² è emblematico in questo senso. Mettendo in scena un vero e proprio corteggiamento, con tanto di musica, vino e un ballo lento, Rodriguez costringe la donna a prendere parte al suo "sogno d'amore" (vedi Melandri 1988 e Bono 2011) e a indossare l'anello infilato nel pugnale mentre le chiede: "Vuoi sposarmi?". La natura ingannevole dell'amore romantico sembra mostrarsi in tutta la sua forza in questo epilogo che culmina con un'inquadratura iconica che esibisce dall'alto l'ennesima morte avvenuta per riprodurre un idillio irrealistico, impraticabile. A questo punto, la corsa di Frannie verso casa e verso Malloy – il quale contrariamente ai canoni del genere è un poliziotto che non trae in salvo la sua donna – è anche lo scenario possibile, secondo la regista, di un'evoluzione alternativa del legame sentimentale antiromantico.

LEZIONI DI PIANO. FIABA GOTICA CONTEMPORANEA

Vincitore nel 1994 di tre premi Oscar, *The Piano* (*Lezioni di Piano*, 1993) è il film più premiato della carriera di Jane Campion, che la consacra poi anche prima donna vincitrice della Palma d'Oro al festival di Cannes. Come già era avvenuto per la pellicola di Ridley Scott *Thelma e Louise* uscita due anni prima, il film genera sin da subito un intenso dibattito nei media americani e se per il pubblico maschile risulta di secondario interesse, come testimonia anche un noto commento dell'allora Presidente Bill Clinton (vedi Margolis 1999), la messa in scena del risveglio sessuale di una giovane madre che oppone la propria volontà alle norme sociali scatena invece notevoli ripercussioni nella vita di molte delle donne che hanno modo di vederlo. Ne sono testimonianza le tante lettere inviate a giornali e riviste in cui vengono raccontati i processi di disvelamento di emozioni e addirittura di traumi rimossi innescati dalla visione in sala, come nel caso emblematico di Pauline Grogan, governante neozelandese per la quale la visione di *Lezioni di piano* riportò alla memoria il ricordo di abusi subiti durante l'infanzia (vedi Margolis 1999).

Definito da Patricia Mellencamp "a Gothic fairy tale", una fiaba gotica "completa di un viaggio, una foresta, una capanna nel bosco, un oggetto magico, un principe, un bacio e un vissero felici e contenti, reso inusuale mediante l'ossessione, l'impellente forza del pensiero" (Mellencamp 1995: 7), *The Piano* si colloca tra le pellicole più rappresentative di quella che è stata definita da questa studiosa la terza ondata

² Il riferimento a *Gita al faro* di V. Woolf (1927) ricorre nel film. In una delle sequenze iniziali la protagonista lo assegna ai suoi studenti e quando uno di loro lo definisce un racconto in cui non succede nulla eccetto la morte di una vecchia signora, Frannie risponde: "Quante donne devono morire perché sia un buon libro?".



femminista del cinema, caratterizzata da registe alla ricerca di storie dalle “risoluzioni positive per le donne, all’interno della stessa esperienza delle donne” (Perez Riu 2000: 163). Nel caso di *Campion* tale ricerca volge all’indietro, al XIX secolo, di cui il film indaga gli aspetti storico-culturali e le problematiche coloniali. La vicenda è infatti quella di una giovane donna scozzese, Ada McGrath, la quale dopo un lungo viaggio giunge insieme alla figlia Flora in un villaggio della Nuova Zelanda, dove vive Alistair Stewart, proprietario terriero che il padre le ha fatto sposare pur non avendolo mai conosciuto, se non attraverso uno scambio epistolare. Muta dall’età di sei anni per un motivo sconosciuto anche a se stessa, Ada comunica con il mondo in due modi: attraverso il linguaggio dei segni, di cui si fa interprete la sua bambina, e attraverso la musica del suo pianoforte, strumento al quale è legata da un amore viscerale.

