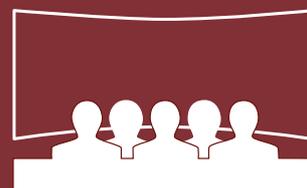


IL DOCUMENTARIO ITALIANO: MODELLI, POETICHE, ESITI

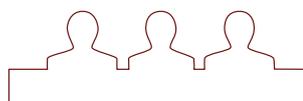
A CURA DI
CRISTINA FORMENTI
E LAURA RASCAROLI



SCHERMI
STORIE E CULTURE DEL CINEMA
E DEI MEDIA IN ITALIA



ANNATA II
NUMERO 4
luglio
dicembre 2018



Schermi è pubblicata sotto Licenza Creative Commons

SGUARDI IN CONFLITTO: SCRITTURA FEMMINILE E MEMORIA COLLETTIVA NEL DOCUMENTARIO ITALIANO CONTEMPORANEO

Laura Busetta

This article aims to analyse how, in recent decades, the documentary has been the preferred space for the affirmation of new female voices in Italy, especially through the use of hybrid practices that include the combination of found footage, amateur film, and home movie. While the contemporary audio-visual scenario is increasingly shifting to autobiography, female writing in Italian documentaries participates in the same focus on subjectivity, nevertheless as an “intersubjective” construction. Autogynography structures relational writing, in which the “we” of the narrator’s voice has the primary purpose of building a collective identity, rather than affirming a singularity as in the conventional autobiography.

KEYWORDS

Autobiography; Italian cinema; self-representation; archive; gender

I. CINEMA DEL REALE E MODELLI AUTOBIOGRAFICI

Il documentario ha costituito negli ultimi decenni in Italia lo spazio privilegiato di affermazione di nuove voci femminili, passando attraverso pratiche a basso budget come la valorizzazione del film amatoriale o del *found footage*. Tale tendenza a riscrivere esperienze al femminile va di pari passo con la contemporanea esigenza di raccontare storie individuali ripercorrendo i fenomeni collettivi. Mi pare, infatti, che l’analisi di questo fenomeno non possa prescindere dalla rilevazione di un più ampio movimento di soggettivazione che ha qualificato, da un lato, la produzione audiovisiva degli ultimi decenni e, dall’altro, le pratiche di autoespressione nel nuovo scenario mediale. In un testo sul documentario autobiografico americano, Jim Lane scrive che, dalla fine degli anni Sessanta, si osserva una fascinazione nei confronti del tema della scrittura soggettiva da parte di registi che iniziano a riferire eventi della propria vita personale come veicolo di un’esperienza culturale¹. La svolta autobiografica che ha interessato il documentario, con il suo spostamento di attenzione nei confronti del soggetto del film stesso più che di una storia da raccontare, è stata evidenziata da numerosi studiosi e ha dato luogo a formulazioni efficaci,

¹ Lane, 2002: 3.

come quelle proposte da Michael Renov, Catherine Russell, Bill Nichols o il già citato Lane². Renov parla dell'acquisizione di una prospettiva maggiormente personale e di una virata verso una politica dell'identità che ha contraddistinto il cinema documentario a partire dagli anni Settanta, in cui alla posizione documentativa di tipo informativo subentrava una prospettiva diversa,

in which the maker's stake and commitment to the subject matter were foregrounded. What had intervened in the years between 1970 and 1990 that might have contributed to this effusion of documentary subjectivity? The cultural climate of this period, at least in the West, has been characterized by the displacement of the politics of social movements by the politics of identity.³

Possiamo parlare in questa prospettiva di un "modello autobiografico", di cui sembra nutrirsi larga parte del cinema del reale recente, e che non è naturalmente da considerarsi un genere cinematografico quanto una pratica che, in un più generale movimento di soggettivazione che contraddistingue lo scenario contemporaneo, si impone con particolare rilevanza. Assistiamo a un fenomeno ampio di ritorno alla soggettività che, come scrive Laura Rascaroli, ingloba l'intero sistema dei media e investe anche il cinema, e che va inteso anche come una risposta alla sempre maggiore frammentazione dell'esperienza individuale, insieme a una dimensione liquida che caratterizza il contesto contemporaneo⁴. La spinta autobiografica andrebbe letta in questa direzione anche come il tentativo di inscrivere la realtà soggettiva all'interno di un regime di senso, a fronte di una sempre più disarticolata percezione del sé. Autobiografia e soggettività sono peraltro sollecitate dalla trasformazione mediale contemporanea, in cui l'interazione con tecnologie, piattaforme e dispositivi ridefinisce le retoriche di soggettivazione. All'interno della cultura visuale, tali nozioni oscillano fra l'antica urgenza di autorappresentazione e le più recenti dinamiche di *oversharing* personale⁵. In questo contesto può essere utile introdurre il concetto di *life writing*, che ben si presta a interpretare le molteplici forme testuali che scaturiscono dalla necessità di restituire un vissuto esperienziale. Questa nozione è trasversale a diversi ambiti disciplinari e tiene conto delle forme verbali non necessariamente scritte, come testimonianze, reminiscenze, narrazioni private. Inoltre è adeguata a estendersi al campo «delle arti visive, della fotografia, del cinema, della storia orale e così via»⁶. L'istanza autoriale forte, caratteristica dell'autobiografia tradizionale e che (seppur con specifiche differenze) veniva rilevata dagli studiosi di campo come un atto di autodeterminazione, presa di parola, ritaglio sulla pura singolarità, cede sempre più il passo all'emergere di tensioni maggiormente collettive⁷. Le pratiche ibride, a metà strada fra film-

² Mi riferisco a nozioni come quelle di «modes of subjectivity» (Renov, 2004), «autoetnografia» (Russell, 1999) o «documentario performativo» (Nichols, 2014).

³ Renov, 2004: 176.

⁴ Rascaroli, 2009: 4-5.

⁵ Pinotti; Somaini, 2016: 265.

⁶ Jolly, 2001: IX.

