FORUM ANNUALE

FAScinA

Studiose di Cinema e Audiovisivi

collana del Forum delle Studiose
di Cinema e Audiovisivi

diretta da

Lucia Cardone e Mariagrazia Fanchi

Nata dal desiderio di costruire uno spazio editoriale capace di valorizzare le ricerche delle «donne che studiano le donne», FAScinA ospita monografie e volumi collettanei dedicati ai Women's studies di ambito cinematografico.

FAScinA / 13

collana diretta da

Lucia Cardone e Mariagrazia Fanchi

comitato scientifico

Mariapia Comand, Elena Dagrada, Monica Dall'Asta, Victoria Duckett, Giulia Fanara, Danielle Hipkins, Cristina Jandelli, Sandra Lischi, Catherine O'Rawe, Veronica Pravadelli, Hilary Radner, Chiara Tognolotti, Federica Villa

I contributi all'interno del volume sono stati sottoposti a peer review.

Viandanze

Donne in viaggio e in movimento nel cinema e negli audiovisivi

a cura di
Giulia Lavarone e Farah Polato

Edizioni ETS

www.edizioniets.com

Il volume è stato realizzato con il contributo del Dipartimento dei Beni Culturali dell'Università degli Studi di Padova e con il contributo del Dipartimento di Scienze Umanistiche e Sociali dell'Università degli Studi di Sassari nell'ambito di e.INS- Ecosystem of Innovation for Next Generation Sardinia (cod. ECS 00000038) finanziato dal MUR nell'ambito PNRR - MISSIONE 4 COMPONENTE 2, "Dalla ricerca all'impresa" INVESTIMENTI 1.5, "Creazione e rafforzamento di Ecosistemi dell'innovazione" e costruzione di "Leader territoriali di R&S".

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

© Copyright 2025
Edizioni ETS
Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa
info@edizioniets.com
www.edizioniets.com

Distribuzione
Messaggerie Libri SPA
Sede legale: via G. Verdi 8 - 20090 Assago (MI)

Promozione
PDE PROMOZIONE SRL
via Zago 2/2 - 40128 Bologna

ISBN 978-884677321-0

Il presente PDF con ISBN 978-884677410-1 è in licenza **CC BY-NC**

Indice

Di viandanza in viandanza
Giulia Lavarone, Farah Polato 9

Camminare per essere. Modi e spazi dell'erranza
nel cinema contemporaneo
Stefania Rimini 23

In città

"Margaretella nella città". Traiettorie urbane di libertà in *È piccerella*
di Elvira Notari
Maria Coletti 33

Il cammino della stand-up comedian. Traiettorie, gesti e abiti
in *The Marvellous Mrs Maisel*
Sara Pesce 43

"Chiacchieriamo camminando". *La bella estate*
tra racconto di formazione e *flâneuserie*
Myriam Mereu 53

Inabissarsi, tornare alla vita: *Ma nuit*
di Antoinette Boulat
Rosamaria Salvatore 63

Attraversare Berlino, prima e dopo: *Cycling the Frame*
e *The Invisible Frame* di Cynthia Beatt
Bernadette Piccolo 73

«Autour d'elle, le Japon». Koumiko, Charlotte
e i viaggi "per" l'altro
Alma Mileto 83

Per via

Nomadi, viaggiatrici, viandanti. Figure della mobilità nel cinema di Chantal Akerman
Alessia Brandoni 97

Westward the Women: A Feminine Journey Towards the Epic
Nadja Cohen 105

«We're on a road to nowhere». Nomadismo e ribellione femminile in *Avere vent'anni* di Fernando Di Leo
Federica Piana 115

Go West! Il "movimento" delle donne cinesi nel cinema di Jia Zhang-ke
Maria Francesca Piredda 125

Vite in transito: soggettività nomadi, maternità e genere nel film *Piccolo corpo*
Maria Elena D'Amelio 137

Diario di una Giovane Esploratrice. Paola Olivo, cineamatrice in viaggio
Chiara Petrucci 145

Sguardi in transito. Le immagini radicanti di Fiona Tan
Elena Marcheschi 155

Verso l'altrove

Maya Deren, cineasta in transito tra luoghi e linguaggi artistici
Anita Trivelli 167

Da *Viaggio in India* al *Regno delle meduse*: le viandanze di Lola Kreutzberg
Maria Ida Bernabei 177

Riflessioni sul profilo e sulla produzione mediale di Violet Cressy-Marcks
Carla Mereu Keating 189

«My Natives to Myself»: The Anthropological Travels of Beatrice Blackwood
Rinella Cere 199

Ulisse una donna? I viaggi pionieristici di Ella Maillart tra avventura e metafora esistenziale
Micaela Veronesi 211

Dal margine al centro: la viandanza femminile
come dispositivo narrativo. I ritratti di *Lady Travellers*,
donne viaggiatrici nella docuserie di Rai Storia
Anna Bisogno 223

Viaggio al fronte: emancipazione femminile e racconto biografico
delle prime infermiere di guerra tra Ottocento e Novecento
Alessia Francesca Casiraghi 231

Sconfinamenti

Mura (1892-1940), straniera dappertutto. Spostamenti trasgressivi
fra letteratura, cinema e industria culturale
Lucia Cardone 245

Fantaghirò. Sull'erranza della principessa-cavaliere
della televisione italiana
Sara Casoli 255

Onde e spazio elettronico. Il movimento come condizione
dei processi di ibridazione mediale al femminile
Maria Teresa Soldani 265

Attraversamenti, spazio pubblico e CCTV. Surveillance Art
e resilienza femminile
Deborah Toschi 275

Be a Hero(ine): le donne e l'esperienza
della mobilità mediata dalle action camera
Chiara Grizzaffi 287

Coreografie

Verso oriente. Alexandra David-Néel nel progetto cinematografico
di Liliana Cavani
Francesca Brignoli 299

In viaggio con Cecilia: qualche nota sul paesaggio
nel cinema di Cecilia Mangini
Alessia Cervini 309

No Country for Women? Italian Cowgirls and Stuntwomen
Traveling the Wild West
Paola Bonifazio 317

Una *Maschietta* a Torino. Liane Mirette, l'attrice del cinema muto italiano, oltre il canone e i confini
Stefania Carpiceci 329

Il movimento come rottura delle convenzioni: *La Cigarette* di Germaine Dulac
Laura Vichi 341

Viandanti vulcaniche: Bergman e Magnani attraverso il paesaggio eoliano
Simona Busni, Giovanna Santaera 351

Haila, Sira e le altre: Apolline Traoré, oltre confine
Farah Polato 363

Im-mobili

Derivare. *Messidoro* di Alain Tanner
Esther Hallé-Saito 377

In movimento, immobili. *American Honey* di Andrea Arnold
Giulia Lavarone 387

La duplice anomalia: donne e invecchiamento nel road movie italiano contemporaneo
Gloria Dagnino 397

Storie di *autome*. Macchine nubili, desideri transitori, previsioni di viaggio
Susanna Bandi 409

Attraversare le migrazioni: prospettiva intersezionale sulle estetiche dell'alterità in *Ibi* e *Maka*
Raissa Baroni 417

Andarsene, non scappare. Immaginazione femminile, resistenza ed esilio in *Women Talking* di Sarah Polley
Diletta Pavesi 429

Le autrici 439

Di viandanza in viandanza

Giulia Lavarone, Farah Polato

«Viaggiano i viandanti»[1] recita una canzone, cullandoci in un'assonanza che, quasi inerzialmente, fagocita nel sostantivo (universale?) maschile la pluralità dei soggetti che intraprendono ed esperiscono. Chi viaggia?

Nella cultura occidentale, a viaggiare, per antonomasia, è quell'Ulisse campione di un'umanità non fatta per «vivere come bruti», il cui andare, tramutatosi in erranza, diviene viatico di «virtute e canoscenza». A specchio, si staglia Penelope nella sua indefessa attesa domestica, divenuta, nella trasmissione dominante, emblema di fedeltà coniugale se non di un'astuzia – sempre di segno sospetto nel genere femminile – che pure la accomuna al compagno. E sempre dell'eroe è il viaggio inteso come parabola progressiva che, con le sue prove, conduce il soggetto a incarnare la figura che pienamente realizza il mondo in cui si muove. Così, il piacere della narrazione – come aveva ammonito Laura Mulvey – ci avviluppa in un immaginario abitato univocamente, avvolgendo nelle nebbie altri racconti, volti, figure.

Immettendosi nel solco tracciato da altri – ma soprattutto altre – il presente volume concorre dunque a dare corpo agli universi che palpitano sotto la soglia del visibile, raccogliendo le sollecitazioni emerse durante l'edizione 2024 del forum delle studiose di cinema e audiovisivi FAScinA (*Viandanze. Donne in viaggio e in movimento nel cinema e negli audiovisivi*, Università degli Studi di Sassari, 9-12 ottobre 2024), da cui prende il titolo pur non configurandosi come atti delle giornate sassaresi. Di esse i saggi qui raccolti, sottoposti a una accurata peer review, certamente rinnovano la pluralità degli apporti e dei punti di osservazione ma elaborati in una progettualità a sé stante. Il rilancio, esito di una fitta interlocuzione con le autrici, ha perseguito lo sviluppo dei contenuti presentati al forum alla luce del reindirizzamento nei percorsi di senso individuati dalla nuova architettura rispetto a ciò che, sin qui, abbiamo sommariamente convocato con

[1] Dal brano *In Viaggio*, album *Ko De Mondo* (1994) del gruppo musicale CSI-Consorzio Suonatori Indipendenti.

il termine «viaggio». Termine-contenitore mai pienamente contornabile, la voce «viaggio» si dipana (come spostamento, percorso esistenziale, fenomeno sociale…) rinominandosi in stretta aderenza alla nozione – a sua volta plurivoca – di «movimento» (fisico ma anche virtuale, diversamente qualificato in base a motivazioni, modalità di svolgimento, esperienza…) in una correlazione non inficiata nemmeno dalla, solo apparentemente contraddittoria, locuzione di «viaggio immobile». Al riguardo, siamo consapevoli che l'itinerario di seguito proposto è solo una delle disposizioni possibili: a propria volta esperienza di "viaggio", la lettura dei contributi, nella successione data o in quella liberamente intrapresa, certamente individuerà percorsi alternativi altrettanto fecondi.

Sulla scia degli studi biografici sulle donne-viaggiatrici[2] e della valorizzazione di una letteratura di viaggio al femminile, ritroviamo nel volume operazioni di scavo archeologicamente volte a far "respirare" ciò che è stato sepolto illuminando azioni, imprese, scritture. Nel volgersi a presenze e agentività che non si limitano a sconfinare ma che prospettano la riconfigurazione di forme del pensiero, gli interventi che seguono ci ammoniscono dal fascino, soggiogante, delle trappole dicotomico-contrappositive e dalla falsa sicurezza di definizioni stringenti. In questa prospettiva, ci piace ricordare che «la risposta al viaggio dell'eroe» (come recita il sottotitolo all'edizione italiana, *Il viaggio dell'eroina*[3]) del testo di Maureen Murdock, *The Heroine's Journey: Woman's Quest for Wholeness*, riorienta la funzionalità operativa, propria della proposta dell'antecedente[4], verso la centralità del soggetto e della sua *quest*. Pensata al femminile, la *quest* «delle donne» è proposta come mutuabile, indipendentemente dallo statuto biologico; piuttosto che sul "chi" (da cui, pure, scaturisce il ri-orientamento), l'accento è posto sugli approdi, ovvero sul perseguimento di una maturità quale pienezza [*Wholeness*] del soggetto oltre i regimi d'attesa che lo investono[5].

L'uscita dall'universale, la messa a fuoco del punto di vista e delle peculiarità (a loro volta, mobili) da cui si esperisce – non ultimo, il gender – sono stati gli inneschi per una torsione che ha investito anche quelle figure –

[2] L. Azema, *Donne in viaggio. Storie e itinerari di emancipazione*, Tlon, Roma 2022 (*Les femmes aussi sont du voyage. L'émancipation par le départ*, Flammarion, Paris 2021).

[3] M. Murdock, *Il viaggio dell'eroina*, Audino, Roma 2010 (*The Heroine's Journey: Woman's Quest for Wholeness*, Shambhala, Boston-Shaftesbury 1990).

[4] Ricordiamo che il titolo originale del manuale di Christopher Vogler, tradotto in Italia con *Il viaggio dell'eroe* (Audino, Roma 1992) è *The Writer's Journey: Mythic Structure for Writers* (MWP, San Francisco 1992).

[5] Per quanto nel volume di Murdock si sfiori a tratti una visione essenzialista.

declinate al maschile – divenute iconiche della mobilità e delle modernità: dal flâneur alla flâneuse[6] , dal turista alla turista[7].

Ne è scaturita altresì un'attenzione verso direzionalità "eccentriche" – là dove il centro è "sistemico" –, «capaci di aggirarsi negli spazi mobili delle metropoli o ai margini, con un carico di vitalità ancora tutta da esplorare» come scrive Stefania Rimini nel suo contributo d'apertura disponendosi a riconoscerne le incarnazioni nel cinema recente.

Restando sempre in tema di disassamenti, ricordiamo che è dallo posizione dello "sporgersi" e "protendersi" che Adriana Cavarero in *Nonostante Platone*[8] si accingeva a mettere in discussione l'impianto storicamente dominante della filosofia occidentale: «che ne sarebbe del pensiero se donne quali Penelope, Demetra, Diotima o la memorabile servetta tracia potessero prendere la parola e dire cosa e chi erano? Come concepiremmo il corpo, la sessualità, l'identità e il potere, se diventassero le protagoniste della narrazione filosofica?». Il protendersi[9] verso le forme del possibile, dunque, quale impulso di sommovimento rispetto alle forme simbolico-culturali acquisite dell'abitare il mondo: dagli spazi, allo stare, al divenire.

L'adozione stessa del termine «viandanza» non deve essere qui intesa quale individuazione di un paradigma specifico, contrastivo o eletto, di mobilità, piuttosto quale luogo di saldatura dove convergono, tenendosi insieme, l'«andante», la «via» e l'andare che si origina tra questi due poli. L'andare per via può allora essere esperito come il rassicurante immettersi in un tracciato predisposto, oppure come l'esporsi all'imprevisto che, "per via", ci coglie; la via può definire il tragitto tra un punto di partenza e una

[6] Sull'esperienza femminile del camminare urbano e sulla possibilità stessa di concepire, anche storicamente, una *flâneuse* si vedano, fra altri: J. Wolff, *The Invisibile Flâneuse: Women and the Literature of Modernity*, in «Theory, Culture and Society», II, 3, 1985, pp. 37-46; E. Wilson, *The Sphinx in the City. Urban Life, the Control of Disorder, and Women*, University of California Press, Berkeley (CA) - Los Angeles (CA) - Oxford 1991; A. D'Souza, T. McDonough (eds.), *The Invisible Flâneuse? Gender, Public, Space and Visual Culture in Nineteenth Century Paris*, Manchester University Press, Manchester 2006; L. Elkin, *Flâneuse. Donne che camminano per la città a Parigi, New York, Tokyo, Venezia e Londra*, Einaudi, Torino 2022 (*Flâneuse. Women Walk the City in Paris, New York, Tokyo, Venice and London*, Chatto & Windus, London 2016).

[7] Limitandosi a pubblicazioni in contesto italiano e ricordando che un incentivo alla riflessione delle implicazioni di gender rispetto al turismo è venuto dai settori della geografia e della sociologia, segnaliamo almeno E. Dell'Agnese, E. Ruspini (a cura di), *Turismo al maschile, turismo al femminile. L'esperienza del viaggio, il mercato del lavoro, il turismo sessuale*, CEDAM, Padova 2005; E. Ruspini, M. Gilli, A. Decataldo, M. Del Greco, *Turismo Generi Generazioni*, Zanichelli, Bologna 2013.

[8] A. Cavarero, *Nonostante Platone*, Editori Riuniti, Roma 1990.

[9] La «postura» è nevralgica nel pensiero di Cavarero e ritorna nella nozione di «soggetto inclinato» contrapposta al «soggetto verticale», centrale, stabile e autoreferenziale; nello sbilanciamento il soggetto si predispone a una fragilità propria dell'essere relazionale, esposto alla spinta verso l'esterno, verso l'altro; cfr. A. Cavarero, *Inclinazioni*, Raffaello Cortina, Milano 2014.

destinazione (scoprendo che forse non differiscono), o proporsi come parte di un reticolo che si dipana potenzialmente all'infinito.

Figure e qualificazioni della mobilità partecipano dei regimi discorsivi. Tra le figure convocate da Zygmunt Bauman nella sua rassegna dei sistemi socio-economico-culturali, una posizione cruciale è assegnata al «nomade»: nel ripercorrerne la collocazione all'interno dei dispositivi normativi, in relazione, in particolare, all'emersione e al consolidamento degli stati nazionali, il filosofo ne analizza la valenza destabilizzante a fronte di una funzionale "naturalizzazione" della stanzialità dei modelli sociali. Al contempo Bauman, distinguendo tra le sue forme, mette in guardia dal riversare inerzialmente nella "mobilità" un orizzonte alternativo a costrutti impositivi. Su questo fronte, imprescindibile è l'apporto proveniente dai mobility studies cui si deve non solo un sistematico vocabolario descrittivo[10] ma anche la sollecitazione a un approccio storicamente e socialmente contestualizzato, oltre che non universalizzante, quale opportuno correttivo alle ideologie e retoriche che informano il nostro pensiero. In tal senso, Tim Cresswell parla, ad esempio, di «metafisiche» della sedentarietà e del nomadismo[11]; vi si contrappone una visione striata della mobilità in cui – come in parte già nella lezione di Bauman –, si annidano immobilità incapsulate[12] (dalle congestioni del traffico ai controlli aeroportuali). La capacità di coglierle produce riverberi non indifferenti sulla percezione di efficienza o libertà/facilità di circolazione con cui si soppesa la competitiva modernità di organizzazioni economico-sociali, se non il gradiente di democrazia dei Paesi. A essere evidenziata dunque è la necessità di interrogare le *immobilities* quanto le *mobilities* e in un'ottica non polarizzata. Di qui, l'invito ad analisi intersezionali – dove il medesimo tragitto "cambia" al cambiare del soggetto –, multiscala e multiforma (dagli spostamenti delle persone a quelli degli oggetti, dai flussi globali ai movimenti corporei, come nella danza).

Nello specifico è proprio nei modi di una spasmodica mobilità – ma "ordinata" nella sua funzionale s-mobilitazione di persone, oggetti, strutture – che, alla svolta del nuovo millennio, il sociologo polacco dà voce alle derive spet-

[10] Ad esempio, nella definizione di «punto di inizio», «velocità», «ritmo», «traiettoria», «esperienza», «frizioni»; cfr. T. Cresswell, *Towards a politics of mobility*, in «Environment and Planning D. Society and Space», XXVIII, 1, 2010, pp. 17-31, https://doi.org/10.1068/d11407.

[11] Cfr. T. Cresswell, *On the Move. Mobility in the Modern Western World*, Routledge, Abingdon (OX)-New York 2006. Fra i testi cardine dei mobility studies ci limitiamo qui a ricordare M. Sheller, J. Urry, *The new mobilities paradigm*, in «Environment and Planning A. Economy and Space», XXXVIII, 2, pp. 207-226, https://doi.org/10.1068/a37268.

[12] Cfr. D. Bissel, G. Fuller (eds.), *Stillness in a Mobile World*, Routledge, London-New York 2011 in cui, per altro, si prospettano visioni positive di tale *stillness*. Cfr. presentazione https://www.routledge.com/Stillness-in-a-Mobile-World/Bissell-Fuller/p/book/9780415860819?srsltid=AfmBOoplFa55Y3jz_kOTFMn9PsnM3v13wV7XeCh50todr1Yq8zs95Rty.

trali della globalizzazione, facendo della «liquidità» [*Liquid*] il suo termine totemico[13]. Ed è nei marosi di questa liquidità, nella tempesta di un capitalismo policentrico e vorticoso, che Rosi Braidotti concepisce la nozione di «soggetto nomade». Lontane dall'immaginario idealizzante che ha associato al nomadismo un'idea di libertà assoluta, espressione piena del desiderio e della volontà, le dislocazioni considerate sono fortemente esposte alle pressioni e alle costrizioni di una liquidità-liquefacente cui i soggetti nomadi contrappongono una resiliente fluidità contro-adattiva, agita in una "frontalità" che si incunea e sfida, e in una ostinata ri-collocazione e ri-territorializzazione: «il nomade e il cartografo», afferma Braidotti, «condividono lo stesso bisogno situazionale».

Ricorda ancora Braidotti che *l'andare* è l'esito di continue interazioni, che si alimentano e rinnovano incessantemente tra il luogo di partenza e di arrivo: tra le morfologie territoriali e le tracce impresse dalle viandanti, tra i soggetti e le circostanze – siano esse contingenti o sistemiche –, tra la fisicità e il portato esistenziale e/o trasformativo del movimento. E nello spazio definito tra ciò che *consiste* e ciò che *irrompe,* si muovono i contributi presentati nelle prossime pagine. Il corpo vi prende posto, a sua volta, quale terreno scomposto dall'onda sismica dei *moti* che lo sollecitano internamente per poi, eventualmente, trasmettersi e propagarsi in altri corpi fuori di sé, generando, nell'incontro, paesaggi. Tra i corpi, evidentemente, quelli delle donne, ma anche quello del cinema e di ogni forma ed esistente "in movimento". Non è un caso che tra i riferimenti privilegiati dalle autrici vi sia l'*Atlante delle emozioni*[14] dove – lo richiama sempre Rimini nel suo saggio – «la dialettica tra *motion* ed *emotion*» è riconosciuta come «intrinsecamente» propria del linguaggio cinematografico.

E movimento ed emozione hanno tracciato l'architettura del volume; vi prendono parte topografie sintomatiche dell'esperienza "in cammino" delle donne da cui si originano le differenti cadenze dell'andare, gli slanci e gli stalli. Nella successione della loro presentazione e nelle unità in cui sono state disposte, le scritture delle autrici danno vita a un disegno di linee tensive e richiami reciproci.

[13] *Liquid Modernity* (2000), *Liquid Love: On the Frailty of Human Bonds* (2003), *Liquid Life* (2005), *Liquid Fear* (2006), *Liquid Times: Living in an Age of Uncertainty* (2006), *44 Letters From the Liquid Modern World* (2010), *Culture in a Liquid Modern World* (2011), *Liquid Surveillance: A Conversation* (con D. Lyon, 2012), *Moral Blindness: The Loss of Sensitivity in Liquid Modernity* (con L. Donskis, 2013), *Management in a Liquid Modern World* (con I. Bauman, J. Kociatkiewicz, M. Kostera, 2015), *Liquid Evil* (con L. Donskis, 2016), *Born Liquid* (con T. Leoncini, 2017), tutti editi da Polity Press, Cambridge. Ricordiamo altresì l'evoluzione, nel pensiero del teorico sociale, della nozione di liquidità a partire dall'ambito delle estetiche nella produzione artistica; cfr. *Paura liquida*, Laterza, Roma-Bari 2006 (*Liquid Fear*, cit.).

[14] G. Bruno, *L'Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*, Johan & Levi, Monza 2015 (*Atlas of Emotion. Journeys in Art, Architecture, and Film*, Verso, New York 2002).

In città. Il viaggio che di seguito vi proponiamo non poteva che prendere avvio dalla città, rispetto al cui perimetro convenzionalmente ha trovato definizione la viandanza (ricondotta all'andare per via, allontanandosi dalla città o riferita a chi passa fuori dalla città incamminato verso luoghi lontani[15]) ma anche set che costruisce lo schema motorio della modernità quale pulsazione, sguardo-movimento, talora vorace e bulimico («l'uomo della folla» di baudelairiana memoria), talora contemplativo o sensuale: tutti costrutti che vengono messi alla prova, ed eventualmente ri-orientati, dall'irruzione delle viandanti metropolitane.

Per la prima sezione ci è sembrato opportuno, allora, prendere le mosse da una regista e da una sua personaggia[16] pionieristicamente emblematiche di un gesto di appropriazione di ciò di cui i soggetti-donne sono state espropriati: dal piacere, erotico, della flânerie allo spazio pubblico, compreso quello professionale, che qui è il cinema. Parliamo, con Maria Coletti, delle traiettorie urbane del melodramma di strada *È piccerella* (1922), cui si saldano quelle biografico-professionali di Elvira Notari, nonché quelle della stessa opera nel corso del tempo[17]. L'esplorazione della «grammatica sociale dell'esposizione femminile negli spazi pubblici» si sposta nel saggio successivo alla metà del XIX secolo con il road movie urbano della serie *La fantastica signora Maisel* (*The Marvelous Mrs. Maisel*, Prime Video, 2017-23). Nel dispiegare le articolazioni del dispositivo narrativo Sara Pesce introduce introduce il filtro del rapporto tra genere e gender, su cui insisteranno anche altri contributi. Nella proposta di Myriam Mereu le rifunzionalizzazioni dello spazio urbano in relazione alle figure femminili sono invece esplorate e colte nel movimento tra le forme espressive, dal romanzo di Cesare Pavese *La bella estate* (1949) all'omonimo film di Laura Luchetti (2023). Approssimandoci all'oggi, i saggi di Rosamaria Salvatore e di Bernadette Piccolo tornano, idealmente, alle città che hanno concorso a definire figure e tratti paradigmatici della modernità, sopra richiamati: rispettivamente, Parigi, terra della flânerie, e Berlino, corpo meccanico

[15] Cfr. voce *Viandante*, in Dizionario Treccani online https://www.treccani.it/vocabolario/viandante/.

[16] Rispetto al termine, cfr. N. Setti, *Personaggia, personagge*, in «Società Italiana delle Letterate», 12, 2014, 2004-2013; M.V. Tessitore, *L'invenzione della personaggia*, in *ivi*, pp. 2014-219; R. Mazzanti, S. Neonato, B. Sarasini (a cura di), *L'invenzione delle personagge*, Iacobelli, Guidonia Montecelio 2016. Per l'ambito cinematografico, si veda C. Tognolotti, *Madame Bovary (Sophie Barthes, 2014)*, in *Cinema, letteratura, intermedialità*, a cura di G. Carluccio, A. Masecchia, S. Rimini, Carocci, Roma 2023, pp. 121-133

[17] G. Bruno, *Rovine con vista. Napoli e il cinema di Elvira Notari*, La Tartaruga, Milano 1995 (*Streetwalking on a Ruined Map. Cultural Theory and the City Films of Elvira Notari*, Princeton University Press, Princeton (NJ), 1993). Si segnala anche il recente documentario italiano *Elvira Notari. Oltre il silenzio* (V. Ciriaci, 2025), che partecipa alla valorizzazione della figura di Notari, a lungo sepolta dalla storia.

pulsante[18]. In Salvatore, l'attraversamento erratico di Parigi è riscoperto nella sensualità sinestesica del tessuto metropolitano che, lungi dal darsi come effimera sollecitazione, rimodella e rigenera la protagonista. Un vero e proprio corpo-a-corpo è delineato nel contributo di Piccolo che coglie, attraverso il topos del "ritorno" – quello della personaggia-attrice –, le intime trasformazioni impresse dal tempo su Berlino (prima e dopo la caduta del muro). A chiudere la sezione è il saggio di Alma Mileto, in cui la città, Tokyo, ripercorsa da due diverse prospettive (autoriali e cronologico-geografiche) mantiene, nella diversità e nella lontananza, la forza propulsiva di un "altrove" che, seppur non scevro da immaginari esotizzati e stereotipi di alterità, è anche capace di sprigionare una valenza interrogante e trasformativa.

Per via. Dalla città come avamposto, ci inoltriamo nella seconda sezione. A prenderci per mano abbiamo voluto Chantal Akerman ovvero, senza dubbio alcuno, uno dei nomi fondativi di una genealogia femminile della viandanza. La viandanza di Akerman come ricerca de «il volto dell'Altro»[19], pratica del filmare che si fa fondamento identitario mai acquietato, è al centro del saggio di Alessia Brandoni, esito di un lavoro di riflessione critica elaborato con Anna Masecchia e Valeria Sperti. In Nadja Cohen e Federica Piana ritorna il confronto con i generi cinematografici nelle loro resistenze strutturali rispetto alle collocazioni di gender. Cohen ci accompagna in un «viaggio epico» verso il *west* in cui a essere sfidata è «l'associazione delle donne alla domesticità» e, più in generale, «le relazioni tra i sessi nella narrazione di frontiera». Piana insegue invece le eroine del «road movie all'italiana» *Avere vent'anni* (1978), di Fernando di Leo, sino al raggelante finale, «epurato» nella distribuzione: l'autrice vi legge non solo la caduta, anche simbolica, del nomadismo quale orizzonte alternativo ma, soprattutto, il suo disvelarsi come *nowhere*, «fine di un'epoca» e delle «promesse non mantenute della rivoluzione sessuale». Di promesse non mantenute, o forse da rinegoziare, ci parla anche Maria Francesca Piredda nel suo sondare come si «rimodelli» in Jia Zhang-ke l'*impulso itinerante* «quando a esprimerlo siano le donne». Tra spinte in avanti e arretramenti registrati sullo sfondo non inerte di un paesaggio sottoposto a trasformazioni radicali, balugina allora la possibilità di un ripensamento delle stesse categorie utilizzate. Maria Elena D'Amelio si confronta con uno degli esordi al lungometraggio più folgoranti del panorama cinematografico recente, *Piccolo Corpo* (2021) di Laura Samani[20], inevitabilmente presente anche

[18] Il riferimento è evidentemente al film di Walter Ruttmann, *Berlino. Sinfonia di una grande città* (*Berlin - Die Sinfonie der Großstadt*, 1927).

[19] Usato qui nella ripresa di Brandoni da Gilles Deleuze. Quando non diversamente indicato le citazioni rimandano ai contributi contenuti nel volume

[20] Realizzato, lo vogliamo ricordare, grazie alla convinzione di Nadia Trevisan, di Nefertiti Film.

nell'excursus di Rimini: impasto di durata e di paesaggi dalla compatta e pregnante fisicità, l' "andar per via" si compie nell'incontro con il «Volto dell'altro», alla cui diversità pervenire ad affidarsi. Dal percorso a due di *Piccolo corpo*, al respiro corale dell'*on the road* delle "giovani esploratrici italiane", ramo femminile del movimento scout, attraverso la restituzione delle riprese amatoriali di Paola Olivo, sulle quali porta la nostra attenzione Chiara Petrucci. L'andare "oltre frontiera", nerbo formativo dell'istituzione, si declina unitamente alla scoperta e messa alla prova di uno stare insieme e a-fianco, strategiche, per altro, anche nelle pratiche femministe[21]. Il "per via" dell'epoca della globalizzazione è colto da Elena Marcheschi nella figura dell'artista Fiona Tan. Epifania del soggetto nomade ritratto da Braidotti, Tan incunea nel dato biografico un lavoro creativo che risponde alla deterritorializzazione con la forza di un'estetica «radicante», con cui rimagliare senza sosta i tessuti delle relazioni.

Verso l'altrove. Con la tappa successiva entriamo nel regno delle viaggiatrici e dell'altrove come meta: donne che, per motivi familiari, ragioni professionali, o insofferente inquietudine, hanno fatto del viaggio il loro abitare, restituito in scritture che si fanno cartine tornasole di vissuti, contesti, progettualità e soggettività.

L'egida sotto cui si pone la sezione è il magistero di Maya Deren che Anita Trivelli ci propone nell'impatto deflagrante dell'esperienza haitiana, misurata sul cinema di Deren ma altresì emblematica della valenza seminale del viaggio nelle pratiche artistiche. Di qui ci avviamo per le vie battute da altre donne in mondi lontani, *altrovi*, incessantemente e irrefrenabilmente ricercati, in cui, a vario titolo, prende posto anche il cinema. L'insieme dei ritratti di queste donne extra-ordinarie – ma non eccezionali – prosegue certamente quel lavoro di "scavo" biografico necessario per rimodellare i paesaggi storico-culturali e la loro valenza patrimoniale nella costruzione degli immaginari che concorrono alla definizione delle identità soggettive e collettive. Al contempo esso si confronta con le implicazioni introdotte dall'intersezionalità, ricalibrate in ciascun saggio: portatrici di sguardo (registe professioniste o amatoriali) e di parola (giornaliste, conferenziere), esponenti di discipline sensibili (archeologia, etnologia, antropologia…), l'essere donna delle viaggiatrici si articola con la provenienza, l'estrazione sociale e i dispositivi geopolitici e culturali del loro tempo.

Maria Ida Bernabei insegue l'inarrestabile Lola Kreutzberg cui solo l'avvento del Nazionalsocialismo riesce a imporre una battuta d'arresto:

[21] A quell' *Essere (almeno) due* quale luogo nevralgico e sintomatico dell'esperienza delle donne ha reso omaggio l'edizione di FAScinA 2016.

boema, classe 1887, giornalista, autrice di documentari educativi, si avventura in spedizioni sponsorizzate dalle industrie automobilistiche privilegiando l'autonomia operativa e il viaggio in solitaria. L'archeologa ed etnologa inglese Violet Cressy-Marcks, classe 1895, a seguire giornalista e reporter di guerra, è accostata da Carla Mereu Keating nel panorama complesso disegnato dalla produzione e dalla presa di posizione di Cressy-Marcks nello scacchiere coloniale nonché dall'impatto della sua figura nel discorso pubblico. Vi si affianca l'antropologa britannica Beatrice Blackwood, classe 1889, attraverso cui Rinella Cere si interroga sul posizionamento di gender nel quadro coloniale e rispetto a una disciplina costitutivamente esposta, nel suo esercizio sul campo, a posizionamenti asimmetrici. Micaela Veronesi si sofferma sulla personalità irrequieta della ginevrina Ella Maillart, classe 1903, per la quale l'impulso a viaggiare sembra scaturire da una disposizione fisica (è stata, per altro, una eccellente atleta), oltre che caratteriale. Nella sua continua ricerca di altrovi, di esperienze non mediate e di superamento del limite, Maillart giunge a ipotizzare una sceneggiatura con protagonista la neve. Il contatto con le diversità di morfologie territoriali, genti e culture la porterà a trasformare il suo modo di pensare il mondo e di pensarsi in esso.

Il lascito di siffatte biografie – e dello sguardo che ha permesso la loro emersione – trova una paradigmatica conferma nel saggio di Anna Bisogno incentrato sulla docu-serie televisiva di divulgazione storica *gender oriented*, di Rai Storia, *Lady Travellers* (2015-2017) ispirata dall'omonimo – e altrettanto *gender oriented* – articolo della critica d'arte Elizabeth Rigby-Lady Eastlake pubblicato nella prestigiosa «Quarterly Review» nel 1845.

In Alessia Francesca Casiraghi *l'altrove* non è, necessariamente, una distanza geografica: è piuttosto l'irruzione, nel qui e ora dei vissuti, della guerra che rende – temporaneamente – porosi all'agentività femminile gli assetti sociali. L'altrove è allora la linea del fronte, è il contatto con i corpi maschili martoriati con cui si confrontano le infermiere di guerra. In un approccio transmediale Casiraghi approda dai diari delle protagoniste alla serialità televisiva contemporanea che vi si ispira, indagando le declinazioni con cui il movimento "oltre la soglia del domestico" è negoziato.

Sconfinamenti. «Impaziente di sporgersi su ogni lontananza», scrive Lucia Cardone della figura dirompente di Mura, al secolo Maria Volpi Nannipieri (1892-1940). Nell'impavido superamento di ogni limite – geografico come letterario – obbediente solo al proprio desiderio – nella vita come nella scrittura –, Mura si fa «F-autrice»[22] per altri soggetti femminili intimamente

[22] Il termine è ripreso dalla call per l'edizione 2025 di FAScinA.

sconfinanti, singolarmente o collettivamente «in viaggio e in movimento». In un ardito lancio di ampia gittata, le assonanze queer di talune figure dei romanzi cinematografici di Mura traghettano all'estetica camp di *Fantaghirò* (Canale 5, 1991-1996) del contributo di Sara Casoli dove «il caleidoscopico girotondo» di ascendenze e innesti della serie, improntati a un «*mode of excess*», è preludio alla costruzione di una personaggia dalla polisemica convertibilità e mutabilità delle forme.

Nella spazialità temporale distesa tra i due precedenti saggi, contrassegnati da propensioni esplorative "fuori-norma", trova posto l'affresco di Maria Teresa Soldani sulle esperienze condivise, alla metà degli anni Sessanta, da artiste a fronte dello snodo introdotto dalla diffusione dei cosiddetti media della simultaneità. Dal volontario esilio dal canone delle arti, cui non sentivano più di appartenere, queste artiste, cavalcando «elettricità, onde e controllo del voltaggio», approdano a nuovi territori, fecondi di potenzialità performative caratterizzate da processi di ibridazione mediale in cui trovare forme altre di rappresentazione del sé. A fronte, il contributo di Deborah Toschi esplora le contro-strategie di performatività artistico-attivista volte a contrastare le deformazioni di percezione e fruizione degli spazi, pubblici e privati, indotte dalla proliferazione di dispositivi e prassi di sorveglianza promossi tanto da politiche securitarie quanto dalle esigenze della neoeconomia. Tra queste, pratiche di riappropriazione e ri-semantizzazione di figure della mobilità quali la "passeggiata" urbana (la città si conferma spazio sintomatico) tanto fisica quanto, ora, digitale. Di contro-discorsività inclusive agite su parametri di velocità e spericolatezza, ci parla Chiara Grizzaffi che mette a fuoco l'insidia tecnologica nella legittimazione di forme di marginalizzazione/esclusione delle professionalità femminili *below the line*. A partire da assunti storicamente poggianti sulla prestanza fisica necessaria a manovrare pesanti camere professionali, Grizzaffi evidenzia le riarticolazioni indotte dall'immissione nel mercato di strumentazione leggera. Nello specifico, si concentra sull'intensificazione del nesso corpo fisico/meccanico nel dispositivo dell'action camera in relazione alle implicazioni di gender riguardanti le dinamiche corporeo-spaziali.

Coreografie. Le evoluzioni *à bout de souffle* delle performer incontrate nel contributo di Grizzaffi ci conducono alle soglie della sezione successiva, in cui il movimento è accostato nella sua trasponibilità grafica e nel disegno risultante dal "rapporto" tra fattori: personagge/personaggi, autrici, figure, ma non esclusivamente.

Fecondo è il rapporto tra Alexandra David-Néel, spirito libero e libertario, definita «il più grande esploratore del Novecento», e Liliana Cavani. La regista ne fa la protagonista di una sceneggiatura, *Tibet*, mai girata, e, per ciò

stesso, espressione di un'estetica che ha nel motore desiderante – e, quindi, nel "mai compiuto" – il suo senso più profondo. In essa David-Néel si fa, nelle parole di Francesca Brignoli, «femminile inquieto» la cui intransigenza «al proprio desiderio» si specchia nel contrappunto coniugale, a parti invertite, tra l'irrefrenabile spinta della donna, novello Ulisse, ad "andare", procrastinando il ritorno, e l'attesa del marito. A Cecilia Mangini, altra personalità che ha inciso, con la sua caparbia e resistente determinazione, il corpo del cinema – qui il cinema "del reale" – è dedicato il contributo di Alessia Cervini. Nell'approcciarsi a *In viaggio con Cecilia* (2013), *di* e *con* Mangini, che segna, dopo quarant'anni, il ritorno della regista alla macchina da presa, Cervini si addentra nello smottamento temporale provocato dall'opera. Affrontato con la conterranea documentarista Mariangela Barbanente, il film è un percorso verso Sud quale luogo di origine; è, insieme, "discesa" dolente nel flusso del tempo in cui le intermittenze dell'oggi e dell'allora secernono il volto tragico di un "tra", ovvero di una "defigurazione" quale avverarsi, non reversibile, di un orizzonte annunciato che ha nei passaggi del presente il suo compimento.

In Paola Bonifazio il movimento coreografico è rinvenuto entro e tra generi cinematografici costitutivamente genderizzati, analizzati nelle oscillazioni riconducibili alle geografie di produzione e circolazione, tra Stati Uniti e Italia. In questo set agiscono le spinte e controspinte impresse a personagge "bifronti" – e alle loro interpreti – quali sono le *tough women* nel western del periodo del muto: «che attraversino cavalcando le praterie americane o la *campagna* romana», scrive Bonifazio, portano in eredità i tratti sacrificali delle eroine del melodramma pur «cavalcando, roteando il lazo e sparando come gli uomini della frontiera americana». Nella produzione italiana, più che in quella d'oltreoceano, le connotazioni maschili/femminili offrono un terreno dialettico e negoziale per la «donna nuova» annunciata dai movimenti per l'emancipazione. Anche Stefania Carpiceci si sposta tra le due sponde dell'oceano, tra le correnti narrative e rappresentazionali del gender performato da personagge/interpreti. Con Liane Mirette di *Maschietta* (A. Ambrosio Jr., 1921) l'ambiguità sopravanza il travestitismo da escamotage narrativo verso una performatività incontornabile, "indossata" con una naturalezza percepita già all'epoca come «misteriosamente indefinibile»; vi trova ospitalità anche una versione italiana della flapper con una Mirette/Carla che si esibisce negli atteggiamenti provocatori mutuati dalle personagge americane.

Costumi, trucco e parrucco, e i cosiddetti "accessori" sono dunque vettori che rendono visibili, anticipandole o riflettendole, le mobilità che premono sulle compagini socio-culturali; tra questi, senz'altro la sigaretta, come evidenziato già dalla letteratura di costume. La sigaretta, che campeggia nel titolo del film di Germaine Dulac (*La Cigarette*, 1919), diviene, in Laura Vichi, una sorta di correlato oggettivo della protagonista, «cangiante e inaffer-

rabile» come le volute di fumo. Nel suo passare di mano in mano, di bocca in bocca, l'oggetto scrive la partitura del *pas de deux* definita tra lo slancio, mai lasso, della figura femminile e la fissità, contrastiva, di quella maschile. La notazione coreutica, del resto, è, come viene ricordato, propria del cinema di Germaine Dulac in quanto «cinegrafia», visualizzazione della vita, che trova nella musica il suo referente e nella danza l'espressione di un ritmo corporeo.

Con Simona Busni e Giovanna Santaera la corografia si fa traccia e solco impressi nella materialità di uno spazio scenico in cui il "Vulcano" incombe quale cronotopo di debordante densità: in *Stromboli (Terra di Dio)* (R. Rossellini, 1950) e *Vulcano* (W. Dieterle, 1950) il rapporto tra paesaggio, corpo divistico (Bergman, Magnani) e personaggia (Ingrid-Karin e Anna-Maddalena) sprigiona infatti un'istanza attrazionale mai risolta, in cui si dibattono al contempo distanze, estraneità, mete e destini. Incisa sulla sabbia del deserto, che ne costituisce l'ambientazione non inerte, è anche la coreografia di *Sira* (2023), film della regista burkinabè Apolline Traoré, che prende il nome dalla protagonista (N. Cissé). Il motivo – nota Farah Polato – si annuncia sin dalle immagini di apertura, che evidenziano i grafismi prodotti da elementi naturali e dal passaggio di animali e persone sulla superficie dinamica per proseguire nelle pulsazioni ritmiche dell'attesa e dell'azione che scandiscono il tessuto narrativo approdando al contrappunto tra le mobilità delle figure femminili e di quelle maschili.

Im-Mobili. La pulsazione tra mobilità/immobilità è stata scelta per connotare l'ultima sezione, in una sorta di ritorno al punto da cui abbiamo preso le mosse, ma con l'esperienza dell'essere andate per via. Ritornando, lo sguardo può forse posarsi sul quotidiano con una diversa sensibilità percettiva dei paesaggi domestici. "Mobili" sono chiamate le pesanti e stabili suppellettili che conservano i nostri beni o su cui poggiamo ciò di cui necessitiamo, la cui pesantezza non inficia tuttavia la possibilità di essere dislocate, quando muti l'organizzazione dell'abitare, per continuare ad assolvere alle loro funzioni[23]; la fatica, che il loro spostamento richiede, ci ricorda che l'andare – cambiare, dislocarsi, avventurarsi – non è sempre lieve, per quanto forti siano le ragioni o i desideri che ci spingono a farlo. Ma il titolo della sezione vuole anche essere, in forma di libera associazione, un omaggio ai mobili [*mobiles*] di Alexander Calder i cui getti germogliano da una struttura che ne sorregge lo slancio

[23] Abitare – scrive Emanuele Coccia – non significa essere circondato da qualcosa e la casa non consiste nella mera occupazione di una porzione di spazio terrestre: essa è invece il tentativo di «accogliere in una forma di intimità la porzione di mondo – fatta di cose, persone, animali, piante, atmosfere, eventi, immagini e ricordi – che rendono possibile la nostra stessa felicità», cfr. E. Coccia, *La casa oltre la città*, introduzione a Id., *Filosofia della casa. Lo spazio domestico e la felicità*, Einaudi, Torino 2021, e-book.

e al contempo li radica, senza permettere loro di "andare" completamente; la natura cinetica di questi, sensibile all'alito di brezza, non cessa tuttavia di produrre movimento e mutamento e di trasmetterli, pur nella levità del soffio, alla struttura stessa, che ne è "agitata". In questo orizzonte inscriviamo i saggi che seguono, oscillanti tra una problematizzazione delle polarità, l'attestazione di resistenze sistemiche e di risemantizzazioni che scaturiscono dai decentramenti delle prospettive di interrogazione.

Emblematico di uno sguardo angolato, condensato nella polisemia della nozione di deriva (dal francese *dérive*), è il tracciato fatto emergere da Esther Hallé-Saito a partire "dall'anomalia" di *Messidoro* (*Messidor*, 1979) nel cinema di Alain Tanner. Caratterizzata da una cifra emancipatoria che fa della mobilità il preludio all'affrancamento, l'estetica di Tanner sembrerebbe infatti implodere in questo road movie al femminile che culmina nell'isolamento senza appello delle giovani protagoniste. In questo "scacco", tuttavia, si gioca la partita tra una mobilità funzionale a pratiche di conquista-appropriazione e quella che Tanner stesso descrive come «ricerca del vuoto» quale condizione essenziale per una rifondazione radicale. E «viaggiatrice immobile» – per riprendere la suggestiva espressione di Fernando Pessoa richiamata da Hallé-Saito – è la protagonista di *American Honey* (Id., 2016) di Andrea Arnold, nella lettura che ne offre Giulia Lavarone. Di frequente associata a un mondo del lavoro "liquido" – precario e che richiede spostamenti continui – , la mobilità è qui schiacciata tra i transiti reiterati e la dimensione corporea di forzata immobilità alla quale i personaggi e le personagge sono costretti all'interno del furgone che li trasporta. Se lo sguardo di Arnold in *American Honey* è estraneo a ogni ingenua idealizzazione, non azzera i portati: malgrado una mobilità imposta e una *voyageuse* per necessità, il film conferma la facoltà del viaggio di dischiudere campi di possibilità inattese sollecitate dagli incontri che avvengono nei luoghi attraversati, paesaggi su cui si è impressa la memoria del road movie americano.

Di una duplice anomalia si avvale Gloria Dagnino per registrare la postura ostica del road movie italiano contemporaneo nei confronti del femminile. L'immissione di protagoniste donne in una narrazione tradizionalmente al maschile si accompagna infatti alla connotazione di aging delle stesse: un'età "matura" che fora sia le inclinazioni delle produzioni italiane sia quelle del genere cinematografico, rappresentazionali e di target. Nel fatale connubio, l'aging, adottato nelle derive stereotipiche genderizzate, cannibalizza un principio di trasmutazione narrativa potenzialmente idoneo a traghettare il road movie al di fuori delle sacche del maschile.

Con Susanna Bandi ci inoltriamo in una mobilità letta a partire dai dispositivi di servizio all'utenza – dai trasporti all'organizzazione di viaggi – e nel quadro di un design funzionalmente antropomorfizzante. A delinearsi

è un paesaggio bloccato in automatismi tecnologico-culturali per i quali il soggetto attivo e autorevole è "disegnato" al maschile, mentre la subordinazione e l'assistentato al femminile. A denunciare lo stallo, le stesse AI; al di là di questa constatazione, a "movimentare" gli scenari, servirebbe certo di più – come rileva Bandi – una maggiore presenza di donne nei team di progettazione.

L'intervento di Raissa Baroni ci riporta invece alla fisicità materiale della mobilità come migrazione forzata e ai suoi recinti contenitivi, siano essi gli spazi di detenzione preposti e/o altri dispositivi di segregazione e discriminazione. Nell'interrogare, attraverso i casi di studio di due documentari italiani (*Ibi*, A. Segre, 2017 e *Maka*, E. Moutamid, 2023), le dinamiche di sguardo, presa di parola, narrazione e autonarrazione in assetti alterizzanti, Baroni evidenzia pratiche di resistenza e resilienza capaci di smuovere forme altre di mobilità che attingono a una creatività dal "basso" e alle pratiche quotidiane. Violenza fisica ed epistemica, spazi carcerari ritornano nell'analisi di Diletta Pavesi del film *Women Talking – Il diritto di scegliere* (*Women Talking*, 2022) di Sarah Polley, nelle variazioni e spostamenti intervenuti rispetto al romanzo e al fatto di cronaca. La messa in scena, che lavora sull'impianto della stanza chiusa e sulla possibilità di varcarne la soglia, vi diviene laboratorio collettivo – ma non impositivo né uniformante – di produzione di senso. In questa acquisizione – per quanto mai pienamente suturante né risolutiva – può allora risuonare quel «muoversi, muoversi sempre», fatto echeggiare nel film, quale postura indipendente, seppur non indifferente alle condizioni materiali in cui si compie.

Ed è accogliendone il monito che, giunte alla fine del percorso, sollecitiamo a riprendere il viaggio e a ripercorrere le vie sin qui battute ma modificando le tappe. Lungi dall'iscriversi in un principio di "ordine", la scansione dei contributi è pensata invece come una fra le tante partiture possibili, nel reticolo delle interne corrispondenze rivelate agli occhi di chi vi si inoltra.

Ringraziamenti

Oltre alle autrici e alle compagne di viaggio di ETS, desideriamo ringraziare tutte le revisore, per il rigore e insieme per lo spirito costruttivo con cui hanno svolto il loro compito. Tutte, per la disponibilità mostrata rispetto a una tempistica davvero stringente.

Desideriamo altresì ringraziare Anna Maria Gamba, Linda Ottonaro e Leonardo Pillon per la decisiva collaborazione all'iniziale trattamento redazionale dei testi.

Camminare per essere. Modi e spazi dell'erranza nel cinema italiano contemporaneo

Stefania Rimini

> Camminare senza una meta e senza uno scopo orizzontale mette in contatto con un forte senso di insensatezza chi è abituato alla sola concretezza e utilità immediata del vivere. Si tratta di camminare verso se stessi e non più verso l'altro, non più per conquistare o per disfarsi di qualcosa. La destinazione siamo noi.
>
> Chandra Livia Candiani[1]

Nel quadro delle teorie del cinema contemporaneo le "forme del movimento", da intendersi sia come schemi motori sia come pattern diegetici, non rimandano solo alla qualità ontologica del film ma descrivono sempre più un modo di essere, pensare e sentire, che si va articolando in ordine a nuove cartografie delle emozioni[2]. Come sottolinea Giuliana Bruno, del resto, la dialettica tra *motion* ed *emotion* riguarda intrinsecamente il linguaggio cinematografico eppure può estendersi ad altre esperienze artistiche e soprattutto introduce uno scarto in termini di percezione e riconfigurazione del sé. Esistono, infatti, dei paradigmi della "viandanza" in grado di attestare una diversa vocazione performativa, legata a soggettività femminili non più intrappolate dentro logiche stereotipiche ma finalmente capaci di

[1] C.L. Candiani, *Il silenzio è cosa viva. L'arte della meditazione*, Einaudi, Torino 2018, p. 85.

[2] A partire dallo studio di Jordan Schonig (*The Shape of Motion: Cinema and the Asthetics of Movement*, Oxford University Press, Oxford 2022), qui si vuole richiamare una fitta schiera di contributi teorico-critici che hanno aggiornato i paradigmi delle soggettività in transito nel cinema contemporaneo (e non solo). Per un primo inquadramento si vedano: T. Castro, *La pensée cartographique des images*, Aléas, Paris 2008; G. Bruno, *Atlante delle emozioni: in viaggio tra arte, architettura e cinema*, Bruno Mondadori, Milano 2006 (*Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*, Verso, London-New York 2002); A. D'Souza, T. McDonough (eds.), *The Invisible Flâneuse? Gender, Public, Space and Visual Culture in Nineteenth Century Paris*, Manchester University Press, Manchester 2006; D. Massey, *Space, Place, and Gender*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1994; J. Wolff, *The Invisible Flâneuse: Women and the Literature of Modernity*, in «Theory, Culture & Society», 2, 3, 1985, pp. 37-46.

aggirarsi negli spazi mobili delle metropoli o ai margini, con un carico di vitalità ancora tutta da esplorare[3]. Rintracciare l'agency di queste donne che premono ai bordi della geografia moderna significa restituire alla rappresentazione cinematografica un potere di intervento sui canoni della società, un grado di rifrazione di tendenze e comportamenti che contribuiscono a ridefinire le logiche stesse dei generi.

È a partire da queste premesse che si sviluppano le riflessioni contenute nel presente contributo, sostenuto dalla meditazione poetica di Candiani e orientato verso una prima ricognizione di spazi nomadi riconquistati da personagge in cammino, in preda a una spinta al movimento che coincide con l'assunzione di marche registiche e visive spesso eccentriche. La campionatura proposta segue traiettorie sghembe, distanti da una volontà tassonomica stringente, che obbediscono piuttosto al tentativo di riconoscere tra le pieghe della produzione italiana contemporanea alcune derive, confortate da esempi europei di grande interesse. Lungi dal voler chiudere la mappa dell'erranza, le note qui raccolte invitano a continui depistaggi, a sentieri aperti, dentro i quali si incrociano passi incerti e sguardi larghi, a suggerire la necessità di transiti imprevisti.

I primi titoli che sembrano incarnare alla lettera la frizione fra *genre* e *gender* appartengono al catalogo di autori e autrici capaci di rimediare istanze letterarie attraverso processi di adattamento che puntano a performare i luoghi consueti della flânerie: si pensi alle tortuose passeggiate di Delia (A. Bonaiuto) dentro i vicoli di Napoli e della propria memoria ne *L'amore molesto*[4] (M. Martone, 1995), elegia della coscienza e delle viscere che non concede tregua agli istinti. Nel mettere in scena i fantasmi interiori della protagonista, impegnata in un corpo a corpo serrato con il ricordo della madre e con le radici partenopee, Mario Martone dà senso alla scrittura materica di Elena Ferrante ma soprattutto rinnova il cliché della camminata come esperienza di inabissamento e rinascita. Dopo un lungo giro, con *Capri Revolution* (2018)[5], il regista torna a compulsare i demoni di un femminile polimorfico e polimaterico, incentrato sulla parabola trasformativa della giovane Lucia (M. Fon-

[3] Su questo tema risulta di interesse il focus a cura di C. Jandelli, C. Simonigh, *Sguardi sulla città. Immagini e suoni migranti nel cinema e nei media contemporanei*, in «CoSmo», 17, 2020, https://ojs.unito.it/index.php/COSMO/issue/view/483.

[4] Su *L'amore molesto* si rimanda, fra tanti contributi, a L. Cardone, *L'amore molesto*, in G. Carluccio, A. Masecchia, S. Rimini (a cura di), *Cinema, letteratura, intermedialità*, Carocci, Roma 2023, pp. 79-90.

[5] Sul cinema di Martone in generale si veda da ultimo B. Roberti, *A distanza ravvicinata. L'arte di Mario Martone*, Luigi Pellegrini, Cosenza 2018, mentre su *Capri Revolution* si rimanda a Idem, *Miracolo sull'isola*, in «La rivista di Engramma», 158, settembre 2018, https://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=3483. Per un approfondimento sulla dimensione filosofica dell'isola di Capri si rimanda invece a L. Di Girolamo, *Visioni a Sud*, Liguori, Napoli 2024.

tana) e, in fondo, anche sulla fibra dell'isola di Capri, set di ineffabili visioni e di esperienze liminali. Poggiando letteralmente sulla soglia della prima guerra mondiale, il film ricama intorno all'esistenza del pittore Karl Wilhelm Diefenbach e si interroga sulla potenza del flusso di energie trasformative di una comunità ancestrale, su cui si specchia il destino di Lucia, vergine della luce e della metamorfosi. Se anche qui il tema del viaggio sembra circoscritto a una mera matrice simbolica, come itinerario salvifico immateriale, tuttavia la fisicità di Marianna Fontana, nei panni di Lucia, esalta i passaggi più interessanti e conferma l'attitudine di certe figure di donna alla complessità della sfera del sentire e dell'abitare lo spazio.

Miele (2013) e *L'arte della gioia* (Sky, 2024) di Valeria Golino[6] trascinano il tema dell'erranza femminile in direzioni ostinate e contrarie, sintomo di una trasversalità di luoghi e di tempi che il cinema riesce a restituire con grande potenza visiva. Non ci pare un caso che entrambe le opere siano illuminate, pur da angolazioni e con spessori diversi, dalla presenza di Jasmine Trinca, attrice di rara intensità e convincenti doti mimetiche che si esprime in due ruoli – Irene-Miele e Madre Leonora – per certi aspetti antitetici ma accomunati da una straripante coazione a ripetere. Nel caso di *Miele* la ripetizione ha a che fare con un gesto chirurgico e implacabile, il dare la morte, che si inscrive nella logica serrata di un estenuante pellegrinaggio, fino all'incontro decisivo con l'ingegner Grimaldi (C. Cecchi); ogni stazione di questo laico e straniato cammino coincide con il superamento di un limite, e al contempo con l'acquisizione di un'abilità disarmante, perché giocata sul crinale dell'esistenza. Per Madre Leonora, invece, l'incontro con la giovane Modesta (T. Insolia) riapre scenari di trasgressione, ribadendo la sua attitudine al peccato carnale; l'arbitrio del desiderio non dà scampo, e la recitazione di Trinca recupera tutte le sfumature della dissolutezza, senza mai indulgere in pose assolutistiche. Se l'esordio alla regia di Golino rivela la sua estrema sensibilità per le retoriche del montaggio cinematografico, per i tempi del racconto per immagini, la sua terza prova *L'arte della gioia* non fa che confermare l'istinto dell'attrice per i modi della macchina da presa. Spingendo sulla leva della debordante scrittura di Goliarda Sapienza, Golino ri-impasta gli ingredienti della prima parte del romanzo e li affida a una drammaturgia di ferro, da cui trae una serie di quadri vivissimi: l'implacabile maturazione di Modesta procede secondo continui scarti cronologici, seguendo un andirivieni di piani sorvegliato da una cornice metalinguistica, nella quale la protagonista, interpretata da una incontenibile Tecla Insolia, interpella spettatori e spettatrici attraverso sguardi in macchina disarmanti. La parabola fiammeggiante

[6] Su *Miele* vale il contributo di C. Jandelli, B. Manetti, *Una protagonista plurale. Miele da Mauro Covacich a Valeria Golino*, in «L'avventura», 1, 2018, pp. 165-186.

immaginata da Sapienza diviene, nelle mani di Golino, un vero e proprio "labirinto di passioni", una trama intermittente di rivelazioni ed eccessi, stretta dentro il perimetro di spazi contenitivi che l'agentività di Modesta smargina continuamente. Lo sconfinamento sembra essere allora la marca più autentica dell'azione della protagonista, il segno di un'eccedenza morale, mentale e corporale, che finisce con lo scardinare l'orizzonte degli eventi narrati. Ancora una volta la forma dei movimenti e la forma del racconto fanno attrito, liberando un'energia cinetica e vitale senza posa.

Prima della rimediazione televisiva de *L'arte della gioia*, con il suo portato di verità carnale e astrazione filosofica, poche opere avevano intercettato il carattere ibrido, ancestrale di certe soggettività femminili; tra queste, quasi un'eccezione, c'è *Piccolo corpo* (L. Samani, 2021), che assume il viaggio come metafora di rigenerazione, affidando all'odissea della protagonista un valore catartico in un tempo arcaico e distante[7]. L'ambientazione remota, nel Friuli di primo Novecento, assegna al racconto il sigillo del fiabesco, grazie anche alla effettiva ripresa di archetipi propri dei fratelli Grimm, ma ciò che rende interessante il testo è la tensione continua fra paesaggio, identità e rito: per indagare il nesso segreto che salda maternità e desiderio Samani esplora infatti la dimensione folklorica, spingendosi fino a quel che definisce uno stato di «pre-coscienza»[8], e dentro questo solco dispone la relazione con la natura, gli elementi, la materia e il mistero della vita stessa. Al di là dello spessore magico-rituale, la trama delle peripezie della protagonista non solo ricalca il modello del «viaggio dell'eroina»[9] ma attinge a un orizzonte mitico, polarizzato intorno alle istanze di Antigone, come suggerisce Samani stessa. Se la sceneggiatura è scritta con Elisa Dondi e Marco Borromei, le marche narrative si devono alla sua sensibilità, che esalta la disposizione performativa di Agata (C. Cescutti) e Lince (O. Quadri) e dimostra di aver assimilato la lezione di Olmi e del miglior pittorialismo italiano. Le traiettorie destinali di Agata riscrivono pertanto, sulla soglia instabile del cinema del reale, i confini di una maternità (im)possibile e scavalcano il piano della Storia, inscrivendosi nelle pieghe di un passato da riattualizzare. Se si prova a circoscrivere l'analisi intorno alle "forme del movimento" è facile riconoscere alcuni attributi categorici delle personagge in cammino: la necessità di una rottura con le logiche del circostante, incarnate dall'assolutezza di leggi spesso ingiuste, che vanno confutate attraverso un atto

[7] Per una più approfondita indagine si rimanda al saggio di D'Amelio, contenuto in questo stesso volume.

[8] E. Antolini, Piccolo corpo: *la favola come metafora di una seconda maternità. Intervista a Laura Samani*, in «Ultracorpi», I, 2023, p. 98.

[9] Cfr. M. Murdoch, *Il viaggio dell'Eroina. La risposta femminile al viaggio dell'Eroe*, a cura di S. Curattola, J. Loreti, trad. it. M. Romanelli, Dino Audino Editore, Roma 2011.

consapevole e oltranzistico, qui determinato dalla scelta del viaggio verso il santuario; l'apparente fragilità del passo, costretto a misurarsi con le insidie del percorso, con gli inciampi della salita e dell'attraversamento del fiume, metafore dell'impervia dimensione dell'avventura; l'incontro con l'altro da sé, necessario alla marcia ma ambiguo, perturbante, agente ora favorevole ora contrario alla missione ultima del pellegrinaggio. Questi tratti in fondo generici trovano nella coerenza performativa delle interpreti un effetto di forte risonanza, grazie al quale la marginalità di Agata, il suo porsi al di fuori del contratto della società, assumono in realtà un respiro epico, sovvertendo l'orizzonte di attesa degli spettatori. Pur rimanendo un film fuori scala, *Piccolo corpo* annuncia un cambiamento possibile, che riguarda l'insorgere di modelli drammaturgici difficili da catalogare ma portatori di un principio di rinnovamento di codici e pose.

Su questa stessa scia si colloca *Vermiglio* (M. Delpero, 2024), vera e propria folgorazione della scorsa stagione. Presentato alla 81ª Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia e poi in concorso agli Oscar, il film fonda il proprio equilibrio su un vivo senso della "dislocazione", da intendersi in un'accezione larga. Basta scorrere le note di regia del press book per riconoscere l'impronta memoriale della regista, la sua necessità di schiudere lo scrigno del passato attraverso un lento e faticoso filtro intersoggettivo.

> Mio padre ci ha lasciati un caldo pomeriggio d'estate. Prima di chiuderli per sempre, ci ha guardati con occhi grandi e stupiti di bambino. […] Nei mesi a seguire è venuto a trovarmi in sogno. Era tornato nella casa della sua infanzia a Vermiglio. Aveva sei anni e due gambette da stambecco, mi sorrideva sdentato, portava questo film sotto il braccio: quattro stagioni nella vita della sua grande famiglia. Una storia di bambini e adulti, tra morti e parti, delusioni e rinascite, del loro tenersi stretti nelle curve della vita, e da collettività farsi individui. Una storia d'alta quota, con i suoi muri di neve. […] Con la guerra lontana e sempre presente, vissuta da chi è rimasto fuori dalla grande macchina: le madri che hanno guardato il mondo da una cucina, con i neonati morti per le coperte troppo corte, le donne che si sono temute vedove, i contadini che hanno aspettato figli mai tornati, i maestri e i preti che hanno sostituito i padri. […] Nella logica ferrea della montagna che ogni giorno ricorda all'uomo quanto sia piccolo. Vermiglio è un paesaggio dell'anima, un "Lessico famigliare" che vive dentro di me, sulla soglia dell'inconscio, un atto d'amore per mio padre, la sua famiglia e il loro piccolo paese. Attraversando un tempo personale, vuole omaggiare una memoria collettiva.

La ciclicità dei ritmi stagionali è il dispositivo drammaturgico su cui Delpero costruisce una favola moderna, annegata nelle tinte di una fotografia materica, essenziale, sempre in grado di restituire la nettezza delle atmosfere di montagna al passaggio dei mesi. La rarefazione degli ambienti, la tensione ellittica del racconto sono l'esito di un lavoro di sintesi che sorprende e

consola, squadernando campi e piani sempre giocati sul filo del simbolico. A fronte di eventi traumatici che si susseguono nello spazio chiuso del paese, la macchina da presa inquadra paesaggi e volti senza mai esasperare i toni, scegliendo la cadenza dell'adagio, e così la lentezza del ritmo discioglie umori grevi, questioni laceranti, che dicono molto non solo del tempo rappresentato ma anche della cornice dei nostri giorni.

L'economia familiare descritta nel film si basa sul delicato equilibrio tra il padre, il maestro Graziadei, e il nugolo di figli e figlie che si specchiano nella lente deformata della casa, trovando solo nel desiderio il viatico per attraversare la soglia del fuori. Fedele alle traiettorie della propria storia personale, Delpero affida a tre giovani ragazze – Lucia (M. Scrinzi), Ada (R. Potrich) e Flavia (A. Thaler) – i destini dell'intero nucleo domestico, spostando il cardine del racconto a loro favore. Tra le tre è soprattutto Lucia a farsi carico del senso ultimo del film, grazie alla sua inarrestabile vocazione al vero, che la porterà ad attraversare prima il bosco, rischiando di smarrirsi, e poi addirittura la penisola pur di far luce sul mistero della sparizione di Pietro (G. De Domenico), il marito soldato che sembra averla abbandonata nonostante la nascita di una bambina. La lunga, e ineffabile, sequenza del bosco vale come esperienza del limite, un esercizio del corpo e dello spirito da cui ricavare una lezione assoluta:

> Essere amata da un bosco / è una lunga strada / per stare al mondo: / fare di sé omaggio / decapitare i pensieri / lasciare i sapienti, / zoppicare e balbettare / rinascere vegetale / un battito un fruscio / il tempo che si fa vento / e nessuna malevolenza / quando la perdita / allaga il petto[10].

La dialettica fra movimento e stasi descrive le intermittenze emotive di Lucia, la disperazione per l'assenza del marito, l'estraneità verso una figlia che la costringe a cercare lavoro, a uscire fuori dal primo cerchio degli affetti; restare a terra, come foglia caduta, significa davvero sperimentare una sorta di "rinascita vegetale", un'ebbrezza di vita al confine con il nulla, da cui scaturisce la decisione di mettersi in viaggio. La terra dei Leoni sembrava irraggiungibile e remota ma, grazie a pochi stacchi di montaggio, a un potente effetto di ellissi, Lucia si ritrova in Sicilia, al cospetto della prima moglie di Pietro, di altri figli, e al mistero della sua morte. Bastano pochi minuti per azzerare ogni sospetto e comprendere fino in fondo la profonda ingiustizia che l'è toccata in sorte; eppure l'invisibile viaggio in Italia reca con sé un principio di redenzione, che coincide con l'ineluttabilità del ritorno a casa, a cospetto della sua bambina, alla quale può finalmente concedere la dolcezza di un abbraccio.

[10] C.L. Candiani, *Pane del bosco*, Einaudi, Torino 2023, p. 53.

L'etica di questa storia, così intimamente fuori asse, riguarda allora la necessità di un bilanciamento fra maschi e femmine, la conquista di una parità da vivere giorno per giorno, superando ristrettezze economiche e sociali, pregiudizi e false attese. Se la moglie del maestro rimane ostaggio di gravidanze e aborti, lutti e rinunce, le tre ragazze possono sfidare a viso aperto il proprio destino, disancorandolo da logiche patriarcali in vista di nuove consapevolezze. La muta accondiscendenza delle stagioni, il vibrare incerto della natura rimangono allora i segni di un'alterità possibile, l'indizio dei tanti ingorghi dell'esistenza, in bilico fra tradizione e futuro, immobilità e ansia di assoluto.

All'incrocio tra biografico e romanzesco si pone anche l'ultimo film di Martone, co-sceneggiato con Ippolita Di Majo e interpretato mirabilmente da Valeria Golino, Matilda De Angelis ed Elodie[11]. Il tentativo di cartografare la dimensione erratica delle donne nel cinema italiano contemporaneo accoglie *Fuori* come una sorta di benedizione, non solo perché richiama – e per più di un'occorrenza – l'esperimento cinetelevisivo de *L'arte della gioia*, ma soprattutto perché aggiunge un tassello decisivo all'urgenza del pellegrinaggio sentimentale delle personagge dentro gli spazi aperti e chiusi delle città. Qui, grazie all'intuizione di Di Majo, il tappeto drammaturgico appartiene all'immaginazione di Goliarda Sapienza, in una doppia filiazione – *L'università di Rebibbia* (Rizzoli, 1983) e *Le certezze del dubbio* (Pellicanolibri, 1987) – che già lascia intuire il carattere fantasmatico della vicenda. L'esperienza carceraria ha rappresentato per gli equilibri emotivi e artistici di Sapienza un vero e proprio *turning-point*[12], una svolta necessaria e autentica da cui scaturiscono un processo di autoascolto e nuove consapevolezze di sé, attestate da due prove narrative che fanno i conti con i limiti del romanzo di fronte all'incandescenza del reale.

La confusione programmatica fra vita e finzione letteraria assegna a *L'università di Rebibbia* e a *Le certezze del dubbio* un carattere sospeso, ibrido, che si trasferisce per contatto anche al film: lungi dall'essere un'opera schematicamente biografica, *Fuori* è un'allegoria dei modi dell'esistere, un gioco aperto e inaspettatamente leggero tra spazi e tempi, desideri e inciampi, ossessioni e fantasticherie. La Goliarda interpretata da Valeria Golino è insieme creatura spettrale, eterea, e corpo presente, scisso: l'attrazione per le compagne di cella, Roberta (M. De Angelis) e Barbara (Elodie), assorbe

[11] Per ricostruire la genesi del progetto si veda P. Mereghetti, A. Libera (a cura di), *Fuori. Un film di Mario Martone*, Edizioni Cineteca di Bologna, Bologna 2025.

[12] Per un inquadramento generale del profilo artistico di Sapienza si rimanda a M. Rizzarelli, *Goliarda Sapienza. Gli spazi della libertà, il tempo della gioia*, Carocci, Roma 2018; A. Bazzoni, *Scrivere la libertà. Corpi, identità e potere in Goliarda Sapienza*, Edizioni ETS, Pisa 2022; M. Rizzarelli (a cura di), *Sapienza A-Z*, Electa, Roma 2024.

quasi tutte le energie e gli intervalli di un trasognato autunno romano (siamo nel 1980), mentre la fugace apparizione del compagno Angelo Pellegrino (C. Fortuna), in una sequenza contrappuntata meravigliosamente dalla musica, complica il quadro delle *liaison dangereuses*. Più che la trama, però, sostanzialmente episodica e frammentata, è il sentimento del tempo a contare, ovvero l'attrito tra libertà e reclusione, dentro e fuori: in quest'ottica quel che appassiona è, da un lato, la "teoria" architettonica di Roma, la manifestazione di quartieri, palazzi, scorci che il cinema finora sembrava aver ignorato, colpevolmente; dall'altro, è la smania vitale delle tre protagoniste a rilucere a ogni passo, a strisciare inquadratura dopo inquadratura, come se tutto ciò che accade fosse il segno di un'avventurosa allucinazione. Gli sguardi e i passi, allora, costruiscono una geometria "assoluta", cioè sciolta da ogni vincolo di verosimiglianza ma allo stesso tempo credibilissima, perché autenticata da Sapienza stessa, da quel grumo di fatti, desideri e invenzioni che coincide con la sua autobiografia delle contraddizioni.

Fuori riassume con grazia e potenza espressive tutte le oscillazioni di una vita cristallizzata sulla pagina, le sue traiettorie sono l'esito di un doppio incantesimo: quello di personaggi veri trasfigurati in silhouette di carta, quello di un cinema sedotto dai fantasmi della letteratura. Tra le pieghe di questa fantasmagoria sono ancora e sempre i corpi a pulsare, le strade a battere il tempo della gioia, la macchina da presa a danzare, maliziosamente, tra quinte reali o solo immaginate. L'ultimo piano del film è più di un interpello, è un invito a continuare il viaggio, a perdersi dentro i labirinti della scrittura e del cielo, dal momento che, come suggerisce il Calvino delle *Collezioni di sabbia*, «il camminare presuppone che a ogni passo il mondo cambi in qualche suo aspetto e pure che qualcosa cambi in noi»[13].

[13] I. Calvino, *Collezioni di sabbia*, Garzanti, Milano 1984, p. 76.

In città

"Margaretella nella città". Traiettorie urbane di libertà in È piccerella *di Elvira Notari*

Maria Coletti

Il cinema di Elvira Coda Notari[1] può essere letto come luogo di transiti, di continui spostamenti e riposizionamenti. Innanzitutto, dal punto di vista storico: dopo circa settant'anni di *damnatio memoriae*, la riscoperta grazie alle ricerche sul cinema muto condotte alla luce degli apporti provenienti dagli studi femministi e di genere[2]. Il cinema di Notari è un luogo di transito anche dal punto di vista della biografia di Elvira. L'emigrazione da Salerno, suo paese d'origine, a Napoli, dove avvia una brillante carriera cinematografica, e infine il ritiro a Cava de' Tirreni. E poi l'emigrazione dei suoi film negli Stati Uniti, anche per sfuggire alla censura fascista: il viaggio di andata e ritorno nell'immaginario compiuto dalle comunità migranti attraverso le opere di Notari, come cordone ombelicale con una madrepatria ricordata e insieme reinventata[3]. Infine, la "migrazione" personale di Elvira, dal ruolo tradizionale di figlia, moglie e madre a quello di sceneggiatrice, regista, montatrice, insegnante, produttrice, distributrice a capo della Dora Film (1906-1930), un'impresa familiare artigianale in cui il marito Nicola la af-

[1] Maria Elvira Giuseppa Coda (Salerno, 10 febbraio 1875 - Cava de' Tirreni, 17 dicembre 1946), poi sposa Notari. Nel contributo faremo riferimento all'autrice con il cognome Notari in considerazione dell'identità professionale – Elvira Notari – con cui è conosciuta.

[2] Cfr. V. Martinelli, *Sotto il sole di Napoli*, in G.P. Brunetta, D. Turconi (a cura di), *Cinema & film. La meravigliosa storia dell'arte cinematografica*, vol. II., Armando Curcio Editore, Roma 1987, pp. 366-370; S. Masi, M. Franco, *Il mare, la luna, i coltelli. Per una storia del cinema muto napoletano*, Tullio Pironti Editore, Napoli 1988; E. Troianelli, *Elvira Notari pioniera del cinema napoletano (1875-1946)*, Euroma, Roma 1989; G. Bruno, *Rovine con vista. Alla ricerca del cinema perduto di Elvira Notari*, La Tartaruga Edizioni, Milano 1995; M. Dall'Asta (a cura di), *Non solo dive. Pioniere del cinema italiano*, Cineteca di Bologna, Bologna 2008; C. Ricci, *Il cinema in penombra di Elvira Notari*, LFA Publisher, Napoli 2016; P. Speranza (a cura di), *La film di Elvira. Elvira Coda Notari, la prima regista donna del cinema italiano (1875-1946)*, Cactus Film-Cinemasud-Laceno d'Oro, Napoli 2016. Fondamentali anche due programmi televisivi RAI: nel 1976 la puntata *Donne nel cinema* di Ludovica Ripa Di Meana (episodio del rotocalco *Odeon. Tutto quanto fa spettacolo*), con una parte su Elvira Notari e le interviste a Eduardo Notari e alle attiviste e cineaste femministe Annabella Miscuglio e Rony Daopoulo; nel 1981 il programma *Guagliò, ciak si gira!* di Mario Franco sul cinema muto napoletano, con una lunga intervista a Eduardo Notari.

[3] Cfr. G. Muscio, *Napoli/New York, andata e ritorno. La comunità italiana dello spettacolo e la nascita del cinema italoamericano*, La Valle del Tempo - Quaderni di Cinema Sud, Napoli 2024.

fianca come operatore[4]. Notari non ci ha lasciato scritti autobiografici, non sappiamo se e quanto fosse consapevole del suo ruolo di pioniera. Sappiamo che coinvolge nella Dora Film il figlio maschio, Eduardo, nella maschera attoriale di Gennariello, mentre Dora, la seconda figlia, dà il nome alla casa di produzione e la terza, Maria, viene mandata in collegio[5]. Anche questa storia familiare è interessante per la sua complessità, rivelando in filigrana le difficoltà di una donna d'inizio Novecento nel conciliare attività professionale e vita privata, e quindi le luci e le ombre di un'identità sfaccettata, in anticipo sui tempi[6].

Nel rivedere il film *È piccerella* (1922)[7] a più di cento anni di distanza, colpisce la modernità e la forza iconica della protagonista, diversa dalle eroine degli altri film superstiti di Notari. Se troviamo anche qui i ruoli femminili opposti di malafemmina e mater dolorosa[8], Margaretella (R. Angione) è più in linea con l'atmosfera dei primi due decenni del Novecento come luogo del "moderno" e della "donna nuova", segnati da grandi trasformazioni epocali. La fotografia, il cinema, la città stessa che cambia e diviene metropoli. Il dispositivo cinematografico come continuazione della visione panoramica offerta dai treni, dalle gallerie, dai grandi magazzini.

[4] Una prima riscoperta pop dell'eredità rivoluzionaria di Elvira Coda Notari è contenuta in un fumetto; cfr. A. Petricelli, S. Riccardi, *Cattive ragazze*, Sinnos, Roma 2013.

[5] Cfr. A. Miscuglio, R. Daopoulo (a cura di), *Kinomata. La donna nel cinema*, Dedalo, Bari 1980; P. Reso, *Elvira Coda Notari, tracce metelliane di una pioniera del cinema*, Terra del Sole edizioni, Maiori (SA) 2011.

[6] Cfr. F. Amabile, *Elvira*, Einaudi, Torino 2022. Flavia Amabile si è dedicata con passione e precisione alla ricostruzione della carriera e dei legami famigliari di Elvira, anche riuscendo a trovare dopo decenni di mistero il luogo della sua sepoltura: a Roma, al Verano, accanto al marito Nicola, da lui traslata nel 1949 da Cava de' Tirreni.

[7] Il film, conservato come gli altri film superstiti di Notari dalla Cineteca Nazionale, è stato restaurato nel 2018 da CSC-Cineteca Nazionale, con il contributo di ZDF/ARTE, a partire da un duplicato negativo in bianco e nero, stampato nel 1968 da una copia nitrato d'epoca ad oggi non più conservata. Musiche originali composte dal Maestro Enrico Melozzi per l'edizione restaurata del film. L'importante ricorrenza dei 150 anni dalla nascita della prima regista italiana ha offerto alla Cineteca Nazionale l'occasione di riproporre, in Italia e all'estero, la circolazione dei suoi film, restaurati e conservati nel proprio archivio: tra i tanti eventi ricordiamo soprattutto la retrospettiva integrale a Napoli, organizzata da Parallelo41 Produzioni (febbraio 2025), la proiezione al Centro Sperimentale di Cinematografia nell'ambito del festival della Cineteca Nazionale *Custodi di sogni* (aprile 2025), le proiezioni con accompagnamento dal vivo al festival della Cineteca di Bologna *Il Cinema Ritrovato* (giugno 2025) e all'arena estiva della Cineteca Nazionale "Quo vadis? Al cinema nel cuore di Roma" (luglio 2025) ed inoltre le proiezioni e gli incontri previsti in autunno alla sede CSC di Palermo, al convegno di FAScinA - Forum Annuale delle Studiose di Cinema e Audiovisivi di Sassari, al Festival di Cinema e donne di Firenze.

[8] La figura della protagonista rimanda anche al mito fondatore di Napoli e alla sirena Partenope, che ha «forgiato la rappresentazione dell'universo femminile nel cinema napoletano, dove al modello della diva nazionale si contrappone una donna ammaliatrice, ma raramente vincente e più spesso succube di una radicata propensione alla distruzione». Cfr. L. Di Girolamo, *Sirene. Ruoli femminili nel cinema muto napoletano*, in «Bianco e nero», LXII, 2, maggio-agosto 2011, pp. 49-55, p. 50.

Le donne presenti sempre più nei mestieri del cinema, a cominciare dalla colorazione della pellicola e dal montaggio, diventando attive come non mai nella settima arte, non solo come attrici, ma anche come registe, produttrici, sceneggiatrici. Nei primi due decenni del Novecento, «le traiettorie del cinema e del soggetto femminile si intrecciano e trovano una corrispondenza perfetta nel loro legame intrinseco con la visibilità»[9]. Fino a tutti gli anni Venti, Napoli è una città del cinema e il cinema invade la città, come il morbo descritto da Matilde Serao, che in *Cinematografeide!* parla di passaggio continuo dai flirts ai film[10], rendendo possibile una nuova mobilità spaziale per la spettatrice[11].

Accanto all'aspetto regionalistico di film-sceneggiata[12], che riprende una famosa canzone napoletana premiata al Festival di Piedigrotta, possiamo leggere *È piccerella* come una sinfonia della grande città dal punto di vista femminile, e dal punto di vista di una metropoli plebea, ad altezza di "basso". Il dramma di Margaretella nasce dalla sua tensione al superamento dell'orizzonte domestico. Come lei stessa dichiara al primo fidanzato Carluccio (A. Palmieri): «È che questo amore deve finire, ha durato un po' troppo… un matrimonio fra noi è impossibile». E come sua madre, cercando di proteggerla, spiega al nuovo spasimante Tore (A. Danza): «È piccerella e dint'a casa nun arreposa». Una frase icastica che condensa alla perfezione le contraddizioni da cui cerca di liberarsi Margaretella. La sua natura inquieta ed irrequieta la spinge a non restare confinata nel regno del privato, della casa. La canzone di Libero Bovio mette in scena un dramma dal punto di vista maschile: un uomo sempre più insofferente nei confronti della sua fidanzata, definita "piccerella", una finta ingenua, che lo ossessiona. Se andiamo invece ad analizzare la struttura narrativa del film, vediamo che, delle 42 sequenze in cui è scandito il racconto, 28 sono dedicate a Margaretella e 29 a Tore, in un equilibrio quasi perfetto. Così come sono apparentemente in equilibrio anche le scene in cui i due sono ripresi da soli (4-5 a testa): ma, mentre le azioni di Tore sono tutte riconducibili alla sua ossessione per la "piccerella", le riprese in "a solo" di Margaretella sono quasi tutte ambientate all'esterno delle mura domestiche dove lei si mostra indipendente e a

[9] V. Pravadelli, *La donna visibile. Dive, autrici, spettatrici*, in Ead. (a cura di), *Sounds for Silents II. Le pioniere del cinema muto*, Editoriale Idea, Roma 2021, pp. 5-45, p. 8.

[10] Cfr. G. Annunziata, *Matilde Serao e il cinematografo*, in M. Dall'Asta (a cura di), *Non solo dive. Pioniere del cinema italiano*, cit., pp. 249-255.

[11] Cfr. S. Alovisio, *La spettatrice muta. Il pubblico cinematografico femminile nell'Italia del primo Novecento*, in M. Dall'Asta (a cura di), *Non solo dive. Pioniere del cinema italiano*, cit., pp. 269-288; L. Mazzei, *Al cinematografo da sole. Il cinema descritto dalle donne fra 1898 e 1916*, in M. Dall'Asta (a cura di), *Non solo dive. Pioniere del cinema italiano*, cit., pp. 257-268.

[12] Cfr. K.V. Tomadjoglou, *I film-sceneggiata di Elvira Notari*, in C. Jandelli, L. Cardone (a cura di), *Gesti silenziosi. Presenze femminili nel cinema muto italiano*, cit., pp. 57-65.

suo agio negli spazi della città che attraversa. Quasi anticipando l'assioma wendersiano «motion is emotion», il film abbonda di scene urbane con carrozze, automobili, calessi, biciclette, tram in movimento, anche con l'uso di camera car, cosa abbastanza eccezionale per l'epoca. Così come abbonda di esterni (vedute del Golfo di Napoli, piazze, strade, il mercato, il lungomare, riprese notturne della festa del Carmine con luminarie, fuochi d'artificio, l'incendio del campanile) e di spazi pubblici (ristoranti, caffè, il parrucchiere, il giardino pubblico, la galleria): tutti luoghi della modernità e del vagabondare. Come scrive Bruno:

> L'indomabile *'nfama* altro non è in definitiva che una donna che vuole andarsene in giro, vedere ed essere vista in pubblico, avere accesso alla sfera dell'attività urbana e dello scambio erotico – in una parola, "vagabondare" […]. Il melodramma di strada di Notari esprime la resistenza del soggetto femminile a un sistema in cui il "passeggiare" è bollato con il marchio "infame" di "passeggiatrice" e alla donna sono negati l'attività e il piacere della *flânerie*[13].

A proposito della porosità dello spazio urbano di Napoli, Benjamin scrive nel 1924: «A Napoli tutto è insieme palcoscenico e platea»[14]. Queste parole descrivono perfettamente il film di Notari, in cui l'architettura urbana si fonde con l'architettura del melodramma. Margaretella e Tore esibiscono il loro reciproco desiderio seduti alla finestra, così come i passanti diventano parte del discorso amoroso. Il dentro e il fuori, la casa e la città, sono due spazi contigui e solo apparentemente separati che debordano continuamente l'uno nell'altro. La casa di Margaretella diviene un luogo di confine: più volte Margaretella è sulla soglia (seduta sul davanzale o a guardare fuori da dietro i vetri), le amiche la chiamano o le passano un biglietto da fuori la finestra [fig. 1][15], e dalla finestra arrivano anche le lettere anonime; sulla soglia si svolgono le serenate e il duello; il pubblico invade il privato e il privato diviene pubblico. Nello spazio cittadino la postura delle persone inquadrate, riprese dal vero, assume una spiccata tendenza alla messa in scena di sé e al travestimento: gli scugnizzi che guardano in macchina, gli uomini che ammiccano, le donne che si atteggiano spavalde con le mani sui fianchi. Come viene sottolineato in una delle ultime didascalie del film, prima del tragico finale: «Napoli attende i gitanti da Montevergine godendosi la sfilata delle maeste [*sic*] infagottate da duchesse». Anche Margaretella aspira ad

[13] G. Bruno, *Rovine con vista. Napoli e il cinema di Elvira Notari*, Quodlibet, Macerata 2023, p. 323.

[14] W. Benjamin, A. Lacis, *Napoli porosa*, a cura di E. Cicchini, Libreria Dante & Descartes, Napoli 2020, p. 20 (*Naples*, in «Frankfurter Zeitung», 19/08/1925).

[15] Una delle amiche sembra essere interpretata dalla figlia Dora di Elvira Notari, come si può dedurre da una fotografia di metà anni Venti, erroneamente datata primi anni Quaranta, che viene anche mostrata nella puntata TV del 1976 *Donne nel cinema*, già citata.

essere altro e ci interpella quasi con aria di sfida dall'inizio alla fine del film. Uno sguardo che ci invita al rispecchiamento, che può essere esteso a tutte le cineaste delle origini:

> Queste donne, così come ce le rappresentiamo, non ci sembrerebbero "storiche" se non potessimo "riconoscerle" […] nel nostro presente, nelle problematiche che oggi ci investono. […] Ritroviamo in loro e *dentro* di loro, insomma, le preoccupazioni della nostra epoca, rileggiamo il nostro tempo alla luce del loro (o viceversa?)[16].

> Complessivamente, i gesti silenziosi di tutte queste donne – dive, registe, produttrici, scienziate, operaie, comiche, sceneggiatrici, attrici – e delle loro rappresentazioni cinematografiche oggi paiono meno imperscrutabili e incompiuti, meno evanescenti e residuali. Continuano a parlarci di noi e dei nostri modelli sociali[17].

Se il restauro di *È piccerella* completato nel 2018 dalla Cineteca Nazionale, ha rilanciato l'attenzione verso il film e l'autrice, non ho ricavato l'impressione di significative acquisizioni interpretative. In questo senso, il convegno dell'edizione 2024 di FAScinA mi ha offerto l'opportunità di rileggere l'opera alla luce di una consapevolezza critica e metodologica. Nell'osservare Margaretella alla luce dei più recenti studi dedicati alla figura di questa importante pioniera del cinema, mi colpisce il desiderio di libertà e di movimento, il corpo di giovane donna che ama muoversi come su un grande palcoscenico, guardare ed essere guardata, la sua aspirazione all'indipendenza, perché di questo si parla veramente, non di tradimento: Margaretella esce di nascosto non con un amante, ma con le amiche[18]. Un desiderio di libertà rafforzato dal forte quoziente di realismo: Margaretella si rispecchia nel paesaggio e il paesaggio risuona in lei. Le vedute hanno spesso una portata emozionale, come quando Tore e Margaretella si incontrano per la prima volta, sul terrazzo di un ristorante, e la veduta del golfo di Napoli dall'alto sembra quasi accendere la loro passione. O quando, in una sequenza memorabile, Margaretella si sottrae alle avances del suo ex Carluccio e fugge via su un'automobile presa al volo, sfrecciando sul lungomare, facendoci quasi sentire sulla pelle la brezza marina e il vento di libertà che le scompiglia il cappello e i vestiti [fig. 2]: una folata di leggerezza che sembra quasi preannunciare le *nouvelles vagues*. Ma la componente documentaria

[16] J.M. Gaines, *Esse sono noi? Il nostro lavoro sulle donne al lavoro nell'industria cinematografica muta*, in M. Dall'Asta (a cura di), *Non solo dive. Pioniere del cinema italiano*, cit., pp. 19-30, p. 21.

[17] C. Jandelli e L. Cardone, *Perdute e ritrovate. Uno sguardo d'insieme*, in Ead. (a cura di), *Gesti silenziosi. Presenze femminili nel cinema muto italiano*, cit., pp. 5-13, p. 12.

[18] Come sottolineato da Micaela Veronesi in dialogo con il mio intervento a FAScinA, sarebbe tempo di ripensare a una riscrittura in chiave di storia delle donne anche delle sinossi dei film muti, spesso immutate nel corso delle generazioni e condannate inevitabilmente a tramandare stereotipi di genere.

esplode in tutta la sua potenza nelle sequenze delle feste cittadine che vengono riprese dal vero e diventano parte integrante della finzione: il ritorno dei pellegrini dal santuario di Montevergine, all'inizio e alla fine, e la festa del Carmine, che occupa la parte centrale. Soprattutto le sequenze della "tavola dei poveri" assumono un forte potere simbolico, con il vino che scorre, lo spreco di cibo, una risata sdentata ripresa in primo piano:

> La festa è il luogo dove le gerarchie di genere si capovolgono. […] Il montaggio parallelo costruisce l'inversione dei ruoli sessuali: mentre Tore se ne sta da solo, lontano dalla folla, "sognando di morire", Margaretella si gode la festa, gli amici e la sua visibilità pubblica. […] Egli piange, mentre "l'infame" ride. La festa è il "carnevale" di Margaretella […] [che poi] sarà punita per aver varcato i confini. La sua "festa" è delimitata dalla "legge"[19].

Sembra di poter osservare che, a dispetto di come la figura di Margaretella viene descritta dalle didascalie del film, le sue azioni e gesti vadano nel senso opposto. Questo aspetto, questo tratto di ambiguità, merita di essere enfatizzato, per portare alla luce la componente di modernità del cinema di Notari. Ad un primo sguardo, la regista appare esprimere il punto di vista della morale vigente espressa dalle canzoni popolari e condensata in alcune didascalie che definiscono Margaretella come «genio del male» o «malaspina» e incarnano il giudizio degli altri: «Non ti scottare al fuoco di quegli occhi, 'a figlia e donna Carmela nnamurato lassa e nnamurato piglia!…»; «Cagnate strada: chella guagliona ha fatto chiagnere chiù de 'nu figlio e mamma!». Al contempo, Notari rafforza la rivoluzione tentata da Margaretella, duplicandola nel momento liberatorio rappresentato dalla Festa del Carmine. Come accade con il Carnevale, si tratta di una rivoluzione effimera: tutto è possibile ma solo per poco e l'ordine costituito poi si ricostituisce, forse più forte di prima. Affacciata al balcone addobbato, Margaretella sorride guardando fuori campo [fig. 3], verso la tavola dei poveri e il mondo visto dal basso, che diventano il suo doppio rovesciato, la risata carnevalesca della tavola dei poveri si riflette nel sorriso di Margaretella e testimonia la sua utopica e temporanea rivoluzione. Possiamo interpretare le riprese documentarie della festa anche come il momento in cui Elvira decide di assumere il punto di vista della personaggia attratta dalle traiettorie possibili di libertà offerte dallo spazio cittadino, dalla possibilità di scavalcare le linee di confine di classe e di genere che regolano la topografia della città. Una tensione sotterranea, quasi subliminale, che si esprime soprattutto attraverso il corpo irriverente e scomposto della protagonista. Il film porta alla luce le rivendicazioni delle donne in un contesto sociale ancora patriarcale, che sarebbe diventato ancora più

[19] G. Bruno, *Rovine con vista. Napoli e il cinema di Elvira Notari*, cit., pp. 322-323.

rigido con l'avvento del fascismo. Margaretella non è pazza, sebbene venga rappresentata come tale dopo l'aggressione subita da parte di Tore alla serata danzante: con il volto sconvolto, le vesti stracciate, lo sguardo fuori di sé. In un mondo dominato dagli uomini, la follia delle donne è una forma di ribellione. La tensione tra accettazione e rifiuto delle regole compare in filigrana in tutti i film di Notari e si compie in modo ancora più estremo e simbolico con la vita e la morte di Margaretella. Il femminicidio viene compiuto in campo lungo, quasi fuori scena, su una carrozza in movimento, durante una festa. Il cadavere della donna diventa affare pubblico, come lo è stato il corpo in vita; la morte, tuttavia, non coincide con la conclusione narrativa. *È piccerella* non si chiude con la morte della protagonista, con il suo cadavere esposto in braccio alla madre, bensì con l'immagine fantasmatica di Margaretella, nella cella dove è rinchiuso Tore: la vediamo ancora una volta viva e spavalda e poi ferita a morte. Hanno ammazzato Margaretella, Margaretella è viva. Pensando a questa fine che non è una fine, ritornano in mente le parole di Dall'Asta a proposito di un'altra autrice pioniera:

> Nelle ultime righe delle *Memorie*, Alice Guy si chiede: è stato un fallimento, oppure un successo? Ancora una volta, nel lasciare la risposta in sospeso, trova il modo migliore per dire quella che è stata l'esperienza di tante, se non di tutte le donne che, come lei, hanno voluto passare attraverso lo specchio, vedere con i propri occhi, contribuire a creare la realtà di quel mondo non proprio incantato che è il cinema. […] A ricordarci che la lotta per l'emancipazione non è mai vinta una volta per tutte e che ci sono fallimenti che valgono più di tanti successi, perché indicano in anticipo la via del cambiamento[20].

E tornano in mente anche le eroine dei romanzi di fine Ottocento, come *Anna Karenina* (*Анна Каренина*, L. Tolstoj, 1877), *Madame Bovary* (G. Flaubert, 1856), *Casa di bambola* (*Et dukkehjem*, H. Ibsen, 1879), rilette da Nadia Fusini:

> Se anche fosse vero quello che recita il luogo comune, cioè che le vittime sono sempre anche complici, Emma e Anna e Nora e le altre sono vittime senz'altro particolari: non si sono fatte massacrare senza parlare. Senza protestare. Senza raccontare quello spreco di vita di cui hanno dato comunque testimonianza. […] L'esperienza fondamentale che questi romanzi propongono soprattutto alle lettrici è un'avventura insieme ideologica e fantastica, il cui valore di messaggio di libertà non viene del tutto neutralizzato dalla fine, e cioè dalla morte, dalla punizione. […] Avviene così che, rimossa la fine, soltanto l'esperienza di rivolta continua a popolare l'immaginazione sentimentale ed emotiva e intellettuale di chi legge[21].

[20] M. Dall'Asta, *Alice al di là dello specchio*, in Ead. (a cura di), *A. Guy, Memorie di una pioniera del cinema*, Cineteca di Bologna, Bologna 2008, pp. 35-36.

[21] N. Fusini, *Chi ha ucciso Anna Karenina? Inchiesta sugli omicidi bianchi nei romanzi dell'Ottocento*, minimum fax, Roma 2024, pp. 8, 19-20.

Nel finale di *È piccerella*, nonostante la morte, la donna da oggetto diviene soggetto dello sguardo. Tore guarda Margaretella e Margaretella ci guarda, anzi guarda fuori campo, oltre il film, oltre l'oblio [fig. 4]: ritorna in vita per reclamare l'indipendenza e il desiderio che le spettano. Come Elvira Notari ci parla ancora con il suo film, oltre l'oblio[22], per reclamare il posto che le spetta nella storia del cinema.

Fig. 1: *È piccerella* (E. Notari, 1922): Margaretella (R. Angione) alla finestra con le amiche.

[22] Elvira Notari sta tornando in vita anche grazie a numerosi progetti teatrali, fotografici, cinematografici, tra cui lo spettacolo *Cinemamuto* (2024) di Gianfranco Pannone con Iaia Forte; il progetto fotografico *Elvira Notari la madre del cinema italiano* (2025) di Cristina Vatielli con Teresa Saponangelo; il documentario *Elvira Notari, oltre il silenzio* di Valerio Ciriaci, presentato in anteprima mondiale alla Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia il 31 agosto 2025.

Fig. 2: *È piccerella* (E. Notari,1922): Margaretella (R. Angione) fugge in macchina.

Fig. 3: *È piccerella* (E. Notari, 1922): Margaretella (R. Angione) affacciata al balcone addobbato per la Festa del Carmine.

Fig. 4: *È piccerella* (E. Notari, 1922): il fantasma di Margaretella (R. Angione) appare in carcere a Tore (A. Danza).

