



GALLERIA |

Almeno in due

Donne nel cinema italiano

a cura di Lucia Cardone, Giovanna Maina, Chiara Tognolotti





Introduzione

di Lucia Cardone, Giovanna Maina, Chiara Tognolotti

A guidare questo nuovo percorso alla ricerca delle donne del cinema italiano è una eco, che risuona fin dal titolo, di Luce Irigaray, e precisamente del suo *Essere due* (1994). Da lì e dunque da un testo che disegna il mondo a partire dalla differenza sessuale in azione e in continuo dialogo con l'altro da sé, è tratto il filo di un pensiero che vorremmo ritessere all'interno della produzione filmica e audiovisiva nazionale, uno scenario per lungo tempo tratteggiato come monosessuato, quasi fosse abitato da un (dal) soggetto unico.

Negli ultimi anni anche in Italia cominciano a prendere corpo altre narrazioni, storie diverse che, mutando la prospettiva, aprendosi alla concretezza delle pratiche (il fare) e misurandosi con la molteplicità delle esistenze (le vite), lasciano intravedere un paesaggio cinematografico più ampio, in tensione e in divenire, un paesaggio vivificato dalla presenza delle donne. Guardando a questo panorama nuovo, che per molti versi è ancora incerto e lacunoso, ci accorgiamo che per esistere e porsi come soggetto è essenziale, per le donne, *essere almeno due*, ossia fare leva sulle energie e le risorse della relazione femminile. Difatti, il reciproco affidamento, le varie tattiche e strategie di sostegno, di complicità, o semplicemente di vicinanza, ancor prima che il femminismo ne riconoscesse il potenziale rivoluzionario, sono tratti ritornanti nei vissuti di molte donne, comprese quelle che si sono trovate a confrontarsi con uno spazio, quello del cinema, plasmato dallo sguardo maschile. Così, nell'esplorazione del panorama audiovisivo nazionale abbiamo voluto mettere a tema proprio questi legami fra donne - intrecciando e in parte forzando il filo di Irigaray - per indagare le fantasiose e a volte invisibili potenzialità delle relazioni femminili.

Studiare le donne cercandone *almeno due* significa invero scardinare alcuni luoghi comuni e abitudini di pensiero sottilmente misogine che hanno informato, e ancora in parte informano, le narrazioni correnti. Ci riferiamo anzi tutto all'idea che le peggiori nemiche delle donne siano le donne stesse; ed anche al convincimento che sia il talento e la genialità di una singola a fare la differenza, consentendole di affermarsi da sé sola nel mondo maschile. Certo, la storia delle donne nel cinema si può raccontare anche in questi termini, mettendo al centro l'antagonismo e la contrapposizione fra soggetti. Ma questa è una storia che non ci interessa giacché riduce le pratiche e le esistenze concrete alla antica dialettica servo-padrone e tralascia l'essenziale, ossia manca di mettere in luce le opportunità di mutamento prodotte (o anche soltanto promesse) dall'ingresso delle donne, intese come soggettività nuova e plurale, nel quadro della produzione filmica (e nel mondo).

Abbiamo dunque chiesto alle autrici di immaginare dei ritratti (almeno) doppi, di cogliere le registe, le attrici, e, nel loro insieme, le fautrici del cinema italiano, comprese le personaggi, in relazione fra loro, *almeno due*, appunto. Così, in apertura, Giulia Fanara tiene insieme Monica Vitti e Valeria Bruni Tedeschi in una fitta rete di assonanze e rime segrete, distanti ma vicine nel dare corpo ai percorsi impreveduti che la libertà femminile disegna sugli schermi italiani. Nella stessa sezione, *Relazioni simboliche in cerca di sé*, si intrecciano biografie e autobiografie femminili negli studi di caso di ... *con amore*, *Fabia* (Maria Teresa Camoglio, 1993) e *Poesia che mi guardi* (Marina Spada, 2009). Segnati entrambi da un desiderio di restituzione, questi film elaborano e rielaborano, attraverso forme narrative e poetiche differenti, le esistenze di due letterate del Novecento, Grazia



Deledda e Antonia Pozzi, attraverso le invenzioni delle due registe, che per raccontarle finiscono per raccontare anche se stesse. La sezione successiva, *Nello sguardo dell'altra*, mette a tema il legame fra donne nello spazio del set: Luisa Cutzu affronta il sodalizio fra Gabriella Rosaleva e Daniela Morelli, rendendo conto di una collaborazione lunga e fruttuosa, mentre Stefania Rimini racconta l'incontro di Costanza Quatriglio e Nada Malanima, individuando nello spazio relazionale dell'affidamento il nodo nevralgico di *Il mio cuore umano* (Costanza Quatriglio, 2009). Cristina Colet, invece, narra il rapporto contrastato fra Giulietta Masina e Anna Magnani, che forse non sono riuscite a cogliere appieno il guadagno dell'essere due. Eppure quella burrascosa relazione fra prime donne sembra chiedere indagini ulteriori, lontane dall'eco morbosa dei rotocalchi d'epoca e più attente al reciproco riconoscimento, che spesso si trova altrove, nel dispiegarsi più intimo delle esistenze. Alla ricchezza del groviglio relazionale guarda infatti la sezione seguente, *Genealogie in divenire*, che esplora i dintorni dello schermo e comincia a delineare uno sguardo nuovo, capace di tenere insieme donne di generazioni differenti: è il caso di Micaela Veronesi, che propone un viaggio nel cinema femminile contemporaneo attraverso le relazioni fra attrici e registe; di Farah Polato, che ci avvicina all'idea di tessitura, inseguendo, dentro e fuori dal carcere, il nastro morbido della pellicola che sa ricucire strappi esistenziali apparentemente irrimediabili; e di Cristina Gamberi, che esamina la radice genealogica dei film di Alina Marazzi. La quarta sezione, *Essere due: l'avventura delle personagge*, sposta l'attenzione sul piano finzionale, affrontando le relazioni agite sullo schermo da figure femminili fuori dagli schemi, capaci di forzare le convenzioni e gli stereotipi di genere.

Così Simona Busni rintraccia in *Un garibaldino al convento* (Vittorio De Sica, 1942) la forza dirompente del legame fra donne, in una delle sue rare occorrenze melodrammatiche; l'analisi di *Il sole negli occhi* (Antonio Pietrangeli, 1953), poi, evidenzia l'apparire nello scenario del cinema italiano del secondo dopoguerra di un soggetto impreveduto, plurale e solidale, vale a dire la comunità delle domestiche, le amiche della protagonista, Celestina, che la sostengono nella sua scelta di vita; e infine Rosamaria Salvatore chiude la sezione con le personagge di Silvio Soldini, diverse per età, provenienza e stili di vita e unite dalla loro acrobatica leggerezza e gioia di vivere. Ci sono poi le *Sorellanze laboriose* che punteggiano il focus dedicato al cinema di Rohrwacher, all'interno del quale Francesca Brignoli, Ilaria De Pascalis e Mariapaola Pierini indagano i film e le collaborazioni fra donne – sorelle e non solo – che hanno riscosso non piccola eco nella produzione contemporanea.

La sezione *Rappresentazioni e relazioni* si colloca invece ai margini del film, al confine fra fruizione e consumo: Martina Federico propone una lettura dei trailer e del loro modo di narrare le relazioni femminili, semplificandole sovente nel segno del conflitto; mentre Mariagrazia Fanchi si occupa delle spettatrici, e in particolare delle bambine, che al cinema non sono mai sole. La sesta sezione, *Essere molte: i collettivi*, offre un rilancio sia nel numero – da due a molte – sia nello spingersi oltre il cinema, nei territori del video, della sperimentazione e della computer grafica. Così Sandra Lischi racconta di Flavia Alman e Sabine Reiff, pioniere delle nuove immagini; Giulia Simi tesse la storia delle donne nell'underground degli anni Sessanta e Settanta; mentre Lorenza Fruci e Sarah-Hélène Van Put guardano alla recente esperienza del collettivo Le ragazze del porno.

A chiudere questo viaggio nel cinema italiano ci sono due dialoghi, curati da Stefania Rimini e da Elena Marcheschi, nei quali prendono parola Costanza Quatriglio ed Eleonora Manca. Si tratta di un rilancio ulteriore, di un intreccio di voci che illumina i confini e gli sconfinamenti possibili dal cinema al video, dalla fotografia alla tessitura delle immagini, in una ricerca di sé che si realizza nell'incontro - reale e simbolico - con l'altra.



Per sua natura incompleto e in continuo, vitale, divenire, questo nuovo racconto delle donne nel cinema italiano è punteggiato da molti vuoti, da zone più oscure e non ancora indagate, e da altre, assai promettenti, che paiono appena sfiorate. Eppure i passi impreveduti di quelle donne che, in vari modi, si sono accompagnate e si accompagnano nel lavoro per il cinema risuonano ormai nelle nostre orecchie con un ritmo misterioso e insieme familiare, come il ronzare dell'apiario di cui scrive Pierini, che ci affascina e ancora ci sfugge. Proprio per questo continueremo a raccontarlo.

Testi di

Francesca Brignoli, Simona Busni, Lucia Cardone, Cristina Colet, Luisa Cutzu, Ilaria De Pascalis, Giulia Fanara, Mariagrazia Fanchi, Martina Federico, Lorenza Fruci, Cristina Gamberi, Sandra Lischi, Giovanna Maina, Elena Marcheschi, Mariapaola Pierini, Farah Polato, Stefania Rimini, Rosamaria Salvatore, Giulia Simi, Chiara Tognolotti, Sarah-Hélène van Put, Micaela Veronesi.



GALLERIA | **ALMENO IN DUE**

1. Relazioni simboliche in cerca di sé



1.1. *Le perturbanti: Monica, Valeria e le altre tra la messa in scena del malessere e la ricerca della felicità*

di Giulia Fanara

Monica, Valeria e le loro personagge. Cinema d'autore e cinema di attrici. Attrici autrici, dalla regia alla scrittura. Figlie che hanno saputo confrontarsi con l'ombra delle madri ma che spesso non sanno essere madri. Donne alla finestra, come nei melodrammi hollywoodiani, ma qui le finestre si schiudono su paesaggi inconsueti, su scenari di alterità, spazi che appartengono al perturbante, aperti, come direbbe Lacan, all'irruzione del Reale, su una scena che, scrive Graziella Berto (2002), separa il soggetto dal proprio desiderio lasciando sorgere la beanza di uno sguardo stupito di fronte a un mondo che è il luogo dell'Altro. Claudia, di spalle, apre la finestra a Lisca Bianca sul mistero dell'amica scomparsa [fig. 1]; Vittoria, ancora di spalle, contempla il fungo dell'Eur, fuori della modernità e della minaccia atomica ma anche di una libertà tutta da esplorare, mentre la finestrella nella vecchia casa di Piero, forse abitata da fantasmi, è un'ulteriore figura di raddoppiamento – la fugace comparsa di un volto femminile nella finestra di fronte [fig. 2] – che ci fa slittare dalla presenza del mimo, tanto cara ad Antonioni, a quella *unheimlich* del sosia e alla dimensione fantastica di molta letteratura femminile (l'eco di un gotico che rimane in film come *Il Castello in Svezia* [R. Vadim, 1963] o in *Il mistero di Oberwald* [M. Antonioni, 1980] o, ancora, *Un castello in Italia* [V. Bruni Tedeschi, 2013] dove il passato è il vissuto dell'attrice-autrice); Giuliana guarda dalla camera di Corrado la notte nella quale fuggerà quando è «riuscita a essere una moglie infedele» (*Il deserto rosso*, M. Antonioni, 1964); Lisa decreta il suo mondo dalle sbarre della prigione perché possa esserci per lei una 'seconda volta' [fig. 3]; Carmen osserva con agire protettivo e amoroso gli uomini a cui è legata dalle vetrine del bar in cui lavora [fig. 4]; Angela scopre il suono di un violino che la allontanerà dalla esattezza rassicurante dei numeri ma solo dopo aver conosciuto Sara e il suo per ora non rimediabile dolore (*La parola amore esiste*, M. Calopresti, 1998); Carla, ma solo per caso, il 'suo' teatro (*Il capitale umano*, P. Virzì, 2013); Beatrice il ritorno sperato di Donatella quando la cura nasce dalla relazione (*La pazza gioia*, P. Virzì, 2016). Finestre che non sono più figure che imprigionano il desiderio ma passaggi attraverso i quali si dispiega un nuovo sentire sia pure segnato dall'incertezza e al di là dei quali si delineano, come scrivono Treder e Chiti, spazi di libertà e di divenire. Se nel volume curato da Treder, Chiti, Farnetti (2002), al quale il titolo del nostro saggio si ispira, oggetto dell'analisi è il rovesciamento simbolico del concetto freudiano operato dalle scritture femminili, dove il perturbante appare quale occasione 'imprevista' per tentare quelle che Farnetti definisce forme inaudite di rappresentazione di sé e del proprio desiderio, il perturbante che due attrici come Monica Vitti e Valeria Bruni Tedeschi, più volte avvicinate dalla critica, iscrivono nei film che le vedono protagoniste non si conclude appunto nel consueto paradigma dell'angoscia, generando piuttosto, come scrive ancora Farnetti, gentilezza, compassione, affetti, amore e persino il sorriso.

Gli intrecci tra femminile e sofferenza mentale, tra erotismo e follia sono parte di una lunga storia di scritture (normative e non) e di rappresentazioni. Immagini sopravvissute di un atlante warburghiano che Didi-Huberman ha risfogliato dall'immagine di Ninfa alle isteriche di Charcot alle *Histoire(s)* godardiane (1988-1998). Così il trauma della guerra



emerge in Rossellini come in Resnais e in Godard attraverso lo sguardo non morto-non vivo dei sopravvissuti, sguardo che De Baecque ritrova nelle pazienti di *Europa '51* (R. Rossellini, 1952) che Ingrid/Irene, forse santa come Weil, in una visione insostenibile quanto quella della fabbrica («Ho creduto di vedere dei condannati») si appresta a soccorrere, come, poi, nelle degenti dell'ospedale di *Hiroshima mon amour* (A. Resnais, 1959). Uno stesso cammino di alterità unisce le protagoniste di Rossellini e quelle di Antonioni (il risveglio di Karin sulla cima dello *Stromboli* [1950] e quello di Claudia nel capanno di Lisca Bianca, il finale di *Viaggio in Italia* [R. Rossellini, 1951] e quello di *L'avventura*), ma affette queste ultime da un ulteriore trauma, quello che si innesca in un'Italia alle soglie del boom. Se le donne dei film della tetralogia antonioniana tradurrebbero il trauma dell'autore-soggetto maschile attraverso, come diceva Pasolini, la visione nevrotica delle protagoniste (che egli sostituirebbe con la sua «visione delirante di estetismo» – è la forma della soggettiva libera indiretta), questa netta demarcazione di gender che li abita, questo affermare, come scrive Vighi (2006) sulla scorta di Lacan, che il rapporto sessuale non esiste, non fa i conti con i desideri delle donne e con le potenze delle interpreti, con le loro capacità anche corporee di esplorare i possibili, comunicando alle spettatrici il bisogno di varcare i confini di un mondo (quello del 'familiare', appunto, e della casa) diventato troppo stretto. Qui lo scambio con l'altra è ancora accennato, cercato e spesso destinato a naufragare o a trovare in lei una perturbante sosia di se stessa [fig. 5]: dalla camicetta di Anna che Claudia indossa in *L'avventura* – quanto più esplicito lo scambio in *Anni di piombo* (M. von Trotta, 1981) – alla passante bionda del finale di *L'eclisse*.

Nel momento in cui l'irrompere della modernità trova nel corpo femminile il luogo di una nuova narrazione traumatica, Vitti, a Ravenna, può divenire un colore (come afferma nel suo *Sette sottane*) e le sue lacrime, come *Gertrud* (C.T. Dreyer, 1964), ma anche come Anna – soggetto imprevisto, la definisce Lucia Cardone (2014) tornando a Carla Lonzi – in *L'avventura*, «finire nella giunta» o, come scrive Vighi, nell'inconscio del film, e poi in un altro film (quando Grifi cerca nel cinema la presenza del reale), ma può anche allargare le braccia per volare atterrando nel reame della commedia. L'attrice «della solitudine e dell'alienazione» acquista la forza del riso di Medusa. Negli anni d'oro della commedia, promotrice, come scrive Canova, del cambiamento che investe la società italiana e luogo di formazione di una nuova identità nazionale (di cui irride le aree di arretratezza) e di inedite identità di genere, e ancora negli anni Settanta e Ottanta Vitti riprende il filo



fig. 1 Monica Vitti nel film *L'avventura* di Michelangelo Antonioni, 1960



fig. 2 Monica Vitti nel film *L'eclisse* di Michelangelo Antonioni, 1962



fig. 3 Valeria Bruni Tedeschi nel film *La seconda volta* di Mimmo Calopresti, 1995



fig. 4 Valeria Bruni Tedeschi nel film *La buca* di Daniele Cipri, 2014



della comicità (si pensi a un film del 1958, anno d'inizio nella cronologia del miracolo italiano, come *Le dritte* [M. Amendola]) vestendo i panni di raffinate donne borghesi o di impulsive popolane, di sciantose e di ragazze con la pistola, di personaggi storici travolti da amorose passioni. In questo percorso le altre non sono assenti: la madre 'chiave di tutto' dalle braccia venate d'azzurro e il profumo di cannella, le amiche, i suoi stessi ruoli, le prese di posizione (il voto a favore del divorzio annunciato su *Grand Hotel*). Relazioni incompiute, specchianti, interrotte o favoleggiate (da *La notte* [M. Antonioni, 1961], in cui Valentina e Lidia nel loro breve incontro parlano incomprensibili a Giovanni, a, appunto, *Il deserto rosso*, dove il ritorno al femminile e alla natura è possibile solo in una fiaba, in una configurazione spaziale opposta a quella di una Ravenna post-industriale, colorata, come scrive Giuliana Bruno, dalle emozioni della protagonista) quando il nuovo movimento delle donne non c'è ancora e il simbolico materno è ancora da scoprire. Lisa, che come tante altre dalla nuova sinistra è passata alla lotta armata, in *La seconda volta* esprime forse la necessità di questo passaggio, dove la casa è la cella e le amiche compagne di prigionia. Gli anni di piombo sembrano lontani, ma è stata la paura del terrorismo a spingere i genitori altolocati di Bruni Tedeschi a emigrare in Francia negli anni della sua infanzia. Lisa e Valeria: le due facce della medaglia infine riappacificate (si ricordi il caso Marina Petrella).

Nel cinema della contemporaneità la relazione tra donne è, come afferma Muraro (2011), il circolo della mediazione dove la vita può essere creata e ricreata. Se Giuliana di *Il deserto rosso* affidava alla favola e alla vocalità delle sirene il rapporto mancato con il suo bambino, Vittoria di *La balia* (M. Bellocchio, 1999) riuscirà a tenerne tra le braccia uno quando il confronto con Annetta e con la sua identità la porterà lontano da suo marito (e dai discorsi della psichiatria), da casa, da suo figlio e dalla balia [fig. 6]. Proprio Bruni Tedeschi sceglierà di coinvolgere attivamente la madre biologica in quella sorta di autobiografia che è *Un castello in Italia* dando inizio alla tardiva carriera di attrice di quest'ultima [fig. 7]. Ancora, come quelle di Vitti, figure del malessere, spesso donne borghesi insoddisfatte, prigioniera del matrimonio o di una casa di cura in un mondo dominato dal godimento e dal denaro, le personaggi di Bruni Tedeschi guardano alla commedia e non vogliono morire di tristezza: come Angela e Sara (*La parola amore esiste*) o come Beatrice e Donatella, in fuga dalla comunità terapeutica, alla ricerca, semplicemente, della felicità [fig. 8].

fig. 5 Lea Massari e Monica Vitti nel film *L'avventura*fig. 6 Valeria Bruni Tedeschi nel film *La balia* di Marco Bellocchio, 1999fig. 7 Valeria Bruni Tedeschi e Marisa Borini nel film *Un castello in Italia* di Valeria Bruni Tedeschi, 2013fig. 8 Valeria Bruni Tedeschi e Micaela Ramazzotti nel film *La pazza gioia* di Paolo Virzì, 2016

*Bibliografia*

E. CHITI, M. FARNETTI, U. TREDER (a cura di), *La perturbante. Das Unheimliche nella scrittura delle donne*, Perugia, Morlacchi, 2003.

G. BERTO, *Freud, Heidegger: lo spaesamento*, Milano, Bompiani, 2002.

L. MURARO, *Tre lezioni sulla differenza sessuale e altri scritti*, Napoli, Orthotes, 2011.

F. VIGHI, *Traumatic Encounters in Italian Cinema. Locating the Cinematic Unconscious*, Bristol, Intellect, 2006.

L. CARDONE, 'Il soggetto imprevisto e la tetralogia dei sentimenti di Michelangelo Antonioni', in L. CARDONE, S. LISCHI (a cura di), *Sguardi differenti. Studi di cinema in onore di Lorenzo Cuccu*, Pisa, ETS, 2014, pp. 139-150.

G. BRUNO, *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema* [2002], trad. it. di M. Nadotti, Milano, Mondadori, 2006.



1.2. *Essere due. L'invenzione dell'altra per dire di sé ...con amore, Fabia di Maria Teresa Camoglio, 1993*

di Lucia Cardone

Una giovane donna di voraci e disordinate letture, quasi un'autodidatta, nata e cresciuta in un villaggio remoto, si immagina e si fa scrittrice, sottraendosi ai copioni destinati da tempi immemori al suo sesso e affermandosi con insospettabile forza nel panorama letterario internazionale. Raccontata così, ridotta all'osso, la parabola di Grazia Deledda somiglia straordinariamente a quella di una Emily o Charlotte Brontë, e ai miei occhi appare come uno splendido e promettente soggetto cinematografico. Eppure nessun film narra la sua vita e, diversamente dalle intrepide inglesi, persino sul versante letterario mi pare che la figura e le opere della scrittrice nuorese siano state tramandate attraverso un filtro di minorità, accompagnate da un sapore di inservibili anticaglie folcloristiche dalle quali è prudente stare alla larga. Occorre attendere *...con amore, Fabia* (1993), esordio alla regia di una giovane autrice sarda, Maria Teresa Camoglio, per poter vedere sugli schermi la storia di Deledda, traslata in un racconto di donne distanti nel tempo ma vicine nello spazio simbolico della relazione femminile. Il film è liberamente tratto da *Cosima* (1937), romanzo autobiografico, pubblicato postumo, di Grazia Deledda. 'Liberamente' è un avverbio ambivalente, giacché da un lato autorizza letture nel senso di un cauto allontanamento dal testo letterario, ridotto a puro pretesto, che Camoglio modernizza e stravolge; dall'altro lato, ed è questa la mia proposta, suggerisce la strada di una rielaborazione ampia nel segno della libertà femminile, di una autonomia piena ma non dimentica della sua origine. Così prende forma un testo filmico del tutto personale e, al contempo, intimamente pervaso dalla sua matrice letteraria, coniugata al presente e declinata a partire da sé in un racconto che, attraverso la vocazione artistica e le vicissitudini di Fabia, intreccia le biografie di *Cosima*, della scrittrice e della stessa regista.

Figlie straniere

La narrativa deleddiana, nella cornice di un regionalismo apparentemente immobile, sviluppa in realtà tematiche che chiamano in causa non l'isola, ma il mondo, declinando costantemente, pur nella varietà delle trame, la dialettica fra individuo e collettività, fra le leggi di una comunità arcaica e «le spinte individualistiche della società moderna» (Sanna 2010). *Cosima* non fa eccezione e addirittura rilancia la portata di questo conflitto, scegliendo la figura inedita di una giovane donna che contrappone il suo desiderio a norme sociali che, semplicemente, non la considerano neppure un soggetto. La sua protagonista, perseguendo il sogno della letteratura, sente di essere straniera, di appartenere «a un mondo diverso» (Deledda 1971 [1937], p. 696) rispetto a quello in cui si trova a vivere. E sono i caratteri della scrittura a marcarne la disonorevole estraneità.

Fabia, molti anni dopo, vive la medesima condizione di estraneità. Ad attrarla e a renderla diversa non sono le lettere ma le pietre, gli oggetti di scarto, i pezzi di vecchie lavatrici, «la monnezza», come la definisce sconsolatamente la madre. È la materia grezza offerta dalla realtà che lei, come *Cosima*, è capace di guardare in modo originale, impre-



visto, trasformandola in scultura, rilievo, arte. Il contesto dei primi anni Novanta appare mutato e più aperto, ma la protagonista del film eccede comunque nella trasgressione, giacché la sua differenza è acuita dai modi bruschi, dalla diretta contestazione dei ruoli di genere e da una sottile ambiguità sessuale [fig. 1]. Fabia si ribella violentemente al fratello e ai doveri domestici, non si riconosce nella Chiesa, rifiuta la scuola; ha sguardo e lineamenti duri («Se ti schiarisci i capelli, la faccia un po' meno dura ti viene», le suggerisce con affettuosa ironia il fratello Matteo), indossa pantaloni e camicie di foggia maschile, ed è insensibile alle chimere dell'amore romantico che incantano le sue coetanee.

Lontane nel tempo e nei sembianti, Fabia e Cosima si rivelano invero vicinissime: sono donne che non sanno stare al proprio posto, «che escono dalle convenzioni e producono [...] effetti di sconcerto rispetto alle figure della femminilità codificata» (Setti 2014). Per entrambe, il conflitto col circostante muove dall'immaginazione artistica, che genera incomprensioni e fraintendimenti, a partire dal rapporto con le loro madri: loro, che pure le hanno partorite, sono le prime a sentirle estranee, incomprensibili. Figura taciturna e opaca, la madre tratteggiata da Deledda ha un volto severo e melanconico, sembra abitata da una tristezza misteriosa, dovuta forse al «ricordo di un amore fantastico» (p. 718), vagheggiato ma mai veramente vissuto. La vita le ha riservato indicibili dolori: la morte della figlia Enza, del marito, la rovina di Santus, il figlio alcolizzato e affetto da delirium tremens, e la preoccupazione per Cosima, così diversa e sfuggente, «con certe idee in testa [...] tutte quelle scritte, quei cattivi libri [...] non troverà mai da maritarsi cristianamente» (pp. 796-797). Gli stessi affanni gravano sulla madre di Fabia, muta e chiusa di fronte alle tragedie dell'esistenza e alla cinepresa di Camoglio, che la ritrae in frequenti primi piani a capo chino, dolente, persa nel ricamo interminabile di una tovaglia di corredo, «Chissà poi per chi», si chiede Fabia. Nel film come nel romanzo, a separare madri e figlie è la vocazione artistica, che porta le giovani a immaginare per se stesse una vita differente, fino ad allora impensata, e impensabile per le loro madri. Ma è proprio quando le figlie si risolvono ad agire con coraggio il proprio desiderio, scegliendo di lasciare il paese e di andare nel mondo, che i nodi problematici della relazione materna si sciolgono. Difatti Cosima decide di scrivere 'davvero' per lenire il dolore della madre (Piano 2010). Quasi per caso ha origliato l'amaro sfogo della donna, silenziosa con tutti e generosa di confidenti paro-



fig. 1 Una scena di *...con amore, Fabia* di Maria Teresa Camoglio, 1993



fig. 2 Una scena di *...con amore, Fabia* di Maria Teresa Camoglio, 1993



fig. 3 Una scena di *...con amore, Fabia* di Maria Teresa Camoglio, 1993



fig. 4 Una scena di *...con amore, Fabia* di Maria Teresa Camoglio, 1993



le col vecchio servo Elia, e ha ora contezza del suo profondo sconforto: è in quel momento che a Cosima viene «l'idea di muoversi, di uscire dal ristretto ambiente della piccola città, e andare in cerca di fortuna. Per dare consolazione alla madre» (Deledda 1971 [1937], p. 799).

Forse in maniera più esplicita, anche nel film di Camoglio il ricongiungimento con la radice materna passa per il fare artistico. Lungo tutta la pellicola la macchina da presa inquadra il volto enigmatico della madre, il capo abbassato sul lavoro d'ago **[fig. 2]**, e soprattutto lo stupore, l'autentico sbigottimento dei suoi occhi quando guarda Fabia, spiando le sue mani alle prese col fil di ferro, coi sassi, con il gesso **[fig. 3]**. Non comprende l'accanimento di sua figlia su quella che per lei resta materia inerte, insignificante; ed è naturalmente in ansia per la ragazza, dal momento che ha smesso di studiare e non si sa cosa voglia fare della sua vita. Ma verso la fine del racconto, quando la protagonista si è decisa a partecipare al bando per giovani artisti promosso dall'Accademia romana, Camoglio introduce una sequenza breve, quasi onirica, nella quale la madre, silenziosamente, scopre chi è, o meglio chi vuole essere, sua figlia. La camera riprende da vicino la mano della donna che, accompagnata dai suoni del basso e del flauto, tocca e forse accarezza le sculture di Fabia. Il dinamismo della macchina da presa segue il suo movimento e da distanza ravvicinata, in un esercizio di sguardo visivamente partecipe, registra il misterioso e affascinante susseguirsi delle forme. Nella seconda e ultima inquadratura, la donna afferra la strana testa scolpita da Fabia, una sorta di inquietante ritratto che raffigura, insieme, come due facce della medesima moneta, il profilo del fratello Matteo e quello della madre. Solleva la scultura davanti al suo viso e, nella simmetria di un quadro perfettamente bilanciato **[fig. 4]**, si specchia in quel suo doppio di gesso; qui, mi pare, nell'enigma di quella strana forma riconosce la parte più segreta di se stessa, e soprattutto riconosce sua figlia, riuscendo finalmente a vederla per l'artista che desidera diventare.

L'invenzione dell'altra

Ci sono vari modi per scrivere la vita di una donna: Deledda sceglie di raccontare la sua «chiamandola narrativa» (Heilbrun 1990 [1988]). Così viene al mondo Cosima, quasi Grazia, che non è semplicemente un alter ego della scrittrice, ma l'invenzione di una seconda se stessa che le consente di narrare, della sua vita reale, ciò che ritiene narrabile, o meglio ciò che le sembra essenziale «per la costruzione della sua soggettività» (Bracchi 2010). Questa seconda se stessa – segnata dal talento e dalla precoce vocazione letteraria, nata nella cornice mitica, quasi magica della Sardegna – è per lei «l'altra necessaria» (Bracchi 2010), figura chiave del paradigma autobiografico che le permette di narrarsi e riconoscersi pienamente. A ben vedere, né poteva essere diversamente, Deledda è ancora immersa in una cultura che ammette il racconto della vita intellettuale, artistica (o comunque attinente alla sfera pubblica) delle donne soltanto se narrata in termini di anomalia, di «casi eccezionali, scelti dal fato o toccati dalla fortuna» (Heilbrun 1990 [1988]). Perciò, con Cosima, folgorata fin dalla fanciullezza dal desiderio di diventare scrittrice, disposta a trasgredire i divieti che il suo sesso, la classe sociale e l'appartenenza geografica le imponevano, omette la 'normalità' della sua esistenza borghese, l'ordinario ménage di signora perbene, moglie di un impiegato del Ministero delle Finanze, e madre di due figli. Insomma, tornando al gioco di parole proposto poco sopra, potremmo dire che Deledda trae 'liberamente' questo romanzo dalla sua biografia, declinando, lei per prima, la ricca



ambiguità dell'avverbio nel senso della libertà femminile. E prolungando idealmente lo stesso gesto, molti anni più tardi, Maria Teresa Camoglio rilancia l'intuizione deleddiana e mette al mondo Fabia, per poter scrivere attraverso il cinema la vita di una donna diversa, impreveduta e, almeno in una certa misura, per poter narrare la sua esperienza biografica. Per la giovane autrice, migrata in Germania con una borsa di studio in regia cinematografica, leggere e portare sullo schermo Deledda è una sorta di ritorno e di riconciliazione con l'isola natia. Ma anche una scoperta di sé e delle sue radici, giacché anche lei, per riuscire a raccontare la Sardegna, ha dovuto lasciarla e guardarla da lontano: «arrivata a Berlino ho iniziato a leggere testi e romanzi sardi che conoscevo, ma non avevo letto, e che forse restando sull'isola non avrei letto» (riportato in Venier 2015). Né appare casuale la scelta di girare il suo primo lungometraggio in Sardegna, che rappresenta forse il tentativo di ricucire lo strappo con la terra madre, il trauma di un distacco non compiutamente elaborato. Ricorda ancora la regista:

Quando sono andata via ero appena diventata un'insegnante di ruolo all'Istituto d'Arte, avevo un posto sicuro e, nella generale opinione altrui, vivevo una tipica situazione in cui tutti mi prendevano per pazza, la "folle" che lascia un destino certo per uno incerto (riportato in Venier 2015).

Così la sua Fabia nasce nella discendenza di Cosima, ed è per l'autrice l'altra necessaria, una figura finzionale capace di innescare il racconto di sé, di portare sullo schermo la storia di una giovane donna che, suscitando scandalo, lascia la sua casa e il suo mondo per cercare di inventarsi un'esistenza al di fuori dei copioni prestabiliti. Anche così la libertà femminile, attraverso la concretezza della relazione simbolica, compie il suo tragitto e diventa genealogia.

Bibliografia

- C. BRACCHI, *Cosima o l'altra necessaria del paradigma autobiografico*, in M. Farnetti (a cura di), *Chi ha paura di Grazia Deledda? Traduzione - Ricezione - Comparazione*, Albano Laziale (Roma), Iacobelli editore, 2010, pp. 145-161.
- M.T. CAMOGLIO, *Intervista*, in M. Venier, *Nuovo cinema deleddiano: ... con amore, Fabia di Maria Teresa Camoglio*, tesi di laurea discussa all'Università di Sassari il 27 ottobre 2015, relatrice Lucia Cardone, correlatore Marco Manotta.
- G. DELEDDA, *Cosima* [1937], in *Romanzi e novelle*, a cura di N. Sapegno, Milano, Mondadori, 1971.
- C.G. HEILBRUN, *Scrivere la vita di una donna* [1988], trad. it. di K. Bagnoli, Milano, La Tartaruga edizioni, 1990.
- M.G. PIANO, *Onora la madre. Autorità femminile nella narrativa di Grazia Deledda*, Milano, Rosenberg & Sellier, 1998.
- M.G. PIANO, *Il dramma del Desiderio nella narrativa deleddiana*, in M. FARNETTI (a cura di), *Chi ha paura di Grazia Deledda?*, pp. 182-192.
- S. SANNA, *Grazia Deledda fra Isola e mondo*, in M. FARNETTI (a cura di), *Chi ha paura di Grazia Deledda?*, pp. 193-215.
- N. SETTI, 'Personaggia, personaggio', *Altre modernità*, 12, novembre 2014, p. 205.



1.3. I luoghi della poesia. Antonia Pozzi nel film di Marina Spada *Poesia che mi guardi*

di Chiara Tognolotti

Subito, fino dal titolo, in *Poesia che mi guardi* l'interpellazione segnala la presenza forte di un altro – di un'altra – da sé: la poesia si staglia fuori dall'io che scrive e lo osserva, forse complice, forse con distacco, certo da lontano: da una distanza che non si può riempire ma solo osservare. Si disegna allora un luogo: che è della mente, giacché unisce due cronologie incompatibili, quella senza tempo della poesia e quella finita perché mortale della poeta; ma che si fa anche reale nelle immagini del film, che nel montaggio risolvono il paradossale temporale e avvicinano Antonia alla sua poesia come anche lo sguardo di Marina Spada (e il nostro) a lei. Cercherò di esplorare questi luoghi evanescenti e concretissimi insieme attraverso alcune immagini tratte dai quaderni di lavorazione del film: ringrazio Marina Spada che con generosità ha voluto dividerle.