⁷ Negli studi canonici sull'autobiografia proposti da studiosi come Philippe Lejeune (1975) o Paul de Man (1979).

saggio, autoritratto, confessione e autoetnografia che compongono il vasto campo dei *first-person documentaries*, e che includevano registi cardine della scrittura documentaristica come Jonas Mekas, Agnès Varda, Chris Marker o Chantal Akerman, vanno ancora a ridefinirsi e a sconfinare in forme nuove. Ne sono un esempio le recenti esperienze testuali, di natura collettiva, favorite dalla modalità *user-generated content*, forma di produzione di contenuti multimediali resa possibile grazie alla diffusione di apparecchi e software alla portata di tutti. Lo spazio della condivisione della rete favorisce inoltre una scrittura in cui il soggetto che parla passa il testimone al suo omologo, utente vicino o lontano. Anche la messa in scena del vissuto personale nel documentario contemporaneo si libera «dalla grandezza istituzionale della persona raccontata per investire racconti di vita qualunque»⁸. Il ritorno alla storia personale, così come il ricorso alla dimostrazione del proprio punto di vista dichiaratamente privato, diventa cruciale fra le tendenze documentaristiche più recenti, in cui la presenza autoriale si pone come il fulcro esplicito di un testo che si dispiega a favore dei suoi spettatori, proprio in virtù dell'esibita performance del regista, tradizionalmente obliterata⁹. La più volte accusata *voice-of-God* del documentario – ritenuta autoritaria in quanto espressione di una posizione di potere e di un punto di vista di conoscenza assoluta sulla diegesi – diventa infatti nel testo autobiografico uno strumento privilegiato di accesso alla soggettività del soggetto autoriale e al contempo canale principale di interpellazione diretta dello spettatore¹⁰. Tale dichiarata parzialità di un punto di osservazione non può che assumere anche un valore programmatico: avviene uno slittamento da discorso autoritario a discorso autobiografico, che si codifica così non più necessariamente come l'espressione di una «view of “the world”» quanto di un'esplicita «view of “my world”»¹¹.

È sulla base di tali premesse che a mio avviso si può analizzare l'oscillazione fra singolarità memoriale e comune riflessione sull'universo femminile in atto nel documentario italiano. Mi pare, infatti, che tale sistema di «soggettivazione più ampia»¹² o di regime «impersonale»¹³ che sembra contraddistinguere alcune delle forme autobiografiche più recenti possa essere una via di riflessione feconda per quanto concerne il cinema delle documentariste italiane contemporanee. Fra istanza testimoniale e manipolazione creativa dell'archivio, il documentario femminile recente ha sollecitato alcuni dei nodi fondamentali che hanno accompagnato lo spazio di ridefinizione delle identità di genere. Cosa rende queste forme nuove, all'interno del modello autobiografico che in modo ampio invade il cinema del reale? Probabilmente una vocazione memoriale che è già sociale e politica, nella misura in cui la *self-inscription* del documentario «enacts identities – fluid, multiple, even contradictory – while remaining fully embroiled with public discourses. In this way, the work escapes charges of solipsism or self-absorption»¹⁴.

⁸ Bertozzi, 2018: 26.

⁹ Bertozzi, 2018: 9.

¹⁰ Rascaroli, 2008: 39.

¹¹ Lane, 2002: 24.

¹² Bertozzi, 2018.

¹³ Villa, 2013.

¹⁴ Renov, 2004: 178.

II. CON GLI OCCHI DI LEI, DALLA PARTE DI LEI

A fronte di realizzazioni fra loro eterogenee, il documentario femminile contemporaneo sembra delinearci in molti casi nei termini dell'affermazione di un'identità collettiva particolare: quella di genere. L'obiettivo comune è quello di raccontare dal punto di vista femminile i cambiamenti politici, sociali, culturali e sessuali che hanno contraddistinto il nostro Paese. In altre parole, si configura come un'autorappresentazione di natura sociale in grado di influenzare anche la configurazione soggettiva, per riprendere la formula di De Lauretis per cui «la rappresentazione sociale di genere influenza la sua costruzione soggettiva e, viceversa, la rappresentazione soggettiva di genere – o autorappresentazione – influenza la sua costruzione sociale»¹⁵. Il documentario, insieme all'utilizzo del *found footage*, è infatti uno strumento particolarmente funzionale alla creazione di un racconto corale, in questo caso quello che riguarda la condizione femminile in Italia e la sua evoluzione storica. Penso a film come *Bellissime* (2004) e *Bellissime 2* (2006) di Giovanna Gagliardo, *Vogliamo anche le rose* (2007) di Alina Marazzi e *Ragazze la vita trema* (2009) di Paola Sangiovanni. In questi casi, le esigenze dettate dal *low budget* con cui fanno i conti le autrici conducono spesso alla manipolazione creativa di archivi audiovisivi. Tale meccanismo scaturisce da una mancanza di fiducia da parte dell'industria ad affidare a figure femminili, o meno affermate, un'ampia disponibilità economica e un consistente impianto produttivo¹⁶. Occorre ricordare, infatti, che secondo i dati riportati dall'European Women's Audiovisual Network, la presenza di registe e sceneggiatrici all'interno dell'industria cinematografica italiana è solo del 25% e che si stima inoltre che l'88% dei film a finanziamento pubblico italiano siano diretti da uomini¹⁷. È anche per questo che si intraprendono strade filmiche diverse, in cui si legano profondamente difficoltà economico-produttive e creatività stilistica. Il *collage film*, ad esempio, viene adoperato dal cinema delle donne già a partire dai primi decenni del Novecento, qualificandosi come uno spazio autonomo di creatività e uno dei pochi territori in cui «gender parity is close to being finally attained»¹⁸. La necessità di realizzare dei lavori a basso costo conduce a soluzioni, messe in campo dai cosiddetti «neo-autarchici» (per utilizzare la nozione proposta da Canova), che vengono condivise da una serie di registe¹⁹. Si tratta, evidente-

¹⁵ De Lauretis, 1987: 9.

¹⁶ Luciano; Scarparo, 2012: 2.