Il cammino della stand-up comedian. Traiettorie, gesti e abiti in The Marvellous Mrs Maisel

Sara Pesce

Introduzione

Attraversare il paesaggio urbano come espressione e affermazione di sé. È il movimento, eversivo, energico, della protagonista della serie televisiva *La fantastica signora Maisel* (*The Marvelous Mrs. Maisel*, Prime Video, 2017-23). Miriam Maisel (R. Brosnahan), casalinga ebrea dell'Upper West Side - New York, incarna la donna ideale secondo i canoni della società metropolitana dei tardi anni Cinquanta: eleganza, intelligenza, una famiglia perfetta e un aspetto impeccabile. La rottura con il marito segna un momento decisivo nella sua esistenza: sconvolta e ubriaca, scopre sul palco di un club il proprio talento per lo stand-up comedy. Il successo che progressivamente ottiene non è esente da ostacoli e delusioni e si costruisce in diversi contesti: locali notturni, feste private, intrattenimenti per le milizie, fino agli show televisivi. Il suo percorso interseca vari punti della geografia culturale della metropoli: dagli spazi più prestigiosi dell'entertainment, come Carnegie Hall, a luoghi di reputazione assai peggiore, come un club per spogliarelliste. Il movimento si amplia ulteriormente a Miami e nelle montagne Catskills, incorporando via via sfere chiave della tradizione comica ebraico-americana.

La parabola della signora Maisel ha alle spalle figure di comiche ebree storiche. Joan Rivers ed Elaine May, in particolare, avevano calcato in quel periodo i grandi e piccoli teatri americani, a partire dai club del Greenwich Village. Con il loro umorismo graffiante e i look eleganti, avevano disegnato una parabola spettacolare varia, teatrale e televisiva, con programmi radiofonici e registrazioni su LP. La vera stella fu Rivers, la prima comica a esibirsi a Carnegie Hall. Divorziata e agguerrita, diede voce alle esperienze ordinarie delle donne, superando con coraggio i limiti imposti loro dal "buon gusto". Tuttavia, le sue esibizioni più audaci le costarono molti licenziamenti. Rivers agiva una vera aggressione, sia alle persone nel pubblico sia autoriferita. Usava, come la signora Maisel, stereotipi sugli Ebrei e chiamava in causa il corpo della donna, le chirurgie plastiche, il sesso e i soldi. Più intellettuale e sofisticata Elaine May. Nota nella coppia con Mike Nichols, geniale improv-

visatrice, metteva alla berlina le manie della classe media bianca americana e le contraddizioni della coppia borghese, con una vena di follia e di caos.

In questa cornice di cambiamento della grammatica sociale dell'esposizione femminile negli spazi pubblici al passaggio agli anni Sessanta, *La fantastica signora Maisel* mette in luce una geografia femminile della città. Si configura come un urban road movie le cui traiettorie sono soft power, stile e umorismo. Pongo perciò l'attenzione su un aspetto ancora negletto dell'analisi della relazione tra fiction televisiva, dimensione femminile e spazio. Ossia il movimento del corpo vestito e perciò il costume. Gli studi sull'umorismo americano che si sono occupati di vis comica femminile[1], trattando anche di differenze di etnia e di classe[2], non hanno tenuto in considerazione in modo approfondito lo stile vestimentario e le tendenze della moda[3]. D'altro canto, gli studi che si sono addentrati nel potere eversivo del glamour in termini di politiche di genere, raramente ne hanno messo in evidenza l'aspetto umoristico. Il glamour è stato più volte analizzato come un'estetica e una performance del sé[4], una qualità personale, attrattiva, anche capace di evidenziare la soggettività complessa di chi lo veste[5]. Ma è stato prevalentemente visto come fenomeno che segue uno schema egemonico, propagato attraverso immagini e narrazioni, in riviste di stile, di costume e nei film hollywoodiani[6]. Vediamo invece come Midge Maisel coniughi estetica glamour e comicità graffiante attraverso la lente deformante di un presente neoliberista e post-femminista che celebra l'individualità eversiva delle comiche ebree del passato.

[1] L.J. Greenspoon (ed.), *Jews and Humor*, Purdue University Press, West Lafayette 2011; G. Finney, *Look Who's Laughing. Gender and Comedy*, Taylor & Francis, London-New York 1994. K. Rowe, *The Unruly Woman, Gender and Genres of Laughter*, University of Texas Press, Austin 1995; S. Lavin, *Women and Comedy in Solo Performance, Phyllis Diller, Lily Tomlin and Roseanne*, Routledge, London-New York 2004; G.P. Del Negro, *From the Nightclub to the Living Room: Gender, Ethnicity, and Upward Mobility in the 1950s Party Records of Three Jewish Women Comics*, in S.J. Bronner (ed.), *Jews at Home. The Domestication of Identity*, Littman, Oxford 2010, pp. 188-213; J.R. Gilbert, *Performing Marginality: Humor, Gender, and Cultural Critique*, Wayne State UP, Detroit 2004.

[2] G. Nachman, *Seriously Funny. The Rebel Comedians of the 1950s and 1960s*, Random House, New York 2003; S.J. Whitfield, *The Distinctiveness of American Jewish Humor*, in «Modern Judaism», VI, 03/10/1986, pp. 245-260; Avner Ziv (ed.), *Jewish Humor*, Routledge, London-New York 2017 (ed. or. 1986); J. Antler, *One Clove Away From a Pomander Ball: The Subversive Tradition of Jewish Female Comedians*, in «Studies in American Jewish Literature», 29, 2010, pp. 123-138; S. Blacher Cohen (ed.), *Jewish Wry: Essays on Jewish Humor*, Wayne State University Press, Detroit 1987.

[3] Lavin mette in evidenza la funzione dell'abito nel piacere personale della comica, che non cerca di compiacere il pubblico e si mostra indifferente a criteri vestimentari asserviti all'appeal sessuale; cfr. S. Lavin, *Women and Comedy in Solo Performance*, cit., p. 91.

[4] S. Gundle, *Glamour: A History*, Oxford University Press, New York 2008, pp. 172-198

[5] C.S. Gould, *Glamour as an Aesthetic Property of Persons*, in «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», 63, 3, July 2005, pp. 237-247.

[6] C. Dyhouse, *Glamour: Women, History, Feminism*, Zed Books, London 2010.

Due movimenti, uno statement *vestimentario*

Midge si contraddistingue per la sua vivacità fisica; mostra un'eccezionale mobilità sia negli spazi domestici, nei luoghi di villeggiatura, nelle strade cittadine, sia negli spazi dell'entertainment. La sua figura è caratterizzata da due *viandanze*: quella tra margini e centro rispetto alle norme sociali americane e quella all'interno del mondo dell'entertainment. Questa mobilità si traduce in un lavoro attorico concentrato sul dinamismo del corpo. Brosnahan coniuga elementi disarmonici e quasi burattineschi – pose con gambe storte, rigidità della schiena, braccia svolazzanti – con un controllo e una precisione dei gesti che trasmette disciplina e determinazione. Ne scaturisce una tensione tra apparenza esteriore, necessità di autocontrollo, ed emozioni tumultuose. L'effetto è una fluidità impetuosa nei movimenti e gesti, e negli spostamenti di luogo in luogo, che richiama le grandi attrici della commedia hollywoodiana classica, come Katherine Hepburn e Claudette Colbert. L'attrice possiede un genio comico che combina grazia ed energia. La serie è costellata di movimenti dinamici, giravolte continue della protagonista: per superare un ostacolo in salotto, scavalcare un divanetto in un *diner*, entrare e uscire da portoni. Le sequenze di passeggiate per strada sono quasi coreografie, saltellate [fig. 1]; l'andatura è decisa, capace di continue inversioni di direzione.

Tutto questo avviene attraverso l'estrema estetizzazione del corpo vestito, in una gioiosa carrellata di sculture vestimentarie, una sovrabbondanza di cinture, guanti, cappelli, spille, orecchini, e tanta lacca in grado di resistere a ogni movimento rocambolesco del personaggio. Ogni movenza, ogni gesto creativo è vestito da costumi di straordinaria capacità semantica, non semplicemente funzionali alla narrazione. Piuttosto, gli abiti sono protagonisti, epicentro dell'affabulazione. Nell'evidenza della sofisticatezza dei tessuti e tagli sartoriali, i costumi costruiscono l'aspetto rivoluzionario del personaggio. I vivaci cappellini, meticolosamente coordinati agli abiti e visibilmente ridondanti, testimoniano una stravaganza femminile che non richiede giustificazioni. I rossi intensi di certi abiti a gonna ampia comunicano determinazione, indossati in pose inconsuete, talvolta accovacciate [fig. 2]. Fin dall'inizio, il rosa viene presentato come marchio identitario[7]; la sua evoluzione da toni pastello a colori accesi accompagna e simbolizza il progressivo affermarsi della protagonista in nuovi ambienti. Ma questa scelta cromatica introduce anche una riflessione sugli standard di femminilità: il confetto iniziale evoca l'immagine della donna americana attenta a mostrarsi composta e garbata; quando il rosa si trasforma

[7] Ribadito dalla costumista come punto di partenza della semantica dell'abito della signora Maisel: D. Zakowska, *Madly Marvelous. The Costumes of The Marvelous Mrs. Maisel*, Abrams, New York 2021.

in fuxia, l'idea stessa di femminilità imbocca una strada eccedente, carnevalesca e persino destabilizzante. Maisel esprime così il piacere di reinterpretare le regole del vestire, utilizzandole come mezzo espressivo autonomo e inscindibile dalla sua dimensione comica.

Basati su una ricerca di modelli d'epoca, di tendenze americane, di influenze europee[8], questi abiti estremamente formalizzati imporrebbero alla donna una mobilità lenta e cauta, a causa di tessuti rigidi, gonne abbondanti, *bustier* e molteplici strati. Eppure, nella serie, gli abiti non imbrigliano ma liberano. Attraverso di essi Midge crea un contrasto marcato con gli spazi che attraversa: il suo aspetto ricercato è inappropriato per certi contesti artistici, o suscita equivoci. Viene scambiata per una cantante perché eccessivamente elegante, oppure è troppo vestita per le serate di cabaret. Tale eccentricità è anche ciò che rende efficace la sua comicità stand-up. Che non può quindi prescindere da uno *statement* vestimentario. Ecco, dunque, l'accostamento di vestiario ricercato ed eloquio provocatorio. Non è solo nel dialogo pungente – una mitragliata di battute che scoperchiano tabù – ma anche nell'abito, che si esprime questo umorismo fondato sull'affermazione di sé e sul conflitto. Midge aggredisce, disobbedisce, mette alla berlina i comportamenti imposti alle donne. Lo fa attraverso un corpo vestito conforme all'immaginario della *donna-fiore*, l'ideale muliebre e fragile assunto a modello dal New Look di Christian Dior, cui si ispira largamente il costume-design della serie.

Il corpo della signora Maisel è adeguato a una moda avversa all'emancipazione femminile, ricca di costrizioni estetizzanti. Ma quella ricercatezza è inquadrata da Donna Zakowska nel ricordo, anche autobiografico, di una stagione pre-femminista di esplorazione di piaceri e desideri delle donne, usata per creare distinzione e individualità. L'epoca boomer è, così, filtrata dal gusto contemporaneo della rivisitazione della storia: quegli indumenti preannunciano lotte future per la parità di genere. E mostrano un coté utopico di ribellione farsesca. L'abbigliamento più conforme alla moda è strumento di un umorismo eversivo essenzialmente femminile, mai fermo, superiore a quello dei comici maschi che osserviamo sui palchi prima che Midge li calchi come ultima della serata. Così, anche quando sembra che il personaggio non trasformi le strutture di potere che influenzano negativamente il suo abitare lo spazio, è la messa in scena e il costume a impregnare il film di un immaginario assertivo[9].

[8] Informazioni provenienti da una serie di interviste dell'autrice a Donna Zakowska svoltesi nel 2023. La costumista basa la sua ricerca su riviste di stile, come «Vogue America» e «Harpers Bazaar», selezionando le influenze dei *couturiers* francesi sulla moda americana.

[9] M. Ceuterick, *Affirmative Aesthetics and Wilful Women. Gender, Space and Mobility in Contemporary Cinema*, Palgrave, London-New York 2020, p. 16.

Camminare nello spazio metropolitano: New York

La città di New York è il contesto e l'interlocutore primario di questi due movimenti. La protagonista è tanto dinamica, esplorativa, quanto la città è reattiva. Il movimento nella città è sia piacere di appartenenza sia esplorazione di territori sconosciuti: la prima esperienza in metropolitana, l'improvvisazione di un comizio femminista, il tribunale e la prigione. New York accoglie e protegge Midge quando gli scenari sono domestici, in certe scene di quartiere, o nei contesti spettacolari in cui il suo umorismo è accolto favorevolmente. I negozi di alimentari e delicatessen *kosher*, come *Zabar's*, riflettono la cultura ebraica e le abitudini alimentari della famiglia Maisel. Coney Island, con le sue attrazioni, è un luogo di svago che espande la quotidianità protetta di Midge. In altre circostanze la città ostacola e sfida la protagonista: nei confronti con agenti di spettacolo, gestori di locali, guardiani della legge. Ciò avviene anche nel grande magazzino di lusso dove trova impiego, rigido e gerarchico. La narrazione si snoda attraverso i diversi quartieri e il design dei costumi vi si adegua. Ad esempio, quando Midge si trova allo storico *Gaslight Café* del Village indossa abiti dai colori caldi e scuri che contrastano con i toni pastello che predilige nell'Upper West Side. Qui il suo stile prevede pantaloni e linee più asciutte [fig. 3].

Le stazioni della metropolitana e le strade di Manhattan, i marciapiedi affollati, i taxi e le insegne al neon, riecheggiano le transizioni nella vita di Midge. New York libera o impone divieti basandosi su una struttura gerarchizzata: l'entertainment è dominio maschile e la sfera domestica femminile. E sulla base di una geografia culturale: Washington Square ospita proteste – qui troviamo Midge passeggiare all'alba in bigodini [fig. 4], un ossimoro tra conformismo e trasgressione. Greenwich Village è il cuore artistico dell'epoca – di cui Midge frequenta caffè e teatri. La prosperità economica di Park Avenue è contrapposta al Queens – un passo indietro per la protagonista in termini di stili e ménage familiare. Il Lower East Side è legato al settore tessile del suocero, dove la moda è in pieno sviluppo, ma ancora distante dalle influenze europee, mentre nei grandi magazzini *B. Altman*, sulla Fifth Avenue, si trova la massima corrispondenza con la sofisticatezza di Midge, ma anche gli imbrigliamenti e frustrazioni del lavoro femminile dell'epoca.

In un saggio sullo sguardo cinematografico e lo spazio, Giuliana Bruno osserva come attraversare l'ambiente urbano sia un'esperienza connaturata al cinema e un atto di essenziale connessione tra il corpo umano e l'architettura[10]. Nell'incedere ottimista della signora Maisel per le

[10] G. Bruno, *Site-Seeing: Architecture and the Moving Image*, in «Wide Angle», XIX, 4, 1997, p. 8.

strade di New York è riscontrabile uno *statement* identitario moderno, fondato sul fiducioso corrispondere di corpo e spazio urbano, di energia vitale e verticalità architettonica. Con il collasso dell'ottimismo che invade l'America dopo gli anni Sessanta, su questa città è stata proiettata una nostalgia della modernità[11] che guarda con rimpianto a un'idea ormai persa di città come luogo di progresso, identitario e comunitario. Si tratta di una nostalgia per un ideale urbanistico e sociale che sembrava ancora possibile negli anni Cinquanta o Sessanta. Anche nel contesto contemporaneo, in film come *Frances Ha* (Id., N. Baumbach, 2012) il personaggio femminile (Frances / G. Gerwig) utilizza il transitare a piedi come strumento di un'esplorazione identitaria. Lì il movimento fisico è viaggio interiore e New York funge da specchio di ambizioni e incertezze personali.

Inoltre, in *La fantastica signora Maisel* un espediente largamente usato per l'indagine identitaria della protagonista è il camminare parlando: un momento di intimità dinamica e di condivisione tra personaggi femminili. In questa relazione è coinvolto un duo: Midge cammina con la madre, l'amica, o più spesso, l'agente Susie Myerson (A. Borstein). Il duo si può espandere divenendo gruppo nelle varie evoluzioni che il woman's film ha conosciuto, attraverso *chick flick* e oltre, dagli anni Novanta del Novecento ad oggi[12]. Ne è un esempio la serie televisiva metropolitana *Sex and the City* (HBO, 1998-2004), le cui protagoniste eludono l'agency maschile nei loro attraversamenti urbani[13]. Come per *La fantastica signora Maisel*, la loro *viandanza* urbana è potente strumento narrativo per esplorare disparità di genere e conquiste di potere in una prospettiva neoliberista di consumi, potere d'acquisto, progetto di vita, esplorazione di sé.

L'entertainment: viandanza e riscatto

Il movimento al cinema, e in televisione, è anche *entertainment*, evasione, per riprendere un concetto di Richard Dyer, che intende l'evasione come il desiderio di trasportare sé stessi in un luogo migliore: «L'intrattenimento offre l'immagine di "qualcosa di migliore" in cui rifugiarsi, o

[11] M. Shiel, *A Nostalgia for Modernity. New York, Los Angeles and American Cinema in the 1970s*, in M. Shiel, T. Fitzmaurice (eds.), *Screening the City*, Verso, London 2003, pp. 160-179.

[12] H. Radner, *After the Woman's Picture. The New Woman's Film and the Chick Flick*, in Ead., *The New Woman's Film: Femme-centric Movies for Smart Chicks*, Routledge, London-New York 2017, pp. 7-25.

[13] S. Zieger, *Sex and the Citizen in Sex and the City's New York*, in K. Akass, J. McCabe (eds.), *Reading Sex and the City*, I.B. Tauris, London-New York 2004, pp. 104-105.

qualcosa che desideriamo profondamente e che la nostra vita quotidiana non ci fornisce»[14].

Per Midge il luogo migliore di cui parla Dyer è il palco, lo spotlight, lo spazio in cui si realizza un'utopia. *La fantastica signora Maisel* riscrive così la storia dell'entertainment americano secondo una fantasia contemporanea. Dentro lo spettacolo si svolge l'iter di una donna che passa da una posizione di spettatrice a quella di autrice protagonista del proprio destino. Lo stile comico diventa espressione distintiva della sua voce e visione del mondo. Il potenziale sovversivo dello stand-up deriva infatti dall'uso della materia personale. Ricordiamo che alla fine degli anni Cinquanta accadde una cosa eccezionale come la rivoluzione degli stand-up comedians, con figure come Lenny Bruce (che è un personaggio della serie), Mort Sahl e Jonathan Winters, Mel Brooks e Woody Allen, comici ebrei che portarono sul palco le proprie contraddizioni personali diventando critici della società. Da quel momento l'umorismo ebraico si trasformò in satira, divenne pungente e cattivo, politicizzato e confidenziale[15].

Oggi vengono ricordati quasi esclusivamente i comici uomini di quell'era. Il mainstream è di appannaggio maschile. Le rare comiche ebree che hanno avuto successo tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta quali Belle Barth, Pearl Williams e Patsy Abbott, erano donne di mezza età poco avvenenti e di bassa estrazione, dall'umorismo sconcio, oggi in gran parte dimenticate[16]. Terrene e materiali, si contrapponevano a una società che imponeva loro di essere educate e sessualmente passive. Altre comiche furono socialmente più vicine a Maisel, come Phyllis Diller, una casalinga *middle class* sia come persona che come personaggio, o Lucille Ball, non ebrea, che elaborò un compromesso tra la comica clownesca e la donna glamour. Ma Diller e Ball, con il loro umorismo sulla routine domestica, furono comiche «non apertamente femministe», per usare un termine di Nancy Walker[17], perché arrendevoli rispetto a paradigmi di subordinazione femminile. Altrettanto si può dire di Totie Fields, molto poco irriverente, e non avvenente, o della Diller, che impiegava trucco e costumi per assumere sembianze scarsamente attraenti.

Un vero ribaltamento che coniugasse glamour, mainstream ed emancipazione fu ancora più raro. Rintracciabile, in misura contenuta, nelle sopra-

[14] R. Dyer, *Only Entertainment*, Routledge, New York 2002 (2ª ed.), p. 20. Traduzione mia.

[15] Cfr. R. Nachman, *Seriously Funny. The Rebel Comedians of the 1950s and 1960s*, cit.

[16] G.P. Del Negro, *The Bad Girls of the Jewish Comedy: Gender, Class, Assimilation and Whiteness in Postwar America*, in L.J. Greenspoon (ed.), *Jews and Humor. Studies in Jewish Civilization*, Prude University Press, West Lafayette 2011, pp. 137-154.

[17] N.A. Walker, *A Very Serious Thing. Women's humor and American Culture*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2008 (ed. or. 1988), pp. 150-153.

citate Joan Rivers – che pagò ogni sua indisciplina con arresti di carriera e boicottaggi – ed Elaine May – che si ritirò nel più protetto ruolo di regista e sceneggiatrice. Midge reca traccia di tutti questi elementi storico-culturali e accompagna perciò la spettatrice in un viaggio alla riscoperta di personalità del passato. Molto più di un andirivieni tra faccende domestiche e luoghi dell'entertainment, ella propone l'ebbrezza del viaggio attraverso la virtuosa capacità negoziale del soggetto femminile. Un percorso in uno *spazio migliore* rispetto alla reale storia delle comiche americane, segnata da invisibilità, rifiuti e negoziati falliti.

Fig. 1: Il corpo cinetico di Miriam Maisel (R. Brosnahan) nel Greenwich Village mentre cerca di fermare i passanti.

Fig. 2: L'abito elegante è indossato trasgredendo i canoni gestuali della signora composta.

Fig. 3: Toni scuri e pantaloni accompagnano molte performance comiche al *Gaslight Café*.

Fig. 4: I bigodini escono dalla sfera domestica. Berretto e giacca maschili e abito rosa sono abbinati con effetto liberatorio.

"Chiacchieriamo camminando". La bella estate *tra racconto di formazione e* flâneuserie

Myriam Mereu

In cammino: dal racconto alla visione

Il presente intervento mira ad analizzare il passaggio dal romanzo *La bella estate* di Cesare Pavese (1940) al film di Laura Luchetti (2023) attraverso la localizzazione di figure e motivi che esplicitano le traiettorie dell'erranza e del movimento nelle due opere. Sul versante della metodologia, farò riferimento alle forme di riappropriazione e reinterpretazione di un'opera tipiche dell'adattamento[1] e della traduzione intersemiotica[2], con l'obiettivo di mettere in luce la progressiva emersione della *flâneuserie*, non solo come modalità di esperire consapevolmente lo spazio cittadino ma come pratica che presuppone la dialettica, la condivisione e il confronto tra donne in un'ottica di inevitabile crescita e trasformazione.

Di feste, veglie e camminate

A quei tempi era sempre festa. Bastava uscire di casa e traversare la strada, per diventare come matte, e tutto era così bello, specialmente di notte, che tornando stanche morte speravano ancora che qualcosa succedesse, che scoppiasse un incendio, che in casa nascesse un bambino, o magari venisse giorno all'improvviso e tutta la gente uscisse in strada e si potesse continuare a camminare fino ai prati e fin dietro le colline[3].

Nell'incipit de *La bella estate* di Cesare Pavese si ritrovano i primi segnali di un insaziabile desiderio di mordere la vita e di appropriarsi di nuovi spazi di libertà. *Uscire*, *traversare*, *camminare* non sono solo verbi di movimento, ma segnalano un'urgenza che è propria dell'adolescenza e della giovinezza: ne risulta così «un'immagine infestante, rampicante, che ti cre-

[1] M. Fusillo, *Adattamento*, in G. Carluccio *et al.* (a cura di), *Cinema, letteratura, intermedialità*, Carocci, Roma 2023, p. 22.

[2] N. Dusi, *Traduzione intersemiotica*, in *ivi*, p. 53.

[3] C. Pavese, *La bella estate*, Einaudi, Torino 2021, p. 3. Considerato il numero di citazioni, tratte dall'edizione Einaudi 2021, indicherò il romanzo con le iniziali *LBE* e il numero di pagina.

sce addosso»[4]. Il motivo della festa, che Furio Jesi interpreta come «annuncio e chiave dell'esperienza più importante realizzata nel romanzo»[5], nel film di Luchetti assume i contorni di un rituale iniziatico all'amicizia e all'amore. *La bella estate* racconta il passaggio dall'adolescenza all'età adulta in un momento storico cruciale per il Paese, la fine degli anni Trenta – il film esplicita la data, 1938, in una delle primissime scene. La protagonista de *La bella estate* è Ginia, «una sedicenne che si affaccia alla vita in cerca della maturità»[6]; la sua è una «storia di trasformazione»[7] e di formazione attraverso le tappe obbligate della consapevolezza e della disillusione. «*La bella estate* è la storia di una verginità che si difende», scrisse Pavese in una lettera indirizzata ad Augusto Monti del 18 gennaio 1950; la frase è ripresa da Laura Luchetti durante un'intervista in cui spiega le ragioni che l'hanno spinta a trasporre il romanzo di Pavese: «Tutte noi sappiamo che c'è un'età in cui subiamo attacchi su tutti i fronti. […] Io penso sia più la storia di una verginità che si trasforma nel cercare di capire a chi darsi»[8].

Nella filmografia di Luchetti, attenta osservatrice del coming of age, troviamo altre adolescenti erranti e irrequiete: Sofia (S. Peluso) e Ada (A. Agio), protagoniste della serie *Nudes* (BIM-Rai Fiction, 2021) sul revenge porn; Anna (A. Bogach), di *Fiore gemello* (L. Luchetti, 2018), che vaga inquieta nell'assolata campagna del sud Sardegna in compagnia di Basim (K. Kone). Ginia è interpretata da Yile Yara Vianello, che nel 2011 esordì nel ruolo di Marta in *Corpo celeste* di Alice Rohrwacher. Sembra che il cinema e la serialità contemporanei abbiano riscoperto l'adolescenza come fase della vita che richiama simbolicamente l'esplorazione, l'erranza, anche caotica, di giovani corpi femminili che attraverso il movimento esprimono il bisogno di autodeterminazione[9]. L'adolescenza è un'età cara anche a Pavese, che le ha dedicato racconti, romanzi e saggi, da *Feria d'agosto* (1946) a *Lavorare stanca* (1936); ci muoviamo nel terreno degli archetipi dell'umanità cui vengono ricondotte le «età mitiche dell'uomo»[10], ossia l'infanzia e l'adolescenza.

[4] C. Durastanti, *Una ragazza che non conosce l'amore*, in C. Pavese, *La bella estate*, cit., pp. V-XII, p. VI.

[5] F. Jesi, *Cesare Pavese dal mito della festa al mito del sacrificio*, in C. Pavese, *La bella estate*, cit., pp. 93-102, p. 93.

[6] Y. Hauser-Rüegger, *Corpi nudi e pellicce: la ricerca poetica di Pavese nella trilogia* La bella estate, Franco Cesati, Firenze 2004, p. 31.

[7] *Ibid*.

[8] C. Corci, *Laura Luchetti, le belle estati delle ragazze*, in «Cosmopolitan», 24/08/2023.

[9] Pensiamo alle figure di adolescenti della serialità italiana, come le protagoniste di *Skam Italia* (Netflix, 2018-2024), *Baby* (Netflix 2018-2020) e *La vita bugiarda degli adulti* (Netflix, 2023), che attraverso il loro movimento nelle città definiscono una «*cartografia singolare e multiforme*» del proprio sé: A. Salimbeni, *Genere e spazio urbano. Pratiche femministe per una geografia gioiosa*, FrancoAngeli, Milano 2023, p. 21.

[10] F.P. La Rosa, *Cesare Pavese e il mito dell'adolescenza*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 1996, p. 25.

Quintessenza della leggerezza e dell'euforia giovanile, l'estate è una stagione che passa in fretta, in cui emerge con forza «la voglia di andare, di ridere, far festa» (*LBE*, p. 52), e che lascia un profondo rimpianto. L'iniziazione alla nuova vita di Ginia è incarnata da Amelia (D. Cassel), «bella, spigliata e ventenne o quasi»[11], «ragazza più matura, esperta e spregiudicata, che posa per i pittori, e che diventa, per la giovane amica, un punto di riferimento a cui guardare con una sorta di attrazione e di curiosità»[12]. Nel film, c'è una scena in particolare che ci permette di entrare visivamente in contatto con il corpo di Amelia: durante la gita al fiume, esce dall'acqua con indosso solo la biancheria intima. Il suo corpo acquatico, cui si fa un brevissimo accenno nel romanzo[13], richiama l'attenzione di Ginia, immediatamente attratta dalla dirompente sensualità e dalla briosa disinvoltura di Amelia che la porta a ridere e scherzare con tutti, lei che ha «diciannove o vent'anni»[14]. Il dato anagrafico non è secondario in Pavese perché segnala la distanza tra l'adolescenza di Ginia e la prossimità all'età adulta di Amelia, non presente nel film, che dà le ragazze come coetanee. Il motivo del corpo è centrale per comprendere il rapporto di amicizia e attrazione che lega le due ragazze: Amelia esibisce l'oscenità perché la possiede[15], è emanazione di desiderio, seduzione e trasgressione. *La bella estate*, secondo Sara Paolella, è «un'opera in cui Pavese ha uno sguardo decisamente improntato sul femminile»[16]; anche Luchetti è convinta che Pavese avesse uno sguardo femminile e che Ginia fosse una specie di alter ego dello scrittore. Nel passaggio dal romanzo al film percepiamo due visioni e due approcci narrativi diversi ma non contrastanti, se si considera anche la distanza temporale tra le due opere.

La città delle ragazze

«Tre romanzi di scoperta della città e della società, tre romanzi di giovanile entusiasmo e passione e sconfitta»[17]: questa presentazione dei romanzi di Pavese contenuti nella raccolta *La bella estate* dovrebbe darci una prima indicazione di lettura. Il primo sintagma, *scoperta della città*, presenta lo

[11] Y. Hans-Rüegger, *Corpi nudi e pellicce*, cit., p. 54.

[12] L. Nay, G. Zaccaria, *Nota*, in C. Pavese, *La bella estate*, cit., pp. 105-109, p. 107.

[13] «Pareva che Amelia fosse diventata acqua e passasse così sulla carta» (*LBE*, p. 84). A tal proposito, si veda la figura della ragazza subacquea studiata da D. Hipkins, *La ragazza subacquea: l'anti-corpo del cinema italiano?*, in L. Cardone *et al.* (a cura di), *Pelle e pellicola. I corpi delle donne nel cinema italiano*, in «Arabeschi», 12, 2018.

[14] C. Pavese, *La bella estate*, cit., p. 8.

[15] C. Durastanti, *Una ragazza che non conosce l'amore*, cit., p. VII.

[16] S. Paolella, *"La bella estate" e la scoperta di sé*, in «Scomodo», 19/02/2024.

[17] Dalla copertina dell'edizione Mondadori del 1965.

spazio in cui sono ambientati i romanzi della trilogia pavesiana. Uno spazio assente nel romanzo, dialetticamente contrapposto alla città, è la campagna, appena evocata in alcune battute di Guido: «Mi devi vedere in campagna. Solo allora dipingo» (*LBE*, p. 77). Nel film, gli spazi extraurbani assumono i contorni della libertà e dell'esplorazione della propria identità. Per Gioanola, la campagna è il luogo di «struggimento memoriale, di mitici trasalimenti, di confronto contrastato con la città»[18], ed è proprio in questa dimensione di contrasto che si gioca il motivo dell'emancipazione e della crescita di Ginia: la città, infatti, è il luogo delle nuove esperienze sentimentali e della frequentazione di quegli ambienti bohémien (atelier, café) che traghettano Ginia verso la stagione della maturità. Come nel romanzo, anche la Ginia del film proviene dalla campagna; Pavese si serve dei suoi occhi e del suo corpo per «esplorare un mondo di cui sente il fascino ma che, populisticamente, condanna come ricettacolo di indifferenza e corruzione morale»[19]. La Ginia del film, invece, fa dell'esplorazione dello spazio urbano un'esperienza individuale e sensoriale, come se volesse fondere sé stessa con le tante materialità che compongono la città – l'asfalto, le foglie secche dei parchi, gli alberi. Rispetto alla campagna, «la città, in cui regnano la razionalità e la corruzione, simboleggia […] il mondo degli adulti; è un luogo avventuroso, e la sua scoperta equivale al passaggio dall'adolescenza all'età adulta»[20]. Al riguardo, Gioanola scrive che «le vie della città con gli alberi e le vetrine forniscono più l'impressione di quinte e di fondali che di luoghi in piena aria»[21]; in questa prospettiva, la città è più uno spazio immaginato e interiorizzato che diventa motivo di conflitto tra quello che Ginia è e quello che vorrebbe essere e tensione verso l'età adulta. Anche Hans-Rüegger ha rilevato la centralità, in Pavese, del legame tra infanzia e campagna da una parte, e città ed età adulta dall'altra. In *La bella estate*, il tramonto dell'adolescenza, legata alla stagione estiva e alla possibilità di stare all'aria aperta, sfuma gradualmente nell'esigenza di ripararsi nei luoghi chiusi, specialmente la casa, per via del maltempo e del tempo che passa inesorabile.

La città di Torino non produce solo avanzamento sociale e nuove opportunità; è anche un luogo di libertà ed emancipazione. Nel romanzo, costanti sono i riferimenti alla strada: «e certe mattine Ginia usciva, per andare a lavorare, felice di quel pezzo di strada che l'aspettava» (*LBE*, p. 3). Il film inizia con una corsa: prima giù per le scale, con un particolare dei piedi e delle gambe di Ginia, poi con un totale di Piazza Castello; nel primo minuto, abbiamo già fatto conoscenza con la protagonista in uno dei suoi tratti distinti-

[18] E. Gioanola, *Cesare Pavese. La poetica dell'essere*, Marzorati, Milano 1971, p. 226.
[19] *Ivi*, p. 221.
[20] Y. Hauser-Rüegger, *Corpi nudi e pellicce*, cit., p. 29.
[21] E. Gioanola, *Cesare Pavese*, cit., p. 220.

vi: la corsa per andare all'atelier in cui lavora. Da sole, le donne si muovono a piedi o con i mezzi pubblici, altrimenti accompagnate in macchina dagli uomini. Nel film, Amelia e Ginia rubano due biciclette e vanno a una festa in collina; le bici sono un mezzo di trasporto agile ed ecofriendly nonché un simbolo di emancipazione femminile e di affermazione di sé nella società. La scoperta dello spazio urbano è certamente favorita dall'affermarsi di attività prima precluse alle donne, come l'andare al cinema e lo shopping, citate in Pavese. Anne Friedberg sostiene che «la *flânerie* immaginaria della fruizione cinematografica offre una visualità spazialmente mobile ma anche, ugualmente importante, una mobilità temporanea»[22]. «Il cinematografo, nel periodo del primo dopoguerra, va assumendo sempre più il ruolo di nuova istituzione – anche grazie al successo di pubblico»[23]: luogo di svago e di evasione dalla routine quotidiana, il cinema permette alle giovani donne sia di uscire di casa sia di proiettarsi in un ambiente immaginario e immaginato che, per poche ore, dà l'illusione di dimenticare la realtà. Il cinema, insomma, come i cafè, è anche un luogo di incontro e di socialità che assolve una doppia funzione, ludica e pedagogica: è lo spazio che permette alle ragazze di stare insieme senza dover necessariamente parlare, è il luogo in cui Ginia si rifugia per allontanare la mente dai cattivi pensieri.

Dalla flânerie alla flâneuserie

«Se ne andarono al centro, tutte e due senza cappello, seguendo il fresco dei corsi, e per cominciare presero il gelato e leccandolo guardavano la gente e ridevano. Con Amelia era tutto più facile» (*LBE*, p. 11): ci sono diverse passeggiate nel film di Luchetti, ma poche possiedono questa levità e allo stesso tempo profondità di sguardo che fa sentire la complessità della condizione femminile negli anni Trenta. «Che le donne avessero accesso limitato alla vita pubblica rispetto agli uomini era indubbiamente vero. Ed è altrettanto vero che l'autoproclamato osservatore della città era uomo»[24]. Il flâneur teorizzato e incarnato da Charles Baudelaire e Walter Benjamin è una figura maschile, spesso un artista o un intellettuale, che cammina per la

[22] A. Friedberg, *Window Shopping. Cinema and the Postmodern*, University of California Press, Berkley-Los Angeles 1993, p. 3 Quando non diversamente indicato, la traduzione è di chi scrive.

[23] E. Mosconi, N.O. Cavadini, *La sala cinematografica tra le due guerre: spazio architettonico e spazio sociale*, in F. Casetti, E. Mosconi (a cura di), *Spettatori italiani. Riti e ambienti del consumo cinematografico*, Carocci, Roma 2006, pp. 60-80, p. 61.

[24] D.L. Parsons, *Streetwalking the Metropolis. Women, the City and Modernity*, Oxford University Press, Oxford 2000, p. 5.

città alla ricerca di ispirazione e di nuovi stimoli da tradurre in immagini e scritti. Il flâneur, termine che secondo Elizabeth Wilson ha origini incerte[25], è «l'autore, cioè colui che grazie alla propria arte guarda la città, ne rielabora i significati»[26]; ritroviamo questa figura anche nel romanzo di Pavese, in uno dei tanti artisti che dipingono Amelia: «Io lavoro anche quando passeggio, cosa credi?» (*LBE*, pp. 16-17); nell'affermazione del pittore Barbetta è insito il valore attribuito all'atto del passeggiare che si salda alla sua creatività artistica; la domanda, rivolta ad Amelia, rivela il preconcetto dell'uomo nei confronti della donna, ritenuta incapace di comprendere il senso dell'arte associato alla flânerie. Lui pittore libero, mobile, col corpo e con lo sguardo; lei modella, corpo immobile al servizio della sua arte. In realtà, Amelia afferma di non stare ferma neanche quando lavora, ché «le modelle più in gamba sono quelle che fanno ammattire il pittore» (*LBE*, p. 12), anche se, verso la fine del romanzo, mentre viene ritratta da Guido, Amelia dice che il suo lavoro consiste nel non muoversi.

Se la flânerie di stampo baudelairiano assume i caratteri di una pratica maschile da compiere in solitudine, in uno stato meditativo, la *flâneuserie* di Ginia e Amelia fa della condivisione e della chiacchiera una delle principali *raisons d'être*. Il verbo *camminare* si accompagna spesso all'espressione di un'emozione o di uno stato d'animo: «ripresero a camminare e Ginia sorrideva spaventata» (*LBE*, p. 77). L'attraversamento dello spazio urbano, nel film come nel romanzo, presuppone la condivisione di confidenze e paure, come se i luoghi all'aperto permettessero alle ragazze di trovare uno spiraglio di apertura. La strada favorisce, inoltre, una serie di attività mentali; per strada si pensa, si riflette, si rimpiange il tempo passato: «In certi momenti, per le strade, Ginia si fermava perché di colpo sentiva persino il profumo delle sere d'estate, e i colori e i rumori e l'ombra dei platani» (*LBE*, p. 88).

Nel romanzo, attraverso l'atto del camminare, le donne sfidano il privilegio storicamente accordato all'uomo; la flâneuse è colei che con passo lento e sguardo mobile cerca di «comprendere una città che le è ancora estranea»[27], «nella speranza di coglierne il genius loci, l'anima nascosta»[28]. La flâneuse ridiscute lo spazio pubblico e ridefinisce i confini della flânerie come esperienza che genera il progressivo svelamento del proprio mondo interiore. Il guardare le vetrine lascia trasparire l'irrequietezza e la complicità femminile ancorate allo sguardo: «Ginia non era sicura che Amelia, quando passavano verso sera sotto i portici, guardasse quello che lei guardava» (*LBE*, p. 14).

[25] Cfr. E. Wilson, *The Invisible Flâneur*, in «New Left Review», 191, 1992, p. 94.

[26] G. Nuvolati, *L'interpretazione dei luoghi. Flânerie come esperienza di vita*, Firenze University Press, Firenze 2013, p. 8.

[27] L. Carrera, *La flâneuse. Sguardi ed esperienze al femminile*, FrancoAngeli, Milano 2022.

[28] G. Nuvolati, *L'interpretazione dei luoghi*, cit., p. 2.

La *flâneuserie* de *La bella estate* si configura come ricerca di spensieratezza e tensione alla leggerezza; presuppone sempre un momento di crescita e di confronto; sottintende un moto dello spirito oltre che del corpo; costituisce una forma di azione mentale di supporto al movimento fisico. Il film mette in scena la *flâneuserie* di Ginia e Amelia per le strade e i parchi di Torino, sotto i portici e lungo i viali alberati, mostrandocele sempre impegnate in discorsi sull'arte, sulla moda («ti sta bene il cappellino / sembri più grande») e sulla loro amicizia: «Non è più bello quando siamo io e te / invece di stare con quei due che ci provano con tutte?», battuta ripresa dal romanzo. La *flâneuserie* può essere stata incentivata da queste nuove erranze nella città in cui ora anche la flâneuse rivendica il suo diritto a riappropriarsi degli spazi pubblici con il suo corpo, la voce, lo sguardo e tutto il portato di desiderio e imprevedibilità che questa inedita mobilità comporta; così facendo, la flâneuse «si consegna agli sguardi dell'altro e al contempo a sé stessa, affacciandosi, sovente con un coraggio che sfiora la temerarietà, a una inusitata libertà di movimento»[29].

Il più delle volte è Amelia che esorta Ginia a uscire, a camminare, ed è forse nell'unione feconda di parola e movimento che percepiamo la dirompente vitalità delle due ragazze. «Ci facciamo un giro?», chiede Amelia all'uscita dall'atelier [fig. 1]. Nella scena successiva, vediamo le due inquadrate in campo lungo nel viale di un parco cittadino [fig. 2]: l'inquadratura è fissa per permettere allo sguardo di percepirne i movimenti nello spazio circostante, altrettanto importante per comprendere il legame tra libertà e natura. Ancora in campo lungo, Ginia e Amelia salgono sul tronco di un grande albero adagiato sul prato [fig. 3] e si avvicinano fino a baciarsi sulle labbra. Anche la macchina da presa si avvicina per mostrarcele in quell'attimo di intimità fugace e profonda [fig. 4], in cui la dimensione spaziale interseca il piano emozionale.

Conclusioni

L'adattamento cinematografico de *La bella estate* di Cesare Pavese rivela analogie e differenze rispetto al romanzo, influenzate dal processo traduttivo e dal contesto produttivo. Nel romanzo, la narrazione in terza persona e i simboli legati al passaggio dall'adolescenza all'età adulta riflettono lo sguardo femminile dell'autore. Ginia e Amelia sono figure liminari, e il loro essere donne in divenire è sottolineato anche dalla loro rappresentazione nello spazio: visibili ma non del tutto partecipi alla vita pubblica e sociale.

[29] L. Cardone, *Erranti e impreviste. Donne che camminano sugli schermi e nelle città del cinema italiano*, in «CoSMo. Comparative Studies in Modernism», 17, 2020, p. 38.

Nel film di Laura Luchetti, invece, la crescita e la maturazione di Ginia sono enfatizzate attraverso la sua amicizia con Amelia e l'esplorazione dello spazio urbano. È soprattutto tra le pagine del romanzo di Pavese che ritroviamo Amelia e Ginia intente a camminare per la città, a riappropriarsi di nuovi spazi di emancipazione e svago che danno vita a una modalità inedita di *flâneuserie*; sebbene presenti anche nel film, i luoghi all'aperto sono funzionali alla drammatizzazione del rapporto tra Ginia e Amelia, all'innesco di una tensione emotiva e sentimentale che sfocerà nella scena del bacio nel parco. Un elemento nuovo nel film è il rilievo conferito alla natura che si fa simbolo di catarsi e liberazione: Ginia si lascia condurre da Amelia tra gli alberi e le piante, un ambiente vegetale che le accoglie e le protegge da sguardi indiscreti, finalmente libere di seguire l'una i passi dell'altra.

Fig. 1: *La bella estate* (L. Luchetti, 2023): Amelia (D. Cassel) invita Ginia (Y. Vianello) a fare un giro dopo il lavoro.

Fig. 2: *La bella estate* (L. Luchetti, 2023): Amelia (D. Cassel) e Ginia (Y. Vianello) passeggiano lungo il viale del parco riprese in campo lungo.

Fig. 3: *La bella estate* (L. Luchetti, 2023): totale di Ginia (Y. Vianello) e Amelia (D. Cassel) mentre camminano sul tronco dell'albero.

Fig. 4: *La bella estate* (L. Luchetti, 2023): la scena del bacio tra Ginia (Y. Vianello) e Amelia (D. Cassel) al parco.

Inabissarsi, tornare alla vita: Ma nuit *di Antoinette Boulat*

Rosamaria Salvatore

Antoinette Boulat[1] parla del suo esordio alla regia, con il lungometraggio *Ma nuit* (Id., 2021), come di un'opera che «affronta il dolore e il modo in cui esso trasforma, e distorce, la nostra visione del mondo»[2]. Già in queste parole della regista si delinea il tracciato di un movimento, messo in scena nella forma del "viaggio" (qui un'erranza), attraverso cui prende corpo il ritratto di «una ragazza di diciotto anni e la Parigi di oggi»[3]. Personaggia e luoghi percorsi, come si vedrà, assurgono a ruolo di coprotagonisti.

La notte di Marion (L. Lampros) nella capitale diventa così «il riflesso di una generazione che sente di aver perduto per sempre la sua spensieratezza, abbandonata in un mondo spezzato», facendo della ricerca della libertà, «o piuttosto [del] senso di libertà di una generazione che vive nella paura»[4], il tema centrale del film. In questa cornice gli attraversamenti della giovane donna nella città, definiti al pari di un viaggio «sia interiore che fisico», sono ricondotti a «una lontana versione dell'errare mitologico, in cui gli eroi si perdono, si affrontano, alla ricerca di uno scopo stabilito da eventi esterni che loro non riescono a controllare»[5]. Così Boulat descrive il percorso della protagonista che, incatenata al dolore per la perdita della sorella, nell'anniversario del suo compleanno si trova a percorrere le strade della città senza una meta. Sarà il vagabondaggio di notte, innescato dall'incontro con un giovane uomo, Alex (T. Mercier), a configurare, come segnalato dalla regista, il viaggio notturno del superamento del dolore e l'apertura a un nuovo giorno. La narrazione è divisa in tre sezioni: il giorno, durante il quale la diciottenne vaga nel lungosenna per poi unirsi,

[1] Antoinette Boulat ha al suo attivo una lunga carriera in qualità di direttrice di casting per più di 120 film di noti registi francesi e internazionali. Tra i molti segnalo Jacques Doillon, Olivier Assayas, Leos Carax, Wes Anderson, Sofia Coppola, Emmanuelle Bercot, Benoît Jacquot, François Ozon, Mia Hansen-Løve, Lars Von Trier e Albert Dupontel.

[2] Citazione dalla scheda dedicata della programmazione della sezione *Orizzonti*, 78° Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, 2021, https://www.labiennale.org/it/cinema/2021/selezione-ufficiale/orizzonti/ma-nuit.

[3] *Ibid.*

[4] *Ibid.*

[5] *Ibid.*

fino alla sera, ad alcune amiche; la notte, centrale per la fase di mutamento di lei; la mattina in cui, dopo aver lasciato l'appartamento di Alex, la vediamo avanzare per strada su dei pattini, ora libera di sfiorare con la mano il cielo e le nuvole.

Il titolo del film, attraverso la presenza del pronome personale, allude in maniera evocativa al mutamento dello stato psichico della protagonista nel viaggio notturno intrapreso con Alex. Al contempo, a mio parere, può richiamare per risonanze il film *La notte* (1961) di Michelangelo Antonioni, cineasta amato, insieme a Rossellini, Bresson e Godard, da Boulat. Pur tenendo conto delle differenti componenti espressive nei rispettivi lungometraggi, mi piace pensare che, in fase di sceneggiatura, sia riemersa la forte impressione suscitata a suo tempo nella regista dalla visione della *Notte* e, in particolare, della sezione narrativa in cui si assiste al deambulare di Lidia (J. Moreau) dal centro di Milano sino alla sua periferia. Come sottolineato da Giuliana Bruno, il procedere di Lidia, cadenzato da passi e soste, apparentemente privi di una meta definita mentre è avvolta dal dolore, può essere letto nella direzione di un viaggio «psicogiografico»[6].

Al pari di Lidia, Marion, a sua volta inizialmente chiusa nella sofferenza psichica, nel suo vagabondare sente i luoghi che percorre in maniera contrastata, incamera, attraverso il proprio sguardo, i dettagli, i frammenti delle strade, dei ponti sulla Senna, delle statue, con una manifesta sensorialità che, come cercherò di mostrare in seguito, si palesa anche attraverso l'ascolto di suoni registrati della natura.

Nel corso della notte la traversata della protagonista e di Alex nelle strade vuote, al fianco di canali della Senna, assurge a segno decisivo del passaggio verso un'altra riva dalla cui distanza leggere il proprio essere nel mondo per riorientarlo. Lo spazio diviene allora tracciato psicofisico di un mutamento fatto anche di cadute accecanti, in particolare quando Marion sarà colta da una crisi di angoscia; al contempo, il turbamento provato configurerà la base per un inedito risveglio.

Ma partiamo dall'inizio del film.

I titoli di testa di *Ma nuit* scorrono sull'inquadratura fissa, non a fuoco, della nuca di Marion che appare immobile in una luminosa giornata estiva.

[6] Cfr. G. Bruno, *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*, Bruno Mondadori, Milano 2006, p. 90 (*Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*, Verso, New York 2002). Per Sandro Bernardi «la *flânerie* di Lidia nella città vecchia di Milano, fino alla periferia, sostituisce l'impossibilità di stare vicina a Tommaso, l'amico morente cui lei […] è profondamente legata; non è una fuga, […] ma al contrario, è il suo modo profondo, interiore, di stare vicino al suo amico che muore. La visita di Lidia al cortile decrepito, i frammenti di porta screpolati su cui la sua mano passa dolcemente innamorata (ecco un vero e proprio esempio di sguardo "tattile") sono carezze fatte a Tommaso, in uno spostamento metaforico». S. Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Marsilio, Venezia 2002, p. 173.

Li chiude la didascalia «Chi ha perso qualcuno da poco ha un'aria particolare, riconoscibile forse solo da coloro che l'hanno già letta sul proprio volto»[7], allusione non troppo velata, capiremo nel corso della narrazione, allo smarrimento psichico patito dalla giovane donna.

Dal fuori campo udiamo, senza sosta, provenire i rumori del traffico insieme al suono insistente di una sirena. L'inquadratura della nuca di Marion torna ora, dopo i titoli di testa, nella sua fissità resa però nitida grazie a un cambiamento di focali. Muta la posizione della macchina da presa: i suoi occhi, ora inquadrati frontalmente in primissimo piano, sono orientati verso la camera, quasi a stabilire un contatto diretto con lo spettatore; nella ripresa successiva scorgiamo le palpebre abbassate [fig. 1]. Dopo uno stacco, la osserviamo coprirsi gli occhi con le mani, mentre il fondo appare fuori fuoco. Infine, la giovane donna, immobile sulle strisce pedonali in attesa di attraversare, appare bloccata dal flusso del traffico.

L'intenso inizio, concentrato su Marion, può essere letto quale figurazione del sentire soggettivo e della postura della protagonista che, nello sviluppo, assumerà i contorni di una sorta di sospensione in una terra desolata, abitata dal sordo dolore per la perdita della sorella. Il senso di abbandono provato l'ha immobilizzata in un eterno presente, imprigionandola nella paura.

Sul piano visivo, assistiamo alla ripetizione della concentrazione sul volto di Lampros, in cui la ripresa in piano ravvicinato e il conseguente *flou* dello sfondo concorrono a sbalzare i micromovimenti del viso e, con essi, a focalizzare sulla lacerazione esistenziale della protagonista.

Nella prima parte della narrazione vediamo Marion deambulare di giorno senza meta; il percorso è scandito da soste orientate a fotografare particolari di statue. Fuggita da casa e da una madre soffocante, incapace di elaborare al contempo il lutto per la morte della figlia e l'abbandono da parte del marito, Marion si ritrova a fotografare «solo nature morte», come dichiara a un'amica, evidente metafora del suo sentire. Al contempo, nel vagabondare, la luce che filtra tra le fronde degli alberi ne cattura lo sguardo che sembra accogliere quel barlume di vita emanato dai riflessi dei raggi solari. La sequenza ci introduce così a una dimensione di flânerie definita nell'interazione tra il sentire interiore e la città che diviene spazio generatore di contrasti emozionali.

Il movimento, che si prolunga senza arresto sino a unirsi alla compagnia di coetanee, è interrotto soltanto per una sosta sul bordo della Senna dove le giovani donne raggiungono altri ragazzi; in questa breve pausa

[7] Frase tratta dal romanzo di J. Didion, *L'anno del pensiero magico*, Il Saggiatore, Milano 2008, p. 76 (*The Year of Magical Thinking*, Alfred A. Knopf, New York 2005).

Marion viene sollecitata dal gruppo a recitare un monologo. Nell'interpretarlo, affiora in lei l'indissociabile legame con la sorella, Alice, morta a soli ventitré anni.

Con voce ferma la giovane, ripresa frontalmente in primo piano recita:

> Alice viveva in un mondo tutto suo. / Si sentiva triste o felice per gli stessi motivi. / Era sensibile a modo suo. / Aveva bisogno di contrasto più che di armonia. / Sapevi che il mondo era pieno di opportunità; eppure, non riuscivi a riconoscerle. / Volevi vivere in campagna per poter osservare il cielo / ma le raffiche del vento nel cielo erano inaspettatamente fonte di frustrazione. / Volevi farne parte in un modo o nell'altro / e sconvolgerne la natura.

Già in questa sezione Parigi non è sfondo inerte, non è cornice degli avvenimenti ma spazio attivo in cui affiorano risonanze, echi del sentire dei personaggi e, soprattutto, delle personagge. Ripresa nella sua eterna bellezza, la città è al contempo luogo in cui improvvisamente può accadere di tutto.

La regista affida a definiti segni visivi e sonori il senso di abbandono provato da Marion in cui prende forma un sentimento di paura che ne infesta il percepire e l'agire il mondo, divenuto irriducibilmente ostile. L'allarme di una sirena la fa vibrare. In metropolitana, la presenza di un barbone la turba. Al primo calar del sole si rifugia con le amiche in un negozio per proteggersi da un violento scontro tra due uomini. A una festa, in cui si è recata con le sue coetanee, dopo un momento iniziale in cui il suo corpo si abbandona al movimento della danza, un avvenimento imprevisto la disturba e la spinge ad allontanarsi. Si sente sola e al contempo ha bisogno di isolarsi per stare immersa nel proprio godimento[8] del dolore, da cui non riesce a staccarsi.

Inizia così il vagabondaggio notturno: frammenti di vetri rotti sul marciapiede la inquietano; si ferma a osservarli, per poi allontanarsi. Come affermato dalla regista, sarà proprio il viaggio notturno compiuto con Alex, frutto di un incontro casuale, a provocare in lei un decisivo mutamento.

L'intervento del giovane uomo, che difende Marion dall'aggressione di due violenti balordi, si trasforma in un dialogo in cui il riconoscimento delle rispettive singolarità apre a riflessioni personali. Marion percepisce per la prima volta di poter contare sull'altro, là dove nel proprio ambiente domestico – come confessa ad Alex – sente di dover sostenere unicamente sulle proprie spalle il peso della vita dal momento che la madre, dopo la morte della sorella, pare aver perso il rapporto con la realtà. A lui parla del senso di abbandono e di solitudine seguito alla scomparsa della sorella. Ma nelle

[8] Uso il termine «godimento» nell'accezione psicoanalitica di matrice lacaniana. Reiterazione di una spinta pulsionale che, se dà al soggetto un illusorio e momentaneo soddisfacimento, nel suo essere priva di limite, si traduce per il singolo in forza distruttiva.

sue parole affiora anche lo smarrimento provato in una fase della vita in cui avverte di vivere in un mondo privo di futuro, in cui il senso di perdita si estende al clima e alla natura profanata. I due, infine, si incamminano nelle strade deserte della notte. La macchina da presa sta addosso ai corpi, ai volti, capta gli attimi di sospensione della parola per cogliere nei silenzi, nella mimica facciale e negli sguardi, ciò che maggiormente parla.

Alex replica alle inquietudini espresse da Marion, affermando che, nelle scelte, ognuno è libero di operare una direzione di apertura. Dopo il dialogo, cogliendo nella giovane donna la sensorialità che la percorre, le fa ascoltare la registrazione di un ventaglio di suoni della natura: ripetuti tuoni, l'incalzare del vento, il cinguettio di uccelli dopo il temporale. All'ascolto di quella partitura sonora, il corpo di lei inizia a danzare con una leggerezza prima compressa. La camera ne segue la figura i cui gesti e i movimenti sembrano essere dettati dal ritmo dell'ascolto. Marion avanza in una via deserta avvolta nel magma sonoro senza accorgersi di essersi allontanata dal giovane compagno.

Stiamo ora per assistere a una sezione narrativa importante per il percorso della protagonista. Sul piano compositivo, la scena assume tratti fantasmatici introdotti dalla scomparsa momentanea di Alex. Questa situazione inattesa apre al perturbante facendo inabissare la giovane donna in un fondo cupo che scatena l'insorgere di una intensa angoscia.

Ora Marion percorre un'ampia strada anonima costeggiata da una serie di lampioni: fissa la strada deserta e singole luci che ci appaiono sfocate; si toglie le cuffiette auricolari, allorché, turbata dall'abbaiare ripetuto di un cane e, impaurita dall'assenza del compagno, lo chiama senza esito con voce contratta. La composizione delle immagini accresce il senso di spaesamento: il contrasto tra lei a fuoco e il contesto notturno fuori fuoco sembra suggerire, come segnalato, l'insorgere della costruzione fantasmatica. Dopo il ripetuto abbaiare del cane, gli occhi di Marion fissano la strada che le appare improvvisamente non a fuoco. L'inaspettato frastuono di una esplosione la blocca[9]: il volto ripreso in primo piano manifesta l'angoscia che la sovrasta, mentre un fondo sonoro dal timbro metallico iterato fa eco al sorgere della paura che lascia la giovane senza respiro; subito dopo, attraverso una soggettiva di lei, scorgiamo nitidamente in lontananza un gruppo di ragazzi correre in una via, forse in fuga dallo scoppio. Dopo la loro sparizione Marion fissa la stessa via che le appare sdoppiata e non

[9] Nonostante questa esplosione possa evocare attentati che negli ultimi anni hanno infestato strade e luoghi simbolici di Parigi, come la strage al teatro Bataclan compiuta nel 2015, propendo a pensare che nelle intenzioni registiche non ci fosse la volontà di rappresentare direttamente un atto di violenza, quanto di creare un clima di spaesamento e di lacerazione che, investendo il contesto urbano, diviene cassa di risonanza per la protagonista di un suo sentire.

nitida. Qualcosa nel visibile fa improvvisamente macchia, scotoma cieco di un reale intimo e intraducibile in parola che la riguarda. Una sirena, il cui suono proviene da uno spazio invisibile, sembra investire il volto della donna, la vediamo aggrapparsi a una parete metallica che cinge il marciapiede [fig. 2]. Piegata dal terrore, Marion chiama senza risposta Alex allorquando un altro rumore – quello di una vettura che udiamo avanzare a velocità ma che non scorgiamo – la spinge a fuggire in avanti, finché, come posseduta da uno spazio aperto divenuto improvvisamente spaventoso, precipita riversa sul marciapiede.

«Non ero mai stata qui» afferma nel momento in cui il protagonista maschile appare per soccorrerla; «Nemmeno io» – replica lui – «e non ci verrò mai più». Potremmo allora chiederci, riportando alla mente riflessioni di Freud e di Lacan, di quale tracciato visivo i due protagonisti parlino, se di un luogo reale o di quell'«altra scena» cara al padre della psicoanalisi.

Saranno le parole di un medico del pronto soccorso (M. Sansa), a suggerire una cornice per dare forma all'insorgere inatteso dell'angoscia da cui Marion è stata sovrastata, ovvero dall'unico sentimento che, come ci segnala la psicoanalisi, non mente mai. La dottoressa, dopo avere ascoltato le parole del suo patire, le spiega che in Italia, dove è nata, la frase «Ti voglio bene» indica volere il bene per l'altro. Sollecita così Marion ad accogliere in sé il volerle bene manifestato dal giovane uomo che la accompagna. La invita in tal modo a dare un altro volto al suo presente, per rianimare un risveglio dall'eccesso di presenza di ciò che è stato.

Andare avanti, per Marion, è allora scegliere di continuare il vagabondaggio notturno lungo la Senna, lungo le vie che costeggiano l'acqua aprendosi con Alex a un dialogo volto a interrogare le origini del suo sentirsi imprigionata in una paura che la trattiene nell'inerzia. Seguono ripetute immagini del tracciato notturno della *ville lumière* mentre i corpi dei due protagonisti rimangono celati nel fuori campo; ne udiamo invece i dialoghi, in *over*: il loro fraseggio detta il ritmo delle inquadrature, facendo sorgere nella mia mente il ricordo del verso del grande poeta Thomas Eliot, che si chiedeva chi fosse quel terzo che ti cammina sempre accanto. Forse in questo brano gli spazi della notte sono divenuti voce visiva, cadenzando un movimento vitale che ora sostiene la protagonista. Marion non è più immobile sulle strisce pedonali come l'abbiamo osservata nelle immagini iniziali del film.

Nella sequenza successiva i due sostano su un ponte lungo la Senna: il dialogo si concentra sui singoli volti mentre Alex, dopo aver confessato di vivere a sua volta un senso di smarrimento in un mondo lacerato da cui emana un futuro incerto, sollecita la compagna a non sentirsi sola, a dare libero corso al sogno, all'immaginazione [fig. 3]. Infine, citando Nina Si-

mone, afferma che la libertà consiste nel sentimento di non aver paura. Lei, istantaneamente toccata da quelle parole, con il volto ripreso in primissimo piano, ripete riflessivamente la frase per incarnarne il senso profondo.

Assistiamo infine a un'ultima tappa del viaggio fisico e mentale compiuto da Marion nella notte. I due protagonisti passeggiano in un parco deserto già visitato dalla giovane di giorno ma che, ora privo di presenze, le rimanda una strana sensazione. Ed ecco che Alex compie improvvisamente un atto assimilabile a un'invenzione: i due si avvicinano al bordo della Senna; giunti sulla riva prossima all'acqua, lui, prendendola per mano, dice: «Insieme noi possiamo affrontare tutto. È l'unico modo per resistere». L'invita quindi a tuffarsi con lui nel fiume, ma Marion respinge con impeto la proposta e il giovane si immerge da solo. Quando, tuttavia, non vede riaffiorare il corpo di Alex, vince la paura e si inabissa nel fondo acquoso per cercarlo. La soglia tra terra e acqua, tra paura immobilizzante e forza alimentata dal legame è ora attraversata.

I due protagonisti trascorrono le ultime ore della notte nell'appartamento dove il giovane convive con un geologo totalmente sordo; qui li colgono le luci del mattino. Alex è seduto sul letto, Marion svegliatasi, dopo un breve scambio intimo tra i due, rivolta al giovane e a sé stessa afferma: «Ci sono riuscita. Sono riuscita a superare la notte».

L'esperienza perturbante dell'attacco di angoscia ha aperto un varco in Marion: può così lasciare andare la sofferenza e posizionarsi nella vita. Nell'esperienza appena vissuta, qualcosa improvvisamente ha preso valore: Marion, in questo errare notturno, è riuscita ad attraversare il dolore della perdita, staccandosi da un godimento autodistruttivo – l'impossibilità di separarsi da Alice – che tratteneva il suo esistere in una ripetizione declinata all'infinito.

Antoinette Boulat individua nella scena dell'ospedale il momento di svolta: rappresentazione del «fatto che lei non ne può più, la crisi che ha avuto è sintomo del fatto che ha raggiunto il limite. […] Lei scopre di aver sofferto troppo grazie alla crisi di panico che la risveglia. Tom (Alex) la aiuta, l'accompagna, la supporta e questo gli fa certamente onore, ma il percorso è tutto di Marion»[10].

Nella sequenza finale vediamo Marion che, dopo essersi congedata da Alex, avanza sui pattini con passo leggero verso casa. Il suo sguardo si volge verso il cielo, si arresta per un momento a fissare una nuvola proiettata nell'azzurro. Tende il braccio e la mano verso quel visibile che ora non è più macchia perturbante: nella luce del giorno, può finalmente immaginare

[10] V. Orciari (a cura di), *Ma nuit - Intervista alla regista Antoniette Boulat*, in «Sentieri Selvaggi», 21/12/2022, https://www.sentieriselvaggi.it/ma-nuit-intervista-alla-regista-antoinette-boulat/.

di toccare il cielo verso cui anche Alice desiderava orientare lo sguardo[11], chiudere le palpebre, aprirsi a un sorriso, sentendo vibrare il proprio esistere [fig. 4]. Ora la memoria di Alice può vivere in lei proprio perché Marion è riuscita ad abbandonarla, a lasciarla andare.

Fig. 1: *Ma nuit* (Id., A. Boulat, 2021).

Fig. 2: *Ma nuit* (Id., A. Boulat, 2021).

[11] Ricordo le parole con cui Marion nella prima sezione del film costruisce un ritratto della sorella affidandosi a un monologo: «Volevi vivere in campagna per poter osservare il cielo / ma le raffiche del vento nel cielo erano inaspettatamente fonte di frustrazione. / Volevi farne parte in un modo o nell'altro / e sconvolgerne la natura».

Fig. 3: *Ma nuit* (Id., A. Boulat, 2021).

Fig. 4: *Ma nuit* (Id., A. Boulat, 2021).

Attraversare Berlino, prima e dopo: Cycling the Frame *e* The Invisible Frame *di Cynthia Beatt*

Bernadette Piccolo

> Quando ci concediamo ai luoghi, essi ci restituiscono a noi stessi e, più arriviamo a conoscerli, più vi seminiamo l'invisibile messe delle memorie e delle associazioni che saranno lì ad aspettarci quando vi ritorneremo.
>
> Rebecca Solnit[1]

Ancor prima di attraversare i secoli e le identità di genere sotto le spoglie mutevoli e cangianti dell'Orlando[2] di Virginia Woolf, l'attrice Tilda Swinton ha viaggiato nel tempo e nello spazio collaborando con la regista Cynthia Beatt alla realizzazione di *Cycling the Frame* (1988), film-saggio che ha conosciuto uno sviluppo con il progetto *The Invisible Frame* (2009)[3], dando vita a un dittico che esplora la città di Berlino prima e dopo la caduta del Muro.

In questa sede mi concentrerò sull'opera del 1988, senza per questo rinunciare a una messa a fuoco del secondo film e del prezioso dialogo tra i due. *Cycling the Frame* nasce su commissione in seguito alla richiesta che Cynthia Beatt riceve dalla giornalista Carola Wedel della Sender Freies Berlin (la rete televisiva pubblica locale di Berlino): ovvero realizzare un'opera per una serie dal titolo *Looking from the Outside*, che sarebbe stata composta unicamente da contributi di autori e autrici non tedeschi. La proposta di Beatt – nata e cresciuta in Giamaica e trasferitasi in Germania nel 1975 – nasce da un'esperienza vissuta in prima persona tempo prima, quando ave-

[1] R. Solnit, *Storia del camminare*, Ponte alle Grazie, Milano 2018, p. 20 (*Wanderlust. A History of Walking*, Penguin Books, New York 2001). Dedico il mio testo a Rebecca Santimaria, amica preziosa che mi ha fatto conoscere questo libro: senza la sua presenza luminosa e intelligente, questo contributo sarebbe stato il frutto di un viaggio decisamente troppo solitario.

[2] Mi riferisco al film *Orlando* (1992) della regista Sally Potter, tratto dall'omonimo romanzo di Virginia Woolf, in cui Tilda Swinton incarna il ruolo del(la) protagonista.

[3] Il film è attualmente visibile, a pagamento, su Vimeo: *The Invisible Frame*: https://vimeo.com/ondemand/theinvisibleframe2009. Rimando anche al sito ufficiale di Beatt: https://cynthiabeatt.com/.

va deciso di costeggiare in bicicletta il Muro che divideva Berlino Est da Berlino Ovest: una cerniera di cemento che per ventotto anni ha chiuso ermeticamente il tessuto urbano berlinese.

> Ho compiuto il giro completo e ho compreso per la prima volta cosa fosse davvero il Muro, cosa significasse. Ho realizzato che vivevamo su un'isola all'interno della Repubblica Democratica Tedesca (RTD), circumnavigare fisicamente l'isola è stata una rivelazione[4].

Come suggeriscono le parole di Beatt, è l'esperienza fisica di circumnavigazione a suscitare il desiderio di tradurre *visivamente* il viaggio, poiché il movimento e l'investimento fisico richiesti permettono all'autrice di accedere a una diversa modalità percettiva e a una comprensione più puntuale di ciò che il Muro può aver rappresentato per la vita quotidiana dei Berlinesi, per l'evoluzione del territorio urbano e, in ultima analisi, anche per sé stessa. Solo così è possibile articolare un esercizio di *visione in movimento* e rilasciare nell'ambiente uno sguardo critico mobile, rispondendo a una necessità che lo stesso territorio berlinese sembra imporre:

> [Berlino è] una città composta da buchi, che non sono sempre visibili da una posizione fissa. La discontinuità ideologica e storica che scava questi vuoti nel tessuto della città richiede una mobilitazione dello sguardo saggistico[5].

Pertanto, è il luogo stesso a "esigere" una *visione in movimento* e quando Cynthia Beatt decide di posizionarsi dietro l'obiettivo della macchina da presa, un passaggio di testimone assegna a un altro corpo femminile il compito di intraprendere questo viaggio: la scelta ricade su Tilda Swinton, attrice e *performer* che nel 1988 aveva da poco esordito al cinema nel film *Caravaggio* (Id., 1985) diretta dall'artista Derek Jarman. Stando alle parole della stessa regista[6], Swinton sembra possedere tutte le doti necessarie per gestire al meglio il grado di improvvisazione che un viaggio in bicicletta richiede: qualità come uno spiccato senso del ritmo e un'innata disinvoltura nel reagire agli stimoli esterni le permettono di essere una *voyageuse* ideale, capace di viaggiare non solo nello spazio ma anche nel tempo, sfruttando la prospettiva diacronica messa in campo col secondo film per far evolvere il proprio ruolo di attrice-viaggiatrice e registrare tanto i mutamenti del

[4] K. Petrowskaja, *Katja Petrowskaja talks to Cynthia Beatt about her films CYCLING THE FRAME and THE INVISIBLE FRAME*, intervista del 2009 riportata sul sito della casa di produzione e distribuzione Filmgalerie 451, https://www.filmgalerie451.de/en/films/the-invisible-frame. Quando non diversamente indicato, la traduzione è di chi scrive.

[5] L. Rascaroli, *The diachronic flâneur*, in «Mediapolis. A Journal of Cities and Culture», III, 4, 16/10/2018, https://www.mediapolisjournal.com/2018/10/the-diachronic-flaneur/.

[6] K. Petrowskaja, *Katja Petrowskaja talks to Cynthia Beatt about her films CYCLING THE FRAME and THE INVISIBLE FRAME*, cit.

proprio corpo quanto quelli del territorio berlinese. Longilinea e flessuosa, la figura di questa giovane donna si avvolge attorno all'ingranaggio per poi "disfarsi" nel ritmo della pedalata e diventare creatura *fili*forme che, dipanandosi lungo le vie cittadine, asseconda e realizza il desiderio di Beatt: tornare a Berlino per compiere un gesto curativo nei confronti della capitale tedesca, «un movimento di tessitura lungo la vecchia linea del Muro, sulla linea di separazione, come a voler cucire i due lembi insieme»[7] [fig. 1].

In equilibrio su due ruote e tra due posture – quella di attrice e quella di performer[8] – Swinton modella il proprio copione in fieri, componendo e sperimentando allo stesso tempo, seguendo le indicazioni discusse a monte con la regista, senza per questo sottrarsi a un'interazione autentica con l'ambiente esterno e le sue sollecitazioni. Allo stesso modo, senza rinunciare a un'autonomia di sguardo che "difende" con un paio di occhiali da sole, Swinton si fa anche strumento di Beatt, diventando una protesi mobile dei suoi occhi, capace di penetrare la città lungo un canale privilegiato che, seguendo il Muro, dai margini corteggia il centro. Il corpo agile della bicicletta rende la *dérive*[9] aereodinamica e sinuosa: grazie a questo mezzo di trasporto è possibile avventurarsi lungo insenature altrimenti inaccessibili, osservare da prospettive inedite gli angoli imprevisti di questa configurazione urbana – come quartieri residenziali o cantieri a cielo aperto – e percorrere i 160 km

[7] *Ibid.*

[8] Sottolineo l'oscillazione tra queste due posture in virtù delle molteplici sollecitazioni nate dalle fonti utilizzate in questo saggio. Da un lato, Cynthia Beatt afferma di *non* voler realizzare un *documentario* sulla *persona* Tilda Swinton intenta a viaggiare lungo il muro e, per argomentare questa scelta, pone l'accento sull'accurato lavoro di preparazione e sul dialogo costante con la *voyageuse*, indispensabile per coordinare prima di ogni scena la relazione tra la camera e la protagonista. In quest'ottica, il termine *actor* utilizzato da Laura Rascaroli (che parla anche di *narrator*, *tourist* e *drifter*) appare coerente e sembra insistere sull'idea di un universo filmico *costruito* a partire da una precisa linea registica. Allo stesso tempo, è piuttosto evidente come Swinton non rivesta i panni di un personaggio totalmente *altro* da sé e il grado di simulazione e di finzione previsto dal ruolo attoriale canonico sia pertanto attenuato: tale precisazione permette di aggiungere una sfumatura di carattere performativo, rintracciabile *in primis* nella già citata apertura all'imprevisto e agli stimoli esterni. Infine, ad alimentare tale ambivalenza interviene lo stesso percorso professionale di Swinton che, oltre a essere attrice di cinema e teatro, ha lavorato anche come artista performativa. Per indagare il ventaglio di sfumature presenti tra gli estremi *actor* e *perfomer* rimando alle teorie degli studiosi Michael Kirby e Richard Schechner. In particolare, R. Schechner, S. Lucie (media editor), *Performance studies: an introduction*, Routledge, London-New York 2020, pp. 76 e ss, https://doi.org/10.4324/9781315269399.

[9] Ci si riferisce qui tanto alla *théorie de la dérive* di Guy Debord quanto alla rilettura proposta da Giuliana Bruno a proposito della «tenera estensione della psicogeografia» che ha luogo nel punto di intersezione tra interesse cartografico, spazio filmico e la *Carte de Tendre* di Madeleine de Scudéry. Rispettivamente G. Debord, *Théorie de la dérive*, in «Les Lèvres nues», 9, 1956, e G. Bruno, *Atlante delle emozioni: in viaggio tra arte, architettura e cinema*, Bruno Mondadori, Milano 2006, pp. 237-241 (*Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*, Verso, New York 2002).

del Muro con una destrezza unica. Nel motivare la scelta della bicicletta, Beatt sottolinea come questa rappresenti il mezzo ideale per costeggiare la cortina di cemento armato poiché permette alla mente di liberarsi e fare spazio ai pensieri che verranno generati direttamente dal movimento[10]. Andare in bicicletta è mentalmente e fisicamente stimolante e regala al corpo umano la possibilità di percepire in maniera amplificata non solo il terreno che si sta percorrendo ma anche il proprio corpo e la sua geografia interna.

L'equilibrio dinamico, l'incessante movimento delle ruote, l'automatismo del pedalare stimolano il germogliare del pensiero dando vita ai monologhi che si inseriscono nel soundscape del film. La geografa Francesca Sabatini, nel raccontare il primo viaggio compiuto da sola in bicicletta, ricorda:

> Le decisioni, in viaggio, sarebbero scaturite da un lento, circolare, ossessivo persistere su un'idea, un'immagine, una parola. Scomporla, fissarla, ascoltare l'eco che produce. Avrei poi scoperto che pedalare genera un ritmo che ha qualcosa di ossessivo. E quel che affiora dall'ossessione ha qualcosa di inevitabile[11].

Gli effetti descritti da Sabatini sono facilmente rintracciabili anche nel *cinematic bike tour* di Beatt: la mente e il corpo della *voyageuse* assorbono l'andamento costante e inevitabile della bicicletta giungendo quasi a una simbiosi con il suo telaio; il mezzo di trasporto diventa così parte del corpo attoriale e viceversa, tanto da occupare ripetutamente uno spazio nei monologhi in voce over di Swinton che afferma: «Sono un pezzo di una bicicletta, sono attaccata a questa bicicletta ma non so dove stiamo andando […] È la bicicletta che mi sta portando», fino a dichiarare «Sono una forma in movimento su ruote»! Le parole dell'attrice concorrono a evocare un'idea di fusione tra corpi che acquista massima evidenza proprio nel punto di sutura del dittico, nella cerniera temporale che unisce e separa i due film: nel 2009 *The Invisible Frame* mostra da subito come lo scorrere del tempo non abbia interessato solo il fisico e l'abbigliamento della protagonista ma anche la bicicletta che, esattamente come Swinton, ora cambia d'abito e "sfoggia" una silhouette più geometrica e professionale. Montata sulle composizioni di Simon Fisher Turner[12], la coreografia che si genera dall'intreccio di questi corpi può essere letta come un atipico *pas des deux* che, alternandosi a passaggi di assolo nei momenti in cui Swinton prosegue a piedi, risveglia la

[10] K. Petrowskaja, *Katja Petrowskaja talks to Cynthia Beatt about her films CYCLING THE FRAME and THE INVISIBLE FRAME*, cit.

[11] F. Sabatini, *Il primo viaggio da sole è indimenticabile*, in «Lucy sulla cultura», 6/12/2023, https://lucysullacultura.com/il-primo-viaggio-da-sole-e-indimenticabile/.

[12] Compositore britannico che ha iniziato la sua carriera lavorando proprio con Tilda Swinton e Derek Jarman, firmando le musiche del già citato *Caravaggio*.

città. Afferma a proposito Ger Zielinski: «Nel suo giro in bicicletta "attorno" al muro interno di Berlino, Swinton di fatto dà forma alla città, la anima, la riporta in vita»[13].

L'azione trasformativa e performativa di cui parla lo studioso si traduce, di fatto, in un dialogo di duplice natura: un dialogo interno, condotto da una voce che entra ed esce dai bordi dell'inquadratura, e un dialogo esterno che si origina dal contatto fisico, dallo sfregamento tra corpo attoriale e corpo urbano. La prima tipologia di dialogo, innestata in una partitura sonora che favorisce il fluire della viandanza, reagisce col tessuto visivo su cui si posa risvegliando la storia sedimentata nel paesaggio esplorato[14]. I monologhi in voce over scrivono un copione sfaccettato ed eterogeneo composto da riflessioni sulla memoria, sull'atto del guardare, sulla presenza-assenza del Muro, sulla percezione che ne hanno i berlinesi nella Germania Ovest e in generale sulla fisionomia militarizzata di questo territorio urbano. Tra queste stringhe di pensiero trovano posto anche brani di Anna Achmàtova, Robert Louis Stevenson, William Butler Yeats[15] che posseggono una risonanza col territorio esplorato, ma anche *to-do lists*, filastrocche e giochi di parole volte a cadenzare ulteriormente la *dérive*. Si genera a poco a poco quello che Rascaroli definisce un «*I-space*»[16], una dimensione mentale dell'Io, che stratifica ulteriormente il paesaggio sonoro rendendolo allusivo ed enigmatico, sciogliendo i legami logici tra un pensiero e l'altro per lasciare spazio a giustapposizioni di natura impressionistica e poetica.

Al lavorio sonoro fuoricampo si alternano momenti in cui la voce rientra nel *cadre* per far risuonare lo spazio circostante: mi riferisco in particolare a due situazioni specifiche. La prima è connotata da uno spirito ludico a cui si abbandona Swinton nel momento in cui riproduce sonorità del paesaggio naturale e urbano: penso per esempio alle sequenze in cui viene inquadrata mentre finge di "suonare" le corolle di alcuni fiori o al frammento in cui ri-

[13] Ne parla Ger Zielinski richiamando la teoria urbana di Michel de Certeau a proposito del processo di narrativizzazione dello «spazio» in «luogo», G. Zielinksi, *Berlin's Underground Filmmakers & Their (Imagined) Scenes, Inside and Beyond the Wall*, in G. Stahl (ed.), *Poor, But Sexy: Reflections on Berlin Scenes*, Peter Lang, Bern 2014, pp. 145-171, p. 151, 10.3726/978-3-0351-0623-7.

[14] La specifica relazione tra immagine e voce qui evidenziata è frutto di una suggestione nata dalla lettura del libro di I. Villarmea Alvarez, *Documenting Cityscapes: Urban Change in Contemporary Non-Fiction Film*, Columbia University Press, New York 2015. Nel volume l'autore, riprendendo il pensiero dello studioso David E. James, riflette sulla relazione tra dimensione visiva e sonora nel documentario *L.A.X.* (F. Ziolkowski, 1980) sulla città di Los Angeles, si veda in particolare pp. 65-69, https://doi.org/10.7312/lvar17452.

[15] In particolare i titoli di coda riportano: *Elogio dell'ozio* (*An Apology for Idlers*, Robert Louis Stevenson), *L'isola sul lago di Innisfree* (*The Lake Isle of Innisfree*, William Butler Yeats) e *Untitled* (Anna Achmàtova).

[16] L. Rascaroli, *How the essay film thinks*, Oxford University Press, New York 2017, p. 101, https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780190238247.001.0001.

produce il fischio della locomotiva, anticipando il momento in cui si troverà a sostare su alcuni binari resi inagibili perché lacerati dall'ennesimo confine [fig. 2]. La seconda tipologia di sequenza, invece, richiama alla mente il pensiero di Andreas Huyssen che vede Berlino come una città palinsesto percorsa da scritture, cancellature e sovrascritture[17]: in tali occasioni la nostra *voyageuse*, immersa nel territorio berlinese, si dedica alla lettura dei suoi paratesti quali mappe, didascalie di monumenti alla memoria o di parchi naturali e cartelli, i cui divieti e ultimatum sono pensati per "addomesticare" l'incedere degli abitanti e limitarne lo spostamento.

Così facendo Swinton presta alla città una voce fluida ed elastica il cui dinamismo non può che scaturire da un corpo altrettanto intraprendente, capace di intervenire sullo spazio disegnando nuove geografie e sfruttando a proprio vantaggio le barriere fisiche e simboliche che vorrebbero occludere la viabilità di Berlino: il Muro anzitutto, ma anche staccionate, cancelli, laghi non attraversabili, siepi, recinzioni [fig. 3]. Questi elementi rappresentano per Swinton uno stimolo a percorrere lo spazio in maniera alternativa, utilizzando tanto lo sviluppo orizzontale quanto quello verticale della città e modulando così la sua esplorazione su più livelli: laddove una qualsiasi barriera ostacola la vista e il movimento, la nostra *voyageuse* cerca di arrampicarsi, scavalcare linee di demarcazione, sfruttare la sopraelevazione di ponti, rocce e scalinate o, in alternativa, stendersi a terra per far aderire i propri occhi alle lenti di un gigantesco binocolo e optare così per una diversa prospettiva [fig. 4]. L'andirivieni instancabile e giocoso cui assistiamo evidenzia non solo una duttilità del corpo attoriale ma anche una flessibilità del viaggio che, riadattandosi costantemente, prova a contraddire il divieto che ammanta l'intera città tedesca: non guardare e non andare al di là del Muro. La vivace disobbedienza "innescata" da tale erranza spinge il territorio berlinese a esporre le venature e i risvolti più intimi della propria «anatomia», sollecitato com'è da una *voyageuse* decisa soprattutto a esplorare gli spazi interstiziali del suo «ventre»[18].

Nel 2009 Swinton torna in sella alla propria bicicletta per immergersi nuovamente nel tessuto urbano berlinese e imposta l'itinerario a partire da una domanda che interroga e rende tangibile l'intervallo temporale lungo cui si collocano le due opere: «Cosa ho imparato in ventun anni?» Anche questa volta il punto di partenza è il lato Ovest del Brandenburg Gate e da qui prende avvio un viaggio che in parte torna su strade già battute, in parte

[17] A. Huyssen, *Present pasts: urban palimpsests and the politics of memory*, Stanford University Press, Stanford 2003, pp. 81-84.

[18] Per i vocaboli qui utilizzati si è attinto alle espressioni «anatomia delle strade» e «ventre della città» utilizzati da Giuliana Bruno per parlare di paesaggi cittadini e configurazioni urbane, G. Bruno, *Atlante delle emozioni: in viaggio tra arte, architettura e cinema*, cit., p. 57.

si addentra in luoghi sconosciuti, alimentando pedalata dopo pedalata un paragone costante col tour compiuto nel 1988. A proposito del confronto inevitabile che affiora alternatamente dalla coincidenza o dalla non corrispondenza dei luoghi esplorati, Rascaroli riflette sul diverso statuto che la strada assume nelle due *dérives*: se in *Cycling the Frame* è anzitutto un luogo di attraversamento, l'ultimo spazio praticabile in una città scandita per divieti successivi, in *The Invisible Frame* assume una diversa connotazione e diventa essa stessa l'oggetto di indagine, sito di uno scavo archeologico da setacciare per rinvenirvi le tracce di un passato intricato e palinsesto modellato da un crocevia di esistenze, ognuna col suo peso specifico[19].

Swinton pedala in questo museo a cielo aperto abitato dai resti «di una civiltà scomparsa da molto tempo, più o meno antecedente al 1300, forse bizantina» e si imbatte in ciò che ancora sopravvive del Muro, la cui assenza paradossalmente è avvertita ora come più ingombrante. Indicativo è il doppio trattamento attraverso cui la città sembra perpetuare l'esistenza anomala di questo confine: laddove è stato eliminato del tutto, la sua presenza è evocata tramite una sottile linea di ciottoli; in alternativa, le parti che ancora rimangono in piedi sono malmesse e divengono oggetto di un'attenzione per certi versi contraddittoria, tesa a preservare ciò che un tempo si voleva radere al suolo. Rispetto a questo apparente paradosso, Beatt regala un'immagine potente ed evocativa affermando come ciò che resta del Muro, ora si trovi imprigionato «come se fosse in una gabbia, o per meglio dire, un Muro ingabbiato, come un animale a rischio di estinzione, che ha bisogno di essere protetto»[20].

In entrambi i film l'attrice conclude l'esplorazione tornando al punto di partenza e qui si ferma per sostare con lo sguardo sul Brandenburg Gate, dove tutto ha avuto inizio. Nel 1988 lo guarda dal lato Ovest di Berlino, nel 2009 dal lato Est, finalmente reso accessibile e divenuto praticabile. La soglia temporale che unisce e divide le facce del dittico agisce ora da superficie riflettente nella quale Swinton può specchiarsi e ritrovare la giovane *voyageuse* che è stata un tempo; allo stesso modo l'intera città di Berlino può mimare il suo gesto e finalmente guardarsi e riconoscersi nel proprio riflesso, a lungo interdetto alla vista.

[19] L. Rascaroli, *How the essay film thinks*, cit., p. 105.

[20] K. Petrowskaja, *Katja Petrowskaja talks to Cynthia Beatt about her films CYCLING THE FRAME and THE INVISIBLE FRAME*, cit.

Fig. 1: Tilda Swinton in *The Invisible Frame* (C. Beatt, 2009).

Fig. 2: Tilda Swinton in *The Invisible Frame* (C. Beatt, 2009).

Fig. 3: Tilda Swinton in *Cycling the Frame* (C. Beatt, 1988).

Fig. 4: Tilda Swinton in *Cycling the Frame* (C. Beatt, 1988).

«Autour d'elle, le Japon». Koumiko, Charlotte e i viaggi "per" l'altro

Alma Mileto

Il presente contributo propone un azzardo, ovvero una riflessione che nasce dall'accostamento di due opere per molti aspetti lontane, diverse, ma che condividono (almeno) una città, Tokyo, vissuta come esperienza dell'incontro con l'Altro, nonché l'interazione tra soggetti e soggettività, maschili e femminili. Stiamo parlando di *Le Mystère Koumiko* (Id., 1965) di Chris Marker e di *Lost in Traslation-L'amore tradotto* (*Lost in Translation*, 2003) di Sofia Coppola. Film di finzione il secondo, dal carattere più sfumato il primo (sicuramente non semplicemente un reportage); entrambi, però, accostabili come traiettorie di una storia d'amore e di interazioni mutuamente determinanti.

Tokyo 1965, Tokyo 2003

In *Le Mystère Koumiko* Chris Marker sceglie la protagonista, Koumiko Muraoka, inquadrandola nella mischia che affolla gli spalti dello stadio olimpico di Tokyo. Non viene attratto da lei guidato da uno specifico criterio:

> Non è una tipica giapponese, ammesso che questa esista, non è una ragazza-tipo, né una tipica donna moderna. Non rappresenta un esempio di nessuna categoria, né di una classe né di una razza. Diversa da qualunque altra donna, assomiglia a quelle donne che non somigliano a nessun'altra donna[1],

ci dice di Koumiko nel prologo la voce fuori campo dello stesso Marker.

È invece precisamente il muoversi della donna a cavallo di un'identità ancora da farsi, pronta a farsi sorprendere dagli «accidenti di ogni mattina», a fare di lei una lente perfetta attraverso cui osservare il Paese straniero, a sua volta non perimetrabile in una identità statica e definita, se non addirittura già pre-ordinata (si veda l'inciso «ammesso che questa esista» riferito all'aggettivo "giapponese").

[1] Quando non diversamente indicato, le traduzioni sono da attribuire all'autrice del saggio.

In modo curiosamente analogo Sofia Coppola costruisce il personaggio di Charlotte (S. Johansson) in *Lost in Translation*. La ragazza è a tutti gli effetti in viaggio in Giappone, dove ha accompagnato il compagno fotografo, e tuttavia sul "fuori" metropolitano di Tokyo prevale il "dentro" dei suoi stati interiori. Anche lei, come Koumiko, è colta nella mobilità inquieta del divenire. Nel caso del film di Coppola è questa inquietudine insieme vorace e instabile che si traduce nello sguardo che la giovane donna rivolge al mondo attorno a lei ad attirare il soggetto maschile, qui il personaggio co-protagonista Bob Harris (B. Murray), un attore in declino, e farsi per lui tramite di ripensamento degli spazi e dei tempi della vita.

Si tratta in entrambe le opere di un viaggio compiuto all'interno della città di Tokyo in cui il "movimento" attribuito alle figure femminili si fa catalizzatore di uno sguardo maschile che, lungi dal vincolarle, ne evidenzia il carattere propulsore. Proviamo nelle prossime pagine ad esplorare prima uno e poi l'altro caso filmico. Intorno ad entrambe le protagoniste, il Giappone[2].

Koumiko

Chris Marker è celebre per servirsi di pseudonimi che, quando affidati a personaggi dei propri film, dichiarano la presenza diretta del suo sguardo all'interno dell'opera. Pensiamo al più celebre, Sandor Krasna in *Sans soleil* (Id., 1983), ma anche a Chris, l'«asso del montaggio» di *Level Five* (Id., 1997). *Le mystère Koumiko* è da questo punto di vista un'eccezione: è l'unico film in cui Marker sceglie di guardare al mondo non facendo affidamento su un'eteronomia che lo porta dentro al racconto sdoppiandone simbolicamente il corpo – per quanto sia di solito un corpo invisibile – bensì delegando un corpo del tutto altro da sé all'esplorazione della realtà che vuole indagare. Come scrive Ivelise Perniola, Koumiko assume una «funzione virgiliana», facendosi «donna dello schermo che porta impressa in sé la memoria markeriana»[3].

La donna è di fatto il corpo grazie al quale il desiderio markeriano di comprendere un Paese straniero si traduce nella fisicità di un movimento. Koumiko non viene scelta dunque, come accade in altri film del regista, come personaggio che avanza narrativamente sotto la guida di una presenza diegetica, più o meno esplicita, di Marker, bensì come sguardo itinerante *al posto* del suo [fig. 1].

[2] È sottointesa qui una citazione dal film di Marker, che conclude il suo monologo iniziale su Koumiko affermando, come recita il titolo del saggio, «Autour d'elle, le Japon».

[3] I. Perniola, *Chris Marker o del film-saggio*, Lindau, Torino 2003, p. 166.

Si potrebbe obiettare subito che la presenza di Marker nel documentario è tuttavia ben definita: sentiamo la voce fuori campo del cineasta sin dal prologo, in cui ci descrive Koumiko, e poi per tutta la durata della pellicola attraverso le domande che continua a porle. Tuttavia, la sua presenza (solo acustica, ma costante) non gli impedisce di affidarsi ad un corpo diverso dal proprio. Marker si mette in gioco senza ricorrere a pseudonimi e al contempo, nell'incontro tra il sé narrativo e Koumiko lascia che sia lei a muoversi, guardare, parlare non *in sua vece* ma *per lui*, aprendo spazi, della città e dell'anima, che lui non avrebbe cercato allo stesso modo.

D'altronde è il film stesso a trasformarsi nel corso delle riprese, mutando pelle in modo irreversibile da «opera d'attualità, di scoperta di una cultura, in qualcosa di più intimo e romanzesco: la storia di una relazione»[4]. Se è vero che *Le mystère Koumiko* finisce per essere più un «poema d'amore» che un «travelogue»[5], un rapporto d'amore autentico non può basarsi su sdoppiamenti, pseudonimi, imposizioni autorevoli (o autoriali) sulla storia. Marker si innamora di Koumiko, dunque la lascia libera e, infatuato della sua libertà, la segue. La ragazza è "protesi" di uno sguardo che, in quanto sguardo, si colloca su un piano ontologico che non ha a che fare con l'azione.

Lo spaesamento che porta Marker a definire, con un gioco di parole, il Giappone il suo «Dépays» (uno «s-Paese»)[6] è dunque alla base di una scelta di delega intermediata che tuttavia incontra un affine spaesamento nella ragazza, nata e cresciuta in Manchuria e trasferitasi a Tokyo in età adulta.

Se per il regista l'atto di "affidarsi a" nasce da un'esigenza di orientamento in un luogo di cui avverte la complessità, l'incontro con l'altrettanto disorientata Koumiko non inficia le motivazioni che anzi trovano rilancio in uno stato condiviso che la donna incarna e trasforma in immagine.

Dopo un primo avvicinamento alla cultura orientale con *Dimanche à Pekin* (Id., 1956), un più classico diario di viaggio in cui Marker colleziona le sue memorie, e prima del definitivo racconto del Giappone di *Sans Soleil*, il cineasta scrive: «So che se ritornassi domani in Giappone, vi ritroverei l'altro, sarei di nuovo l'altro»[7]. Un modo chiaro per esprimere, a fronte di quanto abbiamo detto finora, la consapevolezza che *Le mystère Koumiko* abbia significato per lui innanzitutto imparare a incontrare e dunque, in un certo senso, a *diventare* l'altro(a), abbracciando nella sua funzione di narratore il posizionamento di osservatore.

[4] T. Rafferty, *Marker changes train*, in «Sight and Sound», 53, 4, Autumn 1984, cit. *ivi*, p. 168.

[5] I. Perniola, *Chris Marker o del film-saggio*, cit., p. 166.

[6] C. Marker, *Le Dépays*, Film Desk Books, New York 2024.

[7] I. Perniola, *Chris Marker o del film-saggio*, cit., p. 46.

La confusione con l'altro da sé è del resto tematizzata fin dal peritesto dell'esergo. Si tratta di una citazione da *Mon premier voyage* (1936) di Jean Cocteau, che a sua volta rende omaggio alla celebre saga fumettistica inventata da George Colomb nel 1893, *La Famille Fenouillard.* La citazione, che recita: «Il vero Giappone è quello rappresentato da Madame Fenouillard e dalle sue figlie, le quali ubriacano le guardie per liberare il proprio marito e padre squarciando il paravento di carta», riprende l'episodio in cui Monsieur Fenuillard, in viaggio in Giappone con la famiglia viene imprigionato. Poco prima di essere salvato, come sopra descritto, ode una voce al di là della parete di carta, che non sa essere quella della moglie. Capendo quello che la voce sta dicendo, si convince di aver imparato il giapponese.

L'aneddoto, sintomatico di una condizione in cui lo straniero diventa familiare e viceversa, arriva come esito di una riflessione di Colomb sulle differenze tra Oriente e Occidente e sull'impossibilità di tracciare una linea di demarcazione distinta (i giapponesi sono vestiti come occidentali, gli occidentali come giapponesi) espressa in alcune vignette che Marker propone all'inizio del film. Indistinzione che è dichiarata da subito da quel «tutto è confuso» ripetuto più volte da Koumiko che da culturale si fa, nel film, personale: la ragazza è tesa verso un'identità ancora da farsi, il cineasta sceglie di essere lei. Quasi che, per radicalizzare il pensiero di Cocteau, come scrive Robin Weichert, il "vero Giappone" «non sia in fondo altro che il cinema»[8]. Il mistero, prima ancora di riguardare Koumiko, riguarda il modo di rappresentazione dell'altro nella cornice dell'immagine e il rapporto sulla soglia tra autore e soggetto narrato.

In questo senso, tratto che accomuna il film di Marker a quello di Coppola è senza dubbio la dialettica costante tra stato di dinamica e di stasi. Ne *Le mystère Koumiko* non soltanto in molte scene la protagonista viene filmata in condizione di movimento – mentre cammina, viaggia su autobus, tram e treni – ma il fatto che sullo sfondo del dialogo tra i due si stiano svolgendo i Giochi olimpici permette al regista di alternare alle riprese della ragazza alcune sequenze sulle performance sportive, che si aggiungono dunque al "movimento" generale impresso sulla pellicola. Al tempo stesso, a fare da controcanto alla linea narrativa individuale è la Storia con la "s" maiuscola – le manifestazioni in occasione dell'arrivo della Marina Americana contro la bomba atomica, il ritiro di Khruschev, la bomba in Cina, le elezioni in Inghilterra, la scoperta di nuovi satelliti, il Concilio Vaticano

[8] R. Weichert, *"Around your nose, between your two eyes…". Chris Marker's Le mystère Koumiko and the Secrets of Mimesis*, in «言語社会» (Società linguistica), 8, 31/03/2014, p. 379, https://doi.org/10.15057/26570, https://hermes-ir.lib.hit-u.ac.jp/hermes/ir/re/26570/gensha0000803750.pdf.

secondo – attraverso immagini televisive o le domande che lo stesso Marker rivolge a Koumiko chiedendole se siano eventi che le interessano. La donna sembra essere a conoscenza dei grandi avvenimenti richiamati dal cineasta. Al contempo ciò non impedisce che questa si senta piuttosto attraversata dai piccoli eventi quotidiani che, come onde, producono delle increspature che alterano momentaneamente il suo stato emotivo in attesa di qualcosa di più grande che produca un vero sconvolgimento.

Alla "stasi" della ricezione di un "fuori campo" della Storia che non la riguarda direttamente, Koumiko sembra ribellarsi, persistendo nell'incessante movimento verso una meta indefinita che la connota lungo l'intero film. Le domande esistenziali che le pone Marker riescono invece ad arrestare per un attimo il suo moto perpetuo, obbligandola a fermare lo sguardo su se stessa.