Se il primo incontro con il marito, uomo conformista e bigotto, rivela sin da subito l’impossibilità di un’intesa con Ada, la conoscenza di George Baines, collaboratore di Stewart, segnerà invece l’inizio di una tribolata storia d’amore. Considerato dalla comunità poco più di un selvaggio per via della familiarità con il linguaggio e i costumi Maori, Baines si rivelerà capace di andare oltre la diversità apparente della protagonista. Accomunati dalla condizione di *outsiders*, i due finiscono per intraprendere segretamente, durante le loro “lezioni di piano”, un controverso percorso di “educazione sentimentale”, scatenando la reazione prima della piccola Flora e poi di Alistair, che arriverà a tagliare un dito alla moglie. Questo episodio segnerà la fine del loro matrimonio e la scelta di Ada di abbandonare la Nuova Zelanda per ricominciare una nuova vita insieme a Baines e alla figlia.

Come sottolinea Perez Riu (2000), rifacendosi alla letteratura gotica del XIX secolo, il lavoro di *Campion* indaga i processi psicologici implicati nella vita amorosa e nello sviluppo intellettuale di una donna in quell’epoca, sollecitando implicitamente il confronto con la condizione femminile attuale nella cultura occidentale. All’interno della narrazione perciò, l’elemento in comune “con il *plot* vittoriano”, costituito dal tema del “disaccordo coniugale”, sembra svilupparsi ponendo in correlazione l’indagine sulla “frustrazione sessuale” dei personaggi maschili e di quello femminile “con la battaglia della donna per il riconoscimento [...] del suo desiderio e del diritto di decidere della propria vita” (163). Per questa “esplorazione gotica dell’impulso romantico” (Mellencamp 1995: 177), *Campion* prende a modello la protagonista di *Cime Tempestose* (Brontë 2008), fiera, passionale, incapace di identificarsi unicamente con il ruolo di madre e pronta a ribellarsi alle richieste del contesto patriarcale. Come Catherine, Ada attua la sua battaglia contro il patriarcato all’interno del nucleo familiare, giungendo a conseguenze tragiche che contribuiscono a delineare un’idea della natura umana come selvaggia e spontanea e dell’amore come passione indomabile, che se addomesticata diventa vuota e insignificante. Sebbene non la si senta emettere suoni fino alle sequenze finali, Ada riesce a stabilire con la spettatorialità un rapporto esclusivistico che travalica i confini diegetici ed estranea le figure patriarcali del racconto. Come si vedrà nel corso del film, infatti, l’adozione del



suo punto di vista divide il mondo che la circonda in due emisferi: il primo, dell'incomunicabilità e dell'incomprensione, al quale appartengono tutti coloro che aderiscono alla Legge del Padre, all'ordine simbolico (il padre e Stewart, ma anche le signore del vicinato); e il secondo, dell'affettività, in cui la diversità non è considerata deplorabile e la comunicazione è pertanto possibile (al suo interno si collocano Flora e Baines, ma anche le donne Maori e la protagonista stessa).

Come ha scritto Elaine Showalter, sebbene l'afasia si sia configurata nel XIX secolo come uno tra i sintomi più frequenti nelle donne isteriche (Showalter 1987), il mutismo di Ada si configura invece come l'espressione di una straordinaria forza di volontà ("mio padre dice che ho un talento oscuro e che il giorno in cui mi verrà in testa di smettere di respirare sarà il mio ultimo"). Suonando il pianoforte dall'età di cinque anni, il rifiuto di comunicare verbalmente, ovvero di usare la stessa lingua del padre appena un anno dopo, più che rappresentare l'impossibilità di esprimersi, appare l'adozione volontaria di un linguaggio altro, personale e intimo, che né il padre, né il marito possono comprendere davvero. Come sottolinea Perez Riu, l'attaccamento di Ada allo strumento musicale si configura allora come parte di una fantasia di potere del periodo infantile: il pianoforte è per lei un "oggetto magico", attraverso il quale dà voce al suo desiderio. Una volta raggiunta la maturità sessuale, poi, quest'oggetto si carica di una nuova connotazione, divenendo il feticcio della passione. Così, come nel romanzo di Brontë Catherine dirà a proposito di Heathcliff, "he is more myself than I am" (è me più di quanto lo sia io stessa), così Ada, legando la nascita di sua figlia allo strumento e al suo insegnante di musica, suona il piano in un modo diverso da chiunque altro, poiché esso esprime la sua soggettività (unica e direttamente legata all'inconscio), da cui trae passione e ispirazione. La correlazione evidenziata da Perez Riu con le parole di Catherine, ci sembra rimandare alla definizione lacaniana del *fantasma* psicoanalitico,³ lo scenario all'interno del quale si sviluppa il desiderio di ogni soggettività, e che rappresenta secondo Lacan il vero nocciolo costitutivo dell'io, perché serve a colmarne un fondamentale vuoto costitutivo. In questo senso, l'esistenza dell'altro, cioè dell'oggetto del desiderio, si configura come vitale per il soggetto, per il quale rappresenta qualcosa che è "in lui più di lui" (Žižek 2009: 198-199; vedi anche Lacan 1978), a cui tiene più che alla propria vita: nell'alterità l'io lacaniano trova se stesso, come Catherine con Heathcliff, come Ada con il suo pianoforte. L'esistenza dell'una dipende imprescindibilmente da quella dell'altro, senza il quale può morire (o sentirsi morta).