¹⁷ I film diretti da uomini che arrivano nelle sale cinematografiche sono infine pari al 90%. Questi dati sono tratti da "Where Are the Women Directors?" Report on Gender Equality for Directors in the European Film Industry 2006-2013, pubblicato nel 2016 dall'European Women's Audiovisual Network. Il rapporto è pubblicato sul sito dell'Istituto di Ricerche sulla Popolazione e le Politiche Sociali del CNR: www2.irpps.cnr.it/wp-content/uploads/2017/01/EWA_European-Women-s-Audiovisual-Network_Italy_NationalReport.pdf (ultima consultazione: 16 novembre 2018). Si tratta di uno scenario che naturalmente non riguarda soltanto il territorio italiano, considerato che tra il 2003 e il 2012 solo il 16% dei film europei con una distribuzione è stato diretto da donne. Tali dati sono tratti dal *Primo rapporto DEA Gap&Ciak. I divari di genere nel lavoro e nell'industria audiovisiva: lo stato dell'arte*, redatto dall'Istituto di Ricerche sulla Popolazione e le Politiche Sociali del CNR nel 2016. Il rapporto è pubblicato sul sito dello stesso istituto: www.irpps.cnr.it/wp-content/uploads/2017/01/rapporto-GapCiak_definitivo.pdf (ultima consultazione: 16 novembre 2018).

¹⁸ Dall'Asta; Chiarini, 2016: 3-4.

¹⁹ Canova, 2006: 36.

mente, di affidarsi a espedienti creativi che non prevedano l'impiego di risorse considerevoli, per aggirare i problemi dettati dalla carenza di mezzi. Da qui l'esigenza di lavorare con gli *home movies*, i materiali d'archivio e in generale di confrontarsi con il documentario. Lo confermano alcune delle stesse registe, come Alina Marazzi la quale sostiene che le donne raccontano storie attraverso il mezzo documentario perché «è una forma più libera, più agile produttivamente e che permette una sperimentazione di linguaggio maggiore che forse ci aiuta a trovare la nostra specificità poetica ed estetica»²⁰. Analogamente, Giovanna Gagliardo afferma:

In questo periodo di carestia più che una preclusione c'è un'oggettiva difficoltà a fare dei film. [...] Oggi qualunque film costa, anche quello che si svolge in questa stanza, costa due milioni di euro e non li incassa. Quindi il problema esiste, e, per chi ha l'urgenza, chi è giovane, ma anche chi non è più giovane, come me, ma ha voglia di continuare a lavorare, a pensare, a guardarsi intorno e a voler raccontare quello che ci suggestiona, il documentario costa molto di meno e quindi dà la possibilità in tempi più rapidi di realizzare quello che si ha in mente.²¹

D'altra parte, la risemantizzazione del materiale di archivio sembra giungere in qualche modo a instaurare una visione sessuata che si imprime su un patrimonio visivo condiviso. E non è forse incidentale che in molti casi il punto di partenza utile alla riflessione su un intero gruppo sia la riscoperta, la riappropriazione e il saccheggio di un archivio di immagini alle quali si attribuisce un "peccato originale": quello di essere state profondamente concepite e orientate attorno allo sguardo maschile²². Imprimere il proprio sguardo (sessuato) su queste visioni è spesso l'obiettivo di tali operazioni testuali, che permettono una rilettura proficua del materiale, riuscendo a ricavarne contenuti differenti. Significa riscrivere la storia da un diverso punto di vista, riarticolare la memoria più lontana o amplificare lo sguardo su quella più vicina ai tempi correnti. Come scrive Gamberi, per combattere l'estraneità di vedersi rappresentate solo attraverso immagini pensate da uomini «è necessario farsi soggetto della parola con un atto di auto-creazione, decostruendo il linguaggio patriarcale, riappropriandosi dei testi del passato, adottando nuove strategie di lettura»²³. Mi sembra in questo senso interessante il lavoro di film come *Bellissime* e *Bellissime 2*. Già il titolo del film di Giovanna Gagliardo annuncia una dichiarazione di intenti e l'apertura di uno sguardo al femminile, che privilegia coloro che sono state protagoniste di una stagione storica, o meglio che non lo sono state abbastanza. Ancor più il sottotitolo della prima parte, *Il Novecento visto con gli occhi di "lei"*, si configura come l'illuminazione nei confronti di un universo marginale e il tentativo di raccontare, riaffermandolo, il lungo

²⁰ Marazzi in Luciano; Scarparo, 2012: 246.

²¹ Gagliardo in Laviosa, 2012: 336.

²² A proposito del *women's cinema* e del movimento femminista, Pravadelli osserva come l'esigenza non fosse quella di «mettersi in relazione con una tradizione, visto che è opera del maschile, quanto piuttosto di crearne una che rifletta il punto di vista femminile» (Pravadelli, 2014: 134 e ss.).

²³ Gamberi, 2017: 112.

e difficile itinerario di emancipazione avvenuto in Italia. Gagliardo sostiene di aver cercato nelle immagini dell'archivio Luce le figure femminili, talvolta di contorno, talora invisibili:

Ho scelto prima di tutto i cinegiornali o i documentari che contenevano storie di donne. Quando non c'erano ho provato a ritagliare le figure femminili di contorno che riuscivo a trovare, quando non c'erano nemmeno quelle provavo a immaginare una quotidianità femminile all'interno di fatti segnatamente maschili, continuavo a cercare in quella contemporaneità storica delle figure o delle facce che mi potessero dar conto della loro storia all'interno della Storia.²⁴

Se il primo film si ferma cronologicamente alla fine degli anni Sessanta, con alcuni inserti in chiusura che già aprono al decennio successivo, nella seconda parte – nata dalla richiesta di continuare la storia negli anni «più interessanti» di trasformazione dell'universo femminile²⁵ – si fa un passo indietro, per ripercorrere il periodo che più intensamente ha segnato la trasformazione femminile, in ambito in primo luogo legislativo ma più ampiamente culturale. Il sottotitolo *Dal 1960 ad oggi dalla parte di "lei"* ci indica uno spostamento: non è più solo di uno sguardo femminile che il film si propone di trovare traccia, ma di una presa di posizione. L'autobiografia diventa un mezzo fondamentale di resistenza e di discorso discordante, spazio legittimo in cui mettere in questione la voce di una storiografia ufficiale²⁶.

