



QUADERNI  
DEL  
CSCI

design: GOOD SIGN



Patrocinio

Sostegno

Collaborazione



chiedono ora "immagini positive" ma anche queste in realtà sono stereotipi, stereotipi che possono rendere monolitica un'identità lesbica borghese, monogama e benpensante preoccupata di "cosa penseranno gli altri di noi vedendo questo film". Dove il compatto e coerente "noi" fantasticato non sempre ha riscontro in un consapevole senso di appartenenza, in pratiche politiche o di vita né, tanto meno, prevede alcuna diversità interna.

Negli anni 2000 la precarietà imposta dai tempi amplifica il desiderio di sicurezza e la richiesta dell'*happy ending* nei molti film e serie televisive che vengono prodotte. Attualmente però una più attenta critica lesbica non pone tanto l'accento sull'autorialità quanto sulla spettatorialità: non esisterebbero cioè "film lesbici" ma uno sguardo/posizionamento che li "lesbianizza" attraverso una strategia di appropriazione di senso. Questa modalità di lettura filmica, che potremmo definire *queer*, si serve di tracce, codici e allusioni; traduce, reinterpreta e risignifica per costruire storie e immagini appaganti, contro e oltre quelle previste. Perché se il cinema può confermare i più radicati pregiudizi sulle lesbiche fissandoli sulla pellicola come in una lastra ai raggi X, al contrario, e al tempo stesso, li può smontare facendone percepire l'assurdità e offrendo la possibilità di nuove visioni del mondo e di noi stesse.

## Moderne

di Chiara Tognolotti



**S**e il cinema moderno si declina nello sfilacciarsi delle storie, nello sgretolarsi della solidità dei personaggi, nel venire meno della coerenza delle situazioni narrative, non è un caso che le figure femminili che vi compaiono assumano volentieri il passo incostante e imprevedibile delle "personagge". Le donne del

cinema italiano degli anni '60 e le attrici che le hanno incarnate (tra loro Magnani, Vitti, Bergman, Sandrelli, Moreau) scompaginano i copioni consueti portando sullo schermo figure di donne ribelli e anticonvenzionali: talvolta incerte, spesso insicure, sempre portatrici di uno sguardo inedito sugli altri e sul mondo. La cinepresa si fa interprete di questa molteplicità che eccede e depotenzia gli schemi (della narrazione, del genere, della recitazione, della rappresentazione) seguendone, con discrezione o dichiaratamente, proprio il passo, il muoversi in un universo che ora le accoglie, ora le respinge, *flâneuses* contemporanee che camminano, finalmente, da sole – come hanno notato di recente Giuliana Bruno e Veronica Pravadelli. La camminata delle moderne, dunque: il modo in cui si muovono e si relazionano con il contesto urbano o la natura, il ritmo del loro passeggiare, la dinamicità dei loro sguardi che agiscono sulla realtà e ne sono agiti. Certamente l'esibizione dell'attrice che si muove sinuosa davanti alla cinepresa è un *topos* del divismo: il cinema moderno lo rilegge secondo i propri modi rappresentativi e ne fa il sintomo di una diversa percezione del femminile. All'interno di questa nuova modalità percettiva un ruolo decisivo è giocato dalla sessualità: le moderne escono dai ruoli convenzionali e sperimentano – con consapevolezza, gioia, sofferenza, a seconda dei casi – relazioni diverse da quelle canoniche di mogli e madri.