D'altra parte, se da un lato il "panorama" di Tokyo non può che essere restituito, in quanto «panorama», come «mobilità spaziale e temporale»[9], sono spesso le stesse contingenze (e non solo le domande di Marker) a suggerire a Koumiko di trattenere indietro una dinamica di vita che corre al fine di non sedimentarsi mai in una definizione. Ad esempio, l'oroscopo che la ragazza ascolta ad un telefono pubblico per la strada, che si conclude con un monito eloquente: «Fai attenzione a non camminare troppo velocemente».

Koumiko, come afferma Marker, «non si guarda vivere». Per questo lo sguardo del regista, anche solo per il fatto di aver scelto di porre gli occhi su di lei, invita Koumiko a usare nei confronti di se stessa un atteggiamento autoriflessivo mai sperimentato prima che, necessariamente, la porta a interrompere o frammentare il suo movimento. «Ho bisogno di vivere, non chiedermi perché»: la ragazza chiede al regista di guardarla vivere senza domandarle nulla ma la richiesta svela che oramai è consapevole che il fatto stesso di essere guardata comporta guardarsi a propria volta e interrogarsi sulla propria vita.

Lo sguardo di Marker non si pone dall'alto, dialoga con la donna accogliendo ogni sfumatura, lacuna, vaghezza del suo discorso, non imponendo la propria visione, piuttosto sinceramente curioso di quella della donna e, quindi, desideroso di attivare un incontro di Koumiko con Koumiko. Usando una distinzione teorizzata da Giuliana Bruno, Marker non è mai un *voyeur*, rimane autenticamente un *voyageur*[10] pur decidendo in questo caso di far viaggiare per lui un secondo corpo.

[9] A. Friedberg, *Window Shopping: Cinema and the Postmodern*, University of California Press, Berkeley 1993, p. 20.

[10] Cfr. G. Bruno, *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*, Johan & Levi, Monza 2015 (*Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*, Verso, New York 2002).

Questo vale anche per la voce off del regista che, come si accennava, si presenta come tutt'altro che asettica e/o imperiosa sulle immagini. Se è vero, come scrive Thomas Elsaesser, che usualmente «la voce femminile vivifica e lo sguardo acusmetrico [maschile] mortifica»[11], in questo caso il timbro di Marker si presenta fin dall'inizio come caldo, a volte quasi sussurrato, incespicante, dunque inesorabilmente vicino alla carne delle immagini su cui parla, cioè al corpo onnipresente di Koumiko – che, come direbbe Kaja Silverman, – «femminizza» definitivamente la sua postura[12]. Oltretutto, nella seconda parte del film il regista sparisce anche in quanto voce affidando definitivamente alla ragazza la narrazione: Marker torna a Parigi lasciandole domande cui lei risponde registrando le risposte su un nastro sonoro magnetico. Il cineasta decide poi di sovrapporre queste risposte alle immagini riprese in Giappone, come fossero suoi ricordi presentificati dalla voce della donna, alternate a cartelli scritti con le domande a cui Koumiko risponde.

Da questioni in apparenza banali come «Ami gli animali?» si arriva all'ultima, radicale, domanda, affidata al ritorno della viva voce del regista, montata su una ripresa che vede entrambi, Marker e Koumiko, in macchina, sotto la pioggia, durante una delle conversazioni intime intrattenute in passato: «Pensi che io abbia avuto su di te un'influenza?». In una riproposizione del binomio stasi/dinamica, la fissità delle didascalie si alterna al timbro sempre più incerto e profondo di Koumiko, quasi che la scrittura, sostituita al perno fisso dato dalla voce fuori campo del regista, fungesse da nuova «pista di decollo»[13] per la corsa inquieta e gli improvvisi arresti della donna.

Charlotte

Se Koumiko, come afferma Marker, «non rappresenta la Storia, bensì *è* una storia», all'inverso il film di Coppola, è, a dire della regista stessa, prima che il racconto di una storia, «un biglietto di San Valentino per Tokyo», un paesaggio geografico e sociale di cui la regista è innamorata e che in alcuni casi privilegia rispetto alla narrazione che decide di costruirvi dentro. Così, a metà strada tra il romanzo d'amore e il reportage di una cultura, immaginiamo Koumiko e Charlotte intersecare i loro movimenti.

Lost in Translation non mira a rappresentare Tokyo in modo autentico, oggettivo, o accurato; piuttosto, ciascuna immagine presenta l'aspetto fresco e lo statuto

[11] T. Elsaesser, M. Hagener, *Teoria del film*, Einaudi, Torino 2009, p. 160.

[12] K. Silverman, *The Acoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Indiana University Press, Bloomington 1988.

[13] M. Chion, *L'écrit au cinéma*, Armand Colin, Paris 2013, p. 205.

provvisorio tipici della prima impressione. Forse il film non chiarisce a sufficienza che il suo vero soggetto non è la città in se stessa ma (…) le fantasie che due Americani soli in un paese straniero proiettano sulla città e sui suoi abitanti[14].

Ancora, la scoperta della città finisce per ripiegarsi su una scoperta del sé. In questo caso è Charlotte la ragazza inquieta, in movimento tra le strade di una città in parte familiare – ha degli amici che vivono lì, ci è già stata altre volte – e in parte ignota – Tokyo incarna una cultura diametralmente opposta alla propria, fatta di tempi lenti e gesti minuti [fig. 2]. La ragazza sperimenta l'*ikebana*, acquista della musica rituale che ascolta nella camera d'albergo, assiste a cerimonie religiose nei templi. Tuttavia, come confida a un'amica al telefono, «non prova nulla». Il suo "non sentire" non è però sintomo di indifferenza; piuttosto, l'incontro con il diverso produce in Charlotte una sensazione di vuoto dentro di sé – è una fase di transizione: si è appena laureata in filosofia e non sa cosa fare della sua vita ed è a Tokyo perché ha accompagnato il fidanzato, che la lascia costantemente sola per lavorare – invece che essere innervata dal "pieno" di un'esperienza che, ne era convinta, l'avrebbe aiutata a trovare la propria strada nel mondo/vita.

Non si tratta quindi di una percezione occidentale tesa a confermare le proprie visioni. Charlotte «non può scoprire alcun segreto della realtà straniera che la circonda, ma solo di se stessa»[15]; la giovane donna non ha di fatto una sua visione, né dei luoghi che attraversa né tanto meno di se stessa. Semmai la cerca abbandonandosi a viandanze che, come nel caso di Koumiko, si trasformano in viaggi interiori. Il perimetro del suo movimento è la cornice urbana – corse, passeggiate, treni che la portano fuori città, spostamenti in taxi da un luogo all'altro – mentre l'hotel in cui alloggia diventa progressivamente un microcosmo indipendente dal resto in cui trovare se stessi inizia a sembrare possibile. Così, il "mistero" dell'esotico diventa un inaspettato vuoto da riempire con il proprio sé: «L'Altro del Giappone non costituisce un bacino di stranezze e contenuti esotici – non si tratta di un mistero da risolvere – ma semplicemente assume la sembianza di un vuoto», come scrive Todd McGowan[16].

Potremmo dire, in un certo senso, che il movimento circolare della turista si trasforma gradualmente nella profondità (più complessa e meno gratificante) della viaggiatrice. Charlotte si muove per tornare in camera, sedersi sul letto, piangere, guardare dall'alto del suo cinquantesimo piano la skyline della città con la musica nelle cuffie – in un fotogramma sorprendentemente

[14] H. King, *Lost in Translation*, in «Film Quarterly», 59, 1, 01/09/2005, p. 45.

[15] K. Marston, *Postfeminist Whiteness. Problematising Melancholic Burden in Contemporary Hollywood*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2018, p. 178.

[16] *Ivi*, pp. 177-178.

affine a quello in cui Koumiko è inquadrata da Marker mentre siede sul davanzale di una vetrata di un grattacielo di Tokyo, proprio mentre riflette sul fatto che in lei «tutto si confonde» [fig. 3].

Se da una parte le fughe urbane di Charlotte rispettano lo schema della *flâneuse* libera di muoversi solo in assenza del maschile, in questo caso il compagno che parte per qualche giorno lasciandola sola in città[17], il discorso in *Lost in translation* è più complesso, poiché abbiamo un'altra parte maschile in gioco, al contrario decisamente legata al rinnovato movimento di Charlotte.

Bob è un attore in declino in crisi coniugale, venuto a Tokyo per registrare lo spot di un whisky. La ragazza, che gli si avvicina in modo naturale al bar dell'hotel, senza sapere chi sia, rappresenta per lui la possibilità di guardare oltre il raggio delle sue claustrofobiche abitudini. Nel corso del film Bob quasi non esce dall'hotel, salvo per girare il suo spot o essere ospite in una demenziale trasmissione su un canale privato, in ogni caso luoghi chiusi. Charlotte, al contrario, insiste per fare escursioni all'esterno, convincendolo raramente a seguirla (una festa, un pranzo, una visita all'ospedale per curare il dito rotto di lei).

La cartografia della loro relazione si riduce a un punto fermo nello spazio (Bob) e un singolo vettore a doppia direzione (Charlotte), l'una centrifuga verso le avventure del fuori, l'altra centripeta che la riporta ad un dialogo con se stessa una volta tornata negli spazi dell'hotel. D'altronde entrambi i personaggi soffrono di insonnia da jet lag e passano quasi l'intero tempo trascorso insieme in orario notturno.

Anche in questo caso, come nel precedente film, una figura femminile si fa protesi dinamica di uno sguardo statico maschile, pronto tuttavia a riaccoglierla e analizzare insieme, innamorandosi, quanto sta avvenendo. Lo spazio del maschile è interno, quello femminile è esterno. Non a caso, il luogo di incontro è uno degli ascensori dell'hotel, «non-luogo»[18] a metà strada tra la stasi interna dei passeggeri e il movimento esterno della cabina.

Una sequenza risulta al riguardo particolarmente significativa. Si tratta della scena del Karaoke in cui i due cantano *More than this* dei Roxy Music, il cui testo, sintomaticamente, recita «Chi può dire dove stiamo andando / Nessuna preoccupazione nel mondo». In un solo verso cogliamo la sensazione di indefinitezza associata al viaggio ma anche la valenza propulsiva dell'esperienza del viaggiare in cui l'affaccio su un mondo altro comporta un inderogabile sguardo che interroga la propria interiorità. Al ritorno

[17] A. Murphy, *Traces of the Flâneuse: From* Roman Holiday *to* Lost in Translation, in «Journal of Architectural Education», 60, 1, September 2006, pp. 34-35.

[18] M. Augé, *Nonluoghi*, Elèuthera, Milano 2018 (*Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Seuil, Paris 2002).

dalla serata Bob si addormenta nel taxi, abbandonando un corpo silente e cieco sul sedile della vettura insensibile dunque al paesaggio esterno. Lo sguardo di Charlotte è al contrario rapito dalle strade di Tokyo, perdendosi sognante tra le insegne luminose. Non appena fanno ritorno allo spazio interno dell'albergo è Charlotte ad abbandonare le membra dormienti nel saldo abbraccio di Bob, che vediamo attraversare i corridoi sino alla camera da letto, dove le rimbocca le coperte. Questa sequenza rende abbastanza chiaro il sodalizio dei due: se la vicinanza di Bob a Charlotte fa sì che lei si senta tranquilla a liberare il suo sguardo sugli spazi esterni della città, quasi fosse un "motore immobile" delle sue esperienze, negli spazi interni i ruoli si invertono ed è Bob ad aprire gli occhi sul suo habitat vegliando sul sonno della ragazza.

Seguendo quanto afferma Amy Murphy, entrambi i personaggi sono bloccati in un corpo, oggetto dell'altrui sguardo, in cui non si riconoscono[19]: Bob sente di non corrispondere all'immagine che il grande pubblico gli attribuisce, immagine ora ridotta a un manifesto appiccicato alle pareti degli autobus in cui lo si vede sorseggiare del whisky. Charlotte sente di essere intrappolata in un corpo che non risponde ai suoi desideri e di conseguenza risulta inerme ed equivocato come quieto da parte di chi la guarda. Le reazioni sono come abbiamo detto opposte: Bob si relega in una stasi per non incontrare il giudizio degli altri e difendersi da un sé che sente come un'ombra estranea. Charlotte, all'inverso, esce nel mondo per tradire e risolvere lo stato asfittico in cui sente di essersi costretta.

Il paradosso è che entrambi sono (o sentono di essere) isolati dalla comunità ma costantemente incorniciati dentro ambienti trasparenti – vetrine, finestre, finestrini, porte a vetri – tipici della «città capitalista, dove è tutto è reso visibile da un'architettura trasparente e dalla costante esposizione mediatica ma ciascun individuo, di fatto, risulta isolato dagli altri proprio in virtù di tale esposizione»[20]. La trasparenza isola ma non nasconde, esponendo a un fuori che si può scegliere di vivere o vedere con gli occhi di un altro(a).

Anche il finale del film, forse la sequenza in assoluto più ricordata per la sua iconicità, può essere interpretato come un tentativo estremo di scartare dal "sodalizio" tra la dinamica del personaggio femminile e la stasi di quello maschile di cui prima parlavamo, e che tuttavia in qualche modo lo conferma negandolo. I due si sono già salutati in hotel, Bob deve prendere un aereo. L'uomo è in taxi e, questa volta, a occhi bene aperti si sporge dal

[19] A. Murphy, *Traces of the Flâneuse: From Roman Holiday to Lost in Translation*, cit., p. 39.

[20] R. Sennett, *The Fall of Public Man: On the Social Psychology of Capitalism*, Vintage Books, New York 1978, p. 39.

finestrino cogliendo Charlotte intenta in una delle sue "viandanze", persa in una folla di stranieri. In questo caso, i ruoli si invertono ed è Bob a prendere l'iniziativa, uscendo dal taxi e solcando con grande convinzione lo spazio che lo separa da una Charlotte che appare di spalle, inconsapevole e spiazzata dal gesto dell'uomo.

Il fatto che non udiamo quanto Bob dice all'orecchio[21] della ragazza in lacrime, prima di darle un fugace bacio sulle labbra, suggerisce che le due identità, vissute fino a quel momento in una dialettica di dipendenza reciproca – io ti guardo viaggiare, tu ti arresti al mio sguardo – nel momento in cui si ritrovano in una condizione di prossimità fisica non possono che convergere in una sola voce; questa, nell'accavallarsi di una forma che da dialogica diviene monologica, si fa *impercepibile*, quasi un sussurro fra sé e sé. Salvo poi ripristinare la dualità che vede ciascuno riprendere il proprio viaggio.

Come Marker e Koumiko, Charlotte e Bob pervengono ad accettare che quanto viene "perso" nella "traduzione", intesa come processo comunicativo tra due soggettività, sarà sempre e in primo luogo ciò che rende ciascun individuo tale nella sua unicità, a partire dalla corporeità. E questo anche là dove "tutto si confonde".

Fig. 1: *Le Mystère Koumiko* (Id., C. Marker, 1965): Koumiko (K. Muraoka).

[21] Justin Horton parla di una peculiare *voice-out*, presente ma tolta all'ascolto dello spettatore. Cfr. J. Horton, *The Unheard Voice in the Sound Film*, in «Cinema Journal», 52, 4, Summer 2013.

Fig. 2: *Lost in Traslation-L'amore tradotto* (*Lost in Translation*, S. Coppola, 2003): Charlotte (S. Johansson).

Fig. 3: fotomontaggio: in alto, Charlotte (S. Johansson) in *Lost in Traslation-L'amore tradotto* (*Lost in Translation*, S. Coppola, 2003); in basso, Koumiko (K. Muraoka) in *Le Mystère Koumiko* (Id., C. Marker, 1965).

Per via

*Nomadi, viaggiatrici, viandanti. Figure della mobilità nel cinema di Chantal Akerman**

Alessia Brandoni

> Attraverso mutamenti primordiali e minuscoli
> come quelli che abbiamo passato noi
> per portarci l'una con l'altra qui […]
> ancora in atto e in processo
>
> A. Rich, *Fantasia per Elvira Shatayev*[1]

Questo testo presenta un percorso focalizzato su alcuni nessi che intrecciano le riflessioni sulla soggettività nomade elaborate, in particolare, da Rosi Braidotti[2] e da Gilles Deleuze e Felix Guattari[3], con film, documentari e installazioni di Chantal Akerman. Con un'attenzione alla pluralità delle costruzioni e decostruzioni operate nel tempo dai femminismi, si vuole descrivere come il radicamento nell'esperienza vissuta, incarnata, sempre corporea dei soggetti esposti al potere e all'oppressione, quali sono le donne e chi si riconosce nelle comunità lgbtq, attraversi anche i temi trattati dalla regista belga.

In molti dei lavori di Akerman il nomadismo, nella sua densa dimensione teorica, è strutturalmente intersezionale, a partire dall'analisi stratificata e mai isolata con cui sono convocate questioni di genere, di classe, di etnicità, di religione, di età e in generale delle differenze.

Sappiamo che Akerman conosceva e apprezzava il pensiero di Deleuze, così come quello di Emmanuel Lévinas, del quale ha seguito i corsi universi-

* Il presente saggio è uno sviluppo del contributo discusso e concepito con Anna Masecchia e Valeria Sperti presentato al convegno sassarese.

[1] A. Rich, *Cartografie del silenzio*, Crocetti, Milano 2020 (*Cartographies of Silence, in The Dream of a Common Language: Poems 1974-1977*, W.W. Norton & Co, New York 1978).

[2] R. Braidotti, *Soggetti nomadi. Corpo e differenza sessuale*, Castelvecchi, Roma 2023 (*Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual difference in Contemporary Feminist Theory*, Columbia University Press, edizione ampliata 2011); R. Braidotti, *In metamorfosi. Verso una teoria materialistica del divenire*, Feltrinelli, Milano 2003 (*Metamorphoses: Towards a Materialist Theory of Becoming*, Polity Press, Cambridge 2002).

[3] G. Deleuze, F. Guattari, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Castelvecchi, Roma 2014 (*Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Minuit, Paris 1980); G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Per una letteratura minore*, Quodlibet, Macerata 1996 (*Kafka. Pour une littérature mineure*, Minuit, Paris 1972)

tari. Le elaborazioni di quest'ultimo sul rapporto con «il volto dell'Altro»[4], rilevanti anche nella riflessione sul pensiero nomade, hanno avuto grande impatto sulla regista. In particolare, l'imperativo al «non uccidere» e l'invito al riconoscere l'altro come limite e come traccia di un infinito relazionale[5]. Nel cinema di Akerman, il «volto dell'altro», colto in una postura che ci sfida e ci interroga, trova corpo nello spettatore: «L'altro volto è anche quello dello spettatore, l'ho sempre pensato: ritengo che fare film abbia molto a che vedere con la frontalità, con l'essere faccia a faccia»[6] [fig. 1].

Sappiamo che la stessa regista ha parlato della *figura* del nomadismo anche in molte occasioni pubbliche. Al riguardo, ci sembra significativo ricordare come, sin da giovane, Akerman si sia rivolta a consessi plurali, scevri di pregiudizi verso la sperimentazione artistica, ottenendo ascolto e attenzione[7].

Le dichiarazioni di seguito riportate ben restituiscono i vari piani intersezionali che si correlano nella *costellazione nomade* di Akerman: dall'essere cineasta, alla pratica del filmare sino all'interrogare il fondamento identitario

> Non si saprà mai bene perché è una cineasta, se non il fatto che questo le permette e la obbliga ad andare alla deriva, a essere nomade. La si vedrà viaggiare di città in città, come un commesso viaggiatore, per presentare i suoi film. Non si vedrà la presentazione, ma solo le luci di un cinema che si spengono davanti o dietro di lei, e poi stazioni, treni, marciapiedi di stazioni, camere d'albergo, pezzi di città[8].

> [il modo in cui] mi piacerebbe filmare […] corrisponde a una certa mia illusione in tema di nomadismo, nonché all'idea che la terra che si possiede è sempre segno di barbarie e sangue, mentre la terra che si attraversa senza impadronirsene fa pensare a un libro[9].

[4] E. Lévinas, *Totalità e infinito. Saggio sull'esteriorità*, Jaca Book, Milano 2010 (*Totalité et infini: Essai sur l'extériorité*, Martinus Nijhof, La Haye 1971).

[5] «Cito spesso la sua affermazione: "Quando vedi il volto dell'Altro, senti già le parole *Non uccidere*"», C. Akerman intervistata da E. Lebovici, cfr. *No idolatry and loosing everything that made you a slave*, in «Mousse Magazine», 31, December 2011-January 2012, pp. 54-6; trad. it. in «Casa Masaccio. Centro per l'arte contemporanea» https://www.casamasaccio.it/no-idolatry-and-loosing-everything-that-made-you-a-slave/.

[6] Per il riferimento alle inquadrature frontali e fisse sui corpi e sui volti, attivanti una partecipazione in chi guarda, basti pensare a *Je tu il elle* (Id., 1973), *Les rendez-vous d'Anna* (1978), *La captive-La prigioniera* (*La captive*, 1999), *La folie Almayer* (2011).

[7] Sul nesso che vede la scena pubblica, la creatività e la pluralità, e in generale le pratiche della vita, anche quotidiane, dare forma a una soggettività politica, cfr. H. Arendt, *Vita activa*, Bompiani, Milano 2019 (*The Human Condition*, University of Chicago Press, Chicago 1958)

[8] C. Akerman, *Presentazione di «Les rendez-vous d'Anna»*, in A. Aprà, B. Di Marino (a cura di), *Quaderno. Il cinema di Chantal Akerman*, Pesaro Film Festival 1997, Dino Audino Editore, Roma 1997, p. 107.

[9] Testo inedito di C. Akerman in G. Bruno, *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema.* Johan & Levi Editore, Monza 2015, p. 134 (*Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*, Verso, New York 2002).

In effetti [il nomadismo] è la questione di trovare il proprio posto, e non so se questo lo si trovi mai…[10].

Riguardo all'origine ebraica, la regista afferma come «presso gli ebrei la famiglia sostituisce tutto […] Il fatto di non perpetuarsi è molto grave. Quando non si ha terra bisogna avere dei figli, funziona un po' così»[11].

Di qui l'assenza di figli e del non vivere la dimensione coniugale come condizione esistenziale potenzialmente sovversiva il modello identitario e sociale tradizionale, caratterizzato da autoreferenzialità e stanzialità. Di folgorante incisività sono le parole di Akerman a proposito di *Les rendez-vous d'Anna* (1978), dove la protagonista è l'alter-ego o, piuttosto, il "Tu", della regista suggerito sin dalla combinazione nominale «Chantal Anna Akerman». Riprendendo Deleuze e Guattari in merito alla figura della «macchina celibe», dichiara

il celibe ha solo l'istante. Ha solo la terra che serve ai suoi due piedi, il punto d'appoggio che le sue due mani possono ricoprire… […] Il celibe o la nubile, l'errante, è anche "per gli altri insopportabile…". Insopportabile perché fuori dalla legge, alla quale sfugge completamente perché senza famiglia e senza coniugalità, quindi, come direbbe Deleuze, tanto più sociale, sociale pericoloso, sociale traditore, e collettivo in se stesso. Incontrerà quindi, non per caso naturalmente, personaggi che cercheranno di reintegrarla nella legge, nella coniugalità, nella famiglia, e che tuttavia sono attratti da lei, da tutto quello che lei ha di diverso[12].

Una messa a fuoco del percorso nomade akermaniano è offerta, altresì, da Giuliana Bruno quando, nella sua raffinata lettura dell'«architettura nomade», descritta come «geografia di transiti», suggerisce che nell'installazione *Bordering on Fiction:* D'Est (1993-1995) la regista abbia «giocato con la natura "mobile" del *kinema*»[13].

Inoltre, rileva l'interesse di Akerman per il cinema delle origini e per la sua propensione a filmare il movimento e ad attivare, in primo luogo, risposte percettive e senso-motorie, attitudine che contrasta, altresì, con il tempo codificato del cinema in quanto costruzione con cui "manipolare" storie e durata. Istanza simile a quella del cinema strutturale americano, le cui opere, in particolare quelle di Michael Snow, hanno influenzato Akerman fin dagli esordi.

La durata è quella dei primordi del cinema. I primi film con l'arrivo del treno alla stazione. Senza montaggio, senza sintesi. Non voglio rendere romanzesco il tempo, tagliare su quello ritenuto più intenso, più importante. Non voglio spiegare, ma-

[10] D. Dubroux, T. Giraud, L. Skorecki, *Entretien avec Chantal Akerman*, in «Cahiers du Cinéma», Juillet 1977, pp. 34-42, p. 38.

[11] *Ibid.*

[12] C. Akerman, *Presentazione di «Les rendez-vous d'Anna»*, cit., p. 108.

[13] G. Bruno, *Atlante delle emozioni*, cit., p. 133.

nipolando. Ciò che mi interessa è altro. Voglio i sentimenti, ne ho abbastanza delle cose fredde […] Certo desidero che il film sia visto. Ma prima deve essere realizzato, senza violentare e manipolare il suo spazio-tempo[14].

Nella prospettiva suggerita, si vedano la durata realizzata in continuità di ripresa di *Hotel Monterey* (Id., 1972), o i primi minuti di *Les rendez-vous d'Anna*, cartografia mnemonica in cui convivono i treni dei fratelli Lumiere, i vagabondaggi delle protagoniste della "trilogia" di Antonioni, il cinema strutturale (e spazializzante) di Snow e Warhol.

Rispetto alle risonanze tra Akerman e il cinema d'avanguardia newyorkese, risulta illuminante il commento di Veronica Pravadelli:

> il posizionamento della mdp nei confronti del profilmico, o la scelta di un'inquadratura statica piuttosto che una dinamica (e viceversa) enfatizzano l'elemento contingente della produzione dell'immagine. E la "durata" dell'inquadratura non fa che amplificare, a dismisura, quest'effetto[15].

Continuando a seguire la concatenazione di nessi possibili, va osservato come la collocazione della mdp in quanto "posizionamento" continuando a tracciare possibili concatenazioni, non potrà che realizzare un correlato tipo di figurazione[16], implicato tanto con la forma dello spazio-tempo quanto con la politica e con l'etica; cosicché, in questa prospettiva, lo sguardo, le immagini e i processi di soggettivazione si terranno lontani, altresì, dal riprodurre il fenomeno (prevaricante) della *rimozione* (cfr. Arendt) [fig. 2].

In questo senso, figurazione (che include una facoltà immaginativa in essere fin dall'infanzia) e posizionamento agiscono nell'assunzione della flânerie quale figura connotante, viandanza che vede piano esistenziale e piano sensoriale aprirsi a una gran varietà e fluidità di esperienze percettive ed estetiche quotidiane[17]. Al contempo tale attitudine si differenzia dalla configurazione del canone, declinata nel flâneur, per una marcata connotazione politica e filosofica, meno coinvolta con l'aspetto contemplativo e più con quello soggettivizzante.

In questa assunzione della flânerie, quale figura della modernità, Akerman risponde a quella esigenza di "reinvenzione" invocata da Braidotti. I

[14] C. Akerman, *Su «Jeanne Dielman» e «Je tu il elle»*, cit., pp. 87, 88.

[15] Dal saggio *"Durata", "parola", racconto nei film degli anni '70*, cit., p. 30.

[16] Sul *posizionamento* e la *figurazione*, attivatori chiave di processi di soggettivazione specificatamente femministi e nomadici, Braidotti parla di «territorio spaziotemporale condiviso e costruito collettivamente», piuttosto che di qualcosa «che il soggetto si costruisce da sé», e di figurazioni come di «mappature più materialistiche di posizioni situate, o radicate e incarnate […] gesto cartografico» e «primo passo verso l'assunzione di una soggettività nomade eticamente responsabile e politicamente potenziante», *In metamorfosi*, cit., p. 10.

[17] Cfr. W. Benjamin, *I «passages» di Parigi*, Einaudi, Torino 1982 (*Das Passagen-Werk*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1982).

corpi, la materia, lo spazio e le nuove figurazioni non-edipiche tornano in campo nel pensiero nomade rifuggendo le disposizioni lineari e unitarie del fallologocentrismo al fine di riformulare «l'immagine stessa del soggetto in quanto entità pienamente immersa in rapporti di potere, conoscenza e desiderio»[18].

Riguardo al desiderio, sabotare la macchina capitalistica e patriarcale significa destrutturare il desiderio appropriativo tipico di un soggetto unitario e autoreferenziale che proietta sull'altro nevrosi e paranoie proprie. Contro la violenza *saturante* delle sue estetiche muove l'"immagine" akermaniana, a sabotare i perimetri entro cui, nello spazio sociale, il codice culturale dominante ha confinato «la cartografia del corpo» per «mezzo di immagini e rappresentazioni mediatiche»[19].

In tal senso sono indicativi alcuni procedimenti adottati che lavorano per sottrazione: dallo sguardo *abitante* di *Hotel Monterey* e di *Notizie da casa* (*News from Home*, 1977), al dislocamento della propria voce, dialogante e performativa, in fuori campo o nella spazialità extradiegetica (*Jeanne Dielman, 23*, *Quai du commerce 1080 Bruxelles* (Id., 1975), e *Notizie da casa*, alla destrutturazione del classico rapporto tra soggetto e oggetto di *Saute ma ville* (1968), *La Chambre* (1972), e *Je tu il elle* (Id, 1974) operato attraverso la convocazione di chi guarda a partire dall'iscrizione del proprio corpo nella scena.

Il quotidiano quale luogo di riarticolazione verso l'irrompere di uno sguardo errante e non acquisitivo, si addensa nella deterritorializzazione del trittico ibrido, tra documentario e diario di viaggio, che comprende *D'Est* (1993), *Sud* (1999) e *De l'autre Cotè* (2002). Mentre *No home movie* (2015) assurge a «sorta di film-limite, di terra di nessuno disabitata, deserta» dove Akerman si dà «nomadica e, insieme, stranamente stanziale nella centralità persistente affidata alla casa, portata alla dispersione e al frammento, eppure fedele alla densità del piano-sequenza» oltre che alla centralità dei corpi[20].

Ancora, l'irrompere di un desiderio non omologato – né strumento di narrazioni e immagini autoritarie né *passione triste* al servizio della classe dominante – e di un femminile costitutivamente in rivolta, entrambi necessari per il darsi di una soggettività nomade, modellano tanto la deterritorializzazione[21] dello spazio domestico operato in *Saute ma ville* e in *Je tu il elle* quanto la critica del tempo funzionale in *Jeanne Dielman*, dove orologi al

[18] R. Braidotti, *In metamorfosi*, cit., pp. 16, 87, 90.

[19] R. Braidotti, *Soggetti nomadi. Corpo e differenza sessuale*, cit. p. 36.

[20] D. Turco, *Sulle tracce del cinema di Chantal Akerman, corpi, gesti, margini, concatenamenti, linee di fuga*, in «Uzak», XV, 2024.

[21] Cfr. G. Deleuze, F. Guattari, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, cit.; G. Deleuze, *Che cos'è la filosofia?*, Einaudi, Torino 2002 (*Qu'est-ce que la philosophie?*, Minuit, Paris 1991).

quarzo e con schermo digitale scandiscono una temporalità schiacciata nella sua utilità e da cui sprigiona angoscia e perdita di senso [fig. 3].

In questa direttrice si inserisce anche la viandanza "disgiuntiva" attuata nella *travelling voice*[22], che destruttura processi inerziali di identificazione associati alla tradizionale corrispondenza di suono-immagini.

L'irriducibilità del parlare al vedere e la loro implicita disgiunzione come elemento che solca una distanza paradossale e insieme disegna «un campo di visibilità e un'architettura di luce[23]» è appunto un motivo caratterizzante la poetica di Akerman.

Per comprendere l'operatività del procedere disgiuntivo, risulta utile richiamare il trattamento di Marguerite Duras in *India Song* (1975), dove si dà principalmente un'opposizione tra immagine visiva, da un lato, e audio, dall'altro, e dove la sottrazione della coincidenza rimanda soprattutto a impossibilità e perdita.

Akerman, invece, sembra voler adoperare la disgiunzione per mettere in movimento il tempo reale delle cose, nel quale parole, spazi e corpi vengono attraversati dalla figura/pratica della *relazione*: relazione tra immagine e parola, tra corpo e simbolo, tra tempo del film e tempo reale, tra spazio vuoto e significazioni soggettivizzanti, tra campo e fuori-campo[24], così che «la linea dis-giuntiva del dire e del vedere» arriva a fondare ed esperire «una nuova visione della verità come eterogeneità»[25]. A darsi è dunque un processo eterogeneo e pertanto aperto ai molteplici divenire di un soggetto nomade non più ancorato a univocità, identità, finalità strumentali o rivelazioni metafisiche. E là dove fossero i vuoti a dare conto di un'esistenza, e i silenzi a creare muri

[22] Riguardo alla *travelling voice* dal punto di vista di una teoria femminista dell'autorialità, si vedano, in particolare per *Je tu il elle*, Annalisa Pellino: «a partire dall'idea di *disembodiment* come pratica propriamente femminista messa in atto per liberare la voce dall'immagine del corpo, ed emancipare il soggetto dall'impulso scopofilico del controllo maschile, Akerman si nega come immagine-oggetto e si inscrive nel testo filmico come soggetto dell'enunciazione» (*La voce in transizione. Cinema, arte contemporanea e cultura fonovisuale*, Mimesis, Milano 2023, p. 164, 165); per *Notizie da casa*, Anna Masecchia: «chi partecipa dell'esperienza del film si ritrova ad essere partecipe, insieme alla soggettività che il testo filmico produce, di un processo di scissione», cosicché, nel divenire scaturito dalla durata delle immagini, «man mano che le immagini della città scorrono, man mano che lo sguardo e il soggetto che vi si immerge entrano in contatto con questo nuovo spazio vitale, le parole della madre vengono […] sempre più sommerse dal traffico e dai rumori» (*Eco Doesn't: tra Varda e Akerman*, in «Fata Morgana. Quadrimestrale di cinema e visioni», 47, 2022, pp. 297-306, p. 304).

[23] B. Roberti, *Voir, sa-voir, pour-voir. Foucault con Syberberg*, in «Palinsesti», 4, 2016, pp. 253-264, p. 255.

[24] Un fuori campo *relazionale* con cui espandere e intensificare ciò che eccede l'inquadratura, ovvero le relazioni e i processi che accadono fuori dallo sguardo del soggetto. Pensiamo a *Hotel Monterey*, *Je tu il elle*, *D'est*, *No Home Movie*, dove persone, e a volte la stessa regista, entrano ed escono liberamente dalla cornice dell'immagine.

[25] B. Roberti, *Voir, sa-voir, pour-voir. Foucault con Syberberg*, cit., p. 256.

contro cui ogni volta andare a sbattere[26], allora Akerman parlerà di quei vuoti[27], darà parole nuove a quel *resto*, implicato in quel «nulla di cui parlare»[28].

Di modo che, ogni volta, il suo sarà un cinema lontano dalla retorica delle grandi ricostruzioni o del dramma in primo piano; piuttosto, Akerman, con parole e immagini che stanno *nell'ordine del poco o pochissimo*[29], racconterà non "tutto" ma quel *quelque chose* di cui balbetta Jean-Luc Godard in *Prénom Carmen* (Id., 1983): la *piccola cosa accanto*, un resto di ciò che è Accaduto, un residuo cantabile, in *punta di piedi* e con di fronte l'istanza di *non uccidere*, così che ogni immagine, ancora una volta, avrà la forza etica di scuotere collisioni nomadiche in grado di smontare i muri di confine e *fare spazio*.

Fig. 1: *La folie Almayer* (C. Akerman, 2011).

[26] «La mia fissazione per i confini viene dai campi. Quando si sfiora quel limite – e io l'ho sperimentato molto da vicino, grazie a mia madre, che è stata nei campi, ma non è mai riuscita, attraverso il racconto, a superare la sua ansia – esso si fa carico della sorgente dell'ansia e diviene un "Abietto ansioso". In *From the Other Side*, per esempio, mostro il muro a mia madre e le chiedo che cosa le ricordi e lei risponde: "Lo sai cosa". L'esperienza, quando è interiorizzata, si dà senza bisogno di parole, è trasmessa come una presenza spettrale, da cui non è possibile separarsi», cfr. C. Akerman intervistata da E. Lebovici, cit. e il capitolo *Confini* in I. Gatti, con A. Cappabianca *Chantal Akerman, uno schermo nel deserto* (Fefè Editore, Roma 2018, pp. 133-147). Per uno sguardo sul rapporto di risignificazione della memoria, e segnatamente su quello riguardante il rapporto con la madre Natalia, descritto dalla regista nel libro-*memoir Ma mère rit* (*Mia madre ride*, La nave di Teseo, Milano 2022), si rimanda a V. Sperti in A. Ferraro, V. Sperti, *Autobiografie fototestuali al femminile nella letteratura francese contemporanea*, in «Arabeschi», 17, 2021, p. 135.

[27] Per il rapporto tra immagine, verità e limiti dello sguardo cfr. G. Didi-Huberman, *Immagini malgrado tutto*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2005; L. Mulvey, *Piacere visivo e cinema narrativo*, in «Nuova DWF», 8, luglio-settembre 1978 (*Visual Pleasure and Narrative Cinema*, in «Screen», 16, 3, 01/10/1975, pp. 6-18).

[28] «Nulla di cui parlare» era la risposta che il padre era solito dare a una giovane Chantal che lo interrogava su Aushwitz.

[29] Per il riferimento al saggio di Benjamin su Kafka, si rimanda alla densa lettura di M. Giannuzzi, *Il male della natura. Critica della violenza, letteratura, storia naturale*, Mimesis, Milano 2023, pp. 159-161.

Fig. 2: *Les Rendez-vous d'Anna* (C. Akerman, 1978).

Fig. 3: *Saute ma ville* (C. Akerman, 1968).

Westward the Women*: A Feminine Journey Towards the Epic*

Nadja Cohen

Women: An Existential Threat to the Western?

If Anthony Mann claimed that «without a woman, a Western wouldn't work»[1], many film directors who also specialized in Westerns seem to share Budd Boetticher's idea that «what counts is what the heroine *provokes*, or rather what she represents. […]. *In herself the woman has not the slightest importance*»[2]. This purely functional approach could explain why female characters have often been divided into two caricatural categories: virtuous women on the one hand (the schoolteacher, the widow, the soldier's wife) and more ambiguous characters on the other hand (the saloon belle, the prostitute or the indomitable Indian) whose loose morality was also used to create a sexual tension[3], as in *The Outlaw* (H. Hughes, 1943), which makes full use of Jane Russell's sex appeal or *River of No Return* (O. Preminger, 1954), starring Marilyn Monroe as Kay. As a possible consequence of these critical *clichés*, women in the Western have long been treated by the scholars themselves as mere stooges, as pointed out by Sue Matheson:

> Scholarship about the Western's gender relations (and expectations) has been primarily concerned with issues of masculinity, masculine desire, and masculine display. Oddly, when critical attention has been directed to issues of femininity, feminine desire, and feminine display, the conversation has usually returned to the topic of the Western hero[4].

Another reason why the Western seems to treat women with diffidence is explained by Laura Mulvey in her famous 1975 essay, *Visual Pleasure and*

[1] P. Cook, *Women in the Western*, in J. Kitses, G. Rickman (eds.), *The Western Reader*, Limelight, New York 1998, p. 293.

[2] See L. Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, in «Screen», 16, 3, 1975. https://web.english.upenn.edu/~cavitch/pdf-library/Mulvey_%20Visual%20Pleasure.pdf. My emphasis.

[3] J.-L. Leutrat, S. Liandrat-Guigues, *Les Cartes de l'Ouest. Un genre cinématographique : le western*. Armand Colin, 1990, Paris p. 19.

[4] S. Matheson (ed.), *Women in the Western*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2020, pp. 1-2.

Narrative Cinema, in which the scholar highlights the dichotomy between woman as spectacle and man as action trigger:

> The presence of woman is an indispensable element of spectacle in normal narrative film, yet her presence tends to work against the development of a story line, to freeze the flow of action in moments of erotic contemplation. […] For a moment the sexual impact of the performing woman takes the film into a no-man's-land outside its own time and space[5].

In an epic genre like the Western, in which men are driven by a vital or heroic quest, female characters may appear as a threat to action and to the narrative itself.

Condemned to secondary dramatic stakes and excluded from history, women seem to be denied the right to the epic and the possibility of "printing the legend", in John Ford's famous words. Unsurprisingly, this dichotomy overlaps another one, opposing the domestic sphere, to which women are often confined, and wilderness, towards which men keep running, like, for example, in *My Darling Clementine* (J. Ford, 1946) or *The Searchers* (J. Ford, 1956) at the end of which women remain on the threshold of adventure.

In the aftermath of World War II, a time of uncertainties and social changes that the Western, as other genres, reflects, one Western seems particularly interesting to question the place of women in relation to mobility. *Westward the Women* (W. Wellman, 1951) stands out, firstly because of its subject, based on a story by Frank Capra, and secondly because of the way it avoids sexist *clichés* in order to paint a fine portrait of a group of valiant women on their way to the West and a new life. The film tells the story of a cattle rancher, Roy Whitman (J. McIntire), who owns a ranch in California and decides to "recruit" women in order to build families with his workers and give them solid roots. Buck Wyatt (R. Taylor) will lead the convoy of a hundred women on a long and perilous journey from Chicago to California.

By replacing the traditional lone male hero by a group of women, the director significantly blurs the boundaries between two dominant narrative strategies identified by Thomas Schatz in his 1981 essay: the «genres of order» on the one hand (Western, gangster or detectives movies) focused on a male protagonist thriving to eliminate a physical threat to society and the «genres of integration» on the other hand (comedies, musicals and melodramas), staging women and couples, and aiming at «celebrating the values of social integration»[6]. As we will see, *Westward the Women* complexifies

[5] L. Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, cit., chapter III "Woman as Image, Man as Bearer of the Look", p. 11.

[6] See T. Schatz, *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and The Studio System*, Temple University Press, Philadelphia 1981.

those categories by depicting an epic journey that challenges the association of women to domesticity and redefines the relationships between the sexes in the broader context of a Frontier narrative.

A Journey into the World of Epic at the Cost of Femininity

The recruitment of the women, shown in an efficient, almost didactic scene, allows the film director to introduce the main characters and their motivations. Within this large group, a few salient figures stand out: Patience Hawley (H. Emerson), a sturdy sailor's widow who lost three children at sea and is determined to rebuild her life in California; Antonia Maroni (R. Vanni), an Italian-speaking widow, accompanied by her young son Antonio and their little dog; Fifi Danon (D. Darcel), a French-born dancer who claims her right to a new start after what is alluded to as a dissolute life, even if she states it euphemistically in the face of the recruiters («We want a change / Of what ?/ A change of scenery»).

At first, Buck, the convoy's gender-biased scout, sees only one way for these women to survive the cross-country journey: giving up their femininity, as if epic and women were decidedly incompatible. In terms of clothing, Buck immediately asks them to give up their «floppy, feminine things» and obviously their high heels. Some women will adopt certain masculine customs such as wearing pants (though the motif is not exploited in a comical or sexist way) and, later in the film, when the situation of the convoy becomes critical, women will have to get rid of almost all their belongings in order to lighten the wagons, a symbolic gesture presented as a necessity to reach the promised land.

At first glance, the crossing seems to imply a renunciation of femininity for the women, and the need to prove themselves on a rather masculine terrain (driving horses and handling weapons). The display of women's shooting skills during the recruitment is punctuated by the codified and somewhat bravura gesture of blowing on one's revolver after hitting the target, a gesture reproduced later in the film by Maggie's character when she saves Buck from being shot in the back after he settles the score with a rapist. Later on, when most men abandon the convoy, forcing women to replace them in all positions, Buck announces he will be merciless and «make men out of [these] women».

Even before that turning point, the film underlines Buck's instinctive distrust of women, who – he claims – «scare» him. Significantly, the first woman to earn his respect is the most overtly "manly" woman, Patience, who is mas-

sive, austere and not inclined to seduction or romance[7]. She is precisely the one who warns the young schoolteacher that there should be «no he or she» in this journey but rather a sexual neutrality. Buck praises Patience's bravery, and appreciates her all the more easily as she is desexualized and that he is not in the least attracted by her («You weren't so big, I'd kiss you!», he tells her, in a burst of affection). Buck's puritanism, on the contrary, makes him wary of a woman like Fifi Danon, who is clearly attracted by him. He shows her little consideration, makes an insulting allusion to her past, and treats her harshly and violently when her careless shot at a rabbit frightens the horses of the convoy. From that point of view, the journey will also be fruitful for Buck, as he will learn to value a woman despite her femininity.

The journey confronts the members of the convoy with all kinds of ordeals: the harshness of daily life implying the renunciation of material comforts but mostly, a grueling march underlined by the choice of wide shots that reduce women to small silhouettes to underline their isolation in the immensity of a hostile, arid landscape. Women will also be confronted to traditional enemies of the genre: the Indians, who will cause the death of many of them. They will also have to cope with natural obstacles, especially when an overloaded wagon gives way on the slope, but also with the unleashing of the elements (a storm and a torrent of mud that cause Laurie's death). But they will also have to overcome physical and psychological ordeals like the delivery of the schoolteacher in extreme conditions, the raping of one of the women, and the death of the Italian child. Having weathered all these setbacks, the women earn their stripes as suggested by the staging in a striking scene where, one by one, women refuse to turn back when Buck suggests they do. Magnified by low-angle framings, each woman proudly shouts «not me» and their valiant voices echo in the vastness of the desert. In this sequence, reminiscent of sovietic cinema, women fully step into the epic in a series of still shots displaying a gallery of haughty pioneer women looking at the scenery with a sovereign gaze [figs. 1-2].

Facing them, the only counter-field is a hostile desert landscape battered by the wind, which is the only audible sound in the sequence. Therefore, despite Buck's prejudices, courage and endurance are not presented in the film as the prerogative of men. Moreover, the director offers us clues for thinking a specifically feminine heroic ethos that takes precedence over the model initially imposed by Buck, which consisted, as shown above, in annihilating their femininity to guarantee their survival.

[7] In that regard, he verifies C. Minz' observation according to which strong women in Westerns are mostly depicted in masculine terms («Never seen a woman who was more of a man»*: Saloon Girls, Women Heroes, and Female Masculinity in the Western*, in S. Matheson (ed.), *Women in the Western*, cit., p. 107).

A Feminine and Collective Way of Apprehending Adventure and the Need to Domesticate Male Violence

In the film, woman appears as a life-giving principle and a source of joy, as shown in several scenes where Antonia's singing makes her appear as an epitome of motherhood. While the harshness of life requires some adaptations, the film also shows some lively scenes of conviviality around feminine gestures, such as the collective grooming scene in which a bottle of shampoo passes from hand to hand. This cheerful scene elicits an ironic remark from Buck but he is rebuffed by his elder, who wisely whispers to him: «you'll learn». Indeed, Buck too will learn from these courageous women so that, by the end of the film, he will respect the women's desire to look their best before starting their new lives.

Besides, the film shows very little rivalry between women, with the exception of a shallow argument between two women, which the evocation of the boy's death immediately puts an end to, rendering it pathetic and even shameful. On the contrary, the film shows women generally governed by an ethic of "care": care for oneself (at first condemned as a shallow coquetry), but above all care for others. This is particularly clear in the birthing scene, which generates a surge of solidarity as all the women join forces to support the wagon in which Rose gives birth to her baby. The birth also gives rise to a scene that could almost be part of a fairy tale: like godmothers, the women of the convoy give the child a gift: Fifi offers the newborn a few tender words in French («petit chouchou») and even the bereaved Italian mother regains some zest for life to sing a song to the baby. But the most striking and spectacular moment of solidarity is undoubtedly the scene of homage to the deceased after the Indian attack. This sequence is built on a recurring pattern associating a living woman with a deceased, whose name she utters to salute her memory. This human chain is underlined by a camera movement that literally links one woman to another. Oscillating between grief, rage, revolt and resignation, the names, solemnly proclaimed and amplified by the echo, resonate with gravity in the desert, creating a chain of heroism instead of underlining the singularity of a hero.

While the women acquire new skills and learn to overcome their limits, the film suggests that they too have much to teach men. In so doing, they contribute to a project of civilization that involves the domestication of male violence. If men are tempted to choose their bride like they would order a meal («a curly blonde!», asks one of them), their sauciness and brutal desires are unambiguously condemned by the landowner behind the project who promises instead the encounter of «good women» who will have to be treated with respect. Similarly, the rape committed by one of the men in the

convoy, which remains off-screen but is almost claimed by the rapist in very crude terms («Nothing's happened to her that didn't happen to her before. All I did was rough her up a little»), is violently punished, with Buck not hesitating to execute the perpetrator. Lastly, the final scene will not be the rush for women of an impatient crowd of men. Instead, Buck instructs them to let the women make themselves beautiful and come to them.

A Tale of Learning that Places the Couple at the Heart of a Profoundly American Project

If the film is a tale of learning, it is not only for women and men as individuals, but also for the couple as the first cell of democracy and the cornerstone of the American founding project. Strikingly, in the film's couple dynamics, the initiative is often left to the women: at the beginning of the film, they are the one to choose men based on photographs and not the other way around; later on, it is also a woman, Fifi, who takes the initiative in declaring her love for the hero; and at the end, women recall the initial principle "you can look at us, but don't think you're going to do the choosing" and defend their right to set their conditions for marriage. The final scene, in which multiple unions are sealed, insistently places men and women on an equal footing, in successive shots of insistent symmetry [figs. 3-4].

These new couples symbolize the hope of a new beginning or at least it is perceived as such by the women whose journey and ordeals we have followed throughout the film. This journey has turned them into true pioneers of the West; therefore, the bath the women insist on taking before meeting their husbands-to-be could be read not only as a hygienic necessity, but also as a desire for a fresh start. From this point of view, the birth of the baby, a central event in this epic, will make the newborn the banner of this new beginning. After the parting, Fifi is seen radiant, as she holds the newborn baby in her arms, like Dallas the prostitute in *Stagecoach* (J. Ford, 1939), who fulfilled the same role in Ford's film but who was then ostracized by her fellow travelers afterwards, which suggested that this social harmony was only a short-lived parenthesis. Displayed proudly and collectively by the women, the baby gives rise to an all-female revival of the imagery of the holy family.

Although *Westward the Women* does not conceal the difficulties of the journey, the final optimistic touch turns the film into the first act of a founding story in which the Capra touch can be felt. At the beginning of the film, Roy Whitman's character evokes the need to give these men roots, these "good women" being the cement of future families. But these women, just

like the immigrants who also take part in this pioneering project, and whose native languages are occasionally heard in the film, will have to be accepted as they are. We have seen how women's culture, after being disparaged by Buck at the beginning of the film, ends up being accepted by him to the point of forcing his respect. At the end of the film, the arrival of the rare unharmed wagons, driven by the few valiant women who have survived the ordeals of this epic, is greeted with gravity and respect by the men under the admiring gaze of Buck. The final dance, a moment of jubilation and democratic celebration as in Ford's work, seals the unions, even before the official wedding formalities. «This is no time to be bashful», says Patience, as she invites her female companions to take the lead and join their husbands, instead of waiting for them to do so and, at the end of this epic journey, this sentence sounds like a true empowerment moto for western women. Men, once civilized, and women, once empowered, join and form essential links in the chain that will consolidate the conquest of the West and root the pioneers in their land.

In conclusion, *Westward the Women* builds a specifically feminine heroism within the framework of a collective adventure, demonstrating the strength of mutual help against a model of singularization of the male hero, while offering a gallery of portraits of women whose combined efforts will ensure their survival and success. In so doing, the film gives an interesting twist to the Western as a genre without abandoning its epic vein, since it shows women who have conquered the right to heroism. If we consider the character of Buck, a solitary, hard-boiled hero steeped in misogynistic prejudice, as an embodiment of classic Western values, the evolution of his character towards recognition of female values and heroism is highly revealing in this respect. Through Buck, it is the very genre of the Western that welcomes plural female heroism. Their rise to the status of valiant women finally enables them to arrive in California in a position of strength to renegotiate a more balanced relationship between the sexes as part of a political founding project.

However, the film ends precisely at the threshold of this project, when the apprenticeship of conversation between the sexes begins, which philosopher Stanley Cavell, in his essays on the comedy of remarriage[8], makes an essential step in the democratic project. In any case, the film suggests its necessity, and the presence of Frank Capra as scriptwriter of the film confirms

[8] See S. Cavell, *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*, Harvard University Press, Cambridge 1981.

this intuition, as he, like other proponents of an impertinent and subversive genre like comedy, was able to show the virtues of this conversation, constantly renewed within the couple.

Figs. 1-2: Low-angle shots magnifying female pioneers in *Westward the Women* (W. Wellman, 1951).

Figs. 3-4: Symmetric shots suggesting mutual respect at the end of *Westward the Women* (W. Wellman, 1951).

«We're on a road to nowhere». Nomadismo e ribellione femminile in Avere vent'anni *di Fernando Di Leo*

Federica Piana

Nell'ottica di una recente riscoperta e messa in valore del cinema di Fernando Di Leo[1], questo contributo intende proporre un affondo su *Avere vent'anni* (1978) che, escludendo qualsiasi pretesa di esaustività, si focalizzi con particolare riguardo verso quegli elementi che a livello narrativo legano l'erranza alla libertà e al desiderio femminili. Come si vedrà ripercorrendo la sua travagliata storia distributiva, *Avere vent'anni* è stato un film senz'altro non capito e di conseguenza poco apprezzato da pubblico e critica coevi e che tuttavia può essere letto (a posteriori e dunque con una prospettiva d'insieme probabilmente più consapevole) come una lucida metafora sulla fine di un'epoca anche, e non solo, cinematografica.

In questo «road movie all'italiana»[2] le protagoniste Tina e Lia – interpretate rispettivamente da Lilli Carati e Gloria Guida – sono due giovani che, abbandonata la provincia e gli ambienti d'origine, vivono di espedienti, spostandosi lungo l'Italia in autostop [fig. 1]. Il loro viaggio per la penisola le conduce in una comune romana prossima allo sgombero, nella quale incontrano e stringono legami con vari e peculiari personaggi: il Nazariota, gestore della comune (V. Caprioli), Riccetto (V. Crocitti nel ruolo di un meschino informatore della polizia), l'enigmatico Pierrot (L. Mastelloni). La comune diventa per qualche tempo una sistemazione per le due giovani fino a un'incursione della polizia che mette definitivamente fine all'esperienza comunitaria e obbliga le ragazze a rimettersi in cammino. Costrette infatti da un foglio di via a rientrare nei loro paesi d'origine, Tina e Lia si imbattono in un gruppo di uomini violenti per mezzo dei quali andranno incontro a una tragica fine.

A questa sequenza *Avere vent'anni* deve la sua tormentata storia distributiva: il film, uscito nel Natale del 1978, viene ritirato immediatamente dalle

[1] Si tratta di una riscoperta in ambito critico, da parte innanzitutto della rivista «Nocturno» e dei recenti: D. Magnisi, M. Falcone (a cura di), *Il cinema di Fernando Di Leo*, Edizioni dal Sud, Bari 2017; G. Lupi, D. Magnisi, *Di Leo Calibro 9. Erotismo e noir nel cinema di Fernando Di Leo*, Edizioni Il Foglio, Piombino 2017.

[2] M. Repetto, *Ciao mamma. Ovvero porno soffice ed erotismo da ridere*, in L. Micciché (a cura di), *Il cinema del riflusso. Film e cineasti italiani degli anni '70*, Marsilio, Venezia 1997, pp. 317-333, p. 328.

sale e ridistribuito in estate in una versione rimontata e in parte ridoppiata, con un posticcio lieto fine al posto del finale originale. La scena in cui le due protagoniste vengono importunate dal branco di malavitosi viene anticipata nella parte iniziale e si risolve, anziché con lo stupro e la morte delle due giovani, con un fermo immagine e il suono decontestualizzato di una sirena della polizia, a suggerire che il branco si sia dato alla fuga. Il resto del film, che epurato dall'agghiacciante finale risulta monco e svuotato di significato, non è altro che un montaggio confusionario di sketch e momenti erotici che ben poco ha a che vedere con il racconto originario. A questa versione se ne aggiunge una terza, destinata al mercato internazionale, doppiata in inglese e poi distribuita ridoppiata anche in Italia, per l'home video.

Ritengo che la «rara crudeltà» di questo finale, «scandaloso al punto da conoscere l'ostracismo e l'oblio»[3], non sia da attribuirsi unicamente all'efferatezza delle immagini che, come si vedrà, rientrano nella norma e nei codici di un cinema che lungo gli anni Settanta si fa sempre più estremo, quanto alla imprevedibilità di una risoluzione di questo tipo in una storia che fino a quel momento aveva mantenuto un tono piuttosto lieve. Verosimilmente, a scioccare spettatori e spettatrici dell'epoca non è stata tanto la violenza in sé, quanto il suo impiego non comune. Come verrà approfondito in seguito, in un contesto mediale saturo di immagini di stupro come quello italiano degli anni Settanta, *Avere vent'anni* si distingue da quella parte di produzione coeva che insiste sulla violenza sessuale per puro sensazionalismo. Evitando una rappresentazione morbosa dello stupro, Di Leo opta infatti per la sua anti-spettacolarizzazione, relegando la scena al segmento conclusivo della pellicola. Destabilizzante, inoltre, è stata probabilmente l'intenzionale frustrazione delle aspettative spettatoriali, veicolata dalla scelta di Gloria Guida e Lilli Carati, volti della commedia erotica del periodo.

Dal montaggio originale l'indole nomade di Tina e Lia emerge senz'altro con più forza, già a partire dal loro primo incontro, tagliato nel montaggio successivo, che avviene su una spiaggia mentre entrambe sono in compagnia di due distinti gruppi di giovani (altre comuni, in questo caso itineranti). Tina è volitiva, dai modi bruschi e talvolta aggressivi, attraversa il mondo con la fiducia adolescenziale di poter prendere dalla vita tutto quello che desidera. Lia invece è dolce, materna – nella comune lega immediatamente con una giovane madre e i suoi neonati – e nasconde dietro una apparente ingenuità un'introspezione e una consapevolezza che sembrano anticipare la tragicità del suo destino. Il suo è il volto disincantato e malinconico della giovinezza. Le due si scoprono immediatamente affini e da quel primo incontro decidono di proseguire insieme il loro vagabondare.

[3] R. Curti, *Italia odia. Il cinema poliziesco italiano*, Lindau, Torino 2006, pp. 67-68.

Per le due ventenni il nomadismo si configura come una scelta consapevole: come infatti si apprenderà in una scena situata a circa metà della pellicola, Tina decide di scappare dalla sua famiglia perché non vuole incarnare il ruolo destinatole di «brava donna di casa» e perché sente tra lei e i suoi genitori un divario di incomunicabilità insanabile; mentre Lia, dopo essere fuggita da una vita passata per la maggior parte in orfanotrofio e in istituti religiosi, è ormai una girovaga da due anni. La scena in questione si inserisce in un peculiare momento della pellicola che vede l'ingresso di un regista nella comune, allo scopo di realizzare un film d'inchiesta. Il vissuto delle protagoniste emerge quindi da un confronto tra le due ripreso dal documentarista attraverso una modalità metacinematografica nella quale le ragazze, sguardo in camera, si confidano su quella che era stata la loro vita prima del loro incontro [fig. 2].

Tina e Lia sono dunque due soggetti nomadi perché si allontanano coscientemente dagli obblighi delle istituzioni da cui provengono. Il loro posto non è compreso, e probabilmente neanche previsto, dalla società, tanto che vengono continuamente additate come prostitute a causa del loro modo di apparire (abbigliamento, modi disinvolti e sfacciati) e della modalità con cui portano avanti il loro girovagare, ovvero muovendosi per l'Italia, da sole, facendo autostop. È tale alterità a segnare il loro destino, poiché nel tentativo di ricondurle a casa, dunque a uno stile di vita maggiormente disciplinato, le due vengono inconsapevolmente spinte incontro alla morte. Il foglio di via diventa la loro condanna: alle due non viene contestato il reato di vagabondaggio ma l'assenza di impiego e domicilio e hanno ventiquattro ore per presentarsi nelle tenenze dei carabinieri dei loro comuni d'origine se vogliono evitare di essere arrestate. Per riprendere le osservazioni di Shari Roberts sui road movie hollywoodiani con protagoniste femminili, sembra che in questi film il raggiungimento temporaneo di libertà possa concludersi soltanto con la morte, il compromesso o la fantasia[4].

«Com'è triste aver vent'anni»: violenza e disillusione nel cinema degli anni Settanta

Inquadrare *Avere vent'anni* nel più ampio contesto del cinema di genere degli anni Settanta permette di evidenziarne facilmente le specificità. D'altra parte, è in questo decennio che si assiste a «una proliferazione sen-

[4] S. Roberts, *Genre and Gender on the Road*, in S. Cohan, I.R. Hark (eds.), *The Road Movie Book*, Routledge, London-New York 1997, pp. 45-69.

za precedenti di immagini di violenza sulle donne – e, di riflesso, di figure femminili erotizzate e al tempo stesso ridotte alla condizione di vittime»[5].

Se già nel 1975 Dacia Maraini – insieme a Molly Haskell, nel 1974[6] – scorgeva nella produzione di genere le tracce della «paura dell'uomo di fronte alla nascita di una nuova coscienza femminile»[7], in studi più recenti è stata da più parti riconosciuta una componente misogina all'interno di un genere come il sexy thriller[8]. Di norma, in tale filone le donne vengono punite da un punto di vista narrativo e figurativo in quanto emancipate, libere, talvolta lesbiche e in generale sessualmente attive. Questi film registrerebbero sul piano della rappresentazione le difficoltà reali della società italiana a interiorizzare i cambiamenti avvenuti all'interno dei consolidati ruoli di genere. Tuttavia, nella fine tragica di Tina e Lia non si scorge la cifra punitiva appena descritta: nel thriller la punizione è centrale e spesso ripetuta tante volte quante sono le vittime del killer. In questo caso invece è situata nel segmento finale, talmente inaspettata e destabilizzante da respingere qualsiasi ipotesi sanzionatoria. I carnefici non appaiono come uomini in crisi che riversano sulle proprie vittime i loro traumi ma come glaciali criminali simili in tutto e per tutto – in questo caso forse solo più spaventosi, soprattutto il terrificante boss interpretato da Roberto Reale – ai tanti malavitosi della filmografia dileiana. Mi riferisco, per citarne solo alcuni, al ruolo di Mario Adorf in *Milano calibro 9* (1971), agli spietati mafiosi interpretati da Henry Silva e Woody Strode in *La mala ordina* (1972), ancora a Silva, nel ruolo dell'imperturbabile protagonista di *Il boss* (1972), o all'algido Jack Palance in *I padroni della città* (1976).

L'intento punitivo si può facilmente escludere, inoltre, guardando al destino tragico che molto spesso il regista riserva ai suoi protagonisti: sia nella produzione erotica, come *Brucia ragazzo brucia* (1969), *La seduzione* (1973),

[5] G. Memola, *Visto, si stupri. Sesso e terrore nelle immagini di violenza sulle donne nel cinema italiano degli anni Settanta, tra finzione e realtà*, in «Schermi», VI, 11, 2022, pp. 93-114, p. 93.

[6] M. Haskell, *From Reverence to Rape. The Treatment of Women in the Movies*, Penguin Books, London 1974.

[7] D. Maraini, *Cinema violento contro la donna. "Life Size" e altre cose*, in «La Stampa», 10/10/1975, p. 1. Per approfondire le reazioni in ambito femminista alla rappresentazione della violenza rimando a D. Missero, *Note sul femminismo italiano e la "crisi della mascolinità". Il "caso Life Size"*, in A.B. Saponari, F. Zecca (a cura di), *Oltre l'inetto. Rappresentazioni plurali della mascolinità nel cinema italiano*, Meltemi, Milano 2021, pp. 197-216.

[8] A. Bini, *Horror Cinema. The Emancipation of Women and Urban Axiety*, in F. Brizio-Skov (ed.), *Popular Italian Cinema. Culture and Politics in a Postwar Society*, I.B. Tauris, London 2011, pp. 53-83; R. Curti, T. La Selva, *Sex and Violence. Percorsi nel cinema estremo*, Lindau, Torino 2003; G. Maina, *Lucertole con la pelle di donna. Mostruosità e mancanze del femminile nel thriller italiano degli anni Settanta*, in L. Cardone, C. Tognolotti (a cura di), *Imperfezioni. Studi sulle donne nel cinema e nei media*, Edizioni ETS, Pisa 2016, pp. 121-130; G. Memola, *Visto, si stupri*, cit.

sia in quella crime – nei sopracitati *Milano calibro 9* e *La mala ordina*, ma anche nel cinico *Il poliziotto è marcio* (1974) – i personaggi dileiani si confrontano con un fato ineluttabile, venendone infine schiacciati.

Come anticipato, a mio modo di vedere la fine violenta delle protagoniste è semmai da leggere come la metafora di qualcosa di più grande a livello sociale e, nello specifico, delle promesse non mantenute dalla rivoluzione sessuale. Il finale, a cui si deve il carattere «apocalittico e senza speranza»[9] di *Avere vent'anni*, sembra quindi celebrare il funerale dei sogni controculturali del decennio precedente[10]. Non a caso, sono due ventenni le protagoniste di questo racconto di disillusione, come a voler affermare che i soggetti che più di tutti hanno risentito di queste promesse infrante siano stati le donne e i giovani.

Come si è visto, si tratta di un film spiccatamente di genere che si inserisce nella produzione di Di Leo più vicina alla sexploitation: chiaramente ciò ha un peso nelle dinamiche di rappresentazione e nella messa in scena dei corpi di Lilli Carati e Gloria Guida. Contestualmente, dalla pellicola emerge come Di Leo abbia utilizzato coscientemente alcune dinamiche tipiche del cinema di genere per riflettere sul genere stesso: anche la scelta delle due attrici protagoniste si muove su questo versante, poiché entrambe vengono in qualche modo allontanate dal quel *typecasting* che le vedeva come liceali e professoresse in favore di personaggi che hanno una precisa caratterizzazione, la quale necessitava di essere sostenuta anche a livello recitativo. Per riprendere Roberto Curti e Tommaso La Selva: «la consapevolezza di *Avere vent'anni* è *rara avis* in un panorama di genere in cui la battaglia del sensazionalismo combattuta sul corpo femminile porta a sbocchi di sciagurata misoginia»[11]. Se infatti è vero che il tema dello stupro non era assente nella cinematografia italiana dei decenni precedenti, certamente negli anni Settanta si assiste a una moltiplicazione esponenziale delle scene di stupro al cinema, sia nei film d'autore sia, soprattutto, nel cinema di genere, in filoni come il nazierotico, il conventuale, il poliziottesco, il women-in-prison e, in quantità minore, il rape & revenge[12]. A partire dagli avvenimenti del Circeo del 29 e 30 settembre 1975 vengono inoltre riproposte scene di stupro che in qualche modo citano e rielaborano i fatti di cronaca, coniugando la

[9] D. Magnisi, M. Falcone, *Il cinema di Fernando Di Leo*, cit., p. 67.

[10] Tale sentimento è probabilmente non troppo dissimile da quello veicolato, dieci anni prima, da *Easy Rider* (D. Hopper, 1969), nel quale la soppressione delle speranze libertarie si manifesta violentemente in un finale altrettanto cupo.

[11] R. Curti, T. La Selva, *Sex and Violence*, cit., p. 241.

[12] Cfr. M. Lino, *Violenza! Il rape and revenge movie in Italia*, in «Quaderni del CSCI», 18, 2022, pp. 132-139; L. Cutzu, F. Piana, *Promising young women. Riscritture femminili del Rape & Revenge*, in M.E. D'Amelio, L. Gorgolini (eds.), *Media & Gender. History, Representation, Reception*, Bologna University Press, Bologna 2023, pp. 177-186.

violenza con l'elemento criminale, la provenienza alto borghese e l'orientamento politico di estrema destra degli assassini[13]. Sono anni in cui lo stupro diventa doverosamente onnipresente sia nel dibattito pubblico che nelle rappresentazioni mediali – basti pensare che *Processo per stupro* (A. Carini, G. Belmonte, R. Daopulo, P. De Martis, A. Miscuglio, L. Rotondo) è andato in onda per la prima volta il 26 aprile 1979 – anni in cui, grazie allo sforzo compiuto dai gruppi femministi italiani, si giunge alla proposta di legge di iniziativa popolare che mira a modificare il Codice Rocco, secondo cui lo stupro era da intendersi come crimine contro la morale e non contro la persona. Com'è noto, la proposta seguirà un iter legislativo estremamente travagliato e diventerà legge soltanto nel 1996. In tale contesto risuonano le parole straordinariamente attuali di Lara Scarsella del 1992, in un estratto che pare allinearsi con quanto detto a proposito della metafora portata avanti in *Avere vent'anni* e con la funzione che la scena di stupro assume all'interno del film: «che ne è della tanto decantata rivoluzione sessuale? È certo difficile negarne il valore di principio ma resta irrisolto il problema dell'integrazione culturale del fenomeno. Ciò che ha avuto luogo è una liberazione del comportamento, ma non del costume»[14].

Nei filoni sopracitati molto spesso la violenza viene spettacolarizzata e/o erotizzata, secondo alcuni stilemi in linea con le produzioni *grindhouse* d'oltreoceano. In *Avere vent'anni*, come è stato anticipato, la violenza rappresentata rifugge la spettacolarizzazione: avviene al minuto ottantacinque, è totalmente priva di dettagli pseudoerotici, appare unicamente agghiacciante [fig. 3]. La scena è costruita seguendo un'escalation di violenza: dapprima le protagoniste, accerchiate dai criminali, vengono brutalmente picchiate mentre lo stupro vero e proprio avviene poco dopo, risolvendosi in pochi secondi. In maniera dissimile rispetto alle modalità di rappresentazione in voga negli stessi anni, non viene enfatizzata la natura sessuale della violenza (sono assenti cioè quelle azioni volte a mimare un atto penetrativo) ma questa viene resa attraverso un claustrofobico e soverchiante intreccio di corpi. Il climax si conclude con la terrificante uccisione di Tina da parte del boss, che la violenta utilizzando un bastone[15] e con quella di Lia, colpita alla nuca dagli altri scagnozzi. Simile a un inserto puramente horror, la scena mette alla prova la resistenza di chi guarda, tanto che per descriverla si potrebbero usare le pa-

[13] Per approfondire rimando a M. Santandrea, *L'altro territorio della violenza: lo spazio del massacro nel nazi-crime romano*, in «L'avventura», 2, 2023, pp. 203-218.

[14] L. Scarsella, *Dovere di stupro. La cultura della violenza sessuale nella storia*, Datanews Editrice, Roma 1992, p. 69.

[15] L'utilizzo di bastoni o armi al posto del fallo non è raro nelle scene di stupro coeve, come in *L'ultimo treno della notte* (A. Lado, 1978) o *La settima donna* (F. Prosperi, 1976), per citarne alcune.

role di Karen Boyle a proposito del celebre rape and revenge *Non violentate Jennifer* (*I spit on your grave*, M. Zarchi, 1978): la scena, lungi dall'evocare erotismo, rende lo stupro dolorosamente difficile da guardare[16].

Allo stesso modo, nella produzione coeva le scene di violenza vengono spesso utilizzate in funzione dello sviluppo narrativo di personaggi maschili, ad esempio come motore per una successiva vendetta, e le vittime relegate solo al loro ruolo di moglie di, figlia di, ovvero dei «meri pretesti per parlare dei *bystander*, sui quali si concentra la diegesi»[17]. In questo caso assistiamo all'opposto, poiché appunto tutto il film è incentrato sulle sue protagoniste, e la violenza sta a significare come la società italiana non fosse ancora pronta a recepire l'eredità della rivoluzione dei costumi, come la stessa cronaca dimostrava.

Ritengo che *Avere vent'anni* sia uno di quei casi in cui il cinema popolare agisce come «credibile sismografo sociale»[18] poiché mostra in trasparenza una serie di processi che andavano affermandosi nei cosiddetti anni di riflusso e che condurranno, negli anni Ottanta, a quella frantumazione di ideali che si disperderà, da una parte, nel boom della droga (rappresentato anche nel film attraverso il personaggio interpretato da Ray Lovelock) e, dall'altra, nel consumismo [fig. 4]. La disperata disillusione di *Avere vent'anni*, dichiarata fin dalla citazione iniziale di Paul Nizan nei titoli di testa, «Avevo vent'anni… Non permetterò a nessuno di dire che questa è la più bella età della vita», ben si adatta a quella «svolta mortuaria»[19] del cinema italiano che, a partire dalla metà del decennio, coinvolge prima le produzioni autoriali – primo fra tutti, ovviamente, Pier Paolo Pasolini – per poi diffondersi tra i generi e che si lega a quel «sentore di sfiducia diffusa»[20] verso il futuro cinematografico. Sfiducia che si concretizzerà, con la legge che nel 1976 liberalizza le emittenti televisive private, in un'inesorabile crisi dell'industria: «la precarietà (dietro apparenze di saldezza) su cui si reggevano il cinema e il mercato cinematografico italiani permise che il crollo delle illusioni fosse molto più rovinoso delle ipotesi più pessimistiche»[21].

[16] K. Boyle, *Media and Violence. Gendering the Debates*, SAGE Publications, London 2005, p. 138. Cfr. anche C. Clover *Men, Women and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*, Princeton University Press, Princeton (NJ) 1992.

[17] B. Zecchi, *Da vittima invisibile a sopravvissuta: le registe italiane rispondono alla violenza di genere*, in M. Bettaglio, N. Mandolini, S. Ross (a cura di), *Rappresentare la violenza di genere. Sguardi femministi tra critica, attivismo e scrittura*, Mimesis, Udine 2018, p. 146.

[18] G. Manzoli, *Da Ercole a Fantozzi. Cinema popolare e società italiana dal boom economico alla televisione (1958-1976)*, Carocci, Roma 2012, p. 180.

[19] R. Curti, T. La Selva, *Sex and Violence*, cit., p. 335.

[20] *Ibid.*

[21] L. Micciché, *Il cinema del riflusso*, cit., p. 7. Cfr. anche C. Bisoni, *Gli anni affollati: la cultura cinematografica italiana (1970-1979)*, Carocci, Roma 2009.

In conclusione, un racconto disilluso sull'amicizia di due girovaghe che si scontrano con la crudeltà della Storia può portare a riflessioni ulteriori sulla storia del cosiddetto «Paese mancato»[22]. Riflessioni che come si è visto vanno dal rapporto tra cinema di genere e realtà sociale alla crisi dell'industria cinematografica, fino alla pervasività di temi come quello dello stupro, oggi pressoché assente dal discorso pubblico nazionale quando non banalizzato. Se «gli anni Settanta sono ancora attuali, indimenticati e ingombranti»[23] probabilmente è proprio per un simile sentimento di disincanto che coinvolge anche il presente e che forse, tornando al passato, potrebbe essere in qualche modo, e almeno in parte, compreso.

Fig. 1: *Avere vent'anni* (F. Di Leo, 1978): Lia (G. Guida) e Tina (L. Carati) fanno autostop in una scena iniziale del film.

Fig. 2: *Avere vent'anni* (F. Di Leo, 1978): Lia (G. Guida) racconta la sua storia nel film inchiesta.

[22] G. Crainz, *Il paese mancato. Dal miracolo economico agli anni ottanta*, Donzelli, Roma 2003.

[23] C. Bisoni, P. Noto, G. Pescatore, *Passato e attualità*, in Id., *Passato prossimo. Cinema e media in Italia negli anni Settanta*, in «Bianco e nero», 572, 2012, pp. 7-10, p. 7.

Fig. 3: *Avere vent'anni* (F. Di Leo, 1978): fotogramma dalla scena finale, in cui Tina (L. Carati) e Lia (G. Guida) vengono accerchiate dai malavitosi.

Fig. 4: *Avere vent'anni* (F. Di Leo, 1978): Lilli Carati e Ray Lovelock in una scena del film.

Go West! Il "movimento" delle donne cinesi nel cinema di Jia Zhang-ke

Maria Francesca Piredda

Cina, Capodanno 1999. Un gruppo di giovani balla in una discoteca sulle note di *Go West* dei Pet Shop Boys. I movimenti sono coordinati e vedono in posizione centrale una ragazza, Tao (Zhao T.)[1], la quale, sorridente, chiude la danza ponendosi alla testa di un trenino di corpi che, festosamente, percorre la sala. Subito dopo la stessa ragazza guida un motorino su una strada deserta, su cui si affacciano antiche case di pietra, fino a quando un gruppo di uomini, che indossa due draghi di cartapesta e procede al ritmo di una musica tradizionale, la affianca e la saluta, dandole appuntamento per i festeggiamenti previsti in piazza quella sera [fig. 1]. L'incipit di *Al di là delle montagne* (山河故人, *Shan he gu ren*, 2015) di Jia Zhang-ke, regista cinese tra i più noti nel panorama contemporaneo[2], sintetizza alcuni elementi trasversali del suo cinema e della particolare rappresentazione che egli conferisce alla relazione tra *donne e viandanze*.

Primo, la dicotomia moderno/antico (la discoteca e le strade di un villaggio di pietra, la canzone pop e la musica tradizionale) prodotta dall'apertura verso Occidente di un Paese socialista come la Cina a seguito della politica economica di capitalismo moderato voluta da Deng Xiaoping (la hit degli anni Novanta *Go West* e il motorino al posto della più tradizionale bicicletta). Secondo, la traiettoria del viaggio («andare a Ovest», dice la canzone, ossia aspirare a uno stile di vita occidentale) e la sua natura (il ballo, il motorino, ovvero uno spostamento dinamico), ma di contro la perdita dei valori tradizionali (i draghi di cartapesta che passano ed escono dall'inquadratura). Terzo, la dialettica tempo/spazio (la sequenza si apre nel 1999, ma la canzone è già vecchia di qualche anno, senza considerare che si tratta a sua volta di una cover; gli ambienti, soprattutto quelli esterni, che sembrano raccontare epoche passate). Quarto e decisivo per il discorso che ci apprestiamo a fare, il fatto che a rappresentare il movimento si ponga una donna, la protagonista, che Jia descrive nell'atto di danzare, poi a capo del

[1] In conformità all'ordine nell'uso cinese, si è optato di far seguire l'iniziale del nome al cognome

[2] J.-M. Frodon, *The World of Jia Zhangke*, Film Desk Book, New York 2021.

trenino umano e infine alla guida del motorino che procede per le strade semivuote del villaggio. Se assumiamo che la donna funga da metafora della Cina contemporanea, possiamo anche pensare che il suo gioioso "andare a Ovest" avvenga a scapito di qualcosa che si lascia lungo la strada (i draghi di cartapesta, simbolo della tradizione culturale nazionale).

Cecilia Mello sostiene che l'opera di Jia esprima «un significativo impulso itinerante»[3], ossia una forte propensione alla rappresentazione dei concetti di dislocazione, mobilità e transitorietà, con riferimento in particolare ai soggetti protagonisti – quasi sempre lavoratori migranti – e alla rappresentazione del paesaggio cinese in costante mutamento. Scopo del mio contributo è provare a verificare come si declini tale *impulso itinerante* quando a esprimerlo siano le donne. È evidente, infatti, come l'attenzione di Jia per l'universo femminile sia cresciuta progressivamente a partire dal terzo film (任逍遥, *Ren xiao yao*, 2002, aka *Unknown Pleasures*) sino a renderlo il vero protagonista. Inoltre, associare il tema del viaggio alle donne gli ha permesso di affinare le riflessioni rispetto alle differenze di classe e di genere nella Cina contemporanea, alla relazione con l'ambiente circostante, alla costruzione di identità e di memoria, e di utilizzare alcuni topoi narrativi e visivi: la ricerca della persona amata, la preferenza per certi mezzi di trasporto, gli spazi apocalittici e dall'esotismo decadente in cui i personaggi si muovono. Le donne di Jia, infatti, sintetizzate dal corpo dell'attrice Zhao Tao, che di fatto interpreta tutti i suoi film, sono costantemente rappresentate nell'atto (talvolta mancato) di un *attraversamento*: di tempi, di spazi, di classe. Che si tratti di viaggiatrici ostinate, all'inseguimento di uomini inetti – come nel caso di *Still Life* (三峡好人, *San xia hao ren*, 2006), di *I figli del fiume giallo* (江湖儿女, *Jiang hu er nü*, 2018) e del recente *Generazione romantica* (风流一代, *Feng liu yi dai*, 2024), flâneuses (ancora *Still Life* e *Generazione romantica*) –, di migranti forzate dalle logiche del progresso economico – *24 City* (二十四城记, *Er shi si cheng ji*, 2008) e *The World* (世界, *Shijie*, 2004) –, o risolute sognatrici dell'Occidente – *Unknown Pleasures* e *Al di là delle montagne*, tutte sembrano indicare nel movimento (anche solo immaginato) una forma di *esistenza* e di *resistenza* sullo sfondo di una Cina imperfetta.

Prima di entrare nello specifico del mio discorso, credo siano utili alcune premesse relativamente alla filmografia di Jia, che nel momento in cui scrivo conta dieci lungometraggi di finzione, cinque documentari e diversi cortometraggi. Si tratta, come è noto, di uno degli esponenti – forse il più rappresentativo – della "sesta generazione" di registi cinesi, ossia autori che sono

[3] C. Mello, *The Cinema of Jia Zhangke. Realism and Memory in Chinese Film*, Bloomsbury Publishing, London 2019, p. 6, https://dokumen.pub/the-cinema-of-jia-zhangke-realism-and-memory-in-chinese-film-9781784538156-9781350122154-9781350121706.html. Quando non diversamente indicato, la traduzione è di chi scrive.

nati artisticamente durante gli anni della riforma economica in ottica capitalista e che hanno vissuto il trauma di Piazza Tienanmen (1989). Rispetto alla precedente generazione, quella di Chen Kaige e Zhang Yimou, la sesta

> mostra le ferite fisiche e psicologiche di questo periodo sottolineando il crescente individualismo nella società, l'emarginazione giovanile, l'alienazione sociale, la mancanza di una sfera familiare, una progressiva perdita d'identità e uno sradicamento delle proprie origini[4].

L'attenzione si appunta sulla contemporaneità, di cui vengono evidenziate le contraddizioni attraverso uno stile visivo di tipo documentaristico e, spesso, l'utilizzo di attori non professionisti. Jia, in particolare, predilige raccontare gli effetti del cambiamento politico-economico laddove esso è stato più inaspettato, ossia nelle realtà periferiche della Cina, come Fenyang, sua città natale nella regione settentrionale dello Shanxi, per poi seguirlo letteralmente attraverso le vicende di migranti interni che approdano nelle grandi città costiere alla ricerca di maggior fortuna.

Le dimensioni dello spazio e del tempo acquistano nella sua filmografia un ruolo determinante e sono tra loro interdipendenti: gli ambienti e le regioni della Cina, attraversate in una sorta di peregrinaggio continuo dai personaggi[5], progressivamente si sgretolano e mutano sotto gli occhi della macchina da presa, mentre la costruzione cronologica della fabula, che spesso abbraccia decenni di storia cinese contemporanea, permette di osservare il cambiamento in atto e di riflettere sulla perdita di memoria storica del Paese. «Egli è consapevole che la memoria sia un fenomeno spaziale e temporale, e che la scomparsa dello spazio implichi la perdita della memoria»[6]. Non è un caso che Jia costruisca i suoi film combinando immagini di finzione e documentaristiche, riproponendo talvolta gli stessi luoghi e gli stessi personaggi tramite immagini tagliate da vecchi progetti (lo ha fatto, per esempio, nell'ultimo film con alcune riprese risalenti a venti anni fa) o con rimandi espliciti da un film a un altro. In questo modo Jia ha creato «uno dei più potenti e struggenti insieme di memorie sullo schermo del nostro tempo»[7]. Per quanto attiene poi ai personaggi femminili, se i registi della "quinta

[4] S. Antichi, *Il mio corpo che cambia. Tra costruzione e smantellamento, lo spazio suburbano come paesaggio fisico, sociale e psicologico della Cina nel cinema di Jia ZhangKe*, in «H-ermes. Journal of Communication», 14, 2019, pp. 25-44, p. 27, https://doi.org/10.1285/I22840753N14P25.

[5] I film di Jia sono ambienti a Fenyang (sua città natale) e a Datong nello Shanxi, a Chengdu nello Sichuan, nella contea di Fengjie, nelle Tre Gole, da Guangzhou a sud a Suzhou a est, viaggiando tra Shanghai, Hong Kong e Taipei, e ancora nelle regioni di Chongqing, Hubei e Guangdong, fino all'Australia.

[6] C. Mello, *The Cinema of Jia Zhangke*, cit., p. 5.

[7] M. Berry, *Xiao Wu, Platform, Unknown Pleasures: Jia Zhangke's 'Hometown Trilogy'*, Palgrave Macmillan, London 2009, pp. 9-10.

generazione" li rappresentano prigionieri di una società patriarcale o rifugiati nel rassicurante ambiente rurale dopo un duro confronto con quello cittadino (pensiamo alla retorica ruralista di un certo cinema di Zhang), Jia dalla campagna li sposta nelle città, assegna loro lo statuto di lavoratrici e, più raramente, imprenditrici, ma sostanzialmente li vede sconfitti (soprattutto nella sfera privata) nonostante i tentativi di riscatto e una profonda coscienza del proprio valore.

Nell'impossibilità di ripercorrere tutta la filmografia di Jia, se non per brevi cenni, mi concentrerò su tre esempi in cui l'idea di movimento si declina su altrettanti livelli di intensità: da un massimo – il *viaggio* vero e proprio – a un minimo – l'*immobilità* – passando attraverso una forma intermedia – la flânerie.

Partiamo da quest'ultima e per farlo assumiamo come caso *Still Life*. Il titolo internazionale allude a una condizione di stasi, a una "natura morta". Quando infatti Jia realizza l'opera, nel 2006, sceglie come set il cantiere di un progetto che si sta per concludere e che è iniziato nel 1993: la costruzione della seconda diga più grande al mondo, la diga delle Tre Gole, costata lo spostamento forzato di 1 milione di abitanti e la distruzione di 11 città. L'ambiente in cui si svolgono le vicende dei due protagonisti, un uomo e una donna alla ricerca dei rispettivi coniugi, procede verso il suo destino senza che il regista ne possa avere controllo: l'acqua del bacino continua a salire sommergendo quanto incontra, scheletri di case e palazzi soccombono sotto i colpi degli operai, ovunque ci sono macerie e polvere. La macchina da presa immortala, insomma, il movimento di un ambiente che va incontro al suo cambiamento, lo raggela entro il suo quadro, sospendendo il tempo in un eterno presente. Jia realizza forse il più baziniano dei suoi film[8] e insieme il più neorealista[9], perché all'interno di questo spazio apocalittico seguiamo le peregrinazioni dei due personaggi di finzione. Anche loro sono "nature morte", esseri umani che vivono in un tempo sospeso, quello dell'attesa dei coniugi, dell'incertezza circa il loro ritrovamento, del dubbio rispetto alla consistenza dei loro sentimenti. Lo spazio circostante, insomma, diventa metafora della condizione esistenziale dei personaggi. Entrambi

[8] D.L. LeiWei, *Le spectre néoréaliste de Bazin dans le monde néolibéral de Jia Zhang-ke*, in «Cahiers du Cinéma», 640, 2008, pp. 78-79.

[9] Sui riferimenti filmografici di Jia si veda L. Lardieri, S. Sozzo, A. Spiniello, *Smarginare il margine. Conversazione con Jia Zhang-ke*, in «Sentieri Selvaggi», 14, 2014, pp. 43-55 (numero scaricabile dalla pagina https://www.sentieriselvaggi.it/ss-magazine-sentieri-selvaggi-magazine-n-14-settembre-ottobre-2014/). Per un parallelismo tra *Still Life* e il cinema postbellico europeo, in particolare *Germania anno zero*, si veda L. Ramos Monteiro, *Remaking a European, Post-catastrophic Atmosphere in 2000s China: Jia Zhangke's* Still Life*, Iconology and Ruins*, in «Cinémas», 25, 2-3, 2015, pp. 97-117, https://www.erudit.org/en/journals/cine/2015-v25-n2-3-cine02427/1035774ar/.

hanno intrapreso un viaggio per recuperare il loro passato[10] e si aggirano all'interno delle macerie senza coordinate: nulla di quello che vedono è familiare, tutto è transitorio, a tratti surreale, come ci dicono alcuni passaggi del film fortemente irrealisti (per esempio, l'UFO che scorre nel cielo o il palazzo-astronave che si alza da terra in una nuvola di fumo). Sanming (Han S.), l'uomo, non si limita a osservare il paesaggio, ma interviene su di esso, diventando uno dei tanti operai privati degli stessi frutti del loro lavoro, poiché contribuiscono alla distruzione del loro stesso mondo affinché altri ne beneficino. Hong (Zhao T.), la donna, invece, nel suo girovagare sembra alienata dall'ambiente circostante [fig. 2]. Nella sua ricerca chiede aiuto a un archeologo – un altro individuo che, come lei, cerca tracce del passato – e si aggira nello spazio come una sorta di fantasma che osserva con perplessità quanto la circonda. Hong mostra del flâneur benjaminiano un tratto specifico, ossia «il suo aspetto marginale di persona che resiste allo status quo della politica di classe all'interno del capitalismo e che rimane esistenzialmente consapevole di una modernità nascente che minaccia di travolgere ogni cosa in qualsiasi momento»[11]. Hong guarda l'ambiente con stupore, ma anche sospetto: dietro il fascino per il moderno si cela una profonda ansia per il futuro personale e collettivo[12].

Sanming e Hong, che mai si incontrano, scoprono, al termine del loro girovagare, che il passato è scivolato via dalle loro mani e che nulla potrà essere recuperato nella sua forma originaria: l'uomo deve pagare un'enorme somma di denaro al cognato per riavere la moglie e la figlia; la donna rivela al marito, che l'ha abbandonata per inseguire il sogno di arricchirsi e la tradisce, di non amarlo più e di volere il divorzio. Il potere socio-economico di Hong, infermiera specializzata, le permette di emanciparsi, ma l'addio al coniuge è mesto e carico di incertezza per il futuro[13].

È sicuramente preponderante la dimensione del viaggio in *I figli del fiume giallo*, un'opera di impianto realista in cui Jia omaggia tanto il genere *wuxia* quanto il gangster movie di Hong Kong. La vicenda – suddivisa in tre segmenti corrispondenti ad altrettanti anni (2001, 2006 e 2018) – è piuttosto semplice, come è tipico di Jia, e ha diversi punti di contatto con quella

[10] Sul sentimento di nostalgia per il passato entro il film, cfr. P. Zhu, *Destruction, Moral Nihilism and the Poetics of Debris in Jia Zhangke's* Still Life, in «Visual Anthropology», 24, 4, 2011, pp. 318-328, https://doi.org/10.1080/08949468.2011.583566.

[11] R. Patke, *Benjamin's Arcades Project and the Postcolonial City*, in «Diacritics» 30, 4, 2000, pp. 3-14, pp. 12-13, https://www.jstor.org/stable/1566305.

[12] D. Biron, *Benjamin, Adorno and modern-day flânerie*, in «Thesis Eleven», 121, 1, 2014, pp. 23-37, https://doi.org/10.1177/0725513614528782.

[13] K.-Y. Szeto, *A Moist Heart: Love, Politics and China's Neoliberal Transition in the Films of Jia Zhangke*, in «Visual Anthropology», 22, 2-3, 2009, pp. 95-107, https://doi.org/10.1080/08949460802623515.

di *Still Life*: da Datong (nello Shanxi) Qiao (Zhao T.) decide di intraprendere un viaggio nella regione delle Tre Gole alla ricerca di Bin (Liao F.), un delinquente per difendere il quale ha trascorso 5 anni in prigione. Una volta trovatolo e scoperto che ha una nuova compagna, decide di tornare a Datong. Anni dopo Bin, malato e senza averi, bussa alla porta di Qiao. La donna lo accoglie, per essere di nuovo abbandonata una volta che l'uomo ha riconquistato salute e potere. Sebbene sia la parte centrale del film a raccontare un vero e proprio viaggio, tutta l'opera esprime l'idea del movimento, per esempio le corse in auto dentro Datong nella parte iniziale e quella sul pick-up con il quale, sul finale, la donna trasporta Bin infermo dopo anni di separazione. Sullo sfondo la Cina che cambia esteriormente (negli ambienti, nel paesaggio) e internamente (poiché il codice cavalleresco – il *jianghu* – ha lasciato il posto al capitale)[14], un Paese costantemente in bilico tra passato e futuro, come i due protagonisti.

Questo senso di spostamento perenne – che è cifra portante del cinema di Jia – è, si diceva, ancora più forte nella parte centrale del film. Qiao arriva a Fengjie, nelle Tre Gole, dopo un viaggio sul fiume Yangtze. Si tratta della stessa location di *Still Life*[15]. Ad amplificare il senso di déjà-vu contribuiscono il fatto che i due film siano interpretati dalla stessa attrice, che le due donne vestano allo stesso modo e che la protagonista de *I figli del fiume giallo* alluda a esperienze vissute da quella di *Still Life* come se fossero le proprie. Se la donna è sostanzialmente la stessa, non lo è lo spazio circostante, che a distanza di 12 anni dal primo film ha completato la sua trasformazione da ambiente semi-rurale a bacino idrico di enorme portata, sul quale si affaccia una città caotica e tentacolare. Qiao arriva in barca [fig. 3]:

> Quando ci si avvicina alla città di Fengjie in barca, è come fare un viaggio a ritroso nell'antica Cina. I paesaggi sono stati scritti e dipinti così tanto che sembrano davvero usciti da un poema della dinastia Tang. Non appena la barca attracca, però, si viene catapultati nel mondo moderno. È estremamente caotico[16].

[14] Una parabola ben espressa anche in *Il tocco del peccato* (天注定, *Tian zhu ding*, Jia Z., 2013). Cfr. E. Odabasi, *Three Crime Films by Jia Zhangke: A Transnational Genealogy of Social and Personal Turmoil*, in S. Delahousse, A. Sedzielarz (eds.), *Transnational Crime Cinema*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2022, pp. 93-106, https://www.jstor.org/stable/10.3366/j.ctv32vqn5j.11, e L. Rossi, *Il potere e la violenza del capitale:* Il tocco del peccato *di Zhangke*, in «Fata Morgana», 41, 2020, pp. 161-168.

[15] Il film è pieno di rimandi anche al precedente *Unknow Pleasures*, a partire dalla location di Datong. Anche l'ultima opera di Jia, *Generazione romantica*, è in parte ambientata nelle Tre Gole, a testimoniare un continuo processo di *reenactment*, ma con una sostanziale differenza, ossia l'utilizzo di immagini dei suoi film precedenti, che ricorda la pratica del found footage.

[16] Jia citato in C. Mello, *The Cinema of Jia Zhangke*, cit. p. 120.

Riparte poi in treno. Treno e barca sono mezzi di trasporto ricorrenti nei film di Jia (pensiamo ad esempio alla centralità del primo in *Al di là delle montagne*[17]), forse perché in grado, con la loro lentezza, di dare il tempo al viaggiatore di percepire il paesaggio e di assumere uno sguardo nostalgico sulla Cina che cambia. Tra l'andata e il ritorno, Qiao si muove per Fengjie alla ricerca dell'amante, ma rispetto alla peregrinazione di Hong, la sua non ha i tratti della flânerie: il percorso in città è troppo frenetico, non le dà il tempo di osservare, solo di attraversare lo spazio distrattamente. Sono tantissime le vicissitudini di cui Qiao è protagonista in questo ambiente. Le sventure, gli incontri e soprattutto gli spostamenti sono funzionali a un processo di maturazione e a un'assunzione di indipendenza: se infatti Bin, incontrandola, ammette di non essere più l'uomo di un tempo e di sentirsi un fallito, la donna rivendica l'appartenenza a quel mondo criminale da cui la prigione l'ha momentaneamente separata. Anche l'incontro con uno sconosciuto sul treno sulla via del ritorno spinge Qiao verso una nuova consapevolezza, quella di poter ricostruire da sé il proprio futuro. Il viaggio di Qiao, in sintesi, ha i tratti di un topos letterario e cinematografico cinese, quello della *nüxia*, il cavaliere-errante di sesso femminile, e disegna «un percorso al femminile del bildungsroman»[18].

L'ultimo caso è *The World*, sintesi e negazione di qualsiasi idea di mobilità. Il film, il primo che Jia realizza con l'approvazione del governo cinese, racconta la quotidianità dell'omonimo parco di Beijing che ospita la riproduzione – fedele nei materiali[19], non nelle dimensioni – delle principali attrazioni turistiche al mondo: dalla Torre Eiffel all'isola di Manhattan, dalle Piramidi al Taj Mahal, dalla Basilica di San Pietro al Golden Gate Bridge, per citarne alcune. Attraverso la rappresentazione dello spazio e di chi lo percorre – lavoratori e turisti – il film offre il destro a una profonda riflessione sul senso di *displacement* (culturale e sociale) e sulle ineguaglianze e la disparità di genere prodotte dal capitalismo globale. Nel film niente accade

[17] Per esempio nel viaggio in treno della protagonista Tao e del figlio Dollar, di ritorno dal funerale del nonno, la donna afferma: «Più lento è il treno più tempo io posso passare con te». Il treno cioè le permette di avere il tempo di coltivare una nuova connessione con il figlio, prossimo alla partenza per l'Australia. Connessione che sembra sparita negli anni successivi, ma che riacquista forza nel finale, quando Dollar svela il senso della chiave che porta sempre al collo: la chiave di casa che Tao gli aveva consegnato proprio nel corso di quel viaggio in treno.

[18] I. Ma, *Imagining Female Heroism: Three Tales of the Female Knight-Errant in Republican China*, in «Cross-Currents: East Asian History and Culture Review», 8, 2, 2019, pp. 661-688, p. 682, https://doi.org/10.1353/ach.2019.0023. Sul topos della *nüxia* si veda anche L. Hu, *Daughters of* jianghu*: female heroism in Jia Zhangke's* A Touch of Sin *and* Ash Is Purest White, in «Feminist Media Studies», 23, 3, 2023, pp. 874-887, https://doi.org/10.1080/14680777.2021.1996421, a proposito de *Il tocco del peccato* (terzo episodio) e *I figli del fiume giallo*.

[19] D. Richler, *Cinema, Realism, and* The World *according to Jia Zanghke*, in «Canadian Journal of Film Studies», 25, 2, 2016, pp. 6-38, p. 14, https://www.jstor.org/stable/26598680.

davvero: gli addetti e le addette del parco – ballerine, guide, sorveglianti ecc. – si muovono ogni giorno da una zona all'altra, assistendo e intrattenendo i visitatori e conducendo, dietro le quinte, una misera esistenza. Privi di passaporto, sognano di uscire dal parco, dalla città, dalla Cina, ma devono invece sottostare a duri turni di lavoro e, se donne, all'esibizione dei propri corpi[20].