III. CORPI, TRASFORMAZIONI, DEFORMAZIONI

Spartiacque tra *Bellissime* e *Bellissime 2* – a livello storico ma anche visivo – sono le immagini di quella che viene definita come «la prima forma di libertà», acquisita dalle donne nel 1946 all'interno della cabina elettorale. Si esercitava il proprio diritto al voto stando attente a non mettere il rossetto, così da non rendere la scheda riconoscibile nell'atto di incollarla. In quegli anni l'imperativo, racconta la voce *over*, «è muoversi, andare, spostarsi, anche da sole», prendere velocità all'interno di una trasformazione che è prima di tutto mutamento negli stili di vita. Appaiono immagini di veicoli a quattro e due ruote, lavastoviglie, televisori, ferri da stiro, rossetti e calze, e ancora aspirapolveri, frigoriferi e hula hoop: i consumi contribuiscono a questa accelerazione «perché ciò che le convenzioni e le leggi non riescono a fare, lo farà il mercato», assicura la voce *over* (fig. 1). Avanzano alcune delle rivoluzioni in ambito legislativo, politico e sociale che il film si ripromette di ricordare: la legge Merlin, le tensioni del '68 e i conflitti generazionali, l'introduzione della pillola anticoncezionale, l'affermazione dell'amore extraconiugale, le esigenze di rivendicazione su temi come il divorzio e l'aborto, e ancora le riunioni di autocoscienza, il conflitto tra i sessi

²⁴ Gagliardo in Ufficio Stampa della 61ª Mostra del Cinema di Venezia, 2004, *Intervista a Giovanna Gagliardo*. L'intervista è stata pubblicata sul sito www.laboratorioimmaginedonna.it

²⁵ La natura inattesa della genesi della seconda parte è esplicitata dalla regista stessa in Laviosa, 2012: 330.

²⁶ Renov, 2004: XVII.

Fig. 1 -
Fotogramma tratto
da "Bellissime 2" (2006)
di Giovanna Gagliardo.



e quello sociale. Tra la rapida successione di immagini di archivio con le quali si intrecciano alcune sequenze filmiche, si indugia adesso su volti e corpi che sembrano affacciarsi nell'arena sociale con maggiore autonomia. Le donne sono intervistate al volante di automobili prestate dal marito o condivise con un'amica, sono sorprese sorridenti alla guida di scooter, incuriosite dal lancio di un nuovo modello di pantaloni o dalle striminzite minigonne. Il cinema e la musica irrompono come rappresentazioni premonitrici e sintetiche di un cambiamento culturale pronto a esplodere. Per questo motivo il film ci ripresenta le immagini di *Sedotta e abbandonata* (1964) di Pietro Germi, *Grazie zia* (1968) di Salvatore Samperi e *Adua e le compagne* (1960) di Antonio Pietrangeli, o le performance di Mina che interpreta *Brava* o di Caterina Caselli che canta *Nessuno mi può giudicare*. È nelle immagini cinematografiche che il film rinviene la rappresentazione dei conflitti sociali, culturali e sessuali che talvolta non sono raccontati dai materiali di archivio. Gagliardo dichiara di aver intitolato il film *Bellissime* «perché vedendo queste facce non potevo che considerarle bellissime. [...] Anche quando non ce la fanno, sono bellissime»²⁷. Le bellissime che non ce la fanno sono anche le aspiranti miss che vediamo sfilare in costume da bagno o le starlette che popolano via Veneto alla ricerca dello scatto di un paparazzo che possa portarle al successo, così come nel modello che contraddistinse tante delle attrici di successo del tempo (da Sophia Loren a Claudia Cardinale, a Silvana Mangano che vediamo concorrere a Miss Roma 1946). Se il tema della bellezza è una delle strade significative

²⁷ Gagliardo in RAI Italia, 2014, «*Bellissime*. Intervista a Giovanna Gagliardo». L'intervista è pubblicata sul sito della RAI: www.rai.it/dl/RaiTV/programmi/media/ContentItem-e5c458b0-0dcd-4bae-bb5b-4ed3b8c1b3a7.html (ultima consultazione: 16 novembre 2018).

all'interno del film, così come dell'intera storia identitaria nazionale²⁸, questa è ricordata nella sua polarizzazione fra avvenenza esteriore, non priva di una componente peccaminosa, e grazia interiore. La prima era dote da esibire di fronte ai valutatori dei concorsi di bellezza, mentre la seconda era virtù da perseguire fra le mura casalinghe o pregio necessario per meritare il titolo di "Donna ideale", come in alcune immagini del cinegiornale Luce degli anni Sessanta, in cui vediamo premiare una signora che pratica al meglio i principi valoriali della domesticità tradizionale: «ottima cuoca, ottima massaia, ottima insegnante». Il ruolo della donna all'interno del regime domestico, familiare e sociale è al centro non solo di *Bellissime* e *Bellissime 2*, ma anche di *Vogliamo anche le rose*. L'interrogazione della sua capacità procreativa percorre invece film come *Un'ora sola ti vorrei* (2002) e *Tutto parla di te* (2012) di Alina Marazzi. In termini più ampi, è il tema del corpo femminile, della sua funzione generativa, della sua esibizione, della sua rappresentazione mediatica a essere centrale in questo itinerario di presa di parola. Ci sono i corpi costretti in lunghi cappotti e tacchi alti in *Bellissime*, la nudità femminile liberatoria della danza al festival del proletariato giovanile al Parco Lambro con cui si apre *Vogliamo anche le rose* (ripercorrendo le immagini de *Il festival del proletariato giovanile al Parco Lambro* [1976] di Alberto Grifi). Ci sono poi i corpi televisivi deformati dalla chirurgia estetica, a tratti grotteschi, che sembrano sul punto di implodere nelle immagini de *Il corpo delle donne* (2009) di Lorella Zanardo, Marco Malfi Chindemi e Cesare Cantù: labbra, gambe, seni straripanti che vengono dettagliati o zoomati per saturare completamente lo schermo. Volti che nello stesso film vengono definiti «invulnerabili» nella loro fissità, poiché mancherebbe loro un varco all'interlocuzione. A questi fanno da contrappunto le immagini del volto di Anna Magnani in *Mamma Roma* (1962, fig. 2) o di quello di Maria Callas in *Medea* (1969) di Pier Paolo Pasolini. C'è, infine, nello stesso *Il corpo delle donne* la figura imbrigliata di Nina Morić, che vediamo nelle immagini rubate alla trasmissione *Scherzi a parte* (1992-presente, Italia 1/Canale 5) che chiudono il film: una donna sospesa a mezz'aria, accostata a una serie di insaccati e marchiata in modo che le sue natiche divengano indistinguibili dalle forme dei prosciutti che riempiono lo schermo. Nello scarto che si apre fra l'immagine della donna svestita a Parco Lambro e il confezionamento televisivo del corpo su Canale 5 si articola probabilmente quello spostamento da una corporeità per la prima volta liberata, che cerca di accogliere il piacere distinguendolo dal peccato, a un corpo esposto per cui la performance erotica diventa prestazione necessaria. Se il regime di rappresentazione costruito dalla televisione italiana si fonda su una «ipersessualizzazione del femminile»²⁹, appare significativo, sostengono Gribaldo e Zapperi, che tale processo sia collocabile storicamente a seguito degli anni di lotte femministe³⁰. Le figure emblematiche della velina e della ragazza-immagine, incarnazione di un corpo investito da desideri, ingranaggio di un meccanismo produttivo aderente alle richieste del mercato mediatico, hanno assunto un

