

Rivista semestrale promossa e curata da  
Dipartimento di Storia dell'Arte e Spettacolo, Sapienza Università di Roma  
Dipartimento di Filosofia, Comunicazione e Spettacolo, Università Roma Tre

**Direttori** Enrico Menduni e Veronica Pravadelli

**Direttore responsabile** Enrico Menduni

**Comitato direttivo** Lucilla Albano, Paolo Bertetto (fondatore), Enrico Carocci, Giorgio De Vincenti (fondatore), Giulia Fanara, Marco Maria Gazzano, Enrico Menduni, Andrea Minuz, Stefania Parigi, Ivelise Pemiola, Veronica Pravadelli, Christian Uva, Vito Zagarrò.

**Comitato scientifico** Giaime Alonge (Università degli Studi di Torino), Silvio Alovio (Università degli Studi di Torino), Jacques Aumont (Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, EHESS), Raymond Bellour (CNRS, Paris), Peter Bondanella (Indiana University), Lucia Cardane (Università degli Studi di Sassari), Giulia Carluccio (Università degli Studi di Torino), Antonio Catolfi (Università per Stranieri di Perugia), Antonio Costa (Università IUAV di Venezia), Franck Curot (Université Grenoble 3), Elena Dagrada (Università degli Studi di Milano), Antoine de Baecque (Université Paris Ouest Nanterre La Défense), Mary Ann Doane (University of California - Berkeley), Richard Dyer (King's College, London), Claudine Eizykman (Université Paris 8), Thomas Elsaesser (Universiteit van Amsterdam), Uta Felten (Universität Leipzig), David Forgacs (New York University), Guy Fihman (Université Paris 8), Jesus Gonzalez Requena (Universidad Complutense de Madrid), Roman Gubem (Universitat Autònoma de Barcelona), E. Ann Kaplan (State University of New York - Stony Brook), Sandra Lischi (Università di Pisa), Giacomo Manzoli (Università di Bologna), James Naremore (Indiana University), Guglielmo Pescatore (Università di Bologna), Irmbert Schenk (Universität Bremen), Laurence Schifano (Université Paris Ouest Nanterre La Défense), Pierre Sorlin (Université Sorbonne Nouvelle Paris 3), Giorgio Tinazzi (Università degli Studi di Padova), Anita Trivelli (Università degli Studi "G. d'Annunzio" Chieti-Pescara), Valentina Valentini (Sapienza Università di Roma), Francis Vanoye (Université Paris Ouest Nanterre La Défense), Chris Wagstaff (Reading University).

**Caporedattori** Enrico Carocci, Giulia Fanara.

**Comitato di redazione** Leonardo De Franceschi, Ilaria A. De Pascalis (segreteria), Mauro Di Donato, Andrea Minuz, Marta Perrotta, Giacomo Ravasi, Christian Uva.

**Redazione** Bulzoni editore - via dei Liburni, 14 - 00185 Roma  
Autorizzazione del Tribunale di Roma n° 62/2010 del 24/02/2010

**Amministrazione**

Bulzoni editore S.r.l. - via dei Liburni, 14 - 00185 Roma  
Tel. 06 44 55 207 - fax 06 44 50 355 - e-mail: servizioperiodici@bulzoni.it

**Abbonamento annuo**

Italia euro 35,00 estero euro 65,00  
un numero euro 20,00 un numero doppio euro 40,00

c/c postale 31054000 intestato a: Bulzoni editore srl, via dei Liburni 14, 00185 Roma

*Gli scritti pubblicati in questo fascicolo impegnano la responsabilità dei singoli autori.  
Gli scritti pubblicati in questa rivista sono stati sottoposti a doppia peer review anonima*

*La peer review per i numeri 17 e 18 è stata effettuata da:*

Ilaria Agostini, Silvio Alovio, Simone Arcagni, Luca Barra, Claudio Bioni, Lucia Cardone, Enrico Carocci, Dario Cecchi, Alessia Cervini, Valerio Coladonato, Mariapia Comand, Franco Contorbia, Gabriele D'Autilia, Ilaria De Pascalis, Mauro Di Donato, Daniele Dottorini, Serena Facci, Alessandro Faccioli, Damiano Garofalo, Michele Guerra, Dominic Holdaway, Giulia Lavarone, Laura Leuzzi, Carmelo Marabello, Andrea Mariani, Anna Masecchia, Roy Menarini, Emiliano Morreale, Fabrizio Natalini, Paolo Noto, Peppino Ortoleva, Guglielmo Pescatore, Federico Pierotti, Gabriele Rigola, Stefania Rimini, Rosamaria Salvatore, Massimo Scaglioni, Alberto Scandola, Tomaso Subini, Christian Uva, Simone Venturini, Federico Vitella

*Dossier*  
Viaggi italiani.  
Paesaggi e territori  
nella cultura visuale  
dal boom agli anni del riflusso

*a cura di*  
Luca Mazzei e Stefania Parigi

Bulzoni editore

*Hanno collaborato all'editing di questo numero:*  
Giacomo Ravesi

In copertina:  
*Home-movie 8mm* (colore, muto, 1962)  
Ermanno Cavazzoni – Home MovieS  
Archivio Nazionale del Film di Famiglia, Bologna

ISSN 2038-5536

ISBN 978-88-6897-144-1

© 2019 by Bulzoni editore

È vietata la traduzione, la memorizzazione  
elettronica, la riproduzione totale o parziale, con  
qualsiasi mezzo, compresa la fotocopia, anche ad uso  
interno o didattico. L'illecito sarà penalmente perseguibile.  
a norma dell'art 171 della Legge n. 633 del 22/04/1941

<http://www.bulzoni.it>

e-mail: [bulzoni@bulzoni.it](mailto:bulzoni@bulzoni.it)

*Dossier. Viaggi italiani. Paesaggi e territori nella cultura visuale dal boom agli anni del riflusso*  
*a cura di Luca Mazzei e Stefania Parigi*