È un percorso tortuoso che qualche volta sembra tornare sui suoi passi per poi proseguire in un'altra direzione. In una sequenza del primo episodio di *Ieri, oggi, domani* (1963) di Vittorio De Sica, Adelina/Sophia Loren, vistosamente incinta, cammina orgogliosa nei vicoli dove tutti la conoscono e la salutano, esibendo la pancia sporgente come un segno di femminilità e insieme di ribellione alle regole, qui le leggi dello Stato che la vorrebbero in

prigione per una multa non pagata. Come è stato notato da Jacqueline Reich (*Beyond the Latin Lover*, Indiana University Press, Bloomington 2004), dal punto di vista del racconto Loren è qui la *unruly woman*, la donna che non rispetta le norme sociali. Se il personaggio interpretato da Mastroianni, il marito di Adelina, è l'inetto, antieroe incapace (e nient'affatto desideroso) di agire, senz'altro Loren s'impadronisce con agio della scena e afferma disinvolta la propria capacità di scelta e di padronanza di sé. Ma la forma della rappresentazione dice qualcos'altro. Il modo in cui l'attrice è osservata dalla cinepresa, che la mette al centro dell'inquadratura, oggetto privilegiato dello sguardo di spettatori e spettatrici in scena e di chi guarda il film, allude all'esibizione sfrontata del corpo tipica della diva, la cui bellezza funziona come attrazione. La osserviamo muoversi e tutto il resto scompare: i vicoli napoletani, le case, gli altri personaggi, tutto sembra come sbiadire di fronte alla luminosità della sua apparizione. In questo senso la figura di Loren è bifronte: se sul piano narrativo è soggetto attivo dell'azione e relega la figura maschile in un ruolo passivo e in fin dei conti secondario, a livello figurativo le dinamiche visive la costruiscono non tanto come "personaggia" ma come icona di bellezza, mentre il paesaggio è ridotto a quinta neutra che esalta la performance della diva.

Sono per l'appunto la relazione mutata e più complessa con il paesaggio e un modo di guardare inedito a caratterizzare la camminata della figura femminile moderna e ad attribuirle lo statuto di "personaggia". Tutto inizia con Ingrid Bergman nei film di Roberto Rossellini.

Se l'immagine di Loren riempie la scena rendendo funzionale all'epifania dell'attrazione-diva ogni elemento dell'inquadratura, Bergman non è mai sola: il suo muoversi nel mondo è spiato – in modo ossessivo e finanche crudele, come

ha i na Dagrada – dalla cinepresa nel zione viscerale, imperfetta e di on la realtà degli altri e delle cose. FILM DI Bergman/Karin che esplora le strade del paese in *Stromboli* (1950) di Roberto Rossellini. Il suo corpo longilineo, i colori chiari della pelle e dei capelli stonano, stridono con il sole che colpisce i muri a secco delle case abbandonate, gli alberi di fico e i cactus spinosi. La sua falcata ampia si spezza presto di fronte alle stradicciole irte di sassi. Il tentativo di comunicare con un bimbo, che si ritrae scontroso, s'infrange davanti alle lacrime del piccolo. Tutto quello che la circonda – la natura inospitale, gli sguardi ostili delle altre donne, la figura devota e inetta del marito – la mette di fronte una volta di più alla sua irriducibile differenza. Una diversità che si determina dolorosamente attraverso la relazione con il fuori da sé; lo sguardo della cinepresa intercetta quello della donna e tesse una serie di legami e di scambi, anche duri, anche respingenti, con un paesaggio che non fa più da sfondo all'apparizione della diva ma che entra appieno nella costruzione della rappresentazione. Ne nasce una personaggia in cui il piano narrativo – la ribellione di Karin ai modelli che le vengono proposti dal marito e dal prete, la sua ruvidità al limite dello sgradevole nel rivendicare il suo essere altra, non riducibile e non omologabile a quello che le viene richiesto – trova un senso ulteriore nella giustapposizione con un modo figurativo che la immerge nel paesaggio e fa risaltare quella differenza, che è chiave della sua figura, per contrapposizione e contrasto non risolvibile.