²⁸ Sulla rilevanza del tema della bellezza femminile nella cultura italiana e la sua relazione con l'identità nazionale cfr. Gundle, 2007.

²⁹ Gribaldo; Zapperi, 2012: 17.

³⁰ Gribaldo; Zapperi, 2012: 17.

Fig. 2 -
Fotogramma tratto da
"Il corpo delle donne"
(2009) di Lorella Zanardo,
Marco Malfi Chindemi
e Cesare Cantù.



significato particolare all'interno di un processo storico-politico più ampio³¹. Allo stesso modo, continuano Gribaldo e Zapperi, se da un lato *Il corpo delle donne* oppone resistenza rispetto a certi modelli culturali e a ruoli di genere, il rischio cui il film va incontro – espresso soprattutto dalle parole della voce che raccorda le immagini e struttura la narrazione – è quello di contrapporre un'autenticità del femminile al governo artificiale dell'immagine. Il primo piano di Maria Callas che guarda in macchina pare interpellare gli spettatori: inizialmente alternato in ritmo rapidissimo ai volti delle protagoniste televisive, rimane poi a lungo sullo schermo, mentre la voce *over* enuncia la differenza tra volto espressivo, «composito» e asimmetrico, e volto statico, o «tipico»³². Al volto *statico* delle donne sottoposte alla chirurgia estetica pare anteporsi in questo senso l'immagine simbolica di una donna ugualmente tipizzata nella fissità di un'univoca identità di genere che la imprigiona «in un'*impasse* dalla quale non c'è possibilità di fuga»³³. In questa prospettiva la forza del film sarebbe quella di dare la possibilità di leggere *fra* le immagini proposte nel «montaggio di scene di ordinaria umiliazione» delle trasmissioni televisive, in modo da rifuggire da una logica binaria «secondo cui l'artificialità dell'immagine viene demonizzata in quanto opposta ad un reale pensato come salvifico»³⁴. Sono le immagini a poter svelare ciò che la narrazione non dice.

³¹ Su queste si sono strutturati gruppi di contestazione, emersi soprattutto a seguito degli scandali sessuali che hanno investito il governo berlusconiano, come il movimento "Se non ora, quando", che rifiutavano la rappresentazione femminile veicolata dai media. Tali forme di identificazione collettiva, sostengono però Gribaldo e Zapperi, non sono scevre da implicazioni politiche, che in certi casi contribuiscono a costruire un'immagine del femminile come fulcro di un'identità nazionale salvifica da preservare (Gribaldo; Zapperi, 2012: 52-53).

³² Zanardo, 2010: 195.

³³ Gribaldo; Zapperi, 2012: 29.

³⁴ Gribaldo; Zapperi, 2012: 28-29.

È lo stesso corpo femminile a diventare in questi lavori il luogo simbolico su cui si possono leggere i rapporti di potere, le dinamiche di rappresentazione di una cultura e dei suoi conflitti.