³ Sulla correlazione tra teoria psicoanalitica lacaniana e *The Piano*, vedi Neroni 2004 e Perez Riu 2000.



In questa prospettiva, il *leitmotiv* costituito nel film dal movimento circolare compiuto da Ada con le dita sia sui tasti del suo strumento che sul corpo di Baines è indicativo della completa devozione di questa personaggioia alla passione piuttosto che al linguaggio verbale, al desiderio piuttosto che alla Legge del padre (vedi Neroni 2004) e, allo stesso modo, laddove l'esperienza fisica, passionale, sembra non poter rientrare nelle prescrizioni normative, anche l'uso della voce *over* sembra preposto (oltre che ad introdurre la narrazione) a dare forma alla natura irraggiungibile del corpo, ad una dimensione non definibile dell'identità. Contraddicendo l'assunto ideologico secondo cui la voce fuori campo debba rappresentare significazioni identificabili, quella di Ada esprime significazioni non simbolizzabili, apre un varco al "non-sense".

Le espressioni facciali e il linguaggio del corpo appaiono designate per coadiuvare il linguaggio, ma essi esprimono anche la pulsione, quell'elemento a cui il linguaggio non può arrivare direttamente. Lo stile registico di *Campion* sembra lavorare per enfatizzare tutto ciò attraverso l'insistenza del linguaggio del corpo dei personaggi femminili ed enfatizzando il modo in cui questo linguaggio del corpo è intimamente connesso alla loro passione. (Neroni 2004: 294)

Lo stile di *Campion* dipinge le pulsioni come la modalità fondamentale di espressione della soggettività. Esse non possono essere limitate, arrestate, perché tendono a riaffiorare negli interstizi tra mente e corpo e così lo stesso tentativo di limitarle diviene espressione della loro ubiquità negli atti del soggetto. Per questo Neroni definisce *Campion* la *filmmaker* della pulsione, la cui indagine si svolge anche sul piano formale all'interno del testo filmico.

In *The Piano* questo movimento indagatorio implica un meccanismo di destrutturazione, o meglio un ribaltamento, dei codici di messa in scena dei corpi come sono stati definiti nel cinema narrativo *mainstream*. Facendo propria la lezione della critica femminista degli anni Settanta e Ottanta, *Campion* rovescia i termini del rapporto voyeuristico tra quello che Mulvey definiva il soggetto (maschile) attivo dello sguardo e il suo oggetto (femminile), passivo, del desiderio (vedi Mulvey 1978) e dispone la messa in scena per soddisfare il piacere dello sguardo femminile, erotizzando la nudità maschile. Emblematiche in questo senso sono le sequenze ambientate nella casa di Baines. Se nella prima parte del film, attraverso il ricatto imposto ad Ada, l'uomo soddisfa il proprio voyeurismo avvicinandosi sempre più al corpo della protagonista, man mano che il sentimento per lei cresce, è il corpo maschile ad essere messo sempre più in evidenza dalle scelte registiche, finché, dopo una delle "lezioni di piano", Baines appare inquadrato di spalle, mentre osserva il pianoforte chiuso: in un gesto che rimanda alla sensualità generalmente riposta da Ada nel toccare i tasti, l'uomo si sveste e usa la sua maglia per pulire la superficie dello



strumento. In una ripresa la cui sensualità è accentuata dalla luce calda proveniente dalla finestra, la macchina da presa indugia su questo nudo rendendo Baines oggetto di uno sguardo contemplativo, quello della spettatorialità, che si connota come desiderante, rafforzato peraltro dal fatto di prefigurare il desiderio nascente di Ada (e quindi il suo sguardo).