Fin dall'incipit Jia mostra le contraddizioni di questo non-luogo: Tao (Zhao T.), una giovane ballerina, avanza in uno stretto corridoio su cui si aprono anguste stanze; indossa un costume di fattezza indiana e si rivolge alle colleghe, le cui vesti sono rappresentative di altri Paesi del mondo; subito dopo la vediamo, insieme alle altre, esibirsi su un palcoscenico per i turisti del parco. Lo spazio abitato dai lavoratori è nascosto, stretto, senza luce; lo spazio esibito è un'immagine del mondo offerta in maniera spettacolarizzata[21]. Nel corso del film, poi, vediamo i lavoratori spostarsi da un luogo all'altro, ma quasi sempre all'interno del parco: Tao, per esempio, viene ripetutamente mostrata mentre viaggia sulla monorotaia che circumnaviga il perimetro della struttura. Anche le relazioni di genere sono codificate in termini spaziali[22]: la mobilità di Tao è certamente più limitata rispetto a quella del collega e fidanzato Taisheng (Cheng T.). Quando la ragazza, per esempio, esce dal parco per incontrare il suo ex fidanzato, Taisheng, sulla cima della Torre Eiffel, la controlla seguendola con un binocolo; in un'altra occasione, mentre si trova su un autobus che l'ha portata fuori dal parco, Tao riceve un sms da Taisheng, il quale retoricamente le chiede: «Quanto in là ti puoi spingere?». Le donne che ottengono aiuti sul lavoro o la promessa di un passaporto devono però sottostare ai desideri sessuali di uomini potenti. È solo in alcune brevi sequenze animate che Tao vive la libertà di movimento tanto agognata, ancora più disperata se accostata alle destinazioni glamour rappresentate nel parco, che lei per prima potrebbe non avere mai l'occasione di visitare davvero. Anche la condizione dei turisti non è esente dal senso di spaesamento che pervade tutto il film. Jia li mostra nell'atto di scattare fotografie davanti alle riproduzioni dei monumenti, secondo la promessa dello slogan del parco stesso: «Guarda il mondo senza mai lasciare Bei-

[20] A. Gaetano, *Rural Woman and Modernity in Globalizing China: Seeing Jia Zhangke's* The World, in «Visual Anthropology Review», 25, 2009, pp. 25-39, https://doi.org/10.1111/j.1548-7458.2009.01007.

[21] T. Gunning, *'The Whole World Within Reach': Travel Images Without Borders*, in J. Ruoff (ed.), *Virtual Voyages: Cinema and Travel*, Duke University Press, Durham-London 2006, pp. 25-41, https://doi.org/10.1215/9780822387947-003.

[22] D. Lo, *Grounded Flights: Managing Migrant Movement in Jia Zhangke's* The World, in «Studies in the Humanities», 39, 1-2, 2014, pp. 163-192.

jing». The World è in effetti un mondo compresso nello spazio – da un monumento all'altro in appena pochi passi – e nel tempo – nello skyline di Manhattan si vedono ancora le Torri Gemelle, come orgogliosamente fa notare Taisheng agli amici in visita –, una comoda esperienza di viaggio che può soddisfare il desiderio dei visitatori di possedere il mondo in modo economico e pratico[23] attraverso una sua riproduzione. Una scelta quasi obbligata però, sembra dirci Jia, dal momento che i tipici fruitori del parco sono coloro che non hanno i mezzi e i permessi di esperire, dal vero, i monumenti davanti ai cui simulacri posano. Lavoratori e visitatori sono dunque accomunati da un identico anelito di movimento costantemente frustrato e spostato su un piano immaginario. Secondo Dennis Lo anche lo spettatore del film condivide un sentimento simile: la mobilità della macchina da presa, che segue i personaggi nei loro spostamenti, in qualche modo aiuta a spettacolarizzare lo spazio e a farci sentire dentro il film, ma allo stesso tempo replica la frustrazione dei personaggi: alla fine intuiamo Beijing da alcuni palazzi sullo sfondo, ma non la vediamo mai chiaramente, e neppure la mappa del parco o dei suoi spazi nascosti ci viene mostrata[24]. Il film si chiude e anche noi avvertiamo un senso di *displacement* [fig. 4].

A conclusione di questa disanima, gioco forza molto sintetica, è evidente come Jia sia accostabile ad altri autori, i quali, nel passato come nel presente, al di là delle distanze geografiche, hanno scelto e scelgono di far emergere le contraddizioni della propria realtà attraverso il filtro di uno sguardo femminile. Mi riferisco soprattutto a registi che si confrontano con gli effetti di cambiamenti epocali dentro la propria società[25]. Tale scelta porta necessariamente a sottolineare una distanza, o per lo meno un confronto, con l'universo maschile. Gli uomini, al contrario delle donne, in questi film sono più ciechi, più disinteressati o banalmente più avvantaggiati dai cambiamenti. Nel caso di Jia questo confronto credo si giochi proprio sul senso del movimento, immaginato o reale. Spostarsi da un luogo a un altro o attraversarlo in cerca di qualcosa o qualcuno porta con sé non tanto l'idea di fuga (che sembra più congeniale alla rappresentazione che viene data degli uomini, con l'unica eccezione del protagonista di *Still Life*), quanto quella dell'esplorazione, della ricerca di una maturazione, dell'acquisizione di indipendenza, ma anche di riscoperta delle proprie radici e di sé stesse.

[23] S. Yao, *Pessimistic Chinese Cosmopolitanism and Jia Zhangke's* The World, in «The Comparatist», 43, 2019, pp. 147-158, https://www.jstor.org/stable/26824952.

[24] D. Lo, *Grounded Flights*, cit., p. 168.

[25] Per restare al solo contesto italiano, penso a registi come Antonio Pietrangeli e Michelangelo Antonioni.

Ho iniziato con la prima scena di *Al di là delle montagne* e chiuderò con l'ultima. La protagonista, alla fine delle sue peregrinazioni, quelle reali con il figlio ancora bambino e quelle immaginarie verso un Ovest la cui frontiera non è esplicitata, decide di ritornare al punto di partenza, la sua città, di restare da sola, senza uomo, senza figlio, con la sola compagnia di un cane. Ed è proprio a passeggio con l'animale che la vediamo per l'ultima volta: in un paesaggio innevato, Tao si ferma in un punto, si mette a ballare la stessa coreografia dell'incipit, la musica dei Pet Shop Boys nella testa, un antico tempio alle sue spalle. Tutto è fermo, grigio, morente, ma Tao si muove ed è sorridente. Se tutta la Cina desidera "andare a Ovest", sembra dirci Jia, le donne sono le uniche in grado di sopportare meglio il risveglio dal sogno.

Fig. 1: *Al di là delle montagne* (山河故人, *Shan he gu ren*, Jia Z., 2015) .

Fig. 2: *Still Life* (三峡好人, *San xia hao ren*, Jia Z., 2006).

Fig. 3: *I figli del fiume giallo* ((江湖儿女, *Jiang hu er nü*, Jia Z., 2018).

Fig. 4: *The World* (世界, *Shijie*, Jia Z., 2004).

Vite in transito: soggettività nomadi, maternità e genere nel film Piccolo corpo

Maria Elena D'Amelio

Introduzione

Piccolo corpo (2021) è l'opera d'esordio di Laura Samani, presentato al Festival di Cannes 2021 in concorso alla Settimana internazionale della critica e fuori concorso al 39° Torino film festival. Il film è ambientato in Friuli e Veneto ed è recitato in lingua friulana e dialetto veneto, con alcuni dialoghi in sloveno nella parte centrale. Ambientato in un piccolo centro di pescatori lagunari del Friuli a fine Ottocento, racconta di Agata (C. Cescutti), giovane donna che sceglie di mettersi in viaggio dal mare alla montagna per salvare l'anima della figlia. Agata, infatti, ha partorito una neonata che è morta prima di aver respirato, e che pertanto, secondo le credenze religiose del villaggio non può essere battezzata. Il suo destino è quindi quello di rimanere nel limbo [fig. 1]. Agata – non accettando che l'anima della figlia non si possa salvare – la disseppellisce e la pone in una cassa di legno da portare in spalla, poi intraprende un viaggio in solitaria verso il Santuario del Respiro, situato sulle montagne della Val Dolais in Veneto, dove la leggenda narra che, se si ha fede, si possono risvegliare i nati morti almeno per un respiro, così che possano essere battezzati. Agata non è mai uscita dal villaggio in riva al mare e non conosce la montagna, in cui si parla una lingua che non è la sua. Nei boschi incontra Lince (O. Quadri), una figura enigmatica, dal genere indefinito, che le offre di farle da guida [fig. 2]. Inizialmente Lince, accorgendosi che Agata è in lattazione, vorrebbe "venderla", ma poi decide di aiutarla a trovare il santuario in cambio di metà del misterioso contenuto della cassa. Nel corso del film, si scopre che Lince, nata biologicamente donna, è stata rifiutata dai genitori perché vive e si mostra con un'identità non conforme a quella femminile. Il trattamento filmico e interpretativo sceglie di non sciogliere mai l'ambiguità di Lince, facendone un tratto distintivo della sua identità.

Geografie emotive

Questo ampio sommario del film è necessario per capire la ricca trama di simbolismi, rimandi, sottotesti di cui è composta l'opera di Samani. Il film

è la storia di una maternità negata, tenacemente riconquistata a ogni passo, incarnata nel corpo vivo e dolorante di Agata, come in quello androgino di Lince, persona non binaria e rifiutata dalla famiglia che – in un atto di autodeterminazione – si "ribattezza" disponendosi a un percorso diverso da quello socialmente pre-determinato.

La stessa regista definisce il film una «favola cruda», che parte dalle ricerche d'archivio sui pellegrinaggi ai santuari dei respiri nelle regioni del Friuli e Veneto per poi approdare al realismo magico delle fiabe dei fratelli Grimm, nelle versioni oscure e precedenti all'epurazione avvenuta nell'Ottocento per adattarle all'infanzia[1]. Il film è infatti la storia di un pellegrinaggio fisico che si trasforma in un transito linguistico, psicologico e metaforico. Agata parte sola e viaggia dal mare, simbolo qui di nascita e vita, alla montagna, temuta per la durezza del suo clima e del suo territorio, che nasconde gallerie oscure, banditi, pericoli ma anche la salvezza di un santuario eretico gestito da una sacerdotessa-strega; lungo la sua viandanza, Agata deve imparare a camminare su terreni non familiari – come le lunghe salite a cui il suo corpo non è abituato – e ad ascoltare altre lingue. Il lavoro sul linguaggio è particolarmente importante, perché presuppone un processo traduttivo che è anche transito da una cultura all'altra, da un modo di vivere all'altro. In una sequenza centrale del film, Lince e Agata imparano parole dei loro rispettivi dialetti. È un modo per conoscersi, per superare la diffidenza che ancora albergava fra loro, per chiedere di fidarsi. Ogni traduzione, in fondo, è sia un tradimento sia un transfert, un viaggio da sé all'alterità con cui si vuole comunicare[2].

Pellegrinaggi, viandanze, transiti, fiabe hanno una matrice condivisa, afferma Marina Warner: le teorie sulla letteratura fiabesca sottolineano la porosità dei confini, tanto geografici che linguistici, degli archetipi e delle narrazioni[3]. Nella fiaba può quindi coesistere l'elemento autoctono, simbolo del radicamento in una specifica identità culturale (il folklore di un particolare territorio), e al contempo l'adattamento ad altre realtà lontane e diverse, attraverso il superamento dei confini, componenti riscontrabili prima con la narrazione orale e poi con quella scritta[4]. Il "movimento", nelle sue diverse accezioni e declinazioni è stato ritenuto elemento carat-

[1] E. Radin, *Intervista a Laura Samani, regista di "Piccolo Corpo"*, in «Ondacinema», https://www.ondacinema.it/speciali/scheda/intervista-a-laura-samani-regista-di-piccolo-corpo.html.

[2] G. Rotiroti, *Attraversare le frontiere: ascolto, transfert, traduzione e autotraduzione*, in F. Fabbri, F. Paris (a cura di), *Ascolto e transfert: traduzioni e autotraduzioni in letteratura e psicanalisi*, Criterion, Milano 2023, pp. 13-30, p. 14.

[3] Cfr. M. Warner, *Once Upon a Time: A Short History of Fairy Tale*, Oxford University Press, Oxford 2014 (*C'era una volta. Piccola storia della fiaba*, Donzelli, Roma 2021).

[4] Cfr. S. Ballestra, *Una notte nella casa delle fiabe*, Laterza, Bari 2024.

terizzante la fiaba, alla base della sopravvivenza del genere stesso. Warner paragona la struttura della fiaba a quella di una carta geografica simile alla *Carte du Tendre*, la Carta del Paese di Tenerezza disegnata da Madeleine de Scudéry nel suo romanzo *Clélie* (1654-1660)[5]. La stessa Carta fornisce il punto di partenza per *l'Atlante delle emozioni* di Giuliana Bruno, in cui la studiosa traccia la mappa della storia culturale delle arti spazio-visive attraverso un viaggio emotivo tra cinema, architettura, cultura del viaggio e movimento della memoria. Il cinema, immagine in movimento, fin dai suoi albori si è appropriato del dispositivo di miti e fiabe[6]. Questa complessa geografia emozionale esplora la capacità del cinema di relazionarsi con il movimento culturale degli affetti e delle emozioni, partendo dal principio di reciprocità tra *motion* e *emotion*, cioè la capacità del movimento fisico e del viaggio geografico di produrre emozioni e – per correlazione – la capacità dell'emozione di contenere movimento[7]. La riflessione sui moti emotivi del cinema evocata da Bruno ricorda inoltre gli studi recenti su cinema e neuroni-specchio, in cui le forme di simulazione prodotte dai movimenti della macchina da presa e dal montaggio esercitano meccanismi di simulazione incarnata sul corpo e la mente spettatoriale[8]. La cartografia delle emozioni in movimento, che accomuna la struttura della fiaba e il dispositivo cinematografico, è dunque la mappa che useremo per interpretare i molteplici significati del film di Saimani, mettendola in dialogo con un'altra teoria del movimento, quella della soggettività nomade di Rosi Braidotti[9].

Samani collega la dimensione esistenziale di transito delle sue protagoniste a quella del limbo, richiamato sia letteralmente (la neonata non battezzata) che figurativamente: Agata e Lince attraversano infatti territori di confine tra mare e montagna, tra religione ufficiale e credenze popolari in odore di stregoneria, tra corpi bloccati nel limbo della maternità mancata (Agata) a corpi che non si riconoscono nel binarismo di genere (Lince). Quest'ultima, con la sua corporeità androgina e l'identità non conforme, è una soggettività queer, intesa come processualità che decostruisce le norme di genere binarie, rompe orientamenti lineari e stabili e disturba la

[5] M. Warner, *C'era una volta: piccola storia della fiaba*, Donzelli Editore, Roma 2021, p. VII.

[6] Cfr. J. Zipes, *The Enchanted Screen: The Unknown History of Fairy-Tale Films*, Routledge, New York 2011.

[7] G. Bruno, *Atlante delle emozioni: in viaggio tra arte, architettura e cinema*, Bruno Mondadori, Milano 2006, p. 7 (*Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*, Verso, New York 2002).

[8] Cfr. V. Gallese, M. Guerra, *Lo schermo empatico. Cinema e neuroscienze*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2015.

[9] R. Braidotti, *Nomadic Theory: The Portable Rosi Braidotti*, Columbia University Press, New York 2011.

coerenza tra sesso, genere e desiderio[10]. Seppur mai esplicitato nel film, il suo rifiuto di adattarsi all'eteronormatività e a categorie identitarie fisse segnalano una resistenza che da individuale ed esistenziale si fa politica, perché mette in discussione il sistema binario di accettazione/esclusione di ciò che è considerato "normale"[11]. In modo simile, l'ostinazione a "essere madre" di Agata, nonostante la perdita della figlia, supera la dimensione privata ed essenzializzata di un corpo materno materialmente biologico, per diventare pratica politica e affettiva[12]. La donna vuole elaborare il lutto della maternità mancata con i suoi tempi e i suoi ritmi, al di là delle convenzioni e delle tradizioni impostale dalla religione ufficiale della sua comunità [fig. 3].

Agata e Lince sono dunque soggettività nomadi, che nella teoria di Rosi Braidotti indicano un soggetto in continuo divenire, caratterizzato da mobilità e mutamento, che si contrappone all'idea di identità di matrice cartesiana statica e definitiva. In particolare, nel volume *Trasposizioni. Sull'etica nomade*, Braidotti riprende la riflessione sulla soggettività nomade come identità fluida e relazionale, che rompe con le categorie essenzialiste e valorizza il divenire e la trasformazione come strumenti di emancipazione e critica sociale[13]. Nel prologo, Braidotti spiega la scelta del termine «trasposizioni», preso a prestito dalla musica e dalla genetica: in quest'ultimo, «si riferisce a processi di mutazione genetica, ovvero al trasferimento di informazioni genetiche che avvengono in maniera non lineare e tuttavia non sono né casuali né arbitrari»[14]; in campo musicale, invece, la trasposizione indica «le variazioni e i cambi di scala di un modello discontinuo eppure armonioso»[15]. Il nomadismo di cui parla Braidotti non è più solo un concetto di spostamento geografico, bensì un soggetto in transito, non più omogeneo, in continua evoluzione. Braidotti sintetizza la descrizione della soggettività non-unitaria come «disseminata e frammentata e tuttavia funzionale, coerente e responsabile, soprattutto in quanto radicata e incarnata»[16]. Ed è proprio questo nomadismo radicato e incarnato che a mio avviso viene trasposto sullo schermo da Agata e Lince, dai loro corpi viandanti e dalla loro soggettività acquatica, in continuo divenire.

[10] S. Ahmed, *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*, Duke University Press, Durham-London 2020.

[11] L. Bernini, *Le teorie queer. Un'introduzione*, Mimesis, Milano 2017.

[12] A. Rich, *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*, WW Norton & Company, New York 2021.

[13] R. Braidotti, *Trasposizioni: sull'etica nomade*, Luca Sossella Editore, Roma 2008 (*Transpositions: On Nomadic Ethics*, Polity Press, Cambridge 2006).

[14] *Ivi*, p. 15.

[15] *Ibid.*

[16] *Ivi*, p. 14.

Soggettività nomadi

Nel capitolo *Transiti*, Braidotti teorizza il nomadismo filosofico come processo creativo:

> diventare nomadi non è né l'oscillazione del pendolo dell'opposizione dialettica, né lo svelamento di un'essenza in un processo a trama teleologica che conduce alla postulazione di un agente supervisore – sia esso l'ego, il sé o la definizione borghese liberale dell'individuo. I processi del divenire nomadi sono piuttosto l'affermazione di una inalterabile struttura positiva della differenza, intesa come un processo di trasformazione multiplo e complesso, un flusso di molteplici divenire, il gioco della complessità o il principio del non-Uno/Una[17].

Braidotti, inoltre, collega la soggettività nomade al post-umanesimo, immaginando un soggetto che non sia più centrato esclusivamente sull'umano, ma che sia ibrido, relazionale e connesso con tecnologia, ambiente e altre forme di vita.

Il nomadismo di Agata comincia con un cambiamento a livello psicologico e fisico, quello portato dalla maternità. È la gravidanza che termina con la morte della neonata e il mancato divenire madre che spinge la giovane donna a lasciare la sua comunità e a spingersi in territori sconosciuti, a sradicarsi e farsi nomade, non solo dal punto di vista geografico. Se è vero che diventa viandante tra boschi e montagne, mentre prima era stanziale a riva, il suo mutamento principale è a livello di soggettività: rifiuta il suo destino di madre mancata e ancora di più il destino della figlia condannata al limbo e si apre alle possibilità di una fede che va oltre quella istituzionale cattolica e affonda nei rituali pagani e legati al culto delle divinità femminili. Come soggetto nomade, è una «memoria incarnata», capace non solo di continuo divenire ma anche di «durare attraverso variazioni discontinue pur rimanendo straordinariamente fedele a sé stesso»[18]. La memoria incarnata di Agata è resa figurativamente dalla cassa di legno che contiene il corpo della figlia e da cui non si separa mai. I momenti di tensione del film ruotano tutti intorno al possesso dell'oggetto, il cui contenuto, misterioso per tutti tranne che per la proprietaria, viene scambiato per mercanzia o beni preziosi. Lince si mostra da subito interessata al contenuto, anche se all'inizio quello che le importa è "vendere" la ragazza come balia. Mentre sono sul carro che dovrebbe portarle in città, sono attaccate da una banda di briganti capeggiati da una donna. Il carro trasporta delle lampadine, che gli assalitori considerano inutili, quindi procedono a derubare i viaggiatori. La brigante vede Agata na-

[17] *Ivi*, p. 168.
[18] *Ivi*, p. 180.

scondere la scatola sotto la gonna e la costringe a consegnargliela [fig. 4]. La macchina da presa si sofferma su un primo piano della donna mentre la apre: l'espressione da avida diventa prima perplessa e poi seria, triste, quasi piangente. Richiude in fretta il coperchio e si china di fronte ad Agata, riconsegnandole l'oggetto e dicendole, con voce tremante: «Va, piccola, vai via».

Il secondo momento di tensione, in un film costruito su silenzi e cammini, arriva dopo che Agata e Lince sembra abbiano cominciato a fidarsi l'una dell'altrə. Agata ha aiutato Lince a non perdersi dentro il tunnel scavato nella montagna che hanno attraversato per arrivare prima in Val Dolais. Nel buio del tunnel, Lince si spaventa ed è la compagna di viaggio a consolarlə, parlandolə del mare da cui arriva, simbolo di vita e rigenerazione. Uscitə dalla montagna, passano la notte nel bosco, attorno a un fuoco, imparando le rispettive lingue e cantando insieme. Come si affermava sopra, la lingua e il canto servono da ponti comunicativi in cui le due soggettività in divenire di Agata e Lince si riconoscono e si aprono all'affettività. Dopo il canto, Agata si addormenta con il capo sulla cassa di legno. Una soggettiva di Lince inquadra qualche momento l'oggetto, evidenziando, nello sguardo, la curiosità e il desiderio. Nella sequenza successiva, mentre camminano su una ripida salita, il peso che Agata porta sulla schiena le impedisce di camminare speditamente e la fa infine scivolare. Lince sembra volerla aiutare, poi – non si sa se per scherzo o veramente – le ruba il contenitore e corre via. Agata riesce a riprenderla; lo sforzo, tuttavia, le provoca un'emorragia, costringendo infine Lince a chiedere aiuto al paese da cui proviene. Aiutata dalle levatrici del posto, la giovane donna sopravvive. Nello stesso tempo, Lince scopre infine il contenuto misterioso e il vero scopo del viaggio. La cassa non è quindi un McGuffin ma una fondamentale presenza narrativa, un oggetto magico su cui ruota l'intero viaggio dell'eroina. Il momento in cui Agata perde la fede è, infatti, il momento in cui la apre e vede, per la prima volta, il corpo della figlia. La perdita di fede è momentanea, causata dalle parole di Lince («mi fai paura. Non si dà un nome alle cose morte»), ma fatale: è allora che Agata getta la scatola nel lago gelato che sta attraversando per andare al santuario. Subito si pente, e si getta in acqua per recuperarla. In una sequenza fortemente simbolica, Agata sprofonda in acqua e Lince la ritrova cadavere sulla riva del lago, insieme alla cassa, miracolosamente tornata a riva con lei. La sequenza finale vede dunque un passaggio di testimone: Lince decide di compiere un atto di fede e concludere il viaggio di Agata. Così facendo, alla neonata è concesso un ultimo respiro, grazie al quale può essere battezzata con il nome di Mare, un luogo geografico che Lince non ha mai visto, ma che le è stato raccontato dalla compagna come

luogo fluido di vita e rinascita, un continuo divenire che per Braidotti «ha a che fare con lo svuotamento del sé, in modo che possa aprirsi a possibili incontri con ciò che è "al di fuori"»[19].

Conclusioni

Piccolo corpo si configura così come una potente allegoria di transito, mutamento e relazione. Samani riscrive la fiaba popolare come spazio di contaminazione tra tradizione e reinvenzione, recuperando il potere arcaico della narrazione orale e trasponendolo nel linguaggio del cinema contemporaneo. Attraverso la storia di due viandanze solitarie i cui destini si intrecciano per necessità e per scelta, il film unisce le geografie emotive del viaggio fiabesco con la filosofia del divenire nomade teorizzata da Rosi Braidotti, proponendo soggettività in movimento che sfidano l'essenzialismo dell'identità fissa e offrono spazi di orientamento imprevisti. Agata e Lince sono soggettività nomadi che rifiutano di esistere unicamente in uno stato permanente, che sia l'accettazione fatalista di una mancata maternità e un destino non voluto, o l'adeguamento alla conformità di genere. Lungo il pellegrinaggio fisico, linguistico e simbolico che attraversa spazi liminali e confini culturali, Agata e Lince incarnano forme di resistenza e trasformazione che si radicano nel corpo, nella memoria e nell'affettività, dimostrando la capacità di superamento del binarismo, che sia di luogo (mare/montagna), di genere (donna/uomo), di esistenza (morte/vita).

Fig. 1: *Piccolo corpo* (L. Samani, 2021): Agata (C. Cescutti) dopo la perdita della Figlia.

[19] *Ivi*, p. 168.

Fig. 2: *Piccolo corpo* (L. Samani, 2021): Lince (O. Quadri) incontra Agata (C. Cescutti).

Fig. 3: *Piccolo corpo* (L. Samani, 2021): Agata (C. Cescutti) rifiuta il destino di limbo per l'anima della Figlia.

Fig. 4: *Piccolo corpo* (L. Samani, 2021): Agata (C. Cescutti) protegge la cassa dai briganti.

Diario di una Giovane Esploratrice. Paola Olivo, cineamatrice in viaggio

Chiara Petrucci*

Genealogia cine-famigliare

Le primissime immagini di Paola Olivo la ritraggono nel cortile della casa di famiglia in Cadore mentre armeggia con le tradizionali calzature locali. È infatti tra quelle valli che Paola è nata nel 1945. Le immagini, girate in 16 mm, fanno parte del fondo filmico del padre, Oliviero Mario Olivo[1]. Professore universitario allievo di Giuseppe Levi, antifascista, vicino al PCI ma in seguito consigliere per il comune di Bologna tra le fila degli indipendenti di sinistra, provetto alpinista e appassionato di fotografia, Oliviero era infatti originario di Valle di Cadore, dove la famiglia si era trasferita fin dal 1943 da Bologna per sfuggire agli eventi bellici[2].

Le ultime pellicole del fondo Oliviero Mario Olivo ritraggono invece Paola a circa dieci anni, questa volta filmata dalla madre Eletta e dal fratello maggiore Franco, durante alcuni campi scout negli anni Cinquanta. Eletta Porta era stata, come il marito, allieva di Giuseppe Levi presso l'Istituto di Anatomia dell'Università di Torino, ma aveva dovuto lasciare la ricerca scientifica quando Oliviero era stato nominato professore a Bologna. Dagli anni Trenta si era dunque dedicata alla famiglia, non disdegnando di usare la cinepresa del marito e coltivando interessi piuttosto originali per l'epoca. Vicina alla pedagogia montessoriana, aveva scelto per i figli maestre che ne seguissero gli insegnamenti, allora vietati dal Regime dopo un iniziale periodo di tolleranza. Attivista e militante, nel dopoguerra era poi stata tra le fondatrici della sezione bolognese dell'UDI (Unione Donne in Italia) e del

* Questa pubblicazione è uno dei risultati di ricerca del progetto YIRG - *Digital Humanities e Patrimonio Audiovisivo* e del PRIN 2022 PNRR SAFE - *The SustainAbility of Italian Film hEritage. Archival Infrastructures, Digital Preservation, Stewardship Strategies*, finanziato dall' Unione europea (Next Generation EU – P2022TXJ77).

[1] Informazioni e immagini del fondo filmico Oliviero Mario Olivo (1896-1981) sono on line sul sito «Memoryscapes» all'indirizzo https://memoryscapes.it/it/vite-archivio/5_olivo-oliviero-mario. Il fondo filmico è conservato presso Home Movies - Archivio Nazionale del Film di Famiglia.

[2] Ulteriori informazioni relative alla famiglia Olivo sono reperibili sul database di Home Movies - Archivio Nazionale del Film di Famiglia, di prossima pubblicazione.

movimento scout laico e femminile[3]. Proprio in qualità di dirigente della rifondata UNGEI[4] appare nelle immagini dei campi scout a Sori, in Liguria, in cui le figlie Chiara e Paola partecipavano come Giovani Esploratrici e Franco come assistente tuttofare[5].

Tra i boschi, in riva al mare, durante le fasi di accampamento, Eletta e Franco filmano a turno le attività delle giovani scout. Questo elemento non è affatto insolito nel cinema di famiglia, dove spesso la cinepresa veniva passata di mano in mano ai vari componenti. Tra gli Olivo si assiste però a qualcosa di più singolare: tutti i figli continueranno in proprio l'attività cineamatoriale, realizzando ognuno il proprio fondo filmico, tutti girati in 8mm e Super8[6]. Perfino Romano, il fratello minore di Oliviero, realizzerà un corposissimo fondo dai caratteri spiccatamente famigliari, andando a costituire un ramo collaterale di quella che si può a tutti gli effetti definire una genealogia cine-famigliare[7].

Scoutismo: una questione di famiglia

Se i piccoli Olivo erano stati introdotti dal padre alla pratica cineamatoriale, era invece stata la madre Eletta, come già detto fervente sostenitrice del movimento, a istradarli fin dall'immediato dopoguerra sulla via dello scoutismo. Franco, Chiara e Paola vi aderiranno infatti tutti attivamente, scalandone le varie tappe gerarchiche.

Non è dunque strano che Paola partecipi ai suoi primi campi scout con la madre, la sorella e il fratello. Quello che semmai appare più particolare è che, nelle immagini girate dai suoi famigliari, Paola sembra quasi indistinguibile dalle altre bambine. È un certo spirito di gruppo a emergere infatti, molto più dell'individualità della piccola di casa Olivo, mai ritratta in primo

[3] Le informazioni biografiche su Eletta Porta sono rintracciabili in una serie di interviste fatte alla cineamatrice Paola Olivo tra il 2012 e il 2019 presso Home Movies - Archivio Nazionale del Film di Famiglia. Si fa qui riferimento in particolare a quelle effettuate tra il 2018 e il 2019 e depositate presso l'archivio.

[4] Unione Nazionale Giovani Esploratrici Italiane, ramo femminile del movimento scout laico, fondata negli anni Dieci del Novecento, ostracizzata dal Regime, riorganizzata già nel 1943 e confluita negli anni Settanta nella CNGEI, Corpo nazionale giovani esploratori ed esploratrici italiani.

[5] Fondo Oliviero Mario Olivo, 1955, 16mm, HMOLIVOLI-0007.

[6] Il primogenito Franco (1934-1963), morto giovanissimo in un incidente in montagna, si dedicherà per lo più a filmare la propria attività di alpinista. Il fondo filmico, depositato dalla sorella Paola, è conservato presso Home Movies - Archivio Nazionale del film di Famiglia. Più intimo e domestico il fondo della secondogenita Chiara (1936), non consultabile in quanto conservato dalla proprietaria.

[7] Anche il fondo filmico Romano Olivo è conservato presso Home Movies - Archivio Nazionale del film di Famiglia.

piano[8] ma sempre in gruppo nel corso delle attività condivise con le sue compagne. Quanto questa comunità totalmente femminile inciderà nella formazione personale e identitaria di Paola, è la stessa Olivo a confermarlo a distanza di anni, affermando ancora oggi di riconoscere come proprie simili le «ragazze che hanno fatto gli scout, perché ci si intende subito. Ti rimane un qualche cosa…»[9].

Le attività svolte certamente cementavano un sentire comunitario basato su una totale condivisione di esperienze, dai pasti autogestiti in cui le bambine mangiavano e rassettavano assieme, al montaggio delle tende rigorosamente in comune. Già da queste prime immagini, l'esperienza scout viene dunque a caratterizzarsi come fortemente collettiva e tale, d'altra parte, è anche la rappresentazione che se ne vuole trasmettere.

Una scena appare tuttavia particolarmente interessante: quella che ritrae la staffetta, attività nel corso della quale le partecipanti devono imparare a vestirsi e svestirsi nel minor tempo possibile, alternando stazioni specifiche tra le quali correre per indossare o togliersi di dosso i vari indumenti [fig. 1].

I film di famiglia pullulano di neonati svestiti in occasione del rituale del primo bagnetto o di bambini e bambine in costume sul bagnasciuga, fulcro ed emblema della rappresentazione filmica famigliare[10]. Colpiscono tuttavia le immagini di queste bambine in mutandine e canotta, che si vestono e svestono veloci e senza alcun pudore in un esercizio che appare giocoso pur nella sua competitività. La staffetta instaura e al tempo stesso descrive un rapporto con il corpo, individuale e collettivo, ben distante dalle rappresentazioni cineamatoriali degli anni Cinquanta, soprattutto se si tiene a mente che le persone che la animano sono delle preadolescenti che letteralmente si spogliano e rivestono, atto solitamente quanto mai intimo e privato, incuranti della presenza della cinepresa e di chi la sorregge. Sia che le riprese siano opera di Franco, fratello maggiore di Paola, che di Eletta, madre e dirigente scout, resta la presenza di qualcuno che, per genere o per età, si situa ben al di fuori del gruppo di pari delle Giovani Esploratrici, ma a cui le ragazze non sembrano dar peso né credito[11], muovendosi libere nella loro corporeità e nello spazio. Se già nelle pellicole del fondo filmico paterno, protagonista sembra essere l'insieme delle Giovani Esploratrici, quelle del fondo filmico

[8] Sull'importanza dei ritratti e dei primi piani nel cinema di famiglia cfr. P. Caneppele, *Sguardi privati: teorie e prassi del cinema amatoriale*, Meltemi, Milano 2022.

[9] Interviste a Paola Olivo, 2018.

[10] P. Simoni, *Bambini nel tempo. L'infanzia nel cinema di famiglia*, in «Fata Morgana», XII, 35 2018, pp. 51-69.

[11] Sull'intrusività direttiva del cineamatore nella messa in scena del cinema amatoriale cfr. G. Sapio, *Le film de famille: Représentations collectives, mise en récit et subjectivation*, in «Politiques de communication», 8, 1, 2017, pp. 27-48, https://shs.cairn.info/article/PDC_008_0027/pdf.

Paola Olivo acuiscono questa permanenza collettiva quanto mai insolita, pur nella cornice di un'opera corale come è in effetti la pratica amatoriale[12].

Una cineamatrice Giovane Esploratrice

Paola Olivo inizia infatti ben presto a filmare in proprio, prima con la cinepresa 8mm di famiglia e poi con una personale Super8 ricevuta in dono dalla sorella Chiara[13]. Nonostante siano presenti delle pellicole riguardanti gite con amici e con quello che diverrà suo marito, il cuore del fondo filmico è costituito da immagini direttamente collegate alle attività scout, comprendenti raduni e campi in vari luoghi italiani ed europei[14].

È bene ricordare che il cinema amatoriale, in tutte le sue variegate declinazioni, non si limiti mai a riprodurre più o meno casualmente ciò che accade ma definisce l'orizzonte ben preciso di cosa una (o più) soggettività vuole trasmettere e come, così come pure cosa vuole obliare o tralasciare nella propria rappresentazione filmica[15]. Nel fondo filmico Paola Olivo l'attività scout risulta predominante tanto quanto, si dimostrerà in seguito, fondamentale risulterà nel percorso esistenziale della cineamatrice.

Due serie di pellicole, in particolare, definiscono i due poli attorno ai quali l'esperienza di Paola Olivo, e di conseguenza la sua attività cineamatoriale, maggiormente si strutturerà.

La prima riguarda l'adunata internazionale dei movimenti scout femminili tenutasi in Messico nel 1963[16], mentre la seconda descrive il viaggio attraverso i Paesi Bassi compiuto interamente in bicicletta assieme alle compagne scout nell'estate del 1968.

«Eravamo 27 di 10 paesi diversi […] tutte persone incredibili»[17], così Olivo introduce le pellicole riguardanti il raduno internazionale. La prima pellicola della serie si apre in effetti con la sfilata delle rappresentanti dei

[12] A. Cati, *Pellicole di ricordi: film di famiglia e memorie private (1926-1942)*, Vita e Pensiero, Milano 2009.

[13] Le informazioni relative al fondo filmico Paola Olivo sono reperibili sul database di Home Movies - Archivio Nazionale del Film di Famiglia.

[14] Delle 37 pellicole in 8mm e Super8 girate tra il 1958 e il 1973, 18 sono completamente dedicate alle attività scout, 15 a viaggi ed escursioni in montagna (alcune forse riconducibili al fratello Franco) e solo 4 ritraggono situazioni famigliari.

[15] Oltre ai testi citati, sul carattere intenzionale del cinema amatoriale è ormai copiosa la letteratura in merito, dal pionieristico R.M. Chalfen, *Sorrida, prego! La costruzione visuale della vita quotidiana*, FrancoAngeli, Milano 1997, al più recente S. Aasman *et al.* (eds.), *Materializing Memories: Dispositifs, Generations, Amateurs*, Bloomsbury Academic, New York 2018.

[16] HMOLIVPAO-0002, HMOLIVPAO-0003, HMOLIVPAO-0005, 1963, 8mm.

[17] Interviste a Paola Olivo, 2018.

singoli paesi, tutte in rigorosa divisa scout[18]. Ben presto le uniformi lasciano però il posto ai costumi tradizionali, con i quali le partecipanti si esibiscono in balletti e danze popolari [fig. 2]. Le distinzioni, però, di nuovo ben presto si dissolvono nelle adunate, nell'allestimento delle tende e delle tavolate, nella condivisione dei pasti e delle relative incombenze, durante le quali le ragazze si mescolano e si avvicendano senza soluzione di continuità, di nuovo indistinguibili le une dalle altre. Non fosse per la curiosità mostrata da Olivo nei confronti delle gigantesche automobili d'oltreoceano o per le tipiche abitazioni dei sobborghi americani[19], indistinguibile risulterebbe a prima vista perfino il cambio di scenario, quando l'intero gruppo si sposta dall'assolato Messico alle rive boscose del Kentucky[20], ospiti delle Girls of America[21].

La testimonianza etnografica del *diverso*, così tipica del cinema amatoriale di viaggio anche nella sua declinazione femminile[22], viene in questo caso ricomposta attraverso la lente dell'appartenenza scout, che funge da vero e proprio collante tra queste ragazze provenienti da luoghi e contesti a dir poco diversi e stratificati anche al loro interno. Tale ricomposizione non agisce, per altro, solo sui confini geografici, bensì anche su quelli culturali e ideologici. Basti ricordare che della rappresentanza nazionale italiana, ad esempio, facevano parte sia delegate di associazioni laiche che cattoliche, in una sorta di compromesso storico ante litteram guidato dalla comune appartenenza al movimento scout.

Così forti divennero i legami che si erano creati che, negli anni, le scout del raduno messicano hanno trovato modi alquanto ingegnosi di tenersi in contatto. Per decenni, infatti, ognuna di loro a turno si è occupata di raccogliere le lettere di tutto il gruppo e trasmetterle alle altre, prima tramite ciclostilati e poi tramite le più moderne tecnologie digitali, riuscendo perfino ad incontrarsi e organizzare privatamente piccoli raduni nei relativi paesi di appartenenza[23].

«Son di quelle amicizie che non finiscono mai»[24] dirà sempre Olivo, ricordando come a distanza di sessant'anni quei legami siano ancora oggi per lei presenti e pregnanti. Oggigiorno le sue amiche più care sono in effetti ancora quelle con cui ha condiviso il viaggio in Olanda nel 1968, organizzato come attività estiva con le stesse compagne dell'UNGEI e fedelmente documentato

[18] HMOLIVPAO-0002, 1963, 8mm.

[19] HMOLIVPAO-0003, 1963, 8mm.

[20] HMOLIVPAO-0005, 1963, 8mm.

[21] Girl Scouts of the United States of America (GSUSA) ramo principale dello scoutismo statunitense femminile.

[22] S. Filippelli, *Le donne e gli home movies: il cinema di famiglia come scrittura del sé*, Edizioni ETS, Pisa 2015.

[23] Interviste a Paola Olivo, 2018.

[24] *Ivi.*

con la sua cinepresa Super8[25]. Arrivate ad Amsterdam in treno, le ragazze attraverseranno i Paesi Bassi in bicicletta compiendo un percorso ad anello che, stando alle tappe che è stato possibile ricostruire[26], ammonterà a poco meno di 380 km[27]. Anche in questo caso non mancano ovviamente immagini del paesaggio antropico circostante, caratterizzato da canali urbani e rurali, ponti e edifici storici, né sguardi incuriositi verso donne in abiti tradizionali presso un mercato cittadino. La stragrande maggioranza delle riprese si incentra, tuttavia, sui volti e i corpi delle compagne di viaggio, ritratte in gruppo o che sfilano davanti alla cinepresa sempre rigorosamente in sella alle loro biciclette. Nulla è lasciato fuori dal campo visivo della cinepresa, neanche quando le ragazze sono costrette a scendere dalle biciclette per proseguire a piedi su una strada ripida e accidentata [fig. 3] o quando, stremate e felici, si accasciano su un verdeggiante prato a riposare. Paola, caparbia e resistente, filma perfino in sella alla sua bici mentre segue la carovana delle amiche che procede sotto la pioggia tra i canali e i mulini della campagna alluvionale [fig. 4]. Queste immagini doppiamente in movimento, poiché a muoversi sono sia Paola che le amiche filmate, risultano a dir poco antitetiche rispetto ai camera-car così frequenti nel cinema amatoriale[28] con cui non condividono né l'estetica né i soggetti di ripresa. I camera-car del cinema amatoriale riportano solitamente uno sguardo prettamente maschile, che glorifica l'automobile (spesso inquadrata ad inizio riprese) e la velocità sulla quale scorrono immagini di panorami naturali o architettonici ma spesso senza presenza umana. Quello in Olanda è invece un viaggio lento e faticoso, di cui le Giovani Esploratrici rimangono esclusive e tenaci protagoniste, unite nell'abbraccio di un'esperienza unica cementata da un paesaggio che fa da sfondo e testimone, apparentemente svincolate da costrizioni di ruolo e di genere.

Di quanto l'autonomia e la libertà di movimento di cui godeva Olivo fossero atipiche per una bambina e poi adolescente degli anni Cinquanta e Sessanta, era probabilmente consapevole già al tempo la stessa cineamatrice. Se ad essere impresse su pellicola sono in effetti eventi e avvenimenti da ricordare[29] e il viaggio si riveste anche di una valenza formativa[30], Olivo

[25] HMOLIVPAO-0020, 1968, super8.

[26] Paola Olivo e le sue compagne avevano in realtà stilato anche un dettagliato diario di viaggio scritto, che al momento risulta irreperibile.

[27] Le tappe che è stato possibile ricostruire tramite le immagini e la testimonianza di Paola Olivo sono le seguenti: Stazione di Amsterdam Centraal, Muiderslot, Nieuw-Lekkerland, Alkmaar, Texel (isola), Volendam, Stazione Amsterdam Centraal.

[28] P. Simoni, *Camera-car : il paesaggio italiano nelle immagini dei cineamatori*, in «Imago: studi di cinema e media», 18, 2, 2018, pp. 177-194.

[29] A. Cati, *Gli strumenti del ricordo: i media e la memoria*, La scuola, Brescia 2016.

[30] E. Bianchi, *La Toscana a passo ridotto. Lo sguardo del turista cineamatore tra gli anni Trenta e gli anni Settanta* (Tesi di dottorato), relatrice C. Jandelli, Università degli Studi di Firenze 2019.

adempie al suo ruolo di cineamatrice documentando l'incontro più che il viaggio e previlegiando l'esperienza relazionale. I luoghi, naturalistici o esotici che siano, fanno infatti da sfondo a un rapporto che si intesse tra persone che si riconoscono come simili e che intrecciano le proprie individualità attraverso l'esperienza collettiva.

L'appartenenza al movimento scout non solo scavalca i confini, ideologici e nazionali, ma sembra perfino oltrepassare la partecipazione agli stessi campi: ad essere considerate parte del gruppo sono infatti tutte coloro che al movimento scout partecipano oggi o hanno partecipato in passato[31].

È dunque una vera e propria sorellanza quella che si viene a configurare nelle immagini di Paola Olivo; un movimento innervato di individualità che nella comunità e nel riconoscimento reciproco creano e vivono un legame denso di riferimenti valoriali ed esperienze condivise, così corposi da individuarsi come simili al di là delle particolarità.

È d'altra parte legittimo individuare nel movimento scout, fin dagli anni Cinquanta, uno spazio strutturato di costruzione della libertà personale, una sorta di laboratorio proto-femminista[32] in cui intessere rapporti con lo spazio (non domestico), con il corpo e con l'altro, o sarebbe meglio dire le *altre* per sottolinearne pluralità e connotazione di genere. Rapporti, a ben guardare, verosimilmente differenti da quelli predominanti nella società italiana degli anni Cinquanta e Sessanta. La coscienza di questa esperienza per molti versi unica, formativa fin dentro il carattere e l'identità delle singole partecipanti, è quello che ancora oggi le fa riconoscere come simili, tra loro, e con «quel qualcosa in più»[33] rispetto agli altri. Così Olivo descrive, a distanza di anni, l'incontro fortuito con una sconosciuta senatrice d'oltreoceano con cui immediatamente si instaura una certa simpatia, salvo scoprire che anch'essa in passato era stata una giovane scout. Tra le due donne si può forse più legittimamente parlare di *sorellanza*, pari a quella che in effetti sembra configurarsi davanti alla cinepresa di Paola Olivo nel corso della sua gioventù e di cui essa stessa è protagonista oltre che cantrice. Pur apparendo di rado, infatti, non sembra esserci distanza né discordanza o alterità tra quanto mostrato davanti e quanto vissuto dietro la cinepresa, definendo una narrazione davvero collettiva, oltre che corale, poiché caratterizzata da una comunanza di vissuti tale da definirne l'identità nell'insieme. La potenza e l'interesse del fondo Paola Olivo risiede in effetti nella capacità di declinare i topoi del cinema amatoriale in una chiave personalissima quanto identitaria, tutta incentrata attorno all'esperienza scout e della comunità che la innerva. L'esplorazione degli spazi, gli incontri con

[31] Interviste a Paola Olivo, 2018.
[32] Ringrazio Lucia Cardone per questo spunto di riflessione.
[33] Interviste a Paola Olivo, 2018.

l'altro, la trasmissione di memoria e di esperienze, la dimensione corale del cinema amatoriale, vanno infatti a definire scelte filmiche ben precise che la cineamatrice utilizza per scrivere quello che si può a tutti gli effetti definire "il diario filmico di una Giovane Esploratrice".

Diario perduto, diario ritrovato

Nonostante il lavoro di conservazione, digitalizzazione e disseminazione svolto sul fondo filmico da Home Movies - Archivio Nazionale del Film di Famiglia e quello di testimone e valorizzatrice delle pellicole portato avanti ancora oggi dall'instancabile cineamatrice[34], di quanto emerso da questa breve analisi sul fondo filmico Paola Olivo, solo flebili tracce sono visibili ai più. Il materiale filmico, pur parzialmente reperibile on line, è infatti disseminato su progetti di differente impianto e difficilmente fruibile nella sua interezza. Porzioni selezionate delle immagini sono consultabili, opportunamente descritte nel loro contesto, sulla piattaforma «Memoryscapes»[35], mentre la catalogazione della pellicola riguardante il viaggio in Olanda è consultabile sul portale «Una città per gli archivi»[36]. Quandanche si volesse procedere a una visione comparativa delle immagini, queste risultano frammentate se non inaccessibili, come nel caso di «Una città per gli archivi», portale colpito da obsolescenza dopo un decennio di attività e attualmente in ristrutturazione. Le informazioni catalogate non risultano uniformi, essendo state raccolte in periodi diversi e da operatori differenti, su cui peraltro pesa la difformità e la discontinuità dei flussi di finanziamento destinati a istituzioni che si dedicano alla conservazione e valorizzazione del patrimonio audiovisivo non-theatrical in Italia. In questo quadro un maggior sforzo viene indirizzato alla digitalizzazione e solo in misura minore alle altre fasi necessarie per una corretta archiviazione del patrimonio filmico

[34] Oltre alle interviste già citate, Paola Olivo raccoglie da anni materiale relativo alla memoria famigliare, integrando con documentazione fotografica e cartacea quanto emerso dalle pellicole. Non si sottrae neanche a momenti di incontro in eventi pubblici, quali ad esempio *My Sweet 16 – Gli archivi audiovisivi amatoriali e il formato 16mm*, organizzato da Home Movies - Archivio Nazionale del Film di Famiglia, o televisivi come nel caso dell'intervista rilasciata il 30 aprile 2024 al programma *L'ora solare* e visionabile al link https://www.youtube.com/watch?v=31tNIfJN8fY.

[35] Memoryscapes Paola Olivo consultabile in https://memoryscapes.it/it/archive?search=&from_date=&to_date=&authors=Paola+Olivo&page_size=100&view=list&order=-id.

[36] Promosso dalla Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna e dalla Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna, il portale è in ristrutturazione e non consente al momento la consultazione delle immagini. Le schede relative alla pellicola in questione sono consultabili al link https://www.cittadegliarchivi.it/bluejay-web/sec/11/211901.

privato. Le difficoltà riscontrate non riguardano solo questo fondo filmico, che rappresenta piuttosto un caso emblematico dei limiti, ma anche delle possibilità operative ancora inespresse, che le contraddizioni insite nell'attività archivistica attualmente fanno emergere. Augurando politiche che permettano alle pratiche d'archivio di rendere il loro patrimonio accessibile e comprensibile a un pubblico più vasto possibile[37], è al contempo necessario un complessivo ripensamento delle pratiche d'archivio che sappia coinvolgere soggetti inaspettati e perfino stravaganti verso una comunità di intenti e di pratiche aperta a forme partecipative innovative[38]. Un'azione collettiva che sappia, ad esempio, riunire in maniera organica ciò che al momento appare frammentato e disseminato e che metta finalmente in chiaro quanto fondi come quello di Paola Olivo hanno ancora da dire e raccontare[39]. Le immagini in cui le Giovani Esploratrici attraversano l'Olanda in bicicletta, sfidando le intemperie e la fatica, e si riconoscono l'un l'altra oltrepassando confini geografici e culturali, non sono infatti il resoconto di uno o più viaggi della cineamatrice; sono a tutti gli effetti il diario di donne che insieme sono cresciute e che, insieme, hanno scritto le pagine più dense delle loro vite.

Fig. 1: Fotogramma da Fondo Oliviero Mario Olivo, 1955, 16mm, HMOLIVO-LI-0007.

[37] R. Catanese, C. Petrucci, *Rimediazione degli archivi di film: Digital Humanities e patrimonio audiovisivo*, in «magazén», 5, 1, 2024, pp. 37-54, https://edizionicafoscari.unive.it/media/pdf/article/magazen/2024/1/art-10.30687-mag-2724-3923-2024-01-002_ER4N2Xb.pdf.

[38] L. Antoniazzi, *Cultural Policy Studies and the Capabilities Approach Have Much to Offer Film Heritage*, in «The Moving Image: The Journal of the Association of Moving Image Archivists», 21, 1-2, 2021, p. 156.

[39] Ringrazio personalmente Paola Olivo per il tenace lavoro di conservazione e condivisione delle memorie famigliari sue e dei suoi cari, così come Home Movies – Archivio Nazionale del Film di Famiglia per la passione e la creatività con cui giornalmente si confronta con la complessità del cinema amatoriale.

Fig. 2: Fotogramma da Fondo Paola Olivo, 1963, 8mm, HMOLIVPAO-0002.

Fig. 3: Fotogramma da Fondo Paola Olivo, 1968, super8, HMOLIVPAO-0020.

Fig. 4: Fotogramma da Fondo Paola Olivo, 1968, super8, HMOLIVPAO-0020.

Sguardi in transito. Le immagini radicanti di Fiona Tan

Elena Marcheschi

Per una struttura teorica

Leggere e interpretare il lavoro degli artisti che appartengono alla nostra epoca implica spesso confrontarsi con concetti intrinsecamente connessi alla globalizzazione, da intendere qui come fenomeno di movimenti e mutazioni planetarie con ricadute che riguardano gli individui[1], laddove la definizione delle identità e delle prassi a essi legate è la risultante di una combinazione di fattori che comprendono l'essere, la capacità di fare/agire e, infine, la disponibilità a divenire. La combinazione di questi elementi sollecita la necessità di prendere in considerazione pensieri-chiave funzionali a costruire alcune connessioni teoriche che, a mio avviso, illuminano particolari snodi in cui evoluzioni personali e produzioni artistiche risultano indissolubilmente intrecciate.

Una delle prime immagini associabili alla globalizzazione riguarda indubbiamente il territorio, spazio dai confini porosi, aperto alle dinamiche traiettorie di spostamenti migratori, nomadici[2]. Su questi temi e in particolare sulla questione della deterritorializzazione, elemento ad oggi distintivo del fenomeno della globalizzazione, si sono concentrati Gilles Deleuze e Félix Guattari[3], proponendo un pensiero filosofico applicabile

[1] Tra i tanti testi che riflettono su questi argomenti segnalo: Z. Bauman, *Dentro la globalizzazione. Le conseguenze sulle persone*, Laterza, Roma-Bari 1999 (*Globalization. The Human Consequences*, Columbia University Press, New York 1998); Id. *Paura liquida*, Laterza, Roma-Bari 2006 (*Liquid Fear*, Polity Press, Cambridge 2006).

[2] Sull'idea di territorio nel mondo contemporaneo, caratterizzato dal superamento di concetti come nazione e confine, si veda anche F. Nori, W. Guadagnini (a cura di), *Territori instabili: confini e identità nell'arte contemporanea*, Mandragora, Firenze 2013. Il testo è il catalogo della mostra omonima tenuta al Centro di Cultura Contemporanea Strozzina a Firenze, con opere fotografiche, video e installazioni di artisti internazionali.

[3] G. Deleuze, F. Guattari, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Orthotes, Napoli-Salerno 2017 (*Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Les Éditions de Minuit, Paris 1980). Per un ampliamento antropologico e sociologico del concetto si veda anche A. Appadurai, *Modernità in polvere. Dimensioni culturali della globalizzazione*, Meltemi, Roma 2001 (*Modernity at Large: Cultural Dimension of Globalization*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 1996).

a molti contesti. Se al territorio, da intendere come dimensione originaria, luogo natio, casa[4], corrisponde la dimensione rassicurante della stasi, la deterritorializzazione chiama a sé il movimento, agito in direzione centripeta come capacità di un luogo di definirsi rispetto al confronto con altri ambienti e in direzione centrifuga come traiettoria di sconfinamento. Le articolazioni possono essere molteplici, poiché il concetto di trasversalità si esplica non solo nell'attraversamento geografico, ma anche nella creazione di legami umani, nei flussi economici, nei movimenti di relazione storica, sociale, politica e anche della creazione artistica. Sospinti da un'energia deterritorializzante, i soggetti che da stanziali si trasformano in nomadi si aprono al divenire dei transiti che li conducono altrove, interessati da una trasformazione del sé che si riflette anche nell'apertura verso prassi creative diverse[5].

Territorio e sconfinamento, fissità e movimento, immobilità ed evoluzione sono elementi utili a comprendere il percorso esistenziale e la produzione artistica di Fiona Tan[6], visual artist e filmmaker apprezzata a livello mondiale, nata in Indonesia nel 1966 da madre australiana e padre cinese, cresciuta in Australia e poi trasferitasi nei Paesi Bassi, dove vive e lavora dalla seconda metà degli anni Ottanta. L'insieme di questi dati mostra un imprinting genitoriale geneticamente deterritorializzato, così come quello logistico e formativo. Tan si autodefinisce una «professional foreigner»[7], una straniera professionista, estranea a tutti i luoghi che ha percorso, eppure legata a ciascuno di essi. Un'artista, dunque, il cui nomadismo è tanto caratterizzato dalla dimensione del viaggio come spostamento tra luoghi, ma anche come «divenire creativo»[8], riprendendo quanto scritto da Rosi Braidotti, sottolineando come l'identità nomade, oltre a corrispondere a un «inventario di

[4] Sulla dimensione poetica della casa come spazio felice e rassicurante, si faccia riferimento a G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, Dedalo, Bari 2006 (*La poétique de l'espace*, Les Presses universitaires de France, Paris 1957).

[5] Deleuze parla di pensiero nomade come pensiero libero, non cristallizzato, capace anche di creare forme di controcultura. Il nomade non è il senza dimora, ma il soggetto che attraversa i confini senza curarsi della direzione. Cfr. U. Fadini, *Deleuze plurale. Per un pensiero nomade*, Pendragon, Bologna 1999.

[6] In Italia, come vedremo più avanti, Tan ha rappresentato i Paesi Bassi alla 53. Biennale d'Arte di Venezia nel 2009. Nel 2013 è stata ospite del MAXXI di Roma con la mostra *Inventory*, nel 2023 ha presentato in anteprima italiana *Dearest Fiona*, il suo terzo lungometraggio prima alla XVI edizione di Archivio Aperto a Bologna e poi al festival Lo Schermo dell'Arte a Firenze. Per un profilo completo dell'artista, https://fionatan.nl/.

[7] Il termine è rintracciabile in J. Lo, *Moving Image, Stilling Time. The Art of Fiona Tan*, in «Third Text», 28, 1, 2014, pp. 56-66, p. 57.

[8] R. Braidotti, *Soggetto nomade. Femminismo e crisi della modernità*, Donzelli Editore, Roma 1995, p. 9 (*Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, Cambridge University Press, Cambridge 1994).

tracce»[9], sia anche una «una forma intellettuale, […] la capacità di ricreare la propria dimora ovunque»[10].

Il nomadismo di Tan – e questo lo vedremo meglio attraverso le sue opere – è al contempo esistenziale e culturale[11], affonda le radici in contesti e linguaggi diversi, si manifesta in opere che usano formati e dispositivi eterogenei. Ed è proprio l'immagine delle radici e del radicamento, in senso metaforico, a prendere significato nel testo di Braidotti a partire da alcune considerazioni di Deleuze:

> Per esemplificare il modo di essere nomade, Deleuze usa l'immagine del "rizoma", una radice che cresce in profondità e di traverso. E Deleuze la contrappone alle radici dritte degli alberi. Per estensione, è "come se" l'immagine rappresentasse un modo di pensare non fallologocentrico: ramificazioni segrete, laterali, che si estendono, in contrapposizione a quelle visibili, verticali, degli alberi della conoscenza occidentali. Il rizoma sta per un'ontologia politica nomade […] crea i fondamenti mobili per una condizione post-umanista della società[12].

Come si evince dal testo originario[13], il rizoma ha una struttura reticolare, diffusiva, è capace di procedere attraverso percorsi non lineari ed eterogenei, crea connessioni, attecchisce, si muove, cresce.

Se per Deleuze, prima, e poi per Braidotti la questione è riconducibile alla sfera politica, sociale e anche di genere, spostando le riflessioni sul territorio dell'arte contemporanea è attraverso la proposta di Nicolas Bourriaud che si va a definire il concetto di arte radicante[14] come modello per descrivere il ruolo degli artisti che attualmente partecipano a una cultura mondiale che nasce dalle singolarità e dalle differenze di uno scenario postmoderno, globalizzato e quindi multiculturale. Secondo Bourriaud, gli artisti della contemporaneità, come un popolo nomade in cammino, attraverso viaggi ed esodi configurano la modernità del XXI secolo, cioè una «altermodernità», descrivibile come un processo di emulsione di dati sociali e culturali che si mescolano senza sciogliersi[15]. Attraversando mondi e territori, i creativi radicanti costruiscono percorsi nella storia e nella geografia, andando a valorizzare non tanto la tradizione in cui sono nati, ma i percorsi compiuti

[9] *Ivi*, p. 18.

[10] *Ivi*, p. 21.

[11] Sulle tematiche dell'identità, della relazione, della creolizzazione e del rizoma, si vedano anche i contributi di Édouard Glissant: *Poetica della relazione*, Quodlibet, Macerata 2007 (*Poétique de la relation*, Gallimard, Paris 1990) e *Introduzione alla poetica del diverso*, Meltemi, Milano 1998 (*Introduction à une poétique du divers*, Gallimard, Paris 1996).

[12] *Ivi*, p. 28.

[13] G. Deleuze, F. Guattari, *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia*, cit. p. 45.

[14] N. Bourriaud, *Il radicante. Per un'estetica della globalizzazione*, Postmedia, Milano 2014 (*Radicant: pour une esthétique de la globalisation*, Éditions Denoël, Paris 2009)

[15] *Ivi*, p. 43.

tra il punto di origine e i contesti esplorati. Bourriaud trasla un concetto di origine botanica, quello della pianta radicante, alle pratiche artistiche: «Il mondo contemporaneo, organizzando le condizioni materiali del movimento, facilita i nostri trapianti»[16]. Il viaggio e le deterritorializzazioni rappresentano, dunque, il segno di una evoluzione che riguarda il modo di abitare il mondo:

> I creatori contemporanei gettano già le basi di un'arte *radicante*, epiteto che indica un organismo che fa spuntare le proprie radici in contesti e format eterogenei; negar loro la possibilità di definire completamente la nostra identità; tradurre le idee, transcodificare le immagini, trapiantare i comportamenti, scambiare piuttosto che imporre[17].

Essere radicante, pertanto, significa intraprendere un viaggio in cui corpo e pensiero, identità e prassi artistiche, una volta trapiantate in altri territori, si aprono alle metamorfosi e alle ibridazioni in un'ottica transculturale[18].

Fiona Tan e le immagini radicanti

La storia del viaggio è la storia del passaggio dalla necessità alla libertà, e se ciò è vero per l'uomo lo è anche, e soprattutto, per le donne, che hanno dovuto superare resistenze, divieti, polemiche. Il viaggio ha sostanziato l'individualità femminile come autonomia, ha consentito una nuova coscienza della propria identità, ha trasformato la mentalità della donna aprendole sguardi meno parziali, nuovi orizzonti. E il viaggio ha mutato la concezione femminile dello spazio, condizionando la percezione soggettiva di visualizzazione e di razionalizzazione della realtà, del punto di osservazione da loro sviluppato, del modo di descrivere il mondo. […] viaggiano le principesse […] le profetesse […] le esploratrici: tutte rompono un cerchio di protezione, accettano un cambiamento, un divenire, un lasciarsi trasformare[19].

Viaggiatrice nomade, migrante per scelta, Fiona Tan ha trasferito le radici orientali nel contesto europeo e la sua produzione occupa zone di pas-

[16] *Ivi*, p. 19.

[17] *Ivi*, p. 20. Corsivo nel testo.

[18] Sul concetto di transculturalità come proposta di descrizione della permeazione culturale del XXI secolo, da intendere in quanto crocevia di varie culture che generano reciproca influenza sui comportamenti individuali e collettivi, si veda W. Welsch, *Transculturality - the Puzzling Form of Cultures Today*, in F. Giannattasio, G. Giurati (a cura di), *Perspectives on a 21st century comparative musicology: Ethnomusicology or Transcultural Musicology?*, Nota, Udine 2017, pp. 30-49.

[19] M.L. Silvestre, A. Valerio (a cura di), *Donne in viaggio. Viaggio religioso, politico, metaforico*, Laterza, Roma-Bari 1999, p. X-XI.

saggio, terre di mezzo, meticce, dove discipline e linguaggi si incontrano, si sovrappongono, si fondono, *entre-images*[20]: tra cinema e video, tra fotografia e pratiche installative, tra documentario e finzione, tra analogico e digitale, tra passato e presente, tra il qui e l'altrove, tra il sé e l'altro. E forse è proprio questo stare "tra le immagini" di diversa natura la strategia attuata per trovare un equilibrio nel caos della creolizzazione culturale e artistica, incastrando tasselli multiformi per generare nuove mappe di riferimento. Il viaggio, dunque, nella produzione dell'artista è il tema e la forma: se la questione della ricostruzione identitaria è prioritaria, questa avviene attraverso un movimento creativo che scandaglia luoghi e memoria per costruire itinerari tra immagini di natura diversa[21].

Disorientamento e alienazione come effetti della deterritorializzazione sono infatti i temi delle prime opere: nella videoinstallazione monocanale *n.t. (Leidestr.)* (1997) Tan stessa è la protagonista, ripresa immobile in mezzo a una strada trafficata di passanti ad Amsterdam. All'interno del flusso umano inarrestabile, l'artista si "oggettifica", straniera ed estranea diventa un solido da aggirare, nessuno si ferma o interagisce. Questa alterità è presente anche nel linguaggio adottato: girato in pellicola, il film è mostrato come video su monitor, evidenziando così la dimensione scultorea, isolata e claustrofobica della nomade migrante in terra straniera. Dello stesso anno è la videoinstallazione a due canali *Roll I & II* (1997), dove alla videoproiezione su schermo che mostra l'immagine di Tan che rotola e cade in loop si somma l'immagine di una mano immobile a terra, racchiusa in un piccolo monitor. La mano appartiene al corpo in caduta? O sono due corpi diversi? Il doppio canale, la dualità di visione, la stasi e il movimento incessante definiscono un richiamo metaforico al tema della dislocazione e dell'identità. Scrive Hou Hanru sull'opera:

> Se la trans-identità è il segno del nostro tempo, si tratta di un modo di essere paradossale o schizofrenico. Come sollevarsi da questa schizofrenia diventa una sfida fondamentale, una strategia di sopravvivenza necessaria. […] È una metafora

[20] In tal senso, si pensi agli studi di Raymond Bellour, utili e applicabili al contesto considerato, che dimostrano come le zone di passaggio in questione rappresentino la colonna vertebrale del progresso delle arti visive contemporanee: R. Bellour, *Fra le immagini. Fotografia, Cinema, Video*, Mondadori, Milano 2007 (*L'Entre-Images: Photo, Cinéma, Vidéo*, Éditions de la Différence, Paris 2002).

[21] Vasta è la letteratura dedicata al tema dello spazio come a quella del viaggio in relazione alla sua rappresentazione filmica, nel senso più lato. Solo per fare alcuni esempi, si faccia riferimento a J.D. Rhodes, E. Gorfinkel (eds.), *Taking Place: Location and the Moving Image*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2011; M. De Rosa, *Cinema e postmedia. I territori del filmico nel contemporaneo*, Postmedia, Milano 2013; G. Bruno, *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*, Johan & Levi, Monza 2015 (*Atlas of Emotion. Journeys in Art, Architecture, and Film*, Verso, New York 2002).

perfetta del paradosso della trans-identità stessa: la negoziazione e la coesistenza di immobilità e movimento, identificazione e de-identificazione[22].

Successivamente, il tentativo di tracciamento e ricostruzione dell'identità personale viene affrontato dall'artista con un viaggio a ritroso, verso la Cina, per ripercorrere la storia della famiglia Tan indagandone la diaspora e lo fa realizzando per la televisione pubblica olandese un film documentario, *May You Live in Interesting Times* (1997, 60'). È un viaggio fisico che a partire dai Paesi Bassi prosegue in Germania, Australia, Indonesia, Hong Kong e Cina, dove si trova il "villaggio Tan" originario. Ma è anche un viaggio nella memoria e nel tempo, un intreccio di narrazioni e testimonianze, anche grazie ai tanti materiali d'archivio che raccontano parte della storia e della situazione attuale della famiglia e dei suoi componenti. Contrariamente a quanto previsto, come scrive Ernst Van Alphen, «la ricerca della sua identità culturale è meno semplice e diretta di quanto previsto»[23]. Il viaggio, necessario per ricomporre la strada verso casa, la conduce invece verso una sensazione di estraneità e di diffrazione anche formale nel linguaggio che, come suggerito ancora da Van Alphen,

> ricorre spesso a diversi tipi di rappresentazioni che mettono a nudo la natura artificiosa della storia in cui si immerge per la sua ricerca. L'autrice mette insieme rappresentazioni, come fotografie di membri della famiglia, estratti letti dal suo diario e riprese da un monitor video che riproduce i filmati che abbiamo appena visto come parte del reportage[24].

La sicurezza dell'*heimat* cercato si sgretola in un mosaico di tasselli incoerenti, la cui somma non è un compatto quadro identitario in cui riconoscersi. Il viaggio e il processo di lavorazione svelano all'artista come la percezione identitaria derivi da molteplici variabili che vanno oltre le origini e il background culturale, per intrecciare movimenti migratori, storie personali e politiche. Alla domanda *Where Do I Belong?*, Tan risponde in un'intervista dopo aver concluso il film: «sono in pace avendo realizzato che appartengo ad ogni luogo e a nessun luogo tra Oriente e Occidente»[25].

Nelle opere successive il tema del viaggio trascende la dimensione personale, per articolarsi anche in altre tipologie di esplorazioni in cui lo sguardo segue storie e popolazioni collocate a varie latitudini, alla ricerca di mon-

[22] Cfr. H. Hanrou, Brief description *Roll I & II*, https://fionatan.nl/work/roll-1-2; quando non diversamente indicato la traduzione è di chi scrive.

[23] E. Van Alphen, *Art in Mind. How Contemporary Images Shape Thought*, The University of Chicago Press, Chicago 2005, p. 50.

[24] *Ibid*.

[25] A. Finel Honigman, *Where Do I belong?*, in «ArtReview», April 2005.

di "altrove" mediati dagli archivi filmici e fotografici[26]. Con l'attitudine di un'esploratrice antropologa, nell'installazione *Cradle* (1998) Tan recupera estratti di film d'archivio, proiettati in 16mm, che mostrano un bebè indonesiano avvolto come un bozzolo, il cui corpo penzola da un albero. Il recupero e la valorizzazione di film etnografici asiatici e africani provenienti dall'Archive Film Museum di Amsterdam è oggetto anche delle videoinstallazioni *Thin Cities* (1999) e *Tuareg* (1999), in cui l'alternanza tra immagini in movimento e fotografia stimola il confronto tra osservatore e osservato, tra sguardo coloniale e realtà dei colonizzati, tracciando quella che non può essere definita come "la storia", ma un'idea più ampia di flussi memoriali che ancora devono essere indagati e interpretati.

L'interesse per la storia passata e per "l'altro" si coniuga a quello della storia presente nel progetto fotografico *Vox Populi* (*Norway*, 2004; *Sidney*, 2006; *Tokyo*, 2007; *Switzerland*, 2010; *London*, 2012), in cui vengono raccolte e installate immagini provenienti da album di famiglia, con lo scopo di ricomporre memorie private concentrandosi su volti e ritratti, rendendo l'insieme funzionale alla creazione di una narrazione collettiva globale[27]. Nel progetto *Ghost Dwellings I-III* (2014), Tan sposta l'attenzione su alcuni luoghi che sono stati interessati da crisi o catastrofi. La videoinstallazione presenta tre percorsi filmici che riguardano Detroit (USA), città segnata dalla bancarotta, Cork (Irlanda), interessata da un crollo finanziario e dall'abbandono di una serie di complessi abitativi di lusso, e infine Fukushima, devastata dal terremoto, dallo tsunami e dalla ricaduta radioattiva. Tra questi scorci urbani perturbati, lo sguardo della telecamera di Tan sembra cercare tra le macerie alcune tracce di aperture, degli indizi di rinascita che possano far immaginare un rinnovato e più promettente "domani".

Attraverso le sue produzioni, l'artista costruisce ponti che collegano storie e rappresentazioni passate e presenti, popolazioni dislocate a varie latitudini, memorie private e collettive, diventando al contempo collezionista di immagini, esploratrice della storia e del tempo, investigatrice di identità in costruzione. In *Disorient* (2009), installazione a due canali realizzata per il Padiglione Olandese alla 53. Biennale d'Arte di Venezia, il confronto tra epoche e latitudini avviene traendo ispirazione dalla figura di Marco Polo e dal suo racconto di viaggio. Su di lui, Tan scrive:

[26] Sul rapporto archivi e memoria si vedano: A. Vlad, *Re-Imagining the Past*, in *Fiona Tan Inventory*, catalogo mostra, MAXXI-Philadelphia Museum of Art, Roma 2013; G. Scardi, *Inventario di Fiona inventato al MAXXI*, in «il Sole 24 Ore», 05/05/2013, p. 20.

[27] A ogni installazione corrisponde anche una pubblicazione di raccolta delle immagini.

Il giovane Marco mi incuriosisce ma anche mi irrita. Incarna in diversi modi il viaggiatore ideale: né colonialista, né guerriero, né politico, non ha una meta, non ha una destinazione finale. Mi sforzo di vedere e immaginare il futuro al di là della dicotomia restrittiva tra Oriente e Occidente. E così un documento storico perduto e molto alterato è il mio compagno contemporaneo. Venezia è – in senso letterale e figurato – il mio punto di partenza e di ritorno, e questo mercante di Venezia è la mia improbabile guida[28].

Le immagini mostrate nell'installazione, tra raccolte di cimeli asiatici e sguardi sul presente, portano a interrogarsi su questioni che vanno oltre il viaggio e il confronto culturale, e riguardano quelle aree di confine dove le eredità del passato incontrano la nostra contemporaneità, con esiti evolutivi e critici che ben restituiscono i tratti ibridati del mondo globalizzato[29].

Cosa resta, cosa si trasforma, come comprendersi nell'oggi, consci di ciò che è stato e, *in fieri*, verso ciò che saremo? Il tema della plasmazione identitaria come frutto di un processo di ricerca viene affrontato da Tan in *History's Future* (2015), il suo primo film di fiction, in cui il protagonista, dopo aver perso la memoria per la caduta durante un furto, intraprende una caotica odissea per ricostruire la propria storia. Girato tra Amsterdam, Parigi, Dublino, Barcellona, Atene, Leipzig, Berlino e Londra, il film è arricchito anche da filmati di cruda cronaca di varie città europee, e da brevi interviste intorno ai temi della speranza e del desiderio. Essere, dunque, per Tan non è qualcosa da cercare nel passato, ma qualcosa da costruire nel presente e nel futuro, nel movimento del divenire, nella ricerca di sé nel mondo.

Giuliana Bruno ha scritto: «Frutto della modernità, il cinematografo è il documento vivente degli spaesamenti culturali. È un veicolo attraverso cui leggere le tracce del nostro abitare e una casa che si muove alla velocità del nostro viaggio mentale. Il movimento filmico è un passaggio culturale»[30]. Questo è riscontrabile e vero anche nella produzione artistica di Tan, in un'accezione ancora più articolata e complessa che si rivolge soprattutto a un'idea di cinema espanso di *youngbloodiana* memoria: tra immagini in movimento, installazioni, fotografie, documentazione, confronto con gli archivi, la sua ricerca si differenzia nei linguaggi e nei formati per seguire e rappresentare il mondo odierno nel suo puzzle di incastri e contraddizioni.

[28] Si veda la scheda di accompagnamento al film alla pagina https://fionatan.nl/work/disorient.

[29] Sull'indagine trans-culturale e trans-storica di Fiona Tan, si legga l'intervista curata da Saskia Bos, *Other Facets of the Same Globe. A conversation between Fiona Tan and Saskia Bos*, in *Fiona Tan. Disorient*, catalogo mostra, Dutch Pavilion, 53rd International Art Exhibition – La Biennale di Venezia, June 7 – November 22, 2009.

[30] G. Bruno, *Atlante delle emozioni*, cit., p. 124.

Tan raccoglie frammenti-immagine di mondo e costruisce altre immagini, configurando un atlante che, oltre a essere geografico, è anche transculturale e trans-temporale. Il carattere transmediale del suo operare artistico emerge ancora in *Ascent* (2016) che, al contempo, è un lungometraggio, ma anche un'installazione video e fotografica. Il progetto, realizzato dall'artista grazie a una residenza presso il Getty Research Institute, ha come oggetto di studio il Monte Fuji, la cima più alta del Giappone, meta ritenuta sacra, emblema iconico del paese. Nel film sperimentale, Tan ha impiegato oltre quattromila fotografie della montagna[31] scattate nell'arco di centocinquanta anni e, intorno a queste, ha costruito una narrazione ispirata dai celebri film di Chris Marker e Alain Resnais. Con questo impianto audiovisivo, l'artista sposta il film in un'area di confine tra fissità e movimento, tra documentario e finzione, tra storia e narrazione, tra riflessione sull'imperialismo occidentale e il turismo moderno.

Per giungere alle più recenti produzioni, un progetto similmente articolato è quello che Tan ha realizzato a partire dai filmati d'archivio provenienti dalla collezione dell'Eye Filmmuseum di Amsterdam, dove ha potuto recuperare e rilavorare alcune preziose pellicole girate da cineamatori agli albori del cinema. I materiali sono stati impiegati nella realizzazione della videoinstallazione monocanale *Footsteps* (2022), del lungometraggio *Dearest Fiona* (2023), e per la serie di fotoincisioni *Technicolor Dreaming I-VI* (2023). Le suggestive immagini antiche, molte colorate a mano, sono

> Dotate di una forte valenza storica ed etnografica, […] contengono qualche scena urbana e molte relative alla vita rurale: piccoli villaggi con tanta acqua, mulini a vento, carri trainati da cani e reti da pesca calate in mare. Ma a vedersi sono soprattutto le persone, di ogni genere e di ogni età, con alti stivali o grandi zoccoli di legno, impegnate in pesanti lavori fisici sul porto o nelle fabbriche, nelle campagne, tra i canali[32].

A tale ritratto corale collettivo, Tan ha associato un racconto fuori campo che si appoggia alla lettura delle tante lettere che il padre le ha inviato alla fine degli anni Ottanta, dopo il trasferimento dall'Australia ad Amsterdam. Notizie di carattere personale e familiare e commenti a fatti mondiali – dalla caduta del muro di Berlino alle proteste in piazza Tienanmen, dalle riflessioni sull'economia mondiale ai disordini civili in Cina… – si alternano

[31] Oltre alle foto d'archivio museale, è stata lanciata una call su web che ha permesso di raccogliere il patrimonio fotografico utile alla realizzazione del film. Sul progetto si veda l'intervista *Ascent – A Film by Getty Artist-in-Residence Fiona Tan*, https://www.youtube.com/watch?v=7sRBU2b6x_w.

[32] G. Scardi, *Fiona Tan a Amsterdam*, in «Doppiozero», 23/10/2022, https://www.doppiozero.com/fiona-tan-amsterdam.

sulla meticolosa ricostruzione di un soundscape che conferisce una tridimensionale vitalità alle immagini. Con un attento lavoro di montaggio, sia visivo che sonoro, Tan articola una dialettica tra radice etnografica, luogo di vera e propria oggettività, e il diario personale più intimo, sovrapponendo e intrecciando il viaggio nella memoria privata con quello della memoria mondiale. Apparentemente distanti, tutti i piani che l'artista tratta – tra found footage e impianto narrativo – hanno come comune denominatore il concetto di cambiamento, sia esso esistenziale, storico, politico, ma anche tecnologico, dal cinema delle origini alla restituzione transmediale odierna.

Attraversare la geografia e la storia, scoprire il mondo, provare a comprenderlo, confrontarsi con il caos per costruire un nuovo cosmo: a tutto questo risponde Fiona Tan con la sua articolata produzione artistica. Visual artist e filmmaker, ma anche etnologa, antropologa, catalogatrice, nei suoi percorsi e sguardi nomadi mappa le tracce dell'umanità, sondando lo spazio e il tempo, confrontandosi con gli archivi, rileggendo e riordinando i passati e le storie per creare nuovi orizzonti interpretativi e di senso.

A questo viaggio a tappe fuori da sé, si somma la ricostruzione più intima e personale, in cui il percorso autobiografico è rivelatore di un modo per stare nel mondo e osservarsi nel divenire, con passi radicanti, accettando la propria identità *voyageuse* in una mobilità necessaria, permanente, fatta di sguardi in continuo transito.

Verso l'altrove

Maya Deren, cineasta in transito tra luoghi e linguaggi artistici

Anita Trivelli

Mentre camminavo e osservavo, ogni pianta – albero, arbusto o erba perenne che fosse – sembrava perfetta nel suo ambiente o nella sua spettacolarità.
Guardavo in realtà la Natura, o ciò che così chiamiamo, e guardavo pure un giardino.

Jamaica Kincaid (*Passeggiata sull'Himalaya*)[1]

«Il viaggio delle artiste è in genere un grande spostamento, un trasferimento di residenza, la scelta di un altro luogo in cui abitare, lavorare, in cui essere artiste e da cui guardare il mondo. Per loro muoversi è indispensabile e i loro viaggi di formazione sono un mezzo per cambiare o sperimentare nuove identità». Così scrive Maria Antonietta Trasforini nel suo libro, *Nel segno delle artiste. Donne, professioni d'arte e modernità*, e aggiunge:

> L'esistenza o l'attraversamento di *un altro luogo*, geografico o di conoscenza, sembrano funzionare come una risorsa di creatività, come un punto relativo da cui guardare il mondo, facilitando un distanziamento e una relativizzazione dal linguaggio e dalla cultura-ambiente di origine[2].

Queste considerazioni sono particolarmente calzanti per parlare della viandanza di Maya Deren. Dalla natia Kiev agli Stati Uniti e poi da Ginevra fino ad Haiti, Eleanora Derenkovskaja, alias Maya Deren (Kiev 1917 - New York 1961), ha infatti tracciato un percorso di vita e creativo all'insegna del viaggio tra luoghi e linguaggi artistici, stagliandosi come protagonista di punta del cinema indipendente e di ricerca internazionale. Filmmaker radicale e carismatica, il suo impegno si è dispiegato dalla giovanile militanza politica universitaria (fu segretaria nazionale della Young People's Socialist League statunitense) all'iniziazione religiosa (divenne quasi sacerdotessa vudù) in una esemplare pratica estetica ed esistenziale, che attraversa e ri-

[1] J. Kincaid, *Passeggiata sull'Himalaya*, Adelphi, Milano 2025, p. 208.
[2] M.A. Trasforini, *Nel segno delle artiste. Donne, professioni d'arte e modernità*, il Mulino, Bologna 2007, pp. 144-145 (corsivi dell'autrice).

lancia nella contemporaneità diversi campi di indagine e forme d'arte, dalla poesia alla danza, dal cinema all'antropologia.

I suoi film (sei completati e cinque non finiti), tutti girati in 16mm con «ciò che Hollywood spende in rossetti», come Deren dichiarava[3], sondano una differente qualità dell'osservazione e della percezione, valorizzando le possibilità espressive del mezzo cinematografico in opposizione all'egemonia estetica, culturale e ideologica del cinema industriale. La prima proiezione pubblica dereniana, del trittico d'esordio che comprendeva *Meshes of the Afternoon* (M. Deren, A. Hammid, 1943), *At Land* (1944), *A Study in Choreography for Camera* (1945), avvenne a New York nel febbraio del 1946 presso la Provincetown Playhouse del Greenwich Village. Si intitolava *Three Abandoned Films*, enunciazione quanto mai premonitrice e pertinente di una matrice creativa incline al "non finito"[4].

L'epicentro dell'avventuroso percorso di Maya Deren, su cui mi soffermerò in questo scritto, è l'esperienza haitiana, apoteosi di una idea di cinema capace di "far danzare il mondo" assegnando centralità formale al corpo umano e al movimento considerati in simbiosi con il corpo e il movimento del cosmo. L'intento delle sue sperimentazioni coreocinematografiche, chiariva la cineasta, era: «Portare il danzatore fuori dal teatro e dargli il mondo come palcoscenico»[5]. E la sua attrazione per la danza, i giochi, le cerimonie religiose vudù e le forme ritualistiche originava dall'urgenza di un superamento delle nostre abituali nozioni sul reale che Deren riteneva essenziale sia sul piano individuale che su quello culturale. Così, osserva Theresa L. Geller,

> mentre le protagoniste dereniane sembrano essere intrappolate dentro o perpetuamente in fuga dalla sfera domestica che definisce i limiti del loro mondo, il suo attivismo in nome del cinema indipendente ha liberato totalmente le artiste dalla domesticità reclamando un discorso pubblico nel mondo dell'arte[6].

[3] Questo slogan dereniano è nella didascalia di una foto della regista pubblicata in «Esquire» nel dicembre del 1946.

[4] Per approfondimenti sul punto si veda S. Keller, *Maya Deren. Incomplete Control*, Columbia University Press, New York 2015. Quando non diversamente indicato, la traduzione è di chi scrive.

[5] M. Deren, *Choreography for the Camera*, in «Film Culture», 39, Winter 1965, p. 3 (ed. or. in «Dance», October 1945). La definizione di *coreocinema* fu assegnata ai film dereniani dal critico di danza del «New York Times» John Martin.

[6] T.L. Geller, *«Each Film Was Built as a Chamber and Became a Corridor». Maya Deren's Film Aesthetic as Feminist Praxis*, in C. Columpar, S. Mayer (eds.), *There She Goes. Feminist Filmmaking and Beyond*, Wayne State University Press, Detroit (MI) 2009, p. 88. Tra le cineaste vicine e/o ispirate a Maya Deren, cito almeno: Marie Menken, Shirley Clarke, Su Friederich, Barbara Hammer, Carolee Schneemann, Yvonne Rainer, Amy Greenfield, Trinh T. Minh-ha, Julie Dash. Su Menken e Clarke rinvio ai seguenti saggi: A. Trivelli, *Marie Menken, una protagonista del cinema sperimentale statunitense*, in E. Marcheschi, G. Simi (a cura di), *LE SPERIMENTALI. Cinema, videoarte e nuovi media nella prospettiva internazionale dagli anni Venti a oggi*, Edizioni ETS, Pisa 2021; e A. Trivelli, *Dalla cinedanza al video: le stanze in movimento di Shirley Clarke, regista del New American Cinema*, in

Un discorso pubblico che il suo corpus realizzativo continua a irradiare in un inesauribile magistero itinerante e intermediale, comprovato da diverse iniziative recenti dedicate all'opera e all'operatività dereniana[7].

Un'estetica olistica ed esperienziale

Di indole curiosa e dalla singolare intraprendenza, Maya Deren era arrivata alla scoperta della vocazione cinematografica dopo essersi misurata con molteplici esperienze in ambiti apparentemente disparati: dal lavoro come assistente alla ricerca per un libro sulla stregoneria di William Seabrook, allo stato di euforia autoindotta che raggiungeva danzando *for her own*, all'attenzione riservata ai fenomeni di "depersonalizzazione" dell'identità connessi a certe pratiche rituali.

Tra la primavera del 1941 e l'inizio del 1942, l'allora Eleanora ebbe modo di lavorare per Katherine Dunham, poliedrica artista militante, pioniera della danza afroamericana e antropologa, una collaborazione che catalizzò il suo interesse per la «possessione religiosa nella danza», come recita il titolo di un suo saggio pubblicato su «Educational Dance» nel 1942, *Religious Possession in Dancing*. Tale interesse l'avrebbe portata in seguito, da cineasta, a fare quattro viaggi ad Haiti, dove soggiornò complessivamente per circa due anni, impegnata a riprendere le danze cerimoniali vudù per un progetto cinematografico dedicato. Sull'isola caraibica girò un filmato di oltre quattro ore, l'incompiuto Haitian footage, e preparò il libro antropologico *Divine Horsemen. The Living Gods of Haiti*[8], due esempi pregnanti della sua estetica olistica ed esperienziale.

Questi lavori testimoniano la passione profusa da Maya Deren nello studio e nella divulgazione del vudù, il trasporto esercitato sulla sua sensibilità

«Arabeschi. Rivista di studi su letteratura e visualità», 21, 2023, http://www.arabeschi.it/anitatrivellidallacinedanza-al-video-le-stanze-in-movimento-di-shirley-clarke-registadel-new-american-cinema/.

[7] Ricordo la retrospettiva di Home Movies *Maya Deren. Amateur is a Lover* (Bologna, 2021), con tavola rotonda finale online curata da Giulia Simi; *Suono in un tempo trasfigurato* del duo musicale femminile Bono/Burattini (2022); il *graphic novel* di Stefano Alghisi e Marco Madoglio *Maya Deren. La vertigine dell'esistenza* (2023), un unicum editoriale sulla regista di cui è in corso di stampa la versione in inglese; la performance coreografica di Ana Pi *The Divine Cypher* (Festival di Sant'Arcangelo di Romagna, 2023); e, ancora, il volume C. Butler, A. Schwartz (eds.), *Modern Women. Women Artists at the Museum of Modern Art*, The Museum of Modern Art, New York 2010, con la celebre icona botticelliana di *Meshes of the Afternoon* in copertina e un saggio sulla attuale eredità dereniana (MoMA, New York 2010), oltre alle immagini di *A Study in Choreography for Camera* che scorrono al MoMA e a quelle dell'incompleto Witch's Cradle (M. Deren, 1943) nell'omonima sezione *La culla della strega*, sulle artiste d'avanguardia internazionali della prima metà del Novecento (Biennale d'Arte 2022).

[8] M. Deren, *I cavalieri divini del vudù*, Il Saggiatore, Milano 1959 (*Divine Horsemen: The Living Gods of Haiti*, Thames & Hudson, London 1953); ristampe 1997 e 2018.

dalla ricca spiritualità di questa religione sincretica di origine africana, di cui la cineasta esaltò la dimensione esistenziale e pragmatica fondata su una stretta relazione tra esseri umani, divinità (i *loà*) e universo.

Fino al primo viaggio haitiano, finanziato da una borsa di studio della Guggenheim Foundation, la regista aveva sperimentato un cinema ad alta densità emozionale, imperniato sul senso della visione come metodo conoscitivo profondo. Aveva messo a punto una originale pratica di cinedanza, per esplorare la matrice ritualistica, mitologica e antropologica della settima arte, all'insegna di una precipua articolazione tra visualizzazione, elaborazione teorica e pratica di vita.

Del resto, come ha dichiarato Katherine Dunham, Maya Deren era «posseduta dal ritmo»[9]. E in questa prospettiva non stupisce la sua propria esperienza della possessione vudù, riferita nell'ultimo capitolo de *I cavalieri divini del vudù*, dall'ossimorico titolo *La bianca oscurità*, mentre procedeva alla realizzazione dell'Haitian footage e alla iniziazione religiosa nel culto haitiano. *La bianca oscurità* descrive la possessione ad opera di Erzulie, il *loà* del sogno, della creatività e dell'amore. D'altro canto, la luce è insita nello stesso nome d'arte Maya, di derivazione indù, che significa «illusione» (quanto mai congeniale alla settima arte) e ha molteplici sfumature, legate alla creatività e all'intelligenza, all'acqua e, appunto, alla luce.

I viaggi ad Haiti furono inaugurati nel settembre del 1947, ma l'avventura haitiana era stata coltivata a lungo nel vulcanico immaginario di Maya Deren e costituiva l'approdo organico di uno stratificato percorso creativo e speculativo. La ricerca sul campo investiva in modo profondo il rapporto privilegiato che la filmmaker aveva istituito tra corpo e cinema; e l'incompiutezza dell'Haitian footage rivela significative risonanze teoriche ed esistenziali, in primo luogo tra i metodi dell'analisi intellettuale e quelli dell'intuizione artistica.

Il lavoro sull'isola caraibica la espose a un cortocircuito esperienziale e autoriflessivo, che ribaltava impostazioni precostituite esaltando la sua vitale apertura all'inatteso e galvanizzando la sua capacità ideativa. Si pensi, ad esempio, a una serie di progetti cinematografici che la regista elaborò specificamente per l'isola caraibica: dalla istituzione di borse di studio per la re-

[9] La dichiarazione di Dunham è tratta dal documentario di Martina Kudláček *In the Mirror of Maya Deren* (2001). Un precedente documentario sulla regista, *Invocation: Maya Deren*, è stato realizzato da Jo Ann Kaplan per la BBC nel 1987. Deren lavorò per la Dunham Company, la compagnia di danza afroamericana di Katherine Dunham, per dieci mesi come una sorta di factotum. Fu Dunham a infonderle la passione per la cultura afrocaraibica e per il suo tramite conobbe il cineasta praghese Alexander Hackenschmied (Sasha Hammid), che divenne il suo secondo marito e la iniziò al cinema. Per approfondimenti sull'impegno creativo e civile di Dunham rinvio a J. Dee Das, *Katherine Dunham. Dance and African Diaspora*, Oxford University Press USA, New York City (NY) 2017.

alizzazione di film poetici e documentaristici alla fondazione di un Istituto di Cinematografia statale e, persino, di un'industria nazionale di cinema in 16mm[10]. Tali progetti non furono realizzati, e tuttavia confermano un dinamismo operativo corroborato dalla fascinazione di Deren nei confronti dei valori della cultura indigena: nella premessa a *Divine Horsemen* l'autrice esprime la sua gratitudine al popolo haitiano per la sua «semplice esistenza»[11].

Dal coreocinema all'avventura haitiana

Sbarcata sull'isola caraibica carica di entusiasmo e di attrezzature, Maya Deren era pronta a filmare le danze haitiane in vista della creazione di un'opera coreocinematografica in linea con la sua precedente produzione. Nel film da farsi intendeva correlare contrappuntisticamente i comuni giochi di strada dei bambini newyorkesi (la campana, rubabandiera, mano-schiacciamano) con i riti tradizionali haitiani e balinesi. Il progetto iniziale prevedeva la realizzazione di un collage filmico con l'inclusione di brani tratti dai filmati girati a Bali da Margaret Mead e Gregory Bateson, pionieri dell'antropologia visiva e del cinema etnografico, con i quali Maya Deren si confrontò vivacemente mentre era alle prese con il lavoro. Tra il 1936 e il 1938, i due studiosi avevano filmato le danze e le cerimonie balinesi e Deren poteva disporre di alcune sequenze, che aveva duplicato con la dicitura «Film in progress» (1946-1947), per inserirle nel film ideato con l'intesa di dare in cambio quanto avrebbe girato ad Haiti.

Deren li aveva conosciuti in occasione di alcuni seminari dedicati al rapporto tra danza e stili di vita (*The Function of Dance in Human Society*), tenutisi a New York nel 1946. Nel corso della spedizione a Bali, la coppia aveva sperimentato l'uso della fotografia e del cinema come strumenti di analisi antropologica, «lavoro di registrazione scientifica di dati di realtà»[12], legittimandone l'impiego nella ricerca sul campo. Una pratica che poggiava su alcuni motivi concettuali e metodologici che Maya Deren condivideva,

[10] Queste informazioni sono desunte dalle annotazioni di Maya Deren per il progetto di un'industria cinematografica in 16mm (ca 1950, Boston University Library), riportate in M. Sullivan, *An Anagram of the Ideas of Filmmaker Maya Deren. Creative Work in Motion Pictures*, Stockholm University, Stockholm 1997, pp. 229-231. Il fervore progettuale della esperienza haitiana incise anche nell'istituzione della Creative Film Foundation, varata da Deren a New York nel 1954 per sostenere i registi indipendenti e sperimentali: tra i primi premiati della CFF figurano Sara Kathryn Arledge, Stan Brakhage, Robert Breer e Shirley Clarke, futuri protagonisti del rinnovamento cinematografico statunitense.

[11] M. Deren, *I cavalieri divini del vudù*, Il Saggiatore, Milano 1997, p. 22.

[12] C. Marabello, *Sulle tracce del vero. Cinema, antropologia, storie di foto*, Bompiani, Milano 2011, p. 195.

a partire dall'impegno di Bateson e Mead nella ricerca teorica sul cinema etnografico: il ruolo determinante della osservazione partecipante (Mead), ovvero non il semplice studio di una comunità ma la partecipazione alla sua quotidianità e socialità, e la collaborazione tra sapere antropologico e sensibilità artistica (Bateson), coronati dal «pensiero di un cinema come modello di conoscenza del movimento»[13]. Sul versante operativo emersero tuttavia delle divergenze che vertevano sulla considerazione dei rituali e sulla raccolta delle immagini. Mead e Bateson ritenevano il rituale una sorta di performance teatrale: le prestazioni fotografiche e il filmato di Bali furono effettuati, com'è noto, anche dietro pagamento, mentre Deren decise di non attenersi a questa pratica, ritenendo che l'autenticità delle immagini ne avrebbe risentito. Una scelta che faceva perno su una profonda coscienza del medium adottato e dei meccanismi che esso innesca nella fase del *tournage*, vissuto dalla cineasta in una esperienziale compartecipazione a riti, cerimonie, celebrazioni cultuali e secolari.

Nel corso dei quattro viaggi haitiani, svolti tra il 1947 e il 1955, la regista consolidò l'istintiva sintonia con la spiritualità degli haitiani dalla forte impronta sociale e collettiva. In più occasioni osservò che le loro danze avevano un'origine mitica, trasmettevano valori e principi profondamente religiosi, e perciò non potevano essere separate dal contesto cerimoniale. L'esperienza sull'isola caraibica la coinvolse intensamente e presto divenne un'appassionata divulgatrice della dignità religiosa del culto haitiano[14]. I contributi dereniani allo studio etnografico del vudù includono non solo il filmato incompiuto e il citato libro antropologico ma anche un corposo repertorio fotografico, la registrazione di musiche rituali e popolari, articoli, seminari e interventi alla radio e alla televisione. Le registrazioni sonore di percussioni, canti e cerimonie ammontano a cinquanta ore complessive; fino al primo viaggio haitiano la cineasta non aveva previsto di utilizzarle per il film progettato ma ne usò in seguito alcune per diverse occasioni.

A fronte dei meticolosi studi da lei svolti sulla storia del colonialismo, della schiavitù, della ribellione e sulle pesanti ingerenze degli Stati Uniti nella vita politica di Haiti,

[13] *Ivi*, p. 200.

[14] Il termine vudù, che in italiano appare anche come vodu, vudu e vodù, indica una divinità o un oggetto dal potere spirituale, ma sta anche a designare la religione sincretica haitiana, nata dalla mescolanza delle radici cultuali africane (importate con le tratte di schiavi dall'Africa occidentale), di quelle dei nativi e del cattolicesimo dei colonizzatori. Legalizzato solo nel 1987, il vudù ha rappresentato, durante lo schiavismo, da un lato una forma di riscatto e di evasione, dall'altro un potente strumento di coesione per comunità in gran parte prive del sentimento di una vera identità etnica. Fu il grimaldello della rivoluzione del 1803-1804 che fece di Haiti la prima Repubblica nera al mondo.

più filmava e fotografava, più diventava evidente che non riusciva a catturare il contenuto sotto la superficie di ciò che osservava. […] La cosmologia haitiana era più profonda e più complessa di quanto avesse potuto immaginare semplicemente leggendo la letteratura antropologica[15].

Le riprese sul campo si concentrarono sulle cerimonie rituali, durante le quali gli adepti invocano gli spiriti antropomorfi con l'accompagnamento dei tamburi e delle danze. L'apice di queste cerimonie è la possessione, epifania "vivente" del divino: quando un individuo è posseduto cade in trance e diviene il "cavallo" del loà invocato, assumendone fisicamente qualità e funzioni assegnate dal pantheon vudù. Il posseduto canta, danza e mangia con la comunità raccolta per le celebrazioni, catechizzandola e dispensando consigli e protezione. *Divine Horsemen. The Living Gods of Haiti* mutua il titolo da questa ierofania: i «cavalieri divini» sono, appunto, osserva Deren nel libro, «gli dei viventi di Haiti». In un'intervista radiofonica, la regista spiegava che per gli haitiani

> gli dei non possono essere serviti solo con la testa, con la semplice preghiera; […] ma con il corpo e con tutto il cuore, […] con l'anima, ed è questa una delle ragioni che spiegano la piena partecipazione ai rituali. Tutti vi contribuiscono, e nel mio libro definisco le loro danze come meditazioni del corpo. Anche il corpo medita, proprio come la mente medita le idee[16].

Si tratta di una considerazione congeniale all'uso «somatico» della cinepresa dereniana, che registra con intrepida osservazione partecipante gli eventi cerimoniali, sacri e profani, affidando la loro impronta corporea, coreografica e relazionale alle silenziose e fulgide immagini in bianco e nero dell'Haitian footage[17].