IV. PERSONALE, COLLETTIVO

Lungi dal considerare i film citati alla stregua di un corpus dotato di una propria chiusura, mi pare interessante notare come ci sia in tali lavori un'insistenza sugli stessi temi, un'urgenza comune e addirittura l'utilizzo, in alcuni casi, di medesimi materiali, immagini o simboli. È il caso del ricorso alle figure di Anna Magnani o di Maria Callas che avviene sia in *Bellissime* sia in *Il corpo delle donne*, delle immagini del festival del Parco Lambro, delle manifestazioni e dei girotondi delle femministe, dell'insistenza sulle trasformazioni chirurgiche dei corpi. In questa direzione, tali testi costruiscono tra loro un dialogo immaginario, aprendo a una riflessione intertestuale e articolando una ricorsività. Il cinema del reale sollecita l'archivio di immagini e se ne appropria con una logica inversa a quella comune nel riutilizzo del materiale di famiglia, album o film, generato con una destinazione privata e reso pubblico in un secondo momento. I materiali vengono rimontati con una logica affettiva, questi ci riguardano e sono percepiti come appartenenti a una storia personale, mentre si articola una certa tendenza empatica nei confronti delle figure che appaiono sullo schermo. Emblematica mi pare in questo senso l'oscillazione dalla terza persona plurale alla prima che avviene in numerosi film, ad esempio *Bellissime*, in cui dal «nessuno le può giudicare» con cui si titola uno dei capitoli della prima parte, si passa al «siamo brave», pronunciato dalla voce *over* a seguito dell'esibizione di *Brava* di Mina. Un passaggio alla prima persona plurale che torna anche in *Il corpo delle donne*, in cui la voce narrante si rivolge in modo interrogativo a un'intera categoria sociale, quella femminile, mentre il montaggio di immagini televisive racconta un palinsesto che ruota attorno all'esposizione di corpi in televisione: «Chi siamo? Cosa vogliamo? Come mai tutte le donne d'Italia non scendono in piazza protestando per come veniamo rappresentate? Cosa vogliamo veramente? Cosa ci rende felici?». Anche in *Ragazze la vita trema* di Paola Sangiovanni è a un gruppo che si rivolge il titolo del film: quello della generazione che il film racconta, in un momento in cui la gioventù diventa categoria sociale che rivendica i propri desideri³⁵, ma probabilmente anche quello delle giovani spettatrici che si affacciano a confrontarsi col film. Ancora, in *Vogliamo anche le rose* di Alina Marazzi – che indaga la condizione femminile in Italia tra gli anni Sessanta e Settanta attraverso il ricorso a diari, filmati di archivio, sequenze di animazione – si invoca nel titolo del film un “noi” desiderante. L'impianto del film tende a giustapporre la scrittura intima per affermare la pluralità dei punti di vista, in un racconto corale che non diviene mai ritratto anonimizzante né tende a definire una prospettiva universale. È in questa logica che vengono utilizzati alcuni diari originali (conservati alla Fondazione Archivio Diaristico Nazionale di Pieve Santo Stefano), dispositivi al crocevia fra spazio privato e dimensione storica e sociale. In un'intervista, Alina Marazzi e la montatrice del film Ilaria Fraioli dichiarano, a proposito di *Vogliamo*

³⁵ Luciano; Scarparo, 2012: 113-114.

Fig. 3 -
Fotogramma tratto da
"Tutto parla di te" (2012)
di Alina Marazzi.



anche le rose, di aver provato a interrogare fonti meno abusate e istituzionali, cercando immagini che potessero «break the conventional representation of the 1970s [...] to understand what was happening in the home and other places where women were beginning to meet collectively»³⁶. È questo il senso del recupero, ad esempio, di alcuni film sperimentali di Alberto Grifi, Mario Masini e Adriana Monti in *Vogliamo anche le rose*. Così come negli altri materiali utilizzati, i frammenti vengono inseriti senza dimenticare mai di rispettare la loro componente storica, la logica di creazione delle immagini e la loro originale motivazione, articolando una particolare «ethics of found footage»³⁷. In questa logica si passa dal diario, dispositivo intimo per eccellenza, alle immagini di archivio, «per cogliere il più possibile tutta la verità emotiva ed esistenziale di cui la storia è fatta»³⁸, o si intrecciano fotografie della propria famiglia in un discorso ampio sulla maternità, come avviene in *Tutto parla di te* (fig. 3). Una procedura di riflessione sul femminile analoga alle pratiche riprese dal cinema delle donne, a partire dalle tecniche dell'autocoscienza, «forma primaria della politica femminista»³⁹, in cui si partiva dalla condivisione dell'esperienza personale per formare una coscienza collettiva. Siamo quindi di fronte a

una pratica autobiografica del partire da sé culturalmente più ampia, che corrisponde sul piano letterario alla riscoperta degli scritti autobiografici, le lettere, i diari e le memorie delle donne, e sul piano sociale a quella «presa di parola» che a partire dagli anni Settanta ha invocato il movimento femminista sul piano politico.⁴⁰

Mi pare però che nel cinema di Marazzi sia proprio la valorizzazione dell'esperienza singolare a evitare il pericolo di universalizzare l'esperienza femminile, costruendo al contrario racconti vocati all'eterogeneità. Essi già al loro interno

³⁶ Dall'Asta; Chiarini, 2016: 122.

³⁷ Dall'Asta; Chiarini, 2016: 127.

³⁸ Luciano; Scarparo, 2012: 110.

³⁹ Pravadelli, 2014: 42.

⁴⁰ Gamberi, 2016: 268.

problematizzano la necessità di costruire una pluralità di voci, come quella dei materiali eterogenei proposti in *Vogliamo anche le rose, Tutto parla di te* o ancora nella *authorship* plurale di *Tutto parla di voi* (2013) in cui il predominio del soggetto autoriale viene meno a favore di esperienze comuni⁴¹. Appare particolarmente evidente la necessità di partire dal singolare per intraprendere un'azione di ordine politico, con un doppio obiettivo: quello di articolare un processo di scoperta individuale – in quanto donna e artista – e quello di invitare a ripensare alla condizione femminile. Viene quindi portata avanti una «politica dell'intimità», nell'espressione di Ilaria Fraioli, in cui si cerca di rappresentare quanto la dimensione politica sia sempre fortemente connessa a una storia personale e alle emozioni individuali a tale storia collegate⁴². Come scrive Cantini, ripercorrendo anche le parole di Marazzi, «c'era soprattutto il desiderio di riflettere sulla condizione femminile, ma non in astratto. Ripercorrere le mie radici lungo una genealogia femminile ha significato ritrovarmi sia come persona che come autrice»⁴³. C'è un desiderio di affermazione autoriale insieme all'attestazione dell'identità marginale da parte di firme femminili che reclamano di essere riconosciute: nascita dell'autrice a seguito della morte simbolica dell'autore⁴⁴. La rivendicazione dell'autobiografia, il porsi come soggetto – e non più oggetto – della narrazione diventa anche conquista dell'identità attraverso la scrittura⁴⁵. Un passaggio continuo che avviene tra storia personale e collettiva, tra vocazione autobiografica ed esigenza di inscrivere la propria posizione sociale nella storia, nella strutturazione di una genealogia femminile.