Il ribaltamento dei modelli di fascinazione tipici del cinema narrativo che Mulvey descrive come "preesistenti, già attivi nell'individuo e nelle formazioni sociali che lo hanno plasmato" (29) e che rendono solitamente il corpo femminile oggetto dell'erotismo proprio dello sguardo (maschile eterosessuale) cinematografico secondo l'interpretazione socialmente stabilita, nel film non riguarda tuttavia soltanto Baines, ma anche Stewart. In una sequenza successiva al tradimento, Ada si introduce durante la notte nella stanza del marito nel tentativo di riavvicinarsi a lui, accarezzandolo sensualmente mentre è disteso sul letto. Come nel caso precedente, la luce fioca delle candele che illumina parzialmente le lenzuola e gli indumenti bianchi di Stewart carica di sensualità la visione della sua schiena nuda e attiva un processo di identificazione spettatoriale con il punto di vista della protagonista, che pertanto anche qui non viene "guardat[a] e mostrat[a]" secondo il "tradizionale ruolo esibizionistico" assegnato dal cinema alle sue protagoniste (34). Al contrario di quanto avviene per i personaggi maschili, la sensualità di Ada passa invece principalmente attraverso i suoi sensi (la vista, l'udito, il tatto), attraverso la musica, gli sguardi e le carezze che ella riserva al pianoforte e ai corpi con cui stabilisce una relazione affettiva (Flora) o sessuale (Baines, Stewart). Allo stesso modo, anche la sua svestizione nel film non è mai rappresentata come un momento di erotica contemplazione, ma come un atto di liberazione dalla costrizione rappresentata da abiti scuri e ingombranti. Ada è "mascherata" come una "donna vittoriana convenzionale" (Perez Riu: 170), che l'ampia gonna e i corpetti rendono impacciata, richiamando i limiti di quella "società civilizzata" appesantita dalle norme di comportamento e da una rigida classificazione di genere. Soltanto all'interno di uno spazio separato dal resto della comunità Ada e Baines possono allora compiere il gesto liberatorio di svestirsi (che diventa il simbolo di uno dei più rilevanti messaggi ideologici del film) ed esplorare le loro passioni e conflitti interiori.

In questo processo il pianoforte sembra acquisire un valore simbolico, funzionando, come è evidente dagli spostamenti che subisce nel corso delle vicende, come un "oggetto transizionale" per la protagonista. Nella prima parte del film infatti, il piano costituisce il bene più prezioso per Ada, un feticcio da cui si ritiene inseparabile. Successivamente, proprio attraverso il pianoforte (e fisicamente vicino ad esso) avviene la nascita della relazione amorosa con Baines, il quale, convinto che i propri sentimenti non siano ricambiati, finirà poi per rispedire lo strumento a Stewart. A questo punto, lo svuotamento della casa di Baines da quell'ingombrante oggetto si carica di un duplice significato. Se da un lato infatti esso rappresenta il sintomo della ferita melanconica di un uomo innamorato ("lo vorrei che mi voleste bene, ma non è così"), dall'altro, poiché proprio in seguito a questo gesto Ada si renderà conto di



ricambiare quel sentimento e si ribellerà alla restituzione, ci sembra che esattamente come l'oggetto transizionale durante l'infanzia, nel film anche il pianoforte perda il suo valore affettivo nel momento in cui l'investimento amoroso della protagonista si rivolge altrove. Quest'interpretazione sembra conciliarsi anche con la scelta di gettare in mare lo strumento nell'epilogo del film, nonostante le insistenze di Baines: centro emotivo di una vita passata, il pianoforte finisce negli abissi dell'oceano e dell'inconscio di Ada, insieme ad una parte, bambina, di lei. Quell'abisso, tuttavia, non verrà del tutto rimosso dalla protagonista, che vi farà ritorno nei suoi sogni, di notte, come alla sua "stanza tutta per sé".