Stanze vuote

Nel film Antonia è soprattutto una mancanza: una voce senza corpo che si muove in stanze vuote. Nessuna attrice le presta le proprie sembianze; la vediamo soltanto fare capolino qua e là dalle fotografie e dai film di famiglia. In una sequenza centrale di *Poesia che mi guardi* [figg. 1 e 2] la camera passeggia lungo i corridoi vuoti e le aule spopolate e asettiche del liceo Manzoni frequentato da Antonia. Sentiamo che lei ha camminato lungo quei muri, guardato da quelle finestre, scritto su quelle lavagne; e che ora però non c'è più, non possiamo vederla né ascoltarla. Una voce fuori campo legge la sua *Canto della mia nudità*:

Guardami: sono nuda. Dall'inquieto
languore della mia capigliatura
alla tensione snella del mio piede,
io sono tutta una magrezza acerba
inguainata in un color d'avorio.
[...] Oggi, m'inarco nuda, nel nitore
del bagno bianco e m'inarcherò nuda
domani sopra un letto, se qualcuno
mi prenderà. E un giorno nuda, sola,
stesa supina sotto troppa terra,
starò, quando la morte avrà chiamato.

Il punto qui è il sentimento della precarietà dell'essere: quando scrive Antonia sente e prefigura nella pienezza del corpo e del desiderio il suo non essere più, e così Marina Spada lavora proprio su quell'assenza e su quel vuoto, evocando per non mostrare, dicendo per nascondere.



Luoghi nel tempo

E poi Milano [figg. 3 e 4]. Il film si apre con una serie di inquadrature fisse della città lombarda, oggi, vista dall'alto: piazza del Duomo, la torre Velasca, gli spazi ritmati dalle architetture, le rime dei colori, le geometrie delle strade, dei binari, dei palazzi. Maria (Elena Ghiavorov, nel racconto una cineasta che prepara un film su Antonia, trasparente alter ego di Spada) cammina per le strade, percorre le piazze del centro, guida lungo i viali della periferia alla ricerca dei luoghi di Antonia e li osserva, dalla strada, da una casa di fronte, dall'auto, dal treno: il palazzo di via Mascheroni dove abitava, nella zona altoborghese di piazza della Conciliazione; il liceo Manzoni dove studiava; le periferie di via dei Cinquecento e piazzale Corvetto, che fotografava e frequentava per portare aiuto alle famiglie povere; la biblioteca braidense, dove studiava con le amiche Elvira e Lucia; le montagne di Pasturo in Valsassina, il luogo dell'anima; il prato dell'abbazia di Chiaravalle, dove passeggiava in bicicletta e dove si uccise il 2 dicembre del 1938. A vivere quegli spazi tuttavia non è Antonia, ma Maria/Marina; e lo sguardo che dai vetri della finestra osserva la casa di lei non è quello della poeta, ma quello di un'altra che cerca quello di lei («cerco dove può essersi posato il suo sguardo», recita la voce di Maria).

Camminare e guardare nei panni di un'altra, dunque: come se lei fosse lì. Come se. Camminare: appropriarsi dello spazio aperto della città come segno di uscita dagli spazi consueti e modalità di ribellione. È il gesto della *flâneuse* che non impone il suo segno a un luogo ma lo esplora con il suo passo cauto, alla ricerca di un'identità nuova, come ha notato Laura Di Bianco in un bel saggio su Spada (2013). In *Poesia che mi guardi* quel movimento non può che essere metaforico. Antonia si muove dentro la città riconfigurandone i tratti, anche se per un solo momento, con le sue parole. Il gesto degli H5N1, poeti urbani che affiggono versi sui muri, di notte, credendo nel contagio febbrile della poesia, dissemina le parole della poeta come Nebbia in *Forza cani* (M. Spada, 2002) scriveva sul muro le sue poesie per riuscire a insinuarsi in uno spazio urbano e tagliarlo a sua misura; e il tram sulle cui fiancate sono iscritti i versi di Antonia li trasporta nelle strade e nell'oggi. In quest'immagine [fig. 5] che percorre le vie e le piazze fendendole con il passo lieve e tagliente insieme della poesia, lo spazio diventa tempo in un passaggio ardito che in qualche modo rove-

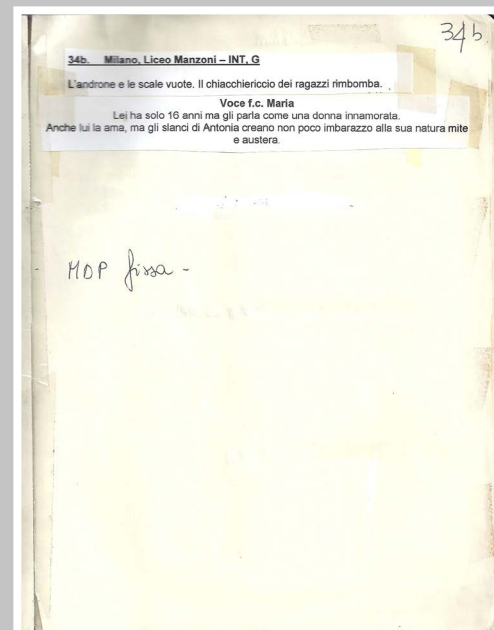


fig. 1 Le aule del liceo Manzoni. Dai quaderni di lavorazione di *Poesia che mi guardi* di Marina Spada, 2009

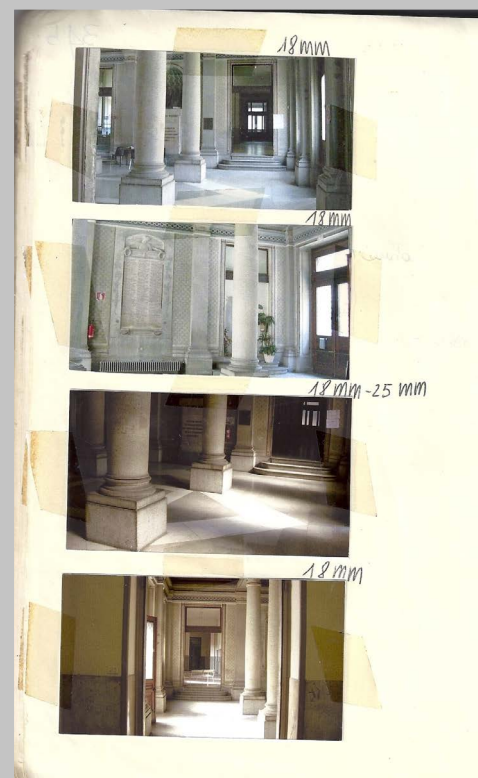


fig. 2 Le aule del liceo Manzoni. Dai quaderni di lavorazione di *Poesia che mi guardi* di Marina Spada, 2009



scia l'assenza in una presenza, più forte proprio perché lontana. Se la protagonista di *Come l'ombra* (M. Spada, 2006) sceglie di scomparire, come suggeriscono i versi struggenti di Achmatova che danno il titolo al film («Come vuole l'ombra staccarsi dal corpo/come vuole la carne sgravarsi dall'anima/così io adesso voglio essere scordata»), Antonia, che non c'è più e che nel film non può esserci, non vuole essere dimenticata e torna dentro le immagini a suo modo, con dolce fermezza: quel tram per le strade e contro il cielo azzurro di Milano segna un passaggio di tempo in cui il passato non si appiattisce o si dissolve nel presente ma ieri si staglia dentro oggi come se la camera lo guardasse in profondità di campo, nitido in fondo all'inquadratura; ed è nel rapporto tra i due fuochi dell'immagine – un io e un tu – che il film trova il suo senso come filo rosso tra Antonia, Marina e noi, in una genealogia femminile che chiama, che chiede una risposta e che, soprattutto, trova una presenza forte al centro dell'assenza: e il vuoto delle stanze si riempie a poco a poco.

Discendenza femminile

Dunque la prima relazione a due è certo quella tra Antonia e Marina. Senza voler cadere in equivalenze neanche banali mi pare di poter dire che in questo film Spada traccia un racconto di sé che risuona in quello di Antonia. All'inizio del film la voce fuori campo di Antonia/Maria/Marina segnala senza indugio una vicinanza [fig. 6]: «Le mie parole sono le immagini. Immagini per non sentirmi estranea, per darmi un motivo nel mondo», e poi, dopo una pausa: «Leggo le parole dei poeti per capire il mio cuore e quello degli altri»; infine, «Antonia è nata e vissuta a Milano, come me». Se i filtri che Spada costruisce nel film – l'alter ego Maria, la coscienza acuta della lacerazione nel tempo, che appare breve e che tuttavia non può essere ricucita, che la separa da Antonia – testimoniano la lucidità di Marina nel vedere Antonia come altra da sé, è proprio a partire da quest'alterità che Marina sente la vicinanza di Antonia: come lei è un'artista che cerca di comprendere il mondo e di trovarvi un suo posto e un riconoscimento; i suoi film come le parole di Antonia segnalano la ricerca di un'identità femminile attraverso la relazione con gli altri e le altre e con lo spazio di una Milano rinnovata, disposta ad accogliere figure e modalità inedite di viverla e rappresentarla. È



fig. 3 Vedute milanesi. Dai quaderni di lavorazione di *Poesia che mi guardi* di Marina Spada, 2009



fig. 4 Vedute milanesi. Dai quaderni di lavorazione di *Poesia che mi guardi* di Marina Spada, 2009



una connessione con il presente che non appiattisce né identifica sbrigativamente due alterità, ma è una relazione che affonda nel passato e sporge sul presente e che trae forza proprio da quella distanza; Marina non è Antonia e per questo può vedere il filo tenue e tenace che le lega, in una discendenza femminile nel segno dell'arte delle donne e della necessità del suo riconoscimento.

Bibliografia

G. BERNABÒ, *Per troppa vita che ho nel sangue*, Milano, Viennepierre, 2004.

L. DI BIANCO, 'Women in the Deserted City: Urban Space in Marina Spada's Cinema', in M. CANTINI (a cura di), *Italian Women Filmmakers and the Gendered Screen*, New York, Palgrave Macmillan, 2013, pp. 121-147.

L. DI BIANCO, 'Interview with Marina Spada', *ivi*, pp. 237-245.

B. LUCIANO, S. SCARPARO, *Reframing Italy: New Trends in Italian Women's Filmmaking*, West Lafayette (IN), Purdue University Press, 2013, pp. 93-96.

F. PARMEGGIANI, 'Militanza e poesia in *Poesia che mi guardi* (2009) di Marina Spada', in L. CARDONE, S. FILIPPELLI (a cura di), *Filmare il femminismo. Studi sulle donne nel cinema e nei media*, Pisa, ETS, 2015, pp. 129-140.

F. PARMEGGIANI, 'Marina Spada', in L. CARDONE, C. JANDELLI, C. TOGNOLOTTI (a cura di), 'Storie in divenire. Le donne nel cinema italiano', *Quaderni del CSCI*, 11, 2015, pp. 316-317.

A. POZZI, *Parole. Tutte le poesie*, a cura di G. Bernabò e O. Dino, Milano, Ancora, 2015.



fig. 5 Il tram che attraversa la città portando le parole di Antonia. Fotogramma dal film *Poesia che mi guardi* di Marina Spada, 2009

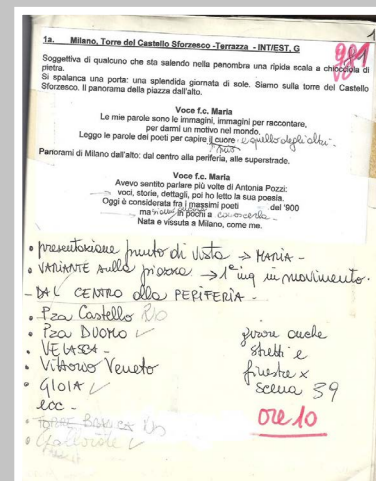


fig. 6 Dai quaderni di lavorazione di *Poesia che mi guardi* di Marina Spada, 2009



GALLERIA | **ALMENO IN DUE**

2. Nello sguardo dell'altra



2.1. *Nada nello sguardo di Costanza Quatriglio*

di Stefania Rimini

Le mie madri (2003) di Nada Malanima è un libro composito, ibrido, che alterna brevi paragrafi in prosa a fitti passaggi in versi: un esperimento ben calibrato di autofiction, che si chiude con una rivelazione per certi aspetti spiazzante:

Ho sei anni, ho una madre che tutti conoscono ma la mia vera madre la conosco solo io, quella vive dentro di me e ha tutto quello che non ha la madre che tutti conoscono. Lei è dolce, piena di attenzioni, mi accarezza...

La cantante-scrittrice nell'ultimo capitolo – che non a caso dà il titolo all'intera opera – confessa l'invenzione di un doppio materno, figura indispensabile per colmare le intermittenze affettive di un'infanzia segnata dalla malattia di colei che con grande tenacia l'aveva messa al mondo. In poche righe emerge il dramma di un'intera vita («adesso che la vita ti ha rimpicciolita io ti guardo e ti odio, perché ho ancora bisogno di te»), e allo stesso tempo si rende manifesta tutta la fragilità di una appassionata donna-bambina. Si tratta di un brano cruciale per intendere il denso groviglio di sentimenti da cui scaturisce l'immaginario biografico e musicale dell'autrice, attraversato da alcuni motivi cardine e da una 'ossessione' materna mai banale. Il fantasma di una madre finalmente presente, attenta e dolce («che vive dentro di lei») non è una finzione letteraria ma la proiezione di un desiderio reale, destinato a diventare ritmo, grido, silenzio. E di nuovo letteratura. Nel 2008 Nada pubblica, infatti, *Il mio cuore umano*, un romanzo in cui quel cupo grumo di illusioni e strappi condensato ne *Le mie madri* si scioglie in racconto, distillando fatti, memorie, occasioni di una fanciullezza a suo modo felice, prima del brusco ingresso nel mondo dello spettacolo. La storia si arresta lungo i binari del treno che porta Nada a Roma, in vista dell'audizione che avrebbe invertito il senso di marcia della sua esistenza; i lampi abbaglianti dei fotografi, gli studi televisivi, il profumo di celebrità della kermesse sanremese sono ancora lontani: contano solo i battiti di una famiglia un po' sghemba, le fibrillazioni di una bambina a cui basterebbe qualche carezza in più. Lo stile di Nada è semplice e avvolgente, sa di terra e pianto, a tratti può sembrare scoperto ma conserva una fibra autenticamente poetica, che incanta e commuove.

Lo sa bene Costanza Quatriglio che, dopo aver letto il romanzo, convince Nada a superare la ritrosia nei confronti della macchina da presa per raccontarsi senza filtri sullo schermo. L'esito di questo incrocio di sguardi è un documentario vibrante e per certi aspetti anomalo, capace di creare un sottile equilibrio fra testimonianza di sé, materiali di archivio e strategie retoriche. Per riuscire a toccare il 'cuore umano' di Nada, Quatriglio mette in campo la consueta attenzione verso i mondi che circondano i soggetti che sceglie di rappresentare: da qui l'idea di «immergere la voce di Nada nel vento, nella quiete della campagna, nel suono delle sirene delle navi al porto di Livorno» (Quatriglio, *Note di regia*, 2009). I luoghi della memoria diventano soglia e cornice, riflettono umori, stati d'animo, abitudini e infine si fanno specchio di parole che contano, pronunciate (e cantate) di fronte a due occhi che sanno capire. Se le immagini di repertorio «tessono la trama della giovinezza di Nada», «il ritratto della sua maturità artistica e umana è affidato ad un ascolto attento e divertito» (Quatriglio, *Note di regia*, 2009).



Fin dalle prime scene del film si intuisce che in gioco non c'è tanto l'immagine pubblica della protagonista, ma il tentativo di porre in primo piano il suo essere donna, le cicatrici di una storia personale travagliata e autentica che solo una regista sensibile e complice poteva maieuticamente 'dare alla luce'. Pur essendo abituata ai riflettori, Nada si ritrova dentro l'obiettivo di Quatrighio a fare i conti con il proprio pudore, a consegnare senza riserve il proprio vissuto (in una delle [sequenze](#) più toccanti di tanto 'cinema materno' la cantante piange in *close-up* mentre racconta la malattia della madre) e questo accade perché fra loro avviene «un mutuo riconoscimento» (Quatrighio, *Intervista alla Rai*, 2009).

La temperatura emotiva della relazione tra Costanza Quatrighio e Nada si misura innanzitutto dalle loro dichiarazioni, che aggiungono al testo filmico una sorta di controcanto gioioso, vitale. Intervistata dalla [Rai](#) in occasione della messa in onda del documentario, Quatrighio sottolinea la fiducia con cui la 'sua personaggio' ha abitato il set, tra risate e commozione, e poi con un tocco di tenerezza sorniona definisce «dolcemente infantile» la sua reazione di fronte alle sequenze girate. Nada appare ancora più diretta nel definire le coordinate del rapporto con la regista, le sue note a margine ci offrono una delle chiavi di lettura più vere – rispetto anche al tema dell'intera Galleria.

Nada, lei odia nostalgia e celebrazioni. E ora è protagonista di un documentario?

«Quando Costanza mi ha parlato di questa idea rimasi perplessa. Di solito il documentario è qualcosa di autocelebrativo, da fine carriera. E poi non amo parlare del mio passato, soprattutto quello lavorativo: io sono sempre e inevitabilmente proiettata in avanti. Avevo detto di no, anche se l'incontro con lei mi aveva colpito. Era impazzita per il mio libro, non era un interesse superficiale, ma vero, riflessivo e profondo. E quel volume parlava di una parte della mia vita precedente alla fama, la mia vita di Gabbro, la mia storia vera, quello che sono. Lei voleva raccontare una persona umana che ha avuto la fortuna e il destino di fare un lavoro particolare».



fig. 1 Nada e Costanza sul set de *Il mio cuore umano* di Costanza Quatrighio, 2009



fig. 2 Nada e Costanza sul set de *Il mio cuore umano* di Costanza Quatrighio, 2009



fig. 3 Nada e Costanza sul set de *Il mio cuore umano* di Costanza Quatrighio, 2009



Un amore a prima vista

«Parlando con lei sentivo tutto così vero, era come farlo con un'amica, una sorella. Capiva la mia storia, tutto quello che mi era successo, cosa sono diventata. Intuiva la mia vita intima, i miei sentimenti, le svolte che mi hanno segnato. Per questo mi sono lasciata guidare da lei, dalla sua delicatezza, pulizia, profondità. Doti preziose, soprattutto al giorno d'oggi, perché nel mio ambiente e nel mio lavoro è molto difficile trovarle». (Sollazzo 2009)

Questa complicità si respira già nel backstage, come si intuisce dai pochi scatti che descrivono le diverse fasi di ripresa: due immagini, [figg. 1 e 2] più di altre, richiamano quel senso di empatia che ha segnato il lavoro di produzione. Nada e Costanza 'sfogliano' una serie di fotografie da inserire nella colonna visiva del film; i loro corpi, le loro mani sembrano toccarsi, ma quel che più colpisce è la densità dei loro volti, la lieve oscillazione – nel passaggio dalla prima alla seconda – fra una piega delle labbra (più di un accenno di sorriso) e la rigorosa concentrazione dello sguardo. Siamo ancora ai bordi del racconto, in quello spazio di confine fra realtà e finzione che spesso, nelle opere di Quatrighio, invade i margini del campo, proiettando dentro l'inquadratura il riverbero di gesti, piani e frasi fuori copione.

La costruzione drammaturgica dei suoi film prevede del resto quasi sempre lo slittamento fra tempi e luoghi diversi ma soprattutto poggia saldamente su un'idea di cinema come apertura, come «soglia» (è utile a tal proposito l'articolo della stessa Quatrighio intitolato *Oltre la soglia. La nuova radice del cinema documentario italiano*). Si pensi all'andirivieni fra parole e immagini di *Terramatta*, oppure alla congiunzione analogica fra presente e passato in *Triangle* (2014), o ancora al cortocircuito straziante fra potere e sorveglianza in *87 ore* (2015). *Il mio cuore umano* si affida invece alla poesia del paesaggio e, insieme, alla sottile vibrazione di rime visuali e sonore che fanno sì che tutto scorra al ritmo dei battiti di Nada. Tra le 'figure di varco' più ricorrenti mi pare sia significativa la presenza di una grande finestra [fig. 3] che consente a Nada di sporgersi verso l'orizzonte del paesaggio e agli spettatori di cogliere la sottile osmosi fra dentro e fuori: il vetro è materiale trasparente, che filtra e protegge, offrendosi a molteplici effetti di rifrazione metaforica.

Al di là di facili rimandi all'estetica baziniana, che probabilmente hanno nutrito la formazione della regista, quel che più conta è che nel suo 'cinema dell'attenzione' la «restituzione è qualcosa di più del risultato di un procedimento di analisi e sintesi; ha a che fare con l'interpretazione e con la scelta del punto di vista, quello attraverso cui ogni cosa ha valore perché fa parte di un disegno organico, coerente, di bellezza e necessità». Non è certo un caso, allora, che Nada canti in *Come faceva freddo* «le finestre non sono tutte uguali»: neanche i film lo sono, soltanto alcuni portano con sé la grazia di una carezza.

Bibliografia

L. CARDONE, C. JANDELLI, C. TOGNOLOTTI (a cura di), 'Storie in divenire: le donne del cinema italiano', *Quaderni del CSCI*, 11, 2015.

N. MALANIMA, *Le mie madri*, Roma, Fazi Editore, 2003.

N. MALANIMA, *Il mio cuore umano*, Roma, Fazi Editore, 2008.

F. PROIETTI, 'Il mio cuore umano' di C. Quatrighio, *Sentieri selvaggi*, 23 febbraio 2010, <<http://www.sentieriselvaggi.it/doc-il-mio-cuore-umano-di-c-quatriglio/>> [accessed 31 July 2016]



C. QUATRIGLIO, *Note di regia*, 2009.

C. QUATRIGLIO, *Videointervista alla Rai*, <<http://www.rai.it/dl/RaiTV/programmi/media/ContentItem-0915f513-0848-4d4b-ae6-a2f26876c34b.html>> [accessed 31 July 2016]

C. QUATRIGLIO, 'Oltre la soglia. La nuova radice del cinema documentario italiano', *Arabeschi*, <<http://www.arabeschi.it/oltre-la-soglia-la-nuova-radice-del-cinema-documentario-italiano-/>> [accessed 31 July 2016]

B. SOLLAZZO, 'Nada Malanima: il piacere di essere libera', *ioacqua&sapone*, 8 ottobre 2009.



2.2. *Trasformiste ed eclettiche.*

Il percorso artistico di Gabriella Rosaleva e Daniela Morelli

di Luisa Cutzu

*Riconduci i tuoi modelli alle tue regole:
esse ti lasceranno agire in loro e tu li
lasceraai agire in te.*

Robert Bresson, *Note sul cinematografo*

1979. Gabriella Rosaleva lascia la scuola di cinema e decide di acquistare una Super8. Comincia a girare piccoli lavori. La svolta arriva l'anno successivo, nel 1980, quando si propone di realizzare tre cortometraggi: *Cornelia*, *L'isola Virginia*, *La borsetta scarlatta* [fig. 1].

Daniela Morelli nasce a Varese, stessa città di Gabriella Rosaleva. Studia recitazione alla Scuola del Piccolo Teatro a Milano, fondata da Paolo Grassi, dal 1972 al 1974. Nel 1980 viene contattata dalla regista che le propone il ruolo di protagonista per tutte e tre le pellicole [fig. 2].

Tra Rosaleva e Morelli nasce un sodalizio artistico che perdura negli anni e che porterà le due donne a collaborare in numerose e fruttuose occasioni. Rosaleva rimane colpita da diverse caratteristiche di Daniela Morelli: quell'aria un po' irlandese che emana grazie alla folta chioma rossa, l'eleganza dei modi; il fascino che Morelli sprigiona convince la regista a sceglierla come protagonista assoluta dei suoi primi lavori. «La mia prima trilogia l'ho fatta con lei. I miei lavori più importanti li ho fatti con lei», afferma Rosaleva nell'intervista che mi ha concesso, quando le chiedo di raccontarmi gli inizi del loro rapporto.

Daniela Morelli dimostra da subito una grande sensibilità e una spiccata capacità di adattarsi e trasformarsi. «È una che si trasforma completamente. Questa sua capacità di cambiare mi ha colpita positivamente», sottolinea ancora la regista. Ne *La borsetta scarlatta* interpreta una donna borghese sospettata di aver ucciso il marito; in *Cornelia* è una donna semplice che sta scrivendo una lettera a sua sorella, dove le racconta di quanto stia bene, ma nel finale si butta dalla finestra. Ne *L'isola Virginia*, invece, veste i panni di una poeta che ripercorre i ricordi della sua infanzia.

«Già dai corti lei mi ha dimostrato la sua capacità di calarsi in tutti i ruoli che io le proponevo», riconosce l'autrice. Grazie al successo della sua trilogia in Super8, Rosaleva, alcuni anni dopo, non ha dubbi nello scegliere Morelli come protagonista del suo film successivo: *Processo a Caterina Ross* (1982) [fig. 3]. Il mediometraggio racconta la storia di Caterina Ross, contadina di umili origini, processata e condannata a morte per stregoneria fra il 20 gennaio e il 7 marzo 1697. Il film viene presentato al Festival di Locarno, dove riceve una menzione speciale da parte della giuria. L'interpretazione di Daniela Morelli è magistrale: con la sua presenza scenica, la mimica facciale e i movimenti lenti del corpo, riesce a far trasparire la sofferenza di una donna sottoposta a estenuanti interrogatori e strazianti torture. Non vediamo mai esplicitamente la violenza inflitta, non vediamo altro che la figura di Caterina Ross/Daniela Morelli e il suo sguardo, che spesso si incrocia con quello di noi spettatori, chiamandoci in causa e, in qualche modo, affermando la nostra corresponsabilità, come segnala Lorenzo Cuccu nel suo testo dedicato al film (2002) [fig. 4].

La loro ormai consolidata amicizia e la loro affinità artistica proseguono. Nel 1985 Ga-



briella Rosaleva sceglie di mettere in scena *Sonata a Kreutzer*, pellicola basata sull'omonimo romanzo di Tolstoj [fig. 5]. Oggi ricorda così questo lavoro:

Nella *Sonata a Kreutzer* ho scelto lei [Morelli] nonostante la moglie del romanzo di Tolstoj sia più giovane. Io ho volutamente scelto lei. Conoscevo già il suo modo di lavorare e tra noi c'era una grande intesa. Un regista ha il suo attore, la sua attrice. Lei era la mia attrice.

L'autrice non esita un momento, a distanza di anni, nel definire Morelli 'la mia attrice'. Perché è di questo che si tratta: di un'intesa che non si è mai esaurita e che ha avuto la massima espressione nel loro sodalizio artistico.

Oltre al cinema, che le ha viste impegnate per diverso tempo, Rosaleva e Morelli hanno lavorato anche a teatro mettendo in scena il *Mine-Haha* di Frank Wedekind, spettacolo presentato al Festival delle Ville Tuscolane nel 1992. Nonostante fosse un'opera teatrale, e quindi l'approccio alla regia e alla recitazione fosse diverso rispetto al cinema che fino a quel momento avevano realizzato insieme, quei tratti distintivi del lavoro delle due donne si sono ripresentati anche fuori dal set cinematografico. Successivamente le due artiste hanno percorso strade diverse: Daniela Morelli ha continuato a lavorare per il teatro e ora scrive libri per bambini; Gabriella Rosaleva ha girato nuovi documentari e film per la televisione fino alla fine degli anni Novanta.

La scenografia scarna è una caratteristica che ha percorso quasi per intero il cinema di Rosaleva, ma nello specifico pare essersi resa ancora più essenziale nei lavori con Daniela Morelli. Quasi come se il corpo dell'attrice fosse sufficiente a colmare quel vuoto lasciato sulla scena. Rosaleva sceglie spesso di togliere: elimina fronzoli, parole superflue, musiche di accompagnamento. Non deve esserci «nulla di troppo, nulla che manchi», per dirlo con le parole di Robert Bresson (1986). L'equilibrio rosaleviano è dato dall'assenza che riempie. Come la morte, che non ci viene mai concesso di vedere davvero eppure si intuisce in *Cornelia* grazie al vuoto della stanza e all'inquadratura sulla finestra aperta; in *Processo* ci viene invece narrata da una donna estranea ai fatti che, successivamente, esce di scena. Quello che rimane a noi, pubblico che osserva, per dirla con le parole di Giuliana Bruno, è la possibilità di «cibarci degli avanzi della storia» ed «esplorare lo spazio che [i personaggi] hanno attraversato e in cui hanno vissuto».



fig. 1 Gabriella Rosaleva

fig. 2 Gabriella Rosaleva e Daniela Morelli sul set di *Processo a Caterina Ross*fig. 3 Daniela Morelli nel film *Processo a Caterina Ross* di Gabriella Rosaleva, 1982fig. 4 Daniela Morelli nel film *Processo a Caterina Ross* di Gabriella Rosaleva, 1982



Oggi, dopo molti anni, ho domandato a entrambe se e in quale misura il loro rapporto le abbia aiutate a realizzarsi artisticamente. Ricevo risposte molto simili: Rosaleva sente che la crescita maggiore stia soprattutto nella fortuna di aver trovato un'attrice con cui poter instaurare una particolare sintonia; Morelli, dal canto suo, riconosce l'importanza del lavoro svolto con l'autrice, in particolar modo a partire da *Caterina Ross*: è infatti grazie a questa pellicola che ha compreso quali siano le responsabilità di un attore nel momento in cui, attraverso il corpo e i movimenti, dà forma a un pensiero.

Bibliografia

- R. BRESSON, *Note sul cinematografo* [1975], trad. it. di G. Bompiani, Venezia, Marsilio, 1986.
- G. BRUNO, *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema* [2002], trad. it. di M. Nadotti, Monza, Johan & Levi, 2015.
- L. CARDONE, S. FILIPPELLI (a cura di), *Filmare il femminismo. Studi sulle donne nel cinema e nei media*, Pisa, Edizioni ETS, 2015.
- L. CUCCU, 'Il processo a Caterina Ross', in C. LAURA, C. DINORA (a cura di), *Incanti e sortilegi. Streghe nella storia e nel cinema*, Pisa, Edizioni ETS, 2002, pp. 185-194.
- L. IRIGARAY, *Essere due*, Torino, Bollati Boringhieri, 1994.
- L. MURARO, *La signora del gioco. Episodi della caccia alle streghe*, Milano, Feltrinelli, 1976.
- V. PRAVADELLI, *Le donne del cinema. Dive, registe, spettatrici*, Roma-Bari, Laterza, 2014.
- L. TOLSTOJ, *Sonata a Kreutzer* [1889], trad. it. di G. Pacini, Milano, Feltrinelli, 1991.



fig. 5 Daniela Morelli nel film *Sonata a Kreutzer* di Gabriella Rosaleva, 1985



2.3. Anna Magnani e Giulietta Masina, la vecchia e la nuova generazione sul set

di Cristina Colet

Una foto in bianco e nero dell'archivio Getty immortalata la 'leonessa' Anna Magnani che solleva il braccio della collega Giulietta Masina, sguardo fiero e fisso quello di Magnani, mentre Masina, in un nervoso sorriso che cela imbarazzo, rifugge lo sguardo diretto della collega, preferendo guardare verso il fuori campo. È il 1958, il set quello del film di Renato Castellani *Nella città l'inferno*, che vede le due attrici protagoniste nei ruoli di Egle (Anna Magnani) e di Lina (Giulietta Masina) e che racconta il dramma ambientato nel carcere femminile di via delle Mantellate. E l'inferno su quel set parve scatenarsi per davvero, a causa dei dissapori tra le due prime donne [fig. 1].

Secondo la testimonianza di Masina, fu lei stessa a segnalare Magnani per il ruolo di Egle, mossa che, di fatto, la adombrerà a causa del temperamento di quest'ultima che 'divorava' il set con una recitazione coinvolgente e la capacità di rendere 'vivi' i personaggi:

Io dovevo essere la protagonista, ma quando Anna entrò nel film pensai che la sceneggiatura fosse stata cambiata imperniandosi su due personaggi principali, il mio e il suo. Alla fine fui quasi spazzata via: ridotte drasticamente le battute, cancellata quasi del tutto dal secondo tempo, estromessa da parte della vicenda. Quello non è un film di Castellani, è un film della Magnani.

Come rammenta la stessa Masina in più occasioni, le due attrici si erano incontrate negli Stati Uniti qualche anno addietro, Magnani stava girando *La Rosa Tatuata* (D. Mann, 1955), mentre Masina era lì per ritirare l'Oscar per *La Strada* (F. Fellini, 1954). In quell'occasione, pare un po' per scherzo, Magnani suggerì a Masina di chiedere a Fellini di scrivere un film per loro, ma il progetto non si realizzò mai. È solo qualche anno dopo, quando Castellani propose a Masina di lavorare al nuovo progetto *Nella città l'inferno* che, ripensando a quell'incontro, fece il suo nome. Il film racconta la vicenda delle recluse di via delle Mantellate (riprendendo il testo scritto da Isa Mari nel 1953) e, per questo motivo, per esigenza del regista e della sceneggiatrice Suso Cecchi D'Amico, doveva essere interpretato da carcerate autentiche. Solo per i ruoli di Lina e di Egle la scelta era ricaduta su attrici professioniste. Dapprima per il ruolo di Egle si era pensato a Silvana Mangano ma, dato l'alto cachet richiesto dal marito Dino De Laurentis, l'idea sfumò.

Castellani riferendosi a Magnani disse che «era entrata nel film con la voracità di un leone» e che per lei sarebbero stati accorpati insieme più personaggi per farne uscire quello di Egle, ma che lui stesso ebbe non pochi problemi a gestire l'esuberanza dell'attrice. Sulla questione della scrittura e del conseguente ridimensionamento della figura di Giulietta Masina non è di poco conto il ruolo giocato da Suso Cecchi D'Amico, amica intima di Anna Magnani che con lei aveva già collaborato in diverse occasioni e che sul set fungerà anche da paciere, intervenendo più volte, affinché l'amica potesse recitare secondo i suoi canoni.

Anna Magnani era abituata a calarsi nei personaggi senza intromissioni esterne, come, invece, aveva tentato di fare il regista Renato Castellani, incontrando fin da subito una certa resistenza da parte dell'attrice. Il personaggio di Egle era stato cucito su misura per lei da Suso Cecchi D'Amico, che non solo era ricorsa a una gamma gestuale e posturale tipica dei personaggi di Magnani, ma aveva utilizzato anche lo stile delle sue battute: «Un

personaggio che non amo non posso interpretarlo» soleva dire Magnani ed è per questo motivo che Egle risulta autentica, pronta a sciorinare frasi frutto dell'esperienza di vita e dell'arte dell'arrangiarsi, come quando in apertura del film si rivolge all'ingenua Lina confessando:

Io, eh, io la prima volta che sono venuta qua la guerra era finita da poco. Non te lo dico che robba era. Minorenni, politiche, mignotte, tutte insieme come un bel minestrone. Eh, ma a casa mia se stava peggio. Eh, chi l'aveva mai visto un letto tutto pe' sé, da magna' tutti i giorni. A me la voglia de sta' meglio m'è venuta qua dentro, me devi crede' [...] ma perché qui (intendendo il carcere) non è casa de' signori? Questa è casa del governo, è più signore de' tutti, no? [...] Magni, bevi, e non paghi le tasse.

In questo dialogo emerge la grande esperienza d'attrice di Magnani, in grado di padroneggiare il personaggio, di arricchirlo con una serie di sfumature e di accenti che la faranno predominare sulla scena. Se Anna Magnani, infatti, lascia emergere tutta la sua forza e veracità, Giulietta Masina, dal canto suo, dapprima ne subisce il fascino – dirà in un'intervista che ammirava Magnani per la sua capacità di essere un tutt'uno con lo schermo – per poi finire nettamente in un angolo quando, a circa mezz'ora dall'inizio del film, Lina ed Egle vengono separate in celle diverse. In una successiva intervista rilasciata dopo la morte di Magnani, ricorderà: «[...] aleggiava intorno a lei qualcosa di cupo al quale soccombevo [...] è stata per me, fin dalla giovinezza, un gusto fisico... nel suo carattere, riscontravo un occulto richiamo, il punto d'incontro tra temperamenti affini».