V. CINEMA IN PRIMA PERSONA PLURALE

Lo spazio autobiografico diventa anche spazio di autoriflessione e autocoscienza che riguarda un intero gruppo, nella visione per cui, per usare una ben nota formula, il personale è sempre politico. Emerge la convinzione che la pratica autobiografica non sia solo «un campo di indagine privilegiato per le scritture femminili, ma possa essere intesa anche come una sorta di tecnologia del genere attraverso cui ricostruire le forme e figurazione delle soggettività femminili»⁴⁶. La specificità di genere del soggetto autobiografico è tema imprescindibile, in misura particolare se dietro l'atto di presa di parola si colloca un'identità

⁴¹ Il progetto è consultabile sul sito <http://tuttoparladivoi.ilfattoquotidiano.it> (ultima consultazione 16 novembre 2018). Si tratta di un progetto in rete sulla maternità, come si legge nel sottotitolo, nato a seguito del film *Tutto parla di te*, dove l'esperienza soggettiva si confonde fra le voci e le immagini di coloro che condividono la propria storia: i webdoc presenti sul sito raccolgono interviste in cui i soggetti recano testimonianza della propria esperienza e delle proprie opinioni sulla maternità, componendo nel complesso un mosaico di testimonianze. Ne emerge una narrazione aperta e collettiva che contesta, nella sua stessa forma, che ci possa essere un unico modo di essere madri, mentre la logica impersonale dell'autorappresentazione in rete designa un'attitudine partecipativa e una riduzione dell'effetto di appartenenza (Villa, 2013).

⁴² Fraioli utilizza l'espressione a proposito di una sequenza di *Vogliamo anche le rose*.

⁴³ Cantini, 2013: 177.

⁴⁴ Come osserva Kaja Silverman, la morte dell'autore ha a che fare con la morte dell'autore paterno, e quindi non nega al contempo la possibilità della nascita di un'autorialità femminile (Silverman, 1988: 192).

⁴⁵ Gamberi, 2017: 114-115.

⁴⁶ Gamberi, 2017: 109.

sociale e politica marginale. Tali testimonianze hanno valore in quanto situate in termini storici, di classe e razziali di un certo tipo, e in questo senso andrebbero guardate, per porre il soggetto femminile sempre in termini dialettici e interrogarsi sul genere inteso «come una componente mutevole, complessa e instabile dell'umano»⁴⁷.

Quella che abbiamo chiamato etica altruistica della relazione non sopporta invece empatie, identificazioni, confusioni. Essa vuole infatti un *tu* che sia veramente un altro, un'altra, nella sua unicità e distinzione. Per quanto tu sia simile e consonante, la tua storia non è mai la mia, dice questa etica. [...] Non dissolvo ambedue in una comune identità né metabolizzo il tuo racconto per costruire il senso del mio. Riconosco, al contrario, che la tua unicità si espone al mio sguardo e consiste in una storia irripetibile di cui desideri il racconto.⁴⁸

È da presupposti simili, e in contrasto con una canonizzazione del genere autobiografico costruita interamente al maschile⁴⁹, che dagli anni Settanta le studiose guardavano al genere autobiografico, inteso come un terreno culturale e politico piuttosto che solamente letterario, «come al genere che contribuisce alla rivalutazione della soggettività, del sapere e delle differenze delle donne»⁵⁰. E ciò è stato fatto non solo al fine di riscoprire le interpreti dimenticate nella storia dell'autobiografia, ma anche per riformulare il genere stesso alla luce di nuove considerazioni. Fondamentale in questa direzione far riferimento alla nozione di «autogynography»⁵¹, scrittura autobiografica al femminile, coniata da Domna Stanton a partire da quella di autobiografia. L'*autogynography* si edifica attorno al soggetto femminile per inserire una differenza di *gender* (quella sessuale del soggetto che scrive) nel cuore stesso del genere (letterario). Tra le caratteristiche di tale formula vi è quella di descrivere un'identità in divenire, un soggetto fluido e meno monolitico di quello dell'autobiografia tradizionale e di istituire un sistema di scrittura personale in cui il rapporto con l'alterità diventa centrale. Un regime profondamente «intersoggettivo», in cui gli altri (figure familiari, relazioni sociali e comunità di riferimento) diventano parte integrante del racconto e «la narrazione del sé è sempre intesa in una relazione costitutiva con l'altro in una ridefinizione continua delle categorie classiche di privato/intimo e pubblico/politico»⁵². Questa dimensione è tanto più evidente nelle opere di vera e propria creazione collettiva ricorrenti nella nuova sfera mediale. Se l'autorialità multipla veniva già individuata nel processo di realizzazione cinematografica, in cui ogni testo, lungi dall'essere considerato l'incarnazione della personalità autoriale, prevedeva l'attivazione di differenti voci autoriali (regista,

⁴⁷ Gribaldo; Zapperi, 2012: 29.

⁴⁸ Cavarero, 1997: 120.

⁴⁹ Si parla di una «genealogia tutta al maschile di eminenti padri fondativi del genere autobiografico», in autori come Gusdorf, Pascal, Lejeune, de Man, che hanno codificato «un canone geograficamente circoscritto e culturalmente specifico basato su aspetti della cultura europea che hanno contribuito a dare centralità e unicità all'uomo» (Gamberi, 2017: 109).

⁵⁰ Gamberi, 2017: 111.

⁵¹ Stanton, 1987.

⁵² Gamberi, 2017: 113-114.

produttore, sceneggiatore, attori e operatore)⁵³, questa esplose nei progetti medialti contemporanei, di cui *Tutto parla di voi* è un esempio quanto mai eloquente.

Nei testi analizzati nelle pagine precedenti, la documentazione della realtà diventa parte della propria autobiografia, mentre la sfera privata si intreccia in modo inestricabile con quella pubblica. L'atto di presa di parola è sempre pratica complessa, ma tale asserzione può essere intesa all'interno di una soggettivazione di tipo ampio: «[...] dire "io" può [...] sottintendere l'"io" di un uomo o di una donna qualsiasi; [...] o, ancora, supportare un "io" di una più vasta condivisione e appartenenza culturale (quasi un "noi", di un'associazione, un gruppo, una tribù)»⁵⁴. Alisa Lebow ha parlato in senso ampio di *first-person documentary*, preferendo tale espressione a quella di documentario autobiografico. Nel documentario in prima persona vi è in gioco una reciproca ambiguità fra l'"io" e il "noi" che trova cittadinanza, a livello grammaticale, nel dualismo formale della prima persona grammaticale, a cui si può associare sia il singolare che il plurale. Lebow scrive:

the 'I' is always social, always already in relation, and when it speaks, as the filmmakers do, in the first person, it may appear to be in the first person singular 'I' but ontologically speaking, it is always in effect, the first person plural 'we'. [...] Despite the fact that we believe it to express our individuality, it nonetheless also expresses our commonality, our plurality, our interrelatedness with a group, a mass, a sociality, if not a society.⁵⁵