CONCLUSIONI

Attraverso due testi filmici appartenenti a generi per certi versi opposti e nati per essere indirizzati verso *target* spettatoriali differenti (maschile per il *thriller*, femminile per il melodramma), ho tentato di evidenziare come, nel cinema *mainstream* occidentale, la costruzione di personaggi abbia non soltanto introdotto storie inedite di donne per le donne, modificando di fatto i canoni narrativi e formali di riferimento, ma anche consentito di veicolare nuovi modelli sociali e di *gender*, contribuendo a lasciar emergere forme di soggettività tradizionalmente occultate dalle rappresentazioni dominanti.

Jane Campion si configura in questo senso come una delle più attive e rappresentative cineaste contemporanee, il cui eclettismo nell'attraversare generi eterogenei e media differenti (dal cinema, alla televisione, al video, dal corto al lungometraggio, etc...) resta costantemente ancorato all'interesse per l'analisi e la messa in scena della soggettività femminile nei suoi aspetti meno esibiti e più veritieri, nelle forme anticonvenzionali del suo desiderio e nelle sue abiezioni (vedi Kristeva: 1989). Ada e Frannie, pur nella loro diversità, ci sembrano perciò emblemi di una trasversale rappresentazione "altra" delle donne, fatta per le donne, per la loro identificazione spettatoriale e per il loro piacere visivo. Ciò non implica tuttavia una costruzione univoca della femminilità, né antitetica in tutto e per tutto alla sua rappresentazione convenzionale nel cinema di genere. Al contrario, attraverso questi esempi, Campion sa entrare nel merito degli aspetti controversi che contraddistinguono il desiderio femminile, la cui natura non consiste nel mero rovesciamento del modello dualistico attivo/passivo dei ruoli normativi della cultura patriarcale, ma in una più complessa articolazione di istanze desideranti, di cui questa regista indaga, evidenziandole, proprio le contraddizioni, sottolineando in alcuni di questi elementi di incoerenza i possibili punti di contatto e di connessione con le istanze del desiderio maschile, che vengono perciò di rimando interrogate e messe a loro volta in questione.



BIBLIOGRAFIA

- Bono P., 2011, *Riscritture d'amore*, Iacobelli, Roma.
- Brontë E., 1847, *Wuthering Heights*, trad. it. *Cime tempestose*, traduzione di R. Binetti, Garzanti, Milano, 2008.
- Butler L., 2013, "Too Close to the Bone: The International Critical Reception of Jane Campion's *In the Cut*", *Studies in Australasian Cinema* 7.1, pp. 10-21.
- Guarracino S., 2014a, "Dirsi letterata, dirsi femminista", *Altre Modernità* 11, pp. 228-234.
- Guarracino S., 2014b, "Bibliografia dei volumi miscellanei da seminari e convegni SIL, 1996-2014", *Altre Modernità* 11, pp. 236-237.
- Kristeva J., 1980, *Powers of Horror. An Essay on Abjection*, trad. it., 1981, *Poteri dell'orrore. Saggio sull'abiezione*, Spirali, Milano.
- Lacan J., 1978, *Ecrits*, trad. it., *Scritti*, traduzione di Giacomo B. Contri, Einaudi, Torino, 2002.
- Margolis H., 1999, *Jane Campion's The Piano*, Cambridge University Press, Cambridge.
- McHugh K.A., 2007, *Jane Campion*, University of Illinois Press, Champaign.
- Melandri L., [1988] 2002, *Come nasce il sogno d'amore*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Mellencamp P., 1995, *A Fine Romance. Five Ages of Film Feminism*, Temple University Press, Philadelphia.
- Mulvey L., 1975, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", trad. it. "Piacere visivo e cinema narrativo", *nuova dwf* 8, 1978, pp. 26-81.
- Neroni H., 2012, "Following the Impossible Road to Female Passion: Psychoanalysis, the Mundane, and the Films of Jane Campion", *Discourse* 34.2-3, pp. 290-310.
- Perez Riu C., 2000, "Two Gothic Feminist Texts: Emily Brontë's *Wuthering Heights* and the Film, *The Piano*, by Jane Campion", *Atlantis* 22.1, pp. 163-173.
- Pigliaru A., 2013, "Natalia, Camilla e Daniela. Dal nome alla genealogia nelle personage di Fausta Cialente", in Ammirati A. et alie (a cura di), *Contro versa. Genealogie impreviste di nate negli anni 70 (e dintorni)*, Reggio Calabria-Roma, pp.125-143.
- Setti N., 2014, "Personaggia, personage", *Altre Modernità* 12, pp. 204-212.
- SIL, 2014, "Come si costruisce un'eroina?", <http://www.societadelleletterate.it/personagge/> (16 aprile 2014).