Ed è ancora Masina a menzionare l'episodio che portò alla loro rottura sul set, mutando l'intesa che si era creata in dissapore e costringendole a recitare separatamente pur di concludere le riprese. «Mentre giravamo, *L'Europeo* pubblicò un articolo intitolato "Magnani e Masina sul set, la vecchia e la nuova generazione insieme". Apri ti cielo! Successe il finimondo. Anna s'infuriò come una belva. Mi accusava di aver ispirato quell'articolo. Non mi rivolgeva più la parola. Il set divenne un inferno» [fig. 2].

Tredici anni separavano anagraficamente le due attrici, troppi per Magnani che sembrava molto sensibile alla questione dell'età'. Già dai tempi di *Roma città aperta* (R. Rossellini, 1945) l'attrice aveva polemizzato sul fatto che nel cinema italiano mancavano totalmente ruoli femmi-



fig. 1 Anna Magnani e Giulietta Masina posano per i fotografi



fig. 2 Anna Magnani e Giulietta Masina scherzano davanti agli obiettivi dei fotografi



fig. 3 Anna Magnani, Perry Como e Giulietta Masina sul set de *Nella città l'inferno* di Renato Castellani, 1958



fig. 4 Giulietta Masina, Tennessee Williams e Anna Magnani: pace fatta?



nili che ritraessero «una donna qualunque, che non sia bella, non sia giovane»; solo due anni dopo l'uscita de *Nella città l'inferno*, Magnani rifiuterà di interpretare *La ciociara* (Vittorio De Sica, 1960) per non dovere fare da madre a Sofia Loren (a cui in origine sarebbe spettato il ruolo della figlia adolescente), ribadendo ancora una volta di non essere intenzionata a cedere il testimone alla nuova generazione.

Ecco allora che Magnani utilizzò l'ira scaturita dall'alterco con Masina per conferire a Egle maggiore autenticità in uno dei passaggi finali del film, offuscando il personaggio di Lina e di fatto 'sbranandola', come ribadito da Masolino D'Amico. Giulietta Masina ricorda che, quando Lina torna in carcere non più come l'ingenua ragazza di servizio che era all'inizio, ma come una consumata donna di vizio che ha interiorizzato fin troppo bene la lezione della veterana Egle:

...c'era una scena in cui Anna doveva picchiarmi, per finta, ovviamente. Io indossavo un vestito nero, con una scollatura a forma di cuore. Anna dapprima mi schiaffeggia con violenza, poi afferra il mio vestito per la scollatura e me lo strappa di dosso fino a lasciarmi nuda. Perfino le recluse vere ne restarono allibite.

Anna Magnani, che nelle settimane precedenti aveva dato segni di poter fare esplodere il conflitto, come in effetti accadrà, tanto da costringere Castellani a ricorrere a continui campi e controcampi pur di non farle recitare insieme, quel giorno arrivò sul set di buonumore, senza lasciare presagire quanto di lì a poco sarebbe accaduto. La sequenza fu rigirata in seguito proprio per via di quel nudo imprevisto, il vestito da nero divenne color crema, come appare nella versione tuttora in circolazione, e le voci sulla presunta rivalità messe a tacere [fig. 3].

Per i giornali è il match Magnani/ Masina a dominare sullo schermo, ne parlerà Filippo Sacchi su *Epoca* dell'8 febbraio 1958, chiosando:

Se Anna Magnani domina da sola tutta la seconda parte della vicenda, Masina ha precedentemente tutto il tempo di portare avanti una di quelle sue ineffabili creature disarmate ed infantili, esitanti ai confini dell'irreale. Ma c'è un altro vincitore ed è Renato Castellani. Perché due grandi attrici presuppongono un grande film e questo è un grande film.

Aggiungiamo che di vincitrice ce n'è almeno una quarta, Suso Cecchi D'Amico, che, attraverso il lavoro di scrittura, ha saputo valorizzare la grandezza di Magnani mediante un ventaglio di gesti e battute caratterizzanti, dando al contempo voce alle altre recluse.

Le foto, realizzate sul set e conservate dall'archivio Getty che ritraggono le due attrici fianco a fianco, vanno lette come un tentativo da parte di entrambe di mettere a tacere le voci di corridoio, prova ne è la didascalia d'accompagnamento su *L'Espresso* del 7 settembre 1958: «Le due attrici [...] vanno adesso perfettamente d'accordo, malgrado gli inizi piuttosto burrascosi dei primi giorni di lavorazione».

I rapporti tra Magnani e Masina si raffreddarono inevitabilmente ma, con l'uscita di *Giulietta degli spiriti* (F. Fellini, 1965), fu proprio Magnani a cercare Masina per complimentarsi per la sua interpretazione. Magnani, nota ai più per il suo temperamento esplosivo e imprevedibile, seppe riconoscere le grandi capacità della collega e ci tenne a dirglielo personalmente mettendo fine ai vecchi dissapori, anche se le occasioni per tornare a lavorare insieme non si presentarono più [fig. 4].

*Bibliografia*

- P. CARRANO, *Anna Magnani. Il romanzo di una vita*, Milano, Rizzoli, 1982.
- C. COSTANTINI, *Gelsomina, Giulietta Masina racconta*, Roma, Il Calamo, 2001.
- S. CECCHI D'AMICO, *Nella città l'inferno*, sceneggiatura originale dell'omonimo film di R. Castellani, Mantova, Circolo del cinema, 2003.
- M. D'AMICO, *Persone speciali*, Palermo, Sellerio, 2012.
- M. HOCHKOFER, *Anna Magnani. Lo spettacolo della vita*, Roma, Bulzoni, 2005.
- M. HOCHKOFER, *Anna Magnani*, Roma, Gremese, 2001.
- S. TRASSATI, *Renato Castellani*, Firenze, Il Castoro cinema/La Nuova Italia, 1984.
- F. SACCHI, *Epoca*, 8 febbraio 1958 (riportato in M. Hochkofler, *Anna Magnani*, , p. 120).
- M. BALDUCCI, 'La figura femminile nella produzione di Suso Cecchi D'Amico', *La cosa vista*, III, 5, 1987, pp. 45-48.
- M. PIERINI, 'Idioma e idioletto: Magnani e Masina in *Nella città l'inferno*' in G. CARLUCCIO, L. MALAVASI, F. VILLA (a cura di), *Il cinema di Renato Castellani*, Carocci, Roma, 2015, p. 189-198.



GALLERIA | **ALMENO IN DUE**
3. Genealogie in divenire



3.1. Dialoghi fra donne davanti e dietro la macchina da presa

di Micaela Veronesi

Nel cinema italiano contemporaneo sta manifestandosi un fenomeno inatteso, che come un filo sottile ma tenace sta portando alla luce un nuovo modo di narrare attraverso le immagini.

Nuove registe e nuove attrici hanno iniziato a popolare la scena cinematografica nazionale proponendo storie diverse, e personaggi, maschili e femminili, fuori dal canone. Operando un superamento degli stereotipi, non solo relativi alla sfera femminile, tendono a modificare drasticamente quella sorta di sovrastruttura narrativa che è stata per secoli il racconto unico di tutte le vite: l'amore eterosessuale, e la sua realizzazione attraverso il matrimonio e la procreazione.

Le opere sono molte e differenti: *Ossidiana* (2007) di Silvana Maja, *Nina* (2013) di Elisa Fuksas, *Miele* (2013) di Valeria Golino, *Vergine giurata* (2015) di Laura Bispuri, i film di Marina Spada, di Alice Rohrwacher, di Giorgia Cecere e di Donatella Maiorca, per fare una rapida e sommaria carrellata.

Se analizziamo e confrontiamo i plot di questi film e le scelte registiche, sia dal punto di vista della messa in scena sia da quello del lavoro attoriale, parrebbe che le donne dietro e davanti alla macchina da presa stiano cercando di scardinare quello che Paul B. Preciado definisce «l'impero della normalità», ovvero quell'universo di storie prevedibili dove le personaggi possono essere solo madri e mogli, a favore di narrazioni più aderenti al loro immaginario [figg. 1 e 2].

Donne, dialoghi

*Che cosa faranno dunque le donne,
quando si trovano fra di loro?*

Virginia Woolf, *Orlando*, 1993 (1928)

Giocando con il cliché che vorrebbe le donne incapaci di relazionarsi fra di loro, in *Orlando* Virginia Woolf si chiede cosa possano fare le donne quando si trovano insieme se, come asseriscono molti uomini, le donne non hanno nulla da dirsi e, oltretutto, si odiano cordialmente a vicenda. Ma questo, cito ancora parafrasando il testo di Woolf, è ciò che pensano per l'appunto gli uomini, anche perché, come ci fa notare la scrittrice, le donne tra di loro si divertono talmente che hanno ben cura di non farlo sapere a nessuno.

Le nostre registe stanno quindi aprendo il sipario su un segreto ben custodito da secoli. Uno dei molti saperi femminili che le donne hanno forse dovuto nascondere per evitare di passare per delle cospiratrici: la loro capacità di confronto e di dialogo su ogni questione, anche molto complessa della vita e della morte. Due aspetti fondanti che da sempre le donne, volendo o no, devono amministrare, attraverso la maternità, la cura dei corpi altrui e loro, e la gestione dei riti funebri.

Nei numerosi dialoghi fra donne presenti nei film di cui ci occuperemo, emerge la spontaneità con cui gli argomenti sono trattati, la leggerezza, intesa come soavità e non certo



come superficialità, il saper andare dritte al nocciolo delle questioni.

Ma il dialogo non avviene solo sullo schermo fra personaggi. È dialogo anche quello che le registe attuano fra loro, con le loro collaboratrici, con i loro riferimenti culturali e, soprattutto, con le stesse attrici che lavorano per loro [fig. 3].

Davanti la mdp

*Orlando se la godeva un mondo
in compagnia delle donne*

Virginia Woolf, *Orlando*

Le donne stanno bene insieme. Alcune lo sanno da sempre, altre lo scoprono nel corso della loro esistenza, qualcuna purtroppo non avrà mai modo di sperimentarlo. Accade così, perché le donne hanno bisogno di dialogare con chi le può capire. Tuttavia non è sempre facile, soprattutto dove la cultura patriarcale ha isolato per secoli le donne dal loro sesso.

Luce Irigaray ci guida nel dare nome a questo mistero inesplorato della relazione fra donne: l'essere generate da una donna, ed essere a nostra volta capaci di generare, ci rende più capaci di relazionarci con il nostro stesso sesso, ma allo stesso tempo anche più vulnerabili.

In 'Avvicinarsi all'altro come altro' (1997) Irigaray ci insegna che per costituire la propria soggettività occorre uscire da un rapporto esclusivo con la madre e «scoprire una relazione con un altro diverso da sé rimanendo pure se stessa». Contrariamente a quanto sostiene la filosofia della differenza, credo però che le donne non abbiano tanto bisogno dell'altro inteso come soggetto maschile per costruire la propria soggettività, ma piuttosto di uno specchio che rimandi loro un'immagine alternativa del sé, come può accadere con l'amica. Ognuna di noi ha avuto questa esperienza di proiezione fuori e verso di sé. Il fascino di un'altra donna nella quale ci siamo riconosciute, lo scoprirsi uguali ma diverse, con la propria soggettività.

Nei dialoghi presi in esame accade qualcosa di speciale: le donne sanno parlarsi, stanno bene insieme, creano relazioni intime, forti, profonde. Escono quindi allo scoperto, finalmente libere di esprimersi, e rinnovano non solo a livello narrativo, ma anche nella sostanza, il nostro immaginario. Inventano un nuovo spazio narrativo.



fig. 1 Donatella Maiorca sul set di *Viola di mare*, 2009



fig. 2 Silvana Maja sul set di *Ossidiana* di Silvana Maja, 2007



fig. 3 Teresa Saponangelo sul set di *Ossidiana* di Silvana Maja, 2007



fig. 4 Una scena di *Vergine giurata* di Laura Bispuri, 2015



Libere di non essere per forza qualcosa, Vergine giurata

Il film di Laura Bispuri è ricco di momenti di dialogo fra le protagoniste. Ne analizzo due, che corrispondono al graduale ritorno di Mark in Hana e nella sua finale ricomposizione come un tutto, indefinito, mobile, molteplice, che – sono parole di Irigaray in *All'inizio, lei era* – «raccolge in sé gli opposti», e accetta finalmente di essere libera di «non essere per forza qualcosa». Quest'ultima frase è il fulcro del dialogo sull'essere libere fra Hana (la vergine giurata) e la figlia di Lila, Ionida; ragazzina sveglia e intraprendente, atleta di nuoto sincronizzato, Ionida coglie in Hana/Mark tutta la forza e la debolezza che la caratterizzano. Il secondo dialogo avviene tra Hana/Mark e Lila, la sorella per elezione (elemento che ritorna nei film delle registe che sto analizzando è proprio questo dei legami trasversali, della sorellanza al di là delle parentele di sangue). Esteriormente Hana è ancora Mark, ma sente un vuoto, sente il pericolo dell'essere niente; e allora interroga Lila sul sesso. «Com'è il sesso?», chiede. E Lila risponde che la prima volta è come il raki, brucia e non capisci niente, poi, anche se ci sono volte in cui capisci che era meglio quando non capivi, quando funziona è come una cosa che avvolge e completa.

Questo dialogo riesce a cogliere un aspetto fondante della nostra complessità: per una donna, il piacere del sesso non è mai scontato, non è mai facile, ma quando lo si prova, è totalizzante [fig. 4].

Nessuno si accorgerebbe che ci siamo, Come l'ombra

Nel film di Marina Spada, *Come l'ombra* (2006), assistiamo a un dialogo fra sorelle sulla banchina di una stazione dell'hinterland milanese. Mentre una si lamenta della desolante mancanza di vita, paragonando quel non-luogo a Marte, la protagonista, Claudia, ribatte che anche se fossero su Marte nessuno si accorgerebbe di loro. Si innesca così un breve dialogo sugli uomini che potrebbero entrare a far parte delle loro vite. In poche parole le due donne riescono a dirsi – e a dirci – le loro ansie e le loro attese, senza falsi miti, e soprattutto senza parlare di principi azzurri. L'ansia è che la loro vita resti sempre uguale, l'aspettativa è quella di essere notate, viste oltre la superficie. *Come l'ombra* è un film sull'incomunicabilità e sulle sue possibili deviazioni. Come gli



fig. 5 Il dialogo tra sorelle *Come l'ombra* di Marina Spada, 2006



fig. 6 *Viola di mare*, il paesaggio ingloba le protagoniste



fig. 7 Claudia Gerini in *Il mio domani* di Marina Spada, 2011



fig. 8 Teresa Saponangelo in *Ossidiana* di Silvana Maja, 2007



altri lavori di Spada, riesce a trasporre la durezza degli eventi sul piano dell'aperto, del possibile, dell'altrove [figg. 5 e 6].

Che vita vuoi? Viola di mare

Angela e Sara sono due giovani donne nella Sicilia arcaica dell'Ottocento. Si amano dolcemente perché si assomigliano, in quanto donne, ma anche in quanto capaci di ribellione ai modelli secolari di quella terra. Lo dice proprio Angela al termine di un breve quanto intenso dialogo con Sara, in cui afferma di non volere una vita come quella che è prevista per loro, una vita in cui «è sempre tutto uguale». Non avendo i mezzi per andare via, le due protagoniste affrontano con coraggio la ribellione all'ordine patriarcale sposandosi tra di loro. Ma devono assecondare un poco di quell'ordine, accettando che Angela diventi Angelo e aprendo la strada alla tragedia che verrà. Donatella Maiorca ingloba le due donne nel paesaggio siciliano, aspro e primitivo, fino a farci immaginare un nuovo ordine naturale, in cui la natura, non più matrigna ma madre finalmente, ci accoglie fra le sue braccia rassicuranti. Come Orlando, Angela e Sara vogliono vivere e vogliono amare, loro stesse e il loro bambino, e scelgono di fare a meno di un marito. Come in *Orlando* e in *Vergine giurata*, è il femminile a prevalere contro la forza e la violenza di tutti i modelli maschilisti [fig. 7].

Dietro la mdp: Marina Spada riprende Claudia Gerini

All'inizio di *Il mio domani* (2011), Marina Spada riprende Claudia Gerini senza mostrarne il volto. La donna è un corpo in movimento, è connotata fisicamente dai vestiti, dai luoghi che attraversa, ma è un corpo standardizzato. Nel corso del film, Monica, la protagonista, assume un volto e una psicologia definiti. Inizia a vedere le cose in modo diverso, e noi spettatori a vedere lei in modo diverso. Lavora nel territorio impersonale del lavoro capitalistico. Monica inoltre ha subito l'abbandono della madre, vessazioni da un padre incapace di esprimere i propri sentimenti, ha un rapporto difficile con la sorellastra, una vita sentimentale che non la soddisfa. Il non riuscire a fotografarsi è la prova che qualcosa non va. Solo alla fine del film potrà scegliere con coraggio quale sarà il suo domani. Spada filma Gerini da una certa distanza, ne registra i movimenti nello spazio, la riprende spesso di profilo, o in 'soggettiva con'. L'attrice è presente in ogni sequenza, e quando non è inquadrata, la mdp la va a cercare quasi con voracità. La sua recitazione non è mai esibita, eppure i sentimenti emergono, anche nelle loro varianti più sottili. Marina riprende Claudia che interpreta Monica scritta da Marina, e in questo dialogo fecondo, entrambe si riconoscono [fig. 8].

Dietro la mdp: Silvana Maja riprende Teresa Saponangelo

Ossidiana è un film sulla complessità della psicologia femminile. Maja realizza un'importante testimonianza della vita della pittrice Maria Palleggiani, ma anche un affresco della condizione femminile nell'Italia degli anni Cinquanta, dove la borghesia permetteva alle proprie figlie di studiare, ma poi le destinava comunque al matrimonio. Destino che in alcune donne, particolarmente sensibili, produceva un disagio esistenziale tanto profondo da portarle alla depressione, all'isolamento sociale e talvolta al suicidio.



Maria vorrebbe avere tutto il tempo a sua disposizione, senza obblighi di orario, senza controlli (il tema della libertà femminile è presente in tutto il film). Purtroppo però la donna deve fare i conti con la morale della sua epoca, e con costrizioni che la portano irrimediabilmente a sentirsi diversa. La regista si serve del volto e del corpo dell'attrice, bravissima, per farci partecipare a tutte le sfumature dell'evolversi del disagio esistenziale della pittrice. I primi piani serrati, il suo incedere da sola o con il figlio per mano, i movimenti nervosi, il particolare delle mani quando dipinge: ogni inquadratura è concepita per far emergere il dolore che travolge la donna e la porta tragicamente a subire l'elettroshock e poi al suicidio. Maja, autrice anche della biografia di Maria Palleggiani, è così coinvolta nel dramma che riesce a trasportarvi anche l'attrice. Anche qui si verifica un cortocircuito basato sull'intesa fra chi filma, chi è filmata e la figura di donna rappresentata. Cortocircuito che ci porta a rivivere non solo il dramma di Maria ma anche quello di tutte le donne che hanno subito la sua sorte.

Bibliografia

- V. WOOLF, *Orlando* [1928], trad. it. di G. Scalero, Milano, Mondadori, 1993.
A. ACHMATOVA, *La corsa del tempo*, a cura di M. Colucci, Torino, Einaudi, 1992.
A. POZZI, *Parole*, Milano, Garzanti, 2001.
E. DONES, *Vergine giurata*, Milano, Feltrinelli, 2009.
S. MAJA, *Ossidiana*, Roma, Voland, 2007.
L. IRIGARAY, *All'inizio, lei era* [2012], trad. it. di A. Lo Sardo, Torino, Bollati Boringhieri, 2013.
L. IRIGARAY, *In tutto il mondo siamo sempre in due. Chiavi per una convivenza universale*, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2006.
L. IRIGARAY, 'Avvicinarsi all'altro come altro', in EAD. *Tra Oriente e Occidente. Dalla singolarità alla comunità*, Roma, Manifestolibri, 1997, pp. 115-124.
PAUL B. PRECIADO, *Testo tossico* [2008], trad. it. di E. Rafanelli, Roma, Fandango, 2015.
M. NADOTTI, 'Ebbro di testo. Da Beatriz a Paul Preciado', *Doppiozero* (23 ottobre 2015) <<http://www.doppiozero.com/rubriche/297/201510/ebbro-di-testo-da-beatriz-paul-preciado>> [accessed 2 September 2016]



3.2. Riflettersi in molte

di Farah Polato

Produttivamente disorientante è talora l'incontro con un'affermazione che si rivela nell'incisività cristallina della constatazione. Così accade ogniqualvolta una compagna di cammino ci ricorda come per le donne *essere almeno due* sia stata – e sia – una condizione fondativa. Come immagine vivida emergono costellazioni di vissuti ora scaturiti da spazi costretti ora da spazi occupati; e affluiscono quelle congiunture in cui le donne hanno saputo trasformare cornici costrittive in strategia, rimodellarle e indossarle come un abito che si panneggia sul corpo per farlo proprio. Con il femminismo, l'«essere in molte» è forza d'impatto, testa d'ariete per minare la fortezza patriarcale; ma soprattutto ha significato essere 'con' molte, 'fra' molte, 'insieme a' molte; ha risposto all'esigenza di un ritrovarsi: ritrovare se stessa nella relazione con altre, differenti, soggettività femminili, per andare oltre una se stessa costretta in moduli socialmente e culturalmente determinati. Patto politico, dunque, e insieme esigenza di una relazione trasformativa dello stare nel mondo che impone di ripensarlo. La rivendicazione della differenza sessuale ha nutrito in questa direttrice un dispositivo aggregante e reclamato un altro ordine simbolico.

Negli ultimi anni alcune produzioni di cineaste sono tornate a volgere lo sguardo verso questo orizzonte aggregante, su una linea che intercetta tanto l'essere due quanto l'essere molte e che dialoga con alcuni momenti di una riflessione che le ha precedute, o accompagnate. Non si tratta evidentemente di cercare o forzare corrispondenze, quanto piuttosto di interrogarsi sul rifluire, in una dinamica carsica, di istanze in una fase di 'urgenza' che trova nella violenza sulle donne e sui soggetti non a caso definiti come femminilizzati solo uno dei tratti più esposti.

Penso al riguardo a *L'ordine simbolico della madre* (1991) di Luisa Muraro. Nella proposta di Muraro si guarda all'essere due della relazione primaria madre-figlia e della genealogia femminile quali luoghi di una rifondazione; altre formulazioni hanno invece tratteggiato configurazioni di sorellanze. Possiamo considerarli poli tensivi, scaturiti da una stagione della pratica della relazione fra donne in cui l'istituzione di un ordine simbolico dell'autorità femminile ha valso anche, come rileva Ida Dominijanni in una conversazione con la stessa Muraro, a emancipare le donne da una «politica della rivendicazione e del risentimento». Istituire un ordine simbolico di autorità non significa infatti disconoscere quel «limite di negatività», esistente anche nelle relazioni fra donne – e con la madre reale –, «che non si elimina, non va in pareggio», e che richiede invece di essere «trattato» (2005). E così accade nella ri-trattazione di Muraro che rivivifica e riconsidera, senza per questo disconoscerla, la proposta originaria, e ancora, nel seminario di Diotima *L'ombra della madre* e nella pubblicazione *La magica forza del negativo*, sempre del 2005.

Il rinnovato e persistente interesse per le genealogie femminili da parte di cineaste, l'inseguimento e la rifondazione dell'immagine, offuscata e rimossa, della madre accomunano narrazioni audiovisive; attestate da una significativa letteratura e dibattute in sedi convegnistiche, mi sembrano parlare con il linguaggio del sintomo.

Alina Marazzi è forse la figura che con maggiore sistematicità ha esplorato quel filo rosso che trapassa dal due al molte. Dopo *Un'ora sola ti vorrei* (2002), *Vogliamo anche le rose* (2007) dà voce a un 'tu' plurale, ma soggettivamente individuato, attraverso cui dialogare con un 'noi'; in *Tutto parla di te* (2012) lo sfondo è mosso da pratiche associative – il



centro di maternità – che fanno appello all'esigenza di essere 'certamente più di due' per affrontare situazioni che, nella materialità del loro prospettarsi, ci parlano di spazi edificati dall'interno di altri spazi, dello spazio-mondo. A configurarsi è allora lo spazio abitato e rimodulato dalla convivenza, temporanea o stabilizzata, di donne nelle dinamiche istituite con altri luoghi. In *Per sempre* (2005) lo sguardo si volge a un'alterità radicale di scelta che, nuovamente, trova espressione in uno spazio incarnato, scandito. L'attenzione verso esperienze comunitarie femminili, quando non semplice sfondo-ambiente decorativo o ammiccante, diventa inesorabilmente attenzione verso la collocazione del corpo e dei corpi nello spazio contenente, la ristrutturazione dei ritmi e delle relazioni, la condisione o meno di mansioni, di pratiche riscoperte.

Una sfida ingaggiata sulla scorta di modi di porsi pazientemente modellati, di pratiche condivise e di un fare insieme in cui re-innestare un pensiero trasformativo delle differenze percorre le opere più recenti di Luce Irigaray che si confrontano, nuovamente, con la violenza, la violenza del desiderio. In *Essere due* è sempre dal pensiero della differenza sessuale, «tappa necessaria per strutturare il soggetto femminile» appropriato dalle donne e condiviso tra le donne, ma ora estroflesso, che Irigaray fa germinare «una cultura tra due soggetti differenti: se stessi, il mondo, l'altro». La coppia, che prende forma nell'appartenenza sessuata individuante i primi confini dell'alterità, si fa infatti figura di «relazioni orizzontali e di dialoghi nella differenza [...] della società tessuta da una molteplicità di coppie a diversi livelli». La dimensione intersezionale e la visuale transnazionale che hanno interrogato, contestato, ri-articolato i cammini delle donne e dei pensieri femministi intersecano questi percorsi, colloquiando con un'ottica di prossimità differenziate.

Da *Il viaggio di Giuseppe* (2001), con cui approda al documentario, fino al più recente *Left by the Ship* (2010), i film di Emma Rossi Landi [fig. 1] dispiegano tessuti relazionali, sistemi materiali e simbolici, pratiche di vita ed esistenze originate dall'incontro di differenze che impongono un rimodellamento. Alla comunità carceraria femminile della Giudecca di Venezia si volge *La stoffa di Veronica*, girato nel 2005 con Flavia Pasquini [fig. 2]. La 'Veronica' del titolo è Veronica Prajisteanu, una donna rumena di 39 anni condannata a 8 anni per traffico di clandestini, che «dell'Italia non conosce che il carcere veneziano», essendo stata arrestata alla frontiera tra Romania e Ungheria. Alla Giudecca, grazie alla sua abilità e alla sua passione per la sartoria, concretizza un'attività che le permette di guadagnare e di occupare una posizione all'interno della comunità. Con i proventi riesce a sostenere la sua famiglia e i suoi quattro figli in Romania.

Veronica si definisce e si narra come donna immigrata per lavoro, e così la narra la figlia diciassettenne, Claudia. L'iniziativa di una sfilata in costumi d'epoca [fig. 3], che avverrà fuori le mura del carcere, è l'occasione per ulteriori guadagni, ma anche per un permesso premio che le permetterà di incontrare la figlia e di guardare al mondo fuori le mura, a Venezia. «Sotto le finestre, dieci donne sfilano in abiti antichi. Spacciatrici, assassine, ladre, italiane e straniere, giovani o meno, trasformate in gran dame, attraversano il cortile avvolte in abiti sontuosi, confezionati a mano su modelli che vanno dal Quattrocento al Novecento veneziano. Il cortile del carcere femminile della Giudecca di Venezia è pieno di



fig. 1 Emma Rossi Landi, filmmaker



la stoffa di Veronica

di Emma Rossi Landi e Flavia Pasquini



documentario 58 minuti ©zanahoria 2005
contatti 3492243493 info@zanahoria.net

fig. 2 Materiale informativo del film *La stoffa di Veronica* di Emma Rossi Landi e Flavia Pasquini, 2005



sole. Le detenute, affacciate alle finestre, aggrappate alle sbarre, applaudono. Sono le prove generali» (Sinossi in <http://www.cinemaitaliano.info/lastoffadiveronica>).

Le stoffe di Veronica, i merletti e i pizzi, nell'intreccio dei vissuti, delle relazioni e degli sguardi – quelli della comunità carceraria, di Veronica, della figlia Claudia e di Emma Rossi Landi – confezionano il disegno di una laboriosa tessitura. L'essere molte si declina qui in prossimità costrette, dove il ricorso alle pratiche e alle forme acquisite della relazione tra donne, il dispiegamento di tattiche e strategie di reciprocità fa fronte in primo luogo a un'esigenza di vivere e resistere; e ciò nonostante ne attesta la vitalità e la forza trasformativa.

Bibliografia

M. BERTOZZI, *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, Venezia, Marsilio, 2008.

A. CATI, *Immagini della memoria. Teoria e pratiche del ricordo tra testimonianza, genealogia, documentari*, Udine, Mimesis, 2013.

DIOTIMA, *La magica forza del negativo*, Napoli, Liguori, 2005.

I. DOMINIJANNI, 'La madre dopo il patriarcato. Intervista a Luisa Muraro', *Il Manifesto*, 28 ottobre 2005.

L. IRIGARAY, *Io tu noi. Per una cultura della differenza* [1990], a cura di M. A. Schepisi, Torino, Bollati Boringhieri, 1992.

L. IRIGARAY, *Essere due*, Torino, Bollati Boringhieri, 1994.

L. IRIGARAY, *In tutto il mondo siamo sempre in due. Chiavi per una convivenza universale*, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2006.

L. IRIGARAY, *Oltre i propri confini*, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2007.

L. IRIGARAY, *Condividere il mondo* [2008], Torino, Bollati Boringhieri, 2009.

L. MURARO, *L'ordine simbolico della madre*, Roma, Editori Riuniti, 1991.

L. MURARO, *Maglia o uncinetto. Racconto linguistico-politico sulla inimicizia tra metafora e metonimia*, introduzione di Ida Dominijanni, Roma, Manifestolibri, 2004.





3.3. *Una nessuna centomila: genealogie femminili nel cinema di Alina Marazzi*

di Cristina Gamberi

*Un crocevia perduto del nostro divenir donne si trova
nel confondersi e nell'annullarsi delle nostre relazioni
con la madre e nell'obbligo di sottometterci alle leggi
dell'universo degli uomini.*

Luce Irigaray, *Il tempo della differenza* (1989)

Nel panorama del cinema italiano contemporaneo l'opera di Alina Marazzi occupa un posto di rilievo sia per le scelte stilistiche che la contraddistinguono, innovative e sperimentali in un'area di intersezione tra cinema di finzione e cinema documentario, sia per l'attenzione a tematiche riconducibili a un'indagine sul femminile. In una inedita commistione di linguaggi eterogenei, attraverso l'uso di *found footage*, immagini d'archivio e di famiglia, ma anche interviste, animazione e così via, Marazzi compie un'operazione culturale di re-visione dell'immagine della Donna nella società italiana degli ultimi decenni indagando personaggi di donne reali che proprio perché «non aderiscono a modelli prestabiliti», vivono un forte senso di *displacement* e inadeguatezza nei confronti dei ruoli femminili tradizionali (Rich 1972). In quella che può essere definita la trilogia sulla maternità – che comprende *Un'ora sola ti vorrei* (2002), *Vogliamo anche le rose* (2007) e *Tutto parla di te* (2012) – la regista presta particolare attenzione al complesso legame madre-figlia, laddove la maternità è esplorata come una condizione problematica dell'identità femminile (Gamberi 2013). Afferma a questo proposito la regista:

Di consapevole [in questa trilogia] più che altro, c'è la decisione e l'impegno che mi sono presa di indagare il femminile. [...] Con il mio primo documentario ho capito tante cose, compreso il fatto che mi interessava continuare sulla strada del cinema 'ibrido', del documentario di narrazione, di montaggio. E al tempo stesso ho capito che volevo impiegare la possibilità che ho di fare film per parlare di donne, partendo dagli aspetti che interessano a me, con la presunzione di sperare che interessino anche ad altri.

Intorno al rapporto reale, ma anche simbolico, fra madre e figlia, a partire dal tentativo sperimentale di un cinema in prima persona di *Un'ora sola ti vorrei*, Alina Marazzi ha infatti risposto da una parte alla profonda urgenza personale di definire la sua identità di figlia rispetto alla figura della madre – morta suicida a causa di una grave depressione quando la regista era ancora bambina – ma ha anche saputo restituire figure di madri simboliche che, dimenticate o rimosse dalla storia ufficiale, non hanno aderito ai modelli: sia esterni della società (come nel caso delle tre storie al centro di *Vogliamo anche le rose*) che scelti e introiettati (come per le monache di clausura in *Per sempre*) [fig. 1].

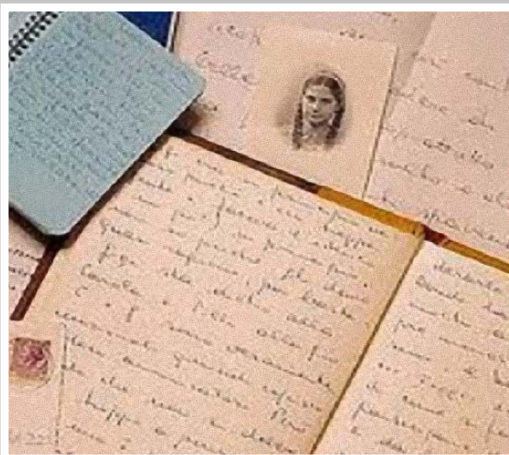
Si tratta di 'donne in opposizione', personaggi che la regista coglie in un momento di conflitto con se stesse, con la famiglia e con le aspettative sociali che le vorrebbero conformate a ruoli convenzionali. È un conflitto personale, ma implicitamente anche politico,



che sprigiona da una sintassi sperimentale vicina al 'cinema di poesia' di Pier Paolo Pasolini, che la regista orchestra in maniera mirabile grazie a una tessitura formale e stilistica innovativa, ma precisa: il contrasto fra la dimensione soggettiva, in prima persona, impersonata dalla voce femminile che prende vita dalla lettura dei diari, nelle interviste e nei racconti, e il materiale del *found footage* e degli *home movies*, che epitomizza il registro pubblico, politico e sociale, che risignificato dallo sguardo registico, ci svela come il documento visivo originale non sia una registrazione fissa, pura e autentica della realtà, ma al contrario un documento continuamente aperto, mutevole e soggetto a infinite interpretazioni (Bruzzi 2006).

La continua tensione fra immagine e parola produce cortocircuiti, deragliamenti e ambiguità, e genera una complessa rappresentazione del femminile, resa possibile grazie a un uso sapiente del montaggio che permette all'autrice, aiutata dalla montatrice Ilaria Fraioli, di inserirsi all'interno di una tradizione di registe pioneristiche – come Maya Deren, Jane Shimane, Anita Thacher, Cécile Fontaine, Peggy Ahwesh, Louise Bourque – che hanno operato per sottrarre la rappresentazione delle donne al desiderio dello sguardo maschile (Mulvey 1971). È infatti nella sala di montaggio, divenuta una sorta di 'stanza tutta per sé', che Marazzi compie il vero e proprio atto di risignificazione delle immagini, sovvertendo la logica che aveva presieduto alla produzione dei filmati originali, decostruendone la coerenza cronologica, rileggendo con il proprio sguardo critico le narrazioni dominanti (siano quelle del nonno che riprende la propria vita familiare che quelle stereotipate della militanza femminista) con l'obiettivo di liberare l'archivio della memoria e dissotterrare ciò che sembrava sepolto dall'accumulo disordinato di immagini ufficiali: le storie di vita di donne che, trasgredendo, hanno interrogato i ruoli di madre e figlia che erano stati consegnati loro.