Un *cinema of we*, piuttosto che un *cinema of me*, la cui misura di ambiguità è pari a quella linguistica, che si evidenzia nell'ambivalenza tra la prima persona plurale e singolare, in cui l'"io" passa agilmente a dire "noi". Mi pare naturalmente che possa anche avvenire il contrario, in un'oscillazione dalla pluralità alla singolarità, come nei film menzionati nelle pagine precedenti. Si tratta di un passaggio inclusivo, che non vale solo tra il soggetto che scrive e il gruppo più ampio che inevitabilmente viene implicato, ma riguarda anche chi riceve quel testo, lettrice, lettore, spettatore o spettatrice, nella concezione di una soggettività plurale, non monolitica né solipsistica che pertiene con sempre maggiore forza alle forme di natura autobiografica.

⁵³ Dyer, 1979: 173.

⁵⁴ Bertozzi, 2018: 26.

⁵⁵ Lebow, 2012: 3.

Tavola delle sigle

CNR: Consiglio Nazionale delle Ricerche
DEA: Donne e Audiovisivo
RAI: Radiotelevisione Italiana

Riferimenti bibliografici

Bertozzi, Marco

2018, *Documentario come arte. Riuso, performance, autobiografia nell'esperienza del cinema contemporaneo*, Marsilio, Venezia.

Canova, Gianni

2006, *Eppur si muove*, in Vito Zagarrò (a cura di), *La meglio gioventù. Nuovo cinema italiano 2000-2006*, Marsilio, Venezia 2006.

Cantini, Maristella

2013, *Italian Women Filmmakers and the Gendered Screen*, Palgrave Macmillan, New York.

Cavarero, Adriana

1997, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Feltrinelli, Milano.

Dall'Asta, Monica; Chiarini, Alessandra

2016, *Editor's Introduction. Found Footage: Women Without a Movie Camera*, «Feminist Media Histories», vol. 2, n. 3, Summer.

De Lauretis, Teresa

1987, *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*, Indiana University Press, Bloomington.

de Man, Paul

1979, *Autobiography as De-facement*, «MLN», vol. 94, n. 5.

Dyer, Richard

1979, *Stars*, British Film Institute, London.

Gamberi, Cristina

2016, *Una nessuna centomila: genealogie femminili nel cinema di Alina Marazzi*, in Lucia Cardone, Giovanna Maina, Chiara Tognolotti (a cura di), *Almeno in due. Donne nel cinema italiano*, «Arabeschi», n. 8.

2017, *Riflessioni sulle scritture dell'io fra studi di genere e post-coloniali*, in Maria Serena Sapegno, Ilenia De Bernardis, Annalisa Perro (a cura di), *Critica Clandestina? Studi letterari femministi in Italia*, Sapienza Università Editrice, Roma 2017.

Gribaldo, Alessandra;

Zapperi, Giovanna

2012, *Lo schermo del potere. Femminismo e regime della visibilità*, Ombre Corte, Verona.

Gundle, Stephen

2007, *Bellissima: Feminine Beauty and the Idea of Italy*, Yale University Press, New Haven (Connecticut); trad. it. *Figure del desiderio. Storia della bellezza femminile italiana*, Laterza, Roma/Bari 2009.

Jolly, Margareta (ed.)

2001, *Encyclopedia of Life Writing: Autobiographical and Biographical Forms*, Fitzroy Dearborn Publishers, London/Chicago.

Lane, Jim

2002, *The Autobiographical Documentary in America*, University of Wisconsin Press, Madison.

Laviosa, Flavia

2012, *Il cinema-documento di Giovanna Gagliardo: intervista*, in «Rivista di studi italiani», a. XXX, n. 1.

Lebow, Alisa (ed.)

2012, *The Cinema of Me: The Self and Subjectivity in First Person Documentary*, Wallflower Press, London.

Lejeune, Philippe

1975, *Le Pacte autobiographique*, Éditions du Seuil, Paris; trad. it. *Il patto autobiografico*, Il Mulino, Bologna 1986.

Luciano, Bernadette; Scarparo, Susanna

2012, *Re-inventing the Women's Liberation Movement: Alina Marazzi's Vogliamo anche le rose & Paola Sangiovanni's Ragazze la vita trema*, «Annali d'Italianistica», vol. 30.

Nichols, Bill

2001, *Introduction to Documentary*, Indiana University Press, Bloomington; trad. it. *Introduzione al documentario*, Il Castoro, Milano 2014.

Pinotti, Andrea; Somaini, Antonio

2016, *Cultura visuale: immagini, sguardi, media, dispositivi*, Einaudi, Torino.

Pravadelli, Veronica

2014, *Le donne del cinema: dive, registe, spettatrici*, Laterza, Roma/Bari.

Rascaroli, Laura

2008, *The Essay Film: Problems, Definitions, Textual, Commitments*, «Framework», vol. 49, n. 2, Autumn.

2009, *The Personal Camera. Subjective Cinema and the Essay Film*, Wallflower Press, London/New York.

Renov, Michael

2004, *The Subject of Documentary*, University of Minnesota Press, Minneapolis/London.

Russell, Catherine

1999, *Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video*, Duke University Press, Durham/London.

Silverman, Kaja

1988, *The Acoustic Mirror: Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Indiana University Press, Bloomington.

Stanton, Domna

1987, *Autogynography: Is the Subject Different?*, «New York Literary Forum», voll. 11-12.

Villa, Federica (a cura di)

2013, *Vite impersonali. Autoritrattistica e medialità*, Luigi Pellegrini Editore, Cosenza (edizione ebook).

Zanardo, Lorella

2010, *Il corpo delle donne*, Feltrinelli, Milano.