---

- 7 *Introduzione al viaggio.*
- 13 Enrico Menduni, *Cinema, treno, paesaggi. Uno sguardo italiano*
- 25 Stefania Parigi, *Odore d'Italia. I reportage di Pasolini nell'epoca del boom economico*
- 45 Giulia Fanara, *Ragazze con la valigia. Figure dell'erranza nel cinema italiano tra gli anni Cinquanta e Sessanta*
- 61 Luciano De Giusti, *Souvenir d'Italie*
- 79 Paola Valentini, *Inventario delle cose italiane e scorribande. Il viaggio nella televisione degli esordi*
- 97 Giorgio Avezzù, *L'Italia vista dal cielo e la leggibilità del paesaggio italiano*
- 113 Giovanna Carugno, *Il Cantagiorno come chiave di lettura del fenomeno del "viaggio musicale" in Italia*
- 125 Gabriele Landrini, *Le regioni italiane tra tradizione e innovazione. Il caso di Questa nostra Italia*
- 139 Mirco Melanco, *Quando le donne non osavano. Marcella Pedone viaggiatrice, fotografa e cineasta etnografica*
- 151 Raffaele De Berti, *Il reportage fotografico negli anni Sessanta. Dal viaggio in «Le Vie d'Italia» del Touring alla vacanza nel rotocalco «Epoca»*
- 163 Luca Malavasi, *Viaggi nell'Italia postmoderna. Luigi Ghirri e Pier Vittorio Tondelli*
- 177 Paolo Simoni, *Camera-car. Il paesaggio italiano nelle immagini dei cineamatori*

*Saggi*

---

- 197 Claudio Bisoni, *Altissima pressione e il film musicale italiano a metà degli anni Sessanta: tradizione, rinnovamento, melodia e British Invasion*
- 211 Vincenzo Estremo, *La distanza del visibile: 5.000 Feet is the Best*

*Recensioni ed eventi*

---

- 229 Danielle Hipkins, *Italy's Other Women. Gender and Prostitution in Italian Cinema, 1940-1965* (Peter Lang, Bern 2016) di Lorenzo Marmo
- 232 Ivo Blom, *Reframing Luchino Visconti: Film and Art* (Sidestone Press, Leiden 2017) di Stefania Parigi
- 235 Jane Gaines, *Pink-Slipped: What Happened to Women in the Silent Film Industries?* (University of Illinois Press, Urbana 2018) di Cristina Jandelli
- 238 Scott Loren e Jörg Metelmann (a cura di), *Melodrama After the Tears: New Perspectives on the Politics of Victimhood* (Amsterdam University Press, Amsterdam 2016) e Christine Gledhill e Linda Williams (a cura di), *Melodrama Unbound: Across History, Media, and National Cultures* (Columbia University Press, New York 2018) di Ilaria A. De Pascalis

Danielle Hipkins, *Italy's Other Women. Gender and Prostitution in Italian Cinema, 1940-1965* (Peter Lang, Bern 2016, 448 pp.)

Il volume di Danielle Hipkins investiga le rappresentazioni della figura della prostituta offerte dal cinema italiano in uno spettro cronologico piuttosto ampio (1940-1965). L'autrice, pur non perdendo mai di vista la specificità dell'analisi che si è prefissa, adopera l'immagine sovradeterminata della "donna pubblica" come filtro per indagare più vaste configurazioni e dinamiche di gender. La prostituzione emerge di fatto come ambito privilegiato per un'implicita ma costante rinegoziazione dell'identità italiana, in un quarto di secolo particolarmente cruciale sia per la storia del paese che per quella del suo cinema. Il carattere esaustivo della ricerca intrapresa è reso evidente, oltre che dalla corposità e competenza del testo stesso, anche da un'utile appendice conclusiva in cui si elencano tutti i film italiani (l'8% del totale) in cui, tra il 1945 ed il 1965, compare un personaggio che si prostituisca.

Il lavoro di Hipkins si inserisce all'interno del vivace campo dei recenti studi anglofoni sul cinema italiano, posizionandosi con autorevolezza al fianco delle opere di studiosi come Louis Bayman, Catherine O'Rawe, Jacqueline Reich, Karl Schoonover ed altri. Anche Hipkins, come gli altri autori citati, intreccia in modo raffinato la riflessione sul contesto culturale del periodo con un'attenzione alle pratiche testuali. Ed i film sono a loro volta discussi tanto nelle loro articolazioni narrative che nelle loro opzioni stilistiche. Il discorso di Hipkins contribuisce in questo senso alla netta emancipazione del dibattito sul cinema italiano dall'interesse esclusivo verso le pratiche autoriali. Prestando un'attenzione innovativa a film non canonici, questo tipo di approccio guarda al cinema popolare e di consumo come ambito cruciale per la riflessione sulle forme italiane della modernità (*Italian Modernities* è significativamente il titolo della collana dell'editore Peter Lang cui il volume appartiene). Hipkins gestisce inoltre con acume il bagaglio critico-teorico specifico degli studi sul cinema italiano ed il portato degli studi femministi sul cinema, trovando un ottimo equilibrio tra questi paradigmi anche assai differenti.

Il libro è strutturato in tre parti, ciascuna articolata a sua volta in tre capitoli.

Contemporaneamente, come sottolinea Hipkins stessa nell'introduzione, gli eventi cardine che più influenzano la storia delle dinamiche di gender italiane nello spettro cronologico preso in considerazione sono essenzialmente due: da un lato, la seconda guerra mondiale e le sue conseguenze; dall'altro, il dibattito sull'opportunità o meno di smantellare le case chiuse, approdato poi alla promulgazione della Legge Merlin del 1958. Il volume gestisce perciò contemporaneamente un'articolazione in nove capitoli, una struttura tripartita ed una essenziale biforcazione: la coesistenza di queste diverse impalcature interne consente ad Hipkins di dipanare un discorso fluido, articolando appieno le *nuances* della riflessione e spostandosi continuamente tra testi di genere diverso.

La prima sezione muove dai discorsi lombrosiani di cui si ammantarono le pratiche igieniste dello stato positivista Ottocentesco ed affronta l'intreccio tra retorica virilista e maternalista del fascismo, per poi concentrarsi sul ruolo della prostituta nell'immaginario bellico e postbellico. Il primo capitolo in particolare si focalizza sui melodrammi dell'inizio degli anni Quaranta (film come *La peccatrice*, Palermo 1940; *Noi vivi e Addio Kira*, Alessandrini 1942; *Desiderio*, Rossellini e Pagliero 1946) in cui viene rintracciata una rappresentazione spesso simpatetica delle donne perdute. Le trame ripetitive e barocche che mettono in racconto la sessualità melodrammatica di queste antieroina costruiscono infatti, secondo Hipkins, un'analogia con le tortuose vicende dei soggetti italiani sofferenti sotto il fascismo.