L'uso dei diari in *Un'ora sola ti vorrei* e *Vogliamo anche le rose*, e delle interviste in *Tutto parla di te*, sembra infatti rispondere alla volontà di riportare alla luce genealogie femminili a partire dal rapporto fra madre e figlia [fig. 2]. Ciò mostra come il diario non vada inteso come una semplice narrazione intima della sfera personale, ma quale spazio narrativo dove è messa in luce la tensione fra la dimensione privata e quella pubblica, dove il processo di formazione dell'identità non è altro che il parziale risultato di situazioni storiche, relazioni di potere e fattori sociali che hanno un profondo impatto sulla vita di colei che scrive rivelando la dimensione intrinsecamente intersoggettiva della soggettività narrante (Cavarero 1997). L'uso delle storie di vita da parte di

fig. 1 Fotogramma da *Un'ora sola ti vorrei*, 2002fig. 2 Fotogramma da *Un'ora sola ti vorrei*, 2002fig. 3 Fotogramma da *Tutto parla di te*, 2012



Marazzi si inserisce dunque in 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.

Volevo raccontare la storia da un punto di vista soggettivo perché è così strettamente collegata al femminismo. Volevo fare un film soggettivo. [...] Quello che ha fatto il femminismo è stato di dare valore all'esperienza personale delle donne, e degli uomini [...] facendo diventare il personale politico (Bale 2010, traduzione mia).

La prospettiva fortemente soggettiva è anche il frutto della scelta, tecnicamente inconsueta per il cinema tradizionale, di ricorrere alla voce femminile fuori campo. Nei documentari di Marazzi, infatti, l'Io femminile occupa una posizione di privilegio nello svolgersi della trama: il controllare la narrativa condiziona lo spettatore/spettatrice e ribalta la consueta gerarchia fra immagine e parola (Silverman 1988).

Queste innovazioni stilistiche, di linguaggio e di strategie narrative paiono preannunciare un profondo ripensamento anche delle categorie culturali con cui tradizionalmente è stata rappresentata la figura materna, che sembra fallire nel corrispondere allo stereotipo culturale forgiato sull'immagine della madre rassicurante, asessuata, dedita alla cura e al sacrificio [fig. 3]. Al contrario le figure materne interrogano questo immaginario con forme di sovversione che includono la follia, la malattia, il desiderio, l'assenza. Il legame genealogico con la madre è rivendicato per permettere alla figlia di trovare un luogo nel presente, ma questo legame è lontano dall'essere idealizzato o romanticizzato. Marazzi vuole invece sostare nella complessità parlando di un materno come luogo di confine, ambivalente e poco rassicurante, situato fra corpo e mente, ancora sommerso nelle zone inesplorate dell'identità femminile:

Ogni madre conosce quel sentimento in bilico tra l'amore e il rifiuto per il proprio bambino. Una tensione dolorosa da vivere e difficile da confessare, perché va contro il senso comune di quel legame primordiale. Con questo film ho voluto raccontare l'ambivalenza del sentimento materno e la fatica che si fa ancora oggi ad accettarla e affrontarla. Per restituire la complessità di questo sentimento ho voluto integrare la fiction con materiali diversi: filmati d'archivio, animazioni, elementi documentari, con i quali evocare i vari livelli emotivi che questa tensione muove in chi la vive.

Bibliografia

- M. BALE, 'We Want Roses, Too: A New Language for Italian Feminism'. *The L Magazine* (23 Aprile 2010), <<http://www.thelmagazine.com/TheMeasure/archives/2010/04/23/we-want-roses-too-a-new-language-for-italian-feminism>> [Accessed 23 May 2012]
- S. BRUZZI, *New Documentary. Second Edition*, Abingdon, Routledge, 2006.
- A. CAVARERO, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*, Milano, Feltrinelli, 1997.
- T. DE LAURETIS, *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1984.
- C. GAMBERI, 'Envisioning Our Mother's Face. Reading Alina Marazzi's *Un'ora sola ti vorrei* and *Vogliamo anche le rose*', in M. CANTINI (a cura di) *Italian Women Filmmakers and the Gendered Screen*, Basingstoke, Palgrave, 2013.
- L. IRIGARAY, *Il tempo della differenza. Diritti e doveri civili per i due sessi per una rivoluzione pacifica*, Roma, Editori Riuniti, 1989.
- A. MARAZZI, *Tutto parla di te*, note di regia, 2013.



L. MULVEY, 'Visual Pleasure and Narrative Cinema', *Screen*, 16, 3, 1975, pp. 6-18.

A. RICH, 'When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision', *College English*, 34, 1, 1972, pp. 18-30.

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



GALLERIA | **ALMENO IN DUE**

4. Essere in due: l'avventura delle personagge



4.1. *Genealogia versus Orfanità: sull'essere (almeno) due nel melodramma*

di Simona Busni

Palpitava un debole rumore, dolce come la brezza delle piante; era il respiro delle Ninfe addormentate, che sognavano la giovinezza del mondo, il tempo in cui non esisteva ancora l'uomo, e dove la terra non dava vita che agli alberi, alle bestie e agli dei.

Marguerite Yourcenar, *Nostra Signora delle Rondini*

La geometria dei generi cinematografici si basa su una serie di assiomi formali incontrovertibili. Uno di questi riguarda l'universo diegetico dei modelli melodrammatici: tutto ciò che rientra nel dominio del 'due' è, di fatto, inconciliabile con la struttura del melodramma ed è destinato a regredire, a disperdersi, a frammentarsi, a subire una metamorfosi di natura scettica all'interno della quale i confini tra identità e alterità – tra integrità e separazione, tra singolarità e molteplicità – perdono consistenza, lasciando il posto a un complesso nucleo prismatico che investe tutte le tipologie di relazione tra i personaggi (la coppia di coniugi, gli amanti, i genitori e i figli, i fratelli, le sorelle). Quali sono le conseguenze di un simile presupposto, nel suo essere poco più di una mera provocazione, in un discorso che invece tende a privilegiare le modalità con cui è possibile relazionarsi al 'due', e dunque a un paradigma simbolico forte di soggettività?

Una delle declinazioni dell'«essere due» sviluppate dalla filosofa Luce Irigaray nella sua opera omonima del 1994 riguarda la questione della genealogia: il primo incontro con il corpo dell'altro è quello che ognuno di noi intrattiene con la propria madre (il cosiddetto 'altro parentale'). Tale incontro non è sempre uguale, né tantomeno neutrale, ma varia a seconda che io sia una bambina o un bambino ed ha un ritorno sulla costituzione dell'identità: «Nel mio corpo presente sono già intenzione verso l'altro, intenzione fra me e l'altro, dapprima nella genealogia». Si tratta di una tematica che l'autrice riprende anche in altri testi, come ad esempio *Sessi e genealogie* (1989) e *Il respiro delle donne* (1996), in cui viene posto l'accento sull'importanza delle genealogie femminili in relazione all'ordine del sacro:

La Dea, intesa soltanto come Madre, è già un paradigma patriarcale: essa raffigura la madre del figlio, dei figli, al massimo la sposa legittima e feconda del patriarca. Ciò che auguro è che le donne riscoprano la loro divinità, in quanto donne. Non se ne trovano forse alcuni elementi in certe "apparizioni" della Vergine? Chiedetevi perché la Vergine appare spesso a delle ragazze. Che ritorno c'è qui delle tradizioni dimenticate? Delle culture madri-figlie? Il maggior crimine della cultura patriarcale consiste nell'aver separato la figlia dalla madre. Le tracce del dramma di questa separazione tra figlie e madri sono iscritte nei miti. Così, per assicurare il suo impero celeste, Giove negozia sua figlia. Egli rapisce la figlia alla madre, e la "vende" al dio degli inferi. La colpa del patriarcato si trova qui in modo esemplare; essa è ripetuta da Freud, e ripetuta da noi se non vi prestiamo attenzione. Infatti ci mancano rappresentazioni culturali per sostenere le relazioni tra madri e figlie.



Tornando alle suggestioni da cui siamo partiti, l'interruzione della genealogia femminile, parafrasabile in termini di 'orfanità', è un qualcosa che appartiene geneticamente alla diegesi del genere melodrammatico, in letteratura e al cinema, e che si rifà a quel reame franco di trascendenza riscontrabile in tanti piccoli mondi al femminile: quei *world of women* o *demi-monde* in cui le donne protagoniste riescono a trovare espressione, l'unico spazio-tempo in cui per esse diventa possibile la ricerca della propria madre e il racconto della propria storia. Essendo la relazione con l'uomo basata sulla prevaricazione e sul dominio, spesso le eroine melodrammatiche conformano il proprio senso di alterità sulla base di comunità femminili di riferimento (figlie, sorelle, madri, zie, suore) all'interno delle quali aleggia un senso irrisolvibile di orfanità e di sacrificio. Né completamente fuori né mai pienamente dentro, escluse a partire da un'inclusione, segregate dagli altri e scisse nell'animo, queste donne non riescono ad essere parte di qualcosa e, men che meno, ad appartenersi fino in fondo, scivolando in un limbo sacrificale silenzioso che interrompe la catena della genealogia e, al contempo, sopprime l'espressione naturale della propria idiosincrasia. Il loro isolamento è associabile alla relazione con il trascendente e si esprime attraverso un apparato immaginifico che attinge direttamente alla sfera del sacro, all'iconografia religiosa, alle figure mariane, alla sottomissione, al martirio e alla clausura.

Ma non è sempre così. Esistono, infatti, dei casi narrativi virtuosi in zone ibride, non ascrivibili ad un genere preciso, in cui i personaggi femminili si confrontano su un piano orizzontale mettendo in pratica quell'etica dell'amore – teorizzata da Irigaray – che concepisce il due tramite un pensiero d'intersoggettività in grado di salvaguardare il luogo di una trascendenza del 'fra noi', di un mistero di irriducibilità che appartiene all'essere femminile fin nella sua costituzione ontologica: al contrario dell'uomo, che concepisce la generazione solo all'esterno (fuori da sé) come manifestazione del sapere tecnico e che tende a dominare (il mondo, la natura, l'altro), la donna genera in se stessa l'altro ed è, per questa ragione, più incline al 'dominarsi', al fare di sé un mondo e al riconoscersi nell'altro, favorendo un passaggio culturale di energie, sotto forma di educazione, di trasmissione genealogica, una fonte di crescita identitaria e di rinascita a carattere primaverile. Secondo Irigaray, la pratica genealogica tra donne deve essere duplice: si deve intendere una genealogia femminile in senso verticale (ovvero la linea concernente la procreazione, il rapporto madre-figlia) e una in senso orizzontale (basata sulla conoscenza e sulla storia delle altre donne, una genealogia della sorellanza) che devono potersi integrare reciprocamente al fine di ricostituire un



fig. 1 Maria Mercader e Carla Del Poggio nel film *Un garibaldino al convento* di Vittorio De Sica, 1942



fig. 2 Caterinetta, ormai anziana, e le sue nipoti nel film *Un garibaldino al convento* di Vittorio De Sica, 1942



fig. 3 Leonardo Cortese, Maria Mercader e Carla Del Poggio nel film *Un garibaldino al convento* di Vittorio De Sica, 1942



ordine simbolico femminile in grado di contrastare il determinismo sotteso alle logiche edipiche e di riaffermare l'autonomia divina delle donne.

Uno dei film da prendere in considerazione, sotto questo aspetto, potrebbe essere *Un garibaldino al convento* (1942) di Vittorio De Sica, in cui si racconta la storia di un'amicizia, sbocciata nel convento di Santa Rossana in pieno Risorgimento, tra due giovani donne allieve del collegio femminile, la nobile Mariella (Maria Mercader) e la ribelle Caterinetta (Carla Del Poggio) [fig. 1] Si tratta della quarta regia di De Sica (dopo *Rose Scarlatte*, 1940, *Maddalena... zero in condotta*, 1940, *Teresa venerdì*, 1941) e segna il passaggio da una prima fase prettamente commedica del suo cinema a quella più drammatica che sfocerà poi nei capolavori del neorealismo. *Un garibaldino* presenta, infatti, una struttura piuttosto sui generis, in cui atmosfere e toni commedici si innestano su un perno melodrammatico, che si manifesta sia nell'epilogo tragico della storia d'amore tra Mariella e il famoso garibaldino del titolo (il conte Franco Amidei, interpretato da Leonardo Cortese), sia nell'espedito diegetico del flashback a partire dal quale si mette in moto tutta la vicenda.

Sono passati moltissimi anni e Caterinetta, ormai anziana, si reca a far visita alla sua compagna di collegio Mariella portando con sé due nipoti. La scena iniziale del film, in cui vi è uno scambio tra Caterinetta e un domestico, rappresenta in sé una piccola celebrazione della potenza genealogica femminile: «*Le vostre nipotine?... Sì, la marchesina desiderava conoscerle. Gliene ho portate due, ma ne ho altre otto!... Otto?!... Otto. Due già sposate, tra poco sarò bisnonna!... Beata voi, signora!*». Attraverso l'asse verticale di una genealogia – il rapporto tra una nonna e le sue nipoti – viene trasmesso il racconto di un altro asse genealogico, quello orizzontale della sorellanza ideale tra (almeno) due donne che hanno condiviso una storia. Storia che viene narrata da Caterinetta alle giovani nipoti, mentre attendono Mariella in salotto sotto il suo ritratto. [fig. 2]

Ciò che colpisce maggiormente del film, al di là della natura del legame che si sviluppa tra le due donne, prima nemiche giurate e poi complici leali e appassionate nella rischiosa gestione di un segreto (la presenza all'interno del convento di un garibaldino ferito, fidanzato di Mariella) [fig. 3] e delle conseguenze del suo successivo svelamento (scoperto dalle suore, ad Amidei viene concesso di restare nascosto, ma giungono a reclamarlo sia i soldati borbonici sia l'esercito di Nino Bixio ingaggiando un vero e proprio scontro a fuoco), è piuttosto l'atmosfera edenica che incornicia, in generale, il passato e, in particolare, la comunità femminile del convento di Santa Rossana, lontanissima da quella dei topoi melodrammatici più ricorrenti: la vita delle protagoniste è immersa in una sorta di tempo sospeso, una dimensione paradisiaca, verginale, armonica, festosa, gloriosa, un giardino lussureggiante di fiori e uccelli, in cui le giovinette si muovono come ninfe a passo di danza, tra canti e giochi [figg. 4-5-6-7]. È la culla della sorellanza, descritta da Irigaray come prerogativa spirituale dell'«essere due»:

Il riso della gioia si sgrana come delle perle. L'iridescenza di questo mattino lascia la comunione casta: in noi, fra noi. Si ascoltano note pure e cristalline, scoppi di risa dei bambini, canti degli uccelli. Si immaginano anche bisbigli di angeli, palpiti di anime, mentre crescono foglie e fiori per divenire mazzi viventi. I fiori sono leggeri, senza pretesa: aerei, colorati o solo bianchi. Sorrisi della Primavera, testimoniano di una speranza muta. La vita fa il suo rumore. La terra come un gran nido, ci ospita, cova la nostra rinascita.

Il sorriso della Primavera è quello della terra morta che torna a fiorire, della dea Demetra che ritrova la speranza e si immerge negli inferi per riprendersi sua figlia Persefo-



ne, della regina Ermione che si sveglia alla fine del *Racconto d'inverno* e si ricongiunge a Perdita, di due giovani orfane, Mariella e Caterinetta, che scelgono di rispettare il mistero delle proprie soggettività e di rimanere due **[fig. 8]**.

Bibliografia

L. CARDONE, *Il melodramma*, Milano, Il Castoro, 2012.

R. DE GAETANO, 'Amore', in Id. (a cura di), *Lessico del cinema italiano. Forme di rappresentazione e forme di vita*, Volume I, Udine, Mimesis, 2014, pp. 41-105.

L. IRIGARAY, *Donne divine*, in Id., *Sessi e genealogie* [1987], trad. it. di L. Muraro, Milano, La Tartaruga, 1989, pp. 145-171.

L. IRIGARAY, *Essere due*, Torino, Bollati Boringhieri, 1994.

L. IRIGARAY, *Il respiro delle donne* [1996], trad. it. di P. Calizzano, Milano, il Saggiatore, 1996.

S. SOCCI, 'Le mélodrame italien', in 'Panorama des genres au cinéma', *CinémAction*, 68, 1993, pp. 112-120.



figg. 4, 5, 6, 7, 8 Carla Del Poggio, le allieve del collegio di Santa Rossana e Maria Mercader nel film *Un garibaldino al convento* di Vittorio De Sica, 1942



4.2. *Da Castelluccio alla sala da ballo. Geografie delle relazioni in Il sole negli occhi (Antonio Pietrangeli, 1953)*

di Giovanna Maina

Una corsa in discesa

Il sole negli occhi (1953), esordio alla regia di Antonio Pietrangeli, si apre con una corsa in discesa. Una ragazza si precipita giù per le strade scoscese di un paesino, tenendo strette tra le mani una piccola borsa da viaggio e una statuetta. **[fig. 1]** Mentre scorrono i titoli di testa, seguiamo il suo percorso attraverso sei inquadrature dalla composizione pressoché identica: la ragazza entra in campo frontalmente; corre verso di noi ed esce dal quadro, mentre la camera segue i suoi movimenti disarticolati (a volte con panoramiche appena percettibili); una dissolvenza incrociata la fa rientrare in campo nell'inquadratura successiva; la sua corsa è sempre più concitata, fino al suo arrivo a una strada in piano. Nell'ultima di queste inquadrature, scorgiamo in alto a destra il cartello di una fermata d'autobus, «S.A.T.A Fermata Castelluccio». Celestina – questo è il suo nome, ed è la prima parola che sentiamo in tutto il film – sale su una corriera che la porterà a Roma, dove comincerà una nuova vita come domestica presso una 'buona famiglia' borghese. Una corsa che è, dunque, anche e soprattutto una partenza.

Con una curiosa coincidenza di immagini, anche Elisa Bussi Parmiggiani comincia il suo articolo sui personaggi femminili nel cinema di Pietrangeli proprio con una 'corsa'. Commentando, infatti, il periodo immediatamente successivo alla stagione del Neorealismo, l'autrice utilizza la metafora della corsa per descrivere la situazione socio-economica di un paese avviato verso il (e proiettato nel) boom economico:

Il vecchio non sembrava veramente morto e il nuovo stentava a prendere forma, mentre il paese si stava avviando verso una rapida industrializzazione che avrebbe sconvolto arcaici schemi di comportamento e forme di convivenza, e tutto questo a cominciare dal mutato rapporto tra città e campagna. Lo sfasciarsi di una civiltà contadina di arcaica memoria a vantaggio di una "civiltà" urbana e industriale si presentava, nell'immediato, *come una caotica corsa in avanti*, verso un benessere ancora non organizzato, terreno di coltura per caratteri sagaci e inventivi, ma anche per profittatori di ogni genere e a ogni livello del vivere sociale, dove i più deboli erano destinati ad essere usati, oppure emarginati e sconfitti (Bussi Parmiggiani 2001; corsivo mio).

Questo disordinato universo di tensioni tra vecchio e nuovo, campagna e città, deboli e profittatori sembra in realtà fare da sfondo a buona parte dell'opera di Pietrangeli, a partire proprio da *Il sole negli occhi*; sarà però soprattutto nel celebre 'trittico' femminile degli anni Sessanta – *La parmigiana* (1963), *La visita* (1963), *Io la conoscevo bene* (1965) – che tali tensioni troveranno la raffigurazione più matura e impietosa. Tuttavia, in modo analogo ai più celebri personaggi successivi (Dora, Pina e Adriana), anche la Celestina di questo primo film costituisce per Pietrangeli l'incarnazione delle trasformazioni in atto, quelle trasformazioni che il suo cinema ha così tanta urgenza di rappresentare. È lo stesso regista a confermare questa 'sovrapposizione' tra mutamenti sociali e protagonismo femminile **[fig. 2]**:



Non è tanto che io sia la Celestina de *Il sole negli occhi* o Adriana di *Io la conoscevo bene* o la Pina de *La visita* come, scusatemi, Flaubert era Emma Bovary. Ma è che nel processo di trasformazione sociale a cui, da vent'anni a questa parte, assistiamo in Italia, la donna ha incontestabilmente il ruolo da protagonista. Tanto profondo e rapido è stato il passaggio dalle posizioni in cui era relegata ancora subito dopo la guerra a quelle che, di forza, ha occupato negli ultimi anni. E non si tratta solo di un fatto di costume quanto di una radicale, profonda rivoluzione interiore [...]. Proprio per questo, forse, la donna s'è posta tanto spesso al centro delle storie dei miei film (Montesanti 1967).

Come l'Italia del suo tempo, Celestina corre dunque a rotta di collo verso una società 'nuova', lasciando Castelluccio per la città, in anticipo di qualche anno rispetto al racconto tragico dell'emigrazione interna regalatici da *Rocco e i suoi fratelli* (Luchino Visconti, 1960). Ma verso cosa corre, esattamente, Celestina? E cosa lascia?

Oltre i confini di Castelluccio

Secondo Gianni Canova (1999), «*Il sole negli occhi* è dominato dalla contrapposizione tra Roma (luogo della perdita dell'innocenza e dell'integrazione impossibile) e Castelluccio (luogo del rimpianto e della nostalgia)». Tale opposizione emerge con evidenza anzitutto a livello di trama. Come molte ragazze della sua generazione, Celestina (Irene Galter) approda nella Capitale per fare la donna di servizio, dopo essere rimasta orfana e senza mezzi di sostentamento, mentre i due fratelli tentano la fortuna emigrando in Australia. Lì, la servetta di campagna vive una serie di peripezie, passando da una famiglia all'altra, stringendo amicizia con alcune domestiche come lei, e soccombendo alla seduzione dello stagnaro Fernando (Gabriele Ferzetti). Rimasta incinta, dopo aver scoperto che l'amato ha nel frattempo contratto un matrimonio d'interesse, Celestina tenta il suicidio. Nel finale, scopriamo che la ragazza si salva e terrà il bambino, senza piegarsi tuttavia al pentimento tardivo di Fernando ed escludendolo per sempre dalla propria vita. Con l'appoggio delle amiche, troverà una strada e, probabilmente, un'identità.

Questa lettura (pure condivisibile) della dialettica sviluppata dal film tra la campagna come luogo nostalgici-



fig. 1 Una corsa in discesa nell'incipit del film *Il sole negli occhi* di A. Pietrangeli, 1953



fig. 2 Irene Galter e Antonio Pietrangeli sul set di *Il sole negli occhi*



fig. 3 Celestina scheggia l'angelo custode, e i propri "confini", mentre lascia Castelluccio



fig. 4 Marcella e Celestina: «Da oggi ci penso io a te»



co e 'sicuro' e la città come luogo di spaesamento e disagio si fa più complessa se si tiene conto della particolare articolazione degli spazi di genere nel cinema di Pietrangeli. Nella sua analisi del 'trittico' degli anni Sessanta, Natalie Fullwood sostiene che, lungi dall'essere il luogo a-problematico dell'equazione tra femminilità, naturalezza e purezza – come lo vorrebbero, almeno secondo Doreen Massey (1994), le interpretazioni più tradizionali – lo spazio rurale si presenta invece come una costruzione ambigua e sfaccettata nelle opere del regista romano. Per Fullwood, infatti,

se c'è un tema che unifica il trattamento degli spazi rurali in questi film è il loro rifiuto di creare un'immagine della campagna come punto di partenza uniforme e innocente. [...] questi film [infatti] rappresentano l'ambiente rurale come uno spazio complesso e contraddittorio e resistono alla tentazione di caratterizzarlo in termini di gender secondo nozioni essenzialiste e idealizzate della femminilità (Fullwood 2010, traduzione mia).

Ma in che senso Castelluccio rappresenta un punto di partenza non uniforme e non innocente? In realtà, in *Il sole negli occhi* vediamo soltanto pochi frammenti del paesino natale di Celestina: alcune stradine, qualche edificio e la fermata dell'autobus. In questa primissima sequenza, tuttavia, notiamo una singolare uniformità di relazioni. Le uniche persone con cui la ragazza scambia qualche parola sono i due fratelli e l'autista della corriera: tre figure che, in più di un senso, detengono un'autorità sulla protagonista. Le dicono quello che deve fare – «I fratelli miei se ne vanno a cercare lavoro... e siccome non abbiamo più nessuno, mi mandano a Roma a fa' la serva» – e come si deve sentire – «E beh, che sarà mai... c'è gente che pagherebbe pe annà a Roma!» – sospingendola, conducendola (anche fisicamente) in un viaggio che è a tutti gli effetti una costrizione, più che una scelta. Pur nella sua brevità, questo incipit contribuisce dunque alla caratterizzazione dello spazio rurale come insieme familiare e oppressivo: un luogo certamente confortevole nella sua semplicità – «Io no! Sto tanto bene a Castelluccio!» – ma che, in fin dei conti, intrappola 'la femminilità' di Celestina in una soffocante gabbia di ruoli, rappresentata dal suo essere donna, sorella, giovane e povera, senza possibilità di cambiamento o emancipazione.

Sebbene nato da una coercizione, quindi, il viaggio



fig. 5 Celestina sola nella città spettrale, nelle scarpe "quasi nuove" e troppo scomode della padrona



fig. 6 Celestina, vestita e truccata dalle amiche, si apre timidamente alla modernità



fig. 7 Celestina, vestita e truccata dalle amiche, si apre timidamente alla modernità



fig. 8 Le amiche di Celestina, un'alleanza tra donne



verso la città rappresenta per Celestina una possibilità concreta di oltrepassare i confini identitari connaturati alla campagna. O almeno di cominciare a forzarli. Come fa notare Rosamaria Salvatore, il suo tragitto comincia infatti proprio con una sintomatica incrinatura [fig. 3]:

Nell'atto di salire sulla corriera che la condurrà verso un avvenire incerto, spaventata e inquieta per la separazione dal luogo in cui ha sempre vissuto, le cade dalle braccia la statuetta raffigurante un angelo protettore; il piccolo manufatto a cui è intimamente legata, rappresenta la traccia manifesta del passato e, al contempo, è fonte di rassicurazione. Scheggiata, ma ancora in parte integra, l'effigie dell'angelo, investita di valore affettivo e simbolico, si fa marca allusiva del transitare della protagonista in luoghi e temporalità differenti (Salvatore 2016).

Il balcone, la sala da ballo, l'ospedale

Col passato della campagna già simbolicamente 'scheggiato', Celestina approda a Roma. Quello che trova, almeno in apparenza, sembra essere perfettamente in linea con l'idea di integrazione impossibile postulata da Canova. La scena del suo incontro con la prima famiglia pare racchiudere in un unico addensamento visivo e sonoro tutta la solitudine e «il disorientamento della ragazza di paese che arriva nella caotica capitale» (Pierini 2015): attraverso l'uso della profondità di campo, Pietrangeli produce un frenetico quadro di personaggi che agiscono su piani diversi (traslocatori, bambini, suore, la coppia di coniugi), creando «un crocevia densissimo di movimenti, sguardi, e gesti che schiaccia e isola la protagonista» (*ibidem*).

Il suo isolamento, tuttavia, trova una forma di mediazione (anche spaziale) nell'incontro con le altre domestiche del palazzo, e in particolare con Marcella (Pina Bottin). Le ragazze – seppure dopo un'iniziale, ingenua canzonatura nei confronti della goffa 'montanara' – accolgono Celestina con assoluta normalità e naturalezza, come se fosse sempre stata con loro. La mappa del loro rapporto si dipana attraverso molteplici luoghi, in una «Roma minore e periferica, effusa a volte in una serenità domenicale considerata quasi sempre dietro alla facciata, dai cortili [...] e dalle scale secondarie dove si avvicenda il mondo variopinto e un po' chiassoso delle servette di campagna» (Rondi 1953). Accennerò qui brevemente solo ad alcuni di questi luoghi, che mi paiono significativi nella prospettiva di una ricostruzione delle geografie relazionali all'interno del film.

Il momento dell'inclusione avviene su un terrazzo, dove le ragazze stanno stendendo i panni delle loro padrone, accompagnandosi con un canto interrotto da amichevoli battibecchi. Marcella presenta Celestina alle altre, dopo averle promesso «Da oggi ci penso io a te», e subito prendono accordi per andare a ballare insieme la domenica successiva. Il terrazzo con i panni stesi – così come i balconi da cui le domestiche comunicano, vocianando, attraverso il cortile interno dell'edificio – rappresenta certamente un luogo emblematico di quel retroscena della città cui si faceva cenno poc'anzi. Così, collocate nel 'dietro le quinte' della vita delle buone famiglie borghesi romane, le relazioni tra queste donne assumono una connotazione anzitutto di classe: impossibilitate a scampare alla loro condizione economica – «Cosa ci vuoi fare, è il destino nostro... una la serve non la fa se non è disgraziata» – le ragazze venute a servizio dalle campagne italiane si fanno forza come possono, negli interstizi di una quotidianità operosa e 'nascosta' [fig. 4].



L'altro luogo cardine dove si sviluppa la relazione tra Celestina e le amiche è la sala da ballo domenicale: o, sarebbe meglio dire, la strada che porta dal palazzo dove le ragazze lavorano alla balera dove sono solite svagarsi (e cercare 'cavalieri') nell'unico giorno che hanno per se stesse. È esattamente in questo spazio che si compie – per mano di Marcella e con la divertita collaborazione delle amiche – la metamorfosi di Celestina: da serva asessuata (si toglie l'informe grembiule) a ragazza carina e desiderabile; da outsider (la 'montanara') a parte integrante (e integrata) del gruppo. Questo non è, in realtà, il primo momento di trasformazione (potremmo dire di 'urbanizzazione') del personaggio di Celestina. In una sequenza precedente, Celestina era stata obbligata a uscire di casa dalla padrona desiderosa di restare da sola con il marito. Per invogliarla, la signora le aveva regalato un paio di scarpe col tacco «quasi nuove», sulle quali Celestina aveva zoppicato nell'ilarità generale di Fernando e dei suoi amici – «Però c'ha le scarpe della padrona, poveraccia! Anvedi, mó se le perde, ahó!». Questo adeguamento, imposto dall'alto, a degli standard di femminilità non familiari e poco comprensibili – «Ti ci devi abituare anche tu» – aveva condotto simbolicamente Celestina a una faticosa camminata solitaria dentro una città deserta e spettrale [fig. 5].

Molto diverso è, invece, il passaggio trasformativo, collettivo e orizzontale, che si consuma nel percorso verso il pomeriggio di divertimenti. Grazie a una specie di 'gioco di bambole' corale e solidale – «Avevo ripulito la montanara!» – Celestina diventa più simile alle amiche nell'aspetto esteriore, cominciando così a dividerne anche gli stili di vita e ad assumerne i valori. Non a caso, sarà nella sala da ballo che la protagonista metterà in moto – attraverso il primo approccio con Fernando e l'adesione a dinamiche relazionali giovanili e 'moderne' – l'arco trasformativo fondamentale del personaggio. La vera storia di Celestina, si può dire, ha inizio proprio da qui: del resto, per Pietrangeli, la balera è «il luogo sociale per eccellenza, dove si consumano incontri, scontri, tradimenti e affari» (Detassis 2015); un luogo, cioè, che sembra abbracciare le (ed essere abbracciato dalle) passioni dell'Italia contemporanea alla produzione del regista [figg. 6 e 7].

Alla fine della parabola iniziata con una metamorfosi vestimentaria e una danza 'cheek to cheek', Celestina si ritrova incinta e determinata a tenere il bambino da sola. O, meglio, senza ricorrere a un'unione riparatrice con il traditore Fernando e potendo contare sul supporto delle amiche. Dopo una dissolvenza sul pianto orgoglioso di Celestina nel letto d'ospedale – «Non lo voglio vedere più, mai più!» – la scena finale del film ci porta all'esterno dell'edificio, dove le servette riunite aspettano che Marcella (ancora col fazzoletto in mano) rechi notizie della povera sventurata. Il dialogo ci parla di sollievo e speranza, di possibilità e rassegnazione – «Disgraziata!» «Oh, smettila! Perché, non siamo tutti disgraziati a questo mondo?» – e della consapevolezza che le cose sarebbero potute andare molto peggio di così. L'ultima inquadratura ci mostra il gruppo che si allontana verso la ripartenza della 'normale' quotidianità, con un nuovo rituale domenicale (la promessa di altre visite a Celestina in ospedale) e l'allegria, certo un po' fatalistica, del sapere che possono contare l'una sull'altra, sulla loro particolare relazione: un sodalizio di classe e generazionale, ma soprattutto un'alleanza tra donne, abituate a conquistare la loro «autonomia psicologica e materiale» soltanto attraverso «un enorme sforzo collettivo, generosamente partecipato e condiviso» (Bussi Parmiggiani 2001) [fig. 8].

Da Castelluccio alla sala da ballo, per Celestina si tratta dunque di un passaggio geografico che è anche, e principalmente, un passaggio relazionale e identitario. La campagna aveva rappresentato un luogo 'sicuro', passivamente confortevole e tendenzialmente repressivo, anche perché di fatto dominato dalla fissità inesorabile dei ruoli e dei rapporti di potere. La città si rivela, invece, certamente un luogo di sfruttamento (le padrone) e



insidie (Fernando); allo stesso tempo, tuttavia, costituisce per Celestina uno spazio di negoziazione della propria identità (sceglierà di rimanere sola con il bambino), anche attraverso l'apertura di possibilità di relazioni differenti (la scoperta della vicinanza e della complicità con le altre donne).

Bibliografia

- E. BUSSI PARMIGGIANI, 'Desiderio e infelicità: La donna nel cinema di Antonio Pietrangeli', in T.C. RIVIELLO (a cura di), *Women in Italian Cinema. La donna nel cinema italiano*, Roma, Edizioni Libreria Croce, 2001, pp. 135-151.
- G. CANOVA, 'Il cinema inquieto di Antonio Pietrangeli', in L. MICCICHÉ (a cura di), *Io la conoscevo bene di Antonio Pietrangeli: infelicità senza drama*, Torino, Lindau, 1999, pp. 35-46.
- P. DETASSIS, 'Ciao maschio', in P. DETASSIS, E. MORREALE, M. SESTI (a cura di), *Antonio Pietrangeli. Il regista che amava le donne*, Roma, Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia, 2015, pp. 29-37.
- N. FULLWOOD, 'Commedie al femminile: The Gendering of Space in Three Films by Antonio Pietrangeli', *Italian Studies*, LXV, 1, marzo 2010, pp. 85-106.
- D. MASSEY, *Space, Place, and Gender*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1994.
- F. MONTESANTI, 'Ritratti cinematografici di donne italiane di oggi. Colloquio con Antonio Pietrangeli', *Bianco e nero*, XXVIII, 5, maggio 1967, pp. 35-65.
- M. PIERINI, '«Un'invincibile pietà»: il lavoro con gli attori', in P. DETASSIS, E. MORREALE, M. SESTI (a cura di), *Antonio Pietrangeli. Il regista che amava le donne*, pp. 39-47.
- G. L. RONDI, 'Il sole negli occhi', *Il Tempo*, 19 novembre 1953, ora in P. DETASSIS, E. MORREALE, M. SESTI (a cura di), *Antonio Pietrangeli. Il regista che amava le donne*, pp. 64-67.
- R. SALVATORE, "Il dorso delle cose" nel cinema di Pietrangeli', *Fata Morgana*, X, 28, gennaio-aprile 2016, pp. 202-216.



4.3. *Le acrobate: traiettorie e movimenti dell'esistere*

di Rosamaria Salvatore

La solitudine e l'inquietudine sono tratti peculiari delle figure femminili nel cinema di Silvio Soldini. *Le acrobate* (1997) è l'opera in cui è manifestamente mostrato come l'innatteso incrocio tra singole vite attivi uno stretto rapporto tra personaggi femminili e in qual modo l'intima corrispondenza venutasi a creare sia anche generata, in una sorta di prolungamento metaforico, da spazi, paesaggi e cose.