In *Mamma Roma* (1962) di Pier Paolo Pasolini le dinamiche dello sguardo mutano ancora una volta grazie alla presenza femminile. La prostituta cui dà corpo Anna Magnani è ripresa in due lunghe sequenze mentre, con il suo passo energico di popolana, si muove nella

prigione per una multa non pagata. Come è stato notato da Jacqueline Reich (*Beyond the Latin Lover*, Indiana University Press, Bloomington 2004), dal punto di vista del racconto Loren è qui la *unruly woman*, la donna che non rispetta le norme sociali. Se il personaggio interpretato da Mastroianni, il marito di Adelina, è l'inetto, antieroe incapace (e nient'affatto desideroso) di agire, senz'altro Loren s'impadronisce con agio della scena e afferma disinvolta la propria capacità di scelta e di padronanza di sé. Ma la forma della rappresentazione dice qualcos'altro. Il modo in cui l'attrice è osservata dalla cinepresa, che la mette al centro dell'inquadratura, oggetto privilegiato dello sguardo di spettatori e spettatrici in scena e di chi guarda il film, allude all'esibizione sfrontata del corpo tipica della diva, la cui bellezza funziona come attrazione. La osserviamo muoversi e tutto il resto scompare: i vicoli napoletani, le case, gli altri personaggi, tutto sembra come sbiadire di fronte alla luminosità della sua apparizione. In questo senso la figura di Loren è bifronte: se sul piano narrativo è soggetto attivo dell'azione e relega la figura maschile in un ruolo passivo e in fin dei conti secondario, a livello figurativo le dinamiche visive la costruiscono non tanto come "personaggia" ma come icona di bellezza, mentre il paesaggio è ridotto a quinta neutra che esalta la performance della diva.

Sono per l'appunto la relazione mutata e più complessa con il paesaggio e un modo di guardare inedito a caratterizzare la camminata della figura femminile moderna e ad attribuirle lo statuto di "personaggia". Tutto inizia con Ingrid Bergman nei film di Roberto Rossellini.

Se l'immagine di Loren riempie la scena rendendo funzionale all'epifania dell'attrazione-diva ogni elemento dell'inquadratura, Bergman non è mai sola: il suo muoversi nel mondo è spiato – in modo ossessivo e finanche crudele, come

ha notato Elena Dagrada – dalla cinepresa nella sua relazione viscerale, imperfetta e dolorosa, con la realtà degli altri e delle cose. Penso a Bergman/Karin che esplora le strade del paese in *Stromboli* (1950) di Roberto Rossellini. Il suo corpo longilineo, i colori chiari della pelle e dei capelli stonano, stridono con il sole che colpisce i muri a secco delle case abbandonate, gli alberi di fico e i cactus spinosi. La sua falcata ampia si spezza presto di fronte alle stradicciole irte di sassi. Il tentativo di comunicare con un bimbo, che si ritrae scontroso, s'infrange davanti alle lacrime del piccolo. Tutto quello che la circonda – la natura inospitale, gli sguardi ostili delle altre donne, la figura devota e inetta del marito – la mette di fronte una volta di più alla sua irriducibile differenza. Una diversità che si determina dolorosamente attraverso la relazione con il fuori da sé; lo sguardo della cinepresa intercetta quello della donna e tesse una serie di legami e di scambi, anche duri, anche respingenti, con un paesaggio che non fa più da sfondo all'apparizione della diva ma che entra appieno nella costruzione della rappresentazione. Ne nasce una personaggia in cui il piano narrativo – la ribellione di Karin ai modelli che le vengono proposti dal marito e dal prete, la sua ruvidità al limite dello sgradevole nel rivendicare il suo essere altra, non ridicibile e non omologabile a quello che le viene richiesto – trova un senso ulteriore nella giustapposizione con un modo figurativo che la immerge nel paesaggio e fa risaltare quella differenza, che è chiave della sua figura, per contrapposizione e contrasto non risolvibile.