Ben diverso ciò che accade invece nel dopoguerra (capitoli 2-3), allorché il corpo femminile diventa metafora concreta tramite cui articolare le ansie legate alle invasioni straniere del territorio nazionale. Si sviluppa allora una tendenza a colpevolizzare il soggetto femminile nella sua trasgressione, attribuendola spesso più ad un desiderio di guadagno facile e veloce che non alle drammatiche circostanze materiali. Il lavoro di Hipkins si inserisce qui nell'ampio alveo di lavori recenti che problematizzano l'eredità del neorealismo, rintracciandovi una tendenza alla marginalizzazione dei discorsi precipui del femminile. La critica alle pratiche realiste del cinema dell'epoca raggiunge risvolti particolarmente interessanti nella riflessione sugli inserti di materiale documentario che raccontano i raid contro la prostituzione, in film come *Un americano in vacanza* (Zampa 1945) o *Roma città libera* (Pagliero 1946): l'impiego di questo tipo di immagini non serve tanto – o soltanto – in direzione veridittiva, secondo Hipkins, quanto come forma di “disgusto performativo” nei confronti delle donne, capro espiatorio tramite cui la società italiana postbellica negoziava la propria versione della storia recente. Ancora, nel terzo capitolo il discorso sulla prostituzione si intreccia a quelli dell'alterità razziale (il problema dei figli dei soldati afroamericani e delle donne italiane) e delle differenze regionali: in film come

*Campane a martello* (Zampa 1949), *Vulcano* (Dieterle 1949) e *Napoli milionaria* (De Filippo 1950), il sud diviene territorio privilegiato dove inscenare un doppio movimento in cui la redenzione e la reintegrazione della donna perduta e la sussunzione del meridione all'interno del corpo nazionale può avvenire solo a scapito dell'Altro razziale, che deve invece esserne espulso.

La seconda parte del volume affronta invece quel decennio complesso e metamorfico che sono stati gli anni Cinquanta italiani. Collocato a metà strada tra i due eventi chiave summenzionati (la guerra e la legge Merlin), ed informato da entrambi, questo frangente del cinema italiano emerge come terreno d'indagine di particolare interesse: a lungo interpretato come mero momento di risacca, esso propone viceversa una continua e assai proficua contaminazione tra alto e basso, pratiche autoriali e tendenze divistiche, discorsi tradizionali e soluzioni emancipative. Il quarto capitolo analizza la figura della passeggiatrice come modalità di espressione delle ansie relative all'uscita delle donne dalla sfera domestica e al loro ingresso sempre più pervasivo nel mondo del lavoro (come segretarie, operaie, commesse). Il racconto corale che caratterizza fortemente questa fase viene interpretato da Hipkins prendendo in prestito, in una mossa teorica tanto ardita quanto azzecata, le categorie adoperate da Tania Modleski per analizzare il cinema di Hitchcock nel suo classico *The Women Who Knew Too Much* (1988). I film discussi (*Miss Italia*, Coletti 1950; *Roma ore 11*, De Santis 1952; ed i lavori collettivi *Siamo donne*, 1953 e *L'amore in città*, 1953) condividono infatti con *Vertigo* (1958) i temi della "caduta" della donna e della spinta investigativa del personaggio maschile, tramite cui si articola un intreccio inestricabile di empatia e misoginia nei confronti della sfera del femminile.

Il quarto capitolo inaugura anche l'analisi, che prosegue in quello successivo, dell'importante "filone bordellistico" (*Persiane chiuse*, 1950; *La tratta delle bianche*, 1952, entrambi di Comencini; *Donne proibite*, Amato 1953; *Il mondo le condanna*, Franciolini 1953). Questi film riflettono esplicitamente sul tema della prostituzione, evidentemente anche in relazione al dibattito politico che infuriava all'epoca sulla questione delle case chiuse. Hipkins vi rintraccia un potenziale fortemente dirompente, in quanto narrazioni che concedono allo sguardo femminile una forza dapprima inusitata, che emancipa le donne dallo status di meri oggetti e propone nuove configurazioni spaziali ed identitarie. Il terreno del *woman's film* si rivela dunque un ambito cruciale per comprendere non solo le dinamiche di generificazione del cinema dell'epoca ma anche le sue potenzialità progressiste. Il sesto capitolo si concentra viceversa sui modi in cui il dibattito relativo alla Legge Merlin ha influenzato la commedia, in particolare l'articolazione dei discorsi divistici, evidentemente assai diversi, di Sophia Loren e Gina Lollobrigida da una parte, e di Franca Valeri dall'altro.



L'ultimo terzetto di capitoli è invece dedicato all'Italia degli anni Sessanta, e alle metamorfosi del cinema e della società italiani dopo la chiusura delle case chiuse. La vasta erotizzazione del cinema italiano di questi anni è stata messa direttamente in correlazione con tale cambiamento epocale dei costumi sessuali degli uomini italiani: gli schermi avrebbero rimpiazzato i bordelli come spazio di esercizio dell'oggettificazione indiscriminata dello sguardo maschile nei confronti del corpo femminile. Hipkins cerca di andare oltre tale idea di un "cinema postribolare", e di indagare in modo complesso questi anni di incipiente rivoluzione sessuale. La commedia all'italiana (capitolo 7) appare allora come spazio ideale per riflettere sull'associazione tra cultura di massa e femminilità che pervade la cultura dell'epoca. La figura della prostituta serve contemporaneamente ad articolare una nostalgia per parametri di gender più saldi ormai superati, e per esplorare il timore che le donne diventino lavoratrici indipendenti dotate di potere d'acquisto.