Il film narra l'incontro e l'intenso legame che, in maniera repentina e inattesa, si instaura tra donne di età diverse, accomunate da un senso di solitudine, inaspettatamente interrotto dall'incrocio casuale delle loro vite. Elena, elegante quarantenne, chimica con funzioni di dirigenza in un'industria di Treviso, trascorre le proprie giornate immersa nel lavoro. Una transitoria relazione con un uomo sposato è l'unica traccia di affettività che alimenta una dimensione esistenziale insoddisfacente. Anita, anziana donna di origine bulgara, che vive totalmente isolata nel proprio appartamento, viene incidentalmente investita da Elena nell'oscurità di una sera piovosa. La sua figura, dopo la morte, fungerà da vettore narrativo, affinché la donna conosca l'altra protagonista: Maria, che trascorre a Taranto la propria esistenza in una precaria situazione economica. Imprigionata in una condizione familiare che l'ha costretta a rinunciare a progetti e aspirazioni, Maria, in una improvvisa fuga, raggiunge Elena a Treviso insieme alla propria figlia, Teresa, ragazzina attratta da esperimenti chimici. Le tre figure femminili, una volta riunite, si recano sul Monte Bianco in un viaggio che, oltre a rappresentare una temporanea apertura, rafforza un'amicizia costruita su un sentire alimentato dalla possibilità di provare una sensazione di appagante e gioiosa leggerezza, anche se circoscritta al tempo limitato del loro incontro. Il passaggio dalle due pianure, quella veneta e quella pugliese, alla bellezza ascetica della montagna, diviene traiettoria allusiva di un movimento interiore delle protagoniste. «La neve sulla montagna», afferma Soldini, «significa [...] alzarsi sopra il mondo, guardare tutto dall'alto e arrivare a un silenzio che sia davvero silenzio» (riportato in De Vincenti 1997).

Nel corso del film simmetriche corrispondenze richiamano gesti ripetuti dalle presenze femminili come a tessere un arazzo delle singole trame esistenziali composto da fili allineati specularmente. Sia Elena che Maria bagnano il proprio volto sotto l'acqua che scorre da un rubinetto, cercando, in quel contatto epidermico, un breve sollievo alla tristezza che le avvolge; **[figg. 1 e 2]** fissano entrambe, con uno sguardo ripiegato su se stesse, schermi televisivi, sentendosi inondate da un senso di vuoto che trova espressione nelle lacrime di Elena che le rigano il volto; scrutano identici manichini femminili (l'uno a Treviso l'altro a Taranto), come a cercare di catturare in quella forma immobile, priva di vita, una interrogazione nuda, integrale e muta della propria realtà psichica. **[figg. 3 e 4]**

La trama narrativa delle singole esistenze, accomunate da una sotterranea percezione di mancanza, di assenza di desiderio, nel contatto con paesaggi e cose si colora di sfumature differenti. Toccate, colpite dalla prossimità con manufatti da cui sembra emanare un diverso respiro, le protagoniste, nella ricerca di un senso più profondo del loro esistere, accolgono un ascolto maggiormente recettivo, cogliendo in essi una forza allusiva. Propongo alcuni significativi esempi: la *martenitsa* bianca e rossa che Anita dona a Elena



quale simbolo della sua cultura alimentata da riti, modesto prodotto artigianale di lana che si compone dei medesimi colori indossati da Teresa nella sezione finale del film, pare richiamare una mappa spaziale e temporale lontana e al contempo proiettata in un mondo simbolico ancora vivo [fig. 5]. O, pure, l'arancia che, rotolando nella vettura di Elena, innesta in lei il ricordo dell'incidente con l'anziana donna spingendola a rivederla: lei sente che in quella vita ai margini è presente qualcosa di indecifrabile, un senso delle cose e del tempo a lei oscuro. Quel frutto banalmente quotidiano tesse così connessioni, provocando attraverso il suo movimento rotatorio un altro moto: il sorgere di una domanda che, mediata dal passaggio attraverso l'altro, è diretta alla propria intimità. La coperta che Elena regala ad Anita per ripararla dal gelo dell'appartamento può essere letta quale segno di una proiezione affettiva che pare rispondere a quel bisogno di calore richiamato da Elena quando, visitando una casa da acquistare, aveva affermato alla petulante agente immobiliare di trovarla troppo fredda.

Freddi e dalle architetture geometriche sono anche i locali dove lei lavora [fig. 6], opposti per l'uso livido e contrastato della luce alla casa di Anita, rischiarata da un riverbero tenue, caldo e circoscritto. Dopo la sua scomparsa Elena è ancora attratta da quel modesto luogo, colmo di arredi e di oggetti desueti carichi di memorie a lei estranee [fig. 7]. Così, deciderà di sgombrarla, pur non avendo alcun legame di parentela con l'anziana donna. Durante questa faticosa occupazione Elena scoprirà, attraverso l'esplorazione e la selezione di vari oggetti, quali libri, cartoline, fotografie, quaderni, un rapporto con se stessa alimentato da un senso di lentezza pacificante, da un ritmo indirizzato a lasciar venire a sé cose ed eventi. Attraversando le tracce della memoria di Anita coglierà parti di sé ancora inesplorate, al di là della chiusura autoreferenziale rappresentata precedentemente dalla concentrazione totalizzante nel proprio lavoro. Durante un dialogo nel tragitto con Maria e Teresa verso il Monte Bianco, confesserà infatti di volersi trasferire in una nuova ditta più piccola e più familiare di quella attuale. E anche il proprio appartamento a Treviso, in cui si sentiva prima soffocare, una volta popolato dalle cose possedute da Anita, pur maggiormente ingombro, sarà scaldato da densi timbri cromatici. Elena sperimenta il contatto con manufatti carichi di stratificazioni, che fungono da stimolo per riprendere in mano lettere e ricordi del proprio passato, scoprendo, come confiderà in un in-



fig. 1 Licia Maglietta nel film *Le acrobate* di Silvio Soldini, 1997



fig. 2 Valeria Golino nel film *Le acrobate* di Silvio Soldini, 1997



fig. 3 Licia Maglietta nel film *Le acrobate* di Silvio Soldini, 1997



fig. 4 Valeria Golino nel film *Le acrobate* di Silvio Soldini, 1997



timo dialogo notturno con Anna, che la cartolina delle acrobate trovata nell'albergo a Taranto era uguale a una cartolina da lei ricevuta sette anni prima dalla sorella, in viaggio lungo le coste della Magna Grecia. Maria, dopo averla ascoltata, replica che la coincidenza rivela la presenza di segnali a cui dare valore; importante per il singolo è vederli e riconoscerli nella forma di segni. Al pari delle parole pronunciate da Maria, cogliamo come nel corso della narrazione il rapporto recettivo che man mano Elena instaura con cose e luoghi, come la luce intensa da cui si è fatta attraversare aprendo una finestra nella camera d'albergo di Taranto, la spinge a un ascolto profondo, al pari di una sorta di pratica conoscitiva di se stessa. L'incontro tra le due donne diviene cassa di risonanza di un sentire che muta in entrambe il modo di percepire le rispettive solitudini.

La densità delle cose e dei luoghi attraversati, al di là dell'immediata superficie, il loro muto parlare, diviene allora motore di sensazioni per le protagoniste che, attraverso il riconoscimento dei tratti sensibili di essi, possono mutare la loro tristezza in nuovo sentire. Oggetti e luoghi possiedono così un inedito respiro; curati e libidicamente investiti, attraverso essi risuonano frammenti di memorie visive sorte da uno sfondo simbolico. Rappresentativa di tale orizzonte è la cartolina, precedentemente citata, scoperta da Elena nell'hotel di Taranto con la riproduzione delle acrobate: da lei osservata con stupore misto a piacere [fig. 8]. Dalle statuette, dal loro potere evocativo e metaforico, sono stati originati sottili legami, sotterranee connessioni volte a generare un desiderio, un'apertura verso il nuovo: dopo una lettera ricevuta da Elena in cui la protagonista parlava delle minute sculture, Maria e Teresa si sono recate nel museo archeologico per contemplarne linee, volumi e leggerezza. O ancor più profondamente, la prossimità con i mobili antichi di Anita, con i suoi oggetti carichi di tracce da deciptare, per Elena, ha rappresentato la possibilità di entrare in contatto con un'altra dimensione del tempo, con un tempo soggettivo, nutrito di durata e di attesa, estraneo a quello meccanico del lavoro. E, più in particolare, con una costruzione fantasmatica che le ha permesso di avvicinarsi allo sprigionarsi di momenti di memoria affettiva.

Mi piace pensare che Elena, Maria e Teresa, attraverso l'incontro dell'una con l'altra, abbiano trovato in loro stesse la forza per accogliere la relazione con l'accadere rischioso dell'esistere, iniziando così a percepire la pro-



fig. 5 Fotogramma dal film *Le acrobate* di Silvio Soldini, 1997



fig. 6 Licia Maglietta nel film *Le acrobate* di Silvio Soldini, 1997



fig. 7 Licia Maglietta nel film *Le acrobate* di Silvio Soldini, 1997



fig. 8 Fotogramma dal film *Le acrobate* di Silvio Soldini, 1997



pria solitudine al pari di una intimità essenziale con il flusso della vita, con un silenzio, come quello della neve, pregno di un ininterrotto dialogo.

Bibliografia

E. AUDINO, F. MEDOSI (a cura di), *Silvio Soldini*, Roma, Dino Audino Editore, 2000.

R. BODEI, *La vita delle cose*, Laterza, Bari, 2009.

G. DE VINCENTI, 'Incontro con Silvio Soldini', *Cinemasessanta*, 233, 1997 <http://bibliotecadelcinema.it/incontri/inc_soldini.htm> [accessed 1 September 2016]

A. PICCARDI, 'La scelta della leggerezza', *Cineforum*, 394, 2000.

A. ZARRI, *Un eremo non è un guscio di lumaca*, Torino, Einaudi, 2011.



GALLERIA | **ALMENO IN DUE**

5. Relazioni e rappresentazioni



5.1. Vittoria e sconfitta: la modulazione della diversità tra/delle donne nei trailer

di Martina Federico

Quando i film scelgono di parlare di donne, dei grandi temi che le coinvolgono, ci troviamo spesso di fronte a storie di diversità in cui, da copione, una protagonista, una donna 'speciale' e forte (per scelte di vita, valori di riferimento e carattere) ribadisce la sua definizione identitaria principalmente 'rispetto' alle altre, per differenza 'rispetto' a loro. E così troviamo l'emancipata vs la retrograda, la ribelle vs l'allineata, la bohémienne vs la conservatrice, la protagonista vs l'antagonista, l'outsider vs l'integrata, la cosmopolita vs la provinciale, una vs tutte. La battaglia qui ha come perno l'interpretazione delle solite tematiche: l'indipendenza, il lavoro, il matrimonio, la carriera, l'amore, i ruoli prestabiliti. Spesso questi film presentano un medesimo schema: l'arrivo di un elemento di disturbo, rappresentato da una donna che si fa portatrice di valori differenti e di una trasformazione potenziale nei confronti delle altre, che per questo stesso motivo viene ostacolata, non viene accettata, e fatica a farsi capire. Tutto ciò genera una situazione conflittuale: come andrà a finire? I rispettivi trailer, in linea con la loro intrinseca natura, con la loro ragion d'essere che punta a incuriosire, stanno al passo e decidono di porre l'accento sul conflitto a scapito della solidarietà, 'indipendentemente' da come il film andrà a finire, da cosa realmente racconterà. È questo stesso conflitto accennato, presentato in anteprima, che motiva gli spettatori ad andare al cinema alla ricerca della sua soluzione (pur sapendo a favore di quale parte si risolverà il conflitto: vincerà la donna outsider perchè è lei la protagonista e il film sta dalla sua parte: per 'conoscenza enciclopedica', lo spettatore sa come funzionano le storie e, nello specifico, sa il ruolo che occupano questo tipo di storie nell'immaginario collettivo).

Come verrà sviluppata l'alterità? Se nel trailer c'è conflitto, nel film cosa accadrà? Vincerà il conflitto stesso oppure la coalizione in seguito all'eventuale trasformazione ad opera della donna, e con essa l'approvazione, l'affermazione dei nuovi valori? Riuscirà o meno la donna-portatrice di cambiamento a condurre l'antagonista dalla sua parte, o quanto meno a farle raggiungere una forma di consapevolezza? Riuscirà a far trionfare i suoi valori? E se sì, in che modo? Nel trailer di *Mona Lisa Smile* (M. Newell, 2003), ad esempio, viene presentata la storia di una professoressa che arriva a insegnare in un college e si scontra con una classe di ragazze colte e impertinenti, di buona famiglia ma senza aspirazioni professionali. Il loro obiettivo nella vita, nonostante studi di alto livello, sembra essere quello di sposarsi e fare le mogli. Al contrario, lei fonda con convinzione la sua vita sull'indipendenza e sulla realizzazione professionale [fig. 1].

In *The Help* (T. Taylor, 2011) la protagonista è la voce fuori dal coro in un gruppo di amiche del circolo di bridge: ambisce a diventare giornalista e scrittrice (con immenso dispiacere della madre) ed è in immediata e manifesta contrapposizione con le altre, che pensano al matrimonio e a una vita disimpegnata, mentre il film provvede a connotarle negativamente [fig. 2].

In *The Dressmaker - Il diavolo è tornato* (J. Moorhouse, 2015) una donna dal passato controverso torna nel suo paesino natio, dove la ritengono una strega e un'assassina. Lontano da casa ha lavorato nel campo della moda a Milano, Londra, Parigi e New York. È affascinante, ben vestita e mal vista dal contesto provinciale, soprattutto femminile, a cui si oppone con decisione se non addirittura con beffa [fig. 3].



Nel passaggio dal trailer al film si compie il movimento: la trasformazione dal conflitto alla sua risoluzione, grazie alla quale il rapporto tra le donne diventa da ostile a solidale (da nemiche ad amiche). Anche se i rispettivi trailer, per vocazione, hanno puntato a incuriosire e si sono incentrati sull'aspetto conflittuale, ci troviamo ora di fronte a una risoluzione dello scontro in ognuno dei casi: rispetto ai loro stessi trailer, i film sanzionano positivamente la protagonista portatrice di novità che, inizialmente osteggiata, riesce nel suo intento cambiando le sorti della storia stessa, facendo prevalere la 'resa' delle altre, quindi l'unione, la solidarietà, in nome di una giusta causa (valori validi). Del resto, ogni appassionante vittoria viene dopo un altrettanto appassionante conflitto. Anzi, quanto più sarà aspro il conflitto (sano motore di una storia, intesa nel senso esteso di 'narrazione'), tanto più sarà avvincente la vittoria (dal giusto lato).

Di recente, a squarciare come un fulmine a ciel sereno la consuetudine che si tramanda delle donne vittoriose al cinema, che combattono (e vincono) contro altre donne per affermare i loro valori positivi, un film italiano alla *Thelma e Louise* (R. Scott, 1991) dove, a cominciare dal trailer, non è presente conflitto alcuno. Il film ha in comune con i precedenti il tema della diversità in generale (delle due donne rispetto al mondo) e della differenza (caratteriale, di estrazione sociale, e generalmente estetica, che fa sì che una sia bionda e l'altra sia mora) tra le due donne, ma il suo trailer punta sulla coalizione fin dall'inizio.

Il trailer de *La pazza gioia* (P. Virzì, 2016) ha un elemento particolare: è un trailer cristallino, non presenta dubbi, non presenta domande, non presenta conflitti (in senso lato) da risolvere, non ha alcun interesse a puntare sulla sorpresa (di qualunque sorpresa si tratti). Esso ci parla della storia a 'lieto fine' di un'amicizia tra due pazienti di un istituto terapeutico [fig.4]. Valeria Bruni Tedeschi è una paziente esuberante, gioiosa, mentre Micaela Ramazzotti appare come sofferente in un senso tendenzialmente depresso a causa della sottrazione del figlio. Sono di diversa estrazione sociale, e lo capiamo dalla battuta della prima sui tatuaggi della seconda («Certo, potresti comprarti una quadernetto dove scrivere tutti i tuoi appunti!»), nonché dal fatto che la prima fa a un certo punto ritorno dai familiari con piscina. Si affezionano l'una all'altra, scappano da villa Biondi, si danno alla pazza gioia, vanno in discoteca a ballare, guidano una macchina in aperta campagna, ridono, brindano, ne



fig. 1 Julia Roberts nel film *Monnalisa Smile* di Mike Newell, 2003



fig. 2 Emma Stone nel film *The Help* di Tate Taylor, 2011

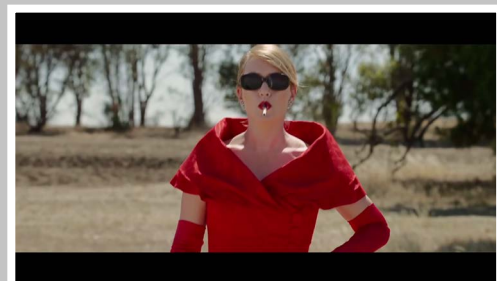


fig. 3 Kate Winslet nel film *The Dressmaker* di Joselyn Moorhouse, 2015



fig. 4 Valeria Bruni Tedeschi e Micaela Ramazzotti nel film *La pazza gioia*, di Paolo Virzì, 2016



combinano di tutti i colori, fino a ritrovarsi su un muretto al tramonto, dove si abbracciano, e una dice all'altra «meno male che ci sei te». Si salvano reciprocamente. Da un trailer chiaro che poi scopriamo essere anche lineare, nel senso che salvaguarda la struttura cronologica del film (il trailer rispetta il film nelle sue fasi e nel suo complesso: per lo più, le immagini dell'inizio sono tratte dall'inizio del film, e lo stesso discorso vale, rispettivamente, per quelle centrali e per quelle conclusive) viene fuori un quadro disperato ma inequivocabile. Allo spettatore non resta che una domanda (di cui purtroppo già conosce la risposta): il loro affetto vicendevole può bastare da solo in una situazione dalle tragiche premesse? La risposta era già scritta nelle maglie della storia: loro sono le matte di una casa di cura. Sapevamo che si sarebbe trattato di una felicità difettata, più che altro di un modo comune di intenderla tra simili, di felicità non totale, speciale. Non resta dunque che prestare ascolto all'unica sorpresa che il film tiene in serbo: si tratta di una storia che fa piangere e fa ridere molto più di quanto ci si potesse aspettare; è più una commedia (dal finale amaro) e più una tragedia di quanto dalle scene del trailer si potesse capire. I due aspetti vengono accentuati rispettivamente dall'una e dall'altra attrice: la prima si esibisce fino alla fine in un esilarante ruolo 'morettiano' con una costanza e un temperamento che supera di molto le aspettative del trailer; l'altra si spinge nella profondità del suo passato, delle sue eventuali colpe, della sua fragilità restituendo una qualità della sofferenza molto lontana dal comune (e dalle anticipazioni). Quindi, ancora una volta, ci poniamo la domanda, lasciando spazio al dubbio, non fosse altro che per ascoltare la storia che hanno da raccontarci: riusciranno per davvero a gioire di questa felicità? Sarà per loro sufficiente? La storia che si sviluppa tra le righe è quella di un legame tra due donne che danno vita a una felicità (un sollievo, l'appagamento di un bisogno) che sarà per forza sufficiente, se è l'unica possibile. Avranno la loro personale vittoria? No. Sarà la sconfitta a vincere (la società avrà la meglio), ed è per questo che vincerà, a sua volta e fin dall'inizio, anche la solidarietà. Non importa come va a finire. Fin dal trailer, non importa. Ed è a causa di ciò che il trailer decide di svelare il finale per quello che è: il suggello a una storia di sconfitta, di follia, di aiuto reciproco e non la risposta alla domanda sul come va a finire nella battaglia di due donne rispetto al resto del mondo, su chi la spunterà alla fine (se una società che si definisce 'sana' o loro che vengono definite 'malate', perché dalla scena finale anticipata già sappiamo che sarà la società a trionfare). Se è vero che ogni appassionante vittoria viene dopo ogni appassionante conflitto, qui la sconfitta è in partenza e conflitti non esistono, se per loro non è prevista nessuna soluzione (in senso di *happy ending*). Qui il fiabesco non trova posto, non c'è spazio per miracoli. Non c'è reale alterità, né una dialettica battaglia-vittoria, perché le protagoniste sono due (non come nei casi precedenti), e la sconfitta è doppia ma unitaria. Sono due e sono uguali, sebbene una esuberante e l'altra depressa, una ricca e l'altra povera.

Per quanto debba incuriosire, un trailer ben fatto deve rispettare pur sempre ciò che il film intende essere, e raccontare. Questa non è una storia di battaglie fra ideali, ma una storia di follia, di compagnia, di cura. Prima ancora che di indipendenza, lavoro, matrimonio, carriera, amore, ruoli prestabiliti, è una storia di fragilità, non una storia di forza, ma di debolezza. È una storia senza sviluppi e senza crescita, dove il punto finale coincide, come in un circuito, amaramente con il punto iniziale (se la storia non fa un passo, non si muove, a meno di non stravolgere tutto alimentando altre piste, che speranze aveva il trailer?). È la storia della ribelle che non si ribella, della bohémienne che sottostà alle regole, dell'emancipata che non arriva a comprendere la sua avanguardia, della protagonista antagonista di se stessa, dell'outsider che resta fuori la porta di casa, della cosmopolita che ne perde le chiavi, dell'una che resta sola.

*Bibliografia*

L. BANDIRALI, E. TERRONE, *Il sistema sceneggiatura. Scrivere e descrivere i film*, Torino, Lindau, 2009.

U. ECO, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1979.

M. FEDERICO, *La scena di seduzione al cinema – Strategie autoriali e rappresentazioni stereotipe*, tesi di dottorato in Scienze del Linguaggio e della Comunicazione, Biblioteca Nazionale Centrale, Firenze, 2014.

M. LEONE, 'Prefazione' in *Immaginario, Lexia*, 7-08, 2011.

F. DE SAUSSURE, *Corso di Linguistica Generale* [1916], trad. it. di T. De Mauro, Bari, Laterza, 1967.

U. VOLLI, *Semiotica della pubblicità*, Bari, Laterza, 2003.



5.2. *Mai da sole. Bambine, esperienza del cinema e processi di socializzazione*

di Mariagrazia Fanchi

La storia delle donne 'al cinema' si intreccia fin dai suoi esordi con la questione sociale e politica dell'ingresso nella sfera pubblica e della partecipazione alla vita associata. Come Miriam Hansen scriveva nella celeberrima analisi del fenomeno Valentino, e come hanno successivamente dimostrato i lavori di Andrea Walsh, Jackie Stacey, Annette Kuhn, Veronica Pravadelli, per citare i principali, il cinema ha rappresentato nel corso del Novecento un importante volano di emancipazione e, più ampiamente, un luogo di incontro, di relazione e di acquisizione di una coscienza politica e sociale per le donne.

Contemporaneamente l'accesso al cinema è stato lungamente interdetto alle spettatrici, in quanto spazio pubblico e in ragione delle peculiari condizioni che impone: promiscuità, buio, intensità della stimolazione sensoriale che, come si legge ancora in alcune ricerche degli anni Cinquanta, sovraeccita pericolosamente un pubblico già impressionabile e irrazionale qual è quello femminile.

Al cinema sì, dunque, ma non da sole. L'interdizione ad entrare in sala senza un accompagnatore (o un'accompagnatrice) si manifesta, naturalmente, in modo diverso a seconda dei momenti storici e dei contesti sociali e culturali. A cavallo fra gli anni Quaranta e Cinquanta, come racconta Walsh, paradossalmente in modo più rigido che non nei due decenni precedenti; e se pensiamo all'Italia, nelle regioni meridionali assai più sistematicamente che nelle aree del settentrione del Paese.

In tutti i casi, la cifra della condivisione si impone come tratto distintivo dell'esperienza femminile del cinema: diversa dalla necessaria condivisione dello spazio e del tempo della visione in sala; piuttosto una socializzazione ricercata, pianificata, premessa indispensabile all'andare al cinema.

Su questa dimensione di condivisione, che da prescritta si fa voluta, non più vincolo, ma risorsa, si concentra questa riflessione.

Un percorso attraverso la memoria di più generazioni di spettatrici: dalle donne che vanno al cinema nel secondo dopoguerra alle *babyboomers*, per le quali vedere il film è soprattutto un fatto politico; fino ad arrivare alle *millennials*, che a dispetto della rilocalizzazione continuano a desiderare il cinema e la condivisione che esso 'impone', forma elettiva di un consumo altrimenti routinario e impoverito. E' proprio da quest'ultima coorte di spettatrici che prendiamo le mosse.

Riscoprire e reinventare il cinema

Nel 2009, riflettendo sul significato del cinema in epoca digitale, Miriam Hansen invitava ad abbandonare ogni pessimismo e pensiero preconcepito sul futuro del medium e a «lasciare che le giovani generazioni cresciute con le (nuove) tecnologie abbiano l'opportunità di incorporarle nella loro memoria culturale e di riscoprire e reinventare il cinema».

Riscoprire e reinventare. Qualche anno prima, nel 2006, mentre il processo di digitalizzazione in Italia stava compiendo i suoi primi faticosi passi, una ricerca sul rapporto fra bambini e cinema provava già a raccogliere questa sfida, interrogandosi sul senso e sul



valore del cinema per gli spettatori nati insieme al digitale. Una domanda posta in un momento non felice per il cinema italiano, entrato da un paio d'anni in una fase di stagnazione, che sarebbe durata fino ad oggi.

Da quella ricerca emergeva uno spaccato complesso, fatto di vissuti e di esperienze diverse, raccolte attraverso quasi 3000 questionari e disegni, che confermavano un dato comune: per quanto i *millennials* avessero quasi cessato di andare al cinema, quell'esperienza continuava ad essere profondamente radicata nel loro immaginario. Una sorta di codice genetico fatto di aspettative, di pratiche, di piccoli riti, che a dispetto della rarefazione delle occasioni di consumo in sala, rimandavano in modo sistematico e costante a quell'esperienza originaria.

Insieme a questa importante evidenza, dai disegni, dai fumetti a volte dalle brevi storie con cui i bambini raccontavano che cosa il cinema significava per loro emergeva anche una chiara differenza fra esperienze di visione maschili e femminili. I bambini, soprattutto i più piccoli, tendevano a 'rappresentare il cinema come luogo': parte della loro topografia esperienziale, integrato nel loro mondo di vita (casa, scuola, a volte chiesa, pannello, salumiere... e cinema), spazio imponente, persino soverchiante (la platea veniva disegnata come una distesa sterminata di sedili, lo schermo come un enorme riquadro), abitato da potenti strumentazioni tecnologiche (il proiettore, le tecnologie di diffusione del sonoro). Nei disegni delle bambine, viceversa, l'esperienza del cinema veniva raccontata essenzialmente come 'relazione, opportunità di condivisione con le amiche' [fig. 1], con la mamma [fig. 2], a volte con gli insegnanti o con gli addetti alla biglietteria; in tutti i casi un'esperienza primariamente sociale, figurativizzata attraverso la messa in scena di coppie o di gruppi; la personalizzazione degli spettatori (non un generico pubblico, ma un insieme di persone identificate da tratti idiomatichi – il colore dei capelli, le acconciature... o persino dai nomi); l'enfasi sull'affinità fra gli spettatori [fig. 3], uniti in un'esperienza corale che si manifestava nelle pose dei corpi [fig. 4], nelle espressioni dei volti, persino nei pensieri o nelle parole [fig. 5].

Un tratto che torna anche in ricerche più recenti, che rilevano questa irriducibile dimensione di condivisione che, più del film, alimenta il desiderio di andare al cinema, la nostalgia della sala, l'aspirazione a un consumo fuori dalle mura domestiche e in quello spazio, un po' altro, un po' luogo magico, che è il cinema.



fig. 1 Genealogie: al cinema con la mamma



fig. 2 Le amiche, identificazione e socializzazione

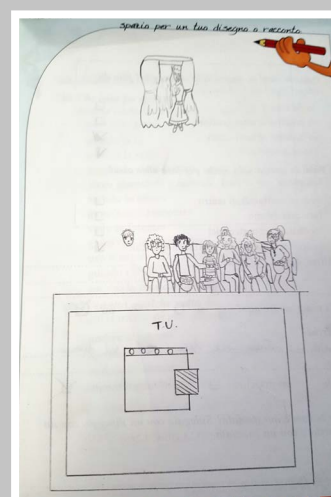


fig. 3 Insieme. Prossimità e affinità



Bibliografia

M. HANSEN, *Babele e babilonia. Il cinema muto americano e il suo spettatore* [1991], trad. it. di C. Capella, G. Alonge, Torino, Kaplan, 2001.

J. STACEY, *Star Gazing. Hollywood Cinema and Female Spectatorship*, NY-London, Routledge, 1994.

V. PRAVADELLI, *Le donne del cinema. Dive, registe, spettatrici*, Roma-Bari, Laterza, 2014.

A. WALSH, *Women's Film and Female Experience. 1940-1950*, New York, Praeger, 1984.



fig. 4 Un corpo solo. Un'anima sola

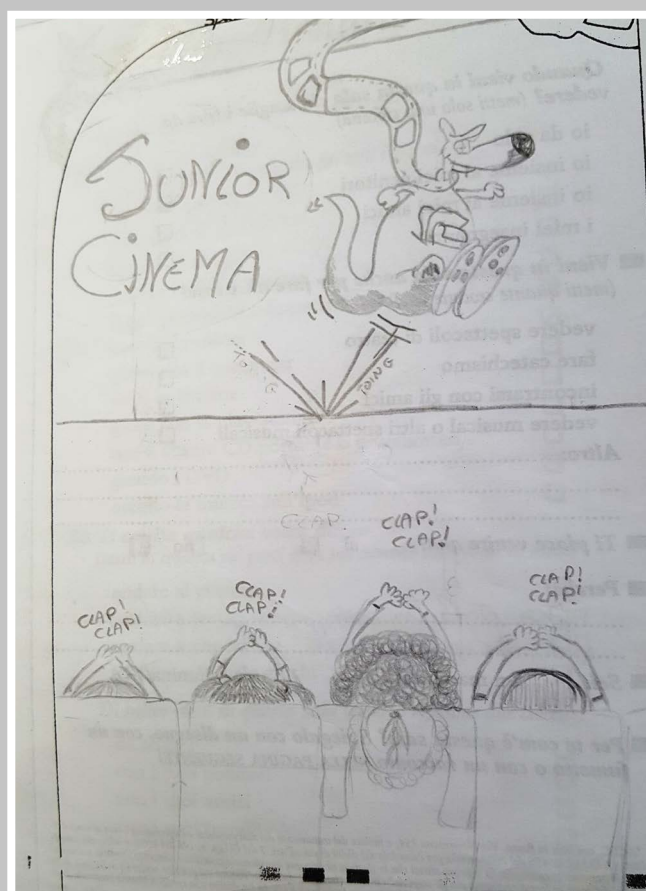


fig. 5 Comunità di intenti



GALLERIA | **ALMENO IN DUE**

6. Essere molte: i collettivi



6.1. Dal gruppo alla collaborazione a due. L'esperienza di Flavia Alman e Sabine Reiff, pioniere delle nuove immagini

di Sandra Lischi

La storia che vorrei raccontare è una storia di collaborazioni e lavoro di gruppo. Inizia negli anni Ottanta, prosegue fino ad oggi e si sviluppa da un collettivo di artisti a una coppia di artiste, da Correnti Magnetiche a Pigreca. È una storia di pionieri e pioniere delle immagini in movimento e in particolare delle audio-visioni digitali: anzi, all'inizio siamo proprio sulla soglia, negli anni esplorativi di quelle tecnologie ancora non diffuse e soprattutto allora inesistenti al di fuori dei primi utilizzi operativi e concreti.

Il gruppo Correnti Magnetiche nasce a Milano nel 1985 ed è uno dei gruppi che caratterizzano la scena indipendente italiana, tradizione che ha radici nel campo del cinema e del video di controinformazione già in anni e decenni precedenti. Nel campo delle immagini elettroniche 'innovative' a Milano, nel 1982, era nato il gruppo di Studio Azzurro e a Firenze nel 1984 quello dei Giovanotti Mondani Meccanici, per fare solo due esempi di rilievo. La peculiarità di Correnti Magnetiche è quella di esplorare, prima di altri, le modalità artistiche delle tecnologie e dei software digitali (fra cui i primissimi programmi per le immagini tridimensionali), anche nelle relazioni musica-immagine. Ricerca incarnata dalle diverse provenienze degli iniziatori del gruppo: Adriano Abbado (musica elettronica e arte digitale), Mario Canali (di formazione pittore), Riccardo Sinigaglia (architetto e musicista). Il gruppo si arricchisce poi con altri apporti fra cui quello di Stefano Roveda (anche per la realtà virtuale), nel 1986 di Flavia Alman (studi in lingue, cinema e immagine pubblicitaria ma anche pittrice e scultrice) e di Sabine Reiff, nata e cresciuta in Germania, con formazione in economia aziendale, e specialista, nel gruppo (cui si unisce nel 1989), di sviluppo di software per applicazioni grafiche e interattive. Questi e altri nomi formano un insieme – intorno al quale ruotano collaboratori e collaboratrici diversi, a seconda delle opere e delle iniziative – in cui dialogano musica, informatica, pittura, grafica, teoria e tecnologia, e che di fatto, volendo sintetizzare, apre la strada in Italia alla computer grafica d'artista. Un tipo di computer grafica che sa dialogare con la ricerca internazionale (a partire dai pionieri del computer film negli USA) ma anche con la tradizione figurativa antica e moderna. Fra memoria e futuro, citazione e astrazione. E con grande attenzione a una creazione musicale originale.

È in particolare Flavia Alman a proporre un dialogo con l'arte, in Citazioni (1988) e Puzzle Museum (1989), omaggi anomali, giocosi, brevi. Nella seconda, ispirata a Bosch, come nota Alessandro Amaducci (2003) «il ricorso alla figura della strega [...] è anche un ironico riferimento a un'idea del femminile legata ai misteri dell'arte magica combinatoria e dell'alchimia (la farfalla è il simbolo della metamorfosi)».

Non mi soffermo qui sulla ricca bibliografia e soprattutto sulla videografia, le mostre, i concerti, i tanti premi ottenuti in Italia e all'estero con le opere (trasmesse anche da varie reti televisive) e le installazioni interattive. Estetica e filosofia del gruppo vedono una raffinata ricerca grafica e un approccio tecnologico-organico che coniuga esplorazione e messa a punto di nuovi software con elementi biologici e neurologici, in particolare in alcune installazioni interattive dove il gesto, il battito cardiaco, lo stato psico-fisico vengono 'misurati' da sensori che agiscono come nuove forme di 'oracoli' il cui esito è costituito da forme e suoni cangianti e 'creati' come involontariamente dall'utente.



Ricca è anche la produzione monocanale, nella quale soprattutto Flavia Alman e Sabine Reiff realizzano opere dove è protagonista la metamorfosi, anche giocosa, ed è centrale il tema dell'identità mutevole, come nella installazione interattiva *Telespecchio* (1993), 'specchio' elettronico che scombina, scompone e ricompone i volti dei visitatori, da cui nasce nello stesso anno il brevissimo video *Chorus*, un 'coro' appunto di nuove identità, ora divertenti ora mostruose e inquietanti. Si era intanto costituita, nel 1991, a fianco di Correnti Magnetiche, la società Studio Canali-Pigreco (Alman, Reiff, Canali, Roveda), che si specializza in particolare in realtà virtuale e 3D, con ambienti di grande impatto, anche a livello internazionale, le copertine della rivista *Virtual*, spot pubblicitari, 'marionette elettroniche' che interagiscono con gli spettatori (con l'apporto di Giacomo Verde, come in *Euclide*, del 1994). Pigreco ha fine nel 1994, e Correnti Magnetiche nel 1996. Stefano Roveda prosegue la sua attività entrando a far parte di Studio Azzurro e Mario Canali continua con lo Studio che porta il suo nome. Flavia Alman e Sabine Reiff nel frattempo avevano creato la Pigreca, [fig. 1] sempre a Milano: le due società «coesisteranno per un periodo, poi la Pigreca staccò sulla longevità... e la Pigreca, resiliente, è tuttora in atto» (Alman, Reiff, 1999). Una storia che fa dunque parte anche della rete di gruppi, società, investimenti autorial-imprenditoriali su attrezzature impegnative.