Le oltre 4 ore del filmato, custodito presso l'Anthology Film Archives a New York, colpiscono, in prima istanza, per l'intensità dello sguardo: epifania della "messa in presenza" della cinepresa (una Bolex H16), che testimonia il coinvolgimento emozionale della cineasta, emanando un «respiro vitale», commenta Keith Sanborn, come se le immagini fossero esse stes-

[15] M.A. Durant, *Maya Deren Choreographed for Camera*, Saint Lucy Books, Baltimora (MD) 2022, pp. 218-219.

[16] Intervista radiofonica di Dave Garroway, 06/06/1953, in A. Trivelli, *Sulle tracce di Maya Deren. Il cinema come progetto e avventura*, Lindau, Torino 2013, p. 326, nota 18.

[17] La locuzione «somatic camera» (cinepresa somatica) è di P. Adams Sitney che l'ha coniata a proposito del cinema di Marie Menken (cfr. P. Adams Sitney, *Marie Menken and the Somatic Camera*, in Id., *Eyes Upside Down. Visionary Filmmakers and the Heritage of Emerson*, Oxford University Press, New York 2008, pp. 21-47). Menken collaborò con Deren per *At Land* e *The Very Eye of Night* (1959). Si ricordi, inoltre, che Sitney aveva definito le opere dereniane e quelle da lei ispirate «trance films» (cfr. *Visionary Film. The American Avant-Garde*, Oxford University Press, New York 1974).

se «possedute», e dotate di una vita propria, «scevra da pontificazioni»[18]. Buona parte dell'Haitian footage è costituita dalle riprese della *cérimonie caille* (la cerimonia del tempio), l'elaborata festa annuale per la benedizione dell'*hounfor* (il tempio) e la più importante delle cerimonie religiose vudù celebrata nell'arco di 8 giorni. Deren ne registra gli eventi emblematici, prevalentemente applicando il "montaggio in testa", ovvero montando già mentre gira, un principio tecnico e teorico che la cineasta discute nei suoi scritti, e in particolare in *Creative Cutting*, stilato nella primavera del 1947, poco prima del viaggio haitiano[19].

Lo stile dell'Haitian footage procede per blocchi di sequenze scandite dagli accadimenti e aderenti ai movimenti agiti nello spazio (in prevalenza *en plein air*), grazie alla mobilità della cinepresa a mano che pare suggerire il ritmo di una danza. La regista risponde con il ralenti ai sussulti e alle torsioni dei corpi posseduti, all'acrobaticità di gesti, passi e movenze. L'empatica visione dereniana è agli antipodi della "vulgata" vudù spettacolarizzata *in primis* proprio dal cinema[20]. Anche la possessione, col suo forte impatto visivo, è saldamente dentro la trama ben definita delle cerimonie religiose. Vediamo il ripetitivo rullare dei tamburi, il ritmico movimento collettivo e la partecipazione emotiva della comunità: il *serviteur* (la persona posseduta), "montato dagli dei", versa in uno stato di sonnambulismo ma mostra un'insospettabile destrezza di movimenti e capacità di resistenza. Il ralenti esalta la precisione formale in cui si iscrivono le manifestazioni cerimoniali, regolate da formule previste, collaudate e controllate dalla comunità presieduta dall'*houngan* (il sacerdote vudù).

Un film-rituale che elude il paradigma rappresentazionale oculocentrico, fondato sulla distanza, mentre asseconda le forme e i ritmi di riti e celebrazioni. Questa sfida lanciata creativamente da Maya Deren al binarismo culturale e ideologico mente/corpo è, in definitiva, la violazione di una artista dei metodi ortodossi dell'etnografia dominante: come puntualizza Ilona Hongisto,

> ultimamente, le questioni dell'interculturalità, dell'esperienza e della corporeità hanno modificato la comprensione del film documentario etnografico e dei suoi confini e presupposti. E a questo cambiamento, che si è innescato proprio dall'epo-

[18] K. Sanborn, *Anthology Film Archives Program* (September-December 1993), in M. Sullivan, *An Anagram of the Ideas of Filmmaker Maya Deren*, cit., p. 277.

[19] *Creative Cutting* è uscito in due parti in «Movie Makers», nel maggio e nel giugno 1947; nel novembre 1952, il n. 30 (1952) di «Cinema» ne ha proposto la traduzione italiana in forma unitaria: *I cineridottisti e il montaggio creativo.*

[20] Si pensi a film come *Ho camminato con uno zombi* (*I Walked with a Zombie*, 1943) di Jacques Tourneur, *Angel Heart - Ascensore per l'inferno* (*Angel Heart*, 1987) di Alan Parker, *The Blair Witch Project* (Id., 1999) di Daniel Myrick ed Eduardo Sanchez, per citare solo qualche titolo statunitense.

ca in cui Deren fu attiva, il suo lavoro haitiano ha contribuito in buona misura, in direzione di un ripensamento dei paradigmi teorici e realizzativi del documentario etnografico[21].

Del resto, per Jean Rouch, pioniere e teorico del *cinéma-vérité*, riprendere i rituali di possessione era a fondamento di una «antropologia condivisa», innescata dall'uso di «una cinepresa partecipante», strumento di contatto fra cineasta e soggetto filmato[22]. In questo contesto realizzativo e concettuale, il regista francese maturò la teoria della *cine-trance*, che, evidenzia Catherine Russell, «collegava l'ontologia cinematografica al fenomeno della trance». In sintesi, l'insistenza di Rouch e di molti altri suoi colleghi nel filmare le possessioni forse risiede, prosegue la studiosa, «nell'intrinseca analogia tra cinema e possessione, tra la visione cinematografica e la trance»[23].

Deren sentiva profondamente la responsabilità di come il pubblico avrebbe potuto recepire i rituali da lei ripresi, di cui desiderava trasmettere l'ineffabile integrità spirituale. Rispettare la cultura haitiana significava per la regista non profanare le immagini che ne avevano «imprigionato la bellezza»[24]. Con l'Haitian footage focalizza «i limiti della rappresentazione cinematografica»[25]:

> Mentre i suoi documenti scritti costituiscono una traduzione del vudù haitiano in un'altra lingua – l'inglese letterario/la prosa accademica – le sue riprese cinematografiche sono un tentativo di rappresentare direttamente l'esperienza senza alcuna mediazione. […] Per Deren, il potenziale auratico del cinema era la sua abilità di rendere visibili i fatti della mente. Mentre nei suoi film sperimentali era possibile dare una rappresentazione imagista della propria mente e della propria soggettività, ad Haiti la frattura tra esperienza e rappresentazione cinematografica diventa inconciliabile e l'aura si disintegra[26].

Dopo l'inattesa e prematura morte di Maya Deren, per emorragia cerebrale a 44 anni, non sono state rinvenute indicazioni sul montaggio del filmato haitiano, di cui peraltro la regista rivendicava il riconoscimento come

[21] I. Hongisto, *Towards Embodied Knowledge? Maya Deren's «Divine Horsemen. The Living Gods of Haiti» and the Rupture of Ethnographic Documentary Film*, in «Wider Screen», February 2004, pp. 11-12, http://widerscreen.fi/2004/2/towards_embodied_knowledge.htm.

[22] J. Rouch, *Il cinema del contatto*, a cura di Raoul Grisolia, Bulzoni Editore, Roma 1988, pp. 38 e 66.

[23] C. Russell, *Ecstatic Ethnography: Maya Deren and the Filming of Possession Rituals*, in I. Margulies (ed.), *Rites of Realism. Essays on Corporeal Cinema*, Duke University Press, Durham (NC) 2003, pp. 274 e 288.

[24] M. Deren, *I cavalieri del vudù*, cit., p. 23.

[25] C. Russell, *Ecstatic Ethnography […]*, cit., p. 285.

[26] *Ivi*, pp. 285-286. L'imagismo del cinema dereniano, in particolare in *A Study in Choreography for Camera*, è stato discusso da Sitney nel suo saggio *Imagism in Four Avant-Garde Films*, in «Film Culture», 31, Winter 1963-1964.

documentazione di valore etnografico. Nel 1978 è uscito un film sonoro e in bianco e nero (in 16 mm, di 52'), realizzato da Teiji e Cheril Ito, che assembla selettivamente parti dell'Haitian footage e ha per titolo *Divine Horsemen. The Living Gods of Haiti*, lo stesso del libro dereniano di cui sono riportati alcuni brani come commento alle immagini[27]. Si tratta di un reportage tradizionale, lontano dallo stile della cineasta (l'approccio documentaristico tradizionale era agli antipodi dei suoi principi estetici[28]), ma ha indubbiamente il merito di divulgare, almeno in parte, quel suo prezioso lavoro "abbandonato".

[27] Teiji Ito è stato il terzo ed ultimo marito di Maya Deren nonché l'autore delle colonne sonore di alcuni suoi film. Ha curato anche la musica di questo suo lavoro postumo, usando una selezione del repertorio musicale haitiano registrato dalla cineasta. Cheril Ito, montatrice, è la sua seconda moglie.

[28] Sul punto si veda il suo più noto scritto teorico, M. Deren, *An Anagram of Ideas on Art, Form and Film*, The Alicat Book Shop Press, New York 1946; tradotto parzialmente in italiano come *Un anagramma di idee su arte, forma e film*, in P. Bertetto (a cura di), *Il grande occhio della notte. Cinema d'avanguardia americano 1920-1990*, Lindau, Torino 1992.

Da Viaggio in India *al* Regno delle meduse*: le viandanze di Lola Kreutzberg*

Maria Ida Bernabei

Ci sono incontri d'archivio che invitano al viaggio. Al viaggio per terre lontane, ma anche a un viaggio per archivi che apre vie inedite allo studio della circolazione dei film. O a un viaggio tra generi cinematografici che allenta le maglie della classificazione. O, infine, al viaggio nel campo delle possibilità, lungo tutte le declinazioni possibili del sé.

Nel fondo Fiat dell'Archivio Cinema Impresa di Ivrea (CIAN) è custodito *Viaggio in India* (1929), un breve film che potrebbe essere doppiamente catalogato come "film d'esplorazione" e "film d'impresa"[1]. Esordisce infatti con tutti i *topoi* dei film di spedizione degli anni Venti che, a loro volta, si innestano sull'impianto coloniale dei reportage degli anni Dieci: la cartina che mostra l'itinerario tappa per tappa, il racconto visivo delle popolazioni incontrate e delle loro usanze che, da un lato, tende verso l'obiettività scientifica e l'etnografia e, dall'altro, è improntato a una concezione pittoresca di esotismo in cui le collocazioni temporale e geografica sono vaghe quanto il primitivismo dei popoli ritratti[2]. *Viaggio in India* è testimone, in particolare, del filone di spedizioni geografiche sponsorizzate dalle industrie automobilistiche, come quelle transahariane della Citroën: la prima missione Haard-Dubreuil a bordo dei "semicingolati" Citroën, documentata da Paul Castelnau nel 1923 in *La Traversée du Sahara en auto-chenilles*; o la seconda, che Léon Poirier narra in *La croisière noire* del 1926; o, ancora, il terzo viaggio Citroën nel centro Asia che lo stesso Poirier e André Sauvage raccontano in *La croisière jaune* del 1929.

Ma *Viaggio in India* è anche un film promozionale, che lascia ampio spazio ad accurate descrizioni tecniche del veicolo Fiat protagonista dell'avventura – avventura che occupa con toni trionfali anche «La pagina della Fiat», supplemento domenicale de «Il gazzettino» e *house organ* della casa automobilistica. Si tratta di un «pittoresco» viaggio di 36.000 chilometri a

[1] Ringrazio Elena Testa del CIAN per la segnalazione.

[2] Per un inquadramento generale sul film di spedizione si vedano J. Ruoff (ed.), *Virtual Voyages. Cinema and Travel*, Duke University Press, Durham-London 2006 e L. Caminati, J.L. Cahill (eds.), *Cinema of Exploration. Essays on an Adventurous Film Practice*, Routledge, New York-London 2021.

bordo di «autobus Fiat» acquistato in India, quindi – si sottolinea – a bordo di «una vettura in serie», che si dimostra in grado di affrontare ogni imprevisto, come quando esce di carreggiata, rigorosamente per «falsa manovra», venendo soccorsa da due «servizievolissimi» elefanti, e riapparendo «incolume sulla strada: non vi è che da mutare una gomma e la corsa ripiglia»[3]. Di fatto il reportage realizzato in India – su cui adesso torniamo – viene sostanzialmente risemantizzato dalla Fiat in film pubblicitario, «documentazione persuasiva ed attraente della solidità e agilità della macchina», operazione che conferma l'abitudine dell'azienda di reimpiegare a fini promozionali estratti di altre pellicole, decontestualizzandole. Diversamente dai film transahariani della Citroën, infatti, in cui la casa automobilistica aveva effettivamente sponsorizzato le spedizioni, questo viaggio in India e il relativo film non sono finanziati dalla Fiat, che si limita invece ad appropriarsi di quei materiali per utilizzarli a fine promozionale: «tutto quanto di più indiano può impressionare corre nella cinematografia della signora Kreutzberg sulle ruote della Fiat», chiosa l'articolo. Ecco, oltre alla sua identità "viandante", ibrida tra film di viaggio e d'impresa, ciò che rende questo piccolo prodotto Fiat diverso dagli altri coevi è proprio lei, la «signora Kreutzberg», che del "viaggio in India" è il capo spedizione e l'autista, e della pellicola lì realizzata la regista, l'operatrice e la co-produttrice. Il *Viaggio in India* Fiat è appunto un estratto delle riprese della missione che Lola Kreutzberg aveva intrapreso da sola nel 1929. Ma chi era questa donna che, nel 1929 parte, sola, alla volta dell'India?

Wunderland Bali

Boema, classe 1887[4], negli anni Dieci Lola Kreutzberg studia zoologia a Monaco, lavorando poi presso il reparto fotografico dell'Istituto di Medicina Veterinaria dell'Università – impiego che imprimerà al suo percorso una direzione determinante, come vedremo. Parallelamente lavora come giornalista, maturando un interesse per l'Oriente che la porta a scrivere nel 1922 un primo volume sulle religioni indiane. In effetti, questo del 1929 in India, acclamato dalla Fiat, non era nemmeno il suo primo viaggio: quattro anni prima, nell'agosto 1925 Kreutzberg era già partita alla volta di Bali e Sumatra per una spedizione in solitaria parzialmente finanziata dal *Kulturfilmabteilung* della UFA, il dipartimento che aveva in carico la produzione dei documentari educativi (*Kulturfilme*). Realizza in quell'occasione *Wun-*

[3] Anon, *Fiat-Film*, in «La pagina della Fiat», supplemento de «Il gazzettino», 02/06/1929, s.p.
[4] Nasce il 2 agosto 1887 a Nürschan, Austria-Ungheria (oggi Nýřany, Repubblica Ceca).

derland Bali (1927), un film «creato in ogni dettaglio da una donna tedesca, che senza alcun aiuto ha intrapreso una spedizione nelle Isole della Sonda e ha studiato il paese e la sua gente»[5], oggi considerato perduto come la maggior parte del patrimonio non-fiction muto tedesco[6]. Kreutzberg era infatti partita da sola, con la sua Adler 6/25, un modello molto comune negli anni Venti anche per le donne, cui dal 1909 era consentito ottenere la patente sotto consenso di padre o marito. Con lo stesso modello anche la pilota Clärenore Stinnes compirà nel 1927 il primo giro del mondo in macchina, anch'ella realizzando un film (*Im Auto durch zwei Welten* [In auto attraverso due mondi], 1931).

Sola alla guida, per garantire riprese di immediata reattività, Kreutzberg montava la cinepresa sul sedile del passeggero, proprio come viene mostrato in *Die Wunder des Films* ([Le meraviglie del cinema] 1928) di Edgar Beyfuss, direttore al tempo del *Kulturfilmabteilung* della UFA [fig. 1]. Il curioso intreccio d'archivio che vede la donna in persona comparire nel film in questione, la inserisce a pieno titolo in quella temperie modernista che, negli anni Venti, porta avanti un'indagine ad ampio spettro sulla sperimentazione. Infatti *Die Wunder des Films* – che di fatto documenta la realizzazione dei *Kulturfilm* UFA riservando molta attenzione al film scientifico e alle sue tecniche (ralenti, accelerato e microcinematografia) – circolò molto in quei centri propulsori di un rinnovamento della sensibilità estetica che erano i circoli d'avanguardia[7]. Mostrando concretamente cosa vuol dire "sperimentare" e che cosa è, nella pratica, un film "sperimentale", questo lavoro è emblematico per comprendere i nessi tra l'avanguardia del periodo tra le due guerre e i settori della produzione degli *useful film*[8].

Interessante anche l'aspetto produttivo di *Wunderland Bali.* Al di là dei parziali finanziamenti della UFA, la spedizione di Kreutzberg fu infatti possibile – come da testimonianza attestata nel diario di viaggio della donna – solo perché lei stessa si assunse in toto «la responsabilità di

[5] Come recita il primo intertitolo del film, cfr. J. Goergen, *Im Schatten von Reiniger und Riefenstahl. Filmwege von Frauen im deutschen Animations-, Dokumentar- und Kulturfilm bis 1945*, in *Frauen - Film - Frauen. Deutsche Dokumentar-, Animations- und Kulturfilme bis 1954*, Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin 2002, p. 14. Quando non diversamente indicato, la traduzione è di chi scrive.

[6] Cfr. K. Kreimeier, A. Ehmann, J. Goergen (Hg.), *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland*, vol. 2, *Weimarer Republik, 1918-1933*, Reclam-Hauses des Dokumentarfilms, Stuttgart 2005-2006, p. 16, alla cui integralità rimando anche per informazioni sul documentario tedesco nell'epoca di Weimar.

[7] Anon., *Die Wunder des Films. Sondervorstellung des Volks-Film-Verbandes im Tauentzienpalast*, in «Lichtbild-Bühne», 22, 29, 04/02/1929. Beyfuss è anche autore di un testo di riferimento per il *Kulturfilm*: E. Beyfuss, A. Kossowsky, *Das Kulturfilmbuch*, Carl P. Chryselius'scher Verlag, Berlin 1924.

[8] Cfr. C. Acland, H. Wasson, *Useful Cinema*, Duke University Press, Durham 2011.

portare a termine la spedizione da sola, assumendo tutte le funzioni di regista, produttrice, cineoperatrice, zoologa e autista»[9], riducendo così a un quarto i costi della spedizione. Come ricorda Gerlinde Waz, curatrice alla Deutsche Kinemathek, all'epoca era infatti quasi impossibile per le donne ricevere un sostegno finanziario per simili progetti, diversamente da quanto garantito ai colleghi uomini, che potevano invece contare su squadre più attrezzate e più costose – si pensi, ad esempio, a Colin Ross e Martin Rikli della UFA, e soprattutto ad Hans Schomburgk e al duca Adolf von Mecklenburg, ex governatore del Togo, cofondatori della casa di produzione Übersee, specializzata nella realizzazione di film coloniali a scopo propagandistico, che nel 1907 avevano viaggiato con una squadra di settecento uomini[10].

Paradossalmente, la condizione di viandante solitaria di Kreutzberg pare averle procurato anche dei vantaggi, risvegliando «nelle persone un'energica e cavalleresca propensione all'aiuto» e consentendole di realizzare «film che a un uomo non sarebbero mai stati permessi». Infatti, come lei stessa ricorda, a Bali la «donna bianca lavoratrice»[11] conquistò la fiducia del principe locale Raka Soekawati, col cui supporto riuscì a filmare danze rituali vietate agli Europei, come la trance dei bambini, il Sanghyang e il Kecak, che furono appositamente messe in scena per la cinepresa e che lei fu la prima a filmare, seguita poi da Friedrich Dalsheim che le mostrò nuovamente in *L'isola dei demoni* (*Die Insel der Dämonen*, 1933). Di queste pionieristiche riprese resta traccia in alcuni *Kulturfilm* ancora esistenti e conservati al Bundesarchiv, come *Allerlei Volksbelustigungen in Java* (1927), realizzato a partire dai materiali girati durante la spedizione, secondo la consueta prassi dell'epoca che prevedeva la produzione di molti soggetti a partire dallo stesso girato, così da ottimizzare gli sforzi produttivi di tali spedizioni[12].

[9] L. Kreutzberg, *Tiere, Tänzerinnen und Dämonen*, Carl Reissner Verlag, Dresden 1929, p. 31. Nel libro compare anche una pagina pubblicitaria delle vetture Adler.

[10] E anche nelle due spedizioni africane del 1913-14 e del 1923. Per Hans Schomburgk infatti «non c'è migliore propaganda per un Paese di una spedizione ben equipaggiata […] che ne mostri il potere tecnico ed economico» (H. Schomburgk, *Ich such in Afrika das letzte Paradies*, Militärverlag Siegismund, Berlin 1940, p. 10). Si veda anche G. Waz, *Heia Safari! Träume von einer verlorenen Welt. Expeditions-, Kolonial- und ethnographische Filme*, in Kreimeier, A. Ehmann, J. Goergen (Hg.), *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland*, cit., pp. 187 e sgg.

[11] L. Kreutzberg, *Tiere, Tänzerinnen und Dämonen*, cit., p. 32. Kreutzberg racconta il suo viaggio anche in *Am Hofe des Fürsten von Bali*, in «Sport im Bild», 8, 15/04/1927, pp. 396-418.

[12] Ad esempio, Martin Rikli ricava dodici soggetti diversi durante la spedizione in Nord Africa del 1929, tra cui i lungometraggi *Am Rande der Sahara* (1930), *Land ohne Schatten* (1930) e numerosi cortometraggi sulla colonizzazione italiana in Tripolitania e Cirenaica, presentata come un esempio positivo, cfr. M. Rikli, *Ich filmte für Millionen: Fahrten, Abenteuer und Erinnerungen eines* Filmberichters, Schützen-Verlag, Berlin 1942, p. 105.

Da questi film superstiti e dalle cronache possiamo desumere che *Wunderland Bali* rispecchiasse la *Weltanschauung* dell'epoca, ovvero fosse un tipico documentario coloniale con intenti etnografici, in cui un narratore onnisciente spiega agli spettatori occidentali le usanze di una popolazione "straniera", nell'idea di catturare "civiltà primitive" che rischiano di scomparire con l'avanzata della modernità, indugiando sul fascino dell'esotismo e senza lasciare spazio a prospettive critiche sull'oppressione della popolazione di Bali da parte dei colonizzatori olandesi. Fu proprio questo genere di critiche a essere mosse a Kreutzberg anche all'epoca dal Volksverband für Filmkunst (VFV), un'organizzazione legata alla frangia avanguardista di estrema sinistra che realizzava film di militanza politica e che era impegnata nella circolazione dei film sperimentali, tra cui quello stesso *Wunder des Films* dove la regista compare protagonista. Questa intimità di contesto e sensibilità spiega anche perché *Wunderland Bali* sia stato menzionato da Hans Richter nella pubblicazione da questi redatta per la sezione cinematografica della mostra Film und Foto, certo per via della sua regia femminile e per i motivi conduttori delle bambole e dei giochi di ombre che riecheggiavano l'opera di altre artiste come Lotte Pritzel e Lotte Reiniger[13]. Nonostante ciò non sfuggono al VFV le contraddizioni proprie all'opera dell'autrice: la rivista «Film und Volk» commenta infatti così il suo lavoro nel 1930: «Nel suo viaggio alle colonie, Lola Kreutzberg ha scorto solo gli aspetti esotici, ma è rimasta cieca davanti alla lotta di queste popolazioni oppresse, alla miseria, alla povertà e alla tirannia del sistema coloniale»[14].

Da questo limitante modello si distaccherà in parte un film come *Menschen im Busch* ([Uomini nella boscaglia] 1930), realizzato dall'etnologa Gulla Pfeffer e da Friedrich Dalsheim in Togo, che abbraccia la lezione di Flaherty e concentra il racconto sulla vita di una madre di famiglia, provando ad adottare la prospettiva di chi viene ripreso. *Menschen im Busch*, che è il primo *Kulturfilm* sonoro, non presenta però nessuna voce fuori campo: fu invece doppiato a Berlino, dalla Melophon-Tobis, da persone originarie del Togo, e sonorizzato a posteriori con strumenti africani del Museo Etnologico di Amburgo, prestando quindi un'attenzione al tempo quasi inedita all'aspetto dell'"autenticità"[15].

[13] Cfr. H. Richter, *Nemici del cinema oggi, amici del cinema domani* (1929), Edizioni Centro Espressioni Cinematografiche, Udine 1991.

[14] Anon., *Lola Kreutzberg, "Tiere, Tänzerinnen und Dämonen"*, in «Film und Volk», 03/01/1930, p. 24. Sul VFV si veda M. Cowan, *Film Societies in Germany and Austria 1910-1933*, Amsterdam UP, Amsterdam 2023, pp. 181-245.

[15] Gulla Pfeffer racconta la sua spedizione in Togo nel resoconto di viaggio *Die weiße Mah. Allein bei Urvölkern und Menschenfressern*, Minden i. W.- Köhler, Leipzig-Berlin 1929; si veda anche G. Pfeffer, *Eine weisse Frau allein bei den Schwarzen*, in «Uhu», 5, 1928-29, pp. 48-54.

Miss Lola

Con spiccato spirito imprenditoriale, prima ancora che *Wunderland Bali* uscisse nelle sale tedesche nel 1927, Lola Kreuzberg era già in viaggio per New York dove mostra il suo film al Museo di storia naturale, cercando potenziali distributori[16]. Nell'agosto dell'anno successivo parte per la sua seconda spedizione, quella in India del Film Fiat, durante la quale realizza una ventina di documentari educativi per la IG Farben, un'azienda chimica che in quegli anni era molto attiva nella produzione di questo genere filmico. In India scrive e produce anche *Elefanten Nuri* (H. Stuart, 1927), un lungometraggio documentario su un conducente di elefanti e la sua famiglia che aveva l'obiettivo di mostrare, della «vera India», la «gente comune», intenta a «mangiare il riso nelle buie abitazioni, a guardare i fachiri alla fiera, nella sua devozione religiosa», come recitano gli intertitoli, e che circolò molto all'epoca nei circoli d'avanguardia, soprattutto alla London Film Society.

Kreutzberg è ormai famosa, tanto che in occasione di questo secondo viaggio anche il cinegiornale *Emelka Woche* le dedica un servizio alla partenza dall'aeroporto di Tempelhof: «Un'esploratrice coraggiosa. La nota viaggiatrice di Bali, la signora Lola Kreutzberg, intraprende una nuova spedizione, che questa volta la porterà nell'India britannica»[17]. La sua figura gode infatti di un'importante eco mediatica, non senza il contributo della sorella, abile donna d'affari che teneva i rapporti con la stampa: il «Berliner Illustrirte Zeitung» aveva già pubblicato dal 1926 una serie dei suoi resoconti di viaggio e forse la Ullstein Verlag, a cui il periodico afferiva, aveva anche in parte co-finanziato in parte la spedizione. Come l'aviatrice Thea Rasche, Lola Kreutzberg diviene in fretta una figura di riferimento per l'emancipazione femminile, incarnando l'ideale contemporaneo della nuova donna germanica: sicura di sé, elegante, cosmopolita[18]. Per questi motivi nel 1926 l'artista del Bauhaus Marianne Brandt le dedica un fotomontaggio, intitolato *Miss Lola* [fig. 2], che rielabora l'immagine del giaguaro del

[16] Cfr. lettera del 9 ottobre 1926 di Lola Kreutzberg a James Burton Pond, capo del Pond Lecture Bureau di New York, che gestiva le conferenze negli Stati Uniti di oratori e artisti stranieri, online. Sarebbe inoltre utile verificare se Margaret Mead si riferisse proprio a *Wunderland Bali* – o a *L'isola dei demoni* di Dalsheim? – quando ricorda di avere visto dei film sulla trance balinese anni prima del soggiorno a Bali nel 1936 con Gregory Bateson, e prima ancora dei film dell'allieva Jane Belo: «io avevo qualche cognizione frammentaria sulla cultura balinese. Molti anni prima avevo visto un film sulla danza in trance» (M. Mead, *Lettere dal campo, 1925-1975*, Mondadori, Milano 1979, p. 169). Cfr. anche I. Jacknis, *Margaret Mead and Gregory Bateson in Bali: Their Use of Photography and Film*, in «Cultural Anthropology» 3, 2, 1988, pp. 160-177.

[17] *Emelka Woche*, 6, 1928, Bundesarchiv-Filmarchiv, Archiv-Nummer 496.

[18] Sulla "modernizzazione" della donna di Weimar, si veda K. Sutton, *The Masculine Woman in Weimar Germany*, Berghahn Books, New York 2011.

«Berliner Illustrirte Zeitung»[19] e la colloca in un vorticoso paesaggio in cui le terre coloniali diventano terreno di conquista per donne moderne e indipendenti – da cui il titolo in inglese, *"Miss" Lola*, inteso in senso internazionalista e giocoso a delimitare un campo professionale nuovo per le donne, che sia Brandt che Kreutzberg stavano parallelamente esplorando. Giocato sulla dialettica tra contesto coloniale e tecnologia moderna, il fotomontaggio sfida però la retorica del primitivismo, comune all'epoca, integrando produttivamente fauna selvatica, elementi della cultura balinese – in basso a sinistra compare la fotografia di una donna balinese scattata dalla stessa Kreutzberg[20] – e gli elementi della modernità urbana: treni e intarsi di binari, aeroplani che sfrecciano nei cieli, la folla – l'attore moderno della metropoli per eccellenza – e la protagonista delle imprese di Lola, l'auto da corsa. In basso a destra, infine, compare una schiera di gambe femminili intente a ballare la *Ausdruckstanz*, la danza espressionista celebrata anche in *Das Blumenwunder* ([Il miracolo dei fiori] 1926), un *Kulturfilm* prodotto dalla BASF e dalla stessa IG Farben per cui Kreutzberg aveva lavorato. Il film, che fu proiettato anche al Bauhaus, è infatti basato sul dialogo di sovraimpressioni tra *time-lapse* di fiori in crescita e immagini di questa danza, percepita all'epoca come espressione spontanea del fluire della forza vitale, il *Ryhtmus*, in rapporto all'esperienza meccanizzata della società moderna[21].

Infine, come quella di Lola Kreutzberg, anche le figure di Gulla Pfeffer e Clärenore Stinnes furono investite da un'importante eco mediatica, in quanto uniche tre donne nell'era "Bubikopf" a essersi dedicate al genere dei film di spedizione, allora appannaggio maschile, come abbiamo visto. Impossibilitate a ricevere gli stessi finanziamenti dei colleghi uomini, queste donne poterono contare sostanzialmente sul sostegno finanziario delle famiglie, in genere appartenenti a una media borghesia colta e facoltosa, e partirono sempre in solitaria o con squadre molto piccole: Kreutzberg sola; Stinnes, che pure ottenne finanziamenti dalla Adler, accompagnata da due meccanici e un cameraman, il futuro marito Carl-Axel Söderström; Pfeffer con una équipe di diciotto persone, tra cui la fotografa Lotte Errell che dalla spedizione trasse il libro

[19] Cfr. la copertina del «Berliner Illustrirte Zeitung», 35, 18, 30/04/ 1926.

[20] Cfr. L. Kreutzberg, *Mentawei: Mit Auto und Kurbelkasten durch Niederländisch- Indien*, in «Berliner Illustrirte Zeitung», 35, 15, 11/04/1926, pp. 453-54, che presenta con toni entusiasti l'impresa di Kreutzberg, «la prima donna a gestire da sola il lavoro di un simile progetto cinematografico, che di solito è condiviso con uno scienziato, un regista e diversi tecnici» (p. 454).

[21] Su *Miss Lola* si veda E. Otto, *Tempo, Tempo! The Bauhaus Photomontages of Marianne Brandt*, jovis Verlag, Berlin 2005, pp. 31-33. Su *Das Blumenwunder* al Bauhaus, cfr. Anon., *Film im Bauhaus*, in «Film-Kurier», 66, 18/03/1927. Si veda anche J. Blankenship, *"Film-Symphonie vom Leben und Sterben der Blumen": Plant Rhythm and Time-Lapse Vision in Das Blumenwunder*, in «Intermédialités. Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques», 16, 2010, pp. 83-103.

fotografico *Kleine Reise zu schwarzen Menschen*[22]. Queste donne sfidarono i pregiudizi (non solo maschili) dell'epoca – anche Gulla Pfeffer ricorda di essere stata trattata come una millantatrice al momento della ricerca di finanziamenti, e la giornalista Leonore Wulff, nella prefazione al suo resoconto di viaggio, candidamente dichiara di non sapere cosa aspettarsi da una donna nel campo della ricerca[23] – e aprirono nel limite il campo infinito delle possibilità.

Celebre creatrice di film sugli animali

Nella sua vita Lola Kreutzberg ha viaggiato tanto. Certo macinando chilometri in paesi "esotici", ma anche spaziando tra i generi cinematografici e tra le varie versioni possibili di sé, sempre pronta a reinventarsi. È stata anche pioniera del documentario scientifico, in particolare «celebre creatrice di film sugli animali», come il «Berliner Illustrirte Zeitung» la presenta in occasione della partenza per l'impresa balinese[24]. Di casa al *Kulturfilmabteilung* della Ufa, tanto da comparire nel suo film promozionale *Die Wunder des Films*, Kreutzberg aveva in realtà iniziato a girare brevi documentari sugli animali già ai tempi della sua formazione in zoologia all'Università di Monaco. Dal 1921 realizza infatti per la Filmhaus Deitz la serie a cadenza mensile *Lo-Zoo*, prevalentemente incentrata su animali autoctoni, ma che talvolta si dedicava anche alle specie esotiche custodite allo zoo di Monaco, e che forse adottava già una formula societaria a lei in qualche modo riferibile[25]. Kreutzberg lavora da autodidatta, adattando a studio di posa la mansarda di casa sua e facendo, ancora una volta, tutto da sola – «osservazione, riprese e montaggio», come recitano gli intertitoli dei suoi pochi film superstiti. Questo approccio amatoriale – che spesso caratterizza la prassi dei cineasti scientifici soprattutto agli esordi, si pensi a Percy Smith o al nostro Roberto Omegna – è fonte di attrazione per la stampa dell'epoca, come evidente da un articolo del 1925 del «Kinematograph», che chiosa anche con la notizia dell'imminente spedizione tropicale[26].

[22] L. Errel, *Kleine Reise zu schwarzen Menschen*, Brehm Verlag G.M.B.H., Berlin 1931.

[23] Cfr. G. Pfeffer, *Eine weisse Frau allein bei den Schwarzen*, cit., p. 48. Cfr. anche L. Wulff, prefazione a G. Pfeffer, *Die weiße Mah*, cit. Sulle spedizioni di Pfeffer e Kreutzberg si veda anche G. Waz, *Zwei Frauen auf Expedition nach Afrika und Asien. Gulla Pfeffer und Lola Kreutzberg*, conferenza al Symposium *Raus aus dem Malestream. Feministische Perspektiven im dokumentarischen Filmemachen*, Filmuniversität Babelsberg, Potsdam 27/09/2018, https://www.youtube.com/watch?v=vZ9A6H09VxI&ab_channel=Filmuniversit%C3%A4tBabelsbergKONRADWOLF.

[24] Cfr. Anon., s.t., in «Berliner Illustrirte Zeitung», 34, 30, 26/07/1925, p. 959.

[25] La Lo-Zoo-Filmgesellschaft Deitz & Co., inizialmente sita a Berlino in Friedrichstraße 225, nel 1927 sposta la sede in Passauer Straße 17, dove dal 1928 risiede sia Lola Kreutzberg che opera la Lola-Kreutzberg-Film GmbH, cfr. J. Goergen, *Im Schatten von Reiniger und Riefenstahl*, cit., p. 14.

[26] Cfr. *Hinter den Kulissen des Kulturfilmes*, in «Kinematograph», 963, 25/01/1925, p. 18.

I suoi film scientifici tendono a "narrativizzare" le storie animali, con l'intento di avvicinare questi agli esseri umani, abbracciando una forma di animismo che negli anni Venti passa anche attraverso il cinema – basti pensare, ad esempio, a un *Kulturfilm* UFA come *Die Seele der Pflanze* ([L'anima delle piante] 1922), rivelatore di una vita vegetativa in tutto e per tutto simile a quella umana, onnipresente nelle programmazioni dei ciné-club tra Germania e Francia. In questo senso è eloquente anche il titolo del libro che Kreutzberg scrive nel 1930, *Wir Tiere* [Noi animali], riccamente illustrato e integralmente strutturato sulla messa in valore della componente umana negli animali (e animale nell'umanità), con capitoli dalla spiccata istanza antropomorfizzante: «Esseri umani e animali», «Amore, gelosia e pietà», «Genitori e figli», «Famiglia e Stato», «Locatore e inquilino».

Inoltre, come già i film di divulgazione scientifica degli anni Dieci, anche i lavori di Kreutzberg continueranno a concentrarsi sugli aspetti più bizzarri e attrattivi del regno animale – che, in parte, si riconnettono cinematograficamente al regime visivo del "cinema delle attrazioni" –, evocati sin da titoli quali *Todeskampf zwischen Igel und Kreuzotter* ([Lotta mortale tra il riccio e la vipera] 1930), *Mimikry am Meeresgrunde* ([Mimetismo sui fondali marini] 1930), *Tiere, die sich in den Sand vergraben* ([Animali che si seppelliscono nella sabbia] 1929) [fig. 3]. Un sensazionalismo che le è criticato all'epoca: il «Film-Kurier», ad esempio, scrive che «prevale ovunque la sensazione che si tratti di situazioni messe in scena artificialmente e non create naturalmente […]. Il compito di un'abile produzione sarebbe stato quello di creare le situazioni consone alla ripresa apparentemente senza alcun aiuto esterno, in modo che tutto riesca ad apparire come in natura e non, come ora, come in un esperimento […]. La regia, insomma, non è all'altezza»[27].

Le viandanze di Lola Kreutzberg non si fermano però a terre lontane o a regni dove l'umano e l'animale si incontrano. Il suo peregrinare nei territori del possibile la porta a fondare, nel 1928 a Berlino, la propria società di produzione, la Lola Kreutrzberg-Film Gmbh, che tra il 1928 e il 1932 sottopone alla censura una novantina di cortometraggi scientifici e di viaggio, la maggior parte in formato ridotto 16mm AGFA[28], e cinque lungometraggi, tratti soprattutto dalle riprese dall'India: per la regia di Henry Stuart produce il già citato *Elefanten Nuri* e la sua versione sonora *Krishna. Abenteuer im indischen Dschungel* (*Krishna, Adventures in the Indian Jungle*, 1941), di cui è anche sceneggiatrice, e *Der Ring der Bajadere* (1928). Produce inoltre *Le Joueur* (L. Daquin e G. Lamprecht, 1938), adattamento cinematografico franco-tedesco de *Il giocatore* di Dostoevskij, e la sua versione tedesca *Der*

[27] Anon., *Neue naturwissenschaftliche Filme*, in «Film-Kurier», 223, 24/09/1921, p. 24.
[28] Cfr. voce *Lola Kreutzberg*, in www.filmportal.de.

Spieler (G. Lamprecht, 1938), inoltre il dramma *Das Alte Lied* (*The Old Song*, 1930) di Erich Waschneck con Lil Dagover. Ad oggi non esiste una filmografia completa, ma si può supporre che Kreutrzberg abbia prodotto circa centocinquanta opere, la maggior parte delle quali di carattere scientifico, di cui poche sono però sopravvissute.

Nel 1933, con la salita al potere del regime nazionalsocialista, la situazione per lei cambia radicalmente: le viene impedito di partire per altre spedizioni e la Lola Kreutzberg-Film Gmbh deve chiudere. In questo periodo, però, le sue intraprendenza e capacità di reinventarsi la porteranno a gestire il cinema Guckkasten a Berlino, che verrà poi distrutto nei bombardamenti nel 1943[29]. Ci sono vite – come quella di Lola Kreutzberg – che paiono destinate a non finire mai, a potersi riconfigurare sempre in nuovi inizi: nel 1966 troviamo infatti la tomba di Lola Kreutzberg a Positano, dove si era trasferita con la sorella, continuando a girare film scientifici presso l'acquario Anton Dohrn di Napoli.

In conclusione, quella di Lola Kreutzberg si conferma una presenza eccezionale nel quadro di un cinema di Weimar che vantava, al di là delle attrici e dei mestieri tradizionalmente femminilizzati come trucco, costume, montaggio e animazione, una scarsissima presenza femminile[30]. Qualche pioniera però ha segnato il passo intraprendendo, specialmente nello scenario *non-fiction* degli anni Trenta e Quaranta, carriere inedite ai tempi per le donne: registe come Leni Riefenshal, Ella Bergmann-Michel, Eva Kroll e Clarissa Patrix, produttrici come Gertrud David e Hanni Umlauf, o cineaste scientifiche come Herta Jülich. Esploratrice, autista, regista, operatrice, cineasta scientifica, produttrice, sceneggiatrice… e anche esercente, la viandante Lola Kreutzberg è una di loro.

[29] Cfr. voce *Guckkasten*, in www.allekinos/berlin.htm.

[30] Una statistica dell'associazione dei tecnici del cinema nella Reichsfilmkammer (RFK) del 31 dicembre 1940 rileva che le donne sono significativamente rappresentate solo tra le costumiste (62 su 109), le truccatrici (42 su 133), le montatrici (39 su 84) e le addette animazione (24 su 94), mentre sono esclusivamente uomini i direttori della fotografia, i tecnici del suono, operatori, registi e attrezzisti. Cfr. H. Tackmann (Hg.), *Filmhandbuch. Als ergänzbare Sammlung herausgegeben von der Reichsfilmkammer*, Hermann Luchterhand Verlag, Berlin 1938, Inserto II K, *Filmschaffende, Fachschaft Film*. L'inserto IID, *Kultur- und Werbefilmhersteller*, dedicato ai produttori di film culturali e pubblicitari segnala inoltre una manciata di aziende dirette da donne: a Berlino la Kulturfilm E. Puchstein di Erika Puchstein, la Riefenstahl-Film GmbH, la Ada van Roon Kulturfilm-Produktion Kultura; la Kulturfilm-Institut della dott.ssa Hanisch di Dortmund, la Kosmos-Film Jan Borgstädt di Maria Borgstädt ad Amburgo, e la Umlauf-Film di Hanni e Walter Umlauf di Monaco. Cfr. J. Goergen, *Im Schatten von Reiniger und Riefenstahl*, cit., p. 10.

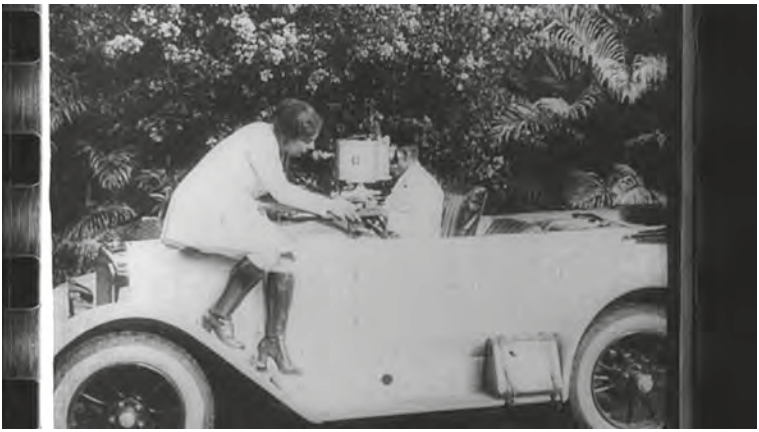
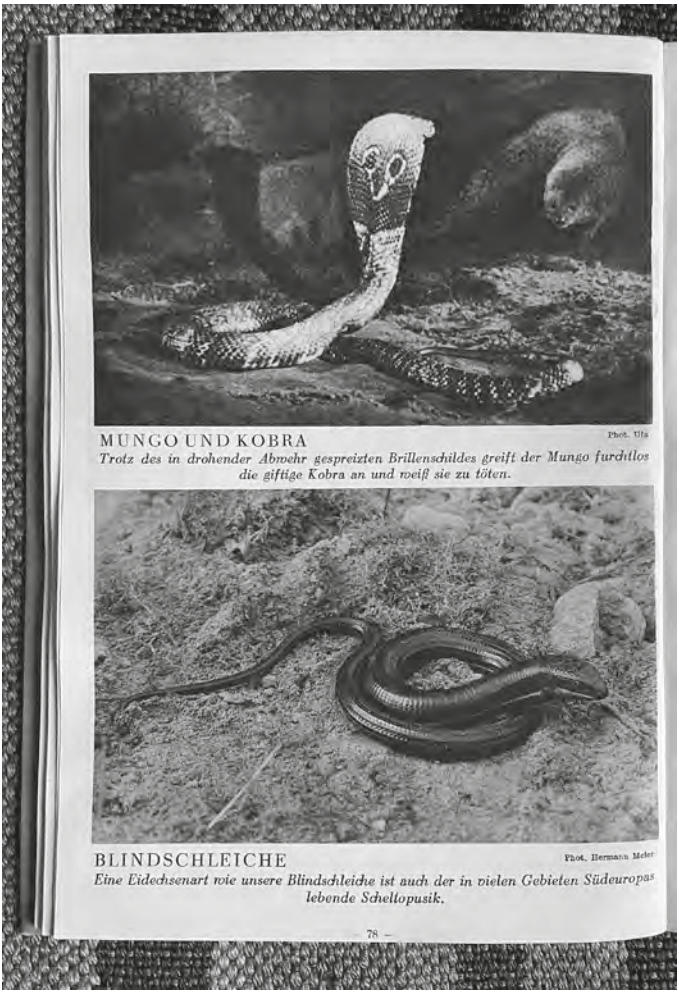


Fig. 1: *Die Wunder des Films* (E. Beyfuss, 1928), Bundesarchiv-Filmarchiv.

Fig. 2: *Miss Lola* (M. Brandt, 1926), Galleria Ulrich Fiedler, Colonia.



MUNGO UND KOBRA
Phot. Ufa
Trotz des in drohender Abwehr gespreizten Brillenschildes greift der Mungo furchtlos die giftige Kobra an und weiß sie zu töten.

BLINDSCHLEICHE
Phot. Hermann Meier
Eine Eidechsenart wie unsere Blindschleiche ist auch der in vielen Gebieten Südeuropas lebende Schellopusik.

– 78 –

Fig. 3: L. Kreutzberg, *Wir Tiere. Erlebnisse und Begebenheiten aus der Welt der Tiere*, Neufeld & Henius Verlag, Berlin 1930, p. 78.

Riflessioni sul profilo e sulla produzione mediale di Violet Cressy-Marcks

Carla Mereu Keating

> Mi chiesero se avessi tutto ciò che mi serviva. Dissi loro che avevo il mio letto, la tenda, da mangiare, le pellicole e le camere da ripresa.[1].

Introduzione

Questo contributo propone una lettura intersezionale del profilo biografico e della produzione mediale di Violet Cressy-Marcks (1895-1970), esploratrice, archeologa ed etnologa inglese che ha documentato i suoi numerosi viaggi intorno al mondo attraverso una varietà di pubblicazioni, conferenze, fotografie e filmati[2]. In linea con studi che hanno preso in esame la produzione culturale delle donne britanniche a cavallo tra Settecento e Novecento da una prospettiva transimperiale e materiale[3], il saggio passa in rassegna la produzione scritta, fotografica e filmica di Cressy-Marcks, evidenziando il discorso pubblico che ne circonda l'operato così come la "posizionalità" che l'autrice stessa assume all'interno del sistema di valori incarnati in tale discorso[4].

[1] V. Cressy-Marcks, *Journey into China*, Hodder & Stoughton, London 1940, p. 315. Quando non diversamente indicato, la traduzione è di chi scrive.

[2] Sul ruolo chiave di intellettuali femministe appartenenti a gruppi storicamente marginalizzati nel processo di teorizzazione del concetto di intersezionalità si veda almeno K. Crenshaw, *Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color*, in «Stanford Law Review», XLIII, 6, 1991, pp. 1241-1299; P. Hill Collins, *Toward a New Vision: Race, Class, and Gender as Categories of Analysis and Connection*, in «Race, Sex, and Class», 1, 1993, pp. 25-45; J. Belkhir, *The Failure and Revival of Marxism on Race, Gender and Class Issues*, in «Race, Sex, and Class», II, 1, 1994, pp. 79-107.

[3] R. Dias, K. Smith (eds.), *British Women and Cultural Practices of Empire, 1770-1940*, Bloomsbury, New York 2019; E. Gleadhill, *Taking Travel Home. The Souvenir Culture of British Women Tourists, 1750-1830*, Manchester University Press, Manchester 2022.

[4] Il concetto di posizionalità emerge verso la fine degli anni 1980 in sollecitazione a dibattiti di natura femminista nel campo di studi geografici e in altri settori disciplinari. Per una definizione adottata in ambito di geografia culturale G. Pratt, *Positionality*, in D. Gregory *et al.* (eds.), *The Dictionary of Human Geography*, Wiley-Blackwell, Newark 2009 (5 ed.), pp. 556-557.

Osserva a proposito come la sua produzione giornalistica si espliciti in un ambito storicamente considerato ad appannaggio maschile[5], e quanto l'elevato status economico le garantisca di viaggiare con mezzi indipendenti e di specializzarsi negli ambiti etno-geografico, linguistico e foto-cinematografico.

Va subito notato che Cressy Marcks non fu la sola esploratrice inglese della sua generazione, nè di quelle precedenti o successive, a vantare una straordinaria mobilità internazionale e una prospettiva privilegiata sul ruolo della donna bianca nella società loro contemporanea[6]. Per quanto formidabile, la sua esperienza sul campo non fu un evento eccezionale per una donna britannica della sua condizione economica[7]. Tra coloro che impiegano la scrittura, la fotografia e la mappatura etno-geografica per documentare i viaggi, si ricordano almeno Isabella Lucy Bird (1831-1904), filantropa, scrittrice, esploratrice e fotografa, la prima donna a ottenere l'affiliazione alla Royal Geographical Society (la stessa di cui farà parte anche Cressy Marcks)[8]; l'antisuffragista Gertrude Bell (1868-1926), esploratrice, archeologa e spia attiva soprattutto nel Medio Oriente nonchè figura di rilievo nella formalizzazione del moderno stato dell'Iraq[9]; Dame Freya Madeline Stark (1893-1993), esploratrice e scrittrice inglese nata a Parigi e cresciuta in Italia, specializzata nel Medio Oriente[10]. Accomuna queste donne non solo un orientamento politico di stampo conservatore ma anche un elevato status economico-sociale, che permette loro percorsi di educazione e formazione secondaria (e per alcune anche accademica) e di finanziare i propri spostamenti per interessi personali e professionali. Alla luce di queste esperienze, il saggio sottolinea come la forte intersezionalità che caratterizza la figura e l'operato di Cressy-Marcks ci spinga a riflettere sulle complesse relazioni di potere che indirizzano la produzione culturale del Novecento e la sua circolazione e ricezione.

[5] L'ampio scrutinio di quotidiani e riviste specializzate ha segnalato l'esistenza di fotoreporter «omerici» immortalati nelle loro «intrepidi» gesta. C. Mereu Keating, *"A Picture of Moving Contrasts":* Abyssinia *e la copertura mediatica internazionale della guerra in Etiopia*, in «Immagine», 28, 2025, pp. 12; 17.

[6] Sull'invisibilità del *white (skin) privilege* nel mondo occidentale, P. Rothenberg (ed.), *White Privilege: Essential Readings on the Other Side of Racism*, Worth Publishers, New York 2016 (5 ed.).

[7] Sulla prima generazione di esploratrici S. Dutta (ed.), *British Women Travellers: Empire and Beyond, 1770-1870*, Routledge, New York 2019.

[8] D. Middleton, *Bishop [née Bird], Isabella Lucy (1831-1904)*, in *Oxford Dictionary of National Biography*, 2004, s.p., https://doi.org/10.1093/ref:odnb/31904.

[9] L. Lukitz, *Bell, Gertrude Margaret Lowthian (1868-1926)*, in *Oxford Dictionary of National Biography*, 2004, s.p., https://doi.org/10.1093/ref:odnb/30686.

[10] P.H. Hansen, *Stark, Dame Freya Madeline (1893?-1993)*, in *Oxford Dictionary of National Biography*, 2004, s.p., https://doi.org/10.1093/ref:odnb/38280.

Note biografiche

All'anagrafe Violet Olivia Rutley, Violet Cressy-Marcks nasce il 10 giugno 1895 a West Wickham, nell'attuale London Borough of Bromley, in una famiglia di macellai e commercianti. Dei suoi primi vent'anni non si sa praticamente nulla. Secondo quanto documenta Avril Maddrell, nel 1917 sposa il capitano di reggimento Maurice Cressy-Marcks, con cui ha un figlio, William Roy, nel 1921[11]. Nel 1922 diventa fellow della Royal Geographical Society (RGS) di Londra; il suo proponente per l'affiliazione alla RGS la descrive come una persona «economicamente indipendente», che ha già viaggiato in varie parti del mondo, dall'Alaska a Giava, dal Tibet al Kashmir[12]. Durante gli anni Venti del Novecento viaggia in Africa e nei Balcani; nel 1928 trascorre l'inverno a nord del circolo polare artico spostandosi in slitta dalla Lapponia all'attuale Pakistan.

Le sono attribuiti viaggi in ogni paese del mondo. Intraprende studi archeologici e linguistici in Egitto, Siria, Palestina, Iran, Afghanistan, raccogliendo dati etnologici su culture semisconosciute in Occidente. Studia rilievo topografico presso l'RGS e rileva parte del bacino amazzonico nordoccidentale durante la traversata della regione tra il 1929 e il 1930. L'avventura sarà oggetto del volume *Up the Amazon and Over the Andes*, che l'autrice dedica all'«amata madre, l'essere umano più coraggioso e nobile», ringraziandola per «l'incoraggiamento e l'aiuto finanziario senza i quali questi viaggi non sarebbero stati possibili»[13]. Nel marzo 1932 sposa in California Francis Edwin Fisher, un ricco allevatore e commerciante del Watford[14] con cui ha due figli, Ocean e Forest.

Nel marzo del 1935, a pochi mesi dalla nascita di Forest, Cressy-Marcks è ospite nella reggia dell'imperatore Haile Selassie[15]. L'anno successivo ritorna ad Addis Abeba per documentare il fronte di guerra tra Eritrea e Etiopia. Durante il viaggio completa il primo film, *Through Ethiopia in Pe-*

[11] A. Maddrell, *Violet Cressy-Marcks*, in Aa.Vv., *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford University Press, Oxford 2004; A. Maddrell, *Complex Locations: Women's Geographical Work in the UK 1850-1970*, John Wiley, Chichester 2009, pp. 112-118; la prima a tracciarne un breve profilo J. Robinson, *Wayward Women. A Guide to Women Travellers*, Oxford University Press, Oxford 2009, pp. 42-43.

[12] A. Maddrell, *Complex Locations*, cit., p. 113.

[13] V. Cressy-Marcks, *Up the Amazon and Over the Andes*, Hodder & Stoughton, London 1932, pp. 5, 17.

[14] Anon., *Weddings and Engagements*, in «The Tatler», 13/04/1932, p. xii. Non mi è stato possibile documentare se il primo marito sia deceduto o se i due avessero divorziato. Il fatto che ne mantenga il cognome (e che si firmi così anche dopo aver sposato Fisher) sembrerebbe rafforzare la prima ipotesi.

[15] Anon., *Sees Ethiopians Eager to Fight*, in «New York Times», 20/03/1935, p. 14.

ace and War[16], e pubblica un fotoreportage sul settimanale «The Sphere», nel quale critica aspramente l'invasione italiana[17]. Tra il 1937 e il 1938 visita un'altra zona di guerra, attraversando il continente asiatico dalla Birmania (l'attuale Myanmar) fino al Tibet. L'esperienza viene raccolta nel volume intitolato *Journey into China*, che dedica ai figli.

Anche il viaggio attraverso il continente asiatico è oggetto di un fotoreportage pubblicato su «The Sphere»[18] e di un lungometraggio intitolato *From Mandalay to Koko-Nor*[19]. L'itinerario ambizioso le consente di monitorare la guerra combattuta dal regime nazionalista di Chiang Kai-shek sia sul fronte interno, contro l'avanzata dei comunisti, che sul fronte estero, nel respingere la contestuale invasione per mano dell'esercito imperiale giapponese[20]. Percorrendo territori incerti con l'aiuto di guide, personale di servizio e interpreti locali, incontra vari esponenti dell'armata comunista, incluso Mao Tse Tung, che intervista presso il quartier generale di Yenning.

Durante la seconda guerra mondiale, guida l'ambulanza per la Croce Rossa franco-britannica in Siria[21]. Tra il 1943 al 1945 è corrispondente speciale di guerra, con sede a Chungking, per il «Daily Express», un *broadsheet* inglese di stampo conservatore[22]. In seguito viene accreditata presso il War Office britannico come corrispondente al processo di Norimberga, alla conferenza di pace di Parigi e alle elezioni greche[23]. Dal matrimonio con Fisher e fino alla morte (il 10 settembre 1970), risiede al 19 Princes Gate, in una zona centrale di Londra in prossimità di ambasciate e consolati stranieri. È ospite nelle feste dell'alta società londinese[24] e organizza ricevimenti nella sua villa di Hazelwood (oggi nota come Hunton Park[25]) nell'Herfordshire, dove accoglie rappresentanze diplomatiche, militari ecc. Dalla fine degli

[16] Conservato presso il British Film Institute (BFI), National Archive; 1936; nitrato; 35mm; bianco e nero, copia tinteggiata; muto; 568 metri.

[17] V. Cressy-Marcks, *An Eye-Witness in Ethiopia: Violet Cressy-Marcks Gives Her Impressions of the War*, in «The Sphere», 09/05/1936, pp. 236-237, p. 256.

[18] V. Cressy-Marcks, *China's Vital Backdoors: How She Brings in Her War Supplies*, in «The Sphere», 14/01/1939, pp. 48-50.

[19] BFI, National Archive; 1938; nitrato; 35mm; bianco e nero; muto; 785 metri.

[20] Sulla seconda guerra sino-giapponese, cfr. P. Zarrow, *China in War and Revolution, 1895-1949*, Routledge, London-New York 2005.

[21] V.S. Pritchett, *The Bystander Bookshelf*, in «The Bystander», 17/07/1940, p. 85.

[22] W.V. Pennell, *Tribute to a Woman's Long Marches*, in «South China Morning Post», 06/10/1970, p. 17.

[23] *Ibid*.

[24] Jennifer, *Her Social Journal: Court News*, in «The Tatler and Bystander», 09/11/1949, p. 281; Anon., *A Princess Met the V.C.s*, in «The Tatler and Bystander», 16/05/1956, p. 361.

[25] Anon., *A Reception to H.R.H. the Emir Saud*, in «The Tatler and Bystander», 17/07/1935, p. 111.

anni Cinquanta in poi, i suoi viaggi risultano meno significativi anche se continua a spostarsi frequentemente[26]. Nel testamento include vari lasciti tra cui una borsa di studio a suo nome per la ricerca geografica sul campo[27].

Fotografia e cinematografia

Cressy-Marcks si avvicina alla fotografia negli anni Venti del Novecento e produce i primi documentari durante la seconda metà degli anni trenta. Dalla documentazione consultata non risulta un'educazione formale rispetto all'uso dei dispositivi fotografici e cinematografici facendo supporre che questa sia avvenuta da autodidatta. Non è ancora chiaro a quale laboratorio tecnico si appoggiasse e se fosse coinvolta anche nello sviluppo e nella stampa del materiale fotografico e filmico. Nelle lezioni date nel 1929 per illustrare il viaggio in Lapponia, si segnala l'utilizzo di «*unique lantern slides*» ad accompagnamento della presentazione orale[28]. Il primo volume, pubblicato nel 1932, include un buon numero di illustrazioni fotografiche di tipo amatoriale che paiono il risultato di diapositive ritoccate a mano.

In *Journey into China* l'autrice fa riferimento ai numerosi bagagli che a volte ostacolano gli spostamenti. Porta con sè l'equipaggiamento tecnico: una macchina da scrivere, un «ingombrante pacco di pellicole»[29], e delle «*cameras*» (da intendere verosimilmente sia come cinepresa che come macchina fotografica)[30], tra le quali una piccola tenuta a tracolla insieme ai binocoli e a una bussola prismatica[31]. Riflette inoltre sul come e il quando fotografare ed effettuare le riprese, identificando quali ottimali la mattina presto e il posizionamento in cima alla carovana, e sul prendersi cura della pulizia degli strumenti[32].

Per quanto riguarda il materiale fotogiornalistico relativo al viaggio in Etiopia del 1936[33], il posizionamento politico di Cressy-Marcks traspare chiaramente sia nella scelta dei soggetti che degli ambienti, come risulta evidente nella decisione di documentare la costruzione di strade per la par-

[26] Jennifer, *A Princess Met the V.C.s*, cit.; Pollux, *The Social Whirl*, in «The Times of India», 01/03/1959, p. 10.

[27] A. Maddrell, *Complex Locations*, cit., p. 114.

[28] Programma della presentazione intitolata *Across Lapland into Russia, with Reindeers* presso la Opera House di Buxton, Derbyshire, 24/11/1929.

[29] V. Cressy-Marcks, *Journey into China*, cit., p. 20.

[30] *Ivi*, p. 21, p. 47, p. 308, p. 315.

[31] *Ivi*, p. 29, p. 31.

[32] *Ivi*, p. 32, p. 36, p. 55.

[33] S.e., *Woman Explorer in Abyssinia*, in «The Times of India», 05/05/1936, p. 15; s.e., *Court and Personal*, in «The Manchester Guardian», 15/06/1936, p. 8.

te svolta dall'esercito etiope e non per mano della controparte italiana. La realizzazione di infrastrutture rappresentava infatti il richiamo iconografico alla «missione civilizzatrice» italiana in Africa orientale propagandata dalle agenzie di informazione occidentali a lei contemporanee[34]. La posizione pro-etiopica emerge esplicitamente nel breve resoconto giornalistico in cui descrive l'operato dell'esercito italiano:

> Un mese di caos [per gli italiani, N.d.A.]. Navi piene di materiali che non potevano essere scaricati; uomini accalcati che non potevano procurarsi cibo o alloggio; soldati insoddisfatti; ponti crollati sotto le piogge; strade affondate; centinaia di camion fuori servizio o caduti giù dai precipizi.
>
> Se gli italiani non avessero usato i gas velenosi, questa posizione non sarebbe mai stata raggiunta … neanche gli uomini più coraggiosi possono resistere ai gas velenosi e all'iprite che hanno messo fuori combattimento il nemico senza neppure un colpo o un'azione coraggiosa da parte dell'esercito italiano[35].

È importante anche considerare la collocazione editoriale del fotoreportage. Cressy-Marks non pubblica il resoconto sulle pagine di giornali progressisti che all'epoca condannano l'invasione dell'Etiopia da parte del governo italiano al pari di qualsiasi forma di imperialismo occidentale (tra cui, il «New Times and Ethiopia News» diretto dalla socialista femminista Sylvia Pankhurst). Si rivolge invece al pubblico alto-borghese e aristocratico di «The Sphere», un settimanale inglese illustrato che riflette una posizione patriottica e fermamente pro-establishment, esprimendo nei suoi vari contributi sostegno alla monarchia, al governo conservatore e all'impero britannico[36]; la stessa vicinanza ideologica è dichiarata più volte da Cressy-Marcks nel racconto di viaggio in Cina.

Per quanto concerne i documentari, *Through Ethiopia in Peace and War* (1936) e *From Mandalay to Koko-Nor* (1938) sono conservati presso gli archivi nazionali del British Film Institute[37]. Entrambi girati muti su pellicola da 35 mm, non risulta siano circolati commercialmente ma sembrano piuttosto delle risorse che Cressy-Marcks produce per accompagnare le sue presentazioni (così come aveva fatto per le diapositive fotografiche negli anni Venti) e per organizzare delle proiezioni nella sede della RGS e in altri contesti simili[38].

[34] C. Mereu Keating, *"A Picture of Moving Contrasts"*, cit.; a proposito anche G. Mancosu, *Vedere l'Impero. L'Istituto Luce e il colonialismo fascista*, Mimesis, Milano-Udine 2022.

[35] V. Cressy-Marcks, *An Eye-Witness in Ethiopia*, cit., pp. 236-237.

[36] Si veda l'archivio digitale The Sphere, 1900-1964 | British Online Archives.

[37] Tra il 1935 e il 1936 Cressy-Marcks gira anche due cortometraggi a Burma, l'attuale Myanmar, al tempo sotto dominazione britannica. Non è stato finora possibile visionare questi materiali negli archivi del BFI.

[38] A. Maddrell, *Complex Locations*, cit., p. 118.

Rispetto a quello sull'Etiopia, il documentario sulla Cina è più lungo e articolato e mostra una maggiore sofisticazione sul piano stilistico-formale. Entrambi i filmati hanno in comune una sezione introduttiva, nella quale Cressy-Marcks anima delle cartografie da lei disegnate per indicare a grandi linee la dimensione del paese e il percorso svolto all'interno dello stesso. L'attenzione verso la mappatura, che si riscontra nei volumi a stampa e nei documentari, è riconducibile alla formazione topografica di Cressy-Marcks; al contempo è indice del tipo di pubblico al quale l'autrice si rivolge. Se il corredo cartografico ricorre spesso anche nei film documentari e di finzione a soggetto coloniale del periodo, il fatto che Cressy-Marcks decida di documentare paesi liberi o minacciati da guerre di invasione e di porre la vastità di quei territori in relazione alla minore estensione del continente europeo (minimizzando l'importanza di quest'ultimo a confronto) mette in discussione il ruolo semantico della mappatura in quanto strumento di costruzione dell'immaginario collettivo imperiale e transimperiale.

Per quel che concerne gli aspetti formali della ripresa cinematografica, Cressy-Marcks sfrutta ampie panoramiche da destra a sinistra e dal basso verso l'alto e viceversa. Si tratta di movimenti di camera più o meno fluidi e rettilinei, spesso senza interruzioni di montaggio e volutamente liberi di seguire le forme articolate del territorio. Anche se non ne fa riferimento nel racconto di viaggio, presumibilmente Cressy Marcks ha a disposizione un treppiede, che le dà la possibilità di abbracciare tutti gli elementi considerati importanti, ambientali e umani, e metterli in dialogo. La ripresa è spesso effettuata da una posizione centrale e dall'alto, sia in contesti naturali che in zone urbane. Tra le pagine di *Journey into China* ricorda di essere salita sopra i tetti delle locande in cui soggiornava per fotografare e filmare, nonché delle peripezie per ottenere i permessi[39].

La popolazione locale mostra a volte resistenza verso la tecnologia sconosciuta, e questo succede specialmente in contesti sensibili come all'interno della lamasseria di Kumbum, il secondo centro buddista più importante del Tibet. Descrivendo il monastero con perizia di dettagli, Cressy-Marcks ricorda: «la loro totale avversione per l'apparecchiatura cine-fotografica divenne ovvia, la cinepresa specialmente, sebbene l'avessi avvolta come meglio potevo, li spaventò, così che la folla che mi circondava iniziò a sembrare una compagnia non tanto piacevole»[40]. Un episodio simile si ripropone una volta raggiunto il remoto lago di Koko Nor, nell'incontro con le guide e gli abitanti del luogo: «ci volle tempo e pazienza per effettuare una ripresa cinematografica, dato che tutti sospettavano della mia cinepresa con il suo

[39] V. Cressy-Marcks, *Journey into China*, cit. p. 89, p. 113, p. 114, p. 155, p. 196, p. 300.
[40] *Ivi*, p. 300.

occhio malvagio, e alcuni avevano paura … Li ricompensai offrendo del denaro, ma me lo restituirono in fretta preferendo del tè»[41].

L'autrice supplementa le riprese cinematografiche con l'impiego di stills fotografiche su cui poi zooma lentamente con il proposito di ridurne la staticità. Alla stessa maniera sfrutta a suo vantaggio il movimento delle locomozioni utilizzate negli spostamenti (furgoni, muli, barche ecc.) per ottenere riprese più dinamiche. Particolarmente suggestive al proposito sono le riprese effettuate durante la navigazione fluviale.

Ricezione

Il discorso pubblico sulla sua figura e operato emerge sulle pagine della stampa e in altre pubblicazioni a lei contemporanee. Cressy-Marcks è tendenzialmente presentata con toni celebrativi, spesso accompagnati da stupore. Nonostante la fama di avventuriera «vigorosa», chi la intervista di persona la descrive come una persona dai tratti gentili e delicati, una donna «all'apparenza insignificante»[42] e una «gentildonna da salotto»[43]. Alcuni interventi sono di natura più marcatamente sessista. Così, per esempio, la commemora il necrologio pubblicato (anonimo) nel 1970 sulla rivista scientifica della RGS sminuendone velatamente l'apporto scientifico: un'esploratrice dal carattere «impetuoso» e «in linea con la tradizione delle intrepidi viaggiatrici della generazione precedente, meno incline al pensiero scientifico»[44].

Anche la provenienza sociale viene rimarcata all'interno degli elitari circoli politico-diplomatici a cui aveva accesso. Vale la pena riportare la descrizione che fa di Cressy-Marcks il segretario della legazione britannica a Kabul, tale capitano E.W. Fletcher, indirizzata al segretario della RGS, A.R. Hinks, in seguito a una visita dell'esploratrice nel maggio del 1934:

> Ci ha fatto visita la signora Fisher … Era armata di lettere di presentazione del Ministro afgano … che la descrivono come appartenente all'«alta società londinese» il che, oltre a farmi sorridere, complica un po' le cose, dato che il suo comportamento non è certo una buona pubblicità per la 'high society', che lei probabilmente pronuncia «'igh society». È una persona sgradevole e ha creato un sacco di problemi a tutti, e ho provato pietà per suo marito, un allevatore britannico bonaccione e vecchio stampo, che ha deriso di fronte a degli sconosciuti.

[41] *Ivi*, p. 319.

[42] B. Chetwynd, *Social Round-about*, in«The Tatler and Bystander», 05/02/1941, pp. 188-189.

[43] Anon., *From Artic to Tropics*, in «The Times of India», 19/07/1929, p. 10.

[44] Anon., *Obituary: Mrs Violet Cressy-Marcks*, in «The Geographical Journal», CXXXVI, 4, 1970, pp. 669-670.

… Non sono geloso né ostruzionista e per molti versi ammiro la sua tenacia, ma finisce lì. È un peccato che a queste persone sia permesso di venire da queste parti. Non ne siamo orgogliosi[45].

Colpisce come Fletcher abbia necessità di esplicitare che non si tratta di un tentativo di ostacolare la presenza di una donna in tale ambiente, quanto di evidenziare che i suoi comportamenti «sgradevoli» siano nocivi, secondo l'altolocato ufficiale, alla reputazione della rappresentanza diplomatica e dell'alta società britannica. L'atteggiamento canzonatorio di Cressy-Marcks verso il marito in presenza di estranei e la dizione, che ne marca l'estrazione sociale[46], creano una situazione di imbarazzo e vergogna tra le élites che frequentano gli uffici imperiali all'estero.

Se nella corrispondenza della RGS studiata da Maddrell emerge la questione di classe, nelle pagine della stampa internazionale traspare una simile preoccupazione verso la dimensione razziale, e in particolare verso il suo essere una donna bianca che si avventura, da sola, al di fuori del contesto europeo e in compagnia di guide locali. Gli esempi sono numerosi. Nel maggio del 1932, al «South China Morning Post» preme notare che «poche donne hanno penetrato un territorio così vasto come la signora Cressy Marcks Fisher senza la compagnia di bianchi»[47]. Nel marzo del 1935, il «New York Times» incornicia il suo intervento presentandola come «la prima donna bianca ad aver percorso il viaggio che porta da Addis Abeba a Nairobi»[48].

Dal percorso svolto nel ricostruire la biografia e le opere di Cressy-Marcks, emerge un caso sfaccettato e attraversato da molteplici tensioni. Se da una parte, come si é detto, l'autrice esplicita la sua opposizione all'invasione colonizzatrice del governo italiano in Etiopia, dall'altra sottintende implicitamente un atteggiamento pro-imperialista quando commenta a favore dell'establishment britannico. La stessa contraddizione governa la sua attività di mappatura etno-geografica. I documentari e i fotoreportage qui analizzati propongono uno sguardo su ambienti, popolazioni e pratiche culturali indigene la cui alterità è immortalata dal punto di vista egemonico dell'autrice. La scelta di rappresentare soggetti liberi, o che lottano per la propria libertà, e non popolazioni soggette a sfruttamento coloniale britannico, problematizza però una lettura esclusiva del suo operato secondo un'ottica di complicità imperialista. Laddove l'autrice non sembra percepire esplicitamente la sua identità di soggetto "colonizzante", emergono al

[45] Passaggio riportato in A. Maddrell, *Complex Locations*, cit., p. 117.

[46] La caduta dell'h aspirata è un marcatore linguistico ancora oggi socialmente stigmatizzato. H. Ramish, *Analysing Linguistic Atlas Data: The (Socio-) Linguistic Context of H-dropping*, in «Dialectologia», 2010, pp. 175-184.

[47] Anon., *Woman Explorer*, in «South China Morning Post», 21/05/1932, p. 13.

[48] V. Cressy-Marcks, *Ethiopia Defiant, Explorer Finds*, in «New York Times», 23/03/1935, p. 9.

contempo strategie di costruzione e negoziazione della propria posizionalità al di fuori e all'interno dei confini dell'impero britannico[49].

La questione di classe è forse l'elemento che traspare con maggiore chiarezza quando declinato in una prospettiva di genere. Se la grande disponibilità economica della Cressy-Marcks basta per determinarne l'affiliazione alla RGS, quest'ultima non determina automaticamente il suo ingresso nei circoli elitari dell'aristocrazia britannica; il passaggio avviene solo progressivamente in seguito alla notorietà e al prestigio acquisiti grazie alle sue avventurose viandanze. Testimonianza della sua presenza nei luoghi visitati, la produzione mediale diventa quindi strumento per avanzare la propria autorità professionale in un ambito ad appannaggio maschile e al contempo meccanismo di ascesa sociale. In questo senso, il capitale culturale, anche materiale, accumulato durante i numerosi viaggi all'estero, diventa per l'autrice una potente leva per rivendicare per sé un *domain* che, data l'appartenenza sociale e di genere, non le sarebbe stato concesso di diritto.

[49] Sulle complesse dinamiche di complicità e resistenza all'impero N. Chaudhuri, M. Strobel (eds.), *Western Women and Imperialism: Complicity and Resistance*, Indiana University Press, Bloomington 1992.

«My Natives to Myself»: The Anthropological Travels of Beatrice Blackwood

Rinella Cere

Introduction

The *voyageuse* of this contribution is the anthropologist and curator Beatrice Blackwood, one of a handful of early women anthropologists working and travelling in the twenties and thirties at the height of the British colonial empire. This context undoubtedly facilitated women from the British upper- and middle-class background ways to travel around the world and undertake ethnographic and anthropological studies. The dawn of anthropology (like the cinema industry in different ways) enabled women a public life, very much outdoors, as well as a professional life in terms of income, and away from the private and domestic sphere, away even, from the constraining national social context.

The public life, however, did not come about without many contradictions, because if on the one hand these women were very much part of the emancipatory movement that demanded for women the same rights and freedoms as men, the caveat was that they were nonetheless working in an imperial and colonial context; the latter provided them support and conditions for their ethnographic fieldwork, but at the same time also imposed constraints as to places and locations they could travel to and undertake research. The additional caveat is that they themselves were at times ambiguous about this very context, and this is especially the case with Blackwood as I will go on to discuss in this essay.

Blackwood's anthropological and ethnographic fieldwork and travels are important for other reasons too, as along with other women anthropologists, she also adopted the relatively new medium of film as well as photography to record the groups of people and cultures she visited. Blackwood, like many of the women her contemporaries were many things; anthropologists and ethnographers, writers, photographers and filmmakers, collectors of artefacts and curators, and *voyageuses* all at once.

The Beginning of a Travelling Life: "Footloose" Anthropologist

Beatrice Blackwood was born in 1889, one of the first group of women who went to university and studied originally English Literature and Language at Somerville College; it is worth remembering that although women had been allowed into Oxford University before the nineteenth century was out, it was only in 1920 that Degrees were awarded for their studies. Hence, although Blackwood undertook university studies, this did not award her automatically a full university qualification of Batchelor of the Arts. In 1916, following this earlier course of English Literature and Language, she enrolled for a Diploma in Anthropology, completing it two years later in 1918. She was clearly an excellent and dedicated student as nearly immediately she began working as a Departmental Demonstrator in physical anthropology, meaning essentially that she was teaching students, researching and cataloguing the anthropology anatomy collections, without however the title of lecturer/tutor at that time and undoubtedly without the equivalent acknowledgement of her skills in retribution.

However, throughout the early years of her career she was successful in gaining funds to undertake fieldwork, the first of which was in the vicinity of Oxford, mostly about measuring craniums in the rural population of Oxfordshire. Further grants and commissions fulfilled her real desire to travel and work further afield and abandon the anatomy and physical side of anthropology. Her anthropological and ethnographic travels beyond the immediate vicinity of Oxford, started not long after, in the mid-twenties, first to North America, to Canada and the United States as well as Mexico [fig. 1]. During these field trips, however, she still undertook physical anthropological research, similar to the one undertaken in Oxfordshire. This type of research about measuring and comparing people's bodies and racial differences, in this case also about native Americans on reservations, was no longer the direction of travel of the discipline or her peers in anthropology. Blackwood was well aware of this as she also longed to look at people's lives and material cultures, rather than accumulate statistical data, often on the hoof; according to Frances Larson: «She covered thousands of miles and visited places for only a week or two at the time»[1].

The turning point for what she considered her professional life's fulfilment was realised with the two journeys to Melanesia where she stayed for 18 months on both fieldtrips. The specific geographical locality was the Northern Solomon Islands of Buka and Bougainville in Papua and New

[1] F. Larson, *Undreamed Shores. The Hidden Heroines of British Anthropology*, Granta Books, London 2021, p. 194.

Guinea, whose people's lives and culture became the basis of her sole published major anthropological study[2]. Blackwood was clearly a "footloose" anthropologist, she could just as well stay working at the university but instead felt, in her words, compelled to travel. This was not as straightforward, as any woman anthropologist operating in a colonial framework was undoubtedly caught between one set of demands and another, between one methodology and another. What was apparent, was her resistance to some of the impositions from the colonial office, unlike for her contemporary, Ursula Graham Bower[3]. More problematic was perhaps the self-imposed belief in the scientific task of anthropology, which at the time was driven by the work of Bronislaw Malinowski, but which ultimately Blackwood did not and could not conform to in its entirety.

The first contradiction explored here between Blackwood and the colonial anthropological context is generated by the well-known phrase reprised in more than one publication: «My natives to myself». Was this just an articulation of colonial/anthropological possession, after all it had become the norm for anthropologists of that era to map an area and a people of their own in order to succeed and be legitimated as academics in the discipline, or something far more complex along the lines of what Bruno called «affective journey» in her book *Atlas of Emotion*?[4] Reading Blackwood's diaries, looking at her film and her photographs, a cartography resurfaces intertwined with a variety of emotional states, which can be viewed as "Blackwood's carte de tendre", to use again Bruno's example and her adoption of the writer Madeleine de Scudéry's map from the sixteenth century, later engraved by François Chauveau:

> The *Carte de Tendre* makes a world of affects visible to us. In its design, grown out of an amorous journey, the exterior world conveys an interior landscape. Emotion materializes as a moving topography. To traverse that land is to visit the ebb and flow of a personal and yet social psychogeography[5].

Blackwood's magnum opus, *Both Sides of the Buka Passage* (1935), in its very title denotes a kind of psychogeography of her fieldwork, an unpre-

[2] B. Blackwood, *Both Sides of Buka Passage. An ethnographic Study of Social, Sexual and Economic Questions in the North-Western Solomon Islands*, Clarendon Press, Oxford 1935.

[3] The full picture about women's travels as anthropologists is at least in its origins and during the height of the British Empire and in a colonial context a little more complicated; for example, not all women anthropologists were actually trained in anthropology. Ursula Graham Bower had been originally a "colonial tourist", an upper-class girl with not very much to do, other than amuse herself by travelling, a "colonial flâneuse".

[4] G. Bruno, *Atlas of Emotion. Journeys in Art, Architecture, and Film*, Verso, London 2020 (1st ed. 2002), p. 253.

[5] *Ivi*, p. 2.

dictable journey to and from and in-between the Solomon Islands but also between herself and the people she was living with and "observing".

During the first and second fieldwork, Blackwood was constantly riddled with doubt, not so dissimilar perhaps to the critique Claude Lévi-Strauss addressed towards the field he was part of himself[6]. For Blackwood this ambiguous intellectual and emotional state was not helped by being constrained as to where she could undertake the fieldwork safely because woman, and often having to take decisions against the colonial authority, wherever possible.

In fact, one of the emotions of her "carte de tendre" explored in-depth by Larson was precisely one of resentment towards the colonial office:

> In Melanesia, she had immersed herself in village life, realizing that anthropologists must work hard to break down the barriers – physical, cultural and linguistic – between them and their subjects. She had resented having to interact with, and compromise for, the colonial community in New Guinea; she had resented the pressure to travel in order to collect artefacts or anthropomorphic data: she had been happiest when she could have «my natives to myself»[7].

Nonetheless pressured she was and travel she did to collect artefacts and anthropomorphic data. During her second journey to the Solomon Islands, the demands and expectations were very much dictated by Henry Balfour and the Pitt Rivers Museum, which he was running at the time. Blackwood did fulfil Balfour's demands and brought back to Oxford over two thousand artefacts, much of it stored away to this day, especially the human bones. Collections which today are considered particularly problematic and which along with all the other artefacts should never have been removed from their cultures, even when 'donated'. In the words of the current director of the Pitt Rivers Museum, Laura Van Broekhoven, who is trying to address some of the underlying problems with the existence of a museum such as the one that Blackwood contributed to and worked for most of her life:

> More than most other museums, the P.R.M. is seen as a museum whose very space contains echoes of empire. With its "museum of the museum" aura it seemingly breathes life into a celebration of colonialism instead of contesting it or engaging with it[8].

[6] C. Lévi-Strauss, *Today's crisis in anthropology*, in «The UNESCO Courier», November 1961.

[7] F. Larson, *"Did he ever darn his stockings?" Beatrice Blackwood and the ethnographic authority of Bronislaw Malinowski*, in «History and Anthropology», 22, 1, 2011, p. 88.

[8] L.N.K. Van Broekhoven, *Calibrating relevance at the Pitt Rivers Museum*, in J. Pellew, L. Goldman (eds.), *Dethroning Historical Reputations: Universities, Museums and the Commemoration of benefactors*, School of Advanced Study, University of London-Institute of Historical Research, London 2018, pp. 65-79, p. 74.

This same problem is at the centre of anthropology undertaken during colonial times and which has received a substantial critical attention in recent decades. One of the earliest critiques about the problematic relationship between anthropology and colonialism was addressed by Diane Lewis (1973) in her classic piece on anthropology and colonialism where she stated outright that «anthropology is in a state of crisis» and followed up the opening statement with a detailed account of the contradictions inherent in ethnographic fieldwork carried out under the auspices of colonialism and the unacknowledged racist implications of the anthropologist's work: «The noting of differences between two groups is not in itself racist, but invariably acquires such a connotation in the context of colonialism»[9].

Blackwood did not escape entirely this context as already mentioned, not just on the question of the discipline's tainted origins but also on a more practical daily level. She was herself attended on by a «boy» which was the racist term to denote man servants in colonial society, although underneath a photograph she took of the young man on the veranda of her dwelling she wrote boy within citation marks [fig. 2].

Her major work was never to have a follow up, it is unclear whether related to her doubts about the validity of anthropological studies or gender-related bias alive at the time. In her account of Blackwood, Larson argued that her preoccupation was to live up to Malinowski's "seductive" book *The Argonauts of the Western Pacific* (1922)[10] and by then the standard of new ethnographic fieldwork. Larson deduced this from Blackwood writing the note: «Plan of fieldwork after Malinowski», and from the letters she wrote to Arthur Thomson, her former tutor and mentor (his letters in return do not survive), but I would argue that there was also resistance on her part to this male anthropological paradigm. The ironical and rather personal utterance about Malinowski's socks «Did he ever darn his stockings?» clearly indicates her keen sense of the differential status between men and women anthropologists, but also points towards an awareness along the lines of what Trin T. Minh-ha described in her chapter *The Language of Nativism: Anthropology as a Scientific Conversation of Man with Man:* «The 'conversation of man with man' is, therefore, mainly a conversation of 'us' with 'us' about 'them,' of the white man with the white man about the primitive-native man»[11]. Minh-ha never names the anthropologist in que-

[9] D. Lewis, *Anthropology and Colonialism*, in «Current Anthropology», 14, 5, 1973, pp. 581-602, p. 584.

[10] B. Malinowski, *The Argonauts of the Western Pacific*, Routledge & Kegan Paul, London 1922.

[11] T.T. Minh-ha, *Woman, Native, Other. Writing Postcoloniality and Feminism*, Indiana University Press, Bloomington 1989, pp. 47-76, p. 65.

stion, who she calls the «Great Master», an ex-nomination required to put distance between the coloniser anthropologist and woman, native, other, herself included.

Blackwood was an anthropologist during colonial time and her work does not make anticolonial or decolonial claims, nonetheless her writings and ethnographic practice demonstrate that she did not make claims of the kind the Great Master had, especially about sexual moeurs of the people she lived with. An example is evident in the difference between Malinowski's book *The Sexual Life of Savages* (1929)[12] where he narrated the sexual practices of the Trobriand people and Blackwood's narration of the Anga people in *Both Sides of the Buka Passage*; Blackwood certainly never referred to the Anga kiss as «lip activities» in the way that Malinowski had referred to the Trobriand kiss, which Minh-ha described was a way to distinguish it from the European one[13]. Also unlike Malinowski, Blackwood did not rely on informants for her writings on rituals and activities which could not be witnessed first-hand, and she would eventually give up and withdraw.

The Film Voyageuse*: Anthropology and Filmcraft*

Blackwood accompanied all her anthropological field studies with visual material: from her own drawings of the artefacts to photographs and film. The photographs collection is extensive, and it runs into many hundreds, but we only know of one surviving film (we don't know if she made any others). These are seen as far more important than the many artefacts, human skulls and bones and ritual objects she brought back, which in today's decolonial context could and should be returned while the representations and content of either the photographs or the film, for their very nature and reproducibility, have gained an increasingly important role for the critical interpretive project; firstly for the descendants of the people and culture represented, and secondly for the critical task of rewriting distorted knowledges accumulated during the British colonial context which are still in circulation and given legitimacy.

Women anthropologists received no training in the use of film or photography, they were all self-taught (and I would argue rather good at it, considering the technologies of the time and the expense), nonetheless these were paradoxically considered simply in terms of additional visual evidence of the group of people observed rather than central. Not as much

[12] B. Malinowski, *The Sexual Life of Savages*, George Routledge and Sons, London 1929.
[13] T.T. Minh-ha, *Woman, Native, Other. Writing Postcoloniality and Feminism*, cit., p. 65.

importance was attached to them in comparison to the writing up of the fieldwork and academic publishing and/or the collecting of artefacts for museums' exhibition purposes. The importance of photographs and films, but initially especially photographs, had become of vital importance to the colonial office if not to anthropology. However, sometimes the lines were blurred, if not with Blackwood, certainly with other individuals, especially male anthropologists working directly for the colonial office, whose many photographic records were very much visual accounts of "the other". In Blackwood's work, but especially the film discussed here, and similarly to her book, we encounter a far more complex filmic text.

The question about authenticity and filmcraft remains of course open and problematic, not just as a result of the colonial constraints (she was never allowed to go and live in areas which were deep in the interior of New Guinea where "uncontacted" people lived) but because although Blackwood managed to capture some of the life and culture of the Anga people and the Arawe (the latter group part of the third reel), by her own admission in her diary records, the group she was filming remained inscrutable and secretive. An admission, which adds to the perceived limitations already mentioned of anthropology and ethnography in the search of "origin myths" or "real origins". Again, in some ways, a precursor of the contemporary theoretical proposition articulated by Minh-ha which looks at the intersection between postcoloniality and feminism:

> Myths circulate like gifts without givers, and no myth teller (cares to) knows where they come from or who invented them; «whatever their real origins, they exist only as elements embodied in tradition». The same myth varies widely from one teller to another and «yet the natives do not seem to worry about this state of affairs». Why would they, indeed? Who sets off searching for «real origins»? Who suffers from the need for classification and identification? Who strives for identity, a certain identity? Questions are always loaded with the questioner's prejudices[14].

Blackwood was not entirely outside those prejudices despite her professed dislike and resentment for the disdainful attitude by the white colonisers toward the "natives". This is visible in her efforts, thwarted by one of the chiefs, when she was trying to witness an initiation ceremony, which she considered important and which she believed was dying. The UPI ceremony (the UPI was a ceremonial headdress) for adolescent boys was never performed in front of her; she delayed her departure by a few months and according to Larson even lost her patience: «If these blighters would only get on with that ceremony I wouldn't mind – but they are just fooling

[14] *Ivi*, pp. 61-62.

around»[15], not words that befit the myth of «my natives to myself». What the ceremony consisted of, we will never know, but at least unlike Malinowski she did not pretend otherwise. There was no invention of real and lost origins in Blackwood's work.

The film itself is made of three different 16mm cinefilm reels now edited together in one film, with initial shots of plane arriving in Otibanda, then the main town, and with shots of people standing in front of a colonial building, perhaps to provide a context, although it is incongruous with the rest of the film. The film is a silent short, 26 minutes long, in black and white, made of many separate shots of people going about their daily life but on occasions also performing for her some of their more "unusual" customs (this is mostly done by men), they look at her and into the eye of the camera with a variety of expression on their faces from curious and bemused to puzzled and sometimes wary, even suspicious and cautious at times. The first significant shot of the Anga people is them sitting around a fire and looking over to the camera [fig. 3].

There is more or less an equal number of shots of men and women going about their daily tasks and life, the overall effect is unlike other anthropological films and the images do not seem excessively intrusive; for example, women are not running away from the camera as in other anthropological films of that period. The advantages of women anthropologists have been accounted for their ability to get closer to the domestic environment and hence "native women", at the same time it does read as a Western viewpoint, and it ignores the fact that the women observed were not exclusively living a life of domesticity in a Western sense [fig. 4].

The film is very concentrated, in its attempt to capture so much of these people's lives and culture. Blackwood herself, perhaps in an endeavour to help making sense of such a "compacted" shooting (which could undoubtedly also be ascribed to the scarcity of resources and the expense in acquiring film) she wrote short descriptions of the three reels describing all the main scenes, naming places and people[16].

Blackwood's view of the second fieldwork, when she made this film, was negative as she considered it a failure not being able to get to the "uncontacted" people, nonetheless her relationship with the Anga and Arawe people, reconciled her to the difficulties that could not be overcome given the obstructions of colonial powers. This film (and the photographs, albeit not all, as some of them are very much in the colonial "scientific" mould, with

[15] F. Larson, *Undreamed Shores. The Hidden Heroines of British Anthropology*, Granta Books, London 2021, p. 217.

[16] This text is available on the PRM Collections section of the website and the film is available via Vimeo: *A Stone Age People in New Guinea*, https://vimeo.com/88908952.

front and profile), despite its problematic title – these were not stone age people, they were people living in the thirties, very much in modern time who were still making use of stone stools although not exclusively as we know from Blackwood herself – could be interpreted as her «cinematic "vessel" that carries these images across the social landscape»[17], repositioning her emotional sense of the place and its people, and against self-imposed constraints, the anthropological scientific exercise demanded of her (academic) and the demands made on her by the likes of Balfour and Pitt Rivers Museum (collecting). I would go further and suggest that this film (even more than her book) is Blackwood's «fictional making of lived space»[18].

Conclusion

In the words of Larson: «Beatrice Blackwood sensed the element of artifice in the anthropological endeavour, which required you to craft something consistent and eternal out of an experience that was brief, unpredictable and incomplete»[19] and although it is true that anthropologists of the time were after authentic and uncontaminated "primitive" cultures, and she herself was after the same, as a woman anthropologist she tried to think herself outside the colonial patriarchal constraints of the time (and even the anthropological ones sometimes). At the same time, she was undoubtedly facilitated in her ethnographic fieldwork by that very same colonial context, not least because the fieldtrips to Papua and New Guinea were financed by Oxford's Pitt Rivers Museum and were ostensibly conceived, especially the second one, to serve the purpose of enlarging the collections, as it states on the museum website to this day: «As a result of this trip well over 2,000 objects were accessioned into the collections at the Pitt Rivers Museum»[20].

By the time Blackwood got back from her second and last fieldwork in Papua and New Guinea in 1938, she was nearly fifty and had somewhat resigned herself working for Oxford University and Pitt Rivers Museum: «[W]ork there is not exactly in my line of interest […] but I suppose I shall come back and settle down to sticking on labels till I get too restless to stand it any longer»[21]. In fact, she ended up doing a lot more than that and practically ran the museum for many decades, and although she never undertook another field study journey, she did continue to travel even if not

[17] G. Bruno, *Atlas of Emotion*, cit., p. 253.
[18] *Ivi*, p. 252.
[19] F. Larson, *Undreamed Shores. The Hidden Heroines of British Anthropology*, cit., p. 216.
[20] Pitt Rivers Museum, Beatrice Blackwood, 2005 https://www.prm.ox.ac.uk/b-blackwood.html.
[21] F. Larson, *Undreamed Shores. The Hidden Heroines of British Anthropology*, cit., p. 274.

as further afield as before. Blackwood was by temperament and training no "flâneuse", but she was definitely *voyageuse*, and indeed her work and especially her film could be interpreted through Bruno's concept of the «film voyageuse»: «To reclaim *emotion* and to argue, from the position of a film *voyageuse* for the haptic as a feminist strategy of reading space»[22].

Fig. 1: Photograph of Beatrice Blackwood in the Yoho Valley, Vancouver, Canada (Courtesy of Pitt Rivers Museum, University of Oxford).

Fig. 2: Photograph from Beatrice Blackwood's photographic album (Courtesy of Pitt Rivers Museum, University of Oxford).

[22] G. Bruno, *Atlas of Emotion*, cit., p. 31.

Fig. 3: Screenshot from *Stone Age People* (B. Blackwood, 1936/7) (Courtesy of Pitt Rivers Museum, University of Oxford).

Fig. 4: Screenshot from *Stone Age People* (B. Blackwood, 1936/7) (Courtesy of Pitt Rivers Museum, University of Oxford).

Ulisse una donna? I viaggi pionieristici di Ella Maillart tra avventura e metafora esistenziale

Micaela Veronesi

Fotografa, scrittrice, atleta e viaggiatrice, Ella Maillart si è spinta, esplorando, in gran parte dell'Asia centro occidentale, Afganistan, India, Iran, Turkestan, Cina, scattando fotografie, girando filmati in formato ridotto, scrivendo articoli e libri, che hanno lasciato in eredità il suo sguardo sensibile, coraggioso, intimo e non convenzionale. Questi scritti e le immagini girate[1] ci offrono il suo punto di vista su mondi "distanti" dall'Europa novecentesca, seppure coevi. Tornare a solcare oggi con Maillart le vie dei mari e delle carovane significa – come vedremo nelle prossime pagine – ripercorrere un movimento controcorrente, che mette al centro una figura di donna straordinaria, pioniera ed esploratrice secondo un paradigma differente da quello della gran parte dei viaggiatori dell'epoca[2]. Il corpus di scritti e immagini che ci ha lasciato ci invita a entrare in una modalità di viaggio scandita dalla sua stessa narrazione che, per quanto imperfetta – o forse proprio per le imperfezioni e gli esclamativi di una scrittura quasi parlata – ci trascina nel flusso dei chilometri percorsi e degli incontri con persone e popoli di cui ci fa conoscere tradizioni e culture millenarie. Significa inoltre riflettere sull'emancipazione femminile nella prima metà del Novecento attraverso il suo caso particolare: cresciuta in una famiglia che non le impone dettami di tipo patriarcale, ha il privilegio di poter allungare "quell'elastico" che invece tratteneva le donne della sua epoca. E dalla madre afferma di avere ricevuto un'educazione alla libertà, imparando a non sentirsi mai sottomessa né inferiore.

Nata a Ginevra nel 1903, fin da bambina sviluppa un'attrazione irrefrenabile per la vita all'aria aperta. Secondo sue dichiarazioni[3], la vita in città, lo stare ferma, chiusa in casa, erano fonte di una sofferenza che – sostiene

[1] Si tratta di un corpus di cinque filmati in 16mm e 35mm conservati presso il Musée de l'Elysée di Losanna.

[2] Non ci si riferisce qui soltanto alle numerose spedizioni in Africa e Asia finalizzate alle conquiste coloniali ma anche all'enfasi eurocentrica e all'esotismo con cui sono comunemente descritti i viaggi in regioni remote nella prima metà del XX secolo.

[3] Dichiarazioni rilasciate da Ella Maillart in una intervista del 1973 con Jean Thévenot per un programma della Televisione svizzera (TSR) intitolato *Les itinéraires d'Ella Maillart*, https://www.youtube.com/watch?v=lL1cCdJmth4.

Maillart – l'avrebbero potuta portare alla depressione se l'amore per la natura e la passione per lo sport non le avessero consentito di uscire dal contesto ginevrino e a conoscere il mondo. Eccelle nelle attività sportive, tanto che nel 1924 partecipa come velista alle Olimpiadi; tra il 1931 e il 1934 prende parte ai campionati del mondo di sci.

Sono anni frenetici in cui per mantenersi intraprende lavori diversi: la modella per un pittore, la dattilografa, l'insegnante di inglese e francese, la comparsa nei set cinematografici dove, grazie alle sue doti di sciatrice, partecipa come controfigura ad alcuni film di montagna e, soprattutto, inizia a fare la giornalista di viaggio.

Scivolare sulla neve e sulle onde

Nel 1913, all'età di 10 anni, Maillart incontra Hermine de Saussure, soprannominata Miette, con cui condivide la passione per la vela e lo sci. Giovanissime, Ella e Miette gareggiano in barca a vela nelle acque del lago di Ginevra. Dieci anni più tardi, nel 1923, con un po' di incoscienza affrontano l'alto mare: il primo viaggio in barca a vela le porta dalle coste francesi alla Corsica, ed è un successo. Nel 1925, con un equipaggio composto esclusivamente da donne, navigano ancora nel Mediterraneo visitando le isole dell'Egeo e rivendicando con orgoglio la loro autonomia femminile. La stessa Maillart, nel 1995, nell'intervista rilasciata allo scrittore e giornalista Stefano Malatesta, dirà che in quelle regate gli uomini «creavano solo dei problemi sentimentali»[4]. A rivedere oggi le fotografie che le ritraggono abbronzate e sorridenti in barca a vela si è colpiti da un'impressione di spensierata libertà. Tuttavia, mentre per molte di loro si è trattato solo di una parentesi giovanile, per Maillart ha significato sentirsi nel posto "giusto" e nella condizione esistenziale più corrispondente al proprio sentire, anche se non sarà in barca a vela che conquisterà il suo posto nel mondo.