Gli ultimi due capitoli del libro investigano altresì il modo in cui la rappresentazione della prostituzione inizia finalmente ad essere anche un modo, dopo la diffusione della Legge Merlin, per problematizzare il maschile. In film come *La notte brava* (1959) e *La viaccia* (1961) di Bolognini, *La ragazza in vetrina* (Emmer 1961) e *Le soldatesse* (Zurlini 1965), le figure del cliente (capitolo 8) e poi dei protettori e dei mantenuti (capitolo 9) servono ad Hipkins a riflettere sulla narrativizzazione della vergogna, e sulle implicazioni *queer* ed omosessuali presenti all'interno di questi testi. Hipkins conclude dunque il proprio percorso inserendosi all'interno di uno dei trend più frequentati e più brillanti della ricerca contemporanea sul cinema italiano, ovvero quello sulle forme della mascolinità. Ancora una volta, le dinamiche della prostituzione servono a demarcare i confini culturali ed ideologici essenziali alla definizione dell'identità soggettiva e collettiva. Ed ancora una volta, la riconferma dei limiti della sessualità normativa si intrecciano con l'ansia e le potenzialità che scaturiscono da percorsi divergenti.

Lorenzo Manno

Ivo Blom, *Reframing Luchino Visconti: Film and Art* (Series Clues no. 4, Sidestone Press, Leiden 2017, 314 pp.)

Lo studio di Ivo Blom tocca due traguardi contemporaneamente: da una parte offre l'analisi più ampia ed esaustiva sul rapporto tra il cinema di Visconti e le arti figurative; dall'altra rappresenta una delle riflessioni più incisive e intense sull'estetica e sullo stile del regista, sul suo modo di concepire l'immagine, sul suo vocabolario visuale.

Blom si muove in concordanza con le linee di ricerca legate all'archeologia dei media e alla nuova storiografia del cinema, ricorrendo in particolare al concetto di *parallax historiography* con cui Catherine Russell indica il processo di interazione e rivisitazione tra vecchie e nuove forme mediali. La prospettiva degli studi visuali viene coniugata con quella degli studi culturali, calando le opere viscontiane in un preciso contesto storico e adottando il metodo della ricerca genealogica per radiografare i movimenti delle immagini, da un testo a un altro, da un medium a un altro.

Intervisualità, intermedialità, intertestualità, intratestualità – indagate attraverso un dialogo continuo con gli studi di Irina O. Rajewsky, Agnes Pethö, Werner Wolf – divengono le chiavi indispensabili per penetrare l'universo artistico viscontiano e metterlo in rapporto sia con il mondo delle immagini in cui si situa storicamente sia con quello che lo precede e al quale attinge. Con questi strumenti e un lungo lavoro di visioni Blom affronta l'*imagery* di Visconti nelle sue doppie intersezioni con la storia dell'arte figurativa e con la storia del cinema, muovendosi in un'ottica che esalta i flussi, i passaggi, le riscritture.

Il suo libro è diviso in due parti. La prima è esplicitamente dedicata alle diverse forme in cui la pittura compare o viene utilizzata nei film di Visconti. Si tratta di uno degli aspetti meno approfonditi dalla critica che ha spesso privilegiato i rapporti, altrettanto intensi, del cinema viscontiano con il campo della letteratura, del teatro e della musica. Blom analizza innanzitutto la citazione del quadro, rifacendosi agli studi dello storico dell'arte Michael Baxandall che rielabora il concetto di "influenza", svincolandolo da un approccio storicistico, teleologico e lineare. La citazione viene letta in termini di "appropriazione": essa non è mai una riproduzione inerte, ma una riconfigurazione, direttamente legata al senso del racconto e dei personaggi in cui è calata. L'esempio su cui lavora Blom è *Il bacio* di Francesco Hayez nel film *Senso*. Un'altra modalità di incontro inter-artistico consiste nella riproposizione diretta del quadro (per esempio *La morte del giusto* di Jean-Baptiste Greuze in *Il Gattopardo*, 1963, o le *Conversation Pieces* di Gruppo di famiglia in un interno, 1974) e nell'attenzione dedicata alle tipologie del ritratto pittorico e fotografico. A fronte di questi usi diretti e indiretti, perfettamente integrati in una trama sensoriale e concettuale, la pittura fornisce ai film storici di Visconti una vera e propria fonte di documentazione per i costumi, le scenografie, la ricostruzione degli interni e del paesaggio. Contemporaneamente essa offre un serbatoio prezioso di modalità luministiche e coloristiche per la fotografia cinematografica. Nelle opere di Visconti non c'è mai un particolare, un gesto, un motivo, una sfumatura di luce e ombra che non si inscrivano in una storia complessa e ramificata di incontri e di scambi con l'immagine pittorica e con le sue forme di teatralizzazione del quadro. Queste riappropriazioni sono sempre

funzionali alla definizione e all'intensificazione del senso della visione, di una particolare concezione del mondo e del racconto, come è dimostrato anche nel capitolo dedicato al motivo del velo ricorrente nel costume dei personaggi, che viene direttamente congiunto da Blom ai procedimenti del «velare, svelare e rivelare» propri dello stile filmico viscontiano.

La seconda parte del libro, che a mio parere è quella più stimolante e innovativa, si concentra sul processo di costruzione dell'immagine di Visconti, sulle peculiarità della sua *mise en scène*, sulle forme del suo sguardo.

La domanda che sta alla base dell'intero lavoro di Blom è la seguente: "Da dove vengono le immagini viscontiane?". Ovvero da dove vengono non soltanto i motivi figurativi o le risonanze pittoriche, ma anche le scelte stilistiche, i modi di guardare e di riprendere?

La sua risposta consiste nell'elaborare una vera e propria tela intermediale e intertestuale, in cui le immagini viscontiane vengono raccordate, al di là di certe ascendenze pittoriche, alle trame visive del cinema a lui precedente o contemporaneo.

In tal modo Blom si inserisce in un territorio veramente labirintico, delineando molteplici spazi di interferenze, di rimandi, di riprese, e intercettando non soltanto il movimento di provenienza delle immagini (da dove vengono?) ma anche quello del loro girovagare (dove vanno?) tra i media e i testi filmici. È un lavoro quasi titanico, che rischia di non finire mai, e che il libro non riesce a contenere nelle misure abituali che sono consentite dagli editori e dai lettori (in questo caso 314 pagine fitte fitte). Per questo motivo vengono esclusi dalla trattazione i materiali concernenti i primi progetti di Visconti, i rapporti più circostanziati con il cinema francese degli anni Trenta, la comparazione tra *Ossessione* (1943) e *La bête humaine* di Jean Renoir (1938) o *Le dernier tournant* di Pierre Chenal (1939), la collaborazione alla *Toca* di Renoir e poi di Carl Koch (1941), a cui Blom ha già dedicato un saggio. L'intelaiatura che l'autore costruisce è talmente espansa da dover essere riversata in una ulteriore, prossima pubblicazione.