In *Mamma Roma* (1962) di Pier Paolo Pasolini le dinamiche dello sguardo mutano ancora una volta grazie alla presenza femminile. La prostituta cui dà corpo Anna Magnani è ripresa in due lunghe sequenze mentre, con il suo passo energico di popolana, si muove nella

notte romana; la sua voce roca e profonda ripercorre la sua storia – l'infanzia negli anni del fascismo, il matrimonio precoce con un uomo più vecchio di lei e ricco, la "vita", poi altri ricordi contraddittori, un marito farabutto ma questa volta giovane e bello – che è insieme autobiografia di sé e della nazione; e come già in **Roma città aperta** (1945) di Roberto Rossellini è Magnani ad assumere su di sé il passato e le colpe dell'Italia (come ha notato bene Marcia Landy). La soggettiva indiretta libera costruita da Pasolini fa scomparire lo sfondo (luci sfocate di auto che passano lontane, i lampioni) e i personaggi di contorno, semplici funzioni di supporto al monologo della protagonista, e concentra lo sguardo sulla soggettività femminile che "dà scandalo", come si ripete più volte: un'individualità che non si lascia irreggimentare nelle forme consuete del narrare ma che ha bisogno di una forma più lasca e più sciolta, che dia agio di dispiegarsi alla personalità prorompente di Magnani.

Un'altra figura scandalosa perché portatrice di una sessualità non addomesticata è Gina/Adriana Asti in **Prima della rivoluzione** (1964) di Bernardo Bertolucci. Gina passeggia per la piazza grande di Parma gremita di uomini, unica figura femminile vestita di bianco e appare a suo agio, disinvolta in mezzo alla folla degli sguardi che la assediano; guida Fabrizio/Francesco Barilli per le strade, tra le vetrine, sicura di sé e felice; per poi d'un tratto fuggire in lacrime, seguendo le mura del cimitero, in preda a uno sconforto improvviso e inarrestabile. Il contrasto è in effetti il segno di questa personaggio moderna perché sfrontata nella sua passione per il nipote, lontana dalla serenità altera e dalla "dolcezza del vivere" borghese di Clelia; se quest'ultima è Parma, è la tradizione rassicurante del "prima", Gina è la rivoluzione, la sfida del futuro, il tabù: e appare frantumata

in sentimenti acuti e contrastanti, dalla personalità cangiante come le montature degli occhiali che cambia una dopo l'altra e che la cinepresa riprende da punti di vista sempre diversi, ora lontana, ora vicinissima, perdendo volentieri la centratura, sperimentando modalità inusuali dello sguardo che possano restituire l'eccentricità imprevedibile del femminile.

Dunque la sessualità è il luogo in cui più esplose la modernità delle personagge. Se Loren finisce per rientrare nei canoni, non spezzando la sacralità del matrimonio né cedendo alle tentazioni di seduzione – in "**Ieri**" non tradisce il marito; in "**Domani**" rispetta il giovane seminarista e finisce per non cedere all'appassionato Rusconi/Marcello Mastroianni –, Adriana/Stefania Sandrelli in **Io la conoscevo bene** (1965) di Antonio Pietrangeli alle tentazioni cede continuamente. Ingenua e innocente, s'innamora di tutti gli uomini "meravigliosi" che incontra e non riesce a vederne la malizia. "Ambizione zero, morale nessuna; volubile e incostante, ha sempre bisogno di incontri nuovi e brevi non importa con chi, mai con se stessa": così la descrive, con fredda crudeltà, lo scrittore/Joachim Fuchsberger. Ed è vero che Adriana attraversa umiliazioni continue: subisce abusi, un aborto, è continuamente guardata, usata e gettata via. Eppure la sua inconsapevolezza – almeno all'inizio – la protegge: la vediamo camminare rapida per la via assoluta del litorale romano, nella prima scena del film, l'asciugamano arrotolato in vita, la schiena nuda; è un venditore ambulante a sistemarle il reggipetto sganciato mentre uno stradino la rinfresca con un idrante. Adriana sembra indossare il proprio corpo con leggerezza assoluta: seduce ed è sedotta con la pienezza della passione e con l'ingenuità disarmante dell'innocenza che la lascia indenne dallo squallore. Verso la fine del film la cinepresa – che fino a