Quello dei viaggi in mare con Miette è infatti un capitolo già in chiusura: le due giovani avevano progettato di ripercorrere il tragitto compiuto dal velista Alain Gerbault, pioniere della traversata atlantica in solitaria, con un'imbarcazione chiamata Atalante ma la compagna abbandona l'impresa:

[4] Di questa intervista lo scrittore rende conto nell'introduzione all'edizione italiana di *Oasis interdites*: S. Malatesta, *Ella & Peter*, in E. Maillart, *Oasi proibite. Una donna in viaggio da Pechino al Kashmir*, EDT, Torino 2001, pp. VII-XV (*Oasis interdites*, Grasset, Paris 1937) e nell'articolo scritto in occasione della morte di Maillart; cfr. S. Malatesta, *Ella Maillart un'amazzone sul cammello*, in «La Repubblica», 06/05/1997, https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1997/04/06/ella-maillart-un-amazzone-sul-cammello.html.

«volevamo andare nei Mari del Sud, ma Miette si è sposata con un archeologo francese, Henri Seyring. Ha chiamato la figlia con un bel nome marino: Delphine. Allora ho cominciato a viaggiare da sola»[5].

Verso Oriente

Alla fine degli anni Venti, Maillart lavora a Berlino alla UFA: «ero stata ingaggiata per stendere la versione inglese dei primi film del cinema sonoro»[6], e inizia a maturare l'idea di andare in Russia:

> credevo di essere nata per recitare e a un certo momento mi sono ritrovata a scrivere reportage sulla gioventù comunista sovietica. A Berlino avevo fatto delle economie, marco su marco, ma non sarebbero bastate per il viaggio se non avessi incontrato la vedova di Jack London. […] senza i suoi cinquanta dollari non avrei mai potuto raggiungere Mosca e non sarei mai diventata una scrittrice[7].

A Mosca conosce da vicino alcuni importanti cineasti del tempo; ha la possibilità di vedere Ejzenštejn, Vertov e Pudovkin mentre lavorano sul set, e ne resta affascinata. Le immagini e i paesaggi di *Tempeste sull'Asia* (*Potomok Cinghis Khana*, V. Pudovkin, 1928) alimentano la sua curiosità e il desiderio di viaggiare in Oriente. In Unione Sovietica vive un'esperienza particolare, in cui si alternano momenti di euforia a momenti di difficoltà economiche. Inizia a esplorare l'Asia, mantenendosi grazie ai reportage fotografici e ai libri di viaggio. Nel suo testo di esordio, *Parmi la jeunesse russe*[8], racconta le esperienze vissute a Mosca e nel Caucaso. Nel 1932 visita da sola, e in modo avventuroso, il Turkestan sovietico, che i rivoluzionari cercano di occidentalizzare. A cavallo percorre il Kirghizistan, fino ai Tien Shan, i Monti Celesti. Su sci improvvisati riesce a scalare una montagna di quasi 5000 metri al confine con la Cina. Evitando i valichi pericolosi, sprovvista dei permessi richiesti, si inoltra fino a Tashkent, a Samarcanda, a Bukhara e discende l'Amu Darya. A dorso di un cammello, nel vento gelido, attraversa il deserto delle Sabbie Rosse, a est del Mar d'Aral[9].

Nel 1934 il quotidiano francese «Le Petit Parisien», specializzato in grandi reportage, la incarica di un resoconto sulla Manciuria occupata dai

[5] S. Malatesta, *Ella Maillart un'amazzone sul cammello*, cit.

[6] E. Maillart, *La vagabonda dei mari*, EDT, Torino 2008, p. 264 (*Gypsy afloat*, William Heinemann, London 1942).

[7] S. Malatesta, *Ella & Peter*, in E. Maillart, *Oasi proibite*, cit., p. XI.

[8] E. Maillart, *Parmi la jeunesse russe*, Éditions Fasquelle, Paris 1932.

[9] I racconti di questo viaggio sono stati pubblicati in E. Maillart, *Des monts célestes aux sables rouges*, Editions Bernard Grasset, Paris 1934 (tr. it. *Vagabonda nel Turkestan*, EDT, Torino 1995, 2022).

Giapponesi. Così Ella attraversa l'India e la Cina passando per lo Xinjiang, all'epoca territorio proibito, insieme al giornalista inglese Peter Fleming, che stava compiendo il suo stesso viaggio, attraversando territori remoti e arrivando nel Kashmir. Ne nasce il suo secondo libro *Oasi proibite*, straordinario resoconto di quel viaggio estremo e avventuroso[10]. Tra il 1937 e il 1939 continua a viaggiare in Asia come giornalista. Dal 1939 al 1945 vive in India dopo aver attraversato la Turchia e l'Afghanistan, accompagnata da Annemarie Schwarzenbach, viaggio di cui restano le foto, le riprese e il racconto struggente *La via crudele*[11]. Dopo la Seconda guerra mondiale torna a vivere in Svizzera, in una casa di montagna a Chandolin dove morirà nel 1997. Ma tra gli anni Cinquanta e gli Ottanta continua a viaggiare, soprattutto in Asia, anche accompagnando gruppi organizzati, spesso di donne, e tiene numerose conferenze in cui parla dei suoi libri, delle sue pellicole e soprattutto dei suoi viaggi.

Progetti cinematografici

Il cinema entra nella vita di Ella Maillart molto prima di conoscere i cineasti russi:

> Sentivo il bisogno di condividere tutto ciò che avevo scoperto e il cinema mi sembrava il modo migliore per catturare la bellezza di quei due mondi [il mare e la montagna] che si erano a poco a poco dischiusi. […] Cominciai a scrivere una sceneggiatura la cui protagonista era la neve in tutti i suoi aspetti. Volevo mostrare la vita dei fiocchi[12].

Nel periodo trascorso tra la vela e gli sci, la giovanissima Maillart progetta un film documentario con la neve come protagonista e pensa anche a un soggetto dedicato a una barca a vela. Per lei, infatti, soltanto il cinema è in grado di mostrare perfettamente il movimento della navigazione, la scia nel mare con la sua integrità e i mille riflessi nell'acqua. Il film che immagina le pare straordinario: il vento che fa gonfiare le vele, le geometrie dello scafo con le sue angolature, le scotte tese, i giochi di ombre e di luci, l'impatto della prua sulle onde, lo sciabordio, lo scafo che appare e scompare dalla profondità del mare, il ritmo della vita durante la navigazione. Per Maillart lo scopo sarebbe stato «il mostrare la bellezza in azione»[13] e realizzare un

[10] Si veda *supra*, nota 2, per i riferimenti bibliografici.

[11] E. Maillart, *La via crudele. Due donne in viaggio dall'Europa a Kabul*, EDT, Torino 2005 (*La voie cruelle*, Edition Payot, Paris 1988).

[12] E. Maillart, *La vagabonda dei mari*, cit., pp. 213-214.

[13] *Ivi*, p. 215.

poema in immagini volto a rendere omaggio al rapporto tra l'essere umano e la natura. Parla di questi progetti con il suo amico Jean Grémillon (1901-1959), produttore e regista [fig. 1][14], senza tuttavia realizzarne nessuno. Tornerà solo in seguito a pensare alle potenzialità delle immagini in movimento portando con sé in Asia una cinepresa amatoriale. Se molte delle aspirazioni di Maillart come cineasta si fermeranno alle dichiarazioni scritte, le immagini da lei filmate rappresentano una rara documentazione di volti, paesaggi, atmosfere e usanze remote[15].

In viaggio con la macchina da presa

Durante il viaggio in Afganistan con Annemarie Schwarzenbach nel 1939 Maillart scatta moltissime fotografie e filma in 16mm con una Cine-Kodak Magazine. Queste riprese, le molte fotografie e i suoi scritti compongono un corpus coeso e interessantissimo, in cui la Storia, la geopolitica, le culture delle popolazioni e dei territori che vi sono raccontate si incrociano con la personalità e l'esperienza dell'autrice[16]. Mentre l'Europa entra in guerra, Ella e Annemarie viaggiano a bordo di una Ford attraverso paesaggi straordinari, ma a volte inospitali, incontrano la popolazione locale e la loro cultura; a volte dormono sotto le stelle, altre volte negli accampamenti dei nomadi, altre ancora nelle ville coloniali ospiti di ambasciatori e funzionari europei. Le foto e i filmati realizzati da Maillart restituiscono una sorta di complicità con le persone su cui lei fissa l'obiettivo, suggerendo consapevolezza e reciprocità anziché la dissimmetria tra chi fotografa e chi è fotografato.

Significativo è l'episodio che precede il viaggio – ce lo racconta lei stessa – ovvero l'incontro con Carl Gustav Jung che era andata a trovare a Zuri-

[14] Maillart fu tentata anche dalla carriera di attrice. Fra le pellicole lasciate esiste uno spezzone in 35mm, in nitrato, in cui Jean Grémillon filma una giovane Ella con i capelli corti e in pantaloni che posa atteggiandosi in varie espressioni, in una sorta di provino richiesto probabilmente dalla stessa. Cfr. J. Grémillon, *Ella Maillart vue par Jean Grémillon*, 1926, 3'30'', bn muto, conservato al Musée de l'Elysée di Losanna. La bobina contiene anche un fotogramma in cui compare lo stesso Grémillon, filmato forse da Maillart.

[15] I film realizzati da Ella Maillart conservati alla Cinémathèque Suisse di Losanna sono *Navigation à l'île de Groix - La pêche au thon*, girato con Jean Grémillon (bn muto, 1926); *Nomades afghans* (16mm, versione bn muto, 50', 1939-1940, e 16mm, versione a colori, muto, 50', 1939-1940); *Seule au Népal* (16mm, colori, muto, 50', 1951); *Inde du sud* (16mm, colori, muto, 1957).

[16] Interessante quanto afferma l'archivista del Musée de l'Elysée a proposito dei negativi originali, parte dei quali «è stata rovinata dal momento che [Maillart] era solita portarseli dietro ovunque andasse. Non sono stati protetti dai numerosi spostamenti, dalle variazioni climatiche né da un trattamento inadeguato». La traduzione è mia (https://elysee.ch/2021/05/voyage-au-coeur-des-collections-2-ella-maillart/).

go. Alla domanda del celebre psichiatra «perché viaggiate?», aveva risposto: «per trovare coloro che ancora sanno vivere in pace»[17]. La ricerca della pace è posta alla base del viaggio di Maillart, ne è l'essenza: una pace interiore, del sé nei confronti del tutto e del mondo nei confronti delle persone. È un tema che ritorna costantemente nel pensiero della viaggiatrice, lungo tutto il corso della sua vita. In un filmato edito dalla Cineteca di Bologna nel 2015 si può sentire il commento severo fatto da Maillart in occasione di una proiezione pubblica, svolta nel 1992 a Losanna, del suo *Nomades afghans*[18]: mentre scorrevano le immagini sui lavori della costruzione dei sofisticati canali di irrigazione nell'Afghanistan degli anni Trenta, Maillart ricorda i bombardamenti russi sul Paese degli anni Ottanta. In contro-canto alla sistematica distruzione del patrimonio afgano richiamato, il suo pensiero va alla bellezza della natura e all'ingegno degli esseri umani, contrapposti alla barbarie della violenza[19].

Si riconosce nell'impulso al viaggio di Maillart non tanto un senso di fuga, quanto piuttosto il voler affermare il suo bisogno di pace e di giustizia. Un desiderio che è anche una lotta contro l'esercizio della forza e contro la società violenta e totalitaria che dilaga nell'Europa coeva. Maillart interpreta a suo modo quello che Virginia Woolf auspica in *Le tre ghinee* quando afferma che la sola speranza di pace è nell'emancipazione delle donne[20].

Il viaggio, e in particolare il viaggiare da sola, il rivendicarne il diritto come vocazione all'avventura, da sempre appannaggio maschile, diviene per Ella Maillart sia una forma di affermazione della propria emancipazione come donna, sia una forma di rifiuto della violenza dilagante.

Ancora, le pionieristiche riflessioni sull'impatto ambientale sui territori asiatici da parte dell'occidente testimoniano una cosciente presa di posizione politica, che passa anche attraverso il diniego della società dei consumi e la ricerca di un distacco dalla dimensione mondana incontrato nelle filosofie orientali. Ma è soprattutto nel modo di praticare la viandanza che Maillart dimostra il suo carattere: pranza con i nomadi, accetta la loro ospitalità nelle yurte, nelle loro case, si adatta a dormire per terra e a non lavarsi con il sapone per giorni. Ciò nonostante non è mai priva del suo baricentro; vive intensamente ogni passo, ogni momento, lo registra nei taccuini e con foto in un movimento lento e rispettoso – che oggi definiremmo a basso impatto –,

[17] E. Maillart, *La via crudele*, cit., p, 11.

[18] La prima proiezione pubblica è stata fatta a Bombay nel 1940.

[19] Il filmato commentato fa parte del dvd *Ella Maillart. Double journey* edito dalla Cineteca di Bologna nel 2015.

[20] Cfr. V. Woolf, *Le tre ghinee*, Feltrinelli, Milano 2000 (*Three Guineas*, The Hogarth Press, London 1938).

in cui assorbe l'essenza dei luoghi attraverso gli occhi e il respiro: «respirai profondamente certa che quei luoghi magnifici avrebbero ormai fatto parte della mia memoria»[21]. Gli scritti sono costellati da riferimenti sensoriali: vista, udito, percezioni piccole e precise che descrive con semplicità sia con la penna sia con l'obiettivo.

Le pioniere dei viaggi, le donne in viaggio – ci suggerisce Lucie Azema – «hanno contribuito a studiare il mondo, disegnarlo, cartografarlo, raccontarlo»[22]. E Maillart traccia la sua propria mappa di viaggio tramite la scrittura e la macchina da presa. Studia le lingue locali, la storia dei popoli, la geografia e l'economia dei territori che attraversa. Fotografa molto e filma ogni volta che le è consentito. Disegna un *atlante* intimo e universale nello stesso tempo, imparando a conoscere se stessa e a riconoscersi nella gente che incontra costruendo una sorta di *Carte du pays de Tendre*, per recuperare l'immagine che ci ha regalato Giuliana Bruno[23]. Maillart, come Scudéry, crea una mappa

> fatta di multipli itinerari relazionali che possono essere percorsi in avanti e all'indietro, a velocità accelerata o persino al rallentatore, vale a dire con modalità in ultima analisi protofilmiche. Si intuisce che chi viaggia su questa mappa è libero di vagabondare entro il suo perimetro, ma anche di uscirne. Di tanto in tanto, in questo giardino delle *emozioni*, lo spettatore-passeggero è addirittura portato fuori strada[24].

Guardando le fotografie, i filmati e leggendo i suoi scritti, la voce di Maillart ci parla, fungendo da immaginaria voce over sulle sue riprese: un'associazione che viene effettivamente raccolta nel documentario *Ella Maillart. Double Journey*, film di montaggio di Mariann Lewinsky e Antonio Bigini (2015) frutto di una lunga ricerca fra gli archivi personali della viaggiatrice [fig. 2], dove sui 16mm viene "appoggiata" la voce di Ella, interpretata nella versione italiana da Alina Marazzi: una voce composita ma coerente che proviene dalle lettere inviate alla madre, spedite durante i lunghi viaggi, dai taccuini e dai libri. Si tratta per lo più di annotazioni di tipo diaristico e personale, di spunti che però restituiscono l'essenza di un modo di affrontare la vita in divenire; esattamente come un viaggio.

[21] E. Maillart, *La via crudele*, cit., p. 52.

[22] Cfr. L. Azema, *Donne in viaggio. Storie e itinerari di emancipazione*, Tlon, Roma 2022, p. 21 (*Les femmes aussi sont du voyage. L'émancipation par le départ*, Flammarion, Paris 2021).

[23] Cfr. G. Bruno, *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*, Bruno Mondadori, Milano 2006, pp. 196-221 (*Atlas of Emotion. Journeys in Art, Architecture, and Film*, Verso, New York 2002).

[24] *Ivi*, p. 202.

Essere Ulisse

Eravamo tutte e due viaggiatrici: […] io cercando sempre, e sempre lontano, il segreto di un'esistenza armoniosa. Nell'attesa di intraprendere un nuovo viaggio giocavo con il rischio – sugli sci, su una barca a vela – non sapendo privarmi del gusto aspro e sano che questo mi procurava. Entrambe avevamo una natura attiva. […]

Tutte due avevamo scelto di rimanere libere per adempiere a un obbligo supremo verso noi stesse, per superare quella prova necessaria la cui natura ci era ancora sconosciuta. Era egoismo? Forse, ma cominciavo a intuire che potevamo offrire la nostra totale sottomissione soltanto a un'entità assoluta dinanzi alla quale non avremmo contato più[25].

Contenta di avere, ancora molto giovane, abbandonato la mia casa per seguire la rotta tracciata dall'astuto Ulisse, contenta di aver vissuto la vita del mare, del deserto, invece di aiutare mio padre a esaminare l'affettuosa e profonda morbidezza delle lontre di mare, a valutare le partite di volpi argentate dalle code arrossate, o, ancora, a scegliere gli ultimi modelli di Parigi; contenta di aver realizzato in buona parte ciò che ero intenzionata a fare, di avere finalmente acquisito la coscienza di quanto siano brevi le gioie della vanità. Ora, quale un ragno che discende la sua tela fino alle estremità dei rami, ho ampliato il mio orizzonte[26].

Da dove viene la nostra gioia? Dall'aver attraversato la nostra frontiera? Dall'essere arrivate nel paese che era il nostro obiettivo? Dove avremmo viaggiato lentamente prendendo appunti[27].

Ella Maillart è stata autrice delle sue avventure e come tale ci sollecita a ripensare agli immaginari stratificati della nostra cultura. Mi sono spesso chiesta cosa sarebbe stato se Ulisse fosse stata una donna. Non intendo solo per un gioco delle parti, né per semplice ribaltamento: penso all'affermazione della donna e alla sua agentività, al moltiplicarsi di identità possibili, alla costruzione del soggetto-donna come *modalità nomade* definita da Braidotti, costruita in opposizione a quella statica dell'uomo come paradigma dominante[28].

I viaggi di Maillart non rappresentano infatti solo un esempio di come le donne possano agire, e abbiano agito, nel mondo, in «spazi pubblici e privati» dove potersi affermare[29]; mostrano che la donna/Ulisse non è una viaggiatrice in balia del destino né tantomeno che prolunga il viaggiare per puro piacere

[25] E. Maillart, *La via crudele*, cit., pp. 87-88.

[26] *Ivi*, pp. 51-52.

[27] E. Maillart, *Taccuini di viaggio*, 29/07/1939, dipartimento manoscritti della Biblioteca di Ginevra.

[28] «Nella misura in cui L'Uomo è il principale punto di riferimento in una opposizione binaria centenaria che ha trasformato la donna nell'altro […] le linee di fuga o di deterritorialità puntano piuttosto al divenire-donna come cammino di liberazione […] la donna è una modalità nomade». R. Braidotti, *Dissonanze. Le donne e la filosofia contemporanea*, La Tartaruga, Milano 1994, p. 77.

[29] Cfr. G. Bruno, *Atlante delle emozioni*, cit., p. 105.

narcisistico. Che abbia o meno una casa a cui tornare e qualcuno che l'aspetta[30], la donna/Ulisse è mossa verso il futuro, verso l'andare avanti alla scoperta dell'ignoto in una continua riprogettazione. «Tra nomadi e marinai sono sempre stata in cerca di una vita reale», scrive Maillart in una lettera a sua madre; e tornando sull'argomento qualche mese più tardi afferma che ciò che l'attira nei nomadi è che sono «intensamente vivi, senza padroni»[31]: ciò, potremmo dire, che Maillart che ha sempre voluto essere. Per tornare a Braidotti: «il nomade possiede un acuto senso del territorio senza che questo sfoci nella possessività»[32]. Similmente, Maillart non viaggia per possedere, né tantomeno per conquistare: ce lo dimostrano tutti e tre i suoi film nei quali, seppure ascrivibili al genere del documentario etnografico, si riconosce il medesimo punto di vista degli scritti: vi si annotano i colori degli abiti, delle costruzioni, dei laghi, vi si registrano gli stati d'animo delle persone che incontra e le atmosfere dei luoghi, l'aria buona, i gesti delle mani delle tessitrici o dei suonatori, l'orgoglio, la bellezza delle persone, che definisce *suoi pari* [figg. 3-4][33].

Viaggiare è chiedere, sapere![34]

Ancora una volta era proibito fotografare: un buon motivo per riprendere di nascosto le fortificazioni medievali di Rumeli Hisar e più tardi gli strani battelli da pesca con l'albero mozzato su cui un uomo in piedi osservava i pesci dall'alto di quest'unico trampolo[35].

Ella Maillart non è una cineasta ma neppure una turista con la macchina da presa. Filma solo l'essenziale, rivelando un occhio da documentarista: sa cogliere gli aspetti per lei importanti senza voyerismo, cerca la realtà nei movimenti e nei volti, è attenta a tutto denotando una visione aperta e porosa. Registra sulla pellicola i gesti millenari di popoli antichi e fieri che la ricambiano con sorrisi e danze davanti all'obiettivo. Viaggiatrice, filma le genti che viaggiano nel deserto e con i suoi film mostra frammenti di vite salvate dall'oblio.

[30] Si veda quanto afferma Azema a proposito della singolare esperienza di Alexandra David-Neel, che «sposa Philippe […] perché sa che accetterà di lasciarla viaggiare», cosa che farà restando lontana dal marito per ben 15 anni ma mantenendo con lui un costante rapporto epistolare. Cfr. L. Azema, *Donne in viaggio*, cit. pp. 66-68.

[31] *Taccuini di viaggio*, 06/08/1939, e *Lettera alla madre Dagmar Maillat-Klim* del 26/10/1939, dipartimento manoscritti della Biblioteca di Ginevra.

[32] R. Braidotti, *Soggetto nomade. Femminismo e crisi della modernità*, Donzelli, Roma 1995, p. 42.

[33] «Ma soprattutto questa gentilezza: le persone si comportano come nostri pari. La vita è alla loro misura». *Lettera alla madre*, 29/07/1939, cit.

[34] E. Maillart, *La via crudele*, cit., p. 42.

[35] *Ivi*, p. 41.

Negli anni trascorsi in India studia con maestri che le insegnano l'introspezione e impara a trovare dentro di sé il senso del viaggio ma anche e soprattutto a spingersi oltre, ad andare fuori dai confini stessi del proprio corpo e della mente: «la vastità deve essere in noi – scriverà negli anni Sessanta –, non può essere che in noi, altrimenti si tratta solo di una misurazione geografica»[36].

Fig. 1: Fotogramma di *Ella Maillart vue par Jean Grémillon* (1926), dal dvd *Ella Maillart. Double journey*, a cura di A. Bigini, M. Lewinsky, Cineteca di Bologna, 2015.

Fig. 2. *Ella Maillart. Double journey*, a cura di A. Bigini, M. Lewinsky, Cineteca di Bologna, 2015.

[36] E. Maillart, *Il senso del viaggio*, EDT, Pisa 2023 (ed. or. in «Construire», 11 e 18 agosto 1965).

Figg. 3-4. *Ella Maillart. Double journey*, a cura di A. Bigini, M. Lewinsky, Cineteca di Bologna, 2015.

Dal margine al centro: la viandanza femminile come dispositivo narrativo. I ritratti di Lady Travellers*, donne viaggiatrici nella docuserie di Rai Storia*

Anna Bisogno

S'intitola *Lady Travellers* un lungo articolo del 1845 pubblicato su «Quarterly Review», tra le più influenti riviste londinesi, in cui Elizabeth Rigby recensisce una dozzina di resoconti di viaggio femminili emblematici per capire le tensioni tra genere, autorità narrativa e spazio pubblico nel XIX secolo.

Originaria di Norwich, Gran Bretagna, l'autrice poi Lady Eastlake (1809-1893)[1] è una studiosa d'arte, traduttrice, saggista[2] e sostenitrice della Società delle Artiste e della Società per il Lavoro femminile; fu anche una delle poche donne del suo tempo ad affermarsi nel campo della storia dell'arte, contribuendo attivamente alla costruzione di un gusto artistico nazionale attraverso articoli, recensioni e traduzioni. Meno nota ma altrettanto significativa è la sua riflessione sulla fotografia. Nel saggio *Photography* (1857)[3], Lady Eastlake si misura con il nuovo mezzo tecnico con straordinaria lucidità. Pur non considerandolo arte nel senso tradizionale, ne riconosce l'alto valore documentario, scientifico e culturale. Apre così alla possibilità di una fotografia "artistica" intesa non come imitazione della pittura, ma come linguaggio autonomo, capace di precisione e verità. È uno dei primi testi critici in assoluto sulla fotografia, e dimostra la sua profonda competenza anche in ambito tecnico. Anche se come viaggiatrice non raggiunge mai mete esotiche, viaggia prima con la sua famiglia, con lunghe residenze all'estero (tra cui la permanenza di oltre due anni a Heidelberg, in Germania, un lungo viaggio (dal 1838 al 1841) in Russia e in Estonia in visita ad una sorella sposata. Dopo il matrimonio, avvenuto a quasi quarant'anni con Sir Charles Eastlake, direttore della National Gallery e primo presidente

[1] Per approfondire ulteriormente la figura di Lady Eastlake risulta utile segnalare A. Cross, *Two English 'Lady Travellers' in Russia and the House of Murray*, in «Slavonica», 17, 1, 2011, pp. 1-14, https://doi.org/10.1179/136174211X12947603262480. T. Seccombe, *Elizabeth Eastlake*, in *The Dictionary of National Biography. From the earliest times to 1900*, Supplement 1, 1901, https://en.wikisource.org/wiki/Dictionary_of_National_Biography,_1901_supplement/Eastlake,_Elizabeth; R. Mitchell, voce nell'*Oxford Dictionary of National Biography* (2004); A. Holcomb, *Women as Interpreters of the Visual Arts, 1820-1979*, Greenwood Press, Westport (CT) 1981, pp. 10, 117-118.

[2] E. Eastlake, *Journals and Correspondence of Lady Eastlake*, J. Murray, London 1895.

[3] Saggio pubblicato in «The London Quarterly Review», 101, April 1857, pp. 442-468.

della Royal Photographic Society of Great Britain (*aka* Royal Photographic Society - RPS), attraversa tutta l'Europa insieme al marito, affiancandolo professionalmente. A seguito della pubblicazione di lettere e del libro *Residence on the Shores of the Baltic*[4] maturate nei viaggi ad Est, comincia a scrivere per la rivista politico-letteraria «Quarterly Review» diretta da John Gibson Lockhart. La sua figura incarna le contraddizioni della donna intellettuale vittoriana: pienamente inserita nell'élite conservatrice, ma capace di uno sguardo critico e talvolta anticipatore.

Chi sono invece le viaggiatrici di cui si interessa? Le *lady travellers* di Lady Eastlake sono «*tourist*», donne della classe media o alta che, a partire dal XVIII e XIX secolo, viaggiano per piacere o curiosità, scrivono diari e lettere sulle loro esperienze di viaggio o sulle loro permanenze all'estero, osservano l'alterità, ma senza le difficoltà o i pericoli che contraddistinguevano le «*explorers*».

Se fino ad allora era stato soprattutto il Grand Tour a coniugare racconto di viaggio e immaginazione visiva di queste «intraprendenti signore»[5], con l'avvento della fotografia e del cinema la pratica turistica crea un proprio immaginario, a cui anche lo sguardo delle donne contribuisce con punti di vista inattesi e rinnovati. I modi, le ragioni e le condizioni con cui le donne hanno viaggiato sono cambiati nel tempo[6] ma si sono differenziati all'interno dei medesimi contesti storici e geografici di provenienza: dal viaggio di formazione, di cui si è detto, alle nobildonne che si spostavano con lunghe permanenze all'estero al seguito dei consorti impegnati per lo più in missioni diplomatiche, ai viaggi intrapresi per motivi personali di cui si parlerà; tra tutte le forme del viaggio al femminile, quello in solitaria è senz'altro la più destabilizzante rispetto agli assetti sociali normati[7].

[4] La prima edizione è pubblicata da John Murray (London) nel 1841; cfr. *A Residence on the Shores of the Baltic. Described in a series of letters [By Elizabeth Rigby, afterwards Lady Eastlake]*, The British Library, London 2010.

[5] Cfr. A. Brilli con S. Neri, *Le viaggiatrici del Grand Tour. Storie, amori, avventure*, il Mulino, Bologna 2020, p. 11.

[6] Numerosi in questo volume sono i contributi al riguardo, anche di carattere storico-biografico. Nello specifico, quali ampliamenti al raggio d'azione di questo lavoro, si rinvia ai saggi di Carla Mereu Keating su Violet Cressy-Marcks (1895-1970), esploratrice, archeologa ed etnologa inglese; di Micaela Veronesi su Ella Maillart, archeologa e giornalista, di Anita Trivelli su Maya Deren, di Rinella Cere sull'antropologa britannica Beatrice Blackwood (1889-1975) e di Francesca Brignoli, su Alexandra David-Néel (1868-1969), orientalista, scrittrice francese, colta attraverso lo sguardo di Liliana Cavani.

[7] Per un approfondimento rinviamo a J. Robinson (ed.), *Unsuitable for Ladies: An Anthology of Women Travellers*, Oxford University Press, Oxford-New York 1995; C. Hall, E. Langland, *Nobody's Angels: Middle-Class Women and Domestic Ideology in Victorian Culture*, Cornell University Press, Ithaca (NY) 1995; L. Davidoff, *Family Fortunes: Men and Women of the English Middle Class 1780-1850*, Routledge, London 1987.

L'Inghilterra vittoriana (1837-1901)[8] si dimostra più interrogante di altri Paesi rispetto al fenomeno delle viaggiatrici e delle loro scritture: il viaggio femminile comincia a essere percepito non più come un'eccezione curiosa, ma come fenomeno culturale emergente (e allo stesso tempo strumento dell'imperialismo culturale e veicolo di valori morali britannici), che mette in crisi i confini tradizionali del femminile e genera la necessità di una cornice discorsiva che lo giustifichi, lo legittimi e persino controlli. In questo contesto, il saggio *Lady Travellers* (1846) di Lady Eastlake rappresenta una prima risposta ironica e conservatrice a questo fenomeno. L'autrice riflette con tono critico sulla proliferazione di donne che viaggiano e pubblicano, spesso senza – a suo giudizio – la necessaria competenza o autorevolezza. Ironizza, ad esempio, sulle lettere da salotto di Lady Mary Wortley Montagu (Londra, 1689), famosa per i suoi *Turkish Letters*, Maria Graham (Cockermouth, 1785), che scrisse di Sud America e India, o Anna Jameson (Dublino, 1794) che sceglie di far raccontare il suo viaggio in Italia a un personaggio di fantasia. Ma, pur nel sarcasmo, riconosce implicitamente che qualcosa è cambiato: le donne viaggiano, scrivono, pubblicano e vengono lette. Senza la voce delle donne, la rappresentazione di un Paese risulta parziale, incompleta e il contributo femminile è essenziale non solo per la conoscenza ma per la costruzione stessa della narrazione collettiva.

Se dunque il viaggio ha storicamente rappresentato un privilegio maschile, la narrazione delle donne in viaggio rivela itinerari alternativi e una geografia dell'esperienza profondamente diversa. È proprio in questa cornice che le narrazioni audiovisive delle viaggiatrici assumono un valore politico e culturale[9].

[8] Le donne nell'Inghilterra vittoriana (1837-1901) vissero in una società profondamente segnata da rigidi codici morali, gerarchie sociali, e una netta distinzione tra sfera pubblica e privata. Tuttavia, nonostante i forti vincoli patriarcali, furono anche protagoniste di importanti cambiamenti culturali, sociali e politici. Il modello era quello della "donna angelo del focolare", teorizzato da autori come Coventry Patmore (*The Angel in the House*, 1854). Malgrado questo modello l'istruzione femminile migliorò lentamente: nel 1870 iniziarono a nascere scuole per ragazze e college femminili (es. Girton College a Cambridge) grazie all'impulso di attiviste come Emily Davies (*The Higher Education of Women*, 1854) o Frances Mary Buss e Dorothea Bealedi, figure chiave nel rinnovamento dell'educazione femminile in Inghilterra (High School Movement) in vari scritti e interventi pubblici (1870-1890). Crebbe il numero di autrici donne nella narrativa e nel giornalismo (Charlotte Brontë, Elizabeth Gaskell, George Eliot, ecc.).

[9] Al riguardo sottolineamo una diffusa attenzione verso le figure femminili nella narrazione seriale e le correlate forme di mobilità rappresentazionale. Per approfondire il tema risulta interessante rimandare a M. Buonanno, *La fiction italiana. Narrazioni televisive e identità nazionale*, Laterza, Bari 2015, una ricerca attraverso la quale l'autrice descrive le trasformazioni dei personaggi femminili nella serialità italiana, introducendo la categoria di "eroina relazionale": donna in movimento tra ruoli, affetti, spazi e si occupa di fiction come *La squadra* (Rai 3, 2000-2007), *Un medico in famiglia* (Rai 1, 1998-2016), *Commesse* (Rai 1, 1999-2002), dove il percorso di vita delle

«Me ne vado a esplorare il mondo»[10]*. Lady Travellers su Rai Storia*

La docuserie *Lady Travellers-Donne viaggiatrici* (2015-2017), trasmessa da Rai Storia, si ispira idealmente alle riflessioni di Lady Eastlake sul viaggio al femminile, ma propone biografie di donne che rappresentano storie autonome e straordinarie. Pur ricollegandosi alla prospettiva aperta da Eastlake – quella di interrogarsi sul ruolo e sulla voce delle viaggiatrici – la serie sceglie figure che hanno saputo costruire una narrazione di sé forte e indipendente, trasformando l'esplorazione del mondo in un atto di emancipazione e conoscenza. Se la viandanza femminile ha spesso assunto forme liminali *Lady Travellers* ne mette in scena la forza simbolica, riscoprendo le storie di donne viaggiatrici dell'Ottocento. Il format televisivo si fa così spazio di visibilità per un immaginario di viaggio alternativo e profondamente segnato dal genere [fig. 1].

Realizzata da Anthos Produzioni in collaborazione con Rai Cultura, la docuserie nasce da un'idea di Maite Carpio, regista e produttrice nata in Spagna con un dottorato all'Università Ca' Foscari di Venezia e diversi documentari realizzati su grandi figure del cinema italiano come Fellini, Visconti, Romero, Bergoglio e Silvana Mangano, vincendo anche un Nastro d'Argento nel 2010. Le sceneggiature invece sono di Grazia Ciardiello che dopo *Il Grande Torino* (Rai 1, 2005) e *Nero Wolfe* (Rai 1, 2012) con *Lady Travellers* conferma la sua dimestichezza con la scrittura per narrazioni seriali.

Si tratta di dodici racconti, ripartiti in due stagioni andate in onda dal 2015 al 2017; come evidenziato da Irene Cabiati, questi profili di donne che tra il XIX e il XX secolo hanno scelto di uscire «dalle vite in cui erano inquadrate e si sono incamminate sulle strade del mondo», restituiscono una pluralità e diversità di vissuti, distinguendosi per estrazione sociale e per le differenti motivazioni al viaggio, che spaziano dallo spirito di avventura alla necessità economica, dalla ricerca intellettuale alla volontà di affermazione personale. In ogni caso, si tratta di esperienze che le portano, come scrive Cabiati, «a scoprire i propri limiti ma anche il loro valore»[11].

protagoniste è segnato da mobilità, passaggi, transizioni. Le donne delle fiction citate attraversano territori narrativi e identitari, proprio come le viaggiatrici ottocentesche attraversavano territori geografici e culturali; i percorsi delle protagoniste diventano mappe di trasformazione personale e sociale (emancipazione, consapevolezza, rinegoziazione dei ruoli) e il concetto di erranza, mobilità, spostamento è applicabile tanto al corpo quanto alla soggettività.

[10] Cfr. I. Cabiati, "*Me ne vado a esplorare il mondo", su Rai Storia le avventure di 12 donne alla scoperta di se stesse*, in «La Stampa», 31/01/2017, https://www.lastampa.it/viaggi/2017/01/31/news/me-ne-vado-a-esplorare-il-mondo-su-rai-storia-le-avventure-di-12-donne-alla-scoperta-di-se-stesse-1.34677729/.

[11] *Ibid*.

Nella prima stagione troviamo le biografie di Alexandra David-Néel (Francia, 1868) la cui puntata si apre con la definizione enfatica de «la prima donna al mondo ad aver varcato i confini della città proibita di Lhasa»; di Giuseppina Croci (Castano Primo, 1863), la filandina lombarda che «affronta un viaggio verso Oriente con lo stupore di chi non ha mai visto il mare»; di Mary Kingsley (Inghilterra, 1862) che «guardò all'Africa, le sue tribù, incluse alcune comunità cannibali con uno spirito scientifico e rispettoso»; Isabella Bird (Yorkshire, 1831), la prima donna ammessa alla Royal Geographical Society che nel format di Rai Storia è chiamata «la fanciulla del West libertaria, appassionata e amazzone instancabile»; Carmen de Burgos (Spagna, 1867) la cui narrazione televisiva ne esalta la forza pionieristica nella lotta per i diritti civili e per l'emancipazione culturale; Marga D'Andurain (Francia, 1887) che per il suo tentativo di entrare a La Mecca nella puntata è evocata con toni quasi leggendari.

La seconda stagione della serie si apre con il ritratto di Nellie Bly (Pennsylvania, 1864), giornalista investigativa, che nella puntata viene presentata come icona dell'audacia femminile per aver compiuto il giro del mondo in solitaria in soli 72 giorni nel 1889. Successivamente è la volta di Aurora Bertrana (Girona, 1892), musicista e scrittrice, visse in Polinesia e nel Marocco coloniale che nella puntata viene definita viaggiatrice moderna e consapevole; di Ella Maillart (Svizzera, 1903), che fu atleta olimpica, fotografa che esplorò l'Asia centrale in piena epoca sovietica, documentando luoghi inaccessibili e culture in transizione. La narrazione televisiva esalta la sua poliedricità, celebrandola come donna d'azione e di pensiero; di Gertrude Bell (Inghilterra, 1868), diplomatica e archeologa, considerata una delle menti dietro la fondazione dell'Iraq moderno dopo la Prima guerra mondiale. L'episodio mette l'accento sul suo ruolo politico e sulla sua influenza nel Medio Oriente dove fu spesso l'unica donna seduta ai tavoli decisionali; di Freya Stark (Parigi, 1893) che esplorò l'Arabia e la Persia, cartografando le Valli degli Assassini. La sua avventura è raccontata con enfasi sulla solitudine dei suoi viaggi e sulla precisione delle sue scoperte topografiche; di Eva Mameli Calvino (Sassari, 1886), la prima donna in Italia a ottenere la libera docenza in botanica e madre dello scrittore Italo. Viaggiò con il marito in America Latina, unendo ricerca scientifica e passione per la natura. Rai Storia la definisce poeticamente «la maga buona che coltiva gli iris» sottolineando la grazia e la tenacia della sua figura [fig. 2].

Ogni episodio dura circa 25 minuti e segue l'ordine cronologico della vita della viaggiatrice, arricchito da fotografie d'epoca, cartine, dipinti, documenti d'archivio e in alcuni casi letture diari e lettere personali. Le puntate includono talvolta brevi interviste o commenti di esperte: ad esempio, per il racconto di Freya Madeline Stark sono intervenute Anna Modugno, sua segretaria personale, Bea Birkett, scrittrice e giornalista inglese e Federica Frediani, ricerca-

trice presso l'Università della Svizzera Italiana oppure quello di Eva Mameli Calvino in cui è stata lungamente intervistata da Maria Cristina Secci, docente dell'Università di Cagliari. La parte finale torna su immagini simboliche e voci narranti che sottolineano l'eredità storica e culturale del personaggio.

Questo affresco rappresenta una sorta di unicum nelle ricostruzioni televisive sulle donne viandanti. La serie proposta da Rai Storia non solo restituisce volti e voci dimenticati, ma costruisce una narrazione televisiva in cui il cammino femminile diventa traccia storica e atto politico: ricorre la presenza di oggetti emblematici, quali mappe, valigie, diari di bordo che vanno a definire un format quale racconto del viaggio come gesto radicale di libertà per le donne dell'epoca vittoriana[12].

Il regista Sonsi Sanchez (stagione 1) e Corrado Rizzo (stagione 2) adottano una narrazione ibrida: la docuserie integra tecniche visive evocative come l'uso della silhouette per le protagoniste, che si muovono spesso in ambienti dipinti, accostato a immagini di repertorio (foto, estratti di giornali, etc.), generando un dispositivo narrativo che coniuga spettacolarizzazione e rigore storiografico [figg. 3-4].

Il racconto in prima persona dà immedesimazione, mentre le ricercatrici contestualizzano l'evento storico, legandolo alla storia coloniale, di genere e culturale. La colonna sonora, curata da Marco Brama, accentua poi la dimensione emotiva del viaggio.

In conclusione

La figura della donna in viandanza negli audiovisivi contemporanei rappresenta una rottura significativa con gli stereotipi tradizionali di genere. Lontane dalla passività o dalla centralità domestica che spesso ha contraddistinto la rappresentazione femminile nel passato, queste protagoniste percorrono spazi fisici e simbolici, assumendo un ruolo attivo nella propria trasformazione personale e nella rilettura delle relazioni con il mondo circostante. Pur mantenendo elementi comuni con quella maschile – come l'inquietudine, la ricerca di senso o la fuga – la viandanza al femminile si carica di ulteriori stratificazioni culturali: il corpo della viandante è esposto a una vulnerabilità specifica, ma al tempo stesso diventa veicolo di emancipazione, agency e resistenza. *Lady Travellers, donne viaggiatrici* si inserisce in questa nuova narrazione (anche) audiovisiva del viaggio, utilizzando il linguaggio della serialità,

[12] Ricordiamo la rilevanza della narrazione biografica, di fiction o documentaria in termini di costruzione di immaginari, cfr. T. Brown, B. Vidal (eds.), *The Biopic in Contemporary Film Culture* Routledge, London 2013; G.F. Custen, *Bio/pics: how Hollywood constructed public history*, Rutgers University Press, New Brunswick (NJ) 1992.

la struttura del documentario proponendo un modello di narrazione storica inclusiva, interdisciplinare e sensibile alle dinamiche di genere[13].

La strada diventa luogo di scoperta ma anche di confronto con il limite, il pericolo, l'alterità. In questo contesto, la viandanza non si configura soltanto come un'esperienza geografica, bensì come un atto simbolico di rottura e di reinvenzione del sé. Le donne in viaggio sfidano l'immobilismo imposto e riscrivono – passo dopo passo – la propria storia.

Questa evoluzione narrativa riflette trasformazioni più ampie all'interno delle dinamiche culturali e di genere, aprendo nuove prospettive di ricerca sui modi in cui il cammino femminile viene raccontato, percepito e performato nell'immaginario audiovisivo contemporaneo. La viandanza, nella televisione, è più di un semplice tema: è una modalità narrativa, una struttura simbolica, una pratica culturale. Essa riflette i mutamenti della società, la crisi delle identità stabili, il desiderio di trasformazione. Che si tratti di fiction, documentari o reality, il cammino televisivo racconta sempre qualcosa che va oltre il tragitto compiuto: racconta il bisogno umano di cercare, conoscere, cambiare.

Fig 1: Sigla della docuserie *Lady Travellers* (Rai Storia, 2015).

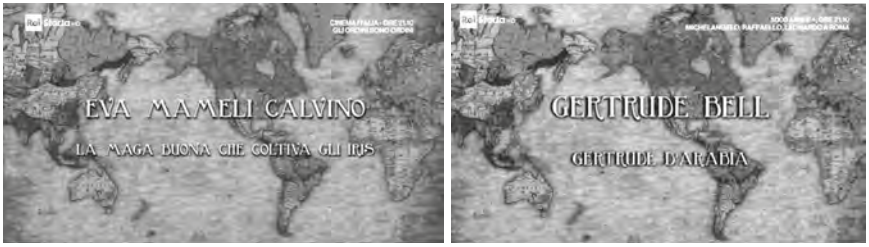


Fig. 2: Fotomontaggio; esempio di presentazione delle protagoniste in due episodi di *Lady Travellers* (Rai Storia, 2015).

[13] Cfr. M. Lazzari, *L'altra metà della fiction. Rappresentazioni e immaginari di genere nei prodotti seriali italiani*, FrancoAngeli, Roma 2019.

Figg. 3-4: Esempio di utilizzo animazioni in tecnica mista (foto, filmati d'epoca originali e silhouette da teatro delle ombre) nella docuserie *Lady Travellers* (Rai Storia, 2015).

Viaggio al fronte: emancipazione femminile e racconto biografico delle prime infermiere di guerra tra Ottocento e Novecento

Alessia Francesca Casiraghi

Introduzione

Definito «un genere rispettato, ma dalla reputazione discutibile»[1], il biopic è stato a lungo marginalizzato dalla critica accademica, ma oggi appare sempre più centrale nella costruzione dell'immaginario culturale contemporaneo, come dimostra il legame crescente tra media studies e storiografia[2]. Nato nel contesto hollywoodiano classico come strumento ideologico per la narrazione dell'eroismo nazionale, il biopic si è trasformato, dagli anni Ottanta in poi, in terreno di riscrittura, appropriazione e contestazione, soprattutto da parte di cineaste e cineasti interessati alla messa in scena di soggettività marginali «comprese questioni di identità, genere, razza e classe»[3].

In tal senso, il biopic si rivela uno spazio di indagine elettivo per esplorare le dinamiche di rappresentazione nell'ottica dei gender studies, nei termini di una negoziazione e riappropriazione dello sguardo femminile[4] nel racconto di vite di donne reali. Secondo Dennis Bingham, mentre i biopic con protagonisti maschili testimoniano un percorso evolutivo dal modello classico hollywoodiano, le biografie femminili costituiscono un sottogenere, afflitto da una endogena resistenza culturale: «i film sulle donne sono stati a lungo gravati dai miti della sofferenza, vittimizzazione e fallimento, perpetuati da una cultura cinematografica che tradisce un'acuta inquietudine verso la presenza di donne nello spazio pubblico»[5]. George Custen ha evi-

[1] D. Bingham, *Whose Lives Are They Anyway? The Biopic as Contemporary Film Genre*. Rutgers University Press, New Brunswick 2010, p. 3. Quando non diversamente indicato, la traduzione è di chi scrive.

[2] A. Engelstad, *Past and future wars on TV: High-End drama series and national identity*, in «The Journal of Popular Television», 11, 2, 2023, pp. 191-207; G. Gozzini, P. Masciullo (a cura di), *La guerra delle immagini nel XXI secolo*, in «Cinema e storia. Rivista di studi interdisciplinari», 1, 2020.

[3] S. Crosson, *Sport and Films*, Routledge, London 2013, p. 123.

[4] T. Brown, B. Vidal (eds.), *The Biopic in Contemporary Film Culture* Routledge, London 2013.

[5] D. Bingham, *'I do want to live!': Female voices, male discourse, and Hollywood biopics*, in «Cinema Journal», 38, 3, 1999, pp. 3-26, p. 4.

denziato come le protagoniste femminili dei biopic degli anni Trenta fossero quasi esclusivamente regine, derivanti cioè il loro potere per nascita[6], al fine di evitare ogni presa di posizione sul tema dell'ambizione femminile, che diventerà invece centrale nel periodo di transizione dagli Studios.

I biopic femminili individuavano nel successo di una donna il luogo stesso del conflitto e della tragedia. Una vittima, indipendentemente dalla sua professione, risultava un soggetto più efficace rispetto a una sopravvissuta con una carriera duratura e una vita personale priva di traumi. Morti precoci erano preferibili a lunghe esistenze[7].

Nella «downward trajectory»[8], "conflitto" e "tragedia" costituiscono snodi ed esiti narrativi di parabole di vita di donne che osano la ricerca del successo. A segnare un cambio di paradigma è il ciclo *Hollywood Feminist*[9] alla fine degli anni Settanta, – in cui le protagoniste femminili si avvalgono del sistema sociale per affrontare un ostacolo – ma il vero punto di svolta è l'uscita di *Erin Brockovich - Forte come la verità* (*Erin Brockovich*, S. Soderbergh, 2000).

Nell'impossibilità di offrire una ricognizione esaustiva dell'evoluzione del biopic al femminile, il contributo desidera riflettere sulla rappresentazione mediale di un soggetto storico emblematico, l'infermiera di guerra, attingendo ai framework teorici dei biographical studies[10] e degli studi sul *life writing*[11], come prospettive in grado di interpolare visioni biografiche e autobiografiche, ibridazioni di genere, esplorazione delle soglie tra identità e finzione. Tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo, con silenziosa tenacia, un gruppo di donne decise volontariamente di attraversare i confini domestici e lo spazio della Storia per partire per i fronti bellici che, come un incendio inarrestabile, stavano attraversando il cuore dell'Europa. Corpi in transito, mossi da un desiderio complesso di emancipazione e da un'urgenza etica, le prime infermiere di guerra – nubili e prive di una formazione sanitaria specialistica – hanno tradotto i propri corpi fuori da spazi aristocratici e destini prescritti, per affrontare la guerra, una condizione di sospensione e di erranza incessante, sperimentando l'inquietudine di nuovi confini, quelli dei corpi martoriati di soldati, mutilati nella propria mascolinità.

[6] G.F. Custen, *Bio/pics: how Hollywood constructed public history*. Rutgers University Press, New Brunswick 1992.

[7] *Ibid*, p. 121.

[8] D. Bingham, *Whose Lives Are They Anyway?*, cit., p. 72.

[9] *Ibid*, p. 75. I titoli: *Alice non abita più qui* (*Alice doesn't live here anymore*, M. Scorsese, 1974) o *Una donna tutta sola* (*An unmarried woman*, P. Mazursky, 1978).

[10] H. Renders, B. De Hann, J. Harmsman, *The Biographical Turn. Lives in history.* Routledge, London 2017.

[11] P. Lejeune, *On autobiography*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1989; P. John Eakin, *Living Autobiographically. How we create identity in narrative*, Cornell University Press, Ithaca (NY) 2008; H. Dix, *Autofiction and Cultural Memory*, Routledge, London 2022.

Dal momento che la storia delle infermiere di guerra è nota soprattutto grazie ai loro scritti biografici[12], la prima parte del saggio proporrà un approfondimento dedicato a due pioniere: Florence Nightingale, antesignana del *nursing* moderno, protagonista di una biografia scritta da Lytton Strachey[13], e Sita Camperio Meyer, fondatrice della prima scuola italiana per infermiere volontarie e autrice dell'autobiografia *Luci ed ombre di eroi* (1932)[14]. In un'ottica transmediale, la seconda parte si concentrerà sull'adattamento audiovisivo della figura dell'infermiera di guerra nel *period drama*, al fine di comprendere come venga rielaborata nella cultura visuale contemporanea, mettendo a confronto due produzioni seriali europee: *The Crimson Field* (BBC One, 2014) e *La gloria e l'amore* (*Tiempos de guerra*, Antena 3, 2017).

Attraverso i due *case studies*, il saggio si propone di indagare come la serialità traduca il racconto autobiografico delle infermiere di guerra in forme drammaturgiche complesse[15] e se queste si configurino come spazi di movimento e negoziazione tra categorie binarie – femminile e maschile, autorità e subordinazione, cura e conflitto – contribuendo a disegnare un processo di emancipazione e ridefinizione della memoria storica dal punto di vista del genere.

Un nuovo soggetto storico: l'infermiera di guerra

The lady with the lamp*: costruzione di un'eroina moderna*

Ad inaugurare l'archetipo dell'infermiera moderna è Florence Nightingale (1820-1910): colta, mobile, autorevole, capace di scardinare le regole sociali dell'epoca Vittoriana senza mai negarne le strutture. Nata a Firenze, partì come infermiera volontaria alla volta dell'Ospedale di Scutari, nell'Impero Ottomano, dopo lo scoppio della Guerra di Crimea (1853-1856).

Ribattezzata «The Lady with the Lamp», per la sua abitudine alle ronde notturne tra i feriti, si impose, già negli anni Venti, per la sua inarrestabile produzione scientifica, il rigore nell'organizzazione sanitaria e l'introduzio-

[12] M. Darrow, *French Women and the First World War: War Stories of the Home Front*, Berg, Oxford 2000, A. Fell e C. Hallet, *First World War Nursing. New Perspectives*, Routledge, London 2013; E. d'Aosta, *Accanto agli eroi: diario della Duchessa d'Aosta*, Gaspari, Udine 2016; M. D'Incisa Rossi Passavanti, *Nella tormenta 1915-1919*, Tipografia Colombo, Roma 1929.

[13] L. Strachey, *Eminenti Vittoriani*, trad. it. di I. Tesei, Castelvecchi, Roma 2014 (*Eminent Victorians*, Garden City Publishing, New York 1928).

[14] S. Camperio Meyer, *Luci ed ombre di eroi. Dal diario di un'infermiera in zona d'operazione di Guerra Italo-Austriaca*, Fratelli Bocca Editori, Torino 1932.

[15] J. Mittell, *Complex TV: the poetics of contemporary television storytelling*, New York University Press, New York 2015.

ne di protocolli igienici che ridussero drasticamente il tasso di mortalità tra i soldati. A delineare i confini del suo viaggio al fronte non è uno scritto privato, ma la biografia autorizzata di Strachey in *Eminent Victorians*, in cui Nightingale appare come unica donna in mezzo a un cardinale, un istitutore e un generale. Tale biografia funse, secondo Custen, da modello drammaturgico per la costruzione dei primi biopic hollywoodiani[16].

Come ha osservato Bingham, «la narrazione di Strachey assume un tono di consenso storiografico»[17]: il ritratto di Nightingale appare monolitico, statico, quasi teleologico, imperniato su valori vittoriani, incapaci di tradurre il movimento sovversivo di una donna che, consapevolmente, aveva scelto di partire per il fronte. L'idea della predestinazione avvolge il primo atto, la partenza per l'Ospedale di Scutari:

> A volte è un po' difficile seguire i disegni della Provvidenza, ma in questo caso tutto fu semplice; dopo essersi preparata per anni, la Nightingale finalmente era pronta: esperta, libera, matura, eppure ancora giovane […], desiderosa di servire e abituata a comandare. In quel momento giunse il richiamo disperato di una grande nazione; e lei era lì per rispondere[18].

Il movimento di Florence è descritto come non endogeno, non proveniente dalla sua volontà interiore, ma dall'esterno, dalla necessità di una nazione, la Gran Bretagna, ormai in guerra. In un altro estratto, Strachey sottolinea la staticità e la fortezza morale dell'infermiera, paragonandola a un «angelo del focolare» o «ministering angel»[19], che riporta ordine e stabilità nel mondo maschile.

> All'inizio alcuni chirurghi quasi la ignorarono; […] i più si mostravano ostili e diffidenti. Ma a poco a poco la Nightingale guadagnò terreno. […] Con tatto consumato, con la dolcezza della sua grande energia, riuscì a imporsi con la propria personalità al gruppo dei dirigenti permalosi, esausti, scoraggiati e disorganizzati che la circondavano. Fu incrollabile; era una roccia in mezzo all'oceano in tempesta[20].

I rapporti di potere tra medici e infermiere, la negoziazione di spazi di autonomia e autorità all'interno degli ospedali bellici, delineano un motivo centrale non solo nella biografia di Nightingale, ma anche negli adattamenti televisivi. La sala operatoria è il polo opposto di un movimento dialettico: se i reparti di degenza, con i loro precari filari di letti da campo, costituiscono

[16] *The Victoria Cross* (H. Reid, 1912), *Florence Nightingale* (M. Elvey, 1915), *L'angelo bianco* (*The White Angel*, W. Dieterle, 1936); *The Lady with the Lamp* (H. Wilcox, 1951).

[17] D. Bingham, *Whose Lives Are They Anyway?*, cit., p. 144.

[18] L. Strachey, *Eminenti Vittoriani*, cit., p. 189.

[19] *Ivi*, p. 154.

[20] *Ivi*, p. 200.

l'area gravitazionale femminile, della cura e del sollievo, le concitate sale chirurgiche si configurano come zone di conflitto in cui si esercita il potere medico e patriarcale. È lì che si consuma lo scontro tra vocazione al servizio delle infermiere e autorità gerarchica maschile, in una continua rinegoziazione di spazi e di ruoli.

Sita Camperio Meyer: un bildungsroman *intimo*

> Nella notte, alle 3, una squadriglia di aeroplani viene a bombardare Sagrado. Il risveglio angoscioso per lo scoppio di una bomba vicina ci fa alzare. Mettiamo la maschera contro i gas asfissianti. […] Corriamo in farmacia in costume ridotto: trecce svolazzanti, pantofoline in tacchetti rumorosi, boccette che precipitano. […] Mi dirigo dal tenente Bedoni che mi dice "Sorella, mi dia un revolver per finir presto; non ho paura della morte". Ma dove trovo la calma per chiudere il libro di tante vite preziose? Le infermiere, che hanno sentito l'anima del soldato, non potranno mai dimenticarlo[21].

È una scena vivida, intrisa di azioni concitate e subitanee, quella che Sita Camperio Meyer consegna al lettore, nel suo diario autobiografico dei mesi trascorsi nell'Ospedaletto da Campo n° 75 di Sagrado, sul fronte dell'Isonzo, nel 1917, poco prima della disfatta di Caporetto.

Ultima dei 4 figli dell'esploratore Manfredo Camperio, patriota amico di Umberto I, Sita cresce in una famiglia colta – il salotto del nonno aveva ospitato Pellico, Byron e Marconi – diplomandosi in violino al Conservatorio nel 1898 su consiglio di Boito. Gli scatti realizzati dal fratello Filippo, Primo ufficiale in Manciura nel 1906, che ritraevano infermiere di guerra, si imprimeranno nella mente di Sita. Quando, nel 1908, un terremoto devastante colpisce Messina e Reggio Calabria, Sita si unisce a 250 crocerossine e parte a bordo di un treno ospedale. Nello stesso anno – che coincide con il Primo Congresso nazionale delle donne italiane a Roma – Camperio fonderà l'Ambulanza-scuola della Croce Rossa a Milano, seguita nel 1912 dall'ospedale-scuola Principessa Jolanda, prima istituzione sanitaria italiana per la formazione di infermiere volontarie.

L'esperienza della Prima Guerra Mondiale come «viaggio senza ritorno»[22] emerge dal suo diario *Luci ed ombre di eroi. Dal diario di un'infermiera in zona d'operazione di Guerra Italo-Austriaca*, edito nel 1932, il cui titolo aderisce solo in apparenza alla retorica virilista fascista. Lo scritto, grazie alla voce narrante in prima persona, restituisce al contrario un racconto

[21] S. Camperio Meyer, *Luci ed ombre di eroi*, cit., p. 23.

[22] S. Bartoloni, *Italiane alla guerra. L'assistenza ai feriti 1915-1918*, Marsilio, Venezia 2003.

vibrante, intimo e contro-retorico[23]: nelle prime pagine, il viaggio su mezzi di guerra per raggiungere Sagrado è un'occasione per descrivere i segni vivi del conflitto, come la buca causata dallo scoppio recente di una granata, più in là i corpi di soldati carbonizzati. Sita è sconvolta, a tal punto che «non so se potrò resistere a lungo tra visioni di sangue e dolore»[24]; le ferite che si trova a trattare sono molto gravi: soldati dalla schiena aperta in due, padri di famiglia mutilati alle gambe e alle mani, altri con le ossa rotte e il corpo «molle come una poltiglia»[25]. Alcuni di loro, tra dolori atroci, le chiedono un «antiveleno per morire più in fretta»[26] o un revolver per ammazzarsi.

L'incedere delle infermiere tra i pazienti è frenetico e scomposto, i bombardamenti della notte le costringono alla fuga costante dalle loro stanze. È un movimento spezzato, dissestato a imporsi sulle scene quotidiane descritte nel diario, ben lontano dalla retorica ieratica di Strachey: l'ospedale, come la trincea, è avvolto dall'incertezza del minuto successivo. Scrive Guidi «nelle memorie delle infermiere la guerra è narrata in tutta la sua crudezza, non meno che nei più espliciti dipinti di Otto Dix. Odori nauseabondi, volti e corpi fracassati, ratti che passeggiano negli alloggi descritti con realismo»[27].

La sala operatoria è tratteggiata con vivido verismo: «baracche per reparti, una sala operatoria in una grotta tutta sbiancata con la luce elettrica. Mancano i ferri chirurgici. Il rombo del cannone fa tremare i soldati e le viscere della terra»[28].

Il movimento che emerge dal diario di Sita non è solo fisico ma emotivo: alle infermiere spettava il compito delicato di informare i famigliari delle condizioni di salute o dei decessi dei figli soldati, con lettere o accompagnandoli nelle visite. Scrive Sita «conduco la madre affranta alla nostra cameretta per adagiarla sul mio letto. Penso a tutte le madri d'Italia straziate»[29]; le infermiere sviluppano con i soldati rapporti di *maternage*, che si sostanziano in piccoli doni ma anche insegnando a leggere e scrivere agli analfabeti.

L'infermiera non è solo testimone, ma catalizzatrice[30]: porta ordine ma anche consapevolezza politica, interrogandosi sulla legittimità della guerra e sul proprio nuovo ruolo sociale. È un soggetto sovversivo, in rottura con

[23] «Accanto al tema del sacrificio, nelle memorie è presente quello dell'esperienza di guerra come emancipatrice […] per le signore dell'alta borghesia la vita dell'ospedale, per quanto dura, rappresenta la scoperta della propria forza», *ivi*, p. 55.

[24] S. Meyer Camperio, *Luci ed ombre di eroi*, cit., p. 43.

[25] *Ivi*, p. 41.

[26] *Ivi*, p. 23.

[27] L. Guidi, *Dagli «entusiasmi fecondi» all'«angoscia tremenda». La Grande Guerra delle crocerossine italiane*, in «La Camera Blu. Rivista di studi di genere», 11, 13, 2015, p. 48.

[28] S. Meyer Camperio, *Luci ed ombre di eroi*, cit., p. 58.

[29] *Ivi*, p. 64.

[30] L. Guidi, *Dagli «entusiasmi fecondi all'«angoscia tremenda»*, cit., p. 55.

la donna borghese non solo in termini di autonomia, ma anche di vicinanza con corpi maschili sconosciuti: per questa ragione il suo corpo è avvolto in una divisa simile alle suore infermiere e soggetto alla rigida disciplina della *nursing mother*[31].

Adattamenti: The Crimson Field *e* La gloria e l'amore

Nell'attuale panorama televisivo, il *period drama* si configura sempre più come laboratorio per la narrazione storica ma anche come spazio di rielaborazione di istanze del presente. Il tema dell'emancipazione femminile attraverso l'esperienza delle prime infermiere di guerra è al centro di due produzioni seriali: *The Crimson Field* e *La gloria e l'amore*. Il confronto tra questi due titoli è motivato sia dal comune formato seriale, che dalla prossimità cronologica e geografica – la matrice europea che le distanzia dall'australiano *Anzac Girls* (ABC1, 2014) – ma soprattutto dall'inscrizione in un sottogenere specifico: il *female period drama* corale, ambientato in un contesto professionale, inaugurato da *L'amore e la vita - Call the Midwife* (*Call the Midwife*, BBC, 2012-presente). Entrambe le serie sono concepite a partire dal recupero e dalla rielaborazione drammatica di materiali storici, diari e testimonianze visive o scritte delle infermiere attive nei conflitti del primo Novecento. Adottando una prospettiva tematica, l'analisi comparativa si focalizzerà attorno a 4 nuclei significativi, secondo il modello di analisi del *biographical period drama* di Hannah Andrews: *adaptations*, *narratives*, *genre* e *representations*[32].

Fonti

Ambientata in un ospedale da campo britannico del nord della Francia nel 1915, *The Crimson Field* è una serie prodotta da BBC per il centenario della Prima Guerra mondiale, basata sulla property letteraria *The Roses of No Man's Land*[33]. L'opera è una raccolta di testimonianze dirette, lettere, diari, interviste alle donne che avevano prestato servizio come VADs (Voluntary Aid Detachments) nella Prima Guerra Mondiale. Sara Phelps, sceneggiatrice della serie, ha dichiarato: «per quanto orribile fosse, ciò che

[31] A. Lamarra, *Women's Pacifism during the First World War*, in «La Camera Blu. Rivista di studi di genere», 13, 2016.

[32] H. Andrews, *Biographical Television Drama*, Palgrave Macmillian, London 2021.

[33] L. MacDonald, *The Roses of No Man's Land*, Penguin, London 2003. Il titolo è un richiamo diretto alla canzone popolare composta da Jack Caddigan e James Brennan nel 1918, come tributo alle infermiere di guerra della Croce Rossa.

emerge da questi diari è avventura, disperazione, una sorta di trauma, ma anche la precisa sensazione che avessero trovato una vita per sé. Avevano trovato una missione. Avevano ritrovato la giovinezza, ed era qualcosa di emozionante»[34]. La fonte biografica ha consentito la drammatizzazione di una voce femminile inedita sul primo conflitto mondiale, il cui racconto è normalmente affidato allo sguardo maschile della *War Poetry*.

Di segno opposto è invece l'approccio alla fonte storica di *La gloria e l'amore*, concepita nel 2017 da Ramón Campos – già showrunner del successo internazionale *Velvet* (Antena 3, 2014-2016) – a partire da una impressione visiva: una fotografia d'epoca di un'infermiera, scoperta su un blog. La serie non si fonda su un testo autobiografico specifico, ma prende forma da suggestioni storiche e archivistiche, inserite in un contesto bellico "esotico": l'ospedale da campo di Melilla, in Marocco, durante la guerra del Rif del 1921.

Ibridazioni di genere: dal war period drama *alla* soap opera

La relazione con le fonti storiche e biografiche si traduce in un diverso grado di aderenza al *biographical period drama* nelle due serie. *The Crimson Field* si inscrive nel solco del *war period drama* britannico, improntato al rigore documentario; concepita come *companion*[35] della docu-series *Our World War* (BBC Three, 2014) – che ricostruiva le esperienze dei soldati di trincea con lettere, interviste a storici e *reenactments* – la serie mira a delineare una memoria pubblica condivisa, restituendo complessità all'esperienza femminile al fronte attraverso un realismo sobrio e compassato, che non indulge sulla spettacolarizzazione della violenza. Il tema della viandanza, del movimento, è una sigla stilistica che compone i quadri visivi della serie, in un fermento cinetico progressivo. Nell'*opening sequence* sono i mezzi di trasporto, le grandi navi cargo militari e i cacciabombardieri che sorvolano le teste delle protagoniste, a suggerire l'idea di un confine da valicare. La nave, mezzo mobile in grado di unire terre distanti (e di ospitare ospedali), è il segno della cesura per le giovani infermiere con il mondo di prima, della vita conosciuta e agiata. L'ospedale da campo è costruito visivamente come un perimetro incessantemente attraversato dagli spostamenti delle infermiere, di giorno e di notte: le lunghe passerelle di legno disegnano spazi da conquistare, tra il dormitorio tendato, luogo elettivo delle infermiere, e la sala operatoria, spazio del dominio maschile dei medici soldati. La notte,

[34] D. Gilbert, *Interview with writer Sarah Phelps*, Thirteen PBS, New York 2015.

[35] Nelle produzioni televisive, per *companion* si intende una serie che accompagna, integra o espande un altro contenuto audiovisivo coevo.

rischiarata dalle lampade delle infermiere, ravviva il tema del movimento, in una continua dialettica tra esterno e interno, trincea e ospedale, con l'arrivo del lungo contingente di soldati feriti la cui sopravvivenza è incerta.

La gloria e l'amore, al contrario, è un prodotto ibrido, in continuità con la tradizione melodrammatica spagnola, definito come «una storia di guerra, ma che include anche elementi propri della commedia»[36]. Il racconto corale al femminile, pur centrato sul tema della cura e dell'autodeterminazione femminile, si piega ai codici della *working soap opera*, già sperimentati da Bambù Producciones con *Velvet* e *Le ragazze del centralino* (*Las chicas del cable*, Netflix, 2017-2020). Il viaggio verso l'emancipazione delle infermiere si traduce in un contenitore sterile, guidato da uno sguardo maschile estetizzante e semplificante, amplificato dall'ambientazione "esotica" – le coste assolate del Marocco, lontane dalla crudezza della trincea europea – spazio ideale per intrecci romantici e conflitti interpersonali tra infermiere, medici e ufficiali.

Narrazioni: la femminilità tra archetipo ed emancipazione

Entrambe le serie condividono una struttura narrativa imperniata su tre *characters* femminili principali: l'infermiera idealista, inesperta ma determinata, che incarna una forma ingenua ma radicale di emancipazione (Kitty/O. Chaplin in *The Crimson Field*, Julia/A. Salamanca in *La gloria e l'amore*); la donna con un passato da nascondere, più matura e complessa, che cerca redenzione (Rosalie/M. Oldham, Pilar/V. Sánchez); l'ingenua, proveniente da un contesto agiato, che scopre la durezza della realtà attraverso la guerra (Flora/A. St. Clair, Magdalena/A. Moliner). A queste figure si affianca un personaggio chiave: la *nursing mother*, polo autoritario e antagonista. In *The Crimson Field*, la Matrona Grace Carter (H. Norris) è una figura fredda e intransigente, mentre in *La gloria e l'amore*, la Duchessa Carmen (A. Borrachero) incarna una femminilità disciplinata, vicina al modello maschile dell'ufficiale. In entrambi i casi, la sua autorità è segnata da un dolore privato (la tubercolosi, il passato bellico) che la rende tragicamente ambivalente.

La rappresentazione dei corpi: maschile ferito e femminile liberato

Un ulteriore asse tematico comune alle due serie è la rappresentazione del corpo maschile, che si struttura attorno a una polarità manifesta: da un lato il soldato-eroe, virile e carismatico, oggetto di desiderio e proiezione

[36] Anon., *En marcha 'Tiempos de guerra', la historia real sucesora de 'Velvet' en Antena 3*, in «El Diario», 23/11/2016.

romantica; dall'altro il corpo ferito e mutilato, ridotto all'impotenza o alla supposta inutilità sociale. In questo contesto si colloca il riferimento allo *shell shock*, antesignano del moderno PTSD – *Post-Traumatic Stress Disorder*, che *The Crimson Field* esplora con intensità, attraverso la dissociazione, il silenzio, l'allucinazione dei soldati. L'uomo, più che soggetto d'azione, diventa oggetto di cura: passivo, spezzato, dipendente dallo sguardo e dal gesto dell'infermiera.

Parallelamente, le serie offrono una riflessione significativa sul corpo femminile, come soglia di passaggio e spazio di trasformazione. Le infermiere, mentre prestano le prime cure ai soldati, sono spinte oltre i propri confini anatomici, in un contatto ravvicinato con un corpo ferito, sconosciuto, nudo. L'incontro può generare un movimento centrifugo, di fuga, di istintivo rifiuto, come con Flora in *The Crimson Field*, oppure assumere le sembianze di un movimento centripeto, verso la liberazione, la violazione della norma precostituita, come nella sequenza in cui Rosalie, spogliandosi della divisa liberamente scelta, si getta nuda nelle acque del mare del Nord.

Conclusioni

Delineando la complessità, storica e narrativa, della figura dell'infermiera di guerra all'inizio del Novecento il presente contributo ha messo in luce come essa possa diventare strumento critico per interrogare le dinamiche di potere, genere e *collective memory*[37]. A emergere, negli scritti biografici come nelle serie analizzate, è il movimento come dispositivo cardine di senso: un movimento fisico, sociale e simbolico che definisce la condizione di viandanza delle infermiere. Abbandonando confini domestici aristocratici e scegliendo consapevolmente di recidere il legame familiare, le prime infermiere attraversano geografie belliche, barriere simboliche e ruoli prestabiliti, rendendo la loro erranza un processo di liberazione soggettiva e collettiva.

Un ruolo cruciale, in questo processo di risemantizzazione della soggettività femminile, è svolto dagli scritti autobiografici: i diari delle infermiere, marginalizzati a favore delle narrazioni storiche ufficiali, rappresentano una forma di contro-memoria. Scritti in prima persona, restituiscono non solo la brutalità del fronte, ma anche il punto di vista di chi ha vissuto il conflitto nel corpo e attraverso il corpo, ristabilendo uno sguardo femminile sulla Storia. Da ancella silenziosa, l'infermiera volontaria diventa soggetto storico emancipato, agente trasformativo, mediatrice tra vita e morte, tra trauma e

[37] Cfr. S. Bartoloni, *Italiane alla guerra*, cit.

ricostruzione di un maschile frantumato, ferito, depotenziato. La cura, in questa prospettiva, non è solo pratica sanitaria, ma gesto politico, che mette in discussione l'ordine patriarcale. Infine, la viandanza diventa strumento critico per ripensare il rapporto tra genere, Storia e partecipazione attiva alla costruzione di nuove istanze identitarie e forme di consapevolezza storica.

Sconfinamenti

Mura (1892-1940), straniera dappertutto. Spostamenti trasgressivi fra letteratura, cinema e industria culturale

Lucia Cardone

Andare da sole

L'immagine della viaggiatrice solitaria, pur senza diventare usuale e anzi conservando lo stigma della eccezionalità, punteggia la storia del Novecento italiano ponendosi quale suggello dell'epoca nuova, di una modernità già percepita come inarrestabile, foriera di inusitati stili di vita dei quali le donne, in qualche modo, forse più immaginario che reale, sono pioniere.

A costruire questa cornice di senso concorrono principalmente le scritture e in particolare le narrazioni popolari, abitate come sono da giovani impavide, talvolta temerarie, che si gettano in percorsi ardimentosi, complicati e quasi sempre (ma *non* sempre) coronati dall'apparizione di un *happy ending* nuziale e domestico. Il caso di Mura, qui rapsodicamente attraversato, lo testimonia meglio di altri, con la variegata congerie delle sue eroine rosa che si spostano, da sole, tra una città e l'altra, dormono in raffinati ma perigliosi *Wagon-lit*, guidano automobili, siedono negli scompartimenti vellutati di treni super accelerati, e salpano, per lo più lietamente, su eleganti transatlantici. Se i coevi film *déco* contribuiscono in maniera minore alla circolazione di questa immagine, prediligendo storie di commesse, di impiegate e di flapper nostrane impegnate in lavori per lo più stanziali, il cinema in sé, o meglio il mondo dello spettacolo con i suoi miti di libertà, si offre a Mura quale spazio privilegiato per sperimentare personagge ancor più spregiudicate. Penso non soltanto ai romanzi cinematografici, ma anche alle riflessioni e ai numerosi testi incentrati su attrici e attori, sulle pellicole e le sale cinematografiche e sugli effetti che i riflessi dello schermo sortiscono nel pubblico. Persino nei suoi scritti di viaggio, sui quali mi soffermerò più avanti, «l'occhio variabile»[1] mutuato dalle consuetudini visive connesse al film e l'immaginario di celluloide sembrano accompagnare l'autrice *In giro pel mondo*[2].

[1] Cfr. J. Aumont, *L'occhio interminabile. Cinema e pittura*, Marsilio, Venezia 1991 (*L'oeil interminable. Cinéma et peinture*, Lignes, Paris 1989).

[2] *In giro pel mondo* è il titolo del volume (Milano, Sonzogno 1941) che raccoglie i reportage di Mura dall'Oriente, dal Sud America e da Hollywood. Le corrispondenze dalla città del cinema

Nel confronto con paesaggi differenti, attraversati dai corpi femminili, nascono specifiche strategie e modalità di narrazione che sembrano pronosticare, per gli anni a venire, alcune soluzioni comunicative di un peculiare tipo di *storytelling* incentrato sull'idea di viandanza, sull'errare assecondando il ritmo franto del respiro, chinandosi sulle fatiche leggere del passo. È un andare che si trattiene, che via via si accampa, mettendo volatili radici, e per poterlo raccontare abbisognano parole capaci di restituire, al contempo, la concretezza degli spazi e il sentire dei soggetti in azione.

Creature che fuggono

Inquieta e faconda, dinamica e produttiva come le rotative che incessantemente, per circa vent'anni, hanno stampato le sue scritture, Mura, *nom de plume* di Maria Volpi Nannipieri[3], rimane una figura del tutto imprendibile: è – e forse sarà sempre – *una creatura che fugge*. Lampeggiante nello scorrer rapido della sua biografia, così vicina al flusso ondivago della folla, al turbinio dei movimenti urbani e agli sguardi che segnano i paesaggi d'inizio secolo, lei somiglia alle enigmatiche passanti tratteggiate da Proust, a quelle *jeunes filles* in transito, subitanee e sparenti, appena vedute e subito irrimediabilmente mancate, delle quali il Narratore *du temps perdu* continua a innamorarsi. Ecco, mi pare che Mura incarni in un particolare modo, certo obliquo e ambivalente, evidentemente lontano dalle complessità della *Recherche*, la stessa mobile, erratica sostanza della modernità, a cominciare dalle contraddizioni che porta con sé. Al pari di un lussureggiante fuoco di bengala, i suoi romanzi, le novelle, gli articoli, gli elzeviri hanno illuminato in modo fulmineo e sontuoso la lunga notte del Ventennio fascista, per spegnersi d'un tratto, quasi istantaneamente, dopo la tragica scomparsa dell'autrice, sepolta nell'oblio della dimenticanza.

Protagonista indiscussa della letteratura rosa, un genere che del resto è facile collocare nella cornice domestica e casalinga, la scrittrice si distingue

vengono pubblicate quasi per intero, a puntate, su «Film», dall'agosto al dicembre del 1939. Tuttavia la prima raccolta degli scritti di viaggio è *Sono stata a Parigi* (Hodierna Editrice, Palermo 1930).

[3] La biografia della scrittrice è, ancor oggi, ardua da ricostruire. I testi più documentati, dai quali ho tratto la più parte delle informazioni, sono: R. Oldrini, *Mura, ovvero Maria Volpi Nannipieri. L'eclettismo di una scrittrice non solo 'rosa'*, in «Otto/Novecento», 3, 2006, pp. 57-83, e A. Folli, *Scrittrici del lago. Tra Annie Vivanti e Liala c'è Maria Volpi detta Mura*, in A.L. Giannone, M. Cantelmo (a cura di), *In un concerto di voci amiche. Studi di letteratura italiana dell'Otto e Novecento in onore di Donato Valli*, t. I, Congedo, Lecce 2008, pp. 415-431; altri volumi, come il recente M. Sorgi, *Mura. La scrittrice che sfidò Mussolini* (Marsilio, Venezia 2022), risultano disutili, giacché restano incantati dai «pettegolezzi della storia».

per i suoi continui spostamenti sia nel mondo reale, che percorre in lungo e in largo, con passo interrogante e sguardo scrutatore nella sua e nell'altrui interiorità; sia in quello immaginario, nelle lande della narrativa, dove si muove fra le convenzioni e le abitudini più consolidate, mostrando un palese gusto per le trasgressioni, gli sconfinamenti, le disobbedienze ai copioni prestabiliti, prendendosi libertà imprevedibili e del tutto fuori dal comune.

Nata a Bologna nel 1892, ancora bambina si trasferisce con la famiglia, di origini piuttosto umili, a Livorno, città della fanciullezza e della formazione, per approdare poi a Milano nel 1912, con l'impiego presso il Touring Club, dove si cimenta nella stesura di brevi testi, note e articoli per svariate testate. In seguito, dopo un esordio nella letteratura per bambini, si misura – alla sua maniera – con i cosiddetti romanzi per signorine, e nel torno di una manciata d'anni diviene la prima scrittrice dell'editore Sonzogno, casa di spicco nello scenario frastagliato e avventuroso della nascente industria culturale italiana. È nella scrittura che Maria Volpi Nannipieri si trasforma in Mura, e certamente lo pseudonimo non è scelto per caso. Nella laconicità di due sole sillabe, quel nome addensa i tratti oscuri di Maria Tarnowska, la feroce contessa russa arrestata a Vienna e processata a Venezia nel 1910, accompagnata dal gran clamore della stampa e dalla curiosità, finanche morbosa, del pubblico; e di Annie Vivanti, ossia di colei che ne ha narrato la storia, romanzandola nel suo *Circe*[4], e riportandone un diminutivo infantile, nell'uso vezzeggiativo comune in molte lingue slave – Mura, appunto – che sembra voler indovinare o supporre un'aria di tenerezza attorno alle crudeltà bizantine della famigerata assassina. Così, la giovane esordiente, adottando il nome Mura, disegna per sé una precisa genealogia, che prima di tutto la assorella a una scrittrice celebre, audace fin quasi allo scandalo, in un certo senso nomade o perlomeno girovagante tra l'Europa e gli Stati Uniti, indecisa o incapace di stabilirsi definitivamente in un paese o in un altro, ma di sicura cittadinanza nel mondo dell'editoria popolare (e non solo). In aggiunta, quelle brevi sillabe rivelano la direzione del suo sguardo, che mira a saggiare i recessi, specialmente i più segreti e inconfessabili, delle passioni che agitano le donne.

Il filo cangiante e saldo dell'erranza cuce per intero l'avventura esistenziale di Mura, che è una viaggiatrice per curiosità e per professione, sobillata dal desiderio di vedere e impaziente di sporgersi su ogni lontananza. Per-

[4] Cfr. A. Vivanti, *Circe. Il romanzo di Maria Tarnowska*, R. Quintieri, Milano 1912. Per un profilo storico-critico di questa scrittrice, celeberrima in vita e subito obliata dopo la morte, al pari di Mura e di diverse altre, rimando a C. Caporossi, *Per rileggere Annie Vivanti a sessant'anni dalla morte*, in «Nuova Antologia», CXXXVII, 2221, 2002, pp. 269-292; M. Serri, *Annie Vivanti ragazza sventata*, in F. De Nicola, P.A. Zannoni (a cura di), *La fama e il silenzio. Scrittrici dimenticate del primo Novecento*, Marsilio, Venezia 2002, pp. 13-18; per i legami col mondo dello spettacolo, si veda il dossier *Nel turbine della cinematografia. Annie Vivanti e lo schermo*, in «Bianco e nero», 3, 2012, pp. 7-50.

tanto, a partire dai suoi andirivieni sugli oceani e nei vari continenti, verga innumerabili scritti, pubblicati in riviste e raccolti in volumi, finché quel filo viene brutalmente tagliato nel suo ultimo viaggio, quando l'apparecchio che dovrebbe ricondurla a casa, il Suto I, decollato da Tripoli, cade nel cielo procelloso di Stromboli il 17 marzo 1940.

Ma al di là delle circostanze biografiche, pur straordinarie, è l'approccio alla scrittura e al mondo delle relazioni a disegnare la silhouette di Mura, che resta impenetrabile, nei sembianti di una formidabile esploratrice, tenacemente protesa a scandagliare i sentieri più impervi del desiderio femminile. L'inesauribile fiumana della sua pubblicistica, che come si è già ricordato coincide cronologicamente col ventennio fascista, consta di circa «sessanta titoli […] tra romanzi novelle commedie»[5], soggetti per film, raccolte di aforismi, di elzeviri, di racconti di viaggio e di consigli per il buon vivere.

I testi di Mura appaiono oggi ricchissimi di spunti e insieme, per dir così, ossimorici, poiché aderiscono agli indirizzi di regime – e ciò è palese specialmente negli scritti giornalistici e nelle rubriche di posta con le lettrici – incoraggiando la maternità e la confortevole bonomia di un ménage domestico senza batticuori né pretese; e tuttavia aprono, nei romanzi e nella novellistica, a scenari dirompenti, marchiati dalla libertà delle "donne nuove", per le quali si dispiegano orizzonti di vita indipendente e autodeterminata, con un impeto che investe i corpi, il sesso e i rapporti coniugali (e non solo)[6]. Pur eleggendo il *loveworld* del «rosa» quale spazio d'azione principale, l'autrice non obbedisce alla regole del genere, peraltro piuttosto ferree se non addirittura «formulaiche»[7], e sembra persino divertirsi nel venir meno alle convenzioni più radicate, come quella del lieto fine matrimoniale o dell'eterosessualità obbligatoria. In *Perfidie* (1919), ad esempio, il suo primo romanzo, oltrepassa di slancio i confini delle "biblioteche per fanciulle" scrivendo di una passione lesbica, e dilungandosi su quello che definisce «il perfetto amore», ovvero la sensualissima attrazione che travolge la protago-

[5] A. Folli, *Scrittrici del lago*, cit., p. 420.

[6] I testi di Mura sono abitati in profondità, pur nel nodo contraddittorio di cui si è detto, dal tema della libertà femminile. Pertanto non sorprende che in un recente studio le si dedichi un paragrafo dal titolo «Smash the Patriarchy. Il dissenso di una scrittrice», che tenta meritoriamente di indagare i rapporti della scrittrice con il fascismo e con le strutture profonde del patriarcato. Cfr. R. Raineri, *Verde bianco e rosa. Il romanzo 'femminile' e l'educazione sentimentale delle italiane (1911-1946)*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Palermo, a.a. 2018-2019, tutor M. Di Gesù, p. 155 e *passim*.

[7] Sui rigidi tratti che caratterizzano il genere rimando a M.P. Pozzato, *Il romanzo rosa*, in «L'Espresso», Milano 1982; A. Arslan, M.P. Pozzato, *Il romanzo rosa*, in A. Asor Rosa (a cura di), *Letteratura Italiana, Storia e geografia*, vol. III: *L'età contemporanea*, Einaudi, Torino 1989, pp. 1027-1046; M. Rak, *Rosa. La letteratura del divertimento amoroso*, Donzelli, Roma 1999; B. Sarlo, *Segni della passione. Il romanzo sentimentale 1700-2000*, in F. Moretti (a cura di), *Il romanzo*, vol. II: *Le forme*, Einaudi, Torino 2002, pp. 383-412; V. Spinazzola, *Il romanzo d'amore*, Edizioni ETS, Pisa 2017.

nista, Sibilla, e la botticelliana Nicla, creando «un nuovo mondo in mezzo al vecchio mondo, […] una nuova esistenza in mezzo alla vecchia decrepita esistenza […] è l'amore nuovo […] l'amore vero, completo», senza ipocrisie poiché solo due donne possono sentire l'autentica «misura del piacere»[8].

Certo, probabilmente queste prime arditissime pagine sono mirate anche a una spudorata ricerca di clamore, dettata dalla necessità di affermarsi nel mondo letterario e di emergere nelle scabrose atmosfere dannunziane del primo dopoguerra[9]. Ma In ogni caso, guardando oltre *Perfidie*, l'autrice in varie occasioni ritorna sul tema dell'amore fra donne, così come affonda in altri territori proibiti, sfidando i tabù legati all'età, scegliendo di narrare amori precocissimi, di quasi bambine (*Piccola*, 1921), e di donne assai mature, simili alla «piccola nonna bionda» di *L'ospite inatteso* (1935)[10]; o quelli connessi alla razza, che vengono letteralmente mandati in frantumi da *Sambadù, amore negro* (1934), nel quale la bionda Silvia si congiunge, in seconde nozze, con lo statuario Sam, l'uomo nero del titolo, portando agli estremi il tema della pulsione sensuale, enunciata per di più nell'immediatezza della prima persona:

> Le grosse labbra di Sambadù sono calde e morbide: l'odore della sua pelle è inebriante. È un curioso odore un po' acre, raddolcito appena dai profumi, e riscaldato dalla nicotina e dall'oppio delle sigarette. Questo odore curioso, differente da tutti gli odori dei bianchi, mi attrae sensualmente fino allo stordimento: forse l'attrazione fisica, che provo verso di lui, ha origine in questo suo odore particolare[11].

Pubblicato alla vigilia della campagna d'Africa, il volume è giunto per vie misteriose sulla scrivania del duce e sembra che abbia giocato un ruolo rilevante nella istituzione della censura fascista[12]. Mura, peraltro, si era già

[8] Mura, *Perfidie*, Sonzogno, Milano 1919, pp. 184 - 195.

[9] Sulle motivazioni che hanno spinto Mura a misurarsi con l'amore lesbico, cfr. C. Ross, *Eccentricity and Sameness. Discourses on Lesbianism and Desire between Women in Italy, 1860s-1930s*, Peter Lang, Oxford 2015.

[10] Mura, *Piccola*, Sonzogno, Milano 1921; Ead., *L'ospite inatteso*, in *Uscita dal collegio*, Sonzogno, Milano 1935.

[11] Mura, *Sambadù, amore negro*, Sonzogno, Milano 1934, p. 115.

[12] Pubblicato per la prima volta sulla rivista «Liedel» nel 1930, con il titolo *Niôminkas, amore negro*, e riedito in volume, con alcuni mutamenti, quattro anni più tardi, il romanzo di Mura è stato al centro di una vicenda censoria assai interessante e ancora in parte controversa. Nelle loro documentate ricostruzioni Giorgio Fabre e Guido Bonsaver individuano nel clamore suscitato da *Sambadù*, la scaturigine del nuovo corso della censura del regime, divenuta apertamente preventiva e prescrittiva rispetto alla editoria. Cfr. G. Fabre, *L'elenco. Censura fascista, editoria e autori ebrei*, Silvio Zamorani editore, Torino 1998; G. Bonsaver, *Mussolini censore. Storie di letteratura, dissenso e ipocrisia*, Laterza, Roma-Bari 2013; U. Åkerström, *Sambadù, amore negro di Mura. Censura fascista e sfida alla morale nell'Italia di Mussolini*, in «Romance Studies», XXXVI, 3, 2018, pp. 101-110. Si veda inoltre, per una riflessione che intreccia alla questione della razza la prospettiva gender, L. Re, *Women and Censorship in Fascist Italy. From Mura to Paola Masino*, in G. Bonsaver, R.S.C. Gordon (eds.), *Culture, Censorship and the State in Twentieth-Century Italy*, Legenda, Oxford 2005, pp. 64-75.

avvicinata alla questione razziale in un racconto ritagliato nell'ambiente della musica jazz[13], confermando le precipue qualità del mondo dello spettacolo, che appare il terreno più adatto per esplorare i desideri difformi e fuori dalle regole. Lo dimostrano i romanzi cinematografici firmati da Mura, a cominciare da *Agazùr innamorata* (1926-1928), dove il circuito delle arti visive si salda con quello del cinema attraverso la vicenda di Mara, una intraprendente modella che passa da Milano a Hollywood, contando sul fatto che «posare per un pittore o posare per il cinematografo è la stessa cosa… o quasi»[14]. Gli artisti sembrano vivere in un paese a parte, uno spazio altro, differente, dove le norme comuni non vigono, soprattutto nell'ambito dell'amore, del sesso e della identità di gender. Attorno allo schermo le soggettività si mescolano creando una certa confusione, come capita in un secondo romanzo cinematografico, *La carovana dell'amore* (1934), nel quale, caso rarissimo nel rosa, il protagonista non è una fanciulla, ma un bellissimo giovanotto, Memo Smeraldo, aitante e sensibile, sagomato sulla figura di Valentino[15]. Anche lui intraprende con successo la carriera dell'attore e, come per il magnetico Rudy, il suo fascino scivola nell'ambiguità, conferendogli una sfumatura in un certo senso queer[16].

Il taccuino della viandante

Le scorribande di Mura nei territori dell'industria culturale perdurano lungo la sua intera vita, e a giudicare dal già nominato *In giro pel mondo* la sua attitudine al viaggio è inestricabilmente connessa al cinema. Penso ovviamente ai resoconti dedicati alla visita a Hollywood, agli incontri, ai paesaggi e alle esperienze vissute nei pressi degli Studios americani che occupano in pratica la metà del volume, e offrono – in ossequio alle direttive di regime – un ritratto severo di Cinelandia, designata quale luogo di finzioni, privo di genuinità, triste di una tristezza che posa da allegria. Le villette linde ed efficienti che campeggiano sulle assolate colline californiane forniscono l'esatta misura della leggiadra inconsistenza e della debolezza sentimentale, per dir così, delle vite che si svolgono in quei giardini ordinati:

> Passando per i viali dove sono allineate le palazzine bianche e rosa, bianche e grigio-perla, col quadratino d'erba verde ben tagliata e ravviata e annaffiata dianzi, con due file di alberelli nani con un fiore per ramo, si ha la sensazione che siano di-

[13] Mura, *Jazz-band*, in Ead., *Donnine d'amore*, Sonzogno, Milano 1928.
[14] Mura, *Agazùr innamorata*, Sonzogno, Milano 1928, p. 170.
[15] Mura, *La carovana dell'amore*, Sonzogno, Milano 1934.
[16] Per una analisi del romanzo in prospettiva queer, mi sia consentito di segnalare L. Cardone, *Sconfinamenti di genere. "La carovana dell'amore" (1934) romanzo cinematografico di Mura*, in «Immagine», 22, 2020, pp. 75-94.

sabitate. […] Conosco queste case silenziose. Sono piccole, bene arredate, con tutte le comodità: […] case da bambola. […] Ma in questo paese dalle belle case, la casa intesa nel senso di *focolare* non esiste. La casa è solo un luogo dove si va a dormire, e qualche volta è un salotto di ricevimento[17].

In molti passaggi, Mura enfatizza quanto l'America sia il paese delle apparenze, dei consumi sfrenati, compulsivi, che non dànno vera gioia. Anche le star e non soltanto chi aspira, per lo più vanamente, ad accedere all'empireo di celluloide sono toccate dall'ombra della scontentezza, da dubbi che covano sotto la loro pelle, levigatissima e brillante, di dive. Ho già avuto modo di riflettere sulle cronache da Hollywood firmate da Mura[18] e dunque qui tralascerò le pur interessanti conversazioni con Isa Miranda, con Marta Abba e con la vivace colonia di attrici e attori italiani e con le loro colleghe e colleghi americani con cui la scrittrice dialoga, per sottolineare invece un altro aspetto. Vorrei infatti ritornare al testo e concentrare l'attenzione sulle impronte del cinema inteso in senso ampio, per evidenziare quanto esso sia per l'autrice legato al viaggiare, all'andare per il mondo; lo dicono per primi i suoi occhi, che perlustrano il circostante e ne riproducono l'immagine con caratteri davvero prossimi all'andamento della macchina da presa, tanto che è lei stessa a riconoscere nella scrittura il ritmo e le fattezze dello scorrimento della pellicola. I suoi esercizi di sguardo ci consegnano, con brevi tocchi, scenari colti in movimento e destinati a permanere, a brillare nella memoria, conservando gli incanti e le durezze ricalcati dalla realtà. Una visione d'Oriente, scelta fra molte possibili, rende conto di questa intima vicinanza:

> Bangkok mi passa sotto gli occhi come una cinematografia […] sto visitando tutto quello che è caratteristico, tutto quello che rimarrà poi indimenticabile nel tempo, quando, tornata a casa, ripenserò a queste ore febbrili di curiosità e di meraviglia. E Bangkok mi rimarrà nella fantasia gioiosa e gaia come certi scenari d'operetta, pittoreschi e originali. Nel cuore, invece, di questa città dove s'incontrano uomini di tutte le razze, mi rimarrà la sfilata miserevole dei suoi quartieri poveri, degli uomini-scheletro incontrati per le strade, […] e il susseguirsi dei negozi con multicolori mercanzie sul *bridge*, e giochi luminosi, nostalgici e tristi delle sue ballerine[19].

Viaggio e cinema condividono però un livello ancor più profondo, che scava sotto la superficie delle immagini e che ha a che fare con le identità, con la libertà di essere chi si desidera essere, di scegliere per sé il proprio

[17] Mura, *Sono stata a Hollywood*, in Ead., *In giro pel mondo*, cit., p. 34.

[18] Mi sia concesso di rimandare a L. Cardone, *Lo schermo della frivolezza. Giornaliste e scrittrici nel vortice dell'editoria popolare*, in M. Guerra, S. Martin (a cura di), *Culture del film. La critica cinematografica e la società italiana*, il Mulino, Bologna 2020, pp. 115-138.

[19] Mura, *Dal mio taccuino di viaggio*, in Ead., *In giro pel mondo*, cit., p. 168.

«personaggio», al di là delle aspettative sociali, dei plot convenzionali e delle partiture risapute. Così, al pari di una immersione nell'ambiente dell'arte e dello spettacolo, salire su un treno o su una nave, confondersi, da sola, guardinga e silenziosa, nella folla dei passeggeri, concede a Mura l'occasione di sparire, di cancellare le sue tracce e, insieme, il piacere di reinventarsi:

> Non c'è nessuno all'imbarco che sventoli un fazzoletto per me. […] Parto sola, con la sensazione di lasciare me stessa ad attendermi. […] Ho voglia di chiudermi nella cabina, di non vedere nessuno […].
> – Abbiamo imbarcato Mura – dice una voce poco distante da me.
> – Qual è? – chiede un'altra voce. […]
> Mi volto verso le voci, fingendo di cercare me stessa fra i passeggeri, così come gli altri mi cercano.
> – Deve essere quella signora là in fondo, vestita di blu con la pelliccia grigia: mi ricordo d'una fotografia pubblicata su un giornale…
> Allora tutti si volgono da quella parte e anche io considero con attenzione la signora vestita di blu[20].

La solitudine a tratti si fa aspra e il privilegio, condiviso con non poche donne, di viaggiare senza essere accompagnate è al contempo inebriante e difficile, persino straziante, non soltanto a causa dell'invidia delle «stanziali», ma soprattutto perché corrisponde a una estrema ricerca di sé, talvolta dolorosa e incrudelita dalla consapevolezza di essere radicalmente differenti, divergenti da tutte le altre, incapaci di arrendersi alle consolazioni e alle dolcezze della «normalità»:

> Parlo delle donne sole, che viaggiano sole, in cerca di qualcosa che non sanno: forse in cerca di se stesse. […] Parlo delle donne sole e smarrite che nelle città sconosciute sostano a leggere gli avvisi d'affitto degli appartamenti vuoti, e pensano che sarebbe dolce fermarsi, […] crearsi un nido… Parlo delle nomadi che sognano tutti i sogni impossibili per loro e invece realizzabili per tutte le altre donne […]. Una donna che viaggia porta sempre con sé i caratteri della instabilità e del provvisorio. […] È straniera dovunque […] è spaesata sempre[21].

Le donne solitarie descritte da Mura, alla schiera delle quali lei sente di appartenere, sono creature che fuggono, che vorrebbero fermarsi, mutare il loro passo girovago, ma non possono, non riescono a sottrarsi alla vertigine e al desiderio di ripartire. Forse non hanno trovato una àncora che sappia trattenerle, un uomo o un amore tenace, solido e forte abbastanza per contrapporsi alle attrattive del viaggio, alle lusinghe di quell'andare verso se stesse che le spinge a intraprendere i tragitti più tumultuosi, abbarbicate su mezzi di trasporto a volte scomodi, altre volte pericolosi.

[20] Mura, *Sono stata a Hollywood*, cit., pp. 8-9.
[21] Mura, *Vagabondaggio*, in Ead., *In giro pel mondo*, cit., pp. 261-262.