Con un alto tasso di analiticità e di competenza filologica Blom si concentra in particolare su quattro caratteristiche fondamentali dello stile viscontiano: la messa in scena in profondità; il ricorso alla *mise en abîme* attraverso l'uso costante di porte e finestre all'interno dell'inquadratura; l'immagine in movimento e il movimento dell'immagine, ovvero i "gesti" (panoramiche e carrelli) della macchina da presa che consentono l'esplorazione dell'ambiente e dei corpi; il motivo dello specchio come elemento da cui scaturisce la riflessione sull'identità dei personaggi e della visione cinematografica.

Rifacendosi agli studi dello storico dell'arte romeno Victor I. Stoichita, in particolare al suo *L'instauration du tableau. Metapeinture à l'aube des temps modernes* (1993), Blom si sofferma sui procedimenti compositivi e metalinguistici di Visconti, tracciando un dialogo continuo tra la storia delle immagini fisse e la storia delle immagini dinamiche. Per limitarmi a un solo esempio, nella grande mole dei percorsi incrociati dal libro di Blom, la messa in scena in profondità – ovvero l'uso della profondità di campo – trova un terreno generativo oltre che nelle arti figurative del passato, in una certa parte del cinema muto, nei primi film sonori sovietici, nella cultura dell'immagine europea e americana degli anni Trenta e Quaranta, nonché nello stesso cinema italiano fascista. Al di là del solito nome di Renoir, che è diventato un passaggio obbligato e scontato della critica, Blom chiama in causa, tra gli altri, Max Ophüls, Grigorij V. Aleksandrov, Gianni Franciolini e Gennaro Righelli, non distinguendo tra cultura alta e bassa, mescolando il cinema d'autore con il cinema popolare.

Nell'affrontare i viaggi delle immagini, il libro si offre alla lettura come una mappa virtualmente infinita di sentieri che si aprono davanti agli occhi del critico e dello studioso. Con una maniacalità del tutto omologa all'oggetto di analisi – lo spettacolo, raffinato, seduttivo e intermediale sguardo viscontiano – Blom ci fa compiere un triplo movimento, portandoci a girovagare da un'arte all'altra, da un film all'altro, da un Paese all'altro. Ci troviamo così a errare attraverso l'erranza stessa delle immagini, con la bussola che l'autore ci fornisce, perfettamente dotata dal punto di vista metodologico e orientata da un assillo conoscitivo e interpretativo veramente fuori dalla norma.

Stefania Parigi

Jane Gaines, *Pink-Slipped: What Happened to Women in the Silent Film Industries?* (University of Illinois Press, Urbana 2018, 328 pp.)

Una posizione radicale domina l'ultimo libro di Jane Gaines, ed è uno scetticismo ampiamente dibattuto dall'autrice sul piano teorico in un intero capitolo dedicato alla filosofia della storia. Abbiamo una domanda, cosa accadde alle donne impiegate nell'industria del cinema muto americano intorno al 1925, e non abbiamo alcuna concreta risposta per comprendere questa data spartiacque. La frattura si colloca al volgere dell'era del muto che attrici, produttrici, sceneggiatrici e registe (in ordine di rilevanza numerica) avevano contribuito a far nascere e crescere per lo più attraverso modi di produzione familiare: poi saranno respinte dal cinema narrativo

hollywoodiano in un crescendo di irrilevanza e marginalizzazione. Fino ad arrivare al femminismo degli anni Settanta che, rivolgendo tutta la sua attenzione alla teoria dello sguardo nel periodo classico, decreta l'assenza delle donne dal processo produttivo anche per le prime tre decadi del Novecento, contraddicendo quella che a noi, oggi, appare un'evidenza storica: le donne nel cinema, fin da prima della nascita di Hollywood, erano presenti in tutti i comparti produttivi. In più il femminismo negò efficacia ad un approccio empirico che, unico, avrebbe mostrato la loro presenza almeno nei primi tre decenni della storia del cinema. Promosse sì la nascita degli studi in ambito accademico ma, rigettando gli approcci empirici, distolse lo sguardo dall'unico luogo dove la sottostima della presenza femminile sarebbe stata in seguito evidenziata e sostanziata: negli archivi.

Negli ultimi decenni i *women's studies* internazionali, come mostra questo studio con la sua amplissima bibliografia, hanno esplorato le fonti, costruito reti digitali e restaurato le opere. Specifici finanziamenti hanno consentito la creazione del portale Women Film Pioneer Project, che oggi allarga l'orizzonte a ricerche che estese oltre i confini nazionali e di cui questo volume rappresenta la prima riflessione teorica complessiva. Grazie a tale cambio di paradigma lo scenario adesso appare completamente mutato, tanto che dall'aver sottostimato il fenomeno si può addirittura temere di sovrastimarlo.

Non abbiamo una risposta alla domanda "che cosa è successo", ma ora sappiamo che, prima di ricevere la lettera di licenziamento evocata nel titolo *Pink-slipped* (spesso neanche spedita perché per allontanare le numerose *freelance* del settore non era necessaria), le donne nell'industria cinematografica del periodo muto ci sono state in ampio numero. Perfino le registe sono passate dalle ventisei censite nel 1973 alle oltre sessanta attuali, anche produttrici-registe. Ma oggi, soprattutto, è divenuta evidente l'esclusione dalle filmografie per numerose di loro: anche i crediti ufficiali appaiono "liquidi" ai nostri occhi, perché non le menzionano anche se "erano lì". Sottoposta a numerose domande storiografiche la trattazione mette in campo un vuoto di risposte e allo stesso tempo comincia a raccontare una nuova storia.