questo momento ha seguito con affetto le avventure della ragazza, giocando con la sua immagine come lei gioca con il colore e il taglio di capelli – in una breve panoramica esplora il volto di lei riflesso nello specchio e lo fa apparire da tre angolazioni diverse, le guance rigate di lacrime mescolate al nero del rimmel. Volubile e incostante, forse, ma non insensibile; il ricordo della sorella la commuove e le rivela tutto a un tratto il vuoto di cui è circondata. L'ultima passeggiata è in auto, nella Roma deserta di un mattino presto dopo l'ennesima notte fuori, la trasgressione di un compagno di colore; ancora la camera la esplora da diverse angolazioni osservandola attraverso il parabrezza, poi di fianco, poi dall'interno dell'auto, come a cercarle un'identità che Adriana forse non possiede. L'ultimo gesto è quello di togliersi l'ennesima parrucca: e poi più niente, in una ribellione che finisce per trovare nel vuoto e nell'assenza il suo drammatico significato finale.

Ma è senz'altro il cinema di Michelangelo Antonioni ad aver creato le personagge moderne più intriganti nel loro apparire multiforme; è quel "soggetto impreveduto" di cui parla Lucia Cardone rileggendo Lonzi. In *L'avventura* (1960) di Michelangelo Antonioni la relazione col paesaggio diviene tormentata, quasi impossibile. Claudia/Monica Vitti si muove alla ricerca di Anna/Lea Massari in una natura scostante, ostile. Se il vulcano del rosselliniano **Stromboli** prima respingeva e poi accoglieva Karin, comunque restituendo un'eco dei sentimenti disperanti e infine pacificati della donna, qui le rocce aguzze dell'isola rimangono chiuse in loro stesse, sorde ai richiami delle voci umane; una natura indifferente che sembra osservare con distacco i passi incerti della protagonista, sospesa tra il desiderio di trovare l'amica e l'attrazione nascente per Sandro/Gabriele Ferzetti. Il succedersi delle false soggettive che spiazano e dislocano i personaggi, che non

sono mai dove sembrano essere, restituisce l'incertezza dell'agire della personagga; Claudia, e con lei la camera, sembra chiedersi che cosa si debba guardare; se esista un punto di vista adatto per farlo; e soprattutto se ci sia davvero qualcosa da guardare, o se non sia rimasto altro che il suo (il nostro) sguardo, ondivago ed eccentrico, a rimbalzare sulle rocce granitiche e severe di Lisca Bianca. Come ha scritto Giuliana Bruno, in Antonioni il mondo interiore delle personagge si trasferisce in configurazioni spaziali che ne replicano, con la loro tortuosità, i meandri, le zone oscure e quelle di luce, costruendo una "navigazione psicogeografica" che trasforma personagge, attrici e attori, spettatrici e spettatori in passeggeri, entità nomadi che proprio nell'incertezza del dove – e anche del chi – trovano paradossalmente una loro identità. Così, in una delle sequenze più avvolgenti di *La notte* (1961) di Michelangelo Antonioni, Lidia/Jeanne Moreau rifiuta di recitare da spalla a fianco del marito Giovanni/Marcello Mastroianni, scrittore sedotto dalla nascente e già compromessa industria culturale; lascia il salone dove si presenta l'ultimo libro dell'uomo e si avvia, senza una meta apparente, il vestito corto, i tacchi che sbattono sui marciapiedi di una Milano affollata e assolata. Lidia osserva ed è osservata; cerca il contatto di sguardo con gli uomini che incrociano i suoi passi; sorride e ride, e ricambia occhiate; assapora un gelato; tocca un muro scrostato si direbbe con affetto, e con affetto osserva vecchi oggetti abbandonati. Il suo vagabondare appare senza scopo né direzione, finché non giunge ai margini della città; poco dopo scopriamo che è lì che è nata la sua relazione con Giovanni, e che quell'infinito camminare che pareva non volersi dirigere da nessuna parte, quell'incessante porsi in relazione con il paesaggio, le case, gli uomini, non era altro che un modo per ripensarsi nel mondo e