Showalter E., 1987, *The Female Malady. Women, Madness and English Culture 1830-1980*, Virago Press, Londra.

V. Woolf, 1927, *To the Lighthouse*, trad. it. *Al faro*, traduzione di N. Fusini, Feltrinelli, Milano 1992.

Žižek S., 2009, *Lacrimae rerum*, Sheiwiller, Milano.

Antonietta Buonauro è dottoressa di ricerca in studi sul cinema. Si occupa prevalentemente di teorie del cinema, *trauma studies* e *gender studies* nel cinema americano classico e contemporaneo e nei nuovi media. Su questi temi ha pubblicato saggi e articoli in volumi collettanei e riviste scientifiche, tra cui "Paesaggi della catastrofe. Gli tsunami dei media" (2014), "Trauma studies, cinema americano post-11 settembre e senso di colpa occidentale. Il caso di *Babel*" (2012), "Edipo in abiti noir. *Amleto* di Olivier e *Sangue nel sogno* di Ulmer" (2012), "Archetipi e stereotipi: dinamiche della sovversione nella saga di *Shrek*" (2011), "Cinema e filosofia nella riflessione di Slavoj Žižek: ideologia, lacanismo e cultura di massa" (2010), "Horror film e estetica masochistica: piacere visivo e dinamiche dell'identificazione" (2008). Nel 2014 ha pubblicato il volume *Trauma, cinema e media. Immaginari catastrofici e cultura visuale del nuovo millennio* (Bulzoni), a partire dal quale ha tenuto recentemente dei seminari all'Università di Modena e Reggio Emilia e all'Università di Bologna. Socia della Società Italiana delle Letterate, per la quale ha fatto parte del comitato scientifico dei seminari estivi residenziali, tra il 2008 e il 2009 è stata nella redazione della rivista femminista *dwf*.

antonietta.buonauro@gmail.com



Lo sguardo sessuato e la macchina da presa

di Pina Mandolfo

Io/noi donne della generazione del femminismo, consapevoli che il neutro maschile non mi/ci riconosce e non parla per me/noi, dopo aver messo in discussione saperi codificati, dopo aver fatto luce, in questi anni, sull'equivoco della parità, mi/ci chiediamo se, nonostante l'imbarbarimento del tessuto sociale e culturale e la controffensiva sferrata dal sistema patriarcale, abbiamo tenuto fede alle consapevolezze di quella felice stagione del femminismo. Cioè se, con il trascorrere degli anni e con i mezzi che ognuna di noi ha imparato ad usare, permanga e, ancor più, si ri-presenti accresciuta la messa in pratica di un nostro discorso differente da quello del Logos maschile.

Mi voglio riferire qui, per quel che mi riguarda, alla scrittura e alla produzione di immagini filmiche e documentarie contraddistinte dalla messa in scena di un modello di mondo con uno sguardo sessuato. Torno ad interrogarmi, come facciamo ormai da decenni, se esista e dove risieda la linea di confine tra la rappresentazione femminile e quella maschile. Una rappresentazione che, per semplificare il discorso, superi l'atavica messa in scena del silenzio femminile e l'esposizione del corpo.