Gaines dedica un intero capitolo ad Alice Guy-Blaché, riconosciuta pioniera del cinema transnazionale (operò tra Francia e Stati Uniti), la cui attribuzione delle opere resta incerta e confusa come la loro cronologia. È un caso paradossale, la prima e la più famosa pioniera ha ancora una storia lacunosa alle spalle. Non sappiamo ancora esattamente ricostruire la genesi di una poetica originalissima delle nascite che in tre brevi film francesi mostra neonati estratti dai cavoli, venduti ai genitori al mercato e portati in grembo da gestanti dissipate, anche per colpa delle dichiarazioni incongruenti della stessa Alice Guy. Per riprendere una definizione di Monica Dal-

l'Asta, quello delle donne nel cinema muto fu un fallimento, ma di successo. E, aggiunge Gaines, capace di insegnare molto al presente, per esempio a coltivare la memoria invece di contribuire a dissiparla: per questo la dinamica fra "noi" e "loro" è tanto fertile da consentire all'opera on line <https://wfpp.cdrs.columbia.edu/> di aggiungere praticamente ogni giorno nuove voci biografiche al censimento che sta avvenendo su scala globale. Casi isolati possono apparire man mano sistemici, il lavoro è ancora in corso.

Ma perché queste donne sono scomparse dall'orizzonte storiografico, si chiede Gaines? La Feminist Film Theory, mentre costruiva la sua fondamentale teoria del dominio patriarcale della rappresentazione filmica nel cinema classico, aveva decretato, si è detto, l'assenza delle donne che invece "erano lì" – e dove ce ne era una, deduce Gaines, ce ne erano delle altre. Operavano in particolare su alcuni generi come il melodramma cui, secondo la definizione della sceneggiatrice di Rodolfo Valentino June Mathis, infondevano una *voice of the home*, un *magic something* che si può oggi assumere come punto di vista femminile confluito nella Hollywood classica attraverso la presenza della forma melodrammatica anche all'interno di generi come western, l'action-thriller e il gangster movie. In uno dei capitoli più convincenti del volume, Gaines intesse un dialogo storico fra il destino di alcune celebri autrici di sceneggiature, espunte dall'industria dopo aver letteralmente ideato il "tempo dell'incertezza" su cui si fonderà il melodramma della Hollywood classica, e quello delle impiegate degli studios sempre più precarizzate e sottopagate che un abisso sociale separava dalle altre, autentiche donne di potere.

Il mutamento dell'assetto produttivo seguito all'investimento dei capitali finanziari rese il comparto cinematografico più rispettabile, e la creazione del rigido oligopolio costituito dallo studio system mise fine alle produzioni di singoli film su cui si era concentrato l'apporto delle donne, soprattutto attrici-produttrici. Ma il vero motivo della "scomparsa" femminile dall'industria dopo il 1925, insinua Gaines, potrebbe consistere in una svolta sociale: quando l'ingresso della finanza decretò l'importanza economica del settore cinematografico, gli impieghi femminili potrebbero essere divenuti appetibili per gli uomini che si erano tenuti fino a quel momento lontani dal nuovo, incerto e precario, comparto produttivo. Siamo ancora solo alle supposizioni. Una risposta veramente convincente ancora manca.

Però, per il solo fatto di sapere su di loro molto più di un tempo, si possono formulare delle nuove ipotesi. Per esempio che le donne divennero sceneggiatrici o registe perché frequentavano i set, semplicemente perché "erano lì" e perché il primo cinema presentava una relativa fluidità delle mansioni tecnico-artistiche. Anche ricostruire questo mansionario con maggiore esattezza potrebbe consentire di raccon-

tare una storia diversa da quella che attualmente conosciamo: Gaines prende ad esempio la funzione della custode degli studios, *janitress*, che si suppone diversa dall'omologa figura maschile anche se non si sa in cosa esattamente consistesse né il suo lavoro né questa diversità.

Il volume termina con una carrellata internazionale di pioniere appena riscoperte e si chiude con un caso paradigmatico. La pedagogista italiana Elvira Giallanella, indagata per la prima volta compiutamente da Micaela Veronesi nel 2016, aveva girato nel 1919 il suo film pacifista *Umanità*, conservato alla Cineteca Nazionale, che non era mai giunto nelle sale, motivo per cui Giallanella non risultava nelle filmografie. Ora, restaurato, ci restituisce la visione di una catastrofe, gli scenari dal vero del Carso devastato dalla guerra mondiale con i suoi macabri resti destinati a raccontare ai bambini gli orrori della guerra e la necessità della pace. Senza la ricerca d'archivio questa storia non sarebbe esistita, la stessa esistenza della regista sarebbe rimasta nell'ombra. Oggi l'alleanza fra le tecnologie, le reti digitali, le studiose e le loro metodologie empiriche consentono arricchimenti continui della conoscenza. Pur sapendo di non sapere, conclude Gaines, è irrinunciabile cercare, costruire nuove utopie e continuare a immaginare l'inimmaginabile.

*Cristina Jandelli*

Scott Loren e Jörg Metelmann (a cura di), *Melodrama After the Tears: New Perspectives on the Politics of Victimhood* (Amsterdam University Press, Amsterdam 2016, 337 pp.); Christine Gledhill e Linda Williams (a cura di), *Melodrama Unbound: Across History, Media, and National Cultures* (Columbia University Press, New York 2018, 406 pp.)

Quella di "melodramma" è una categoria teorica di grande complessità, che ha segnato profondamente gli studi di cinema negli ultimi decenni. A partire dai saggi fondativi di Thomas Elsaesser, Christine Gledhill, Laura Mulvey, Linda Williams, sono stati tanti gli scritti che si sono confrontati con le implicazioni fra melodramma teatrale, estetiche melodrammatiche cinematografiche e gli effetti di questi modelli narrativi sui pubblici, interrogandosi sulla produttività di questa imbricazione.

Negli ultimi due anni, due volumi collettanei di grande spessore e ampio respiro sono tornati ad affrontare le categorie attivate dall'idea del melodramma, che viene presa in considerazione da due punti di vista molto diversi – quasi in contradd-

dizione l'uno con l'altro. In *Melodrama After the Tears* i curatori hanno raccolto una serie di interventi (in parte presentati al convegno *After the Tears*, tenutosi nel novembre 2011 presso la University of St. Gallen) sul modo in cui alcune dinamiche melodrammatiche sono declinate nelle forme del "vittimismo" rappresentate negli audiovisivi contemporanei, intesi sia come strumenti di testimonianza di eventi storici che come portatori di discorsi pubblici che articolano dimensione privata e strutture politiche. *Melodrama Unbound* propone invece una prospettiva che superi l'idea della sofferenza e del vittimismo come centrali rispetto alle forme melodrammatiche; i suoi interventi vanno invece ad esplorare aspetti storici e dimensioni nazionali e transnazionali anche molto diversi fra di loro, e costruiscono una riflessione più orientata al melodramma come modalità del pensiero. Entrambi i volumi vogliono comunque interrogarsi sulle ampiezze teoriche portate da una categoria che non può essere limitata a un genere, e neppure a un modo di narrazione, ma viene affrontata nel suo essere pervasiva dell'esperienza culturale quotidiana, soprattutto dei soggetti contemporanei.