Ad ammaliarle e vincerle è una forza simile a quella che attrae le giovani aspiranti attrici verso lo schermo, ossia l'opportunità di poter cambiare, di trasformarsi infinitamente, di farsi *altra*, di vedersi *altro da sé*, di riuscire persino – un viaggio, un ruolo, un copione dopo l'altro – a divenire colei che si desidera essere. L'autrice ne scrive a più riprese nelle pagine del suo *livre de bord*, tentando di spiegare ciò che muove i suoi passi, ciò che la sprona a prendere continuamente il largo, a ergersi come una mobile polena sul ponte di una imbarcazione:

> Qui mi pare d'essere un'altra. Quella che avrei voluto essere, quella che ho sempre sognato di essere. Una donna che vive, sola, sulla tolda di una nave diretta verso paesi nuovi, sconosciuti, misteriosi[22].

Luogo di transito, scivoloso, oscillante, segnato dalla provvisorietà e votato alla mutevolezza – delle correnti, della luce, delle storie – il ponte della nave, proprio come lo schermo cinematografico, è per Mura uno spazio simbolico del divenire, crocicchio di venti dove si mescolano desideri e libertà. Stare lì, trovare e perdere il proprio equilibrio, è faticoso ed eccitante, poiché significa riaccomodarsi, spostare un piede, traballare, cambiare continuamente l'appoggio, tornare in asse, rimettersi a fuoco; e poi ricominciare tutto da capo. Ma forse questo modo danzante e turbinoso di stare al mondo è ciò che le permette di *dimorare nella possibilità*[23].

[22] Mura, *Dal mio taccuino di viaggio*, cit., p. 218.

[23] Desidero qui, velatamente e nel segno della contraddizione poetica, rimandare al celebre verso «I dwell in Possibility» di Emily Dickinson, che per conoscere l'intero mondo usava chiudersi nella sua stanza.

Fantaghirò. *Sull'erranza della principessa-cavaliere della televisione italiana*

Sara Casoli

Nel 1991 Canale 5 trasmette le prime due puntate di *Fantaghirò*, miniserie fantasy ideata da Lamberto Bava, al cui centro vi sono le avventure di una principessa-cavaliere che girovaga per diversi reami favolistici. In svariate peripezie, Fantaghirò (tra-)veste i panni del prototipico paladino cavalleresco e, come tale, è una figura perennemente in viaggio, votata alla ricerca e all'azione perpetua, come si evince dal fatto che la vediamo sempre correre, cavalcare o combattere. La protagonista, infatti, nel corso della serie – composta da 5 stagioni (fino al 1996), ciascuna di due puntate – non trova pace né stabilità, poiché ogni tentativo di fermarsi e assumere un ruolo istituzionale e statico, come quello di regina, rappresenterebbe un tradimento della sua natura narrativa profonda, costituita da una costante tensione all'impresa e da incessante dinamismo.

Tale inclinazione all'erranza non è unicamente riscontrabile nel movimento fisico del personaggio, ma emerge anche nell'essenza stessa di questa serie TV, la quale si configura come un racconto errabondo sotto diversi aspetti. Innanzitutto, da un punto di vista distributivo, è una serie che fin da subito non riesce a stare ferma, uscendo dai confini televisivi italiani per approdare in numerosi contesti internazionali, dalla Spagna agli Stati Uniti, passando per tutto il centro Europa. Non paga di una simile peregrinazione spaziale, *Fantaghirò* ne compie anche una temporale: questo cult della televisione commerciale italiana[1] viene infatti periodicamente riproposto, soprattutto in prossimità del periodo natalizio – in continuità con la sua originaria collocazione palinsestuale – da piattaforme OTT contemporanee come Netflix e Mediaset Infinity. Celebrata come un evento culturale e nostalgico, anche grazie alla partecipazione attiva delle comunità digitali di fan, la serie di Bava conferma la sua capacità di mantenere una presenza duratura e dinamica nella memoria mediatica.

[1] Secondo i dati Auditel riportati da Eleonora Martelli su «L'Unità», la media della prima stagione si attesta nel 1991 sui 7 milioni di spettatori, con uno share del 28%. Cfr. E. Martelli, *Il raddoppio di Fantaghirò*, in «L'Unità», 16/12/1992, p. 20.

La natura intrinsecamente erratica di questa serie televisiva si manifesta, però, ancora più in profondità, ovvero nella sua stessa composizione narrativa e formale. Metamorfica di per sé, dal momento che è stata trasformata in una serie animata e in un film di montaggio[2], *Fantaghirò* trae la propria trama da una fiaba del folclore italiano incorporando però, fin da subito, suggestioni ed elementi provenienti da altri generi e da svariati stili e tradizioni, sia letterarie che cinematografiche, mescolando l'epica cavalleresca e il melodramma, il film d'avventura e la tradizione dell'horror italiano senza soluzione di continuità.

La materia narrativa primaria della serie adatta la fiaba *Fanta-ghirò, persona bella*, una delle *Sessanta novelle popolari montalesi*, edite da Gherardo Nerucci nel 1880, che Italo Calvino collezionò nelle sue *Fiabe Italiane* del 1956. Come nel testo fiabesco, al centro della trama vi è Fantaghirò (A. Martines), una principessa d'indole ribelle che assume l'identità di un cavaliere per affrontare in duello il principe del regno nemico, Romualdo (K. Rossi Stuart), nel tentativo di porre fine al conflitto tra i due reami. Romualdo, innamoratosi della giovane e sospettando sia una donna, la sottopone a una serie di prove volte a saggiarne l'identità che, tuttavia, ne confermano più che altro l'ingegno e la destrezza. La scelta di Lamberto Bava e Gianni Romoli, co-autore e sceneggiatore – assieme a Francesca Melandri – della saga, di ricorrere al fiabesco non fu casuale, né tanto meno scontata. Avuto mandato da Mediaset di creare un prodotto il più generalista possibile, in grado di mettere, come lo stesso regista ha affermato, «davanti allo schermo padri, madri e figli»[3], si decise di puntare sulla fiaba, genere popolare per eccellenza e che si presta a molteplici livelli di lettura, ma che in Italia non ha mai conosciuto particolare popolarità. Complice anche il fatto che, come ricorda Calvino, gli scrittori e i poeti del nostro Paese sono rimasti estranei a quella «voga romantica che percorse l'Europa»[4] a cavallo tra Sette o Ottocento, il fiabesco (e in generale il fantastico tout court) è stato un genere poco battuto dalla tradizione letteraria nostrana[5]. Bava non solo si ritrovò così senza un "Grimm italiano" da cui attingere, ma anche senza un repertorio già codificato di tratti estetico-narrativi che potesse guidare la messa in scena della sua serie. Infatti, come scrive Antonio Costa, fin dalle

[2] La serie animata è una produzione spagnola realizzata da Mediaset e BRB International nel 1999; nel 1995 Lamberto Bava ha realizzato, con l'aiuto del figlio Fabrizio, *La meravigliosa storia di Fantaghirò*, un film di montaggio in due parti, andato in onda il 27 e il 29 dicembre dello stesso anno, che utilizzava materiale proveniente dalle prime tre miniserie, unite tra loro.

[3] D. Magnisi, *Lamberto Bava, generi e generazioni cinematografiche*, in «taxidrivers.it», 27/11/2022, https://www.taxidrivers.it/263521/magazine-2/personaggi/lamberto-bava-generi-e-generazioni-cinematografiche.html.

[4] I. Calvino, *Sulla fiaba*, Mondadori, Milano 2011, p. 34.

[5] Su questo punto si veda R. Ceserani, *Il fantastico*, il Mulino, Bologna 1996.

origini «nel nostro Paese le manifestazioni cinematografiche del fantastico appaiono spesso come forestierismi, imprestiti o, tutt'al più, ibridi»[6]. Anche in televisione, ricordano Roberto Curti e Cecilia Penati[7], questo genere fu esplorato solo sporadicamente e con risultati alterni. Tuttavia, proprio la scarsità di punti di riferimento certi nelle acque poco esplorate del fantasy fiabesco rappresentò, per Bava e per i suoi collaboratori, un'occasione unica per tracciare con *Fantaghirò* una nuova rotta all'insegna della contaminazione e del mescolamento tra materiali, fonti, tradizioni e ispirazioni diverse.

Originalmente pensata per essere un film tv in due parti, *Fantaghirò* ebbe così tanto successo che Mediaset commissionò a Bava ben quattro sequel. Gli autori dovettero così trovare una soluzione per assicurare la continuazione della storia a fronte di un materiale di partenza – la fiaba calviniana – piuttosto limitato. Per i capitoli successivi si ricorse così al meccanismo, tipicamente seriale, dell'impedimento concrescente per ritardare il classico lieto fine fiabesco, in un costante movimento a fisarmonica di separazione e ricongiungimento tra Fantaghirò e Romualdo [fig. 1]. Una volta dilatata la narrazione grazie alle logiche del racconto seriale, Bava ricorse prepotentemente al melodramma per colmare le lacune narrative del testo fiabesco. Se infatti una «continua e sofferta trepidazione d'amore»[8] è tipica, come scrive Calvino, del fiabesco italiano, la tensione emotiva tra amanti, la paura della perdita e l'incomprensione reciproca, che costituiscono l'impalcatura di tutte le stagioni della serie, sono componenti sostanziali della narrazione melodrammatica. A ciò si aggiungono altri topoi del melodramma, tra cui figurano, come argomenta Peter Brooks[9], personaggi "monopatemici", concettualmente e moralmente polarizzati, che si affrontano in una battaglia manichea tra bene e male, e l'iperbolicità delle situazioni, delle azioni e delle reazioni. Componenti semantiche tipicamente melodrammatiche come il sentimento amoroso tormentato, ostacolato o minacciato e il "rincorrersi" degli innamorati nella storia sono però tematizzate anche in un'altra forma narrativa che entra nell'assortimento dei materiali utilizzati da Bava: il poema epico-cavalleresco. Ulteriore tappa della flânerie intertestuale e intermediale della serie, è in questo genere letterario, e in particolare nelle sue interpretazioni quattro e cinquecentesche, che Bava trova un valido supporto per rimpolpare lo scheletro della storia. Dall'epica

[6] A. Costa, *I leoni di Schneider. Percorsi intertestuali nel cinema ritrovato*, Bulzoni, Roma 2002, p. 25.

[7] C. Penati, *Nel segno del (tele)comando. Traiettorie del fantastico nella fiction televisiva italiana*, in «Bianco e nero», 75, 2014, pp. 136-149; R. Curti *Fantasmi d'amore. Il gotico italiano tra cinema, letteratura e TV*, Lindau, Torino 2011.

[8] I. Calvino, *Introduzione*, in I. Calvino (a cura di), *Fiabe Italiane*, Einaudi, Torino 1985, p. 41.

[9] P. Brooks, *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, Yale University Press, New Haven 1995.

cavalleresca vengono infatti trafugati da Bava e impiantati nella serie, oltre agli elementi già citati, anche l'ambientazione in un vago medioevo favolistico, la centralità della figura del cavaliere errante, votato cioè a una *quête* che letteralmente lo muove all'azione, il susseguirsi paratattico di *aventures*, ovvero di imprese autoconclusive che si affastellano lungo il procedere della storia (che nella serie costituiscono l'ossatura delle trame stagionali) e la presenza di figure magiche che il paladino incontra sul suo cammino[10] – impersonate, nel racconto televisivo, da animali parlanti, maghi o elfi, ecc.

Il carattere patchwork di *Fantaghirò* non si manifesta solo nella struttura narrativa, ma anche nello stile e nelle forme della messa in scena. È infatti stata una precisa intenzione di Bava e Romoli, come ricorda quest'ultimo in un'intervista, quella di creare una «favola che diventava fantasy che diventava horror che generava avventura e poi melodramma, eccetera»[11]. L'erranza stilistica della serie tocca le sponde del cinema hollywoodiano di stampo fantastico-medievaleggiante degli anni Ottanta, con film come *Ladyhawke* (Id., R. Donner, 1985), *La storia fantastica* (*The Princess Bride*, R. Reiner, 1987) o *Willow* (Id., R. Howard, 1988) a tratteggiarne il profilo estetico-visivo, ma è soprattutto al cinema italiano di genere che Bava guarda. In primis, all'horror e ai suoi codici espressivi, che il regista aveva già esplorato a fondo nel corso della sua carriera e del suo lavoro nella bottega del padre Mario e in quella di Ruggero Deodato, Lucio Fulci e Dario Argento. Da questi maestri Lamberto Bava eredita una concezione artigianale dell'horror, un uso espressionistico delle luci e soprattutto del colore, l'utilizzo di angoli di ripresa e prospettive particolari che esaltano un'estetica del trucco cinematografico e un gusto per gli effetti speciali (curati da Sergio Stivaletti e, per quanto riguarda gli effetti ottici, dal veterano del settore Armando Valcauda). Ovviamente, data la vocazione generalista della serie, la violenza tipica dell'horror è pressoché interamente rimossa o quanto meno stilizzata e ridotta al minimo, ma evidente rimane il richiamo soprattutto visivo all'horror gotico degli anni Sessanta. Lo si vede nei cromatismi intensi usati nella sequenza della Grotta della Rosa d'Oro nella prima stagione, con l'incontro tra Fantaghirò e la Bestia, ma soprattutto nell'ambientazione tipicamente gotica del castello del Re Nero nella seconda stagione e nelle sequenze della catabasi di Fantaghirò nel regno dello stregone Tarabas (N. Rogers) nella terza. Si percepisce chiaramente qui l'eco delle scenografie dell'episodio dei Wurdalak ne *I tre volti della paura* (1963) o di quelle di *Operazione paura*

[10] Si veda su questo punto S. Zatti, *Il «Furioso» tra eros e romanzo*, in «Giornale Storico», CLXIII, 524, 2003, pp. 481-514.

[11] A. Chianese, *Il coraggio di un cinema diverso: conversazione con Gianni Romoli*, in «Carmilla», 08/05/2024, https://www.carmillaonline.com/2004/05/08/il-coraggio-di-un-cinema-diverso-intervista-a-gianni-romoli/.

(1966), diretti entrambi da Mario Bava, ma anche delle inquadrature e della fotografia satura e contrastata degli horror di Camillo Mastrocinque, Riccardo Freda e Antonio Margheriti. Le stesse maestranze a cui si affida Bava, del resto, vengono proprio da quella tradizione cinematografica: lo scenografo del primo capitolo, il cui stile verrà poi seguito anche in quelli successivi, è Davide Bassan, che si era rodato sui set di Argento e Lenzi e che ha collaborato con Lamberto Bava per molti dei suoi horror, mentre il direttore della fotografia è Romano Albani, che aveva lavorato con Argento.

Altra fonte a cui si abbevera Bava per quanto riguarda il proprio repertorio visivo è, in particolare per le ultime due stagioni della saga, quella del filone cinematografico esotico e avventuroso di ispirazione salgariana, di cui sono esempi i film di Umberto Lenzi e Luigi Capuano. Da questo immaginario Bava trae sia gli scenari stravaganti, spesso mostrati indugiando nella loro affascinante "esoticità", sia un certo gusto per le scenografie artificiose e teatrali, cariche di paccottiglia volutamente e manifestamente finta. Non casualmente Giacomo Manzoli e Roy Menarini trovano che un tratto tipico del cinema d'avventura italiano anni Sessanta sia un «*effetto-cartapesta*, che trova corrispettivo anche nella recitazione forzata e convenzionale degli attori […], un gusto naif, da illustrazione popolare»[12] che è molto facile rintracciare anche in *Fantaghirò.* Le scenografie, così come i costumi, si distinguono, nell'allotropia meravigliosa immaginata da Bava, per il loro antinaturalismo ai limiti del pacchiano, esibendo quello che potremmo chiamare un *effetto-plastica*, un'evoluzione postmoderna di quell'*effetto-cartapesta* di cui parlavano Manzoli e Menarini.

Tale costruzione estetica ci rimanda a un'altra possibile stazione nel viaggio intertestuale e intermediale compiuto nella realizzazione di *Fantaghirò*. Nei costumi, innanzitutto, creati da Marisa D'Andrea, risuona l'eco di quelli elaborati da Pier Luigi Pizzi per l'*Orlando furioso* di Luca Ronconi, nel rifacimento televisivo del 1975 dell'happening avvenuto a Spoleto nel 1969. Ne sono una dimostrazione evidente quelli della Strega Bianca e del suo doppio, il Cavaliere Bianco (entrambi interpretati da A. Molina) [fig. 2], ispirati a Bradamante (E. Aldini) [fig. 3], e quelli della Strega Nera (B. Nielsen) e della strega Xellesia (U. Andress), che richiamano l'Olimpia interpretata da Mariangela Melato. I costumi di *Fantaghirò* balzano agli occhi perché, come quelli realizzati per l'*Orlando* di Ronconi, rievocano la tradizione pittorica rinascimentale senza però pretesa di verosimiglianza. L'influsso dell'adattamento ronconiano sull'iconografia della serie di Bava si manifesta però

[12] G. Manzoli e R. Menarini, *I generi di profondità: avventure, mélo, farse*, in G. De Vincenti (a cura di), *Storia del cinema italiano*, volume X – 1960-1964, Marsilio - Edizioni di Bianco e nero, Roma 2001, pp. 331-343, p. 338.

anche a un livello più generale, in particolare per quanto riguarda le scenografie e gli oggetti di scena palesemente artificiosi – in questo senso, l'oca che parla nella serie è tanto credibile e realistica quanto i cavalli di legno alla Paolo Uccello che scorrono su rotaie nell'opera di Ronconi – e l'impiego di figure eccentriche, tanto nell'aspetto quanto nella recitazione. Come nell'*Orlando*, infatti, in *Fantaghirò* le performance attoriali sono melodrammatiche – anche se, a differenza del primo, nel secondo non sempre lo sono intenzionalmente – e le emozioni non sono interiorizzate ma teatralizzate, con interpretazioni che si fanno ipertrofiche, eccessivamente e quindi fintamente espressive, affidate al talento gestuale e acrobatico degli esecutori più che al dialogo.

In questo caleidoscopico girotondo di richiami visivi e narrativi si delinea una serie manierista e artificiosa, espressione di un *mode of excess* – considerato da Brooks, del resto, come una conditio sine qua non del melodramma – che rende *Fantaghirò* un oggetto profondamente camp. Come ben riassume Giuseppe Merlino, «la tecnica del camp è quella di un bottino spensierato, di una scorreria mondana, di una collezione di trofei taciturni»[13], e *Fantaghirò* è certamente una serie che, nelle sue erranze, saccheggia generi cinematografici e letterari, filoni e testi disparati che vengono dislocati e mescolati in un chiasmo tra riferimenti alti e bassi. Bava costruisce *Fantaghirò* su un'estetica camp quando, da un lato, acutizza la componente melodrammatica della narrazione, con personaggi assiologicamente assoluti e piatti che vivono conflitti morali estremizzati; dall'altro, quando imbastisce la sua messa in scena sull'innaturale, sull'amore per l'artificio e l'esagerazione, fino al punto che anche gli aspetti più kitsch (rappresentati benissimo dall'esercito di samurai di terracotta nella terza stagione e dai pirati arcimboldiani nella quinta) o addirittura trash, incarnati dalla Strega Nera e visibili nell'artigianalità esibita dei mezzi realizzativi, creano mescolamenti sofisticati e cortocircuiti semantici. È una serie che punta ambiziosamente al bizzarro e alla stravaganza (altro aspetto che, per Susan Sontag, distingue il camp dal brutto[14]) e che fa sfoggio di fantasia, incoerenza e originalità. Soprattutto, la serie di Bava è camp perché lo è la sua protagonista, la damigella-guerriera Fantaghirò, che incarna l'intercambiabilità dei ruoli di principessa e cavaliere e focalizza appieno il tema della convertibilità tra uomo e donna e della mutabilità delle forme del maschile e del femminile, considerati da Sontag tra gli aspetti principali del camp[15].

[13] G. Merlino, *You can't judge of Egypt by Aïda…*, in F. Cleto (a cura di), *PopCamp*, vol. II, Marcos y Marcos, Milano 2004, p. 438.

[14] S. Sontag, *Note su Camp* in *Contro l'interpretazione*, Mondadori, Milano 1967, pp. 515-530, tesi 24 (*Notes on Camp*, in «Partesan Review», 31, 4, 1964).

[15] *Ivi*, tesi 11.

Fantaghirò condensa, infatti, sia i tratti della donna mascolinizzata (in particolare rispetto alle sue sorelle, che invece rappresentano una femminilità eteronormativa e convenzionale) sia quelli dell'uomo effemminato (come più volte fa notare il principe Romualdo nella prima stagione). In questo modo performa quella «doppia mimesi» di cui parlava Mary Ann Doane[16], quel travestimento, in un certo senso, che rivela la natura costruita sia della femminilità che della mascolinità nel momento in cui le caratteristiche dell'una e dell'altra vengono sovra-esibite, scardinando così i convenzionali ruoli di gender [fig. 4]. In questo senso, Fantaghirò, personaggio doppio poiché uomo e donna, cavaliere e principessa, può essere vista come la versione camp di altre note "figure doppie" appartenenti alla tradizione cavalleresca. È infatti un po' Marfisa, l'amazzone boiardesca (e ariostesca) che «sfrutta la sua androginia per ergersi a paladina dei diritti femminili»[17], e un po' Bradamante, sublimazione della figura della donna-cavaliere che unisce gli elementi guerrieri e girovaghi del paladino ad attributi più tradizionalmente femminili, quali la gentilezza e l'amore che ispira[18].

Il mescolamento di queste fonti, l'essere una damigella-guerriera, una donna *en travesti* e una novella amazzone versione camp in un fantasy televisivo melodrammatico, posticcio e antinaturalistico, hanno reso Fantaghirò un esempio davvero sui generis di eroicità femminile in uno scenario televisivo – quello degli anni Novanta (e non solo) – dominato da eroi maschili e da eroine passive[19]. Vera e propria personaggia in quanto una figura femminile polisemica che rielabora modelli simbolici, culturali, narrativi e figurativi precedenti in modo creativo, Fantaghirò performa un tipo di femminilità complessa, sfaccettata e proteiforme, qualificandosi come una figura che, utilizzando le teorie di Monica Baroni, potremmo definire «eccedente». Eccedenza, infatti, è «alterità, differenza, lo scarto, il di più o il di meno del senso, il debordare che mette in discussione i confini stabili, ciò che non si esaurisce e non può essere compreso nella norma»[20]. Figura errante ed eccedente in una serie televisiva a sua volta errante ed eccedente, Fantaghirò

[16] Cfr. M.A. Doane, *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s*, Indiana University Press, Bloomington 1987.

[17] A. Chiarelli, *Da guerriera a innamorata: l'evoluzione del personaggio di Marfisa nella tradizione epica italiana*, in «AOQU (Achilles Orlando Quixote Ulysses). Rivista di Epica», 4, 1, 2023, pp. 223-249, p. 225.

[18] Cfr. F. Ferretti, *Bradamante elegiaca: costruzione del personaggio e intersezione di generi nell'*Orlando Furioso, in «Italianistica: rivista di letteratura italiana», XXXVII, 3, 2008, pp. 63-75.

[19] A.L. Natale, *Non più e non ancora. Il protagonismo femminile nella fiction italiana*, in M. Buonanno (a cura di), *Il prisma dei generi. Immagini di donne in tv*, FrancoAngeli, Milano 2014, pp. 23-48.

[20] M. Baroni, *Streghe, madonne e sante postmoderne. Eccedenze femminili tra cronaca e fiction*, Meltemi, Roma 2003, p. 8.

sfugge alla classificazione e alla norma, non potendo essere contenuta né tanto meno ri-marginata, sempre pronta alla prossima avventura.

Fig. 1: *Fantaghirò* 1, ep. 2 (1991), regia di Lamberto Bava.

Fig. 2: *Fantaghirò* 1, ep. 1 (1991), regia di Lamberto Bava.

Fig. 3: *Orlando Furioso* (1975), regia di di Luca Ronconi.

Fig. 4: *Fantaghirò* 1, ep. 2 (1991), regia di Lamberto Bava.

*Onde e spazio elettronico. Il movimento come condizione dei processi di ibridazione mediale al femminile**

Maria Teresa Soldani

Elettricità, onde e controllo del voltaggio sono le parole d'ordine di una rivoluzione tecnologica, espressiva e concettuale che coinvolge le artiste da metà anni Sessanta nel campo delle arti visive e performative per mezzo di media elettronici quali CCTV e sintetizzatori. Lo sviluppo e la diffusione di questi media della «simultaneità»[1] hanno infatti rappresentato un momento di rottura e di apertura nella storia delle arti, che ha dato spazio a usi e pratiche inedite. Si tratta di esperienze aurorali nelle arti elettroniche che riguardano i linguaggi della musica e delle immagini in movimento specialmente negli U.S.A.[2]. Il punto di partenza si trova proprio nel dispositivo tecnologico, che permette di delineare pratiche distintive di relazione tra i media e definire sviluppi artistici personali per esprimersi fuori dai canoni delle arti in cui le stesse, come ricorda Suzanne Ciani[3], non si ritrovavano.

In queste esperienze la condizione del movimento ha innescato un'esperienza dall'approccio performativo che, a sua volta, ha alimentato processi di ibridazione, in primis tecnologica, in transito tra i media. Dall'esplorazione delle opere la condizione del movimento emerge come generatrice di forme espressive declinabili in tre modalità: il movimento dentro l'immagine, anche in forma di autoritratto, come in Joan Jonas e Steina Vasulka; il movimento delle artiste fuori dagli spazi regolati dal maschile[4], compreso il viaggio fisico o

* Questa ricerca è stata finanziata nell'ambito del Progetto PRIN 2022 PNRR *ARTCHAE. Rediscovering video and installation art as an archaeology of telepresence* (Codice Progetto G53D23007070001) assegnato dal Ministero dell'Università e della Ricerca (MUR) al Dipartimento di Filosofia Piero Martinetti dell'Università degli Studi di Milano nell'ambito del progetto Dipartimento di Eccellenza 2023-2027. Per la documentazione desideriamo ringraziare MEET | Digital Culture Center, Castello di Rivoli e GAM – Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino.

[1] Cfr. E. Menduni, *Televisione e radio nel XXI secolo*, Laterza, Bari 2016.

[2] Cfr. S. Lischi, *Visioni elettroniche. L'oltre del cinema e l'arte del video*, Marsilio-CSC, Venezia-Roma 2001; V. Valentini, *Le pratiche del video*, Bulzoni, Roma 2003.

[3] Cfr. M.T. Soldani e G. Delli Paoli, *Suzanne Ciani. Sulle onde delle emozioni*, in «Ondarock», 2024, https://www.ondarock.it/interviste/suzanneciani.htm.

[4] Uno dei primi lavori riguardanti la sistematica e volontaria esclusione del contributo femminile dalla storia delle immagini in movimento, che diventa così storia *maschile* delle immagini in movimento, è J.M. Gaines, *Pink Slipped: What Happened to Women in the Silent Film Industries?*,

immaginario, come nelle opere di Shigeko Kubota, Vasulka e Sadie Benning; il movimento "puro" in telepresenza nello spazio smaterializzato, con i teleconcerti di Maryanne Amacher, Pauline Oliveros e ancora Vasulka.

Il presente scavo, incentrato sulle esperienze paradigmatiche di Vasulka e Laurie Anderson, sarà coadiuvato da un approccio media archeologico[5] basato, da un lato, sul concetto di *sonicity*, pensato da Wolfgang Ernst come «punto d'incontro tra il tempo e la tecnologia»[6], dall'altro, sul tema dei topoi di Erkki Huhtamo[7], che permetteranno di fare luce su aspetti inediti connessi soprattutto alla materialità delle tecnologie.

Al riguardo, Ciani ricorda come, grazie alla diffusione dei primi sintetizzatori, la questione centrale «non riguardasse il suono, bensì il movimento»[8], e Anderson quanto il corpo sia stato il medium ibrido che ha permesso di transitare con fluidità in altri dispositivi[9]. Vicende e dialoghi con le pioniere ci hanno mostrato in che modo il suono sia stato centrale per generare *attraversamenti*: sempre Ciani ha enfatizzato quanto, dalla fine degli anni Sessanta, la novità introdotta dall'uso degli strumenti elettronici fosse la capacità di avere un suono mai fisso e plasmabile in grado di muoversi nello spazio in più direzioni, in una situazione non ancora normata da regole stabilite da uomini. Ciani sceglieva di performare adoperando il sintetizzatore modulare Buchla e il sistema audio in quadrifonia che consentiva con quattro speaker di muovere le note, prodotte modulando i voltaggi della macchina secondo diversi parametri legati al suono, nonché di creare spazio anche con i corpi

University of Illinois Press, Champaign 2018. Per assimilabili dinamiche di esclusione nelle arti elettroniche, cfr. M.T. Soldani, *Notes for a history of female forms in the electronic arts*, in «Imago. Studi di Cinema e Media», 30, 2025, https://romatrepress.uniroma3.it/wp-content/uploads/2025/07/05.-Soldani-Imago-n.-30-ebook-2.pdf.

[5] Cfr. G. Fidotta e A. Mariani (a cura di), *Archeologia dei media: temporalità, materia, tecnologia*, Meltemi, Milano 2018; A.C. Dalmasso e B. Grespi (a cura di), *Mediarcheologia. I testi fondamentali*, Raffaello Cortina, Milano 2023.

[6] «[Riferita] principalmente a eventi non udibili nel campo vibrazionale (analogico) e in quello ritmico (digitale) [la sonicità] è intesa come un suono anomalo, differenziandosi così dal suono, un termine culturalmente familiare che in ambito accademico è in qualche modo limitato alla musicologia. La sonicità denomina gli eventi oscillatori e il loro equivalente matematico inverso: il dominio della frequenza come oggetto epistemologico»: W. Ernst, *Sonic Time Machines. Explicit Sound, Sirenic Voices, and Implicit Sonicity*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2016, pp. 21-22. Quando non diversamente indicato, la traduzione è di chi scrive.

[7] Cfr. E. Huhtamo, *From Kaleidoscomaniac to Cybernerd. Towards an Archeology of the Media*, in «Leonardo», XXX, 3, 1997, pp. 221-224, https://doi.org/10.2307/1576453, tr. it. in *Mediarcheologia*, cit., pp. 71-82.

[8] *Ibid*.

[9] L. Anderson: «Mi immagino come uno strumento musicale, ma mi vedo anche come una macchina fotografica e un proiettore, ed è probabilmente per questo che mi piace davvero fare realtà virtuale», in M.T. Soldani e C. Fabretti, *Laurie Anderson. La superartista multimediale*, in «Ondarock», 2024, https://www.ondarock.it/interviste/laurieanderson.htm.

e l'elettricità del pubblico. La chiave dell'incontro tra queste *time-based arts* diventa quindi spaziale, con ambienti che vengono appropriati e risemantizzati per generare nuove connessioni e reti, in senso tecnologico e socioculturale. Troviamo esperienze in cui il movimento del suono attraversa spazi e corpi situati, come avviene con le onde radio FM usate da Yvonne Rainer nella performance *In the House of My Body* (1964) e le modulazioni di onde nei video di Vasulka, e altre in cui si ripercorre lo spazio esterno dentro un flusso elettronico ibridato, come negli ambienti percorsi in *Video Girls and Video Songs for Navajo Sky* (1973) di Kubota, *The West* (1983) di Vasulka e *Berlin-Cyber City* (1989-90) di Monika Fleischmann. Infine, i media elettronici hanno permesso di far viaggiare i lavori nel mondo e di connettersi, opportunità colta dalle artiste che hanno dato vita a iniziative autoprodotte in luoghi divenuti centri di aggregazione, come il Women's Video Festival (1972-74) e Tokyo-New York Video Express (1974) organizzati rispettivamente da Susan Milano e Kubota al centro The Kitchen di New York, fondato dai Vasulka, dove anche Shirley Clarke, Charlotte Moorman e Mary Lucier contestualmente sperimentavano con le tecnologie elettroniche.

Steina Vasulka: energia elettronica sono-visiva in transito

Le prime esperienze di Vasulka si basano sull'uso di strumenti elettronici di recente produzione acquisiti col marito Woody a New York: una telecamera Portapak, un sintetizzatore Buchla, un videoregistratore, un lettore video e tre monitor in b/n[10]. Per Steina il comune denominatore era il segnale: «Affrontare il materiale artistico significava avere a che fare con voltaggi e frequenze. Operiamo col segnale, il segnale audio e il segnale video: collegando i due, talvolta [utilizzavamo] il segnale audio per generare immagini video, e talvolta [utilizzavamo] il segnale video per generare suoni»[11]. Questo set-up viene arricchito di altri monitor che permettono di realizzare feedback e commutare porzioni di immagini trasmesse in un sistema di ritardi (delay), definendo la natura dialogica tra dispositivi, suono e immagine elettronica che caratterizza la sua opera fin dagli inizi. Steina processa il suono "visivamente" lavorando con lo spettro elettromagnetico che si articola in pulsazioni verticali e orizzontali: fornisce così al suono, per natura legato a uno sviluppo temporale, una dimensione grafica anche

[10] P. Bode, *Interview with Steina Vasulka* 01/04/ 1998, doc. n. ETC2573, pp. 5-13. I materiali citati sono consultabili alla sezione Experimental Television Center Archive di Internet Archive, https://archive.org/details/ETC2573/page/n21/mode/2up.

[11] *Ibid*.

spaziale[12]. La produzione dell'immagine elettronica rispetto a quella cinematografica si distingue infatti per la sua natura materica instabile definita da un incessante movimento di elettroni e linee, poiché il frame ha la possibilità di *viaggiare* nel segnale elettronico senza essere fissato[13]. Dal '73 al '80 i Vasulka insegnano a SUNY Buffalo, dove Steina realizza opere fatte di feedback, delay, noise, segnali e trasmissioni trasformate in diretta, quali *Distant Activities* (1972), *From Cheektowaga to Tonowanda* (1975), *Orbital Obsession* (1977) e *Cantaloup* (1980).

Tra queste, *Violin Power* (1970-78) rappresenta un momento cruciale nelle ricerche col segnale elettronico realizzate creando sinergie tra macchine sonore e visive, mediante manipolazioni di frequenze, voltaggi e *waveform* in un circuito chiuso. L'immagine sonora elettronica è finalizzata dal sintetizzatore video Rutt-Etra che elabora il segnale del violino di Steina filtrato da un keyer e dal sintetizzatore audio Phase Shifter, stabilendo una processualità modulare. Al centro del lavoro abbiamo un autoritratto in costante trasformazione attraverso i cambiamenti del segnale video gestiti da quel corpo luminoso e flessibile, che Woody chiama «time-energy object»[14], intento a gestire il flusso audiovisivo attraverso il violino, per trasformarsi poi in puro pattern di linee. I quadri che compongono l'autoritratto in CCTV, realizzato negli anni, registrano un sé fluttuante per mezzo delle onde, non inscrivibile nella matericità della pellicola, ma vibrante nella fluidità del video, grazie al dialogo con le macchine e alle interazioni tra diverse configurazioni mediali di ibridazione tra suono e immagine. Come suggerisce Jean Gagnon, si tratta di «un'identità che diventa intermittente e fragile, sospesa tra padronanza e controllo, affermazione di sé attraverso la performance virtuosistica e dissoluzione dell'identità attraverso le onde sonore»[15]. La modularità e l'imprevedibilità del sistema elettronico da lei assemblato fanno della tecnologia adoperata il perno di una processualità in trasformazione perenne, impossibile da congelare, difficile da decodificare e densa di

[12] «Gli esperimenti con un oscilloscopio (uno strumento che rende visibili le tensioni dei segnali) hanno rivelato che un segnale elettronico può essere direttamente visualizzato sotto forma di onda, influenzandone l'approccio strutturale all'immagine video»: L. Dolanova con W. Vasulka, *Woody Vasulka: Dialogue with the (Demons in the) Tool*, in K. High, S. Miller Hocking, M. Jimenez (eds.), *The Emergence of Video Processing Tools. Television Becoming Unglued*, Intellect Books-The University of Chicago Press, Chicago 2014, vol. I, pp. 273-307, pp. 284-285, https://doi.org/10.2307/j.ctv36xvqfs.26.

[13] W. Vasulka: «Ci sono due livelli temporali. Uno è statico, l'altro è dinamico e tutto questo è esposto», in J.B. Gill, *Video: State of the Art*, in D. Dunn (ed.), *Pioneers of Electronic Art*, Ars Electronica, Linz 1992, pp. 63-88, p. 84.

[14] *Ibid*.

[15] J. Gagnon, *A Demo Tape on How to Play Video on a Violin*, in *The Emergence of Video Processing Tools*, cit., pp. 309-322, p. 314, https://www.jstor.org/stable/j.ctv36xvqfs.27.

eventi vibrazionali che, tramite le proprietà della *sonicità*, creano uno scarto intenzionale coi media meccanici che hanno permesso la cattura della performance e della voce su un supporto invece stabile e conservabile[16].

Steina intraprende così con successo due strade distintive in cui, attraverso il processo di trasmissione e decodificazione dell'immagine elettronica in onde, esplora la dimensione del movimento nella fissità e del movimento in moto perpetuo. Nella prima casistica rientra *Machine Vision* (1978), *an electro/opt/mechanical environment* che si costruisce tramite i movimenti orbitanti della telecamera fissata su un piedistallo nel circuito chiuso. Per Steina il dispositivo evita uno sguardo gerarchizzato nell'esplorazione di uno spazio interno da imparare a (ri)conoscere: «Questi movimenti automatici simulavano tutti i movimenti possibili della macchina da presa senza che la macchina e il suo operatore diventassero il centro dell'universo. Il tempo e il movimento diventano invece l'universo, con i suoi infiniti cicli e orbite ripetitive»[17]. Il video monocanale *Telc* (1974) rappresenta la seconda casistica, in cui è ricercato il movimento "nel movimento" per far scomparire i confini realistici delle riprese dall'automobile e trasformare il tangibile in linee di pura energia cinetica, grazie alle manipolazioni con il synth Rutt-Etra. Per non parlare anche di come, in maniera diretta, l'artista abbia affrontato il rapporto tra onde, flusso, suono, rumore e immagine elettronica in *Flux* (1977). Entrambe le modalità sono invece presenti in *Summer Salt* (1982), dove sperimenta un nuovo dispositivo ottico panoramico, prima fissandolo sul tetto dell'automobile e poi prendendolo nella propria mano. Muovendo costantemente il dispositivo e direzionandolo coi movimenti del proprio corpo, l'artista trasforma e modella l'ambiente circostante, in quanto spazio da esplorare, come le strade di città, o da riappropriare, come il giardino di casa.

Laurie Anderson: incorporamento dell'ibridazione mediale

Anderson si è dedicata alla personalizzazione degli strumenti e alla creazione di spettacoli multimediali che prevedessero un ampio uso di tecnologie con cui veicolare per il grande pubblico musica avant-pop. Con «avant-pop» definiamo la creazione di forme musicali popolari (come la canzone con le sue ripetizioni musematiche e discorsive, l'uso di riff e melodie canta-

[16] Cfr. F.A. Kittler, *Gramophone, Film, Typewriter*, Stanford University Press, Stanford 1999 e S. Dotto, *Voci d'archivio. Fonografia e culture dell'ascolto nell'Italia tra le due guerre*, Meltemi, Milano 2019.

[17] M.M. Gazzano, *Steina e Woody Vasulka. Video, media e nuove immagini nell'arte contemporanea*, Ed. Fahrenheit 451, Roma 1995, p. 95.

bili), ibridate con strategie di musica di avanguardia che riguardano soprattutto l'arrangiamento, il timbro, l'organico e la struttura generale[18]. Oltre a concentrarsi sui media sonori, Anderson lavora con la pellicola e il video, usando dal vivo slide e proiettori.

L'artista ha adoperato in primis strumenti sia acustici sia elettronici e ha creato violini ibridi che integrassero al loro interno i mass media più comuni, come il disco in vinile e il nastro magnetico. Il soggetto del suo lavoro è «la politica e la cultura degli Stati Uniti»[19] in forma di «opera elettronica», «musica avant-pop» e «performance multimediale»[20]. Si è infatti focalizzata sugli U.S.A. a partire da *Americans on the Move* (1979), opera dedicata ai mezzi di trasporto confluita in *United States I-IV Live* (1984), «un ritratto performativo del Paese» suddiviso nelle sezioni *Transportation*, *Politics*, *Money*, *Love.* Per Anderson le tecnologie del movimento evidenziano cambiamenti e discontinuità sociali e culturali negli U.S.A., sottolineate dal ricorso a parallelismi discorsivi, come ad esempio quello tra le vicende di *Moby Dick* (1851), romanzo di Herman Melville, e quelle di *Star Trek* (Id., NBC, 1966-69), serie TV sci-fi. Con questi procedimenti, l'artista sollecita una prospettiva media archeologica interpretabile attraverso i topoi di Huhtamo[21]: far emergere i motivi ricorrenti nei discorsi sui media di una determinata epoca e confrontarli tra tempi diversi permette, infatti, di capire maggiormente quali siano i tratti di una cultura che genera e diffonde dispositivi discorsivi e tecnologici, in questo caso relativi ai temi del progresso, della velocità e della conquista. Le sue composizioni vengono poi proposte, modificate e ampliate nel tempo, come se fossero una materia viva, fluida e sempre attiva, in cui il passato è presente e getta luce sul futuro. Costante è stata l'esplorazione della capacità del suono e dell'immagine elettronica in trasmissione di creare spazio tramite la propagazione delle onde, come nelle performance *Automotive* (1972) a Town Green, *Duet on Ice* (1974) a New York e Genova, *Songs for Lines/Song for Waves* del 1977 a The Kitchen. Su questa linea si sono mosse, per altro, anche Ciani, Vasulka, Amacher, Oliveros e Laurie Spiegel. L'ascolto, infatti, come insegnava Oliveros con la pratica individuale e collettiva del *deep listening* in uno spazio condiviso[22], è

[18] Cfr. S. Dotto, F. Mouillot, M.T. Soldani (eds.), *Avant-garde and Popular Forms Between Music and Visual Media. Transhistorical and Intermedial Investigations*, in «Cinéma & Cie», XIX, 33, 2019.

[19] J. Howell, *Laurie Anderson*, Thunder's Mouth Press, New York 1992, p. 9.

[20] *Ivi*, p. 14.

[21] Cfr. E. Huhtamo, *From Kaleidoscomaniac to Cybernerd. Towards an Archeology of the Media*, in «Leonardo», XXX, 3, 1997, pp. 221-224, https://doi.org/10.2307/1576453, tr. it. in *Mediarcheologia*, cit., pp. 71-82.

[22] P. Oliveros, *Deep Listening. La pratica sonora di una compositrice*, Timeo, Palermo 2023 (*Deep Listening: A Composer's Sound Practice*, iUniverse, New York-Lincoln 2005).

una modalità di costruzione di spazio e relazione; anzi, è forse la principale funzione dell'ascolto, che si sviluppa con lo scambio di energie tra chi lo genera, reagisce e condivide, creando comunità.

Dalla pratica di Anderson emergono subito tre elementi: la dimensione sinestetica delle composizioni, che connette codici sonori e visuali come in *Quartet for Sol Lewitt* (1972) e *Score for White on White* (1978-70); la dimensione di presenza fisica dell'opera, ambientalizzata e presentificata, come in *Stereo Decoy* (performance e installazione sonora, 1978) e *Handphone table* (installazione interattiva A/V, 1978); la dimensione materica dei dispositivi scenici, dove lo strumento diventa un ibrido tra strumento secolare e moderno medium di massa, come accade col viophonograph (1976), il tape-bow violin (1978) e l'electric neon violin (1984). Nel suo lavoro troviamo quindi una forma peculiare di *embodiment* tra musicale, tecnologico e gestuale in cui il corpo stesso si fa medium. Il processo si compie attraverso la customizzazione dei mezzi, ma anche l'elettrificazione dell'umano in strumenti come il vocoder, l'harmonizer e il synclavier, usati nell'album *Big Science* (1982), con cui trasforma e moltiplica la voce creando una *vocal persona* che definisce «la voce dell'autorità»[23], ispirata a William Burroughs e a Ronald Reagan, come nel brano *O Superman*.

Durante le performance, poi, Anderson crea una esperienza spazio-temporale per il pubblico a partire dall'immedesimazione perfino col mondo di chi partecipa all'evento, trovando una dimensione di presenza strutturata su più livelli che racconta l'ambiente che circonda l'individuo, a partire da quello che circonda lei stessa. Nei progetti multimediali in cui attiva questa strategia inserisce canzoni avant-pop poiché figurabili come oggetti sonori diffusi nei media domestici (TV, radio), portatili (radio, walkman) e appropriabili da chi ascolta. Nei brani troviamo inoltre suoni di media elettronici, come nella performance *Empty Place* (1989), poiché: «ogni oggetto che vedo sullo schermo si trova nella mia casa o nei testi delle canzoni, quindi è come essere in un gigantesco cartone animato che riproduce la mia vita»[24]. Sul palco, infine, la musica viene generata da dispositivi *touch* presenti sul corpo e suonati coi movimenti, come nel brano *The Drum Dance* nella performance multimediale, poi film-concerto, *Home of the Brave* (1986).

Anderson sembra quindi sovrapporre, in una sorta di intarsio elettronico, lo spazio esperito in cui vive lei stessa, lo spazio immaginato in cui vive chi ascolta e lo spazio decodificato dell'infrastruttura sociopolitica e comunicativa dei media di massa. Le sue esperienze mediali figurano un movimento di

[23] L. Anderson, *Stories from the nerve bible: a retrospective, 1972-1992*, HarperCollins, New York 1974, pp. 150-152.

[24] J. Howell, *Laurie Anderson*, cit., p. 10.

espansione dal musicale verso il multimediale, tramite il momento performativo e per mezzo dell'incorporamento della tecnologia, considerata centrale nel processo di mediatizzazione della società e quindi funzionale alle azioni dell'artista, quali la ricostruzione dell'ambiente mediale della casa dentro le canzoni e la condivisione di spazi mediatizzati esperiti col pubblico.

Tecnologie, onde e spazio: movimento e ibridazione

Le sperimentazioni col segnale audiovideo commutato di Vasulka confermano l'intuizione di Marshall McLuhan riguardo allo spazio elettronico come spazio acustico[25], ripresa da Ernst[26], cioè il fatto che il segnale televisivo e il segnale video nascono e hanno la stessa natura del segnale audio. Nella materialità di telefono, sintetizzatore, radio e theremin troviamo quindi le possibilità per la creazione di un *locus* senza materia, elettronico e virtuale, che Ernst definirebbe *tempo-realtà*: si tratta di una dimensione di movimento fluida e, per dirlo con Rosi Braidotti, nomade[27]. La stessa filosofa fa riferimento al lavoro di Anderson per definire il soggetto nomadico che, attraverso l'esperienza artistica, vive in uno stato di costante movimento e mutazione cui si deve la condizione di *in-betweenness*[28]. Elettricità e suono innervano infatti il movimento, che diventa tessuto connettivo delle opere: le onde elettromagnetiche agiscono come campi invisibili di interazione tra i corpi grazie alla *sonicità* dei media, in una dimensione sonora e performativa che diventa visuale e compositiva, dal piano situato a quello virtuale. Il processo elettronico si basa su *onde*, soprattutto sonore e radio, e *waveform*, elementi visivi di quantificazione del suono, assunte come topoi e usate anche metaforicamente dalle artiste per definire la propria identità, come nei casi di Ciani, Vasulka e Jonas in *Disturbance* (1974), in cui le onde dell'acqua restituiscono un ritratto *in moto* dell'artista.

[25] M. McLuhan (con E. Carpenter), *Acoustic Space*, in Id., *Explorations in Communication*, Bacon Press, Boston 1960, pp. 65-70.

[26] W. Ernst, *Sonic Time Machines*, cit., pp. 21-34.

[27] R. Braidotti, *Soggetti nomadi. Corpo e differenza sessuale*, Castelvecchi, Roma 2023 (*Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual Difference in Feminist Theory*, Columbia University Press, New York 2011 [1994], https://www.jstor.org/stable/10.7312/brai15388); Id., *Nomadic Theory: The Portable Rosi Braidotti*, Columbia University Press, New York 2012, https://www.jstor.org/stable/10.7312/brai15190.

[28] «Laurie Anderson ha perfezionato l'arte della reversibilità: eventi, ma anche affermazioni, possono precipitare l'uno nell'altro e uscirne completamente capovolti. […] nella politica della parodia, come pratica politica del "come se", ciò che risulta determinante non è tanto la personificazione o performance mimetica, o la ripetizione di atteggiamenti dominanti, ma piuttosto la capacità di aprire degli spazi intermedi in cui esplorare nuove forme di soggettività politica»: R. Braidotti, *Soggetti nomadi*, cit., p. 36.

Si tratta di audiovisioni smaterializzate che hanno un'essenza materica distinta dai processi fotochimici della fotografia e del cinema, come scrive Bill Viola[29], muovendosi nello spazio in forma di elettroni e attraversando i corpi con frequenze udibili, non udibili o rese udibili. La performatività del flusso elettronico nella sua *liveness*[30] permette così una strategia volta a mettere in discussione il processo di canonizzazione normato dall'apparato, che gestisce la conoscenza nelle nostre società[31] e che ha stabilizzato processi quali la fissazione su supporto cartaceo o fonografico. È proprio la dimensione performativa dello sviluppo del suono in movimento, trasmesso nello spazio del concerto e nello spazio elettronico, a contrastare il processo di fissazione e storicizzazione delle pratiche artistiche depositate nell'archivio in forma di scrittura (partitura) o registrazione (album). Riguardo ai media elettronici e alla *sonicità*, Ernst sottolinea infatti quanto la loro materialità metta in discussione prassi di archivio ormai consolidate: «l'udito è una memoria, ma in modi radicalmente diversi dall'archiviazione statica e dall'archivio. La memoria sonora riverberante sfida l'ordine simbolico dell'archivio»[32].

Inoltre, sia Vasulka sia Anderson sperimentano con la telepresenza satellitare portando la dimensione del movimento in uno spazio elettronico condiviso che annulla le distanze e crea una comunità trans-locale: Anderson partecipa all'happening telematico *Good Morning Mr. Orwell* (1984), ideato da Nam June Paik e trasmesso su WNET; Steina performa *Violin Power* nell'evento di arte telematica e interattiva *Electronic Cafè* (1995) di Sherrie Rabinowitz e Kit Galloway, definito «una struttura per le telecomunicazioni», «un vero caffè», «un network», «una comunità globale»[33].

Le artiste che all'epoca hanno operato coi media elettronici hanno potuto liberarsi dal canone e dai processi stabiliti da strutture di potere e conoscenza gestite dal maschile tramite l'elaborazione di una condizione nomade, in movimento, sviluppata per mezzo di una processualità tecnologica ibrida, articolata attraverso la trasmissione e la ricezione di segnali, quanto nella compresenza dei soggetti live, anche quando la trasmissione veniva registrata su nastro. Ciò sembra inoltre suggerire che si stessero già muovendo in una prospettiva transmediale in cui l'ibridazione sarebbe di-

[29] B. Viola, *The Sound of One Line Scanning*, in D. Lander, M. Lexier (eds.), *Sound by Artists*, Art Metropole-Walter Phillips Gallery, Toronto-Banff 1990, pp. 39-54.

[30] P. Auslander, *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*, Routledge, Abingdon-New York 1999, https://doi.org/10.4324/9781003031314.

[31] M. Foucault, *Power/Knowledge. Selected Interviews and Other Writings 1972-1977*, C. Gordon (ed.), Pantheon Books, New York 1980.

[32] W. Ernst, *Sonic Time Machines*, cit., p. 27.

[33] Cfr. S. Rabinowitz in *Electronic Cafè International. Santa Monica's Sampler* (1995).

ventata un processo costitutivo degli atti artistici e culturali. L'elettronica ha quindi permesso di svuotare il canone dal suo valore storico e di creare uno spazio-tempo partecipato, connettivo e stratificato, che potesse confrontarsi con gli ambienti storicamente orientati al fallocentrismo, creando comunità possibili e alternative in relazione ai modelli culturali dominanti.

*Attraversamenti, spazio pubblico e CCTV. Surveillance Art e resilienza femminile**

Deborah Toschi

Il presente contributo vuole esplorare il tema della viandanza urbana e, in particolare, interrogarsi sulla posizione del soggetto femminile e sulle pratiche di svelamento e resistenza messe in atto verso l'occhio macchinico delle videocamere di sorveglianza. Tali tecnologie, lungi dall'essere strumenti neutri, si configurano come agenti performativi che partecipano attivamente alla costruzione delle soggettività e dello spazio. In altri termini, plasmano dinamiche di potere scegliendo chi includere o escludere dall'osservazione e definendo spazialità disciplinate. L'attraversamento dello spazio pubblico è costantemente rimodulato in base alla percezione di sicurezza e le tecnologie della visione giocano in questo contesto un ruolo importante. Muovendoci nel delimitato perimetro della Surveillance Art, metteremo a tema il ruolo delle videocamere di sorveglianza nello spazio pubblico, convocando gli interventi che più hanno promosso una prospettiva critica[1], e prediligendo l'autorialità femminile.

Intenderemo come Surveillance Art «l'ampio ventaglio di strategie con cui artisti e attivisti hanno utilizzato tatticamente le tecnologie di sorveglianza per creare nuovi e differenti possibilità di interagire con esse e comprenderle»[2], rifacendoci alla proposta avanzata da Elise Morrison con particolare riferimento ai performance studies. Il pregio della definizione della studiosa risiede nell'implicazione che artisti e artiste adottino

* Il contributo è concepito nell'ambito delle attività del Progetto di Rilevante Interesse Nazionale PRIN 2022 - *La mediazione tecnologica dell'umano. Volti e gesti nelle forme di autorappresentazione digitale* (PI. Federica Villa, Università degli Studi di Pavia). La traiettoria di ricerca sulla performance e la sicurezza urbana è parte del progetto *We-DanSe, Urban Dance to Enhance Women's Security* (Università degli Studi dell'Insubria), che condivido con la collega e referente del progetto Valentina Erminia Albanese.

[1] A.-C. Bertrand, J. Bridle, *Watched! Surveillance, Art and Photography*, Walther König, Cologne 2016; G. Kafer, *Reimagining Resistance. Performing Transparency and Anonymity in Surveillance Art*, in «Surveillance & Society», 14, 2, 2016, pp. 227-239; T. Monahan, *Crisis Vision. Race and Cultural Production of Surveillance*, Duke University Press, Durham 2022.

[2] E. Morison, *Discipline and Desire. Surveillance Technologies in Performance*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2016, epub. Quando non diversamente indicato la traduzione è di chi scrive.

una prospettiva critica, impegnata, che mirino con le loro opere a defamiliarizzare il pubblico nei confronti delle pratiche di sorveglianza e a proporre un utilizzo creativo e consapevole delle tecnologie di tracciamento. Un approfondimento sarà infine dedicato all'analisi del progetto *Evidence Locker* (2004) di Jill Magid, che riserva al soggetto femminile una posizione produttiva e sfaccettata nei confronti dello sguardo delle CCTV.

Lo sguardo che a nostra volta applicheremo proverà a recepire il pensiero di genere, poiché come suggerisce Rachel Finn «la sorveglianza è un processo sociale attivo che rinforza le disuguaglianze strutturali dei suoi bersagli»[3] e le tecnologie della visione hanno storicamente disciplinato il soggetto femminile. Non sembra casuale che la questione di genere si sia posta anche internamente ai surveillance studies, come dimostra il volume esplicitamente dedicato ai feminist surveillance studies[4]. Altrettanto produttiva in questa sede sarà la riflessione avanzata nell'ambito dei feminist data studies[5] che non si limita a richiamare l'importanza di una prospettiva critica nei confronti delle tecnologie, ma auspica un ripensamento più ampio della relazione con i dispositivi, ad esempio nell'incorporamento di una dimensione emotiva, nella messa in questione delle gerarchie e delle definizioni binarie, nella necessità di rendere maggiormente visibile la mediazione, ovvero suggerisce una prospettiva creativa e originale.

L'arte nel perimetro dei surveillance studies

Le pratiche artistiche che prenderemo in esame sono ascrivibili ai Critical Surveillance Artwork, Anti-surveillance Artwork o, nella formulazione più recente, alla Surveillance Art. Le etichette citate provano a circoscrivere una serie di proposte artistiche emerse nel nuovo millennio, disomogenee per linguaggio, tematiche, impatto e contesto culturale di riferimento, che mettono a tema la sorveglianza. La riflessione sulla zona di confine tra pratiche della sorveglianza, arte e media non è nuova e ci riporta alle sollecitazioni di Vito Acconci, Sophie Calle, ma anche alle provocazioni di Jeff Guess

[3] R.L. Finn, *Surveillant staring. Race and the everyday surveillance of South Asian women after 9/11*, in «Surveillance & Society», 8, 4, 2011, pp. 413-426, p. 424.

[4] R.E. Dubrofsky, S.A. Magnet (eds.), *Feminist Surveillance Studies*, Duke University Press, Durham 2015.

[5] L. Gitelman (ed.), *"Raw Data" is an Oxymoron*, The MIT Press, Cambridge 2016; C. D'Ignazio, L. Klein (eds.), *Data Feminism*, The MIT Press, Cambridge 2020; M.E. Luka, K. Leurs, *Feminist Data Studies*, in K. Ross (ed.), *The International Encyclopedia of Gender, Media, and Communication*, Wiley, Chichester 2020, e-book.

e Jacub Galtner[6]. Antonio Somaini suggeriva una prima suddivisione tra interventi artistici che hanno affrontato il tema attraverso videoinstallazioni concepite come veri e propri dispositivi di sorveglianza e interventi che hanno fatto uso di materiale video proveniente da videocamere realmente impiegate per il monitoraggio[7], tuttavia, come vedremo, alcuni artisti mettono in tensione questa distinzione.

Lo sfondo più calzante è l'ambito di ricerca che possiamo ascrivere ai surveillance studies[8] e in seno a tali studi acquisiscono visibilità una serie di progetti, emersi a partire dal 1990/2000, che hanno trovato recente occasione di visibilità, ad esempio, nelle mostre *Nothing to Hide? Art, Surveillance, and Privacy* (Real Art Ways, Hartford 2017) *Watched! Surveillance, Art and Photography* (Hasselblad Foundation, Berlino 2017). David Lyon inquadra la Surveillance Art come un "genere" che emerge negli anni Novanta nelle gallerie d'arte, nelle installazioni e nel teatro di strada; citando il percorso di David Rokeby e Julia Scher[9]; John McGrath – non a caso direttore artistico del Contact Theatre di Manchester – lo mette in relazione in particolare alle performance che riflettono sul tema del controllo[10]; Andrea Brighenti propone di ricorrere a questa definizione ombrello per le opere d'arte contemporanea che in qualche modo alludono o si occupano di argomenti, problematiche e processi che riguardano gli studi sulla sorveglianza[11]; mentre Torin Monaham in anni più recenti accorpa diverse opere in riferimento a specifiche tematiche: «alcune opere mettono in atto strategie di occultamento, altre espongono le pratiche di sorveglianza per renderle più trasparenti, altre ancora interrompono o confondono la raccolta e l'elaborazione dei dati, e poi ce ne sono alcune che enfatizzano la complicità o la partecipazione degli spettatori nei regi-

[6] Vito Acconci, *Following Piece* (1969); Sophie Calle, *The Shadow (Detective)* (1985); Jeff Guess, *Fonce, Alphonse* (1993). Si veda J. McGrath, *Performing Surveillance*, in K. Ball, K. Haggerty, D. Lyon (eds.), *Routledge Handbook of Surveillance Studies*, Routledge, London 2012, pp. 83-90.

[7] A. Somaini, *Disciplina e antidisciplina. Forme mediali della sorveglianza nell'arte contemporanea*, in «Comunicazioni Sociali», 1, 2010, pp. 62-79.

[8] Cfr. D. Lyon, *Surveillance Studies. An Overview*, Polity Press, Cambridge 2007; K. Ball, K. Haggerty, D. Lyon (eds.), *Routledge Handbook of Surveillance Studies*, cit.; S.P. Hier, J. Greenberg (eds.), *The Surveillance Studies Reader*, Open University Press-McGraw Hill, New York 2007; J.K. Petersen, *Introduction to Surveillance Studies*, CRC Press, New York 2013. Un'esplorazione recente in ambito italiano è L. Cesaro, *Geografie del controllo nella scena audiovisiva contemporanea*, Bulzoni, Roma 2022.

[9] D. Lyon, *Surveillance Studies*, cit., p. 154

[10] J. McGrath, *Loving Big Brother. Performance, Privacy, and Surveillance Space*, Routledge, London-New York 2004.

[11] A.M. Brighenti, *Artveillance. At the crossroads of art and surveillance*, in «Surveillance & Society», 7, 2, 2010, pp. 175-186.

mi in questione»[12]. Sicuramente l'avvio dell'Art Prize biennale nel 2018 e della Art Forum Section nel 2020 nella rivista «Surveillance & Society» ha catalizzato l'attenzione su alcuni artisti e innescato una riflessione critica su questo genere.

A viso aperto. Esposizione e resistenza alle CCTV

Nel perimetro della Surveillance Art il presente saggio si situa in una traiettoria di ricerca in itinere che si propone di esplorare le pratiche artistiche che interrogano criticamente il tema della sorveglianza e del tracciamento. Sul tracciamento dei corpi nel contesto urbano vi è un'ampia letteratura che esplora l'impatto dei media, e in particolare delle videocamere, sulla percezione dello spazio pubblico. Diversi ambiti disciplinari si sono interrogati sulla paura (reale o percepita) dello spazio cittadino che porta i soggetti, e in particolare le donne o i soggetti sensibili, a fenomeni di autorestrizione del proprio diritto alla città e all'assunzione di strategie particolari di gestione del rischio[13]. Leslie Kern ne *La città femminista* racconta di come le donne risignifichino la città elaborando un immaginario complesso, un collage vivente, con immagini, parole ed emozioni stratificate sui quartieri e sui percorsi dei loro spostamenti, una mappa che cambia anche in base all'orario diurno o notturno in cui trovano a percorrere lo spazio urbano[14].

Tra le numerose pratiche di resistenza al controllo, vi è un percorso che ha rivendicato l'attraversamento e l'abitare lo spazio pubblico, provando anche a sensibilizzare l'opinione pubblica sull'argomento: le *marches exploratoires*, le *marches sensibles*, *balades urbaines*[15], le manifestazioni di riappropriazione dei luoghi fisici. Richiamo nel contesto nazionale il caso delle *Her walks* nel quartiere Niguarda di Milano legate al progetto

[12] Cfr. T. Monaham, *Ways of being seen: surveillance art and the interpellation of viewing subjects*, in «Cultural Studies», 32, 4, 2018, pp. 560-581.

[13] Diversi sono i contributi che hanno adottato una prospettiva di genere o intersezionale: B. Fusco, *La città delle donne. Sicurezza, spazio pubblico e strumentalizzazione del corpo femminile nel contesto urbano: una prospettiva di genere*, Red Star Press, Roma 2021; F. Coppola, M. Grimaldi, I. Fasolino (a cura di), *Spazi urbani sicuri. Strategie e azioni per un approccio integrato alla qualità insediativa*, Federico II University Press, Napoli 2021; C. Whitzman, C. Legacy, C. Andrew, F. Klodawsky, M. Shaw, K. Wiswanath (eds.), *Building Inclusive Cities. Women's Safety and the Right to the City*, Routledge-Earthscan, Abingdon-New York 2013.

[14] L. Kern, *La città femminista. La lotta per lo spazio in un mondo disegnato da uomini*, Treccani, Roma 2021, e-book.

[15] S. Archat, *Quand les politiques publiques s'attaquent à l'occupation genrée des espaces urbains*, in «Genre Sexualité & Société», 32, Automne 2024.

del *Milan Gender Atlas* (2021)[16], come le esperienze performative, più strutturate in termini di espressività corporea e movimento nello spazio, e penso in particolare al fortunato progetto *Cities by night*, che Valentina Medda ripete dal 2017 in diverse città, da Bologna a Parigi, da Modena a Cagliari[17]. Spostano il baricentro verso l'uso dei media, ricordiamo le *data walking* e le esperienze di social mapping digitale, le app come Freeda-feel free around, Wher, Territoria, il servizio di video-accompagnamento internazionale ViolaWalkHome, EchoSOS (che invia la posizione al centro più vicino) ecc. che mappano e tracciano il soggetto nel territorio urbano in termini di percezione di sicurezza[18]. Intenderemo invece come «coveillance», una sorveglianza "su richiesta", quasi una forma di "cura", in cui ogni persona partecipa al monitoraggio e alla registrazione delle altre[19]. Nell'alveo dei surveillance studies Hille Koskela, nel saggio *Peeping Tom Goes High Tech?*[20], individua una forte criticità connessa ai sistemi di controllo con videocamere a circuito chiuso, sostenendo che le donne potrebbero essere più esitanti ad approvare tali strumenti a controllare e operare con le videocamere sono tendenzialmente uomini, per evitare la predeterminazione del maschile negli spazi pubblici che semplicemente transiterebbe dalla sfera fisica a quella digitale. Torna dunque lo spettro di uno sguardo fortemente connotato, per altro, estremamente pervasivo e non facile da localizzare.

Nella prospettiva definita fino a ora, si proverà a indagare l'attraversamento dello spazio urbano da parte del soggetto femminile non tanto all'interno della cornice cinematografica finzionale o documentaristica, ma attraverso la labile ed errante presenza nei circuiti delle videocamere di sorveglianza ormai diffusissime nel tessuto cittadino. Abbiamo prediletto alle video installazioni che ricreano circuiti di videosorveglianza gli interventi artistici che si sono relazionati allo spazio pubblico reale, mettendo in questione lo sguardo indiscreto delle CCTV spalancato su uomini e donne, viandanti urbani, intercettati consapevolmente o inconsapevolmente mentre vivono e si appropriano della città. In questa direttrice di ricerca si sono mosse le performance artistiche dei Surveillance Camera Players, gruppo

[16] F. Andreola, A. Muzzonigro, *Milano Atlante di Genere*, LetteraVentidue, Siracusa 2021. Cfr. https://sexandthecity.space/milano-atlante-di-genere/.

[17] https://valentinamedda.com/citiesbynight.

[18] L. Scarpone, A. Gorrini, G. Carpentieri (eds.), *Step Up. Walkability for Women in Milan*, Federico II University Press, Napoli 2024; S. Pasqualotto, *Wher: la città a misura di donna grazie a un app*, in «Il Sole 24 ore», 19/05/2018. Cfr. www.violawalkhome.com; echosos.com.

[19] S. Mann, J. Nolan, B. Wellman, *Sousveillance: Inventing and Using Wearable Computing Devices for Data Collection* in «Surveillance & Society», 1, 3, 2003, pp. 331-355.

[20] H. Koskela, *Video Surveillance, Gender, and the Safety of Public Urban Space: "Peeping Tom Goes High Tech?"*, in «Urban Geography» 23, 3, 2002, pp. 257-278.

fondato da Bill Brown e Susan Hull e attivo a New York dal 1996[21], e Manu Luksch, poliedrica artista viennese che citiamo con particolare riferimento al *Manifesto per CCTV Filmmaker* del 2004 e al progetto *Faceless* (2007)[22]. Così anche Michelle Teran, artista e studiosa di origini canadesi che, nelle sue video performance *Life: a User's Manual*, cammina armata di uno scanner di frequenza, con cui intercetta i segnali delle videocamere wireless dell'area limitrofa. Il flusso di immagini delle CCTV – visioni sconnesse provenienti dalle hall degli alberghi come dai parcheggi, dalla strada come dai videomonitor delle camerette dei bambini– è tutto ricollocato nel piccolo schermo portatile trasportato sullo zaino durante la passeggiata stessa. Le viandanze di Teran, svoltesi in diverse città dal 2003 al 2006, rubano la vita che scorre attraverso gli occhi dei dispositivi di sorveglianza per riconsegnarla come spettacolo pubblico e forma di sensibilizzazione per la collettività[23]. Un intervento simile è quello proposto da Annina Rüst, artista svizzera, la quale con *Track-The-Trackers* (2006-2007) crea un'unità d'osservazione mobile: una borsa con computer portatile, ricevitore GPS e cuffie che si connette all'infrastruttura satellitare GPS per segnalare la prossimità di una videocamera di sorveglianza. L'aspetto interessante è che ogni partecipante riceve un input sonoro che avverte dell'indiscreta presenza dell'occhio della camera; al contempo può rilevare e dunque implementare la mappa esistente. La mappatura degli interventi in cui le artiste si relazionano alle CCTV potrebbe proseguire[24]; lasciando intravedere anche il diritto alla presenza urbana e alla viandanza come ulteriore forme di resilienza femminile alle pratiche di controllo[25]. Prediligeremo tuttavia, in questa sede, focalizzarci su un progetto artistico in particolare: *Evidence Locker* (2004) di Jill Magid.

[21] Surveillance Camera Players, *We Know You Are Watching: Surveillance Camera Players 1996-2006*, Factory School, San Diego 2006; J.M. Harding, *Performance, Transparency, and the Culture of Surveillance*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2018.

[22] Per il sito del progetto https://manuluksch.com/project/films/faceless/; C. Guertin, *Digital Prohibition. Piracy and Authorship in New Media Art*, Bloomsbury Publishing, London-New York 2012; M. Zeilinger, *Appropriation and the authoring function of camera surveillance in Manu Luksch's* Faceless, in A. Doyle, R. Lippert, D. Lyon (eds.), *Eyes Everywhere. The Global Growth of Camera Surveillance*, Routledge, London-New York 2012, pp. 262-273.

[23] Teran aveva lavorato in modo simile anche nei precedenti *The Parasitic Video Interceptor (aka The Spy)* e *17 cities, hackerando e registrando i materiali video.* Rimando a https://archive.transmediale.de/content/life-a-users-manual; A. Zingerle, L. Kronman, *Panopticities*, *Proceedings of ARTECH 2019 – Digital Media Art Ecosystems. 9th International Conference on Digital and Interactive. ARTECH 2019*, Braga, Portugal, 2019, https://doi.org/10.1145/3359852.3359957.

[24] https://anninaruest.com/a/trackers/index.html.

[25] L. Cesaro, *3x3x36; Control strategies and Surveillance Art*, in «Carte Semiotiche», 2, 2024, pp. 137-151.

Evidence Locker *come* performative self-portrait

Jill Magid, è un'artista americana affascinata dal tema della sorveglianza fin dai suoi esordi, con *Lobby 7* (1999) e *Surveillance Shoe* (2000), e divenuta nota al pubblico per *The Spy Project*, commissionato dai Servizi Segreti Olandesi (AVID) per l'inaugurazione della loro nuova sede nel 2005 e immediatamente confiscato. Il progetto *Evidence Locker*, ovvero armadietto delle prove, è un vero e proprio autoritratto, proveremmo a dire un «performative self-portrait», che Magid realizza nel 2004 servendosi delle duecentoquarantadue videocamere di sorveglianza presenti nella città inglese di Liverpool. Pianificando un preciso percorso, l'artista trasforma lo spazio pubblico in un palcoscenico nel quale si mette in mostra, si rende riconoscibile indossando in alcuni casi un soprabito rosso [fig. 1], si posiziona a portata dello sguardo meccanico delle videocamere diffuse nel centro urbano. Gli itinerari rivelano una diversa conformazione dello spazio pubblico, la presenza di diversi livelli di sorveglianza sia per la diffusione delle CCTV sia per la presenza di zone interdette. Per ogni giorno avanza poi una richiesta di accesso (SARF Subject Access Request Form) ai materiali video, formulando e facendo protocollare ben trentuno documenti, numero equivalente ai giorni di conservazione e disponibilità, previste dal sistema legislativo britannico, delle registrazioni prima della loro cancellazione[26]. Il primo contatto per l'avvio del progetto recita «Caro Osservatore, fammi un diario e tienilo al sicuro. Abbi cura che sia mio. Tieni questa fotografia del mio viso…». Come risulta evidente, i form, concepiti non come richiesta burocratica ma riformulati attraverso il registro confidenziale dell'epistola, evidenziano il desiderio di instaurare un dialogo con gli agenti di controllo delle videocamere. La relazione con l'osservatore dietro il monitor è un elemento cruciale che Magid incorpora e mette a tema nella performance cittadina: in un'occasione l'artista indossa una parrucca bionda (10 febbraio 2004, giorno 13), in un'altra (7 febbraio 2004, giorno 10) chiede a una guardia del sistema City Watch di essere ripresa e guidata per replicare una sequenza de *Il disprezzo* (*Le Mépris*, J.-L. Godard, Francia-Italia 1963)[27]; ancora chiede di essere ripresa e guidata da remoto al telefono mentre è a occhi chiusi nella folla della città (video *Trust*, 21 febbraio 2004, giorno 24). Inoltre, nella ripresa conclusiva, le videocamere riprendono Magid scomparire dalla città in sella alla moto dell'agente di controllo (28 febbraio 2004, giorno 31). Il dialogo instaurato con la guardia attraverso i

[26] Se le registrazioni non sono richieste nell'ambito di indagini. I riferimenti sono al *Data Protection Act* (1998) e al *Regulation of Investigatory Powers Act* (2000).

[27] «Devo ancora mostrarti *Il disprezzo* di Godard, visto che non l'hai visto. Ho selezionato delle parti del film apposta per te. Dopo, saprai come seguirmi, proprio come la macchina da presa segue», cfr. J. Magid, *Evidence Locker*, 2004.

form, così come le chiamate telefoniche e i colloqui, sono scrupolosamente annotati sulle pagine di un diario privato. Gli output del progetto sono un'installazione, un video-ritratto con gli spezzoni delle riprese delle videocamere di sorveglianza, un sito web con le richieste protocollate, il diario delle sue annotazioni, dei video aggiuntivi.

I diversi contributi che hanno analizzato l'opera – divenuta un classico dei surveillance studies – hanno evidenziato elementi ascrivibili alla poetica dell'artista: dalla pratica della scrittura alla costruzione dell'intimità; oppure ascrivibili al progetto interpretato nell'alveo della Surveillance Art: dalla frammentazione e incompletezza del "ritratto" all'inefficacia della videosorveglianza rispetto a un potenziale intervento di salvataggio, dallo svelamento delle pratiche di video-monitoraggio nello spazio pubblico alla messa in questione dello squilibrio di potere tra osservatore/osservato, ancora, il tema della reciprocità dello sguardo o *reverse surveillance*, l'intento di de-familiarizzare le pratiche di sorveglianza governativa. Il flirt con i meccanismi di sorveglianza e l'approccio "seduttivo" proprio del modo con cui Magid stessa si relaziona al dispositivo[28] hanno suscitato delle critiche relativamente a questioni quali l'esposizione di sé, alla sensualità esplicita nella relazione con il sistema di sorveglianza, all'assunzione di un ruolo passivo o estremamente femminilizzato nella performance. Nicole Falkenhainer, ad esempio, commenta: «il progetto di Magid genera un senso di inquietudine in riferimento all'agency, al controllo e all'identità per l' 'oscena' complicità del suo sé interiore con l'apparato di sorveglianza»[29]. Assume una posizione completamente diversa Michael Krause che riflette sull'intimità a distanza ricreata dalla performance «raccontata in prima persona attraverso le lettere di Magid, leggiamo la storia di un poliziotto e operatore di videosorveglianza che viene sempre più attratto dalla donna che è chiamato a osservare professionalmente. […] L'opera focalizza l'attenzione degli spettatori sulla dimensione etica del sistema di sorveglianza»[30].

L'"oscena complicità" di Magid potrebbe essere proficuamente riletta attraverso la lente dei feminist data studies e più in generale alla New Media Art, nella traiettoria dell'affermazione di uno sguardo e di una relazione con

[28] «Cerco relazioni intime con strutture impersonali e mi preparo alla nostra seduzione… Una volta sedotto, un sistema si trasforma da esercizio di potere a forma di scambio», cfr. D. Quaranta, *Aksiona Brochure #15*, June 2013, Aksiona Institute of Contemporary Art, https://www.aksioma.org/evidence.locker/index.html. Cfr. G. Lovink, *Surveillance, Performance, Self-Surveillance*. Interview. *Institute of Network Cultures*, 29/10/2004. Cfr. http://www.networkcultures.org/weblog/archives/2004/10/surveillance_pe.html.

[29] Cfr. N. Falkenhainer, *Media, Surveillance, and Affect. Narrating Feeling-States*, Routledge, Oxon-New York 2019.

[30] Cfr. M. Krause, *Artistic Explorations of Securitised Architecture and Urban Space*, in A. Ring, H. Steiner, K. Veel (eds.), *Architecture and Control*, Brill Academic Pub, Leiden 2018, p. 152; p. 153.

le tecnologie che non rinunciano a delle qualità convenzionalmente ascritte al femminile. Tuttavia, c'è qualcosa di più profondo: non si tratta solo di femminilizzare la performance o riprendere un corpo femminile implicandolo in una precisa dinamica di genere. Coglie questo elemento, che a mia volta vorrei enfatizzare, la curatrice Charlotte Cotton:

> Il progetto non funzionerebbe se non fosse il suo corpo, e non sarebbe così d'impatto se non fosse una donna. C'è un certo rischio che corre come donna, mettendosi in situazioni complicate e ambigue e sottoponendosi a uno sguardo paternalista. […] Indossa un cappotto rosso, quasi come Cappuccetto Rosso. Non è una posizione machista, ma sta mettendo il suo corpo in una situazione in cui le cose potrebbero andare male, e c'è qualcosa di importante che accade quando sei disposta a fare uso del tuo stesso corpo[31].

Anche Jonathan Finn insiste sull'idea di un performance *self-portrait* e, pur senza adottare una prospettiva di genere, ricorre all'espressione «piacere voyeuristico della sorveglianza» o «piacere voyeuristico del guardare» sia in riferimento all'agente di sorveglianza, sia in riferimento al pubblico finale[32].

La centralità del ricorso al proprio corpo è cruciale e ci permette di introdurre la direttrice autoritrattistica e ripensare il «piacere visivo della sorveglianza» [*visual pleasure of surveillance*] non tanto in riferimento al sorvegliante o al pubblico ma a Magid stessa[33]. La direttrice di analisi suggerita consente di mettere meglio a sistema l'importante sforzo di Magid di resistere e di riacquisire il controllo della propria immagine attraverso una studiata regia di esposizione di Sé e una narrazione finzionale, reclamando il girato delle videocamere di sorveglianza e infine rimontando le porzioni di video. In questa chiave di lettura, *Evidence Locker* mette a fuoco la zona grigia di ambiguità tra sorveglianza ed esposizione del Sé, un cortocircuito problematico e pervasivo nelle pratiche quotidiane. L'articolazione di una performance complessa e avvolgente, che erode poco a poco i ruoli di partenza per riconfigurarli in una logica finzionale/funzionale, testimonia l'agency dell'artista, la sua capacità di dirigere la dinamica relazionale, la sua abilità di intaccare l'anonimo sistema di sorveglianza incasellandolo in un meccanismo narrativo. Anche Morrison sottolinea tale propensione attiva: «Magid ha iniziato a usare il sistema di sorveglianza come strumento per coprodurre una nuova forma di rappresentazione artistica»[34].

[31] Cfr. N. Miller, *Charlotte Cotton: Surveillance Revisited*, in «Guernica», 15/06/2016, https://www.guernicamag.com/surveillance-revisited/.

[32] J. Finn, *Surveillance Studies and Visual Art. An Examination of Jill Magid's* Evidence Locker, in «Surveillance & Society», 10, 2, 2012, pp. 134-149.

[33] Sulla reciprocità del desiderio si veda anche A. *Christmas, Ways to See My Desire. Memories and Rhizomes in Jill Magid's* Evidence Locker, in «Media Fields Journal», 5, 2012.

[34] Cfr. E. Morison, cit., p. 96.

Si aggiunga che il bisogno di autoriconoscimento prende forma in particolare in occasione di un incidente: il 12 febbraio tre ragazzi in bicicletta strattonano la donna e le rubano la borsa. Quando i giovani sono fermati, Magid deve confermare l'accaduto nonostante le riprese video; l'evento insinua l'idea di una possibile dissociazione tra il vissuto personale e la rappresentazione filmata, l'evidenza del titolo[35]. Il progetto può allora essere interpretato come un tentativo di resistenza all'espropriazione di Sé veicolato se non dalle tecnologie della visione diffuse in ambito pubblico e dai loro protocolli di archiviazione, dall'automatismo e dall'anonimato della visione cieca delle CCTV. La strenua ricerca di un "tu" da interpellare, di una voce da contattare, di un volto da riposizionare dietro le videocamere, lavorano verso l'umanizzazione dello sguardo potente e pervasivo che sembra essere stato accettato.

In questa prospettiva, la finzione così smaccatamente romantica plasmata da Magid mi sembra fare riferimento a uno sguardo altro e ben connotato che incasella e vetrinizza il soggetto femminile in alcune dinamiche (tra protezione e desiderio) e con il quale il soggetto femminile è sempre chiamato a relazionarsi. Magid sembra anticipare la riflessione che Derek Conrad Murray avanza a proposito delle forme auto-ritrattistiche contemporanee e in particolare dei selfie che si diffonderanno di lì a breve: «Il selfie non si limita a commentare un bisogno narcisistico di vedersi in uno stato idealizzato, ma rende consapevoli della natura predatoria dello sguardo: il voyeurismo nell'osservare gli altri e il piacere implicito nel sapere di essere osservati»[36]. Con *Evidence Locker* Magid non solo ci rende consapevoli delle duecentoquarantadue videocamere di sorveglianza sparse in città, ma le piega a uno scopo personale, a una rappresentazione di Sé che circola non unicamente nel circuito chiuso cittadino e che rimane in memoria ben oltre il tempo prestabilito.

Un rilancio di questa traiettoria è avanzato in anni recenti da Irene Fenara con *Self Portrait from Surveillance Camera* (2018-)[37], che coglie lucidamente un significativo mutamento di scenario, ovvero il passaggio da una connessione delle telecamere via cavo a una connessione alla rete. Se rimane l'idea del circuito chiuso, ovvero la possibilità di limitare l'accesso a pochi device, sicuramente l'accesso remoto si traduce in un deciso ampliamento del raggio di azione, senza poi considerare le possibilità di hackeraggio. Il nuovo sistema di connessione di CCTV e la diffusione di piattaforme di

[35] D. Quaranta, *Aksiona Brochure #15*, cit.

[36] Cfr. D.C. Murray, *The Evolution of the Selfie: Influencers, Feminism, and Visual Culture*, in Id. (ed.), *Visual Culture Approaches to the Selfie*, Routledge, New York-Oxon 2022, epub.

[37] Con una proposta in parte simile citiamo anche Tatu Gustafsson, *Weather Camera Self-Portrait* (2019).

streaming video aperte al pubblico, che riprendono centri cittadini e paesaggi naturali promettendo un affaccio da remoto sulla realtà in tempo reale, come EarthCam e Camvista[38], raccontano una nuova e ancor più pervasiva forma di sorveglianza. La diffusione di sistemi di riconoscimento e identificazione biometrica con l'intelligenza artificiale, sempre più silenziosamente integrati alle tecnologie del controllo, tratteggiano uno scenario in incalzante evoluzione che ci ripromettiamo in futuro di indagare.

Fig. 1: *Evidence Locker* (J. Magid, 2004).

[38] W.G. Staples, *Everyday Surveillance. Vigilance and Visibility in Postmodern Life*, Rowman & Littlefield Publisher, Lenham 2014.

Be a Hero(ine)*: le donne e l'esperienza della mobilità mediata dalle action camera*

Chiara Grizzaffi

La questione del peso e della portabilità dei dispositivi di ripresa è strettamente connessa a quella di genere. La fatica fisica che comporta l'utilizzo delle pesanti camere professionali ha costituito, nella storia dell'industria cinematografica, una pretestuosa giustificazione per la marginalizzazione o addirittura l'esclusione delle donne da professioni *below the line* come quella di operatrice o di direttrice della fotografia[1]. In un bellissimo videosaggio del 2023 Katie Bird, nel riflettere sulla relazione fra corpi femminili e dispositivi di ripresa, mostra un'immagine piuttosto eloquente tratta dalla newsletter dell'associazione statunitense di cineoperatrici «Behind the Lens», datata 1985: un disegno che mostra il profilo di una donna incinta, nel cui grembo, al posto del bambino, si trova una cinepresa. L'immagine è accompagnata da una citazione dal settimanale «Los Angeles Reader» – «Se una donna può portare in grembo un bambino, può reggere anche una cinepresa» – e da un commento: «Quando l'industria mi permetterà di tenere in mano la camera, sarà troppo tardi per me per avere un figlio»[2] [fig. 1].

Se, dunque, il peso e la complessità di utilizzo delle camere professionali servivano a legittimare la genderizzazione di alcune professioni legate al cinema, anche la commercializzazione e la promozione delle cineprese a formato ridotto e di dispositivi amatoriali leggeri, maneggevoli e di facile utilizzo poggiavano su stereotipi legati al femminile, ma di segno opposto. Molte campagne promozionali di fotocamere e cineprese amatoriali avevano le donne come protagoniste, per «naturalizzare e umanizzare» la tecno-

[1] Si vedano, in proposito, le molte testimonianze di direttrici della fotografia e cineoperatrici raccolte in H. Margolis, A. Krasilovsky, J. Stein (eds.), *Shooting Women. Behind the Camera, Around the World*, Intellect, Chicago 2015. La pretestuosità della correlazione fra peso degli strumenti di ripresa e impiego di professioniste nell'industria è confermato dal fatto che, seppure le innovazioni tecniche abbiano reso le camere sempre più maneggevoli e leggere rispetto al passato, il numero di donne impiegate come direttrici della fotografia resta fra i più bassi di tutte le professioni dell'audiovisivo. Per avere un'idea, per esempio, del dato italiano si rimanda a M. Fanchi, M. Tarantino, R. Barotsi, *Heaven Can Wait? Gender (Im)balance in Contemporary Italian Film Crews*, in «Comunicazioni sociali», 1, 2023, pp. 98-113.

[2] K. Bird, *With a Camera in Hand, I Was Alive*, in «Necsus», Spring 2023, https://necsus-ejms.org/with-a-camera-in-hand-i-was-alive/.

logia[3], per sottolineare la relazione fra la produzione di immagini di tipo amatoriale e la sfera privata, domestica e del tempo libero, e naturalmente per allargare la sfera di potenziali utilizzatori: se potevano usarle le donne, poteva usarle chiunque[4].

Le action camera discendono a tutti gli effetti da questi dispositivi *consumer*: la prima GoPro era, di fatto, una fotocamera analogica waterproof che poteva essere fissata al polso. Si tratta di piccole videocamere leggere, indossabili e resistenti, che proprio in virtù della loro portabilità vengono utilizzate durante lo sport e il tempo libero – in particolare per documentare viaggi. Sono quindi strettamente connesse al concetto di mobilità: una manifestazione contemporanea di quella pratica che lo studioso Richard Bégin chiama «mobilografia», «la registrazione di una mobilità generalizzata, che comprende quella del corpo che filma, ma anche la portabilità dell'oggetto tecnologico, e l'abilità di accedere e di muoversi nell'ambiente circostante»[5].

Tuttavia, rispetto ad altri device per la ripresa di tipo amatoriale, come gli smartphone, la cui diffusione non presenta significative differenze di genere, il target privilegiato delle action camera è maschile, under quaranta, con uno stile di vita attivo[6]: il riproporsi di questo divario ha indubbiamente ragioni complesse, che si intrecciano per esempio con il gender gap osservabile tra gli appassionati di discipline sportive outdoor (e in particolare nei cosiddetti sport estremi), a cui le aziende di action camera hanno puntato inizialmente[7].

Società come GoPro, tuttavia, almeno sulla carta si sono fatte negli ultimi anni promotrici di alcune politiche volte a incrementare l'inclusività e la *diversity*, sia a livello aziendale, sia nella composizione demografica dei consumatori: un aspetto non secondario nel garantire un'immagine inclu-

[3] P.R. Zimmermann, *Reel Families. A Social History of Amateur Film*, Indiana University Press, Bloomington 1995, p. 8.

[4] *Ivi*, p. 62.

[5] R. Bégin, *GoPro: Augmented Bodies, Somatic Images*, in D. Chateau, J. Moure (eds.), *Screens: From Materiality to Spectatorship: A Historical and Theoretical Reassessment*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2016, pp. 107-115, p. 109. Quando non diversamente indicato, la traduzione è di chi scrive.

[6] Si veda, per esempio, il report sulla composizione demografica degli utilizzatori di camere indossabili pubblicato da «GlobeNewswire» nel 2022: https://www.globenewswire.com/news-release/2022/08/25/2504804/0/en/Global-Wearable-Camera-Market-to-Generate-Revenue-of-17-07-Billion-543-Million-People-to-Own-Wearable-Camera-By-2028.html. A proposito dello squilibrio di genere fra gli utilizzatori di *action camera* si rimanda anche a W. Gerling, *GoPro Hero Camera Technology. The Production of the Companion View*, in W. Gerling, F. Krautkrämer (eds.), *Versatile Camcorders. Looking at the GoPro Movement*, Kulturverlag Kadmos, Berlin 2021, pp. 27-43.

[7] Rimandiamo almeno a J.N. McNiel, D.A. Harris, K.M. Fondren, *Women and the Wild: Gender Socialization in Wilderness Recreation Advertising*, in «Gender Issues», 29, 2012, pp. 39-55.

siva del marchio, dato che la promozione del brand e dei suoi valori si avvale prevalentemente di user-generated content, creati e condivisi dalla loro community di utenti[8]. A questa finalità possiamo, per esempio, ricondurre il video promozionale realizzato in occasione della giornata mondiale della donna, *POV's from the Inspiring Women of GoPro* (2024). Il video si apre con una serie di inquadrature in soggettiva (o pseudo soggettiva) di persone che stanno praticando sport che vanno dallo sci al surf, dallo skate fino al rally, e una scritta in sovrimpressione: «Che cos'hanno in comune questi POV?» [fig. 2]. La risposta arriva a circa metà del video, quando una leggera carrellata laterale della GoPro (montata su un'asta) mostra il volto di una skater, e appare un'altra scritta: «sono tutti di donne straordinarie». Le inquadrature seguenti rivelano che tutte le soggettive viste in precedenza appartenevano a donne; donna è anche la montatrice del video, in un ulteriore svelamento metacinematografico che richiama precedenti illustri come *L'uomo con la macchina da presa* (*Čelovek s kinoapparatom*, D. Vertov, 1929).

Il video gioca naturalmente sull'ambiguità costitutiva del *first person shot*, la modalità dominante nei filmati realizzati con le action camera: un tipo di ripresa *embodied*, contraddistinta, come sottolinea Ruggero Eugeni, dal fatto che rimanda «all'attività di un corpo esperiente»[9], ma che nasconde il più delle volte gli indicatori utilizzati solitamente per associare un corpo a un genere. Celando, nella prima parte, il volto delle protagoniste, il video fa del loro svelamento un momento destabilizzante, in quanto ci costringe a confrontarci con il nostro pregiudizio – a quale identità di genere avevamo istintivamente associato questo tipo di imprese e di riprese?

Pur mettendo in gioco la differenza di genere, *POV's from the Inspiring Women of GoPro* ci mostra delle situazioni tutto sommato abbastanza convenzionali nei video realizzati con le action camera: come evidenzia Federico Selvini, le immagini filmate con questi dispositivi «puntano a mettere in scena l'incontro-scontro tra l'essere umano, la natura e i suoi elementi. L'operatore penetra dentro un ambiente impervio e, attraversandolo, è come se lo padroneggiasse»[10]. Le riprese con le action camera sono pervase dall'euforia della conquista dello spazio e degli ambienti – luoghi esotici, le profondità marine, piste ripide da percorrere in bicicletta o sugli sci, e così via – a cui si accompagna l'esaltazione nello scoprire le potenzialità di un corpo «aumentato»[11] da protesi ed estensioni – la camera, ma anche

[8] W. Gerling, F. Krautkrämer, *Looking at a Versatile Movement. Introduction to the Book and the Camera*, in Iidem (eds.), *Versatile Camcorders*, cit., pp. 9-14, p. 12.

[9] R. Eugeni, *La condizione postmediale*, La Scuola, Brescia 2015, cap. 2 par. 2, e-book.

[10] F. Selvini, *Sguardi incarnati. Fenomenologia delle videocamere indossabili*, Mimesis, Milano-Udine 2022, p. 68.

[11] R. Bégin, *GoPro: Augmented Bodies, Somatic Images*, cit.

l'attrezzatura che serve a fissarla al corpo dell'operatore – che permettono di realizzare riprese in movimento e con punti di vista inusuali. Si tratta, dunque, di quel processo di esternalizzazione ed estensione delle facoltà umane ampiamente descritto dagli studi antropologici e dalla teoria dei media, e alla base dell'articolazione, da parte di Pietro Montani, del concetto di *empowerment*:

> una proiezione del corpo umano fuori di sé, grazie alla quale esso ricava da ciò in cui si prolunga […] competenze di cui non è geneticamente provvisto […] il prolungamento del corpo umano (e della sua mente incarnata) in un artefatto viene concepito come la realizzazione di una singolare unità sincretica, capace di scoprire se stessa, e le sue potenzialità, solo nel corso di un'effettiva attività[12].

Le riprese realizzate con le action cam, da questo punto di vista, costituiscono a tutti gli effetti il luogo di questo svelamento, la prova tangibile della realizzazione delle proprie potenzialità.

Anche i corpi delle utenti GoPro partecipano di tale scoperta euforizzante e contribuiscono alla creazione di quell'epos dell'eroismo e della mobilità su cui il brand GoPro fonda il proprio immaginario – non a caso, la camera si chiama Hero. La fiducia nelle possibilità del corpo di sfidare i propri limiti e gli ostacoli posti dall'ambiente in cui si trova, l'esaltazione di una mobilità senza confini: le "eroine" di GoPro possono farsi anche loro, come i maschi, portatrici dell'ethos – inteso come «un modo di condursi nel mondo e di rispondere delle proprie azioni»[13]– del capitalismo globalizzato, di cui flessibilità e mobilità costituiscono alcune delle caratteristiche essenziali[14].

Proviamo, però, a problematizzare questo primo livello di lettura, a partire proprio dalla questione dei corpi. I supporti, le estensioni, gli accessori per le action camera sono progettati e pubblicizzati pensando ai corpi conformi del proprio target di riferimento: corpi non grassi, atletici, maschili. Questo è particolarmente evidente nel caso di accessori come il cosiddetto *chest mount* o *chesty*, un'imbracatura per il torace a cui assicurare la camera, ma il cui comfort e la cui adattabilità ai corpi delle operatrici è oggetto, per

[12] P. Montani, *Empowerment tecnico e assunzione di responsabilità. Verso un'etica del digitale*, in «Lessico di etica pubblica», IX, 1, 2018, p. 1, https://www.eticapubblica.it/p-montani-empowerment-tecnico-e-assunzione-di-responsabilita-verso-unetica-del-digitale/. Per una disamina più approfondita del concetto di *empowerment* da parte dello stesso autore si veda anche *Tre forme di creatività. Tecnica, arte, politica*, Cronopio, Napoli 2017.

[13] *Ivi*, p. 7.

[14] C. Grizzaffi, *From Mobility Euphoria to Pandemic Immobility (and Back): Action Cameras and Somatic Images in the Age of Global Capitalism*, in A. Mariani, S. Schneider (eds.), *And Yet It Moves! On Cinema, Media and Mobility*, Mimesis International, Milano-Udine 2023, pp. 77-83, p. 79.

le utenti, di diversi dubbi, come dimostrano alcuni post su Reddit o i commenti delle acquirenti su Amazon[15].

Su queste difficoltà, e più in generale sulla relazione tra corpo femminile, dispositivo di ripresa e ambiente, riflette anche Asli Duru, geografa culturale che ha usato le GoPro per condurre, a Istanbul, una ricerca sul campo per un progetto sulla relazione fra spazio urbano e memorie della violenza[16].

Duru aveva selezionato un gruppo misto di partecipanti – uomini e donne – che dovevano documentare i loro spostamenti sul lungomare di Istanbul utilizzando le GoPro montate su un'imbracatura toracica, scelta come supporto perché consentiva di registrare i movimenti nello spazio in maniera soddisfacente evitando di riprendere i passanti in volto, e dunque garantendo maggior privacy[17]. La ricercatrice ha testato prima lo strumento su se stessa, osservando che la camera assicurata al petto cambiava la sua propriocezione, il suo modo di percepirsi come corpo che si muove in uno spazio; al tempo stesso, le procurava anche, in alcune occasioni, molestie da parte di uomini – il cosiddetto *catcalling*[18]. Anche per le potenziali partecipanti alla ricerca, indossare l'action camera sul petto rappresentava una fonte di preoccupazione, sia per l'attenzione che attirava su una parte del loro corpo già sessualizzata dallo sguardo maschile, sia per il fatto di indossare una videocamera in un contesto politicamente complesso come quello della Turchia all'indomani del tentato colpo di stato del 2016, a seguito del quale le misure di controllo delle forze dell'ordine sulla popolazione si erano irrigidite[19].

[15] Cito solo, a mo' di esempio, i thread aperti su Reddit con titoli come *Chesty mount and boobs*, https://www.reddit.com/r/gopro/comments/d5y0jb/chesty_mount_and_boobs/?rdt=64414, oppure *Does the GoPro chest mount work/lay correctly if you are… well… blessed in the chest area?*, https://www.reddit.com/r/gopro/comments/x08rw3/does_the_gopro_chest_mount_worklay_correctly_if/; oppure, il commento di una utente che, su Amazon, scrive a proposito dell'accessorio ufficiale GoPro: «Se si ha il seno, veste in modo davvero strano. Mi chiedo se alla GoPro abbiano chiaro che la propria clientela non è costituita solo da fanatici degli sport estremi, ma anche da altre persone» (08/01/2022, https://www.amazon.it/product-reviews/B07CQ4N5XX/ref=cm_cr_arp_d_viewopt_kywd?ie=UTF8&reviewerType=all_reviews&pageNumber=1&filterByKeyword=breast). La youtuber Laura Burns, invece, pur confermando in uno dei suoi vlog l'adattabilità del supporto del brand GoPro, sottolinea l'assenza di informazioni riguardo la taglia e le misure a cui l'oggetto può adattarsi: *Fat Grrl Hiking Gear Review/ GoPro Chesty*, 06/02/2019, https://www.youtube.com/watch?v=C0abYB8qOGw&ab_channel=LauraBurns.

[16] A. Duru, *Wearable Cameras, in-Visible Breasts: Intimate Spatialities of Feminist Research with Wearable Camcorders in Istanbul*, in «Gender, Place & Culture», 25, 7, 2018, pp. 939-954. doi:10.1080/0966369X.2018.1499617. Dalla ricerca l'autrice ha tratto, tra gli altri risultati, un cortometraggio documentario dal titolo *A Walk Down the Shore*, 2018, visibile sulla piattaforma «Film Geographies», https://www.filmgeographies.com/video/ethnography/a-walk-down-the-shore/.

[17] *Ivi*, p. 947.

[18] *Ivi*, p. 948.

[19] *Ivi*, p. 949.