E' ormai cosa a lungo dibattuta quella che rivendica la differenza dell'autorialità femminile. Una differenza che si manifesta, in primo luogo, nella costruzione della storia e nella scelta delle personagge, qualunque sia il mezzo. Le donne, in linea di massima, scelgono di raccontare donne. La ricerca di senso si manifesta nel far sapere quel che è accaduto ad alcune perché diventi accadimento di tutte. Anche nel cinema, come nella scrittura, è prevalente un bisogno di memoria, donne comuni di ogni giorno, donne coraggiose, donne ferite, che ci rimandino finalmente il gusto di riguardarci.



Non è secondario, inoltre, nella produzione filmica, il bisogno di autoaffermazione che dall'autrice passa alla protagonista in un gioco delle parti che diventa dialogo, reciprocità tra chi narra, chi è narrata e chi assiste alla narrazione. Soggetti che si specchiano e, per la prima volta, si riconoscono nella celebrazione di una irriducibile differenza e una soggettività che nulla ha in comune con gli stereotipi e le proiezioni fantasmatiche della narrazione maschile.

In questo gioco delle parti potrà intervenire anche la proiezione sullo schermo di identità nuove, immaginate per sé dall'autrice e messe in scena in ritratti ideali, ma ritratti in cui la similarità del sesso, tra chi narra e chi è narrata, accresce la "donnità" della storia e la soggettività femminile. Penso ad alcune protagoniste del cinema di Margarethe von Trotta o alla protagonista della mia sceneggiatura del film *Viola di mare*. Storie in cui la funzionalità erotica tra donne è il mezzo per scardinare la cultura dei "padri". Già solo la loro presenza nel film è trasgressione, differenza in atto contro il cinema dello sfruttamento del corpo.

Le spinte e le sfide narrative dei film a firma di donna sono sostanzialmente simili a quelle dei documentari. Anche qui il soggetto donna è protagonista privilegiata. Nel documentario, e mi riferisco anche alla mia esperienza, l'autrice si colloca dentro la protagonista ed agisce l'empatia necessaria a narrare una vita "in fieri" priva di ideologie preconcepite o sconfinamenti storiografici. Non è da sottovalutare, in tutto questo, il pericolo di uno sconfinamento narcisistico, da un lato, e, dall'altro, di una ambiguità segnata da forza e debolezza. La forza è costituita da una identità femminile che accetta di mostrarsi e così facendo sale sulla scena pubblica denunciando il suo disagio in un mondo che non le corrisponde; la debolezza è nell'atavico e, spesso inconsapevole, senso di incertezza che ogni donna ha nel prendere la parola come se violasse il territorio maschile, parlando delle pieghe nascoste di un genere che difficilmente accetta di essere scoperto; di un genere che pretende, da solo, di raccontare il mondo. Ho verificato tutto questo girando il mio più recente documentario, *Orizzonti mediterranei, storie di migrazione e di violenze*. Durante tutte le riprese ho percepito questo disagio, che talvolta diventava silenzio inviolabile da parte delle donne intervistate, silenzio come destino ineluttabile.

Il lavoro di uno sguardo sessuato, di una regia "consapevole" nella produzione di immagini ha, in definitiva, delle finalità pedagogiche e strategiche: decostruire stereotipi femminili per costruire il genere. Ed è attraverso questo processo che il mezzo cinema, sia esso *fiction* o documentario, insieme alle sue grosse possibilità di creare comunicazione collettiva, contiene una particolare predisposizione: prefigurare o indagare modelli di comportamento nuovi e inediti che non si trovano ancora chiaramente espressi nella società se non come aspirazioni. L'occhio femminile dietro la cinepresa, con quello che produce di verità e fantasie, potrà fare emergere nella rappresentazione della realtà qualcosa di essa portata un po' più avanti. Un non detto, un non mai codificato di aspirazioni che si trasformano in un sogno nuovo tutto femminile guardato ad occhi aperti nel buio della sala. Queste due possibilità,



comunicare collettivamente scenari inediti e prefigurare nuovi modelli, credo siano i due aspetti fondamentali che attraggono le donne nel cinema e che ne hanno fatto uno strumento di comunicazione preferito. Strumento anche pedagogico senza, ovviamente, gli orpelli della militanza che segnò tanto cinema di donne degli anni '70.