È innanzitutto il valore politico dell'esperienza dell'"essere vittima" ad essere esplorato in *Melodrama After the Tears*, partendo dalla prospettiva di Jacques Rancière secondo cui per mantenere attivo uno scambio politico è necessario individuare gli estremi dialettici dello scambio ma evitare al tempo stesso di semplificarne le posizioni, cosa che ridurrebbe la tensione produttiva. Tale dinamica riflette quella della "polarizzazione morale" individuata da Peter Brooks nel suo saggio seminale del 1976 come uno dei nuclei dell'immaginazione melodrammatica, e contribuisce a configurare le soggettività delle "vittime" secondo una leggibilità non banalizzata, che associ l'essere "vittima" al possedere e vedere riconosciuta la propria "virtù", in una perversione delle forme melodrammatiche tradizionali esplorate appunto da Brooks.

La logica culturale del melodramma affronterebbe infatti l'impossibilità di tenere assieme l'idea universalista di soggetto liberale con gli individui specifici, calati in situazioni sociali concrete; tale fallimento ha come orizzonte emotivo quello del "resentimentalismo", che condensa la vendetta e il risentimento con il sentimentalismo di fronte all'impossibilità del riconoscimento reciproco. La vittima nel racconto melodrammatico ottiene così una nuova *agency* politica proprio attraverso la consapevolezza della sconfitta da parte della comunità sociale a livello culturale e istituzionale. Questa dinamica viene illustrata soprattutto nel primo capitolo della raccolta, scritto da Thomas Elsaesser e dedicato proprio a *Melodrama and Victimhood: Modern, Political and Militant*. Nell'intervento viene innanzitutto sottolineata l'ambiguità morale che continua a pervadere il posizionamento dei soggetti nella scena melodram-



matica, producendo un'economia di gestione sia del vittimismo che della colpevolezza. L'esibizione della sofferenza in uno spazio retorico come quello globale contemporaneo, che si rivela incapace di trasformare tale tensione in strategia politica, viene gestita attraverso il posizionamento vittimistico, sia a livello sociale che morale. In tal modo, le politiche culturali del melodramma divengono rappresentazione delle asimmetrie del potere in atto nella quotidianità della globalizzazione: in quanto "segnaposto" (*placeholder*), punta il dito verso le contraddizioni e le criticità del potere senza cercare di risolverle.

L'idea secondo cui le forme melodrammatiche illustrano la differenza fra bene e male in un mondo sempre più contraddittorio torna anche nell'intervento di Linda Williams, che si concentra in modo più esplicito sullo storytelling e sulla spettacolarità estesa nel tempo della serialità oltre che nello spazio profondo degli schermi cinematografici. Il melodramma diviene modo di narrazione dominante per affrontare le sofferenze innescate dalle politiche neoliberiste, secondo un modello simile a quello già configurato dagli scritti di Dickens benché in un contesto differente, che propone sostanzialmente una sovrapposizione fra etica politica e morale sociale. Il racconto melodrammatico fa implodere tutti i livelli della collettività in una dimensione personale, che mette in scena soggettività problematiche e contraddittorie, come evidenziato dagli interventi della seconda parte del volume. Le narrazioni del proprio essere vittime divengono strumento di cancellazione dell'interrogativo interpretativo, a favore di una narrazione assoluta e terapeutica al tempo stesso, che permetta nuove ritualità e configurazioni del collettivo.

Dopo questa consapevolezza di un nuovo modo di raccontare il sé, il volume torna ad affrontare le dinamiche socio-politiche, in relazione specifica con i modelli di messa in scena del trauma, che hanno avuto un ruolo tanto importante nella teoria del melodramma degli ultimi quindici anni. Testimonianza dell'orrore e del fallimento collettivo, le narrazioni del trauma trovano nelle dinamiche del melodramma uno strumento di riappropriazione di esperienze che non possono essere affrontate altrimenti. I racconti dominanti negli immaginari nazionali contemporanei (l'11 settembre 2001, Abu Grahb) vengono messi a confronto con esperienze di vittimizzazione collettiva precedenti (la Shoah). Le forme di messa in scena e la conseguente coscienza delle esperienze traumatiche divengono perciò modelli comuni di costruzione dell'identità e dell'appartenenza nazionali.

L'ultimo contributo al volume ne rimette però in discussione le basi, creando al tempo stesso un ponte verso il testo pubblicato nel 2018: si tratta infatti di un'intervista a Christine Gledhill, co-curatrice di *Melodrama Unbound*. Gledhill sottolinea nell'intervista come la riflessione sul melodramma permetta di affrontare dinamiche

sociali, economiche e del desiderio senza che l'estetica e la politica vengano condensate o spostate l'una nell'altra. Questo avviene, secondo la studiosa, perché il melodramma contribuisce alla circolazione di emozioni che non sono scollegate dalle configurazioni sociali e culturali (come elaborato da Sarah Ahmed ed E. Deidre Pribram, che nel volume del 2018 scrive un saggio dedicato proprio a questo argomento e intitolato *Melodrama and the Aesthetics of Emotion*). Al contrario, il racconto melodrammatico – soprattutto cinematografico – è lo strumento che permette il confronto fra vittime e carnefici, e non una narrazione di infinita sofferenza senza scopo. Non è l'intensità emotiva a determinare da sola il melodramma nella visione di Gledhill, ma un'organizzazione complessiva del racconto e delle forme della massa in scena.