per cercare di far presente a se stessa la portata dei suoi sentimenti. Ancora, in *L'eclisse* (1962) di Michelangelo Antonioni, quando Vittoria/Monica Vitti si allontana dall'appartamento soffocante di Riccardo, all'inizio del film, e poi più tardi, quando esce nella notte dopo la serata con l'amica keniota, nella passeggiata al parco con Piero/Alain Delon, infine da sola, per le strade dell'EUR, la cinepresa riprende e replica il ritmo rapido dei suoi passi, incerti e come sospesi tra dolore e sollievo per la separazione, tra spensieratezza e perplessità per l'amore nascente. Il punto di vista cambia di continuo: Vitti è ripresa da vicino, poi da lontano, poi di spalle, poi di tre quarti, come se non ci fosse un modo giusto di guardarla o come se non ci fosse una sola modalità dello sguardo capace di leggerla, di comprenderla.

La molteplicità delle personagge, la loro differenza irriducibile, il loro rinegoziare una presenza nel mondo e una relazione con gli altri e con il paesaggio trova dunque nel cinema moderno una cinepresa complice che non cerca di ridurne l'alterità né di riportarla all'ordine ma la esalta e la rende tangibile giocando sulla corrispondenza tra figure femminili che scompaginano le carte in gioco dal punto di vista narrativo (niente rassegnazione, niente rassicurazione, niente "nostalgia del matrimonio", ma il rischio seducente della libertà) e una camera che manda sottilmente in frantumi l'architettura narrativa classica attraverso uno sguardo che perde centralità e potere e si fa periferico, multidirezionale, debole eppure penetrante, indagatore, non costrittivo: lo sguardo delle moderne

## Tenebrose

di Cristina Jandelli



Il costruito della minaccia femminile accomuna alcune figure che compaiono per la prima volta nel cinema durante la

Prima Guerra Mondiale (la donna-gufo di *Il fuoco*, 1915, di Giovanni Pastrone; la contessa Natka di *Tigre reale*, 1916, ancora Pastrone) e riemergono durante la Seconda (Giovanna di *Ossessione*, 1943, di Luchino Visconti; Nina di *I bambini ci guardano*, 1943, di Vittorio De Sica): manipolatrici, adultere e uxoricide abitano gli schermi italiani durante i due conflitti mondiali. Dopo la seconda guerra, nel cinema neorealista dominato dai protagonisti maschili, la tipologia si cristallizza nelle figure monocordi delle collaborazioniste (Marina di *Roma città aperta*, 1945, di Roberto Rossellini; Daniela-Lily Marlene di *Caccia tragica*, 1947, di Giuseppe De Santis). Alla fine del periodo neorealista troveremo per la prima volta una donna che tenta vanamente di imporre una nuova morale, in contrasto con quella delle istituzioni rappresentate dai personaggi maschili che la giudicano e la internano: in Irene di *Europa '51* (1952) di Roberto Rossellini, oltre le presunte stimate della santa cristiana e dietro le fattezze hollywoodiane di Ingrid Bergman, si nasconde il profondo desiderio di ribellione contro il ritorno all'ordine cui è sottoposta la donna italiana nel secondo dopoguerra.

Secondo Aby Warburg il significato dell'immagine sta essenzialmente nel suo infaticabile porsi in relazione con altre immagini. Il suo concetto di *Nachleben*, cioè "sopravvivenza" – ma anche ritorno – che lo aveva guidato in *Mnemosyne* alla ricerca delle raffigurazioni della ninfa (la prima sistematizzazione dell'"atlante della memoria" è del 1928), può estendersi al caso specifico qui affrontato: come questa raffigurazione transita dall'arte greca in quella rinascimentale, così il lato seducente, oscuro e minaccioso della femminilità si ripropone, nel cinema italiano, nel corso delle due guerre mondiali, prima in alcuni lungometraggi delle dive del muto, poi nei principali film precursori del Neorealismo. Negli anni di guerra, in