La mia storia prende le mosse dalla curiosità per questa collaborazione a due, iniziata in Correnti Magnetiche e diventata poi iniziativa autonoma. Alman e Reiff certamente serbano ed ampliano l'approccio lucido e ludico ad alcune tematiche, come quella della metamorfosi, del ritratto e autoritratto, dell'identità; un metodo di 'rovesciamento', anche teorico-critico-terminologico, che demolisce la visione facile ed enfatica delle 'nuove tecnologie', che le due artiste multimediali esplorano con grande perizia; l'attenzione al corpo, anche al corpo della rete e alle sue diramazioni. Ma, recentemente, sviluppano anche una grande attenzione all'aspetto didattico e formativo, accanto a una produzione di lavori che vanno dal *graphic novel* per web e app a opere di videoarte a installazioni interattive. Fino all'interesse per la musica, che entrambe praticano anche in duo (non elettronica in questo caso, in quanto si tratta del molto analogico *handpan*). Il passaggio dal lavoro nel collettivo neutro alla esperienza della Pigreca, attraversata e vivificata dalla relazione femminile, suscita molteplici interrogativi: quali tematiche specifiche già enucleate in Correnti Magnetiche si sono rafforzate – o magari sono state abbandonate – nella creazione di Pigreca? Quali caratteristiche, nelle diverse formazioni e competenze, sono state proficue nel dialogo a due? Quali le riflessioni odierne delle due artiste? E come si sviluppa l'attenzione alle tematiche di genere, a cui Alman e Reiff si dichiarano molto interessate (anche se le loro installazioni «proiettano sensazioni sul sé in generale») nei confronti della «norma del comportamento sociale eterocratico vigente», come dicono? «Le nostre installazioni riflettono informazione sulle molteplicità dei sé», dichiaravano in un'intervista nel 1996.

Sono alcune domande che orienteranno la mia riflessione, nel ritrovato dialogo con Flavia e Sabine, dopo vent'anni dal mio ultimo contatto con loro.



fig. 1 Flavia Alman e Sabine Reiff (autoritratto anamorfico)



Bibliografia

A. AMADUCCI, *Banda anomala. Un profilo della videoarte monocanale in Italia*, Torino, Lindau, 2003.

M.G. MATTEI (a cura di), *Correnti Magnetiche. Immagini virtuali e installazioni interattive*, Perugia, Arnaud-Gramma, 1996 (catalogo della mostra svoltasi a Perugia, Rocca Paolina, 11-25 maggio 1996).

F. ALMAN, S. REIFF in *Intervista alle Pigreca*, gennaio 1999, <http://www.strano.net/bazzichelli/pdf/Pigreca_intervista.pdf> [accessed 1 September 2016]



6.2. (T)Essere Movimento. Donne in cerca di sé nel cinema sperimentale italiano tra anni Sessanta e Settanta

di Giulia Simi

La seconda stagione del cinema sperimentale esplose in Italia a metà degli anni Sessanta, negli stessi anni in cui *happening*, ambienti e opere mediali si apprestavano a costruire il vocabolario di un'arte in cerca di smaterializzazione. Che il dissolvimento dell'oggetto artistico coincida con gli anni della contestazione, in quel 'lungo Sessantotto' che tentò di abbattere ogni barriera tra arte, politica e vita, trova nelle parole di uno dei protagonisti di quella stagione, Alberto Grifi, una delle spiegazioni più calzanti: «forse è anche per questo che il Sessantotto non ha prodotto arte: perché l'arte vera era essere movimento» (Murri e Vatteroni 1999).

'Essere movimento', quindi, dove il fluire dell'immagine diventa anche il fluire dei corpi e degli eventi, ma anche 'tessere movimento', dove le singole storie si intrecciano per permettere alla Storia di compiere un salto. Ecco che si moltiplicano gli spazi di condivisione e collaborazione: collettivi di artisti, di cineasti, di studenti, poco più tardi, di femministe. Come ricorda Anna Bravo (2008), saranno proprio gli spazi di una nuova e dirompente soggettività femminile a costituire l'eredità tra le più significative consegnate da quella stagione di lotta, quel tentativo di spostare la politica nel tempo e nel luogo della quotidianità agito in prima persona. Il cinema, strumento prezioso, specialmente nella forma leggera, duttile, economica del piccolo formato, di documentazione e di denuncia, è scelto anche come medium per dare corpo a quel 'partire da sé' che traduceva, nel linguaggio di allora, il passaggio dall'individuo alla collettività. In quel «rovesciamento dal maschile al femminile» (Passerini 1988), il cinema in prima persona esplose come la più felice tra le sperimentazioni di quegli anni, certamente quella che più caratterizza la produzione delle donne in cerca di sé. Le loro opere, poche in una prolifica produzione maschile, segnano la mappa di una nuova identità collettiva in divenire.

È in un simbolico maggio 1968 che Giosetta Fioroni inaugura uno degli eventi espositivi che più segnerà il connubio tra contestazione e sperimentazione: *Il teatro delle mostre*, voluto e messo in piedi in tempi record da Plinio de Martiis per la sua galleria La Tartaruga, presentava, con cadenza giornaliera e per nove giorni di seguito, un singolo artista con un progetto ambientale o performativo. Trasferendo l'intera camera da letto in una stanza della galleria e costringendo i visitatori a sbirciare dal buco di una serratura i gesti cadenzati dell'attrice Giovanna Calandra, Fioroni spettacolarizza la realtà, alludendo ai pionieristici dispositivi del pre-cinema ma anche alle forme allora contemporanee del rotocalco. L'opera, inserita in una complessa riflessione sulla soggettività femminile, dialoga certamente con la breve esperienza di cinema sperimentale che l'artista aveva intrapreso in quegli anni. In *La solitudine femminile* (1967), in particolare, che precede di poco la performance de La Tartaruga, Fioroni affonda nell'insanabile conflitto tra autenticità e artificio indulgiando sul trucco, il travestimento, la maschera, lo specchiarsi in cerca di sé. Sceglie così di abitare un territorio ibrido dove una faticosa ricerca identitaria assume le forme della leggerezza, del piacere ludico e dell'irriverenza. Sulle tracce di una grammatica teatrale, ma d'altra parte, nota ancora Passerini (1988) «il gioco teatrale fa parte della costituzione in soggetti, come capacità di sdoppiarsi e osservarsi», si delineano i



contorni di molte delle opere sperimentali femminili di quegli anni. In *Amour du Cinéma* (1969) Rosa Foschi intreccia merletti, disegni infantili, immagini delle dive del passato e del presente, indagini allo specchio e travestimenti scenici in una straordinaria opera di animazione passo uno che richiama, nella tecnica del collage e nell'uso di materiali poveri e domestici uniti a suggestioni mediatiche, l'ironica indagine sulla soggettività femminile messa in atto anni prima dalla surrealista tedesca Hannah Höch. Collage e fotomontaggio saranno protagonisti anche nella pratica artistica di Lucia Marcucci e Ketty La Rocca, entrambe attive nel Gruppo '70 a Firenze e autrici, a loro volta, di film sperimentali. Se la prima lavorerà soprattutto sul *found footage* e sembrerà meno attratta da un'indagine identitaria, la seconda realizzerà *Appendice per una supplica* (1972), tra le prime opere di videoarte italiana, una sorta di pièce in tre atti per sole mani: riprese in inquadratura fissa su fondo nero e attraversate dalla ripetizione ossessiva della scritta 'you', le mani compiono gesti iconici, conte infantili o tentativi di uscire dai confini del video come a cercare nuovi spazi di libertà. Sono ancora le mani, spazio di esplorazione e di incontro tra sé e il mondo, ad essere al centro dell'indagine di un'altra artista e cineasta, Valentina Berardinone, che tra il 1971 e il 1981 realizza 9 film in piccolo formato. In *Urbana* (1973) «la mano pulisce nevroticamente il vetro di una finestra, la mano sbuca sotto un gradino e si tende verso la luce, la mano scrive su un foglio, la mano cancella una scritta, la mano si chiude a pugno» (Vergine 1974).

Segnata dall'incontro con il Living Theater, anche Pia De Silvestris (Epreman) esplora attraverso il corpo, in un'originale miscela di *happening* e *home movie*, i possibili spazi di libertà. Se in *Dissolvimento* (1970) [fig. 1] gli oggetti della quotidianità casalinga compongono una grammatica della nevrosi, in *Infiniti Sufficienti* (1970) [fig. 2] il suo ultimo film, Epreman indaga l'identità racchiusa negli spazi privati della cura familiare. Volti di donne in primo piano – «tutti i miei film sono nati con un viso di donna [...] crudele e dolente maschile e femminile» (Bacigalupo) – ritmano lo sguardo di una cineasta inquieta, l'unica donna a far parte della Cooperativa Cinema Indipendente, ad esclusione di Anna Lajolo, che tuttavia firma tutte le sue opere assieme a Guido Lombardi.



fig. 1 Pia De Silvestris (Epreman), *Dissolvimento*, 1970. Courtesy dell'artista



fig. 2 Pia De Silvestris (Epreman), *Infiniti Sufficienti*, 1970. Courtesy dell'artista



Figura poliedrica è invece quella di Annabella Miscuglio. Quest'ultima, che fonderà assieme ad Amerigo Sbardella e Paolo Castaldini il Filmstudio 70 a Roma, spazio privilegiato di proiezione e promozione del cinema underground italiano, avrà più di altre un ruolo nell'attivismo femminista, firmando, anche come co-autrice nell'intensa stagione dei collettivi femministi (Licciardello 2016) numerose opere di inchiesta e di denuncia, tra cui *A.A.A. Offresi*, il noto documentario sulla giornata di una prostituta censurato e mai mandato in onda dalla RAI. Nel 1976 organizzerà, assieme a Rony Daopoulo, la rassegna internazionale *Kinomata: donna con la macchina da presa*, che, prima in Italia, tentava una mappatura del contributo autoriale femminile nel cinema narrativo. Negli stessi anni, tuttavia, Miscuglio aveva intrapreso una breve esperienza sperimentale, collaborando in alcuni casi con il musicista Alvin Currain. I suoi 'filmini' in super8, come amava definirli, sono lo spazio di un racconto intimo, diretto, sottratto, come lei stessa sottolinea, alla mediazione culturale, sociale, tecnica che il cinema in grande formato richiede. In essi la sua esperienza di attivista e femminista, l'espansione del politico negli spazi del privato e quell'«essere movimento» che cercava, pretendeva, la messa in gioco del sé nella sua interezza, sembra trovare il suo spazio più autentico: «l'approfondimento del femminismo mi ha portata a cercare me stessa, guardare in me stessa mi ha allontanata dall'attivismo politico e mi ha mostrato il dualismo del mondo del pensiero, i suoi meccanismi e i suoi limiti. Non posso più credere alla rivoluzione che non abbia come premessa una profonda rivoluzione interiore» (Filmstudio 70).

Le parole di Miscuglio, che accompagnavano la proiezione di due delle sue opere sperimentali, *Canti Illuminati* e *Ritratti* (1975), sembrano prestare voce a un canto comune, quello di donne che hanno tentato, nella loro pratica cinematografica, di affondare nelle pieghe di un'identità da costruire, dove la cinepresa diventa strumento per (t)essere movimento e dove il partire da sé è un parlare di 'noi'.

Bibliografia

- M. BACIGALUPO, 'Il film sperimentale', numero monografico di *Bianco e Nero*, 5-8, 1974.
A. BRAVO, *A colpi di cuore: storie del Sessantotto*, Bari, Laterza, 2008.
FILMSTUDIO 70 (a cura di), 'Dimensione super8', *quaderni del filmstudio*, 2, Roma, Centro Grafico GPR, 1975.
A. LICCIARDELLO, 'Io sono mia. Esperienze di cinema militante femminista anni Settanta', *Zaprunder*, 39, gennaio-aprile 2016.
S. MURRI, F. VATTERONI, 'Quando il tempo non è denaro. Intervista a Alberto Grifi', *Close-Up. Storie della visione*, 5, novembre-gennaio, 1999.
L. PASSERINI, *Autoritratto di gruppo*, Firenze, Giunti, 1988.
L. VERGINE, *Il corpo come linguaggio*, Milano, Prearo, 1974.



6.3. Il collettivo de *Le Ragazze del Porno*

di Lorenza Fruci

‘Essere (almeno) due’, e quindi anche sette, dieci o dodici... Sono questi i numeri del collettivo *Le Ragazze del Porno*, un gruppo di registe italiane unite nell’obiettivo di produrre in Italia dei film porno-erotici al femminile. L’idea nasce prendendo spunto da un articolo del 2011, a firma della giornalista Tiziana Lo Porto, dedicato alla raccolta dei corti pornografici femministi *Dirty Diaries*, diretti dalla regista svedese Mia Engberg, prodotti in Svezia nel 2009 e finanziati dal governo. A supporto di questo progetto cinematografico anche un manifesto di dieci punti a favore della libertà sessuale delle donne, che *Le Ragazze del Porno* italiane fanno proprio. «Difendi il diritto di essere eccitata alla tua maniera», senza adattarti ai bisogni degli uomini, è il punto due, mentre il punto sette incita a combattere «il vero nemico!», ovvero la censura, perché, fino a quando le immagini sessuali resteranno dei tabù, anche la rappresentazione delle donne non cambierà.

È proprio intorno alla riflessione sulla rappresentazione delle donne che il progetto *Le Ragazze del Porno* diventa realtà, grazie all’interesse e alla curiosità che l’articolo di Tiziana Lo Porto suscita nella regista Monica Stambrini, che ricorda:

Era il momento delle ‘olgettine’, di Berlusconi, del movimento *Se non ora quando*. Da un lato c’erano le escort, dall’altro le donne che si scandalizzavano. Noi non ci sentivamo rappresentate da nessuna delle due parti. Ci siamo dette: sarebbe bello girare dei *Dirty Diaries* anche in Italia. Proviamo a farlo, realizzando dei corti porno in cui anche le donne si possano riconoscere.*

Così Monica Stambrini e Tiziana Lo Porto iniziano a contattare altre autrici e registe per coinvolgerle nel progetto. Sono loro quindi le ‘almeno due’ che, in coppia e ispirate da una terza donna, la regista svedese Mia Engberg, hanno avuto il coraggio di unirsi e dare vita al collettivo *Le Ragazze del Porno*, che oggi è diventato un vero e proprio movimento. Mara Chiaretti, Anna Negri, Regina Orioli, Titta Cosetta Raccagni, Lidia Ravviso, Emanuela Rossi, Slavina, Roberta Torre, Erika Z. Galli e Martina Ruggeri sono le registe che vi hanno aderito, tutte tra i 25 e i 75 anni con esperienza nel cinema indipendente e mainstream, nel teatro, nella televisione e nella video arte [fig. 1].

Lo scopo del gruppo è rappresentare la molteplicità della visione femminile della sessualità, tra erotismo e pornografia. «In qualche modo sentivo che era una cosa politica» ha sottolineato Stambrini «per questo aveva più senso farla insieme ad altre donne», tanto che «il fatto di metterci insieme è stato uno dei fattori più importanti del progetto». La maggior parte di loro si conosce durante un workshop di scrittura erotica condotto da Slavina nel 2012 a Roma, una sorta di laboratorio finalizzato a girare le scene scritte insieme. «È stata un’esperienza forte. Tra registe non ci conoscevamo. Il primo giorno è stato quasi una seduta di psicoanalisi», con queste parole la videomaker Lidia Ravviso racconta il loro primo incontro che le ha portate ad aderire al progetto proposto da Stambrini e Lo Porto:

L’argomento ci interessava, siamo tutte registe, e abbiamo iniziato a confrontarci sui diversi linguaggi e punti di vista. Abbiamo avuto anche discussioni. Ci si vedeva una volta alla settimana, si parlava di esperienze, di vita, ci siamo scontrate anche su questioni politiche. È stata un’esperienza collettiva potentissima, ha messo in moto tutto, anche cose personali.



A questi ricordi di Ravviso si aggiungono quelli di Stambri: «Ci siamo incontrate diverse volte per parlare di porno, abbiamo visto film insieme, ci siamo confrontate su quanto dovessero o meno essere esplicite le immagini. E alla fine abbiamo deciso di girare dei film che fossero vietati ai minori di 18 anni e non ai minori di 14, e quindi di usare il linguaggio del porno più esplicito».

Il loro progetto iniziale è quello di realizzare il film collettivo *My Sex*, una raccolta di dieci corti porno d'autore senza censure in cui ognuna delle registe del collettivo doveva scegliere un'estetica, un punto di vista, usando il linguaggio della fiction, del *gonzo*, del documentario o della video arte. Ma incontrano difficoltà a trovare dei produttori che finanzino il loro film e quindi nel 2014 pensano di ricorrere al *crowdfunding*. L'operazione di ricerca di denaro dà loro grande visibilità e risonanza mediatica perché il binomio donne e porno in Italia fa ancora molta notizia. La raccolta fondi va bene e permette la realizzazione dei primi due cortometraggi de *Le Ragazze del Porno*. Il primo è della regista Lidia Ravviso che lo scrive nel 2015 insieme a Slavina (videomaker, performer e scrittrice con formazione di antropologa), che ne è anche la prima attrice. «Il proposito artistico e politico di *Insight* è quello di mettere in scena il feticcio erotico dello sguardo attraverso la rappresentazione cinematografica di una pratica silenziata, la masturbazione femminile», ha scritto Ravviso nelle sue note di regia [fig. 2].

Nel piccolo film, ispirato alla videoarte, la vagina è la vera protagonista, la cui potenza rimanda ad un gioco di sguardi tra la donna che si procura piacere e l'uomo che la guarda. «Il concept del cortometraggio è il piacere di essere guardati e il desiderio di guardare», ha evidenziato la regista. L'idea è frutto della collaborazione tra lei e Slavina, amiche di vecchia data, che decidono di firmare insieme il loro corto per *Le Ragazze del Porno*. Sono loro le altre 'almeno due' che vanno ad aggiungersi a questo racconto fatto di collaborazione femminile [figg. 3 e 4]. Come sottolinea Ravviso, infatti:

Lavorare in due è stato il valore aggiunto di *Insight*. C'è stato un confronto continuo tra di noi dal punto di vista stilistico e di linguaggio. Sviluppare con Slavina il soggetto, affidarle la parte performativa, che era una parte importante del corto, il suo orgasmo vero, hanno reso l'esperienza di girare questo cortometraggio un'esperienza unica.

Dopo *Insight* arriva nel 2016 *Queen Kong* di Monica Stambri a proporre un'altra visione d'autore del porno al femminile. La protagonista è una sorta di 'satiro femminile', personificata dalla pornostar Valentina Nappi, che si prende il suo piacere da un uomo vittima della mancanza di desiderio: sarà proprio questa strana creatura a ride-

LE RAGAZZE DEL PORNO

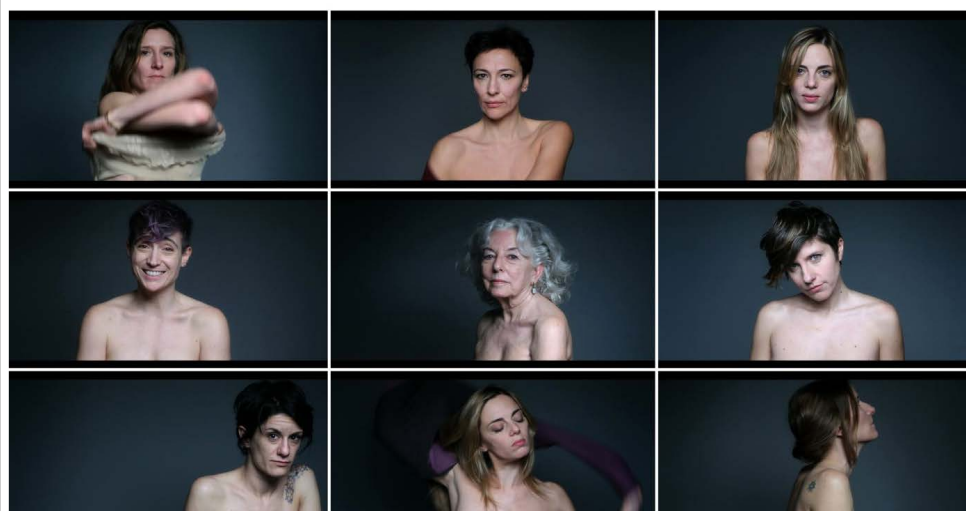


fig. 1 Le Ragazze del Porno



stare i suoi sensi. «È un film sul risveglio sessuale, sia di una donna che di un uomo, e anche una sorta di viaggio spirituale, come del resto può essere il sesso se riportato alla sua essenza», scrive Stambrini nelle sue note di regia [figg. 5, 6 e 7].

La regista fa un racconto insolito della sessualità prendendosi la libertà di scegliere come tipo di narrazione quella del genere fantasy, quasi horror, che può non essere prettamente eccitante. Tanto che induce lo spettatore a chiedersi: ma il porno non dovrebbe essere quel genere che stimola e porta al piacere? Perché dalla visione dei primi due corti de *Le Ragazze del Porno* non sembra essere stato quello il loro obiettivo primario. Stambrini e Ravviso confermano entrambe infatti che la loro intenzione era quella di ribaltare i ruoli uomo-donna e che il loro principale scopo era, ed è, quello di appropriarsi di un linguaggio e di un genere per poter dire la propria. Esprimersi in quanto soggetto e non oggetto. Che è uno degli assunti del femminismo: quando la donna diventa soggetto e c'è autodeterminazione, la questione diventa femminista [fig. 8].

Femminista è stato definito anche il collettivo de *Le Ragazze del Porno*. Rispetto a questo, però, le registe non assumono una posizione netta e univoca, ritenendo che il loro progetto sia un tentativo di «fare un'operazione politica, artistica e culturale» piuttosto che prettamente femminista. «Sarebbe scorretto dire sì, che le *Le Ragazze del Porno* fanno femminismo», spiega Ravviso, «non è un femminismo tout court». E aggiunge Stambrini:

In questa operazione non sono femminista ma regista. Quello che va attaccato è il sessismo. Non credo che sia così efficace usare la parola femminismo perché riporta a delle categorie che vanno un po' riviste, in questo senso non mi piace la parola femminismo. Io sono femminista, ma molte femministe si sono scagliate contro il porno.

In effetti l'argomento porno divide da tempo le femministe. Ma è femminista ragionare tra donne di cinema che rappresenta la sessualità? È femminista prendersi i propri spazi nella produzione cinematografica? È femminista raccontare la sessualità femminile in maniera esplicita? È femminista creare un collettivo di sole donne? Se la risposta a tutte queste domande è sì, allora possiamo ritenere che il collettivo de *Le Ragazze*



fig. 2 poster di *Insight* di Lidia Ravviso, 2015

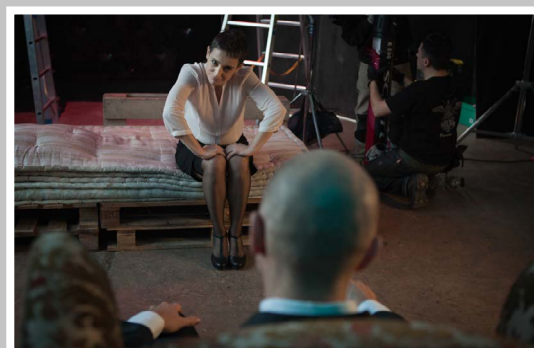


fig. 3 Slavina sul set di *Insight*

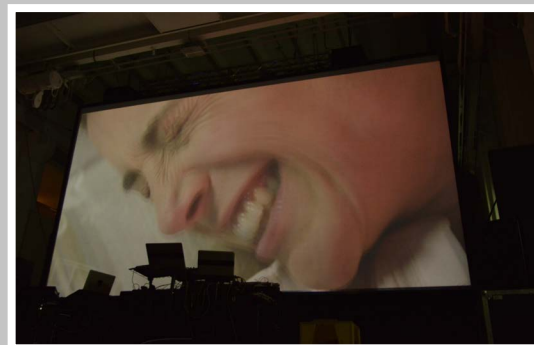


fig. 4 Slavina in una scena di *Insight*

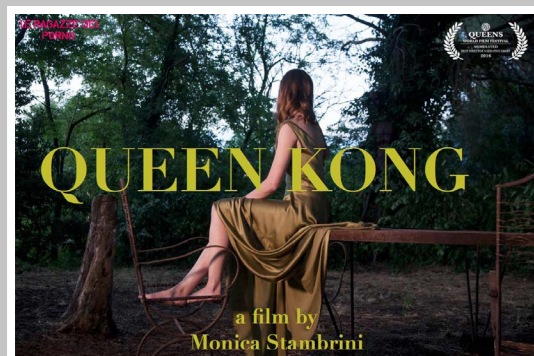


fig. 5 Locandina di *Queen Kong* di Monica Stambrini, 2016



del Porno sia femminista. Qualcuna di loro storcerà il naso, insieme alle femministe che vedono il porno come un mondo e un genere che degrada le donne. Volendo superare però le categorizzazioni, di certo possiamo dire che è femminile lo sguardo che Le Ragazze del Porno vogliono portare dietro la macchina da presa per mettere il cinema a disposizione del piacere e dell'erotismo delle donne. Oltre alla riflessione che ci propongono sul porno come cinema d'autore in cui il punto di vista femminile e quello maschile fanno la differenza delle fantasie, del sogno e delle loro rappresentazioni. Non solo, l'esperienza delle 'almeno due' che hanno dato vita ad un gruppo ha dimostrato che il collettivo ha più forza del singolo, sia nel favorire un cambiamento, per lasciare un segno, sia per ragionare sul cinema come occasione e strumento di emancipazione delle donne, anche negli ambiti, ancora oggi poco esplorati, dell'erotismo e del porno. Possiamo dunque dire che Le Ragazze del Porno hanno intercettato in Italia un bisogno, quello di ampliare e diversificare la narrazione della sessualità e della sua naturale bellezza.

Nota

* Salvo dove diversamente indicato, le dichiarazioni delle registe Monica Stambrini e Lidia Ravviso sono state raccolte durante interviste con l'autrice, rilasciate il 14 settembre 2016 in occasione del Milano Film Festival.

Bibliografia

A. DI QUARTO, M. GIORDANO, *Moana e le altre. Vent'anni di cinema porno in Italia*, Roma, Gremese Editore, 1997.

M. FOUCAULT, *Storia della Sessualità* [1976-1984], 3 voll., trad. it. di L. Guarino, Milano, Feltrinelli, 2016.

L. IRIGARAY, *Speculum. L'altra donna* [1974], trad. it. di L. Muraro, Milano, Feltrinelli, 2010.

L. IRIGARAY, *Essere due*, Torino, Bollati Boringhieri, 1994.

E. LUST, *Per Lei. Guida al cinema erotico che piace anche alle donne* [2009], trad. it. di L. Cojazzi, Venezia, Light Box, 2009.





6.4. Sguardi collettivi: *Le Ragazze del Porno*

di Sarah-Hélène van Put

*Crediamo che il desiderio
possa prendere molteplici forme
e vogliamo essere finalmente libere di
rappresentarle.*

Le Ragazze del Porno

In svariate esperienze contemporanee si osserva come la prassi di registe, ma soprattutto di collettivi femminili, abbia ridato nuovo slancio e linfa vitale ai film narrativi pornografici che, nell'era del *net porn* e dei *porn tube*, hanno forse perso la centralità (soprattutto simbolica) che avevano in passato. Il porno al femminile in questo senso non solo lavora in modo importante sull'estetica del genere, ma svolge una funzione decisiva a favore del piacere dello sguardo femminile rendendolo libero e legittimandolo, oltre a instaurare relazioni importanti tra donne nella scoperta e nel confronto dei propri desideri ed esperienze attraverso il lavoro della messa in scena. Un lavoro e una messa in scena in cui nessuna delle parti viene esclusa a favore di una sola – come il porno 'maschile' ha spesso fatto – ma rileva la differenza e l'affermazione di entrambi proprio nell'incontro e nell'unione dei corpi e dei desideri.

Anche in Italia è nata e si sta affermando questa tendenza grazie all'operazione del collettivo *Le Ragazze del Porno* che, attraverso una strategia di finanziamento *crowdfunding*, ha prodotto una serie di opere, che stanno cominciando a circolare nell'ambito di importanti festival di cinema [fig. 1].

Uno dei primi lavori, *Queen Kong* (18', 2015) – firmato da Monica Stambrini e premiato al Queens World Film Festival di New York per la miglior regia di un corto narrativo – è stato presentato a luglio in anteprima nazionale alla Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro. L'accoglienza del corto nel programma di Pesaro segna un passo importante per il collettivo: dopo un lungo periodo segnato dalla ricerca di fondi (come *Art of Porn*) e dall'interesse da parte della stampa – «sembrava più un'operazione di marketing» ha affermato Monica Stambrini durante la presentazione del corto a Pesaro – *Le Ragazze del Porno* hanno visto finalmente il loro lavoro proiettato nelle sale cinematografiche italiane, ma soprattutto hanno trovato l'accoglienza e l'attenzione al di fuori dei festival specializzati nel genere. *Queen Kong*, infatti, non può essere solo considerato un corto pornografico; è evidente che gli elementi narrativi e soprattutto stilistici posizionano l'opera al confine tra il genere e l'opera autoriale, con una riflessione forte sulla componente erotica del cinema d'autore italiano degli anni Settanta (Bertolucci soprattutto). La trama di *Queen Kong*, infatti, si snoda attraverso gli elementi del thriller e dell'horror, spingendo lo spettatore non solo verso l'eccitazione, ma verso le profondità dell'inconscio, del desiderio, di una sessualità ancestrale e liberatoria. La riscoperta di un istinto animale segnatamente femminile scardina e ribalta le posizioni classiche della pornografia di massa (Adamo 2004) dove è l'uomo ad essere l'eroe che innesca e libera la sessualità femminile [fig. 2].

Il corto si apre con l'introduzione dei due personaggi, un uomo e una donna raffinati ed eleganti, che sotto l'effetto dell'alcol decidono di appartarsi da una festa per consumare



i loro desideri nascosti nei pressi di un bosco. Quando l'uomo (Luca Lionello) fallisce nella sua prestazione, la donna (Janina Rudeska) delusa si allontana inoltrandosi nella natura. L'uomo cerca di raggiungerla, ma nell'oscurità del bosco si trova di fronte al terribile Satiro (Valentina Nappi) in cui la donna si è trasformata, dando libero sfogo alla sua bestialità nascosta.

Ribaltando i ruoli nel rapporto tra maschile e femminile tradizionalmente associati alla rappresentazione pornografica, *Queen Kong* sfata uno dei miti secolari dell'ideologia patriarcale – cioè la supremazia dell'uomo sulla donna e la gestione della sua sessualità – e mette in evidenza uno dei problemi che ancora oggi condiziona l'individuo al di là del suo genere sessuale: l'impossibilità di vivere il proprio corpo e la propria sessualità in piena libertà. I due protagonisti, infatti, dovranno scendere nell'oscurità del bosco per poter dar libero sfogo ai propri desideri, avvicinandosi e riscoprendo la propria sessualità più profonda [fig. 3].

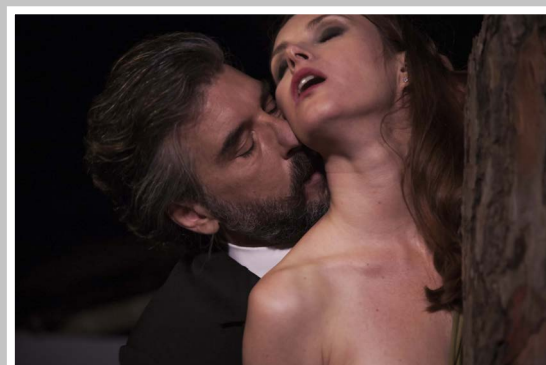
Gli elementi estetici si arricchiscono inoltre della partecipazione e dell'esperienza di professionisti provenienti dall'ambito cinematografico presenti nel cast tecnico, come il direttore della fotografia Fabio Cianchetti, la montatrice Paola Freddi, la costumista Antonella Cannarozzi, il prosthetic designer Andrea Leanza e il make-up artist Aldo Signoretti [fig. 4].

L'opera prima del collettivo, *Insight* (12', 2016) di Lidia Ravviso e Slavina Perez, è stato selezionato a marzo di quest'anno all'interno del festival Fête du Slip – Festival des Sexualités di Losanna ed è stato proiettato a settembre, in anteprima nazionale, all'interno del Milano Film Festival. Il corto, ambientato in un'unica stanza dove l'assenza dei dialoghi accentua il rapporto dei due protagonisti attraverso gli sguardi, è incentrato sul voyeurismo e sulla masturbazione femminile. La regista, legata al mondo del cinema, del documentario e della video-arte, ha voluto rappresentare questa fantasia erotica (l'essere guardati) attraverso un'estetica di altissima qualità: accostare il linguaggio pornografico e cinematografico a quello della videoarte in modo da creare più piani di lettura e far emergere la masturbazione femminile dalla retorica e dalla messa in scena pornografica tradizionale [fig. 5].

La narrazione è caratterizzata dal dualismo fuori/dentro e costrizione/liberazione: il corto si apre con le immagini delle isole Eolie – concesse dalla videoartista Valeria Guarcini – dove lo sguardo, limitato e costretto



fig. 1 Le Ragazze del Porno

fig. 2 Poster di *Queen Kong* di M. Stambrini, 2015fig. 3 Janina Rudeska e Luca Lionello in una scena di *Queen Kong*fig. 4 Poster di *Insight* di L. Ravviso, 2016



nella lente della macchina da presa, è chiuso da un miraggio paesaggistico, che richiama alla memoria atmosfere rosselliniane, e dall'acqua, metafora del femminile. Al dualismo fuori/costrizione si contrappongono le immagini interne in cui la pratica della masturbazione libera il desiderio e con esso lo sguardo, che può osservare finalmente libero le isole in lontananza [fig. 6].

L'operazione de *Le Ragazze del Porno* segna un momento importante in Italia sia per l'estetica del genere, apportando nuovi elementi grazie a un lavoro sul linguaggio cinematografico e ai numerosi rimandi estetici alla videoarte, ma soprattutto attraverso l'adozione di un punto di vista femminile; sia a livello comunicativo e mediale dove il loro programma e la loro identità emergono con forza e precisione. Fin dalla loro nascita e dalle prime dichiarazioni, *Le Ragazze del Porno* hanno messo in risalto la loro coesione e unità nel portare avanti un progetto condiviso; una voce corale capace di sostenere la visione personale di ognuna. Seppur con un unico intento, dar voce ai desideri e alla sessualità da un punto di vista femminile, il programma del collettivo è formato, infatti, da più progetti che si diversificano a seconda dell'esperienza e del gusto estetico di ogni autrice: videoarte, stop-motion, film di finzione.

In questo modo il collettivo è un contenitore, una cassa di risonanza in cui far fluire, analizzare e discutere le differenti esperienze per poi realizzare i diversi progetti. Come ha affermato Monica Stambrini nelle giornate di Pesaro, l'unione delle diverse registe diviene un sostegno importante nella realizzazione dei loro progetti personali poiché, se pur con ferma decisione di adesione e realizzazione del programma del collettivo, rimane sempre «difficile esporsi con un linguaggio pornografico» [fig. 7].