L'idea di *Melodrama Unbound* nasce esattamente dal superamento delle idee di sofferenza e vittimismo associate alle forme del racconto melodrammatico: anziché fare riferimento al *Prometeo incatenato*, ovvero alla narrazione dell'esperienza di dolore dell'eroe tragico punito da forze trascendenti per aver osato sfidare i propri limiti, Christine Gledhill e Linda Williams scelgono di fare riferimento agli altri due testi della trilogia di Eschilo, che raccontano il *Prometeo liberato* e poi il *Prometeo portatore del fuoco*. In altre parole, Prometeo non è da considerarsi solo in quanto soggetto a forze a lui superiori, ma anche con altri aspetti della narrazione melodrammatica, che riguardano l'azione sfrontata e sensazionale, l'emozione romantica, persino alcuni aspetti comici e comunque la molteplicità dei registri, nonché la riconciliazione di cui è portatore il lieto fine (nel caso scelto dalle curatrici, Prometeo viene liberato da Ercole, di cui diviene amico, diviene un eroe d'azione nel rubare il fuoco, e conclude la sua traiettoria riconciliandosi con Zeus).

Non è insomma il genere a definire una narrazione melodrammatica, bensì la capacità dei racconti di muovere da alcuni specifici dilemmi morali per produrre un interesse attraverso modi di sentire che dai personaggi si riversano nel pubblico. Il volume dimostra complessivamente come le estetiche melodrammatiche abbiano a che fare con degli effetti emozionali, sensazionali, affettivi e sentimentali di grande potenza, che agiscono sulla cultura di massa. In questo senso, le curatrici tornano con grande efficacia ad interrogarsi su certe associazioni fra melodramma e appartenenze di *gender* che la teoria del cinema non può dare per scontate. Si riapre la riflessione su come il sentire melodrammatico sia stato progressivamente associato all'espressione di una "energia maschile", soprattutto nelle forme più sensazionali della cultura di massa che ha configurato le estetiche della modernità.

Anziché concentrarsi su una tassonomia ontologica che permetta di determinare le cause del melodramma e le sue specifiche diramazioni, l'antologia indaga in modo brillante le conseguenze delle sue estetiche, andando a vedere come movimenti

politici e sociali siano poi andati a rappresentare le passioni individuali dei soggetti, intrecciando indissolubilmente – benché secondo vari modi – le forme melodrammatiche con il capitalismo, il consumo di massa e le ideologie neoliberiste. In particolare, è l'uso di un linguaggio viscerale, espressione di un corpo specifico, che si affida al gesto e alla sensorialità della performance più che al contenuto di dialoghi che codifica le forme melodrammatiche come espressioni individuali, ragion per cui anche le accuse di mancanza di profondità psicologica nei personaggi non diminuiscono il coinvolgimento degli spettatori in un'esperienza estremamente situata, connotata da una corporeità e da una soggettività affettivo-emotiva individuata – come dimostrato all'interno della raccolta dal citato saggio di Deidre Pribam, dedicato all'investimento nei personaggi della serialità complessa contemporanea, in sintonia con gli interventi di Linda Williams (fra cui il capitolo qui incluso *World and Time: Serial Television Melodrama in America*).

L'estrema codificazione dei linguaggi coinvolti nei racconti melodrammatici rende però facile anche la messa in scena dell'idea di fraintendimento, per cui tanti racconti si basano sull'impossibilità di stabilire una comunicazione e una reciprocità, a favore invece di un eccesso di significato che si affastella e sovraccarica ciascuna situazione di significati e significanti che proliferano incontrollati. Scrive Gledhill nel suo *Prologo* a questo proposito che, se viene mantenuto un riconoscimento referenziale fra le esperienze quotidiane dei soggetti e la messa in scena melodrammatica, le estetiche che la veicolano si estendono oltre i limiti del concetto di "rappresentazione", mettendo in dialogo e individuando le strutture sottese alle relazioni fra gli aspetti contraddittori del modo in cui i soggetti apprendono e raccontano il mondo che li circonda.

In questa prospettiva, come scrive Linda Williams nell'altro dei due capitoli scritti per questa raccolta ("*Tales of Sound and Fury...*" or, *The Elephant of Melodrama*), il melodramma diviene un vero proprio modo di guardare al mondo, sotteso alla configurazione del modernismo vernacolare perché è quella struttura tensiva che mette in scena i nuovi modelli sensoriali della cultura popolare globale novecentesca, trasportandosi in spazi e tempi diversi. Quelli del "melodramma" sono dunque modi di narrazione che riescono ad affrontare problemi e criticità della società e della cultura che normalmente sono ritenuti impossibili da ridurre ad una esperienza singolare; tali narrazioni possono però articolarsi secondo una miriade di generi, estetiche e stili diversi (e non necessariamente legati all'"eccesso", che Williams vede come una lettura essenzialista da parte di Brooks). Per questo motivo, il melodramma non si oppone al realismo, né le forme melodrammatiche possono essere associate semplicemente agli aspetti più spettacolari e sensazionali in opposizione ad una nar-

razione classica: le dialettiche attraverso cui si è cercato di guardare ai modi del melodramma vanno ripensate come intrecci indissolubili che producono significato per la loro prossimità e per i modi in cui configurano i racconti, soprattutto di aspetti socialmente problematici, come dimostrato da diversi saggi contenuti nella raccolta (fra cui quello di Louis Bayman *The Sorrow and the Piety: Melodrama Rethought in Postwar Italian Cinema*).

Il volume si chiude infine con una specifica riflessione sul tempo melodrammatico, che riconduce alla questione della sofferenza radicale messa in scena in queste forme narrative. Il tempo nel melodramma infatti, benché irreversibile, non è mai uno solo, ma è continuamente rimandato e dilatato, infestato dal passato, e in lutto per i futuri che non potranno avvenire, secondo l'interpretazione proposta da Jane M. Gaines in *Even More Tears. The Historical Time Theory of Melodrama*. I gangli del tempo sono radicalmente disconnessi, e producono un effetto sul pubblico proprio attraverso le dialettiche basate sulla compresenza asimmetrica (assenza/presenza, passato/futuro, conoscenza/ignoranza, comprensione/fraintendimento). Conseguenza politica di tale prospettiva è la moltiplicazione dei possibili, la proliferazione di fantasie e immaginari che le estetiche e le forme melodrammatiche portano con sé, sia pure precari e destinati alla frustrazione. Questi labili futuri sono l'eredità del melodramma sul contemporaneo, dispositivi che innescano un pianto "intransitivo", incontrollabile, ma storicamente e politicamente determinato.

*Ilaria A. De Pascalis*