In definitiva riassumerei in tre punti fondamentali le spinte molteplici che sottendono il processo narrativo femminile nel cinema:

- La ricerca di un principio di autorità.
- La ricerca delle tracce silenziate dalla rappresentazione maschile.
- La ricerca di modelli ideali, nuovi, che riscattino l'ordine estetico e simbolico di una storia anonima e sciupata o perduta nelle scorie della storia.

Non so quanto di consapevolezza di tutto questo ci sia da parte delle donne che fanno cinema o che producono immagini in generale. Ma accade spesso che, pur non sapendolo preventivamente, si capisca subito, da parte di chi guarda, se un'opera filmica è un prodotto a firma femminile.

Concludendo direi che questa ricerca del "noi" nel cinema delle donne potrebbe essere un terreno pericoloso anche se esaltante. Inoltre, l'assenza di modelli precostituiti, come scrive Virginia Woolf, "non necessariamente è uno svantaggio", ma direi, piuttosto, che nel cammino, ancora lungo e accidentato, della rappresentazione e dell'autorappresentazione del femminile sia un sorprendente vantaggio.

FILMOGRAFIA

Carpe Diem (sceneggiatura e co-regia con Maria Grazia Lo Cicero, 2007)

Silenzi e Bugie (sceneggiatura e co-regia con Maria Grazia Lo Cicero, 2008)

Correva l'anno (sceneggiatura e regia, 2008)

Viola di mare (soggetto e co-sceneggiatura con Mario Cristiani, Donatella Diamanti, Donatella Maiorca, 2008)

L'antigattopardo, Catania racconta Goliarda Sapienza (soggetto, 2012)

Donne, sud, mafia: videolettera dalla Sicilia (soggetto, sceneggiatura e co-regia con Maria Grazia Lo Cicero, 2013)

Orizzonti mediterranei: storie di migrazione e di violenze (soggetto, sceneggiatura e co-regia con Maria Grazia Lo Cicero, 2014)

Gesti di luce: Mistretta racconta Maria Messina (soggetto, sceneggiatura e co-regia con Maria Grazia Lo Cicero, 2014)



Come un Incantesimo, Mary e Percy Shelley nel Golfo dei Poeti (soggetto, sceneggiatura e co-regia con Maria Grazia Lo Cicero, 2014)

Pina Mandolfo

Mi occupo di cinema, di ricerca letteraria, di formazione. Faccio lavoro intellettuale e didattico, con particolare attenzione ai processi di innovazione e alla didattica della differenza. Ho insegnato Didattica della lingua straniera nei Corsi di specializzazione post-laurea all'Università di Palermo. Ho collaborato con le riviste *Lapis* e *Noi donne* e con il quotidiano *La Sicilia*. Ho organizzato, dal 1978 al 1982 diverse rassegne cinematografiche a Catania, inclusa *L'immagine riflessa*, con una personale di Margarethe von Trotta e Chantal Akerman. Sono autrice del romanzo *Desiderio* (La Tartaruga Baldini&Castaldi, Milano, 1995), tradotto in Germania e Svizzera (Piper, Monaco, 1996); del racconto breve "Racconto di fine anno" (in *Principesse azzurre*, Mondadori, 2004); dei saggi: "Il sud delle donne, le donne del sud" (in *Cartografie dell'Immaginario*, Sossella, Roma, 2000), "La felicità delle narrazioni" (in *Lingua bene comune*, Città aperta, 2006); e del racconto "Una necessità chiamata famiglia" (*Leggendaria*, maggio 2001). Nel 2004, in collaborazione con l'Università di Palermo, ho organizzato l'incontro della città con Le madres di Plaza de Majo.

Sono stata tra le socie fondatrici della Società Italiana delle Letterate e ha fatto parte di tre Consigli Direttivi. La memoria, la terra di Sicilia e le sue donne sono i temi privilegiati della mia scrittura e della mia creazione artistica. Il cinema, la diffusione delle pratiche e dei saperi delle donne, i temi relativi alle differenze, prima tra tutte quella di genere, sono l'oggetto del mio lavoro e del mio impegno politico e civile.

pinamandolfo@virgilio.it