Per ognuna di loro, infatti, la realizzazione della propria opera è una sfida personale, ma anche e soprattutto un momento di confronto e conoscenza di se stesse e della propria sessualità. Così anche il lavoro sul set diventa un momento collettivo e corale, dove ognuno mette in pratica la propria esperienza e impara dall'esperienza altrui. Per esempio, la pornstar Valentina Nappi, come gli attori hanno raccontato durante la presentazione del corto, è stata fonte d'ispirazione e chiave fondamentale per superare l'imbarazzo e l'inibizione dei due attori professionisti – Janina Rudeska e Luca Lionello – durante le scene di sesso. La figura della pornstar, inoltre, si colloca in modo importante nella pratica comunicativa e

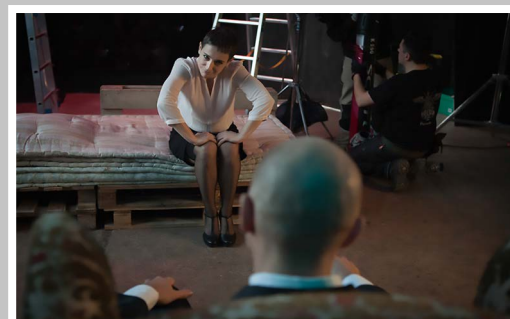
fig. 5 Slavina Perez sul set di *Insight*fig. 6 Slavina Perez e Alberto Alemanno sul set di *Insight*

fig. 7 Lidia Ravviso e le Ragazze del Porno

fig. 8 Valentina Nappi trasformata nel Satiro del corto *Queen Kong*



mediatica del collettivo: le sue dichiarazioni e la sua posizione rispetto alla liberazione sessuale innescano una critica importante nei riguardi dell'identità sessuale e del modo in cui la spettatrice vive il proprio desiderio e piacere [fig. 8].

Nel progetto *Le Ragazze del Porno* si intercetta dunque una tendenza importante nella pratica realizzativa, tendenza che si riflette nelle pratiche collettive e mediatiche ponendo fortemente in discussione gli stereotipi sociali. L'operazione che si ritrova all'interno del progetto va al di là della forma estetica e del gusto personale, creando un 'discorso politico' – come la pornografia ha sempre fatto – incentrato sull'identità di genere e sull'evoluzione sociale e culturale della società, indagando forme di potere e tabù (Staderini 1998). L'osservazione del progetto del collettivo e la sua pratica rientra nell'intersezione fra Gender Studies e Porn Studies, componenti indispensabili per costruire modelli di analisi in grado di rendere adeguatamente conto delle istanze discorsive di questo tipo di rappresentazione.

Bibliografia

P. ADAMO, *Il porno di massa. Percorsi dell'hard contemporaneo*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2004.

E. BIASIN, G. MAINA, F. ZECCA (a cura di), *Il porno espanso. Dal cinema ai nuovi media*, Udine, Mimesis, 2011.

M. STADERINI, *Pornografie. Movimento femminista e immaginario sessuale*, Roma, Manifestolibri, 1998.

E. LUST, *Per Lei. Guida al cinema erotico che piace anche alle donne* [2009], trad. it. di L. Cojazzi, Venezia, Light Box, 2009.



GALLERIA | **ALMENO IN DUE**

7. Focus Rohrwaker: sorellanze laboriose



7.1. *Corpi celesti. Le ragazze di Alice Rohrwacher*

di Francesca Brignoli

Colpisce nel guardare i due film di Alice Rohrwacher l'affiorare di un femminile che si incontra creando relazioni, echi e suggestioni e che rivela un punto di vista autoriale tra i più personali, maturi e immaginifici del nostro cinema contemporaneo. Sono contatti trasversali, legami simbolici (ma non solo) che risultano rivelatori dell'esperienza intellettuale e creativa della giovane regista (e sceneggiatrice) di *Corpo celeste* (2011) e *Le meraviglie* (2014).

Entrambi i film seguono, con trepidazione anche significativamente fisica – frutto anche della scelta di Rohrwacher di collaborare con Hélène Louvart, direttrice della fotografia e operatrice alla macchina (reduce, tra gli altri, da *Pina* [W. Wenders, 2011] e *Les plages d'Agnès* [A. Varda, 2008]) – le due protagoniste adolescenti, Marta e Gelsomina. «Nel continuo terremoto del crescere, nell'amarezza di scoperte inattese (dell'infelicità, del passare delle cose), sono stata presa da un senso di meraviglia, di emozione indicibile». La frase è tratta da *Corpo celeste*, raccolta di scritti (riflessioni, meditazioni autobiografiche) di Anna Maria Ortese pubblicata nel 1997. «Intuitivo e non strutturale», come dichiara la regista, il legame tra l'opera della scrittrice e quella di Alice Rohrwacher è denso e sofisticato. Più di un indizio, è quasi una dichiarazione, preziosa nell'esplorazione dello sguardo della regista, a cominciare ovviamente dal film del debutto, la cui suggestione riverbera tuttavia sorprendentemente anche ne *Le meraviglie*.

Marta e Gelsomina sono adolescenti 'impreviste', per molti versi inedite nel nostro cinema (che pare piuttosto guardare al maschile per raccontare l'adolescenza, specie quella più complessa). Sono diverse le ragazze di Rohrwacher, a cominciare dalla loro presenza fisica: corpi ancora indeterminati (non sono bambine, tantomeno donne, ma non per questo piccole femmine) che proprio nell'indeterminatezza di «ragazza che non sa cosa vuole diventare», come spiega la regista, si impongono: ossute e leggere al tempo stesso, sono presenze icastiche, incarnazioni della purezza di sguardo con cui si addentrano nell'*inconnu* – entrambi i film si aprono con due sequenze nel buio costellato di piccole luci che man mano prendono forma – sottraendosi alla parola e osservando, senza paura né esaltazione, il reale in cui sono 'capitate'. È un mondo in cui ogni stazione quotidiana è visione potente di accadimenti (di meraviglie) che rivelano crudeltà, tenerezza, stupore. È il «sentimento di stranezza che è nell'apparire del mondo a un giovane, a una piccola ragazza», come scrive Ortese. Entrambe immerse in contesti familiari che, come loro, sono fuori dal canone, scoprono un mondo (che non dà risposte adeguate: Marta che chiede cosa voglia dire «Eli, Eli, lemà sabactàni») in cui visibile e invisibile precipitano fluidamente l'uno nell'altro, facendo dell'esperienza un accadimento anzitutto corporale. Marta, lo sguardo inquieto, il volto pallido, il modo di vestire (i maglioni e i pantaloni larghi, sformati) e di camminare (lesto, un po' maschile), che durante la sua settimana di 'passione', fatta di isolamento sociale, violenza antropologica e insieme iconografica che la circonda (con le periferie desolate in cui il cemento ha preso il sopravvento sulla natura aspra), vive anche la trasformazione di sé, vagheggiata e subita (indossa il reggiseno della sorella maggiore, poi ha le prime mestruazioni), incomprensibile, da lasciare sgomenti. «Dio mio, Dio mio, perché mi hai abbandonato?». L'unica risposta finisce per essere definitivamente il corpo: sdraiata sulla terrazza, Marta si dispone alla forza del vento; l'ira la spinge a tagliarsi con furia i capelli [fig. 1]; la meraviglia dei gattini che le si aggrappano addosso è l'unica cosa che le suscita il sorriso; infine, come stigmatizza la lunga sequenza nella chiesa tra i monti, la ragazza tocca il Cristo – il corpo celeste per eccellenza – con l'obiettivo concentrato



sul dettaglio delle mani che scivolano, accarezzano, afferrano le membra lignee come per cercare un senso, con un'ansia di comprensione che non accetta compromessi [fig. 2].

L'esplorazione delle protagoniste è silenziosa, restituita anzitutto da un'angolazione estetica: i campi lunghi pieni di vento, di luce, di cielo, di suoni, i primi piani e i dettagli concertano una intraducibile immediatezza sensoriale, e l'uso antiretorico della macchina a mano, impegnata in un corpo a corpo con la scena, anziché amplificare agitazione e violenza piuttosto rivela la concentrazione della regista nel seguire con tenerezza le protagoniste nell'attraversamento dell'esperienza, creando un senso di incantata o terribile sospensione.

Gelsomina è un'adolescente anomala e goffa rispetto alle coetanee (l'amica, ninfetta 'televisiva' degli anni Novanta), ma è diversa anche dalla sorella Marinella. La tuta da apicultrice [fig. 3], azzerando l'identificazione di genere (pare anzi farla diventare la replicante del padre, che forse avrebbe voluto un primogenito maschio) fa risaltare la sua estraneità da extraterrestre (al pari di Marta) che non le impedisce affatto di entrare fisicamente in contatto con ogni elemento naturale (le api, il miele, l'acqua, il vento, la luce fino al corpo del padre, per togliergli i pungiglioni delle api) che sprigiona nella sua tangibilità una forza ancestrale. Ortese: «Anche in una strada misera e silenziosa, pezzetti di vetro che splendono a terra: tutto mi sembrava un avvertimento o un messaggio».

Rohrwacher sceglie due adolescenti per il suo viaggio (cosa certo non insolita), ma – ed è qui la novità che colpisce del suo lavoro – con loro si inoltra, con una risolutezza, anche formale, sorprendente per il nostro cinema, compreso quello femminile, nel territorio poco frequentato della sacralità, in cui la sospensione del tempo e le dimensioni spaziali (che si imbevono di ortesiana 'azzurrità' nei toni cromatici e fotografici) si fanno materia e insieme segno.

Corpo celeste – «piccolo film massimalista», come lo definisce Emiliano Morreale – restituisce l'andamento di un'inchiesta 'evangelica' attraverso lo sguardo di Marta. Seguendola, con la Passione si incontra lo Scandalo: della commistione tra Chiesa, politica, potere ed educazione (complice di una arcaica e patriarcale considerazione ancillare delle donne); della religione, percorso d'elezione per l'identificazione di sé, ridotta a degenerazione folcloristica che riflette parte dell'Italia contemporanea (con-



fig. 1 Una scena del film *Corpo celeste* di A. Rohrwacher 2011 - Marta si taglia i capelli, quasi una spoliazione



Fig. 2 Una scena del film *Corpo celeste*, di A. Rohrwacher 2011 - La ricerca di senso: l'incontro con il crocifisso



fig. 3 Una scena del film *Le meraviglie* di A. Rohrwacher 2014 - Gelsomina nella tuta da apicultrice, come un'extraterrestre

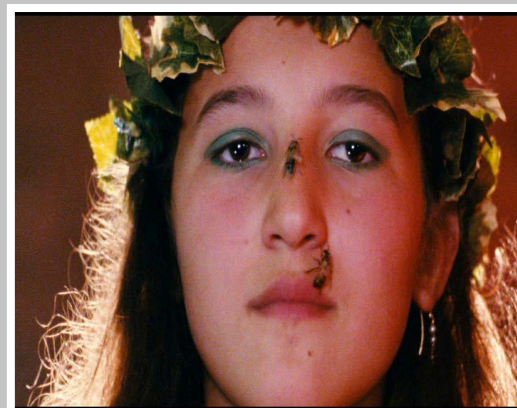


fig. 4 Una scena del film *Le meraviglie* di A. Rohrwacher 2014 - Lo spettacolino di Gelsomina



dannata a un quotidiano di matrice sempre più televisiva); della solitudine irosa di un vecchio prete ostinatamente fedele al Verbum, cioè al corpo; dell'immagine prodigiosa del crocefisso precipitato tra i flutti che, abbandonato, condanna a sua volta all'abbandono. Infine lo scandalo olistico di una desolazione cui Marta intuitivamente si ribella, sottraendosi infatti alla cerimonia della Cresima. Sola, infilata in un vestito donnesco in cui non si riconosce, la ragazza sceglie una forma goffa e tenerissima di libertà, che sa a sua volta di scandalo (e provocazione). Qui incontra il Miracolo, la meraviglia: la coda della lucertola che la ragazzina tiene fra le mani e che ancora si muove. Il prodigio è inafferrabile (come il raggio di luce che Gelsomina tocca e 'fa bere' alla sorellina), sempre imprevisto, e silenzioso. Sa di sacro e di fiaba.

È un soprannaturale che sta ovunque – perché tutto, come scrive Ortese «è divino e intoccabile: e più sacri di ogni cosa sono le sorgenti, le nubi, i boschi e i loro piccoli abitanti» – e trova dimora nello sguardo diverso di Marta e di Gelsomina. Gli occhi di quest'ultima, in contrappunto rispetto a quelli della protagonista del primo film, sono costantemente immersi nella bellezza e disposti sensualmente ad accoglierla, in un equilibrio tra realismo e surrealtà che vibra del mistero dell'esserci. Ortese: «Questa parola – meraviglioso – è anzi la più banale che io conosca tra quelle che intendono definire il vivere e il sentirsi vivere».

Lo sguardo di Gelsomina appartiene a una femminilità rara nel cinema italiano: è incantato e intelligente, totalmente privo di malizia, esaltazione o problematicità; sperimentando dolore e fatica, si mantiene pieno della grazia con cui può accogliere l'apparizione di una clamorosa donna-fata (una Madonna, una dea in lurex e piume); di un banale gioiellino di plastica; del fondale del mare visto attraverso l'oblò della lavatrice; di un cammello, di un volto intenso di ragazzo.

La trasparenza della messa in scena è liberatoria e travalica il dato esistenziale per imporre la magica imperfezione del reale, pieno di segno e sospensione. Rohrwacher si muove con sapienza nel Tempo, con le inquadrature che si colmano di nostalgia, specie ne *Le meraviglie*, suggellato dalla bella invenzione del movimento di macchina finale e della tenda fantasmatica che si muove nella casa ormai vuota.

Alle spalle delle protagoniste si incontrano altri sguardi femminili, primi fra tutti quelli delle madri: sono presenze intense e dolcissime, ancor più per la difficoltà con cui riescono a dire e a dirsi. La maternità silenziosa pare vegliare su *Le meraviglie* spandendo un mistero solenne. Nella sequenza della caverna, durante la diretta televisiva, colpisce l'antico canto popolare che un coro di anziane intona, che comincia con «Stava la madre, tutta d'oro». L'atmosfera è quella di un rituale, buffo ma guardato con tenerezza e comprensione (lo sguardo di Rohrwacher è sempre sicuro e gentile, mai giudicante, sottraendosi a beffe e amplificazioni grottesche). Poi, il primo piano di Gelsomina che al suono del fischio ipnotico dell'amico si fa uscire le api dalla bocca [fig. 4]: il tempo si ferma e l'inquadratura impone un'immagine di grande forza iconica, che diventa infatti il profilo femminile disegnato nella locandina del film [fig. 5]. Quasi una Vergine quattrocentesca, la Madre celeste: la bocca semiaperta con le api sembra rimandare all'apertura della veste della Madonna del Parto di Piero della Francesca. Meglio, alla sinestesia iconografica tra l'affresco e una delle sequenze rivelatrici di *Nostalghia* (1983) che Andrej Tarkovskij – il cui cinema sembra evocato ne *Le meraviglie* – gira nella cappella di Santa Maria di Momentana, a Monterchi, quando una donna, durante il rito per la fecondità, aprendo la veste dalla Vergine lignea posta accanto all'affresco di Piero fa uscire degli uccellini.

L'immagine prodigiosa fa tornare infine a Ortese:



All'adulto, e ai popoli molto colti, tutto il mondo è il mondo dell'ovvio, del luogo comune. [...] Ma per il fanciullo, e l'adolescente, e anche per un certo tipo di artista... non è così! [...] Egli capisce ciò che l'adulto non capisce più: il mondo è un corpo celeste, e tutte le cose, nel mondo e fuori, sono di materia celeste, e la loro natura, e il loro senso – tranne una folgorante dolcezza – sono insondabili.

Bibliografia

F. BETTENI-BARNES, 'La grazia bambina, intervista ad Alice Rohrwacher', *Cineforum*, 505, giugno 2011.

F. BETTENI-BARNES, 'Devi sentire il mondo intorno. Conversazione con Alice Rohrwacher', *Cineforum*, 536, luglio/agosto 2014.

A. CASALI (a cura di), *Tra cielo e terra. Cinema, artisti e religione*, Bologna, Pendragon, 2011. *Le meraviglie*, Press-book, 2014.

E. MORREALE, 'Piccolo film massimalista', *Cineforum*, 505, giugno 2011.

E. MORREALE, 'La ricerca della grazia', *Cineforum*, 536, luglio/agosto 2014.

A. M. ORTESE, *Corpo celeste*, Milano, Adelphi, 1997.





7.2. Meravigliose sorellanze: ripensare i legami familiari femminili attraverso la collaborazione fra Alice e Alba Rohrwacher

di Ilaria A. De Pascalis

Rifrazioni

Le collaborazioni fra Alice e Alba Rohrwacher sono al centro di un immaginario di grande ricchezza, abitato da presenze fantasmatiche che hanno origine dal loro legame e che a loro volta generano intricati arabeschi di tensioni e affetti, solidarietà e competizioni, confronti ed emozioni. Attraverso il prisma della sorellanza si rifrangono le infinite possibilità della differenza, soprattutto per quanto riguarda i posizionamenti culturali e di gender. Le personagge messe in scena da Alba e quelle raccontate da Alice assumono interpretazioni nuove, alla luce del filo di un cognome e di un passato in comune.

L'immagine scattata da Marco La Conte per *Io Donna* [fig. 1] è solo una delle fotografie circolate per la promozione di *Le meraviglie* mentre era in concorso al festival di Cannes, e basate sul continuo richiamo visuale fra questi due corpi, nonché sulle loro differenze. Da quando la fotografia istantanea è divenuta pratica comune all'interno della borghesia europea, le fotografie di famiglia hanno ritratto insieme le sorelle, giocando esattamente su questo impianto visivo di rime e contraddizioni, in un inseguirsi di tratti somatici e scelte stilistiche [fig. 2]. Questa somiglianza nella differenza riproduce attraverso l'immagine fotografica quel perturbante sdoppiamento e quella differenza attribuiti in assoluto al femminile dalle culture patriarcali (Irigaray 1991 [1977]). Le immagini di Alice e Alba contribuiscono alla visualizzazione di quel 'mistero', e sono portatrici della rottura dell'individualità considerata come unità e pienezza (maschile) tipica delle culture egemoniche.

Quando raccontano la loro esperienza, le due sorelle infatti non propongono una prospettiva di unità e linearità, quanto piuttosto una frammentazione delle soggettività nei possibili. Il passato comune torna in frammenti, soprattutto nel film *Le meraviglie*, diretto da Alice nel 2014 e interpretato da Alba [fig. 3]. Il film fornisce una lente particolare attraverso cui guardare alla carriera di entrambe, in particolare nel generare delle strutture del 'familiare' che vanno ben oltre la convenzione patriarcale e borghese che pure ancora domina il racconto contemporaneo. In una sorta di immagine frattale, *Le meraviglie* propone un'idea di 'madre' che poi riverbera nel precedente film diretto da Alice nel 2011, *Corpo celeste*, e nella madre interpretata da Anita Caprioli; ma anche nelle donne interpretate da Alba, che costituiscono spesso un eccesso e una sfida rispetto a qualunque prevedibilità del femminile e appunto del materno (penso soprattutto ad alcune personagge recenti, come Mina in *Hungry Hearts*, Saverio Costanzo, 2014; Hana/Mark in *Vergine giurata*, Laura Bispuri, 2015; la Divina nel cortometraggio *De Djess*, diretto da Alice per la campagna di Miu Miu nel 2015).

Aspetto evidente e di grande interesse del film è la dimensione di una collegialità, in cui il rapporto non è mai solo a due, ma la tensione delle relazioni si rifrange continuamente, a coinvolgere le e gli abitanti della casa di famiglia [fig. 4]. Il convenzionale triangolo edi-



pico raccontato dalla psicoanalisi, basato sul rapporto fra un singolo (scisso e polimorfo, ma uno) e i genitori (in questo scenario, sempre due), viene irrimediabilmente scardinato dalla presenza di qualcun altro e soprattutto delle sorelle, pari nella scala gerarchica eppure mai avvertite come eguali (Butler 2014 [2004]).

Genealogie

È in particolare il rapporto con il materno e con il femminile ad essere rinnovato dalla prospettiva della sorellanza, in una dinamica di identificazione e divergenza, rispecchiamenti e differenze. Il posizionarsi di un'altra donna al proprio fianco dà la misura dell'impossibilità di contenere l'assoluto in se stesse, o di contenere l'assoluto nel legame con la madre. Che Alba, in *Le meraviglie*, veda collassare sul proprio corpo l'essere sorella maggiore della regista e l'essere madre della protagonista è un punto di esplosione del desiderio intersoggettivo e condiviso, un'incarnazione dei funzionamenti interfantasmatici all'interno delle dinamiche familiari, lontane dalla linearità gerarchica del fantasma edipico tradizionale (Nicolini 2012, Sommantico 2012).

Quello che le due sorelle Rohrwacher configurano con il loro lavoro è invece una produzione di conoscenza, desiderio, immaginari che va al di là della tradizionale filiazione patriarcale, in cui il sapere e le forme di cittadinanza vengono trasmessi in modo lineare ed esclusivamente fra i maschi della specie, che vanno a produrre la 'sfera pubblica' nella sua forma borghese, nazionalista, progressista (Harvey-Kaplan-Noudelmann 2009). Questo mondo ordinato e gerarchico è lungi dall'essere l'unico possibile. Alice e Alba, ciascuna con la propria professionalità, si fanno piuttosto portatrici di un'esplosione del senso, e di una deformazione del tempo. Ne *Le meraviglie*, la famiglia fatica a identificarsi con una contemporaneità segnata dalla standardizzazione e sterilizzazione dei processi di produzione, ma questa incapacità non è vista senza problematicità. Anzi, il materno incarna proprio il tentativo di adeguamento al nuovo e al condiviso, a confronto con la figura paterna (Wolfgang, interpretato da Sam Louwyck) che invece vorrebbe preservare una separatezza e una manualità che sono anche approssimazione e potenziale spreco. Va anche sottolineato come Angelica comunichi con Wolfgang in francese, mentre questi parla tedesco: si tratta di uno slittamento seman-



fig. 1 Foto scattata da Marco La Conte di Alice e Alba Rohrwacher per la copertina di *lo Donna*, 9 maggio 2014



fig. 2 Foto di famiglia delle due sorelle Rohrwacher a 3 e 5 anni (ca. 1984), pubblicata su *Vanity Fair*, 20 giugno 2014, nella galleria online che accompagna l'articolo *La terra delle Meraviglie di Alice (e Alba) Rohrwacher*

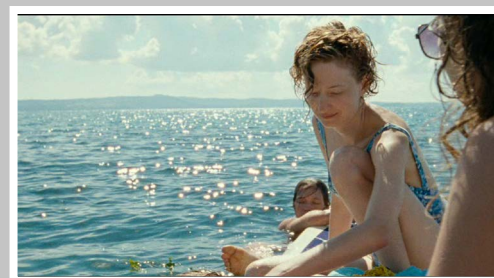


fig. 3 Alba Rohrwacher nel ruolo di Angelica in *Le meraviglie* di A. Rohrwacher, 2014



fig. 4 Angelica e le sue quattro figlie: Gelsomina (Maria Alexandra Lungu), Marinella (Agnese Graziani), e le piccole Caterina (Eva Lea Pace Morrow) e Luna (Maris Stella Morrow - a loro volta sorelle) in *Le meraviglie*



tico e culturale non indifferente, che lascia appena trapelare un passato complesso e sottolinea la non-coincidenza e l'asimmetria che dominano la coppia.

Fratture simili attraversano anche Gelsomina e la sua sorella minore Marinella, entrambe depositarie di una molteplicità strutturale, in rapporto al posizionamento culturale, all'identificazione, al desiderio che producono la narrazione del sé. Più di ogni altra cosa, le due sorelle esprimono una fascinazione inarrestabile per un femminile multiplo, che non è incarnato solo dall'identificazione con la madre, ma anche da Cocò (Sabine Timoteo) [fig. 5], il cui ruolo di sostegno delle spinte di cambiamento non è formalizzato da una collocazione definita all'interno del collettivo familiare. Il suo corpo ordinario è anche portatore di una affettività fisica, che si scontra con la riservatezza adolescenziale di Gelsomina e di Martin (Luis Huilca), ospite della famiglia come parte di un programma di reinserimento e avviamento professionale. Soprattutto però le due sorelle si confrontano con Milly Catena, presentatrice televisiva de *Il paese delle meraviglie* interpretata da una fiabesca Monica Bellucci [fig. 6] e che fa eco alla Ambra Angiolini che in quegli anni dominava i programmi televisivi per adolescenti (e non solo).

Sorellanze

Gelsomina e Marinella mettono dunque in scena tutte le tensioni e i momenti di condivisione affettiva solitamente associati al rapporto fra due sorelle, dando vita all'identificazione l'una nell'altra, ma anche a un conflitto esplicito. La performance della soggettività diviene un mosaico di possibilità, di cui alcune spettacolari, ma mai pienamente pari: se Marinella canta e balla per Gelsomina la canzone di Ambra *T'appartengo*, Gelsomina si fa accompagnare dal fischiare di Martin nel suo spettacolo da incantatrice di api durante la registrazione della puntata etrusca de *Il paese delle meraviglie*.

Anche dal punto di vista delle personagge a cui Alba ha prestato corpo e voce, la dimensione performativa acquista una intensità inusuale. Esempi di grande rilievo sono come accennato gli ultimi ruoli interpretati dall'attrice. Di particolare interesse è l'evidente opposizione fra il particolare collocamento di Hana/Mark in *Vergine giurata* rispetto alla configurazione soggettiva e al desiderio [fig. 7] e la femminilità convenzionale, capricciosa e negativa della Divina nel cortometraggio diretto da Alice [fig. 8]. In entrambi i casi si tratta di una messa in scena sartoriale, con una valenza però del tutto opposta.



fig. 5 La soggettività intensa ed enigmatica di Cocò (Sabine Timoteo) in *Le meraviglie*



fig. 6 La femminilità fiabesca di Milly Catena (Monica Bellucci) in *Le meraviglie*



fig. 7 Alba Rohrwacher nel ruolo di Mark/Hana, con la sorella Lila (Flonja Kodheli), in *Vergine giurata* di L. Bispuri, 2015

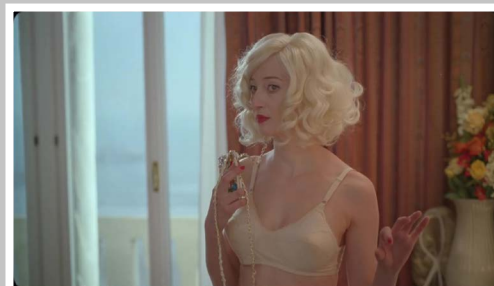


fig. 8 Alba Rohrwacher nel ruolo di Divina in *De Djess* di Rohrwacher, 2015



Nel caso della Divina, i tessuti, gli accessori, il trucco che modellano il corpo (per eccesso o con la loro mancanza) producono un soggetto univoco, un'entità identica a se stessa e alle altre copie della stessa personaggio che vengono prese di mira dagli obiettivi dei fotografi sul tappeto rosso. Alice e Alba, complici, giocano con una figura retorica dello spettacolo, ovvero la diva bionda e irascibile, di cui esistono infinite repliche nelle narrazioni occidentali contemporanee, alcune visualizzate nel cortometraggio. Mark porta con sé invece tutto lo smarrimento della difficoltà di comprendere la propria molteplicità e la differenza di cui i soggetti sono portatori, in un confronto continuo fra posizioni maschili e femminili più o meno in formazione (la sorella Lila, la nipote Jonida). Se la Divina può rapportarsi solo alle sue simili, compiute e piene come lei, ma anche immediatamente rase al suolo dal confronto con l'obiettivo fotografico, le personagge di *Vergine giurata* sono invece portatrici di una costante imperfezione, di tutto il peso degli interrogativi sul proprio ambiguo e mutevole posizionamento, e prosperano di fronte agli specchi presenti nel film.

Le sorellanze messe in scena da Alice e Alba Rohrwacher, anche al di fuori delle loro collaborazioni più dirette, non sono espressione di omogeneità. Non sono un inno alla pacificazione e all'uniformità, in funzione di un ipotetico progresso del femminile, omogeneo per tutte le donne – identificate dalla loro anatomia. Al contrario, sono tensioni e intensità, identificazioni e conflitti, che proliferano grazie al riconoscimento delle differenze di cui i soggetti sono portatori, e soprattutto delle molteplici posizionalità possibili per identificarsi con il 'femminile' come con il 'maschile'.

Bibliografia

- J. BUTLER, *Fare e disfare il genere* [2004], trad. it. di F. Zappino, Milano, Mimesis, 2014.
- R. HARVEY, E. A. KAPLAN, F. NOUDELMANN (a cura di), *Filiation and Its Discontents, Occasional Papers of the Humanities Institute at Stony Brook*, 4, 2009.
- L. IRIGARAY, *Questo sesso che non è un sesso* [1977], trad. it. di L. Muraro, Milano, Feltrinelli, 1990.
- L. IRIGARAY, *Essere due*, Torino, Bollati Boringhieri, 1994.
- M. KLEIN, 'Amore, colpa e riparazione', in M. KLEIN, J. RIVIERE, *Amore, odio e riparazione* [1937], trad. it. di F. Molfino, Roma, Astrolabio, 1969, pp. 55-112.
- M. G. MINETTI, 'Il posto del soggetto nella catena generazionale', *Notes per la psicoanalisi*, n. 0, 2012, pp. 121-139.
- E. A. NICOLINI, 'Famiglie e postmodernità: quel che permane dell'Edipo', in *Notes per la psicoanalisi*, 0, 2012, pp. 141-154.
- M. SOMMANTICO, 'L'arcaico fraterno come ostacolo alle funzioni genitoriali', in *Notes per la psicoanalisi*, 0, 2012, pp. 155-175.



7.3. Un'attività senza esempio. Collaborazioni femminili sul set di Alice Rohrwacher

di Mariapaola Pierini

La genesi di un film è preclusa agli occhi di chi non vi è direttamente coinvolto.* Tutto quello che accade prima e dopo il ciak, dietro la macchina da presa, durante la preparazione, le prove e poi, ancora, in sala di montaggio, è un processo alchemico di cui è molto difficile dar conto dall'esterno. E ogni volta che si tenta di andare a ritroso, di ricostruire i passaggi che stanno dietro al risultato ultimo, si ha la sensazione di violare uno spazio intimo e segreto. Eppure, se abbiamo la possibilità di vedere o intravedere, attraverso le riprese o gli scatti di backstage, le persone che il film non ci mostra, di cogliere cosa sta dietro o intorno a un'immagine, un volto, un'espressione, un taglio di luce, una location, siamo colti da un'emozione e, almeno personalmente, da una fascinazione estrema e da un po' di paura. Simile a quella che si prova di fronte a un apiario, mondo precluso a chi non ne comprende le leggi e non si protegge adeguatamente. Maurice Maeterlinck nella sua *La vita delle api* scrive che un'arnia, agli occhi di chi non la conosce, appare come un ammasso confuso, e invece racchiude

un'attività senza esempio, un infinito numero di leggi savie, un insieme stupefacente di capacità, di misteri, di esperienza, di calcoli, di scienze, di industriosità diverse, di previsioni, di certezze, di abitudini intelligenti, di strani sentimenti e virtù.

Un'immagine vivida e suggestiva che, *mutatis mutandis*, potrebbe descrivere le tante competenze e i mestieri che entrano in gioco sul set di un film che è, appunto, «un insieme stupefacente di capacità», tutte protese alla realizzazione di un progetto. La similitudine è forse ovvia, ma è difficile sfuggire alla tentazione di riferirla al cinema di Alice Rohrwacher, e non soltanto per un'assonanza tematica con il secondo lungometraggio, *Le meraviglie*, o per il mero dato biografico (il padre della regista è infatti un apicoltore). Il suo modo di fare cinema ha infatti qualità affini a quelle delle api di Maeterlinck, perché restituisce un'idea di comunanza di persone, intenti, industriosità, attraverso una visione che è autoriale e plurale, personale eppure corale [figg. 1 e 2]. Come in un alveare. Ora però lascio da parte la metafora e cerco di avvicinarmi – sperando di non violarlo né di tradirlo – al lavoro del set, per provare a riflettere sulla qualità specifica delle relazioni umane e professionali che fanno sì che un'idea, uno script, prendano forma, trovino corpi, voci, luoghi, luci, atmosfere. Così come nei suoi film le donne (e le giovanissime protagoniste) costituiscono il perno attorno al quale ruota la storia, sono lo sguardo sul mondo e la tessitura profonda dei legami, allo stesso modo il set di Rohrwacher è una comunità caratterizzata da una spiccata componente femminile. Molte sono le donne della sua troupe, donne che circondano Alice e la accompagnano nei lunghi periodi di gestazione dei suoi film. Non si tratta di una scelta a priori, né di una scelta esclusiva, ma di una specie di caso che sembra, almeno a oggi, essere diventato un destino. La stessa Rohrwacher, del resto, in un'intervista su *De Djess* (cortometraggio in cui alle consuete collaborazioni se ne sono aggiunte altre, creando un set prettamente femminile) afferma:

Mi piace molto parlare dell'identità di genere però con una certa ironia. È una coincidenza, in fondo, e come tutte le coincidenze ci fa pensare. Perché quando una cosa



continua a capitare nella vita, ci fa pensare. Però al tempo stesso mantiene una sua leggerezza. Devo dire che lavorare con tutte queste donne ha un fascino particolare, perché mi sembra che queste donne in particolare con cui mi trovo a lavorare sono tutte persone che riescono ad avere un controllo della situazione senza dover diventare violente, senza dover diventare dure. Sul set c'è una grande – proprio, direi – gioia (*Interview with Alice Rohrwacher, 2016*).

La genesi dei due lungometraggi *Corpo celeste* (2011) e *Le meraviglie* (2014) – ma anche di *De Djess* (2015) – conta su un gruppo di lavoro sostanzialmente stabile e molto coeso: Hélène Louvart (fotografia e operatrice alla macchina), Tatiana Lepore (acting coach e supervisione dialoghi), Loredana Buscemi (costumista), Daniela Tartaro (parrucchiera), Emita Frigato (scenografa), Rachele Meliaddò (assistente scenografa), Simona Pampallona (fotografa di scena) e altre ancora. Comparti che dialogano fra loro, perché ogni aspetto tecnico del film non può non comunicare con l'altro, recepirne prontamente ogni movimento, ogni scelta, ogni spunto, in un circolo virtuoso di reciproche influenze. Ma si tratta soprattutto di un significativo intreccio di prospettive femminili che certamente esula dalla mera prestazione d'opera e dalla specifica competenza professionale, tingendosi di altre coloriture che vanno dalla comunanza di intenti, di gusto, alla modalità di lavoro; e, ancora, dall'amicizia alla cura, dall'intesa immediata alla solidarietà reciproca.

Il set è prossimità, anche fisica. Girare un film vuol dire essere a stretto contatto gli uni con gli altri, le une con le altre. E i set, come è noto, possono essere luoghi percorsi da tensioni molto forti, anche violente, da conflitti e asperità. Il set di Rohrwacher, stando alle testimonianze – e come rivelano le fotografie – è abbracciato dallo sguardo della regista [fig. 3] e abitato da persone che stanno vicine in virtù di legami costruiti nel tempo, attraverso dialoghi, conversazioni, scambi, viaggi alla ricerca di location o di semplici suggestioni, confronti sulla sceneggiatura, su un dettaglio di scenografia, di un costume o di un'acconciatura. Questo fa sì che le donne che vi lavorano non solo si sentano intimamente parte di qualcosa, non discriminate bensì valorizzate rispetto ad altri contesti lavorativi analoghi, ma siano anche unite da quella che potrei definire una sorellanza d'elezione – senza dimenticare ovviamente la sorellanza di sangue, quella tra Alice e Alba Rohrwacher – che nasce da un ri-



fig. 1 Immagine dal set de *Le meraviglie* di A. Rohrwacher, 2014 – foto di Simona Pampallona



fig. 2 Immagine dal set de *Le meraviglie* di A. Rohrwacher, 2014 – foto di Simona Pampallona

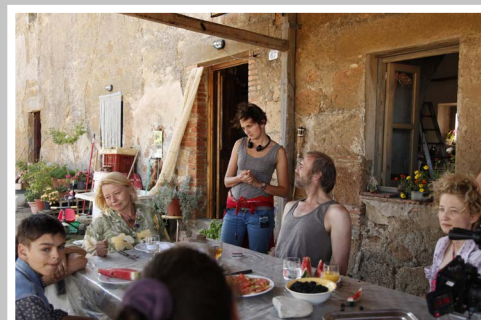


fig. 3 Immagine dal set de *Le meraviglie* di A. Rohrwacher, 2014 – foto di Simona Pampallona



fig. 4 Immagine dal set de *Le meraviglie* di A. Rohrwacher, 2014 – foto di Simona Pampallona



conoscimento reciproco che è professionale e personale al tempo stesso.

Poiché penso che ci sia uno stretto legame tra ciò che si racconta e il modo e le persone che si scelgono per arrivare a raccontarlo, non si può non rilevare nel lavoro di Rohrwacher un'altra declinazione del legame femminile e della vicinanza. Un legame transgenerazionale, determinato dalla presenza di giovani interpreti quali Yle Vianello, Alexandra Lungu, Agnese Graziani, in particolare, tutte alla prima (e forse unica) esperienza di set. Sono loro le presenze più illuminanti, radiose e misteriose del cinema di Rohrwacher, sono i 'giacimenti di vita' a cui la regista ha attinto senza forzature, senza snaturarli, riuscendo a preservarne l'integrità. Lavorare con loro, portarle davanti a una macchina da presa, comporta una responsabilità e necessita di una cura che va ben al di là di quella imposta dalle normative che tutelano i minori sul set. Significa saperle accompagnare e guidare, proteggerle, incoraggiarle, far sì che quell'esperienza sia al contempo eccezionale e perfettamente normale [fig. 4]. Significa imporre loro i ritmi di un lavoro duro e spesso ripetitivo come quello delle riprese senza sacrificare i momenti di gioco e di svago [fig. 5]. Ed è nel rapporto con le giovani interpreti che la componente femminile della troupe trova un altro motivo di coesione e una ulteriore ragione d'essere, perché ciascuna a suo modo è chiamata in causa, in rapporto che potremmo definire di maternità vicaria, che passa attraverso sguardi, contatti fisici, parole sussurrate nell'orecchio [fig. 6].

Adulte e bambine, donne che lavorano e future donne, in una tessitura di intrecci trasversali che fa sì che il set di Rohrwacher sia non solo segnato quantitativamente da una forte componente femminile (dato non certo irrilevante, soprattutto nel nostro Paese), ma anche e soprattutto da una peculiare qualità e natura della relazione che la tiene unita e coesa. Così è sul set e così è nei suoi film, in una specularità esemplare e unica, e in «un'attività senza esempio», come direbbe Maeterlinck.

*Ringrazio per le testimonianze e gli spunti di riflessione Tatiana Lepore, Daniela Tartari, Rachele Meliaddò, Loredana Buscemi e Simona Pampallona, alla quale va un ringraziamento ulteriore per avermi concesso di pubblicare le sue foto dal set di *Le meraviglie*.

Bibliografia

M. MAETERLINCK, *La vita delle api* [1901], Rizzoli, Milano 1989.

M. RATNER (a cura di), 'Heaven Down Here: Interview with Alice Rohrwacher', *Film Quarterly*, 2, Winter 2011, pp. 43-47.

Miu Miu Women Tales #9 DE DJESS: Interview with Alice Rohrwacher, <<https://www.youtube.com/watch?v=9k0TaZEzb-s>> [accessed 15 settembre 2016].

M. PIERINI, 'I non attori che sanno recitare. Pratiche di casting e coaching nel cinema italiano contemporaneo', *Bianco e nero*, 581, gennaio-aprile 2015, pp. 12-18.



fig. 5 Immagine dal set de *Le meraviglie* di A. Rohrwacher, 2014 – foto di Simona Pampallona



fig. 6 Immagine dal set de *Le meraviglie* di A. Rohrwacher, 2014 – foto di Simona Pampallona



GALLERIA | **ALMENO IN DUE**

8. Interviste



8.1. *Il mio cuore umano: una voce nel vento.*

Intervista a Costanza Quatriglio

a cura di Stefania Rimini

D: Come nasce l'idea di dedicare un film a Nada?

R: Il punto d'origine del documentario *Il mio cuore umano* è stata la partecipazione alla presentazione dell'omonimo romanzo di Nada alla Feltrinelli di Roma, alla quale ricordo partecipò anche Monicelli – con cui ebbi modo di parlare a lungo del mio film *L'isola...*

In quell'occasione scattò subito il desiderio di raccontare quello che possiamo definire 'il buco nero' della biografia di Nada, cioè il nodo della sua infanzia. Il libro di Nada, infatti, racconta un'epoca lontana: Nada bambina in Maremma tra genitori semplici e contadini, suore affettuose e zie petulanti, viali assolati e lunghe camminate nei campi bui per sfidare la paura. E poi un tarlo, una ferita aperta: la madre malata di depressione che nei momenti in cui stava bene voleva a tutti i costi che la figlia valorizzasse la voce potente facendole frequentare un maestro di canto, che nei ricordi di Nada, naturalmente, era segaligno e antipatico. Il racconto finisce su un treno, lo stesso che portò Nada bambina a diventare diva inconsapevole, pronta ad attraversare i tempi e le epoche della canzone italiana con la forza della propria incoscienza.

Leggendo il libro ho subito capito che mi sarei divertita a trovare i percorsi visivi e sonori per il 'suo' cuore umano. Dopo averla incontrata ed essere riuscita a conquistare la sua fiducia, ho scritto un canovaccio già diviso in tre parti, che lasciava intravedere la struttura narrativa che il film di lì a poco avrebbe assunto. La narrazione procede infatti per canzoni e intreccia le tre età di Nada. Racconto Nada oggi alla luce della bambina che fu, rivivendo con lei suggestioni e ricordi.

D: Il documentario concede grande spazio alla forza della scrittura, a più riprese Nada legge davanti alla macchina da presa passi del suo stesso libro, in un interessante, e pressoché inedito, processo di messa in abisso di sé. Che valore hanno queste sequenze?

R: Ho chiesto a Nada di dar voce alle proprie parole perché volevo che l'autobiografia fosse il filo rosso del film, ma soprattutto mi sembrava importante ribaltare il rapporto fra pubblico e privato: riprenderla davanti al fuoco del camino significava dare risalto alla dimensione intima del suo vissuto e far emergere una forma diversa di autorappresentazione.

D: Il racconto propone ricchi brani d'archivio: chi ha selezionato queste immagini e che ruolo assumono all'interno della narrazione?

R: Ho selezionato io stessa i materiali documentari e, grazie anche ad alcune soluzioni di montaggio, ho fatto in modo che assumessero nel corpo del racconto la funzione di 'connettori temporali': ogni brano di archivio segna infatti un passaggio di tempo, determinando così uno scarto fra la dimensione del presente e quella del passato. Le sequenze di repertorio richiamano la storia musicale di Nada e disegnano un dialogo per certi aspetti inatteso con l'immagine in presa diretta della cantante: più che puntare sulla continuità, il film procede per ellissi, figura della rievocazione, della memoria involontaria...

Tra tutte le sequenze recuperate ce ne sono due che ancora oggi mi commuovono. La



prima è quella in cui lei, giovanissima, rivolgendosi al pubblico di uno speciale televisivo, ripete più volte «Ma io sono una ragazza come voi»: in questa frase risuona il desiderio di non sentirsi 'diversa dagli altri' e si ha la forte sensazione che Nada si sentisse fragile, esposta e fortemente isolata dai suoi coetanei. La seconda dà senso pieno al film e alla verità contenuta nel libro: prima di esibirsi per festeggiare la vittoria al festival di Sanremo nel 1971 Nada saluta commossa la nonna e si scusa per le sue lacrime. Il ricordo della nonna si lega a doppio filo all'ancestralità della sua condizione, rivelando la radice feconda dell'appartenenza al mondo contadino che ha segnato profondamente la sua identità.

D: Il tema cardine del film sembra essere il rapporto di Nada con la madre e questo è stato interpretato, grazie anche alla presenza di Ilaria Fraioli al montaggio, come possibili termine di paragone con i film di Alina Marazzi. È possibile rintracciare l'eco soffusa di opere come *Un'ora sola ti vorrei* o il tuo lavoro segue altre tracce?

R: A dire il vero quel che fin da subito ha guidato e sostenuto prima la scrittura del canovaccio e poi la realizzazione del documentario è la luce per la madre che risplende in ogni pagina del libro di Nada. La pienezza della 'questione della madre' nel vissuto di Nada ha fatto scattare in me la necessità di girare questo film, a prescindere da altri testi e altre esperienze.

Al fondo di tutto c'è la rivelazione per cui Nada ha imparato a cantare 'per' la madre, forzando la propria indole ma ritrovando a posteriori in questo sacrificio la sua stessa ragione di vita. Da qui la ricorrenza, all'interno del racconto visivo, del tema della madre, la sua declinazione in canto, voce, e pianto [Si pensi alla intensa sequenza in cui Nada, in dialogo ravvicinato con la macchina da presa, piange parlando della mamma, senza più riuscire a frenare la commozione].

Le parole per la madre si trasformano spesso in musica e così nel finale del film ho 'inventato' un concerto di Nada con Zamboni (che in realtà aveva già avuto molte repliche) perché ritenevo necessario, ai fini della restituzione del personaggio, mostrare la grinta e il pathos delle esibizioni musicali. Si è trattato davvero di capovolgere il principio di reciprocità fra realtà e finzione, ma l'effetto credo sia straordinario. Nella messa a punto della sequenza finale ho dialogato a lungo con Ilaria, a cui si devono il ritmo, il respiro interno del film; lei non era convinta della scelta di prolungare il momento in cui Nada canta – con l'energia che solo lei è capace di distillare sul palco – una delle canzoni sulla madre, mentre per me si trattava di un raccordo essenziale per cogliere la natura del dolore propria della loro relazione («Madre assassina / madre bambina / abbracciami tu / abbracciami di più»). Grazie al nostro confronto il finale ha guadagnato potenza e ci ha permesso di toccare una delle corde più autentiche della (auto)biografia di Nada.



Nada e Costanza sul set del film *Il mio cuore umano* di Costanza Quatriglio, 2009



Un fotogramma del film *Il mio cuore umano* di Costanza Quatriglio, 2009



Un fotogramma del film *Il mio cuore umano* di Costanza Quatriglio, 2009



D: Non è facile raggiungere un grado di intimità profondo nello spazio di un set, eppure tra le pieghe de *Il mio cuore umano* si manifesta il carattere speciale del rapporto che ti ha legata a Nada. Cosa puoi dirci del vostro incontro?

R: Quando ho proposto a Nada l'idea del film ho subito avvertito la sua fiducia: il mio entusiasmo l'aveva convinta del fatto che volessi raccontare il suo passato senza sovrastrutture, senza inganni, partendo dalla nudità delle sue parole. [Non a caso nel pressbook del film si legge: «Quando ho capito che l'idea di Costanza era nata dall'interesse vero e profondo per il mio libro e per il mio lavoro di cantante e autrice mi sono convinta e mi sono lasciata guidare in un percorso intimo raccontando anche il privato con sincerità e verità, e ne è venuta fuori una storia umana e piena d'emozione. Grazie a Costanza e alla sua delicatezza e sensibilità»] Da quel momento abbiamo attraversato un lungo tratto insieme, nel corso del quale lei si è completamente affidata a me, abbandonandosi al mio sguardo, alle mie indicazioni. La struttura narrativa del film è il frutto di un'intuizione iniziale ma soprattutto della nostra intesa: al centro ci sono la sua voce vibrante, il suo corpo e la sua musica, in un intreccio di tempi e rievocazioni. Non c'era stato spazio fino ad allora per le sue canzoni, non le conoscevo e non avevano segnato la mia vita: adesso posso dire di essere diventata amica della sua musica, e la curiosità verso la sua ricerca non si è ancora spenta.

D: Dopo *Il mio cuore umano* il tuo cinema ha toccato vertici di grande forza espressiva e ha virato decisamente verso altre matrici narrative: a distanza di anni che ruolo gioca questo piccolo grande film su Nada dentro il corpus delle tue opere?

R: Riflettendo retrospettivamente posso dire che l'incontro con Nada, il lavoro che insieme abbiamo costruito ha rappresentato per me un momento di passaggio importante perché in quel film ho messo a fuoco qualcosa su cui ho sempre lavorato, cioè il racconto dell'invisibile, vedere l'oggi e parlare di ieri. Un corto circuito fra presente e passato che è ancora adesso una delle sfide drammaturgiche ed espressive che mi interessano di più.



8.2. Presenza assente: il corpo tra metamorfosi e memoria Una conversazione con Eleonora Manca

a cura di Elena Marcheschi

Pisa/Torino, agosto 2016

Eleonora Manca (Lucca, 1978), artista visiva nell'ambito del video e della fotografia, sta sviluppando da diversi anni una ricerca sulla metamorfosi, la memoria e la memoria del corpo. Il fitto dialogo che intrattengo da tempo con lei si è recentemente definito in questa intervista.

D: Hai studiato Storia dell'Arte all'Università di Pisa e successivamente Teatro e Arti della Scena a Torino. Come ti sei avvicinata alla fotografia e al video? Ci sono stati degli input culturali o delle fascinazioni che ti hanno guidata in quella direzione? Perché hai scelto proprio questi mezzi espressivi?

R: Fin da bambina il mio interesse è stato prevalentemente rivolto all'immagine, alla parola e alla loro compenetrazione. Nel mio percorso di studi, dunque, ho sempre cercato di assorbire e coniugare più informazioni possibili al fine di creare una specie di compendio che potesse guidare ogni interesse che andavo maturando. Chiamavo questo atteggiamento – da spugna un po' sconclusionata – 'la mia lista della spesa'. Contemporaneamente disegnavo, dipingevo, creavo collage unendo immagini ritagliate e versi dei poeti che mi parlavano. Il tutto era già 'poesia visiva', anche se non lo sapevo. Mio padre è un fotografo, mia madre una pittrice e mi piace pensare che mi abbiano dato – seppur nella lontananza – un imprinting per certi versi atavico e inevitabile. Dopo una lunga ricerca pittorica c'è stata una stagione molto intensa di poesia visiva. Utilizzavo carta giapponese, frasi mie o *cut-up* di versi di poeti, scrittori. Mi piaceva, ad esempio, unire un verso di Dylan Thomas con uno di Janet Frame creando quindi piccoli ibridi poetici. Fu in questa stagione di parola per immagine (e viceversa) che presi a fotografare più intensamente di quanto facessi negli anni precedenti (ho impiegato molto per accettare l'esigenza di prendere una macchina fotografica in mano; schivavo questo richiamo, ma alla fine non ho potuto far altro che lasciarmi sedurre). Presi confidenza con il mezzo e cercai di sintetizzare tutto ciò che fino ad allora mi aveva riempita, formata. Ciononostante – e lo ricordo ancora, quasi come un fatto fisico – ero sempre più frustrata dalla parola. Una parte di me tornava prepotentemente agli anni universitari pisani, a quando seguivo i corsi di Sandra Lischi che tanto affascinavano il mio immaginario e la mia voglia di creare poesia in movimento (a lei devo, veramente, la voglia incessante di fare video). Non sapendo da che parte iniziare mi limitavo, però, a realizzare micro-narrazioni con la fotografia. Una specie di bobina dipanata. Lavoravo molto sull'esigenza di fermare un attimo, un gesto reiterato. Fotografavo foglie mosse dal vento, lenzuola stese ad asciugare, tende in movimento e poi le univo sperando che il solo occhio potesse dare loro il movimento che cercavo. Da lì passai ai movimenti del mio corpo. Decine e decine di gesti congelati che però mi lasciavano sempre insoddisfatta. Risolutivo fu l'incontro con Alessandro Amaducci. Guardavo con un misto di circospezione e fascinazione la sua postazione video, parlavamo molto della mia esigenza di tornare all'immagine, all'archetipo e un mattino – era il giugno del 2012 – gli dissi che volevo realizzare un video nel quale mi spellavo. Avevo già tutto in



mente. Sapevo come volevo il risultato finale. Disseminai il mio corpo di colla vinilica, gli chiesi di aiutarmi nelle riprese e nel montaggio. Istantaneamente – pur non sapendo niente di post produzione – iniziai a fare dei tagli alle riprese, cercando di spiegargli cosa volevo dall'esito finale. Chiesi inoltre ad Alessandro di farmi vedere più video possibili. Lui intuì la mia tendenza a preferire un certo cinema sperimentale. Mi 'presentò' Maya Deren ed io sentii una profonda appartenenza. Avevo dunque trovato una 'madre' da assorbire e poi da dimenticare per fare me stessa. Quell'estate realizzai altri quattro video. E da lì non mi sono più fermata. Da qualche anno nei miei lavori – sia fotografici sia video – è tornata anche la parola. **[fig. 1]** Difficilmente riesco a definirmi fotografa e/o videoartista. Spiego sempre che per me – foto e video – sono solo mezzi per restituire un'immagine. Non ho la presunzione di conoscere tutto di questi mezzi, ma so di loro – almeno ad oggi – quanto basta per la ricerca che sto portando avanti sulla memoria e la metamorfosi. Non sono ancora certa di avere scelto unicamente foto e video – ma anche perché non mi precludo mai nessuna possibilità 'altra' – diciamo che per adesso (anche se è un 'adesso' che dura da un bel po' di anni) sono loro ad aver scelto me.

D: La tua gestualità artistica è autoriflessiva, pur non volendo essere autoreferenziale; il tuo corpo è oggetto e mezzo d'arte definito, ma infinito; le tue immagini, fotograficamente essenziali, pulite, sono solo apparentemente semplici e aprono mondi. Io sento nelle tue opere la potenza di te e di un altrove. Puoi parlarmi dell'uso e dei significati del tuo corpo nella tua ricerca? E se sei d'accordo, anche di questo altrove che io intravedo?

R: Quando iniziai a fotografarmi venivo da un periodo in cui avevo lavorato come modella di nudo in un'Accademia privata. Il pittore che coordinava le lezioni si rivolgeva al mio corpo parlando di piani concavi e convessi, linee spezzate, curve. Una geometria di pelle. Questa specie di distacco dall'individualismo egotico atto a restituire, invece, l'oggettiva bellezza di ogni possibile corpo fu per me fondamentale sia per sanare alcune nevrosi sul (mio) corpo, sia per comprendere che in arte – in ogni forma d'arte – il corpo può essere veramente un medium. Se estrapolato dal suo essere parte integrante di una persona diviene un 'organismo' anch'esso in grado di parlare, comunicare. Non ritengo sia una questione di dualismo, nel senso della coesistenza di due esperienze diverse (psiche e soma), bensì di una Gestalt di conoscenza, percezione, persona e organismo. Inevitabile fu per me iniziare a "studiarmi" (per non dire percepirmi) in questo senso. E inevitabile fu concentrarmi su quelle parti del mio corpo che, secondo me, da un lato identificavano ogni mia essenza e dall'altro erano in grado di comunicare senza un 'io' che le dirigesse **[fig. 2]**. Parti del mio corpo indipendenti capaci di condurre a un discorso archetipale, svincolato dalla mia autoreferenzialità o dalla mia storia. Poiché – nel bene e nel male – sono arrivata a conoscere piuttosto bene il mio corpo (e i suoi trabocchetti) sono anche sicura di quelle parti del mio corpo che non sarebbero mai in grado di restituire ciò che intendo dire. In questo senso 'uso', 'sfrutto' quelle sezioni che mi sono utili. C'è dunque, sì, molta autoriflessione e anche molto studio del gesto. La Biomeccanica di Mejerchol'd mi ha insegnato la possibilità di arrivare a un punto in cui il corpo agisce in un flusso quasi incosciente; l'"inorganico" di Carmelo Bene la reiterazione quasi ossessiva di un gesto, la sua frammentazione, il ridurlo quasi a elemento esterno al corpo. Gli autoritratti di Schiele la drammatica tensione di un muscolo, la sofferenza di un tendine allungato quasi fino all'inverosimile. Bacon la potenza di un volto sfocato, appena accennato, fissato in ogni possibile grido. Imogen Cunningham l'interesse verso movimenti, espressioni del volto talmente giornalieri da risultare – per contrappunto – iconici, come facenti parte



di un altro essere. Claude Cahun la severità del gioco. Mapplethorpe l'implacabilità del dettaglio. Annette Messager (e più in generale una certa Arte Concettuale) il considerare la fotografia non un'immagine meramente appesa, ma fonte di continue sperimentazioni installative. Maria Lai la pazienza di 'tessere' un racconto in grado di avere una lingua universale. Gina Pane l'importanza di partire da una me al singolare per divenire subito plurale. Ketty La Rocca la libertà di sondare ogni possibilità comunicativa dei *media* per attraccare al grado zero del linguaggio del corpo [fig. 3]. Giusto per fare alcuni esempi. Vieni da sé che non posso (e quindi non voglio) permettermi di discettare solo di me. Ho la possibilità – direi pressoché infinita – di restituire un documento – di pelle, emozioni, dolori – che necessariamente sfora in un altrove; un altrove nel quale ognuno possa ritrovare anche un po' di sé o un qualcosa che credeva rimosso, dimenticato. È come se restituissi solo l' "interno", una rappresentazione che si supera nella trasformazione. Di fatto, non esistono 'fatti' personali se raccontati. Al contempo si tratta di essere contemporaneamente luogo, carne e immagine dell'esito artistico finale. Lo sguardo su di me è dunque introspettivo nella misura in cui tendo a concentrarmi sul restituire un'opera che

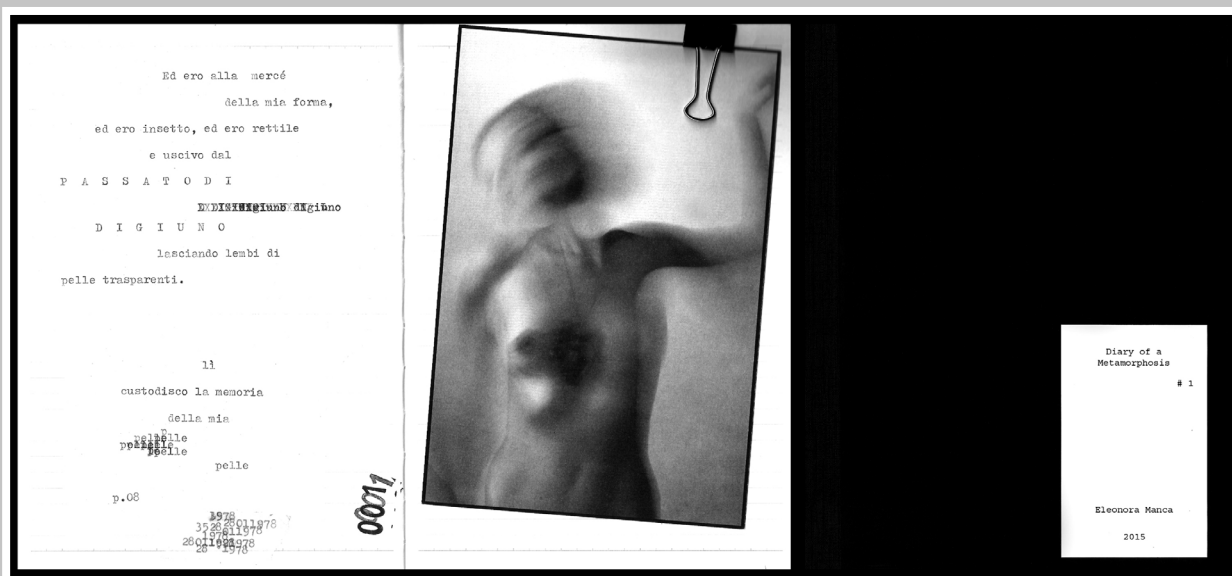


fig. 1 *Tessere Memoria*, dettaglio 1, di Eleonora Manca, 2013



fig. 2 *Stir XXIV* di Eleonora Manca, 2014



non giri su se stessa perché è uno sguardo atto a de-costruire il soggetto, il quale assume una nuova forma mediante sia la foto – e/o il video – che ne nasce sia grazie all'occhio dell'astante. «Io mi mostro» (nell'accezione fenomenologica) dunque io esisto e non esisto, ma questo è possibile unicamente in uno, due, cento frammenti di me che si disperdono, che si ri-assemblano legati da accenti spesso incomprensibili anche a me, ma che assecondano il tempo necessario al 'cambiar pelle'. Intraprendere un lavoro performativo in cui il primo attore è anche colui che registra l'atto pone dinnanzi a una specie di onestà: la fotografia – e il video – non sono la ricerca spasmodica della mia esperienza psichica (e quindi mai storica), bensì strumento alla pari con la mia esistenza. L'immagine che nasce non mi 'appartiene' e quindi ha la possibilità e il compito di avere un'eco. Ciò che mi interessa è il sondare non il vedersi, ma il vedersi visti; come se l'agente fosse sì anche l'oggetto di indagine, ma al contempo entità 'altra', 'virtuale', 'astratta'. Credo che dipenda anche da questo se ultimamente nei miei lavori sono sempre meno presente. Se sto riflettendo sulla memoria (psichica e del corpo) in rapporto a oggetti del quotidiano o situazioni o emozioni con le quali ognuno di noi possa confrontarsi. Sto cercando di restituire l'impronta del sé e la sua proiezione invitando (anche me stessa) a contemplare con occhi nuovi il 'reale', sovvertendo l'idea di un oggetto privo di collegamenti con l'ambiente nel quale compare o con le emozioni che lo rivestono [fig. 4]. L'identificazione in altri oggetti o situazioni e la rappresentazione di quelle figure in qualche modo arrivano a rappresentare anche ognuno di noi. A conti fatti è un dialogo che sollecita a essere consapevoli di ciò che vediamo, di come lo vediamo e di come le immagini danno una forma alle nostre emozioni e alla nostra comprensione del mondo. E quindi, sì, per quanto spesso semplici e pulite, le immagini che restituisco – dopo il lavoro di ricerca, 'costruzione', assimilazione – sono, parafrasando Florenskij, una finestra apribile nei due sensi: dentro noi stessi e verso la conoscenza della possibilità data dai non-luoghi.

D: Quest'ultima metafora della finestra entra in dialogo con l'idea del *punctum* barthesiano. Nel tuo lavoro, sia fotografico che in video, mi pare che la presenza del *punctum* non sia riconducibile a un unico dettaglio, ma a una costruzione complessa piena di 'vuoti', nei quali lo spettatore può fare attecchire la propria esperienza, il proprio immaginario. Allora ti vorrei chiedere a che cosa ti riferisci quando parli di memoria, considerando il fatto che non è la tua memoria personale che vuoi indagare nello specifico, ma considerando anche il fatto che è dal tuo corpo o dall'esperienza personale del tuo corpo nello spazio che tu cerchi e ricrei memorie? E quanto l'uso della scrittura, in diverse tue opere recenti, ma non solo, è funzionale a tracciare i fili di questa memoria?

R: Dietro lo specchio, non per dirigere i giochi, ma per imparare a vedere attraverso altri punti di vista. Mi verrebbe da sintetizzare così. Ciononostante, sì, Barthes: «la fotografia non è mai altro che un canto alternato di 'Guardi', 'Guarda', 'Ecco qua'». Perché ognuno ha la sua percezione, la sua storia, le sue emozioni da portare – anche brutalmente – dinanzi a un'opera d'arte. Per questo, negli anni, ho imparato a leggere Barthes anche un po' al rovescio. Mi interessa molto la questione del *punctum* soprattutto quando è figlio di un 'manifesto celato' e quando è individuato come centro emozionale non solo da colui che guarda, ma principalmente dall'artista. Ed è interessante anche confondermi un po', giocando sulla sintesi del concetto stesso. Nei Canti Gregoriani il *punctum* – la nota isolata – ha un valore pressoché neutro. E ciò che è neutro è come il vuoto: passibile di riempimento o di esasperazione di se stesso [fig. 5]. Le note corrispondenti si amalgamano in un movimento corale che può essere rapido (al contrario, invece, del *tractulus* dove ogni

nota del movimento deve essere cantata nella sua individualità, più lentamente). Unendo questa idea di 'nota isolata' – che nelle note corrispondenti crea un movimento rapido – a quella barthesiana di aspetto emotivo, per cui lo spettatore viene irrazionalmente 'attratto' da un dettaglio particolare, riesco a 'vedere' la sollecitazione che accompagna la costruzione dei miei lavori. Lo spazio è sempre vuoto. Non mi interessa la logica da set (inteso anche come scenografia). Non uso luci artificiali, ma sempre naturali (con tutti i problemi del caso). Cerco di fornire piani diversi di lettura e quindi il *punctum* raramente è fisso, affinché ognuno possa liberamente ascoltare ciò che più gli parla. Non intendo mai manipolare l'interpretazione. Ognuno vedrà – o non vedrà affatto – in base prima di tutto a ciò che lui è in quel momento. Me compresa. È fondamentale, per me, lavorare sul dettaglio che potrebbe perdersi da lì a poco: il corpo sezionato, la sezione stessa di alcuni arti, la frammentazione quasi scoordinata di un gesto. Il non rendere mai appieno visibili l'interezza né dell'oggetto né dell'emozione. Prediligo i tagli inusuali, visti di sfuggita [fig. 6]. Rapidi, tornando alla riflessione sui Canti Gregoriani. Un movimento 'ammacca-



fig. 3 *Sineddoche I* di Eleonora Manca, 2016



fig. 4 *Distillando gesti mutanti X* di Eleonora Manca, 2016



to', distrattamente 'fissato' dentro e ai margini di uno spazio vuoto. Quasi un 'confine', ma nell'accezione espansiva di linea netta fra 'me' e il resto del mondo. Costruire spazi vuoti equivale un po' a costruire un respiro, un battito. Al contempo pone lo studio costante del riesaminare l'immagine, il disagio che essa crea (soprattutto per l'ossessione del volersi vedere) e il grado zero che si sposta in continuazione a seconda delle situazioni. Così, per me, indagare sulla memoria equivale a indagare sulle incomprensioni e le contraddizioni. Di quanta memoria siamo fatti? Nell'ambito di una narrazione dove finisce la mia memoria e dove inizia la tua? Quanta memoria abbiamo già perduto? E – fondamentale – è perduta per sempre o si è solo nascosta? Il corpo è un diario, può esserlo. La mente opera secondo azioni di acquisizione e rimozione (per non parlare dei tranelli e delle menzogne), il corpo – senza l'ausilio della mente – non credo sia in grado di mentire e non dimentica nulla; mantiene nelle proprie cellule, nella postura, nei gesti ogni avvenimento, ogni pensiero, ogni sguardo, ogni parola. Ogni corpo è memoria ed essa si stratifica a tal punto che ogni nostro atto è legato ai ricordi che il pensiero cosciente tende ad annullare, ma che sostano inattaccabili nel corpo. Tuttavia, così come il corpo è sempre in metamorfosi ogni memoria non può rimanere solo nel passato. Essa è sorgente sempre viva. Da qui l'esigenza di sondare le curve mnemoniche date dalle indagini – sempre sul crinale – tra pubblico e privato, tra esperienze personali e collettive. Posso anche rac-

fig. 5 *Inventario #128 e #129* di Eleonora Manca, 2016.a sinistra fig. 6 *Inventario #659 e #665* di Eleonora Manca, 2016; a destra fig. 7 *Inventario #531 e #527* di Eleonora Manca, 2016



contarti qualcosa di me; qualcosa che veramente affonda nella mia esperienza. Tuttavia se scelgo di farlo mi fermo sempre all'attimo prima di dirti tutto [fig. 7]. Oltre che una questione di pudicizia è anch'essa una questione di onestà: la misura di ciò che io ricordo fa sì parte di una specie di esperienza collettiva, ma non colma la sua dismisura. Scelgo quindi di raccontare un 'accento' all'interno del quale vi sia la possibilità di scoprire una relazione con ciò che è stato fatto di quel passato. La memoria serve per il presente. Memoria e vuoti. Sembra un pensiero dicotomico, ma in realtà accoglie sia l'inconscio sia il tangibile. Dedicare uno spazio vuoto a un essere o a un ricordo equivale a renderlo 'corporeo'; una presenza che va oltre il tempo. Ma anche, lasciare uno spazio vuoto – come insegna Maria Lai – significa lasciare una possibilità all'immaginazione, al sogno. E anche al 'mito' e all'archetipo, aggiungerei. Di memoria in memoria, recuperando il senso poetico d'ogni agire, accorgendosi di ciò che ci attraversa. Mutando, benedicendo cicatrici. Non c'è bisogno che ti racconti tutta la mia memoria laddove ben sappiamo che ogni memoria può essere recuperata e ricomposta, sempre. Oppure: costruisco e ricostruisco il mio ricordo scegliendo più modalità, affinché sia sempre più chiaro quanto sia faticoso (e forse anche inutile) riallacciare gli innumerevoli fili che ci hanno portato fino a qui [fig. 8]. Laddove l'immagine non basta c'è bisogno della parola (ricordi accostati e accatastati, stralci di diari, appunti ritrovati e creduti perduti che subito rimandano a uno 'ieri' che è stato un 'adesso'); se non basta nemmeno questo proviamo a dare movimento all'immagine, a rendere il tutto un 'film' da osservare dall'esterno, oppure prendiamo oggetti che sono appartenuti a noi, a qualcuno della famiglia o solo recuperati in giro ma che in qualche modo hanno conservato un'energia che rimanda a un qualcosa di conosciuto o da voler conoscere. E con questi oggetti creiamo oggetti 'nuovi' portando in essi tutto il bagaglio che sino ad ora ha composto la nostra identità. E se questo non basta uniamo tutto il 'caos' in un progetto unico, come sto cercando di fare io con la mia arte. Una specie di sintesi – dove la sintesi è data anche dai vari media che esploro – non a voler per forza dare un 'ordine', casomai un provvisorio definitivo. Come è nella natura dei ricordi.

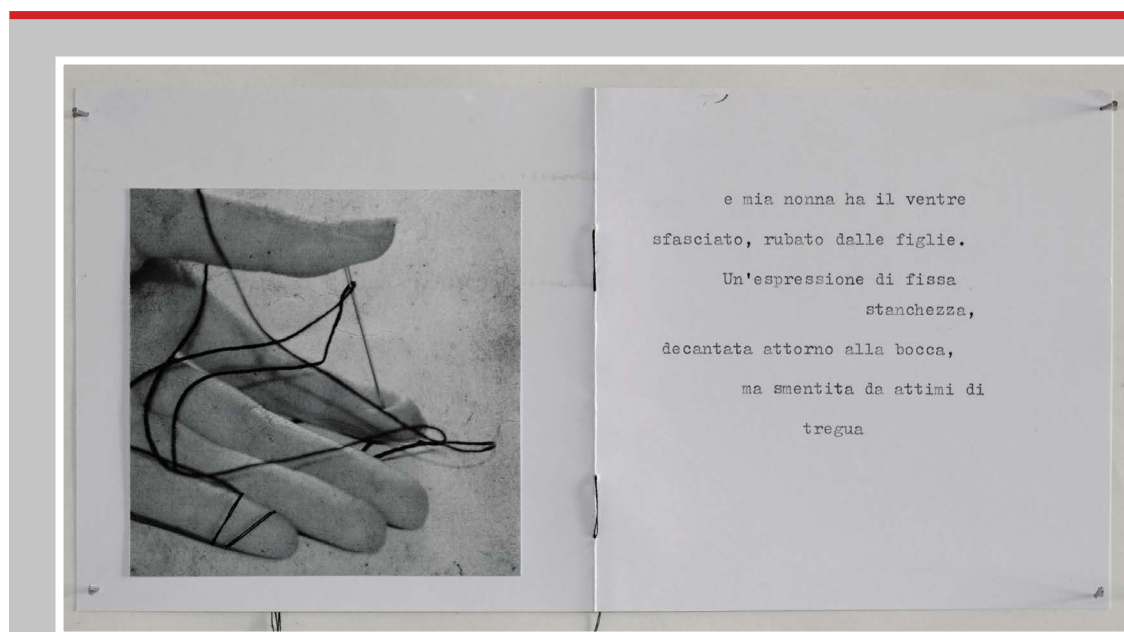


fig. 8 *Diary of a Metarmorphosis 01* di Eleonora Manca, 2015