Per converso, l'esperienza di indossare l'imbracatura e attraversare lo spazio urbano viene descritta, invece, come positiva da altre partecipanti, in diversi casi proprio in virtù di una sessualizzazione del proprio corpo che viene, invece, rivendicata e associata al senso di potere provato nell'indossare un device simile a un'arma: «indossare la tecnologia è sexy per una donna», «gli spallacci ricordano il bondage o l'indossare un'arma»; «[è come] ribellarsi con una macchina sul seno», dichiarano alcune partecipanti[20]. «Sentirsi pericolose e potenti», sostiene Duru «dimostra che il processo di ricerca si è costituito come un contesto in cui le donne sessualizzano e negoziano la visibilità e il movimento dei propri corpi in quanto mezzi per creare spazi e situazioni di contro-visualità attraverso l'immediatezza del ritmo, della performance e dell'interazione con gli oggetti»[21].

Il concetto di *empowerment*, dunque, assume una sfumatura ulteriore nel momento in cui a utilizzare un device dall'immaginario così fortemente legato alla mascolinità sono le donne. La possibilità di muoversi liberamente nello spazio urbano, del resto, è già di per sé, storicamente, una conquista più faticosa per il soggetto femminile; l'esperienza della mobilità, dunque, è euforizzante per le partecipanti alla ricerca di Duru perché significa guadagnarsi, anche attraverso il processo di mediazione che si configura nell'indossare la GoPro, uno spazio fisico e di visibilità.

I modi in cui questa nuova relazione viene concettualizzata e declinata, però, non sono privi di contraddizioni:

> per le donne dello studio, indossare la camera significava esercitare il potere maschile e assumere il controllo di un oggetto potente, un momentaneo allentamento delle norme patriarcali della sessualità. […] ma le condizioni del potere che deriva dalla sessualizzazione dell'interazione con la videocamera comprendono i termini e le dinamiche patriarcali del vedere e dell'essere visti[22].

Lo studio fa emergere, dunque, la tensione fra il portato sovversivo di un corpo potenziato «post-genere»[23] e il non riuscire, però, a pensarsi o a dirsi se non nei termini di un ordine patriarcale in cui far coincidere sguardo, sessualizzazione e potere.

I profili di alcune creator e testimonial GoPro rendono ancora più evidente l'associazione fra potere e mascolinità quando descrivono le capaci-

[20] *Ivi*, p. 951.
[21] *Ibid.*
[22] *Ibid.*
[23] Somigliante, nel suo assemblaggio di organico e inorganico, alla figurazione del cyborg proposta da Donna Haraway. Cfr. D.J. Haraway, *Manifesto Cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, Feltrinelli, Milano 1995, p. 41 (*Simians, Cyborgs, and Women: the Reinvention of Nature*, Routledge, New York 1991).

tà dei propri corpi atletici come «maschili»[24]. Inoltre, si assiste allo sfruttamento consapevole del proprio essere soggetti sessualizzati, del proprio capitale erotico, al fine di rendere la mobilità acquisita, in effetti, ancora più organica al sistema capitalista: non si tratta solo di consumatrici in movimento, bensì di soggetti che attraverso la celebrazione, anche erotica, delle potenzialità atletiche e della mobilità del loro corpo posso invitare altri al consumo.

Allo stesso tempo, però, va rilevato come le action camera siano, per molte utilizzatrici, un mezzo per sfidare un certo immaginario legato allo sport e al movimento, che vede al centro solo corpi maschili, il più delle volte bianchi, conformi. Sui social media, in particolare su TikTok, è in effetti possibile imbattersi in video e in fotografie le cui protagoniste offrono un'immagine di sé diversa da quella, più controllata e standardizzata, dei canali social ufficiali GoPro[25]. Per queste utenti, il senso di *empowerment* non si accompagna al piacere di conformarsi alla norma, ma a quello di poter affermare la propria differenza.

Il cinema, infine, negli ultimi anni è stato il luogo di elaborazione di esperienze ancora più radicali, in cui l'incontro fra i corpi femminili e il dispositivo GoPro esprime tutto il suo potenziale di rottura e di destabilizzazione.

È il caso *Purple Sea*, documentario del 2020 diretto da Amel Alzakout e Khaled Abdulwahed, entrambi siriani. Alzakout documenta, con una GoPro fissata al polso, il viaggio clandestino compiuto a bordo di una nave di migranti nel tentativo di raggiungere, dalla Siria, Abdulwahed, il suo compagno, che si trovava in Germania, e il naufragio dell'imbarcazione al largo delle coste di Lesbo.

È un film che, pur ricorrendo al dispositivo per uno degli usi per cui è commercializzato – documentare un viaggio – finisce per negarne attributi e caratteristiche e per rovesciare l'immaginario a esso riconducibile. Non c'è nessuna prospettiva spettacolare, nessun punto di vista privilegiato: solo un groviglio indistinguibile di corpi inermi e di suoni ovattati [fig. 3]. Le immagini in qualche modo prelogiche, pre-discorsive, catturate dal dispositivo assicurato al polso di Alzakout, sono contrapposte a un racconto in voice over che nella sua forma meditativa e soggettiva richiama il film saggio. Impossibilitato ad abbandonarsi all'euforia adrenalinica di un'esperienza sensoriale contraddistinta sì da intensità e immediatezza, ma solitamente piegata a modalità di rappresentazione tutto sommato convenzionali

[24] Nella sua biografia di Facebook, la creator e istruttrice di fitness Alissa Casagrande (oltre 13.000 follower su Facebook e quasi 20.000 follower su Instagram) si descrive come «un uomo nella scocca di una donna», https://www.facebook.com/profile.php?id=100000066030138.

[25] Si veda, per esempio, l'account TikTok di *Curvysurfergirl*, che ha più di 145mila follower, https://www.tiktok.com/@curvysurfergirl.

o comunque leggibili, in questo caso chi guarda ha come sola via di uscita dall'insostenibilità di quelle immagini lo spazio della riflessione aperto dalle parole, una presa di distanza necessaria che ci costringe a riconoscere come quell'*agency*, quella libertà di movimento tanto celebrata nelle immagini delle action camera è un privilegio che non è concesso, per esempio, a donne etnicizzate o razzializzate[26].

Un altro esempio è costituito da *Giro di boa* (2019), documentario di Luigi Faccini e Marina Piperno. A partire dagli anni Dieci del Duemila i due hanno realizzato una serie di piccoli film praticamente "fatti in casa", che hanno spesso al centro la coppia e in particolare Piperno, la sua storia professionale di produttrice cinematografica, e quella privata– Piperno è ebrea, e insieme ai suoi familiari ha vissuto in prima persona le persecuzioni seguite alla promulgazione delle leggi razziali nell'Italia fascista[27].

In *Giro di boa* si racconta, utilizzando la GoPro, il rientro della coppia a Roma dopo diversi anni in cui aveva abitato a Lerici. Se a riprendere è Faccini, al centro dell'immagine però troviamo il corpo di Piperno, ancora una volta non conforme. È un corpo invecchiato, che attraversa lo spazio urbano non con l'intenzione di consumarlo che appartiene al turista, o con la voglia di sfidarlo di vlogger e content creator che ne fanno il teatro di imprese estreme. Il suo percorso è guidato dal desiderio di riannodare i fili della memoria, pur constatando il cambiamento di una città che fatica a riconoscere e che si è resa sempre meno abitabile [fig. 4]. Le riprese di alcuni momenti quotidiani, come un pranzo nella cucina di casa – in cui, oltretutto, la camera passa dalle mani di Faccini a quelle di Piperno, a riprova della natura essenzialmente collaborativa del loro processo creativo – trasformano inoltre l'action camera in un dispositivo dell'inazione, dell'immobilità, in contrapposizione con la dromomania da cui le riprese con questi device sono solitamente pervase.

In un ambito di ricerca oggi molto fecondo – quello su dispositivi, corpi, immersività ed esperienza incarnata – problematizzare una nozione universalizzata e normata di corpo è proficuo. C'è bisogno, insomma, di far dialogare in maniera costante le riflessioni teoriche che si fondano su una concezione universale di essere umano – penso, per esempio, ai numerosi studi sui media di matrice fenomenologica – con altre che considerino, invece, la pluralità delle forme che la relazione fra corpi, dispositivi e ambiente, nella sua immanenza, nella sua dimensione materiale, può assumere.

[26] Cfr. C. Grizzaffi, *From Mobility Euphoria to Pandemic Immobility (and Back)*, cit., p. 81.

[27] Per una ricostruzione dell'identità e del percorso professionale di Piperno si veda C. Grizzaffi, *«Una Ragazza che si Arrangia»: Notes on the Film Producer Marina Piperno*, in «Comunicazioni sociali», 1, 2023, pp. 42-56.

Se è solo nella relazione tra corpo, ambiente e dispositivo che ci costituiamo come soggetti e scopriamo il nostro potenziale, se le *affordance* dei dispositivi e delle piattaforme non ne determinano in maniera univoca gli usi, interrogare le forme concrete, materiali di questa negoziazione da parte di gruppi sociali diversi per genere, classe, età, etnia o abilità significa non solo riconoscere le responsabilità, nel bene e nel male, di ciascuno di noi in questi processi, ma anche lasciare aperta la possibilità di un ethos alternativo.

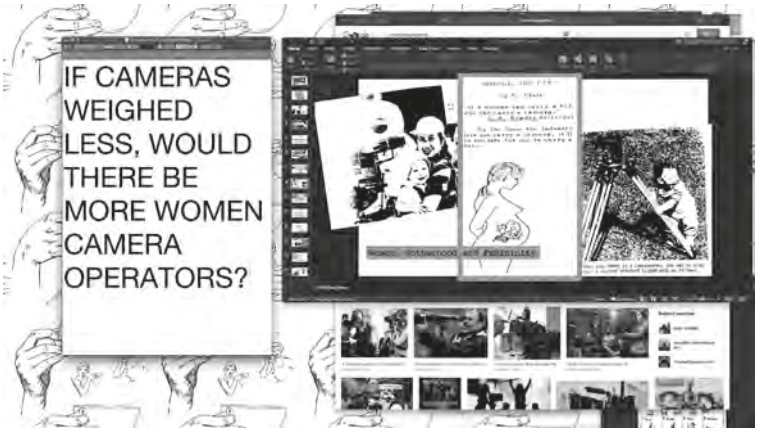


Fig. 1: Fotogramma del videosaggio *With a Camera in Hand I Was Alive* (K. Bird, 2023).

Fig. 2: Fotogramma del video di GoPro per la Giornata internazionale della donna, *POV's from the Inspiring Women of GoPro* .

Fig. 3: *Purple Sea* (Id., A. Alzakout, K. Abdulwahed, 2020).

Fig. 4: *Giro di boa* (L. Faccini, M. Piperno, 2019).

Coreografie

Verso oriente. Alexandra David-Néel nel progetto cinematografico di Liliana Cavani

Francesca Brignoli

La documentazione donata nel 2019 dalla regista al Comune di Carpi, sua città natale, compone l'Archivio professionale di Liliana Cavani[1], testimonianza dell'attività prodotta dal 1960 al 2015: materiali relativi alla realizzazione (e alla ricezione) dei documentari e delle inchieste per la televisione, dei lungometraggi per il cinema fino agli ultimi lavori per la RAI, delle regie d'opera, cui si aggiunge la messe di articoli, appunti, relazioni, contributi vari che testimoniano l'attenzione continua nei riguardi della vita civile e intellettuale del Paese. L'insieme restituisce la storia di una ricerca, in cui le carte costituiscono il convoglio di idee, passioni e riflessioni di chi le ha prodotte, indicando genealogie e facendo emergere identità che delineano il percorso creativo. Un itinerario, un variegato diario di viaggio in cui, con le lettere, gli appunti, le schede bibliografiche e i materiali iconografici, assumono speciale significato, le «scritture per la visione»[2] che hanno avuto un compimento con la pubblicazione – *Black Jesus*[3] e *Lettere dall'interno*[4] – e le sceneggiature e i soggetti conclusi rimasti inediti, in questo senso lasciati in sospeso. Il corpus del non finito conservato nella "stanza segreta" dell'archivio carpigiano si offre per isolare e analizzare le «particelle caratterizzanti»[5] che danno energia per sviluppare nuovi discorsi. E, come nel gioco enigmistico che chiede di unire i punti per vedere affiorare infine una forma compiuta, collegare le "incompiutezze" a ciò che è stato portato a termine fa emergere ricorrenze, urgenze intermittenti che disegnano la mappa del percorso creativo generale, in cui le mete non raggiunte, le partenze sempre

[1] Conservato nell'Archivio storico, dopo l'acquisizione il fondo è stato oggetto di integrale ordinamento per garantirne la conservazione e promuoverne la valorizzazione e la consultazione.

[2] F. Villa, *Botteghe di scrittura per il cinema italiano*, Biblioteca di Bianco e nero, Roma 2002, p. 20.

[3] L. Cavani, L. Alessandrini, *Uno "Spiritual cinematografico": Black Jesus"*, in «La Fiera letteraria», 12/12/1965.

[4] L. Cavani, I. Moscati, *Lettere dall'interno. Racconto per un film su Simone Weil*, Einaudi, Torino 1974.

[5] G.P. Brunetta, *L'isola che non c'è. Viaggi nel cinema italiano che non vedremo mai*, Edizioni Cineteca di Bologna, Bologna 2015, p. 11.

rimandate, i cammini interrotti, rappresentano la «materia desiderante»[6] che moltiplica il senso del viaggio compiuto e consegnato allo sguardo.

Tra le particelle inedite conservate a Carpi c'è la sceneggiatura intitolata *Tibet*[7]. Protagonista assoluta, come dichiara il sottotitolo[8], è Alexandra David-Néel, scrittrice, orientalista, viaggiatrice, femminista, libertaria. Definita anche «il più grande esploratore del Novecento»[9], «viaggiò per scrivere», come afferma Sandra Petrignani[10], esempio tra i più significativi di quella schiera di donne libere che, ricorda Lucie Azema, «hanno viaggiato e hanno contribuito a studiare il mondo, disegnarlo, cartografarlo, fotografarlo, raccontarlo»[11].

David-Néel[12] nasce nel 1868 a Sant Mandé, vicino a Parigi (la madre un' intransigente cattolica, il padre fervente socialista). Frequenta una scuola calvinista ed è una grande lettrice («i protagonisti di Verne popolavano con le loro gesta i miei sogni infantili. La mia decisione era presa. Come loro e, se possibile, meglio di loro, avrei viaggiato»[13]). Ragazza, a Parigi, vive sola e si diploma in canto. Frequenta il più vecchio Elisée Reclus, amico del padre, intellettuale anarchico, orientalista, geografo, amico di Charles Darwin; "folgorata" davanti alla grande statua del Buddha del Museo Guimet d'arte asiatica, segue corsi di lingue e civiltà orientali al Collège de France e alla Sorbona. Durante un soggiorno a Londra inizia a frequentare la Società Teosofica. Nel 1890 compie il primo viaggio in India e, rientrata a Parigi, intraprende la carriera di cantante all'Opéra Comique e di giornalista. Il richiamo per l'Oriente le fa accettare nel 1895 l'ingaggio di prima cantante

[6] *Ivi*, p. 13.

[7] Il dattiloscritto, di trenta pagine, è conservato nel fascicolo *Produzioni / Regie teatrali - busta 1.6.8 Produzioni - lavori diversi:* Tibet.

[8] Il frontespizio recita «Un film di Liliana Cavani. TIBET. Storia liberamente ispirata alla vita e alle opere di Alexandra David-Néel. Di Liliana Cavani, Domenico Astuti, Edi Liccioli, Teresio Spalla. Copia depositata a termini di legge. Tutti i diritti riservati».

[9] Bertrand Flornoy, presentato alla radio come «il più grande esploratore del Novecento», corresse l'interlocutore: «Il più grande esploratore del nostro secolo è una donna, Alexandra David-Néel». Episodio riportato in S. Petrignani, *La scrittrice abita qui*, Neri Pozza, Vicenza 2002, p. 120.

[10] *Ibid*.

[11] L. Azema, *Donne in viaggio. Storie e itinerari di emancipazione*, Tlon, Roma 2022, p. 21 (*Les femmes aussi sont du voyage. L'émancipation par le départ*, Flammarion, Paris 2021).

[12] Le informazioni sono tratte da B. Foster, M. Foster, *Le vite segrete di Alexandra David-Neel*, CDA&Vivalda Editori, Torino 2004 (*The Secret Lives of Alexandra David-Neel*, The Overlook Press, Woodstock (N.Y.) 1998); A. David-Néel, *Viaggio di una parigina a Lhasa*, a cura di E. Gut, Voland, Roma 2008 (*Voyage d'une parisienne a Lhassa. A pied et en mendiant de la Chine à l'Inde à travers le Thibet*, Plon, Paris 1927); A. David-Néel, *Féministe et libertaire*, les nuits rouges, Paris 2003. Ricchi di informazioni i siti di *Association Alexandra David-Néel*, http://www.alexandra-david-neel.com e di *Maison Alexandra David-Neel Samten Dzong*, https://www.alexandra-david-neel.fr.

[13] A. Bruni, *Alexandra David-Néel*, ali&no editrice, Perugia 2013, p. 13.

dell'Opera di Hanoi, con cui compie una tournée in Indocina; nel 1900 è scritturata dall'Opera di Tunisi, dove conosce Philippe Neél, ingegnere inglese impiegato nelle Ferrovie francesi, che sposa. Prosegue in Francia gli studi orientalisti, pubblica articoli e pamphlet di spiccato impegno femminista. Nel 1907 a Parigi partecipa ai lavori del Comitato del consiglio delle femministe. È invitata a Roma al congresso delle Femministe italiane dell'aprile 1908 (l'intervento è negli atti con il titolo *Il femminismo razionale*[14]). Dal 1911 al 1925 viaggia sola in Oriente: studia, medita, intrattiene rapporti con gerarchie politiche e religiose, compreso il Dalai Lama; trascorre due anni di eremitaggio in una caverna dell'Himalaya da cui esce iniziata, una lamìna (lama donna). Attraversa Giappone, Corea, Birmania, Cina. Conosce il giovane Aphur Yongden che entra a suo servizio e presto diventa compagno di viaggio e ricerca spirituale (lo adotterà nel 1930); trascorre due anni e mezzo nel monastero di Kum Bum; attraversa il Tibet e nel 1924 raggiunge la sua meta, Lhasa, dove resta due mesi. Tornata in Europa, è accolta come una celebrità: pubblica libri, tiene conferenze. Nel frattempo acquista a Digne-les-Bains una casa che restaura e fa diventare santuario buddista. Nel 1937 riparte per l'Asia. Resta in Oriente, bloccata dalla guerra mondiale, fino al 1946, quando rientra in Francia e riprende l'attività di studio e scrittura. Muore nel 1969, pochi mesi dopo aver fatto rinnovare il passaporto. La sua bibliografia conta più di trenta opere dedicate, dopo l'esordio femminista, a viaggi e studi su religione e filosofia orientali[15]. Come giornalista scrive ininterrottamente dal 1893 al 1968[16].

Liliana Cavani conosce l'opera e la figura di David-Néel durante la preparazione di *Milarepa*. Il film, del 1973, è sintesi audace tra Occidente e Oriente, costruito sull'intrecciarsi di due piani spazio-temporali: l'Italia contemporanea del giovane Leo (Lajos Balàzsovits) e il Tibet del XI secolo di Milarepa (sempre Balàzsovits). Come raccontano le carte d'archivio[17], per orientarsi sulla figura del santo, poeta, mistico, mago tibetano, consulta testi di studiosi dell'Oriente tra i quali Fosco Maraini e, appunto, David-Néel. Della scrittrice, ai tempi in Italia non tradotta, legge in originale, in particolare, *Magie d'amour et magie noir* e *Mystiques et magiciens du Thibet*, ne copia e traduce lunghi estratti che sottolinea, commenta. Siamo qui nel-

[14] Cfr. A. Bruni, *Alexandra David-Néel*, cit., p. 33.

[15] Tra i titoli:*Voyage d'une Parisienne à Lhassa, à pied et en mendiant de la Chine à l'Inde à travers le Thibet* (infra nota n. 12); *Mystiques et magiciens du Thibet*, Plon, Paris 1927; *Initiations lamaïques. Des théories, des pratiques, des hommes*, Adyar, Paris 1930*; Grand Tibet. Au pays des brigands gentilshommes*, Plon, Paris 1933; *Magie d'amour et magie noire. Scènes du Tibet inconnu*, Plon, Paris 1938; *L'Inde. Hier, aujourd'hui, demain*, Plon, Paris 1951.

[16] Cfr. https://www.alexandra-david-neel.fr. Rilevazione del 22/03/2025.

[17] Documentazione conservata nella busta 1.2.4 alla sezione "Produzioni, serie Lungometraggi/Milarepa".

la bottega della scrittura di *Milarepa* ma evidentemente, oltre all'interesse funzionale che al momento le offrono le sue opere, Cavani vede in questa figura una personaggia molto interessante, al punto che anni dopo decide di tornare a lei con l'intento di dedicarle un film.

Tibet non è datato e, in assenza di ulteriori documenti, sono utili le date di pubblicazione delle lettere che David-Néel scrive al marito[18], significative per la sceneggiatura, che ne indicano la stesura tra fine anni Settanta e inizi Ottanta; lo confermerebbe la presenza quale co-firmataria, con Domenico Astuti e Teresio Spalla, di Edi Liccioli, allieva del corso di sceneggiatura del Centro Sperimentale di Cinematografia del 1985[19]. Non ci si addentra nella verifica delle dinamiche di cooptazione di firma delle citate tre figure, che riteniamo estranee alla scrittura di *Tibet*, per genesi e stile da considerare opera della sola Cavani (sempre anche autrice dei soggetti e delle sceneggiature dei suoi film, spesso affiancata sì da professionisti della scrittura, ma già affermati[20]).

L'indagine nella "operazione-*Tibet*" – esercizio per più versi anche d'immaginazione, trattandosi di intuire scelte e ipotizzare visioni di un film solo scritto – offre indicazioni per un'ulteriore messa a fuoco dello sguardo della regista, anzitutto rispetto alle ragioni di attrazione nei riguardi della viaggiatrice-scrittrice. Mentre l'analisi della sceneggiatura, oltre a restituire il processo di forgiatura del carattere della protagonista, permette di verificarne complessivamente la tenuta in relazione all'ipotizzata messa in scena, di cui il viaggio è esperienza fondamentale, suggerendo infine i motivi dell'abbandono del progetto. Abbandono le cui ragioni, che si possono appunto solo ipotizzare (sulla base però, come si vedrà, anche di un suggerimento di Cavani), appaiono significative certamente in relazione all'individuazione della soggettività autoriale della regista e che, ampliando lo sguardo, offrono spunti di riflessione sul processo di restituzione filmica del viaggio inteso letteralmente come esperienza fisica di transito.

Certo è che, ancor prima di immergersi nella lettura di *Tibet*, la figura di David-Néel possiede tutte le caratteristiche per rientrare nell'antropologia di Liliana Cavani. Potrebbe anzi esserne il perfetto prototipo, a cominciare dal suo essere una donna che, rompendo schemi sociali e interpretando in maniera anticonvenzionale le relazioni affettive, aderisce in maniera intransigente al proprio desiderio, che per David-Néel è il viaggio come luogo di

[18] *Journal de voyage. 1. Lettres à son mari: 11 août 1904-27 décembre 1917*, Plon, Paris 1975; *Journal de voyage 2. Lettres à son mari: 14 janvier 1918-31 décembre 1940*, Plon, Paris 1976.

[19] Cfr. il sito della Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia, https://www.fondazionecsc.it/scuola-nazionale-di-cinema-chi-siamo/ex-alunni/.

[20] Ricordiamo Tullio Pinelli, Italo Moscati, Franco Arcalli, Enrico Medioli e, in tempi recenti, Paolo Costella.

libertà e di conoscenza (di libertà di conoscere). È un'idea di femminile inquieto, che attraversa tutta l'opera della regista[21], in cui la donna è sempre il soggetto eroico – o antieroico – che rivolge per primo lo sguardo oltre, verso altre dimensioni, in continuo movimento (reale, intellettuale, psichico), l'iniziatrice insomma di ogni viaggio, che indica la strada verso liberazioni, anche esiziali. Ma David-Néel, con la vocazione intransigente al viaggio (vocazione onerosa che la accomuna a tanti protagonisti del suo cinema), offre alla regista qualcosa di più, probabilmente decisivo: l'Oriente. Sulla spinta delle suggestioni offerte dall'opera di Giuliana Bruno[22], possiamo infatti affermare che nella "mappa degli affetti e delle emozioni" di Liliana Cavani l'Oriente è la "patria del cuore", l'altrove cui tendere, luogo di spiritualità che si intreccia con l'interesse per le religioni, tutte le religioni, la radicalità delle loro origini. Luogo geografico – frequentato spesso anche nei suoi viaggi – e disposizione mentale nei riguardi della vita come esperienza di unità terrestre-celeste, l'Oriente, che ricorre infatti in maniera più o meno evidente nel suo cinema[23], rivela un altro possibile modo di stare al mondo.

La combinazione "donna-viaggio-Oriente" accende insomma la fantasia della regista-sceneggiatrice, che immagina la sua protagonista – «giovane donna quasi esile, dai lineamenti regolari e i grandi occhi intensi»[24] – e ne riscrive per il cinema la storia dal 1889 al 1930.

Per creare la "sua" Alexandra amplifica, sottrae, condensa, sviluppa sulla base di un femminile che si offre già quale campione di emancipazione e autodeterminazione fuori dagli schemi, a cominciare da quello di coppia. Per farlo, recuperando si direbbe l'impegno militante degli esordi della scrittrice, Cavani insiste in particolare all'inizio sulla contrapposizione tra maschile e femminile: alla decisione di intraprendere il primo viaggio verso Est fa corrispondere la reazione fortemente oppositiva del fidanzato, il coetaneo Jean, attonito e rabbioso. Drammatizzando il passaggio, delinea il carattere di una giovane donna consapevole di sé che senza compromessi sceglie lo strappo dall'orizzonte di vita borghese che l'attende. Il meccanismo per certi versi si ripresenta in seguito anche con il marito. Quasi la coppia sia teatro per dinamiche di costrizione in ruoli e modelli, immagina che l'incontro con Philippe avvenga sotto il segno di un'attrazione erotica da vivere come istin-

[21] Cfr. F. Brignoli, *Liliana Cavani. Ogni possibile viaggio*, Le Mani-Microart's, Genova-Recco 2011, pp. 43-48.

[22] Cfr. G. Bruno, *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*, Johan & Levi Editore, Monza 2015 (*Atlas of Emotion. Journeys in Art, Architecture, and Film*, Verso, New York 2002).

[23] In particolare in *Milarepa* (1973), *Interno berlinese* (1985), *Dove siete? Io sono qui* (1993), *Francesco di Assisi* (2014), *L'ordine del tempo* (2023).

[24] *Tibet*, p. 3

to da consumare quasi con ferocia per eliminare la forza di un sentimento che potenzialmente può imprigionare. In linea con quanto affiora in tutta la sua filmografia, Cavani sembra indicare nella relazione uomo-donna un'eventualità possibile solo se non ortodossa, che può resistere solo se vissuta in maniera anticonvenzionale, persino "astratta": la sceneggiatura sottolinea la lunga separazione fisica tra i coniugi, attestando la continuità della relazione attraverso il carteggio, utile tra l'altro in chiave funzionale, risolvendo con il monologo interiore della donna in viaggio che scrive lettere al marito il problema di una narrazione estesa, pericolosamente farraginosa sotto il profilo cronologico, geografico, antropologico. Senza contare che, ad altro livello, il ribaltamento dell'archetipo della donna come soggetto statico che attende a casa il compagno che si muove incessantemente nell'avventura del mondo è molto suggestivo.

Capovolgimento di ruoli che immette nella pratica della fluidità tra generi, assai frequentata dal suo cinema, che la vicenda di David-Néel (nonostante non sembri particolarmente sottolineata dalla viaggiatrice-scrittrice) offre e che permette a Cavani di enfatizzare il viaggio come pratica di ogni sconfinamento, compreso il nomadismo tra maschile e femminile che, al di là di prese di posizione "militanti", è dinamica che garantisce ulteriori possibilità di esperienza. Alexandra parte da sola, come un uomo, e attraversa territori lontani tradizionalmente interdetti alle donne. Come un uomo si avventura in esperienze fisiche e spirituali straordinarie e, non da ultimo, intesse relazioni con il potere: intellettuale (gli esploratori, gli accademici), politico e militare (le gerarchie europee e asiatiche), religioso (i monaci, il Dalai Lama). A Cavani evidentemente questo aspetto convince in maniera particolare al punto da porre l'accento su di una tendenza funzionale all'androginia come strategia di libertà: immagina Alexandra in toga monacale color ocra da rinunciante attraversare il Sikkim, «i capelli in un ispido copricapo»[25], gli abiti sudici e il grasso spalmato sul viso per proteggersi, assumere i panni di un pastore, un pellegrino, «un vero mendicante asiatico dalla pelle rugosa, cotta dal sole e dal freddo»[26].

L'aspetto definisce, complessivamente amplificandola, una diversità della personaggia (persino un po' folle nella ricerca di una dimensione spontaneamente eroica, caratteristica anch'essa comune ai protagonisti di Cavani) che la pone in posizione eccentrica: Alexandra è costantemente il corpo estraneo che, con la libertà, sperimenta alterità, solitudine e finanche una sorta di disadattamento. La sceneggiatura torna a mostrare la protagonista a disagio, che non riesce a sentirsi davvero inserita nei contesti salottieri e bor-

[25] *Tibet*, p. 20.
[26] *Ivi*, p. 21.

ghesi, così come nella vivacità della vita teatrale parigina e poi ancora nella società coloniale, i cui rituali rifugge, insieme con «l'esistenza monotona di moglie giudiziosa e premurosa»[27]. Ma anche in Oriente, durante il viaggio per Lhasa, dove il suo essere europea fa spesso insospettire le genti che man mano incontra, riuscendo ancor più strana agli occhi degli europei coloniali per l'evidente eccentricità di una donna occidentale, sola, che mostra di aver abbracciato altra cultura e religione.

Sintomo di inquietudine e al contempo sua cura, il viaggio offre a Cavani la possibilità di concentrare nella sceneggiatura diversi "luoghi" della sua ricerca, condensando, con l'interesse per la spiritualità, quelle contrapposizioni che, anche nei loro sconfinamenti e ambiguità, rappresentano delle vere e proprie ricorrenze: potere/libertà, maschile/femminile, società/individuo. A tutto ciò si aggiunge che il racconto si svolge nel periodo che la regista privilegia, il passaggio tra Ottocento e Novecento, orizzonte storico in cui fermentano fenomeni politici, sociali, intellettuali e artistici che hanno influenzato radicalmente il mondo a venire. Senza contare che la vicenda tutta, uscendo dal perimetro più simbolico, offre la possibilità di realizzare una messa in scena suggestiva, corrispondente al gusto di Cavani per la ricostruzione storica (l'apertura in una pensione sul Boulevard Saint-Germain dove Alexandra canta dal *Così fan tutte*, «la Parigi dal frenetico modernismo»[28] con i salotti *fin-de-siècle*, la società aristocratica che viaggia in transatlantico, i polverosi contesti accademici), immaginando – si ipotizza – sezioni di sapore spiccatamente spettacolare: le esibizioni teatrali di Alexandra, l'atmosfera incantata dell'incontro al Museo Guimet con la statua del Buddha, la «straordinaria atmosfera psichica di Calcutta»[29], il tempio nella giungla, il funerale indù sul Gange, l'apparizione nell'alba del tetto d'oro del Potala, l'incontro con il Dalai-Lama…

Tra Occidente e Oriente, nel susseguirsi degli spostamenti, cuore del film è senz'altro però il grande viaggio verso Lhasa, impresa che fonda il mito di Alexandra David-Néel. La sceneggiatura accende qui oltremodo il meccanismo della stereoscopia tipico del cinema di viaggio: l'incontro con ambienti, lingue, culture diversi genera un continuo rinnovarsi di sguardi, il loro rincorrersi e ribaltarsi, da quello della personaggia su paesaggi sempre nuovi, anche umani e di questi su di lei, tra i quali si inserisce naturalmente quello dell'obiettivo che la inquadra mentre attraversa gli spazi. Si immaginano i campi lunghi e lunghissimi in soggettiva di Alexandra su distese, villaggi, alture, mandrie, templi, che si rovesciano nella visione di chi la vede

[27] *Ivi*, p. 6.
[28] *Ivi*, p. 1.
[29] *Ivi*, p. 8.

arrivare da lontano fino a inquadrarla in piano ravvicinato. È proprio qui però, nel viaggio in quanto centro "obbligatorio" del racconto, che la sceneggiatura fa emergere un aspetto meno convincente del progetto, che forse, sommato alle prevedibili difficoltà realizzative del film, può essere stata una delle cause che hanno deciso per il suo abbandono.

Cavani si trova qui insomma di fronte alla necessità di mettere in forma un susseguirsi di episodi che si svolgono in una dimensione paesaggistico-antropologica esotica (con evidenti complessità scenografiche[30]) ma cruciale per restituire il senso dell'eccezionalità del viaggio di David-Néel. Viaggio che non può essere risolto con la libertà di *Milarepa* (racconto onirico che si svolge in un Tibet immaginato sugli altopiani abruzzesi), ma che richiede una puntualità che finirebbe per appesantire didascalicamente la narrazione, dovendo necessariamente dar conto anche del frangente storico-politico che vive l'area in cui si muove in quegli anni la viaggiatrice. E più ancora delle eventuali difficoltà di una messa in scena da kolossal, risulta chiaro che la condensazione di episodi incalzanti (col rischio di effetto *fast-forward* che non raramente appiattisce proprio le storie di personalità straordinarie: pensiamo, ad esempio, a *Queen of the Desert*, W. Herzog, 2015)[31], che per certi versi può essere accostato a *Tibet*) finirebbe per prendere il sopravvento sul senso dell'esperienza della viaggiatrice. Quel significato cioè più profondo del viaggio inteso come detonatore della scoperta di sé che stenta ad affiorare e che crediamo abbia partecipato alla decisione di abbandonare il progetto. Come a dire, sintetizzando il senso della conversazione avuta con la regista, che il viaggio non basta. Per Cavani il viaggio della vita – di cui il "suo" Oriente è sintesi grandiosa – non può essere che esperienza estrema di attraversamento di territori sconosciuti della propria soggettività, tra paure e rinascite. Impasto di inquietudini che non sembra increspare la scrittura di David-Néel, che restituisce piuttosto una personalità eccezionale animata più da certezze che da dubbi, concentrata positivamente nel raggiungimento dei suoi obiettivi. Una personaggia insomma che pare saper sempre dove guardare e verso cosa andare e che, anche quando perde fisicamente la strada (cosa che le succede più volte), non si smarrisce mai nel vuoto, quel fuori campo ineffabile che può svelarsi, dandole senso, nell'immagine, diventando cinema.

Acquista così un significato speciale la scelta di Cavani di chiudere la sceneggiatura proprio con il cinema, come a ribadirne il primato, con una scena in cui la protagonista, tornata dall'Oriente, entra in una sala del centro

[30] Principali tappe previste dalla sceneggiatura sono, dopo Hanoi e Calcutta, il Sikkim, Kalimpong, le praterie della Mongolia, il deserto di Gobi, il lago di Nam, le alture himalayane, Lhasa.

[31] Dedicato a Gertrude Bell (1868-1926), viaggiatrice, scrittrice, archeologa, esploratrice, cartografa, rappresentante politico per l'impero britannico in Medio Oriente.

di Parigi: sullo schermo si proietta *Westfront 1918* (Id., G.W. Pabst, 1930). Il cinema, sembra indicare, è luogo di riparo lungo il viaggio della vita, spazio di isolamento e dislocazione in cui il confronto con la visione permette il contatto con il proprio più autentico sentire. Proprio qui infatti, nel buio della sala, prende spazio in Alexandra la decisione di ripartire, mentre le immagini cruente della Grande Guerra le confermano l'impressione di un Occidente in agonia. Dimensione mortifera sulla quale Cavani insiste collegandole direttamente una scena tutta italiana: la protagonista, a Firenze per una conferenza, assiste in Piazza della Signoria a un'adunata fascista. Il «mareggiare di divise nere», le «invettive minacciose», i «rituali ammaestrati, compiuti enfaticamente nello squadrato scenario medievale» sono il presagio di nuove tragedie e del «decadimento inarrestabile dell'Europa»[32]. Ritrovandosi così alla stazione di partenza dopo il lungo viaggio in terre lontane, il ritorno a casa pare per la regista affermazione di appartenenza a una storia, quella europea, spazio d'indagine che la visione forse più nitida in campo lunghissimo fa risultare ancora urgente e necessaria. Quasi una conferma del viaggio – di ogni viaggio – come preambolo, azione di allontanamento che permette il sentimento di estraneità necessario alla ricognizione di sé, della propria geografia. Così, forse con disincanto e maggior consapevolezza, Cavani lascia Alexandra riprendere da sola la strada non prevedendo ritorno. Mentre *Tibet*, atto cinematografico mancato, resta nella sua incompiutezza a confermare la necessità di un altrove, un personale Oriente da preservare, garanzia di desiderio di infinito viaggiare che la chiusa «riparte, questa volta per sempre, alla volta dell'Oriente»[33] suggella.

[32] *Tibet*, p. 29
[33] *Ivi*, p. 30

In viaggio con Cecilia*: qualche nota sul paesaggio nel cinema di Cecilia Mangini*

Alessia Cervini

Argomento di questo saggio è un viaggio a ritroso dentro il cinema di Cecilia Mangini, a partire dal film che segna il ritorno della regista alla macchina da presa, dopo quarant'anni dall'ultimo lavoro girato nel 1973, intitolato *Dalla ciliegia al lambrusco (La camminata popolare di Vignola)*. *In viaggio con Cecilia* è infatti il film che Mangini gira nel 2013, con Mariangela Barbanente, regista documentarista anche lei[1]. Per entrambe, questa è l'occasione di partire per un viaggio che è, in un certo senso, un ritorno a casa. Tutte e due sono nate, infatti, a Mola di Bari: Cecilia nel 1927, Mariangela nel 1968. Insieme decidono di muoversi in auto da Roma e raggiungere la Puglia, per raccontare la crisi di un territorio (nello specifico quello di Brindisi e Taranto), segnato all'inizio degli anni Sessanta dall'arrivo della grande industria: il petrolchimico Monteshell a Brindisi, le acciaierie Italisider a Taranto. Quello che trovano, al loro arrivo, è un territorio mutato, nel corso dei decenni, non solo nell'aspetto estetico (alle torri fumanti delle fabbriche, si sono aggiunte le pale eoliche), ma anche, soprattutto, nel tessuto sociale. Intere famiglie sono state distrutte, infatti, dalle morti bianche, provocate dalle emissioni tossiche delle fabbriche, troppo tardi, colpevolmente, riconosciute come altamente nocive per la salute umana. Più di qualcosa suggerisce che la situazione sia andata peggiorando negli anni, perché ai danni provocati all'ambiente si sono aggiunti quelli alle persone. Siamo nel 2013, e per affrontare la delicata questione, che casi come quelli di Taranto e Brindisi sollevano, c'è evidentemente bisogno di armarsi di strumenti critici sofisticati, ormai condivisi nel dibattito più recente: per esempio l'idea che l'ambiente sia un sistema complesso, nel quale convivono forme umane e non umane di esistenza. Di conseguenza, parlare di sostenibilità significa riferirsi all'impatto che, per esempio, l'impianto di una fabbrica ha da un punto di vista ecologico, economico e sociale insieme[2] [fig. 1].

[1] Quello che posso proporre in questa sede è, con ogni evidenza, un percorso limitato soltanto a qualche documentario. Per un inquadramento generale del lavoro di Cecilia Mangini, rinvio al bel volume di M. Cinquegrani, *Il cinema di Cecilia Mangini*, Marsilio, Venezia 2024.

[2] Questa idea complessa di sostenibilità è ormai largamente condivisa nella prospettiva aperta dalle cosiddette Environmental Humanities. Solo a titolo esemplificativo, è il caso di ricordare, fra gli altri, i lavori di Bruno Latour, Timothy Morton, Kohei Saito, in cui l'indagine sociale, politica ed economica si intreccia alle questioni direttamente connesse all'ecologia e alla tutela dell'ambiente.

Di qualcosa del genere, Mangini si era resa conto già quando aveva raccontato i primi effetti dell'arrivo dell'industria, in due lavori usciti a un paio d'anni di distanza l'uno dall'altro: *Tommaso* (1965) e *Brindisi '65* (1967). I due documentari costituiscono quasi un unico film, come in un certo senso rivendicano alcune inquadrature che ritornano uguali, nell'uno e nell'altro: il solenne monumento ai caduti della Prima guerra mondiale, voluto da Mussolini, e inaugurato nel 1933, a cui fa da contraltare dissacrante, in un caso come nell'altro, l'immagine della povertà delle strade della città, di gente a cui l'industria ha promesso un benessere che evidentemente, in pochi anni, ha mostrato di essere per molti solo un'illusione.

Visti congiuntamente, i due film si contraddistinguono per la loro tempestiva capacità di intravedere – già a metà degli anni Sessanta – tutte le contraddizioni che il mito dell'industrializzazione del Sud Italia avrebbe svelato solo molto tempo dopo. Quando, insieme al marito Lino Del Fra, torna fuori dai cancelli dell'Italsider di Taranto, all'inizio degli anni Ottanta, per girare *Comizi d'amore 80* – ideale prosecuzione dell'inchiesta di Pier Paolo Pasolini, di vent'anni prima – la trasformazione, insieme ambientale, politica e sociale, è ormai sotto gli occhi di tutti. Lo schema è esattamente quello seguito da Pasolini, a metà degli anni Sessanta: un'inchiesta sulle abitudini e i pregiudizi degli italiani in merito al tema della sessualità. Fra gli intervistati anche gli operai dell'Italsider, in uscita dallo stabilimento, che sebbene interrogati apparentemente su temi distanti da quelli del lavoro e della condizione del Sud, lasciano emergere tutta la disillusione di un sogno (di classe) ormai svanito per sempre.

Lo scenario è invece del tutto diverso quando Mangini gira i suoi due film gemelli: nei primi anni Sessanta, infatti, ancora in molti guardano con favore a un processo che, a costo di evidenti danni ambientali, avrebbe dovuto condurre il Sud al proprio riscatto e al raggiungimento di un tanto desiderato benessere economico, dopo secoli di arretratezza e povertà.

Proprio in quegli anni, infatti, il cinema lavora a più livelli per sostenere, pubblicizzandola, l'enorme operazione di modernizzazione, portata avanti dai più grandi gruppi industriali italiani. Si pensi, per esempio, al ruolo svolto, in questo senso, da una testata cinegiornalistica come «La settimana Incom»[3], o anche da registi noti come, fra gli altri, Vittorio de Seta, Emanno Olmi, Giuseppe Ferrara (e più tardi Bernardo Bertolucci e Gillo Pontecor-

[3] Per quanto riguarda la Settimana Incom, rinvio alla lettura dell'importante contributo di A. Sainati, *La settimana Incom. Cinegiornali e informazione negli anni Cinquanta*, Lindau, Torino 2001; F. Lussana, *Italia in bianco e nero. Politica, società, tendenze di consumo nel cinegiornale «La Settimana INCOM»*, Carocci, Roma 2022. Per una ricostruzione dettagliata dei film realizzati su commissione dell'Eni, rimando invece a E. Frescani, *Il cane a sei zampe sullo schermo. La produzione cinematografica dell'ENI di Enrico Mattei*, Liguori, Napoli 2014.

vo) i quali, su commissione dell'Eni o dell'Edison, girano film che in un certo senso esaltano la grandezza della trasformazione di un Paese, uscito distrutto e povero dalla guerra e coinvolto, a partire dagli anni Cinquanta, in un processo di sviluppo economico e industriale senza precedenti. Si tratta – al di là di ogni altra possibile considerazione – di un'operazione raffinata, di ampia portata e di indubbia efficacia ideologica che, per decenni, ha consentito di tenere insieme il progetto di industrializzazione dell'intera penisola e l'illusione di un progresso, rivelatosi, più avanti, in gran parte fallimentare.

Senza lasciar emergere nessun elemento di nostalgia per un passato che era comunque necessario superare, Mangini è fra i pochi a vedere in anticipo le storture che il sistema industriale avrebbe provocato, arrivando persino ad acuire le disuguaglianze che una presunta, condivisa condizione di benessere avrebbe dovuto consentire di sanare. In *Tommaso*, per esempio, l'industria è responsabile della morte di un giovane, che perde la vita a causa delle condizioni precarie e insicure, in cui svolge il suo lavoro di operaio. È l'ingiustizia di questa morte a dimostrare che nulla è cambiato rispetto al passato, e che le iniquità del moderno mondo industriale sono esattamente le stesse del mondo rurale, rispetto al quale l'industria avrebbe dovuto rappresentare, nella retorica comune, un'indiscutibile occasione di progresso. Sono le immagini e la loro potenza evocativa a suggerire questa coincidenza: il pianto della madre (una contadina, mostrata nel suo ambiente) del ragazzo morto in fabbrica [fig. 2] riconduce al lamento funebre che Mangini aveva filmato in uno dei suoi primi documentari, *Stendalì - Suonano ancora* (1960), girato anche questo in Puglia, per cui Pasolini aveva scritto, come noto, un testo poetico di accompagnamento. L'accostamento delle due immagini dice una verità che in molti tardano a riconoscere: non solo il mondo arcaico di quei primi lavori non è scomparso, in seguito all'arrivo della grande industria, ma ora addirittura si profila come la sola resistenza possibile al processo di omologazione di cui capitalismo e industrializzazione sono largamente responsabili.

C'è ancora tanto Pasolini in questi film, non più soltanto come autore dei testi che accompagnano i primi documentari girati da Mangini alla fine degli anni Cinquanta. Al lavoro di Pasolini regista si richiamano, per esempio, le immagini di *Tommaso*. Il ragazzo, interprete del documentario di Mangini, alla guida della sua moto, ricorda con ogni evidenza Ettore (E. Garofolo), il protagonista del secondo lungometraggio di Pasolini, *Mamma Roma* (1962). Più volte lo sentiamo ripetere che vuol andare a lavorare in fabbrica: ma il suo, proprio come quello di Ettore, è un sogno di benessere destinato a infrangersi catastroficamente.

All'inizio degli anni Sessanta, Mangini condivide con Pasolini e pochi altri un punto di vista attorno al cambiamento allora in atto, per nulla pacifico e anzi piuttosto controverso. I loro film esprimono, con ampio anticipo sui

tempi, un dubbio più che fondato circa il sogno di benessere a cui il boom economico avrebbe dato un volto, prima di palesarsi, davanti agli occhi di tutti, con la sua vera faccia.

Nel 2013, quelle ipotesi spaventose sono diventate una realtà che forse ha superato la più funesta delle previsioni. Il film che Mangini gira con Barbanente è quindi l'occasione per tornare a fare i conti con tutto questo, molti anni dopo, quando non soltanto il sogno è finito, ma l'incubo è in atto: la distruzione del territorio, l'inquinamento ambientale e la morte di centinaia di vite umane.

Quello a cui assistiamo è insomma sì un viaggio verso la Puglia, verso luoghi familiari, per quanto ormai lontani, ma è soprattutto un viaggio a ritroso nel tempo, che consente di rendere evidenti le trasformazioni di un territorio, radicalmente mutato nei decenni, da un punto di vista paesaggistico, quanto sociale. È il cinema a rendere possibile l'apertura di tutte queste traiettorie, contemporaneamente: di fronte alla macchina da presa, si disvela infatti un paesaggio che è, insieme, uno spazio geografico – mutato, come abbiamo detto, nel tempo – e il nome di un mondo interiore prismatico, che emerge attraverso il riuso di immagini tratte dai film di Mangini, girati negli stessi luoghi, molti anni prima. Questa operazione di innesto non è funzionale a una semplice rievocazione del passato, ma è utile a lasciare emergere, attraverso il montaggio, tutte le contraddizioni (impossibili forse da sanare) di cui il reale, che è davanti alla macchina da presa, si fa espressione: quella fra il passato e il presente, fra mondo arcaico e mondo moderno, fra industria e natura, fra sviluppo e devastazione.

È la forma filmica a farsi carico delle contrapposizioni di cui stiamo parlando, cercando di tenere dialetticamente insieme gli opposti. Nei due lavori degli anni Sessanta, questo tentativo si concretizza in una concezione già molto complessa di documentario, in cui convivono, per esempio, reportage e narrazione: il primo (il reportage) affronta la questione industrializzazione su larga scala, considerandola anzitutto un fenomeno di massa, la seconda (la narrazione) si muove su una scala ridotta, riconoscendo dignità di essere raccontate anche a vicende singolari, sottratte dall'anonimato, proprio come accade nel caso di Tommaso, giovane operaio diventato protagonista di un film che da lui prende addirittura il nome.

Nella prima circostanza, il ruolo della regista sembra limitarsi alla semplice descrizione "neutrale" dei fatti: nei due lavori di cui parliamo, per esempio, l'arrivo della grande industria in un territorio ancora rurale, come la Puglia dell'inizio degli anni Sessanta. Nella seconda, Mangini palesa invece agli occhi dello spettatore la presenza del suo, personalissimo, intervento creativo, per esempio nel modo in cui, attraverso il montaggio, le singole storie si costruiscono, si intrecciano e si richiamano l'una con l'altra. Ed è

proprio in questa seconda circostanza che si esplicita quello che potremmo definire un vero e proprio processo di messa in scena, frutto di un inteso "lavoro della forma" (della «Grande Forma» come l'ha definita Alberto Farassino, con riferimento al cinema di De Seta)[4]: un lavoro che comincia già nella composizione delle singole inquadrature e continua grazie alla loro concatenazione, affatto scontata. Con evidente programmaticità, per esempio, la verticalità delle industrie, delle ciminiere e delle nuove costruzioni in cemento armato si oppone all'orizzontalità della natura (del mare, prima di tutto) o dell'antica «forma della città» (per citare ancora Pasolini)[5], adagiata – come nel caso di Taranto – fra due lembi di sabbia [fig. 3]. Allo stesso modo, all'ordine apparente del nuovo mondo industriale corrisponde la sporcizia delle immagini che mostrano come la miseria non sia svanita, e anzi, al contrario, sia aumentata.

Sono sempre più convinta che una delle caratteristiche del cinema di Mangini sia la sua natura intimamente e produttivamente dialettica, come se ogni immagine che lo costituisce altro non fosse che il risultato dello scontro fra due opposti, giunti a sintesi grazie, appunto, al lavoro costruttivo della messa in forma. Mi sembra che funzioni così, nel cinema di Mangini, la composizione delle singole inquadrature, come pure il montaggio. Senza esagerazioni, mi pare il grande rinnovamento sperimentato dal documentario italiano, proprio negli anni in cui l'Italia cominciava a conoscere un apparente benessere economico e a intravederne le possibili storture, passi anche attraverso il confronto con il cinema dei grandi registi e teorici del cinema sovietico[6]. C'è anche il nome di Sergej Michajlovič Ejzenstejn, per esempio, dietro quella idea di Grande Forma che Farassino riconosce nel cinema di Vittorio De Seta e che è facile rintracciare nel lavoro di Mangini: attraverso la strada aperta dalle avanguardie sovietiche si è formata la passione teorico-critica della regista, fra le poche donne a partecipare attivamente alla vita di una rivista come «Cinema Nuovo» fondamentale sostenitrice della prima diffusione degli scritti dei

[4] Alberto Farassino dedica a Vittorio De Seta un saggio importante intitolato *De Seta: la Grande Forma del documentario*. Il saggio è pubblicato per la prima volta in un volume a cura di A. Rais, *Il cinema di/the films of Vittorio De Seta*, Maimone, Catania 1996. Credo che, con qualche argomento, si possa sostenere che anche il cinema documentario di Cecilia Mangini abbia lavorato, allo stesso modo, a partire dall'idea di «Grande Forma» che, a sua volta, Farassino riprende da Gilles Deleuze. Rinvio, per un approfondimento, a A. Cervini, G. Tagliani, *La forma cinematografica del paesaggio. Mondo rurale e industria secondo Cecilia Mangini*, in R. De Gaetano, D. Dottorini, N. Tucci (a cura di), *Il paesaggio degli autori. Cinema e immaginario meridiano*, Pellegrini editore, Cosenza 2023, pp. 47-56.

[5] Mi riferisco, evidentemente, a quel breve film, *Pasolini e… la forma della città* (1974) che esce come una delle puntate per la trasmissione televisiva *Io e…*, firmata da Paolo Brunatto.

[6] Anche in merito a questo rinvio a A. Cervini, G. Tagliani, *La forma cinematografica del paesaggio*, cit.

registi russi in Italia, dai primi anni Cinquanta in avanti. In una forma per nulla ortodossa, Mangini fa suo, rielaborandolo, quel pensiero dialettico, che attraversa, in un certo senso, l'intero suo cinema: è l'ipotesi che qui voglio sostenere.

Il viaggio è senz'altro una delle occasioni un cui il pensiero dialettico meglio si allena, per poi trasformarsi in immagine. Per questa ragione, forse, Mangini è stata, fra le altre cose, una grande viaggiatrice, come testimoniano i suoi lavori da fotografa (da Lipari al Vietnam) e da regista: una passione, quella per il viaggio, a cui non rinuncia neppure in età matura, quando decide di tornare a girare un film, dopo quasi quarant'anni. Il sodalizio amicale e artistico che forma con Mariangela Barbanente è il luogo in cui Mangini riconferma la sua costante attitudine dialogica/dialettica, in cui si oppongono e si completano punti di vista diversi. Lo dimostrano le numerose inquadrature in cui le due registe appaiono insieme, una accanto all'altra, e i dialoghi in cui si scambiano, anche animatamente, opinioni non sempre concordanti, sul cinema, sulla politica, sulla società del XXI secolo.

In questo senso, autenticamente dialettico, mi pare risieda pure il contributo più originale che il cinema di Mangini può offrire oggi a una riflessione, definibile, in termini generali, "ecocritica"[7], grazie alla quale abbiamo imparato a riconoscere il fondamentale contributo che gli oggetti artistici possono offrire nell'affrontare il più urgente dei problemi della contemporaneità. Il film di Mangini e Barbanente ha, fra gli altri, il merito di rendere evidente, per esempio, la complessità di un pensiero che voglia davvero dichiararsi ecologico, che – potremmo dire – o è dialettico o non è.

In questa prospettiva, alla quale Mangini e Barbanente aderiscono convintamente, quello che chiamiamo «ambiente» altro non è che un sistema complesso di relazioni fra forme d'esistenza diverse e poi fra queste e il mondo in cui ad esse è dato vivere. Se tutto questo è vero, l'immagine che ha la pretesa di restituire un ambiente così inteso non può che essere il risultato di sguardi incrociati, capaci di tenere dialetticamente insieme posizioni e prospettive diverse. Lo sanno benissimo Mangini e Barbanente che con questa accezione di ambiente fanno coincidere la loro stessa pratica documentaria, che è poi quella di due viaggiatrici che con il cinema intendono

[7] Vale forse la pena ricordare che il termine "ecocritica", ormai largamente in uso, viene coniato, ormai qualche decennio fa, per indicare quel particolare approccio che ha investigato – a partire dalla letteratura – il rapporto fra le diverse forme d'arte e le crisi ambientali contemporanee, in una prospettiva apertamente interdisciplinare, finalizzata a superare il binomio cultura-natura. Con sempre più frequenza, un approccio "ecocritico" trova la sua applicazione anche negli studi specificamente cinematografici. A questo proposito, per una breve ma esaustiva ricognizione, si veda C. Dionisi, *Un'introduzione all'ecocritica del cinema*, in «Fata Morgana. Quadrimestrale di cinema e visioni», 45, 2021.

interrogare il mondo e le sue contraddizioni.

Fig. 1: *In viaggio con Cecilia* (M. Barbanente, C. Mangini, 2013).

Fig. 2: *Tommaso* (C. Mangini, 1965).

Fig. 3: *In viaggio con Cecilia* (M. Barbanente, C. Mangini, 2013).

No Country for Women? Italian Cowgirls and Stuntwomen Traveling the Wild West

Paola Bonifazio

Between 1906-1926, about forty Westerns were made in Italy by a handful of Italian companies (Cines, Ambrosio, Itala, Celio, and Savoia)[1]. Most of them are two reels long and were produced in the period between 1910-1914, during a peak in distribution of Italian films in the US. Unlike the Americans of the same period, almost all Italian Westerns dismiss race wars, opting not to tell the Grand History of white progress and civilization. Rather, Italian companies monetized on the popularity of other genres, in particular, film melodrama and so-called «dal vero» films (actualities), while also investing in exceptional action scenes. The settings, costumes and props of the Far West are used to tell stories of families struggling for survival and fighting against outlaws or neighbors who are ready to steal their gold or money. These stories are enacted against the backdrop of recognizably Italian rural sceneries, showcasing farmhouses and ruins, ravines and cattle. Troubled sentimental relationships serve as primary threads in runaway melodramas that more often end in reconciliation rather than death. Horse chases, shootings, and other stunts add excitement to already sensationalized plots. As properly summarized in advertisements on the American press for *The Human Target* (*Il bersaglio vivente*, Ambrosio, 1913), the typical Italian silent Western is «an enthralling drama of love, hate and revenge» in which «thrill after thrill meets you as the scenes pass before your eyes»[2]. «Thrill» could mean the sudden discovery of a betrayal as much as a human cannonball act.

[1] See S. Alovisio, *Immaginare un nuovo mondo. Sulle tracce del western nel cinema muto italiano*, in M. Pollone (a cura di), *Il western in Italia. Cinema, musica, letteratura e fumetto*, Graphot, Torino, 2020, pp. 49-66; A.M. Haas, *Silent Westerns Made in Italy: The Dawn of a Transnational Genre Between US Imperial Narratives and Nationalistic Appropriations*, in H. Mayer, D. Roche (eds.), *Transnationalism and Imperialism: Endurance of the Global Western Film*, Indiana University Press, Bloomington 2022, pp. 164-178.

[2] Here and throughout the article, I will indicate the film producer, rather than the director, since publicity and reviews usually mention the former but not the latter. *The Richmond palladium and sun-telegram* (Richmond, Ind.), 20/09/1913. *Chronicling America: Historic American Newspapers*. Lib. of Congress. https://chroniclingamerica.loc.gov/lccn/sn86058226/1913-09-20/ed-1/seq-4/.

Tough women are common in Italian as well as in American silent Westerns. Whether they are riding across the American prairie or through the Roman *campagna*, film actresses and the characters they play hold two things in common: they have qualities typical of heroines in melodramas – sacrificing themselves for others – and skills traditionally attributed to men on the American frontier, such as riding, roping, and shooting. To name a few, Pansy Parry in *The Girl from Montana* (Selig, 1907) and Fernanda Negri Pouget, playing Mercedes in *The Golden Belt* (*La cintura d'oro*, Itala Film, 1911) pick up a revolver and jump on a horse to rescue their loved ones who had been kidnapped by bandits. In the French *The Sheriff's Daughter* (Pathé, 1911), Lillian (L. Christy) challenges her father to save her lover and in *The Human Bridge* (*Sulla via dell'oro*, Cines, 1913), Laura (L. Giunchi) defies her brother Peter by rescuing (on a horse and with a gun) the neighbors whom her own family had kidnapped[3]. The character of the tough Western woman and the narrative arc of her saving the man in trouble have a shared model: Minnie, the protagonist of *The Girl of the Golden West*, a play by American scriptwriter and director David Belasco (1905), which was made into an opera by Italian composer Giacomo Puccini (1910) and then later into many movies (the first one in 1915, directed by Cecile DeMille). Minnie is the owner of a saloon in a mining town in California during the Gold Rush. In the story, she falls in love with Johnson whom she ultimately saves from death with a gun in her hand, like the many counterparts who followed her on the silver screen.

While the female characters in the Italian Westerns are ready to sacrifice themselves, the actresses who played them are skilled cowgirls who can shoot and ride like the live rowdy performers touring the United States and Europe in the wild west shows. Perry in *The Girl from Montana* and Lea Giunchi in *Sulla via dell'oro* wore the same wide legged pants with fringes that Etheyle and Juanita Parry rocked on the arena of the 101 Ranch Real Wild West in the 1910s. Their characters on screen and their acrobatic performances on set match the description of the «101 Ranch Girls», which the program calls «a development of the stock-raising West comparing with the bachelor girls and the independent woman of the East»[4]. Their outfit is symbolic of free spirit but also due to necessity since cowgirls, «spend more hours ahorse than under roof», either as mail carriers, to round-up the cattle, or simply for transportation [figs. 1-2].

[3] *Sulla via dell'oro* as well as *Nel paese dell'oro* (Cines, 1914) collected at the Eye FilmMuseum in Amsterdam, NE. Many thanks to curator Elif Rongen-Kaynakçi for giving me access to these films and other relevant materials in the collection.

[4] *Buffalo Bill (Himself) and 101 Ranch Wild West Combined with the Military Pageant Preparedness Program*, McCracken Research Library; MS006 William F Cody Collection; MS6.1981.

As a matter of fact, Giunchi had never worked in a ranch but neither did the Parry sisters, whose father was a veterinarian and just wanted his daughters to become exceptional horseback riders. Giunchi's stunts were real and so were the Parry's, but neither of them was «actually» from the American West. Giunchi worked in vaudeville and the circus in Italy before joining Cines' film productions, and the Parry sisters were middle-class women from New York State who happened to meet through their father Buffalo Bill (aka Colonel William Cody), who invited them to join his show. In other words, American wild west performers and Italian film actresses alike played the tough Western woman, turning everyday practices, such as riding a horse, into a spectacle for the entertainment of urban consumers, including women.

The roles of the free-spirited cowgirl and the self-sacrificing pioneer woman in Italian Westerns are sometimes doubled by having two female leads, usually sisters. For example, in *Sisters' Ordeal* (*Due vite per un cuore*, Cines, 1911) Kate (L. Giunchi) and her sister Mary (E. Saredo) take care of the ranch while their father is away working in a mine. One day, the two sisters «after heroic efforts» succeed in rescuing a man named Peter from the bottom of a well where he was left to die by a gang of outlaws[5]. The girls take him on one of their horses and to their home to heal. Peter wants to repay their kindness and volunteers to help bringing their father some money, but he is once again taken by the same gang of outlaws, and once again Mary and Kate must fight to save him and their money, this time with revolvers in their hands. Unfortunately, Kate is eventually taken by the outlaws and dropped into «a den of savage lions». Peter and Mary come to her rescue and Kate is drawn to safety by holding a rope with her teeth. A still published in «Cinematografia artistica» shows Giunchi tied by her waist and hanging against a cliff[6]. A drawing in a poster for the film also shows the character held by a rope, in a pose that is strikingly like those picturing female circus performers of the period. In the end, Peter throws Sam (the leader of the gang) over a cliff. According to the film synopsis held in the motion picture copyright collection at the Library of Congress in Washington, «the three then proceed happily homeward and a short while afterward Kate and Peter are married». In fact, as an image on «Cinematografia artistica» and the synopsis therein published reports, it is not Kate but Mary who eventually marries Peter.

Either way, whether it is Kate or Mary marrying Peter, the other sister goes back to run the ranch and help her dad: cowgirls in Italian Westerns

[5] The film has been lost and there are only a few images left. Information about the plot that is quoted here is taken from the synopsis collected at the Library of Congress, Motion Picture Copyright Descriptions collection. Class L, 1912-1977 (from now on LoC, MPCD).

[6] Anon., *Due vite per un cuore*, in «Cinematografia artistica», 1, 1912, pp. 26-29.

can master skills that are typical of men but do not reject the typical feminine roles of the spouse or the dutiful daughter. While some feature women who are married and act heroically to save their husbands, such as the above mentioned *The Golden Belt* or *In the Country of Gold* (*Nel paese dell'oro*, Cines, 1914) and *Rivalry and Courage* (*Rivalità e coraggio*, Cines, 1911); others have young women protagonists who chase and shoot men but also make them fall in love and eventually are rewarded by marriage[7]. In *Sulla via dell'oro*, for example, Giunchi plays Laura, a member of the Woodrow family who, according to a synopsis of the film, is «jealous» and «ready to take advantage of any prosperity that might come» to the Sampson family[8]. In a sort of Romeo and Juliet type of narrative, Kate Sampson (played by Hesperia) and Peter Woodrow (Laura's brother) love each other, despite the animosity between their families, but the man eventually «give her up owing to her poverty». Then Kate's brother Sam (A. Novelli), goes on a journey and finds gold in abundance. Thus, hoping to steal their fortune, the Woodrow attack the Sampson's hut and eventually kidnap Kate and her father. At this point, Laura joins her family in chasing Sam but falls from her horse after a «fierce revolver duel». While the family leave Laura to her destiny, Sam picks her up and carries her to a nearby hut where he helps her recover. Impressed by the man's good action, Laura helps Sam to free his sister and father. As she escapes with the Woodrows, Laura must join them in a «daring scheme»: to cross a canyon forming a human bridge. The stunt was so impressive that American newspapers could not fathom how it was done[9]. In the scene, Giunchi showed her mastery in circus acts but in the film's ending, her character fulfils the traditional expectation that women must die or marry by the end of the story: Laura eventually falls in love with Sam and the closing image is an iris shot of them embracing [fig. 3][10].

In this framework, it is relevant that American actresses who play the tough Western woman are often wearing masculine clothes. According to Laura Horak, in many American films, cross-dressing cowboy girls are

[7] *Nel paese dell'oro* is also held at the EyeMuseum.

[8] LoC, MPCD, https://www.loc.gov/item/s1229l00942.

[9] The main trade journal, «Moving Picture World» stated that, «Those of the "profession" are not often deceived by daring falls and similar spectacular "touches" in pictures, yet the Kleine-Cines release for August 26, *The Human Bridge*, contains a bit of action that has puzzled several well known Chicago producers who have tried to solve the problem of its making. […] There was no change in location made nor is there any trickery on the part of the camera. The feat was actually performed but how it was done is not known this side of the Atlantic». See «MPW», 16/08/1913.

[10] In fact, the last sequence is a montage of an iris shot in which Kate and Peter embrace, which fades in the closing shot of Laura and Sam.

popular «in order to appeal simultaneously to working class and genteel audiences, with hopes of establishing cross-class, trans-regional audiences like the one attending Wild West shows»[11]. The masculinized young white women cited by Horak are tools to spread a virile idea of the Nation to American mass audiences. In these films, "the Indian" is the cultural currency that unifies the nation[12]. For example, in *The Post Telegrapher*, Eva, who is played by Anne Little, rescues her sweetheart whose regiment has been ambushed by Sioux Indians but can only do so because she changes into men's clothing and disguises herself as a soldier in the American cavalry.

In the Italian Westerns, instead, the cowgirl is the cultural currency for another kind of battle, one that entails gendered rather than national forms of identification. The coexistence of both masculine and feminine qualities within a character like Laura in *Sulla via dell'oro* is especially relevant to this battle because of (and not despite of) the fact that her heterosexual feminine identity is displayed in a traditional romance narrative. In the male dominated society at the time of first wave of feminism, the cowgirl is the "Western" (rural, traditional, closer to nature) response to the modern model of the new woman. To quote once again the *Ranch 101 Wild West program*, the cowgirl is

> the sauciest, happiest, loveliest assemblage of femininity that ever galloped gleefully around an arena or appeared in a street parade. […] She is not of the new woman class – not of the sort that discards her feminine attributes and tries to ape the man, simply a lively, athletic young woman with a superfluity of nerve and animal spirits, with a realization that in affairs where skill is the chief qualification she has an equal chance with her brothers. […] They can "rope" with horse running at top speed, swing gracefully from the saddle and pick a fallen handkerchief from the ground, mount and subdue "bucking" horses, and use gun or pistol with a nonchalance and proficiency of the most expert cowpuncher[13].

Whether the assessment that the «new woman class» aimed at aping men is questionable, more relevant here is the attempt to counter first wave feminism by proposing equality in the professional sphere without upending traditional gender norms. Even at high speed, the program announces, the ideal cowgirl does not lose her composure: she may be equally good at her job as her male colleagues, but differently from them she knows how to

[11] L. Horak, *Girls Will Be Boys: Cross-dressed Women, Lesbians, and American Cinema, 1908-1934*, Rutgers University Press, New Brunswick 2016, p. 55.

[12] See S. Simmon, *The Invention of the Western Film: A Cultural History of the Genre's First Half-Century*. Cambridge University Press, Cambridge 2003, p. 10.

[13] Miller Brothers & Arlington 101 Ranch Real Wild West program booklet 1908-1927 MS327.07.06.003 http://library.centerofthewest.org/digital/collection/p17097coll6/id/240/rec/6.

properly behave. If rowdy women in American cinema, in Miller's words, «helped to change the image and direction of women on screen and in society at large»[14], then the *Ranch 101 program* and the Italian Westerns both suggest that such change does not necessarily consist of a radical shift in society but of a compromise between increased liberties and discipline. The sexual appeal of the cowgirl (the sauciest, happiest, loveliest assemblage of femininity ever seen) is a token of this «double entanglement», to use Angela McRobbie's expression: it satisfies masculine, heterosexual consumers while allegedly liberating the women on stage, who «gleefully» make a spectacle of themselves[15].

Lea Giunchi: From the Arena to the Set

The case of Lea Giunchi is illuminating when trying to understand how Italian cowgirls may have been received both in Italy and across the Atlantic. Italian magazines did not target movie fans, nor they were properly trade journals speaking to film exhibitors. Rather, publications like «Cinematografia artistica» attempted to elevate cinematography and focused for the most part on *lungometraggi*, divas, and charismatic male actors. Italian Westerns were rarely reviewed (*Due vite per un cuore* is an exception) and actresses like Giunchi are barely mentioned, obscured by prominent stars like Lyda Borelli and Francesca Bertini. I could find only one article in the Archivio delle Riviste del Cinema Muto that speaks extensively of Giunchi. Published in 1912 in «La vita cinematografica», it appears to talk to an ideal male fan, who knew about Giunchi's past in the circus and would react to her stunts on screen with similar pathos. It is worth quoting at length from this account. It reads:

> Many knew her from before, from when she had yet to amuse us in motion pictures; they knew her from when she sent shivers down your back, when she made your heart gasp with terror at her incredible fearlessness of perfect acrobat. She came an inch away from death, from danger, with a smile, and that smile she keeps, jovial, expressive, and you are taken by an irresistible desire to clap at the screen, with the same excitement with which you clapped after her amazing act on the ring[16].

[14] C. Miller, *Silent but Rowdy: Stuntwomen of the Early Frontier*, in S. Matheson (ed.), *Women in the Western*. Edinburgh University Press, Edinburgh 2020, pp. 11-25, p. 22.

[15] See A. McRobbie, *The Aftermath of Feminism: Gender, Culture and Social Change*, SAGE, London 2009.

[16] il rondone, *Lea Guillame*, in «La vita cinematografica», III, 2, 1912, p. 2. Unless otherwise noted, all translations from Italian are mine.

To be noted, the article addresses the reader as masculine and emphasizes the erotic component of Giunchi's performance arguing that he would be charmed by her smile and by her hair, and by much more that can't be told «if I were to look down below!»

The fact that the only extensive review of Giunchi as a performer that is published in an Italian magazine does not even acknowledge her role in Westerns or, for that matter, how she would appeal to female viewers, does not mean that we should dismiss both questions as irrelevant. Italian women in urban areas crowded movie theaters to the dismay of male critics who feared these spaces as morally corrupted. And the fact that most prominent was a particular model of femininity – decadent, modernist, hypersexualized – embodied by actresses like Borelli, Bertini, Pina Menichelli, and others, it should not lead to conclude that, as Angela Dalle Vacche argued, «minor stars» like Giunchi are only relevant to film history insofar they paved the way «for the birth of the diva as a cultural type and as a star»[17]. Dalle Vacche's argument falls short, in particular, when considering the success of Giunchi on the American market. Fair to say, Lea is not a "diva" in this market but a celebrity: someone at reach, to be consumed, and whose status depends on fandom. The 1910s are, after all, the time of birth of the movie fan, Kathryn Fuller explains, when film producers begin to exploit the power of film stars to entice movie goers, while consumers begin to undertake more active roles in their relationship with the world of film entertainment[18]. In the words of an article published in «Newark Evening Star», Giunchi is «beautiful, a clever actress, and she photographs well». «[I]f you haven't a picture of her», the author of the article states referring to Giunchi's image on the paper, «cut this one out and add it to your 'movie' scrapbook»[19].

Rowdy cowgirls, action women, and comediennes like Giunchi featured prominently in American cultural entertainment. It is from this standpoint that I would like to question Dalle Vacche's statement that the «action-woman» in Italian films had no social or cultural relevance, since she appears «to engage in professional roles that were quite uncommon in real life». My claim is that Giunchi might have had the very same reception in Italy, had the press being interested at all in popular culture and fandom. Italian

[17] A. Dalle Vacche, *Diva: Defiance and Passion in Early Italian Cinema*. University of Texas Press, Austin 2008.

[18] K. Fuller-Seeley, *At the Picture Show: Small-Town Audiences and the Creation of Movie Fan Culture*, Smithsonian Institution Press, Washington 1996.

[19] «Newark evening star and Newark advertiser», 02/04/1914. *Chronicling America: Historic American Newspapers*. Lib. of Congress, https://chroniclingamerica.loc.gov/lccn/sn91064011/1914-04-02/ed-1/seq-9/.

women might not have literally seen themselves in the cowgirls on screen (unless of course they are among those immigrant Italian women working in ranches in states like Texas and Colorado) but could have envisioned having the same freedom and means at their disposal, so that they could do what Giunchi did on the screen: act, ride a horse, work in a farm, take charge of the family.

A 1914 article on the trade journal «Moving Picture World» summarizes not only Giunchi's appeal to American audiences but also how her star persona is constructed in the context of American media culture. The article titled *Cines-Kleine Players* lists the main actors and actresses in films produced by Cines and distributed in the United States by George Kleine. About Giunchi, the article states that,

> [Lea] is twenty-six years old, rides like a Centaur, is a splendid swimmer, and a master with the foils. From the beautiful, serious-minded, religious Lygia to the rough and ready girl of the West is a long step, yet that suggests Miss Giunchi's most remarkable ability. She can play the vampire woman, the budding society belle, the widowed mother and the middle-aged woman of fashion with equal ease and when it comes to jumping from a four-story building, hanging her arms from the top of a high bridge, carrying on a knife duel in the middle of a stream, riding a bare-back horse at breakneck speed, and doing similar hazardous stunts to amuse a fickle public, Signorina Lea is always the one selected for the work[20].

For an American readership, Giunchi's qualities are not unusual: American actresses like Del Jones and Heather Holmes had professional profiles very similar to Giunchi's, doing their own stunts in action and Western films and with previous careers in the circus and vaudeville[21]. Also, Giunchi's performance in the historical epic *Quo Vadis?* (1913), directed by Enrico Guazzoni, produced by Cines (in which she plays Lygia) had help her gain fame in the American market, where the film was extremely successful, and her versatile experience was welcomed rather than frown upon (in that film, like in *Sulla via dell'oro*, Giunchi is paired with Amleto Novelli). In fact, what is remarkable in the article is that she is recognized among the *Group of Leading Cines-Kleine Players*. In the image that accompanies the article, her photo is in the same space as Borelli and Bertini. With its hyperbolic praise of Giunchi's physical and performative qualities across film genres, «MPW» thus deconstructs the hierarchy within the Italian film industry and film historiography. And it does so while defying the cultural hierarchy that sets apart short film comedies and Westerns, on the one hand, and *lungometraggi*, on the other (usually historical epics and melodramas set in upper class milieux).

[20] Anon., *Cines-Kleine Players*, in «MPW», 21, 2, 11/07/1914, p. 238.
[21] C. Miller, *Silent but Rowdy: Stuntwomen of the Early Frontier*, cit., p. 21.

To be clear, I am not suggesting here a reading of Giunchi as a feminist icon. In her book on silent film comediennes, Maggie Hennefeld calls the Italian actress a «feminist rabble-rouser» and a «leftist feminist activist»[22]. However, the author does not provide any factual evidence besides the actress' engagement in a series of short comedies in which her character challenges middle-class rules of feminine conduct. These roles are important in defining Giunchi's screen persona, in addition to aspects of her public and private life that set her apart from figures like Bertini and Borelli. For example, differently from them, Giunchi was not single. Her companion was Natale Guillaume, member of a family circus with which she worked prior to joining Cines. Not only, Giunchi was not married to Guillaume but had a child with him, known by the screen name Cinessino because he played in several Cines films. Yet, her emancipated role in the private does not mean that Lea or her other characters were perceived to embrace the ideals of first wave feminism. Like the cowgirls in wild west shows, the article in «MPW» clarifies that «Signorina Lea» could ride like a man but maintained traditional feminine qualities such as beauty and grace.

It is not by chance that Giunchi was more popular in the US as the protagonist of historical epics and Westerns rather than for her comedy series. The latter are not even mentioned in the «MPW»'s article cited above, even though several of them were released in the US in the 1910s. It is in these comedies that Giunchi «systematically undermines and subverts normative models of femininity as defined by the rhetoric of patriotism and nationalism»[23]. Among others, in *Lea e il gomitolo* (Cines, 1913), Lea is forbidden to read by her parents who rather want her to engage in more feminine activities such as knitting. Left alone in her, Lea manages to destroy every piece of furniture and objects that are in her way as she frantically looks for a ball of yarn that is stuck behind her back, on her dress. Called in the room by ruckus, Lea's parents eventually decide to let her read and, in the final shot, Giunchi addresses viewers by raising the ball and «giving a conspiratorial wink»[24]. Lea the Mayhem cannot be tolerated in the American market. In a letter to the Società Italiana Cines (February 12, 1912), American distributor George Kleine explains that «referring again to Miss Leah, it is necessary that care be used in tumbling, that her garments be not improperly disar-

[22] M. Hennefeld, *Specters of Slapstick & Silent Film Comediennes*, Columbia University Press, New York 2018, p. 272.

[23] E. Morton, "*La Ragazza Terribile": The Wild Corporeality of Lea Giunchi, The Silent Italian Comedienne of the 1910s*, in «Genre en series», 2022, pp. 12-13, http://journals.openedition.org/ges/2697.

[24] *Ivi*, p. 8.

ranged»[25]. The letter may be referring to the short *Lea sui pattini* (Cines, 1910), in which Giunchi falls upside down on the street from the window of her room, which she escapes to go skate, against her parents' will. In other words, Giunchi achieves notoriety in the American context exclusively via the model of femininity that she conveys through the character of Lygia in *Quo Vadis?* and that of the cowgirl in the Western shorts: bubbly but modest, young but disciplined. The pants that she wears in the latter are the visible evidence of her conformity to a virile society in which «she has an equal chance with her brothers» at work but still plays the spouse or the daughter at home.

Conclusions

Speaking of American cinema, Cynthia Miller argues that

> As production of silent shorts and serials featuring the daring exploits of stuntwomen and female action stars increased, Westerns – and the West provided romanticized images of [a] 'new' independent, capable American woman, while at the same time, opening up very real possibilities for aspiring women to step into lives previously unimagined, through careers on the silver screen, and live out their own adaptation of that iconic role[26].

My claim is that not only American actresses like Perry but also Italian ones like Giunchi, contributed to create a new image of femininity that could be inspiring to both American and Italian women, at the time of first wave feminism and the suffragette movement. These characters and performers spoke to Italian women who went to the movies and worked outside the home, including Italian women who migrated from Italy to the United States. To these audiences, Italian Westerns promoted female independence without hindering the traditional family or the heterosexual couple. These films emphasized women's devotion to their loved ones in the context of stories in which families of settlers are vexed by outlaws or by unfriendly neighbors, and in which women must both sacrifice themselves and save the day. By bestowing female characters with the role of making peace and finding solutions that would bring prosperity to the family, the same films appealed specifically to Italian women struggling to find their space in a modernizing Italian society as well as to those who had migrated West (particularly to the American West) with a prospect of integration in the new society.

[25] G. Kleine Papers, MSS52274, Subject File, 1886-1946, box 7, Cines (Società Italiana Cines), 1911-1924.

[26] C. Miller, *Silent but Rowdy: Stuntwomen of the Early Frontier*, cit., p. 15.

Fig. 1: "Etheyle Parry and Juanita Parry with Their Horses," 1907-17. Courtesy of the Buffalo Bill Center of the West, Cody, Wyoming; McCracken Research Library; MS 006 William F. Cody Collection; P.6.0196.

Fig. 2: *Sulla via dell'oro* (1913) with Lea Giunchi and Amleto Novelli. Courtesy of Eye Filmmuseum, the Netherlands.

Fig. 3: *Sulla via dell'oro* (1913) with Lea Giunchi and Amleto Novelli. Courtesy of Eye Filmmuseum, the Netherlands.

Una Maschietta *a Torino. Liane Mirette, l'attrice del cinema muto italiano, oltre il canone e i confini*

Stefania Carpiceci

«Torino […] non è la capitale d'Italia, ma è la capitale del cinema», dove i «direttori delle case» di produzione «chiamano "fabbriche" gli stabilimenti», dai quali «sfornano film come la Fiat automobili». È qui, nella città umbertina, «severa, geometrica, ordinata»[1], che mi piace ipotizzare sia approdata Liane Mirette [fig. 1], attrice dalla presunta doppia nazionalità italo-americana, una volta partita dagli USA per giungere in Italia all'inizio degli anni Venti del secolo scorso. Quando, alla vigilia della marcia su Roma e dell'avvento del fascismo, le frontiere sono ancora aperte, i confini non del tutto sigillati e libera è pertanto la circolazione di artiste straniere, sedicenti statunitensi come lei, che la sua professione di attrice forse realizza solo nel bel paese[2]. La sua nazionalità si racchiude in quel «nome» che «già incuriosisce» e che apparentemente «straniero [è] però facile da ricordare»[3], modificando la sola vocale finale: una "a", per la versione italianizzata di Liana; una "e", per quella americanizzata di Liane, come alternativamente riportato in repertori o volumi della storia del cinema muto italiano, sui periodici o riviste d'epoca.

In assenza di altre informazioni biografiche è nella «costellazione» di «stelle e stelline», di celebri divine dalla indiscussa grandezza e «dive minori»[4] dimenticate nella galassia del muto italiano, esplorata da Elena Mosconi, che compare, a mio avviso, anche Mirette, la meteora, la viandante

[1] M. Mazzucco, *Silenzio. Le sette vite di Diana Karenne*, Einaudi, Torino 2024, p. 53, p. 56. p. 14.

[2] Cfr. E. Giacovelli, *Silenzio, si gira! La straordinarissima avventura del cinema muto torinese*, Yume, Torino 2019, p. 164, dove è scritto che «se anche veniva davvero dall'America» Mirette «recitò soltanto in Italia».

[3] M. Mazzucco, *Silenzio. Le sette vite di Diana Karenne*, cit., p. 6, dove nome e cognome della diva del cinema muto italiano – di origine polacca o ucraina, trasferitasi da Mosca in Italia nel 1914 – si trasformano da Dina Karenn in Diana Karenne. «Nome» in trasformazione, che da «Leucadia Kostanti[n/a], alias Anna Karènne», evocativo dell'eroina romantica tolstojana, si tramuta poi, con la sola «aggiunta di una sillaba in Diana […] dea latina del culto lunare, austera e fredda»: C. Jandelli, *"La più intelligente di tutte": Diana Karenne*, in M. Dall'Asta (a cura di), *Non solo dive. Pioniere del cinema italiano*, Cineteca di Bologna, Bologna 2008, p. 51.

[4] E. Mosconi, *Stelle e stelline: le dive minori*, in A. Faccioli, Ead. (a cura di), *Divine. Nuove prospettive sul cinema muto italiano*, Mimesis, Milano 2022, pp. 127-128.

della quale provo a ripercorrere alcuni passi. Tracciando, dentro la traiettoria del mio stesso work in progress, alcune linee di demarcazione della sua parabola artistica, le cui onde vengono captate, nel quinquennio 1920-1925, all'interno dell'Anonima Ambrosio. La società, com'è noto, prende nel 1907 il nome dal suo fondatore, il patron Arturo Ambrosio[5], che al suo interno ricopre il ruolo di «*producer* all'americana», attento alla supervisione dei film dalla fase di ideazione a quella di riprese, salvo quando talvolta a dirigerli è lui stesso[6].

Ciò accade almeno per due delle cinque pellicole interpretate da Mirette, *Vortice* e *Maschietta*, i cui visti di censura, numero 15527 e 16425, rilevati da Vittorio Martinelli, sono datati 1 novembre 1920 e 1 settembre 1921[7]. Opere precedute da *La girandola di fuoco*, diretto da Eugenio Testa, con visto di censura numero 15141 del 1 maggio 1920. Mentre è nel caso di *Il miraggio di mezzanotte* di Achille Consalvi e *Nostradamus* di Mario Roncoroni – vistati con i numeri 17386 e 20593 del 3 maggio 1922 e 28 febbraio 1925[8] – che la produzione, pur restando sempre in contesto torinese, passa dalle mani dell'Ambrosio a quelle della Guidetti-Conti[9] e dell'Unione Cinematografica Italiana, la quale fin dalla sua fondazione, all'inizio del 1919, favorisce, come rammenta Giampiero Brunetta, l'asse Roma-Torino, sia pure con la seconda città in subordine della prima[10].

Nel buio in cui poi anche questi film si disperdono, come altri del cinema muto italiano, quel che si può dedurre è che, stando al cast, mentre la partecipazione di Mirette rientra in una dimensione corale in *Vortice*, *Il miraggio di mezzanotte* e *Nostradamus*, centrale è invece nella *Girandola di fuoco* e in *Maschietta*, dove ricopre il ruolo della protagonista nei panni di un'autentica *flapper*, modello d'importazione statunitense, estraneo e mal compreso dai critici italiani dell'epoca. Secondo almeno quel che scrive sul primo un recensore di allora, il quale, non solo non comprende se si tratta di un film d'avventura o una commedia, ma, nel definirlo di scarso valore artistico, lo

[5] Cfr. C. Gianetto, *Società Anonima Ambrosio: cinema muto nei documenti d'epoca. Percorsi tra i materiali d'archivio del Museo Nazionale del Cinema di Torino*, AIRSC, Roma 2002.

[6] A. Bernardini, *Cinema muto italiano. Protagonisti*, Cineteca di Bologna, Bologna 2018, p. 38.

[7] Cfr. V. Martinelli, *Il cinema muto italiano. I film del dopoguerra. 1920*, Nuova ERI-CSC, Roma 1995, p. 393; Id., *Il cinema muto italiano. I film degli anni venti. 1921*, Nuova ERI-CSC, Roma 1996, p. 198.

[8] Cfr. V. Martinelli, *Il cinema muto italiano. I film del dopoguerra. 1920*, cit., p. 160; Id., *Il cinema muto italiano. I film degli anni venti. 1922-1923*, Nuova ERI-CSC, Roma 1996, p. 100; Id., *Il cinema muto italiano. I film degli anni venti. 1924-1931*, Nuova ERI-CSC, Roma 1996, p. 106.

[9] V. Martinelli, *Il cinema muto italiano. I film degli anni venti. 1922-1923*, cit.

[10] Cfr. G.P. Brunetta, *Storia del cinema italiano. Il cinema muto 1895-1929*, Editori Riuniti, Roma 2001, p. 240.

liquida come una «americanata», dove stravaganti e irresponsabili sono i comportamenti della personaggia principale[11].

Si tratta di una giovane milionaria, Minnie Linton, figlia di un fantomatico re dei profumi che, alquanto vivace, spericolata e intraprendente, in *Girandola di fuoco* fa innamorare molti coetanei e, sfidando il padre in una scommessa, prova a vivere autonomamente del proprio lavoro. Diviene pertanto cameriera, saltimbanco, acrobata e persino detective, al fianco di colui che elegge poi come suo fidanzato: un giornalista, poeta e pubblicitario che salva da uno strano intrigo, ottenendo dal genitore il permesso-premio di sposarlo. Per poi far sì che il suo uomo-trofeo venga impiegato nell'azienda paterna, per reclamizzarne la produzione[12].

Su soggetto di Roberto Omegna ed Ermanno Gaymonat, qui Mirette ricopre il ruolo sia di una *working girl*[13] che della *flapper*, *garçonne* e *maschietta*, i cui echi si propagano in Italia dagli Stati Uniti e dall'Europa occidentale, lungo il solco della *new woman*, *nouvelle femme* o *nuova donna.*

In quanto «modello sovranazionale», la *nuova donna* si rende riconoscibile anche in Italia, sull'onda dei movimenti di emancipazione femminile di inizio Novecento, durante la Grande Guerra e nel primo dopoguerra, occupando, come rammenta Michela De Giorgio, i «posti lasciati liberi dagli uomini nelle industrie, nelle campagne, nelle attività del terziario»[14]. «Donna "tipo tre"», significativamente così definita da Umberto Notari per differenziarla dal «tipo uno» – madre-sposa, dedita alla casa e ai figli, economicamente dipendente dall'uomo – e dal «tipo due» – prostituta o amante di quest'ultimo –, dal momento che è la sola a provvedere alla propria sussistenza mediante il lavoro, in autonomia da «padre, fratello, marito o amante»[15]. Ma che il fascismo, si sa, cercherà di ricondurre al focolare domestico, nel ruolo di madre, condannando, come scrive Victoria de Grazia, «tutte le pratiche connesse con l'emancipazione femminile, dal voto […] al lavoro extradomestico»[16]. Facendo, così, tramontare il modello di donna nuova finanche sullo schermo, dove simbolicamente, evidenzia Cristina Jandelli, ricorrono morti e cadute di vamp, femme fatale, nonché delle di-

[11] Cfr. R. di Sant'Elia, *[La girandola di fuoco]*, in «Il Diogene», 08/12/1920, ora in V. Martinelli, *Il cinema muto italiano. I film del dopoguerra. 1920*, cit., p. 160.

[12] Per la trama cfr.: I. Nunez, con la collaborazione di F. Farina, *Film salvati e da salvare alla Cineteca Nazionale*, in M. Dall'Asta (a cura di), *Non solo dive. Pioniere del cinema italiano*, cit., p. 188; V. Martinelli, *Il cinema muto italiano. I film del dopoguerra. 1920*, cit., p. 160.

[13] Cfr. V. Pravadelli, *Dive al lavoro: working girls e donne forti nel cinema muto americano. Il caso di Clara Bow, the 'It Girl'*, in «Agalma», 22/10/2011, pp. 12-22.

[14] M. De Giorgio, *Le italiane dall'Unità a oggi. Modelli culturali e comportamenti sociali*, Laterza, Roma-Bari 1992, p. 23.

[15] U. Notari, *La donna "tipo tre"*, La Vita Felice, Milano 2013, p. 11 (I ed. 1929).

[16] V. de Grazia, *Storia delle donne nel regime fascista*, Marsilio, Venezia 2023, p. 26 (I ed. 1992).

vine Francesca Bertini, Lyda Borelli o Eleonora Duse[17]. Mentre, come una meteora, Mirette attraversa fulminea l'universo cinematografico in veste di *maschietta* e *flapper* del muto italiano, erede della «figura più popolare di *new woman*» statunitense e del «genere *flapper-film*» che, come ribadisce Veronica Pravadelli, imperversa a Hollywood dal 1920 al 1929: da *Gli zaffiri di Kim* (*The Flapper*, 1920) di Alan Crosland con Olive Thomas, fino a *L'allegra brigata* (*The Wild Party*, 1929) di Dorothy Arzner con Clara Bow, al suo «ultimo ruolo flapper»[18].

Il termine *flapper*, dall'etimologia ancora incerta, secondo Joshua Zeitz, socialmente e culturalmente allude a giovani donne americane che negli anni Venti, rammenta Fernanda Pivano, amano tagliarsi i capelli sempre più corti, a zazzera, a caschetto, modello *bob*, oltre a sfoggiare gonne corte, indossare calze lucide o di rayon color carne. Ragazze che fumano sigarette inserite in lunghi bocchini o bevono gin e whisky in fiaschette di alluminio, trascorrendo le loro movimentate serate nei jazz club, circondate da numerosi corteggiatori maschi[19]. Quale nuova tipologia femminile, imperante nei ruggenti anni dell'età del jazz, le *flappers*, le *maschiette*, notoriamente al centro delle prime opere letterarie di Francis Scott Fitzgerald[20], conducono una vita dinamica per la quale sconvolgono i costumi dell'epoca. Indifferenti all'opinione pubblica, anzi addirittura compiaciute dello scandalo che provocano, fanno pertanto le ore piccole nei locali insieme agli uomini, ballando il charleston e il fox trot, parlando apertamente delle vicende sessuali vissute, gettando via i corsetti, per stringersi casomai i seni e assumere fisici da ragazzini[21].

Esattamente come vediamo fare, con delle fasce bianche, da Liane Mirette che, nel ruolo di Carla Ranieri in *Maschietta*, assume le sembianze di un maschio vero e proprio, Corraduccio. Si traveste, indossa abiti da uomo, sotto una parrucca dal taglio maschile, per una banale ragione dettata dal plot della commedia: poter beneficiare dell'eredità di un ricco celibe zio italiano, destinata a un nipote solo se maschio. Un lascito testamentario che, 18 anni prima, ha indotto i genitori di Carla a mentire, telegrafando al lontano parente la nascita di un neonato, anziché di una neonata, su suolo

[17] Cfr. C. Jandelli, *Breve storia del divismo cinematografico*, Marsilio, Venezia, 2007, p. 43.

[18] V. Pravadelli, *Dive al lavoro: working girls e donne forti nel cinema muto americano*, cit., p. 17.

[19] Cfr. J. Zeitz, *Flapper. A Madcap Story of Sex, Style, Celebrity, and the Women Who Made American Modern*, Broadway Books, New York 2007; F. Pivano, *Introduzione*, in F.S. Fitzgerald, *Di qua dal Paradiso*, a cura di F. Pivano, Mondadori, Milano 2020, pp. V-XXXVI (F.S. Fitzgerald, *The Side of Paradise*, Charles Scribner's Son, New York 1920).

[20] Cfr. F.S. Fitzgerald, *Di qua dal Paradiso*, cit. e Id. *Maschiette e filosofi*, Newton & Compton, Roma 1996 (*Flappers and Philosophers*, Scribner Paper Fiction, New York 1987).

[21] Cfr. F. Pivano, *Introduzione*, cit., pp. XI-XIII.

americano. Ciò stando almeno a quel che si evince dal primo rullo di circa 12', pari a 300 metri di pellicola, i soli sopravvissuti del film che, ritrovati, digitalizzati e conservati in copia 35 mm presso la Cineteca Nazionale del Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma[22], qui analizzo, non prima però di soffermarmi sulla presunta circolazione del film, oltreché sul canone di bellezza dell'epoca a cui sembra corrispondere la figura di Mirette.

La data di distribuzione di *Maschietta* nelle sale è incerta. Stando infatti al battage promozionale di «La Rivista Cinematografica», l'andamento è quello per cui, mentre nei numeri 10-11, del 25 maggio e del 10 giugno 1921, si annuncia, ora a pagina 3, ora in copertina e nelle pagine 14-15, la lavorazione del film in presunta imminente uscita, poi d'estate tutto bruscamente s'interrompe, sia pure dopo un'insistenza ripetuta nei successivi numeri 12 (25 giugno, p. 11), 13 (10 luglio, p. 11), 14 (25 luglio, p. 14) e 16 (25 agosto, p. 15). Stesse apparizioni-sparizioni che si registrano anche su «Film. Corriere dei Cinematografi», dove ci si imbatte settimanalmente, dal 26 maggio-2 giugno fino al 29 luglio-4 agosto 1921, in inserzioni pubblicitarie con i nomi di Mirette e Ambrosio, unitamente a quello di altri interpreti e dell'operatore[23]. Calato il silenzio, smarrite le tracce, il film ha poi una prima proiezione romana il 22 luglio 1924[24] o una precedente veronese il 10 marzo 1923, stando a una recensione, su cui torno più avanti, della «Rivista Cinematografica»[25].

Maschietta lascia affiorare, sia pure dai pochi fotogrammi a disposizione, la bellezza, insieme all'eleganza, alla magrezza e alla giovinezza di Liane Mirette, confermata non solo dal riscontro con le foto di scena, i ritratti fotografici, le riproduzioni di pose filmiche, da me intercettati in paratesti, ma anche con volumi d'epoca dedicati alle attrici e ai loro modelli di femminilità. «Apparati» che testimoniano il «riconoscimento» e la «memoria»[26] di Mirette: periodici e rotocalchi che certificano l'esistenza, il passaggio, l'attraversamento dell'attrice-viandante all'interno della fabbrica dei sogni in celluloide. «Medaglioni […] cornici»[27] o riquadri cartacei che – con riferimento non solo a *Maschietta*, ma anche a *Nostradamus* (vi è, inoltre, un'altra

[22] Spezzone di 300 metri dei 1437 originari, del cui restauro sono responsabili nel 2014 Mario Musumeci e Irela Nunez che, con Stefano Iachetti, Maria Assunta Pimpinelli ed Enrico Diaddario, ringrazio per avermene permesso la visione.

[23] Cfr. «La Rivista Cinematografica» dalla Collezione Nazionale del Cinema-Torino; «Film. Corriere dei Cinematografi» dalle rarità della BNCF-Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.

[24] Cfr. V. Martinelli, *Il cinema muto italiano. I film degli anni venti. 1921*, cit.

[25] Cfr. A. Gabrielli, *Maschietta*, in «La Rivista Cinematografica», 5, 10/03/1923, pp. 56-57, da BNFC.

[26] E. Mosconi, *Stelle e stelline: le dive minori*, cit., p. 139, p. 140.

[27] *Ivi*, p. 139, p. 141.

rarissima foto in abiti apparentemente borghesi)[28] – mi inducono a provare a definire la tipologia di bellezza e ad azzardare l'età anagrafica di Mirette, con il supporto dei seguenti volumi.

Tra questi, il testo di Tito Alacci che si concentra, a cavallo dei primi due decenni del Novecento, non su dive celebri, bensì su attrici minori poi inghiottite nell'orbita della galassia cinematografica muta italiana, individuando la media della loro età anagrafica dentro la forbice dei 20-30 anni[29], plausibile, direi, anche per Mirette. O il volume di Paolo Mantegazza che, fra i canoni di bellezza dell'epoca, racchiusi in cinque-sei tipologie, consentirebbe forse di definire quella di Liane – con riferimento a *Vortice* e alla *Girandola di fuoco*, alle «giovani bellissime donne»[30] protagoniste del primo e al modello della *flapper* del secondo – «sensuale», graziosa, capricciosa e «piccante». Così come in *Maschietta* la sua è una bellezza celata, adombrata, «crepuscolare»[31], nel suo essere «misteriosamente indefinibile»[32], fluida, mascolina, come rilevo nell'analisi che segue.

A partire dalle immagini del passato della neonata nuda sul letto, con ciuccio tra le labbra e capo avvolto in una cuffietta, si procede, verso quelle del presente in cui, dopo un paio di decadi, giunge il momento per Carla Ranieri [fig. 2] di conoscere il facoltoso parente italiano, travestendosi da uomo, rimirandosi nella nuova *mise* in mezza figura davanti a uno specchio da toelette. Una metamorfosi maschile che, dopo una chiusura a iride, necessita di ulteriori rifiniture e ritocchi, grazie agli interventi, in inquadrature successive, di un sarto da uomo, della commessa di un negozio di scarpe e di una parrucchiera.

Il travestimento peraltro è già preannunciato nel preambolo del film, quando l'attrice appare in figura intera, prima in abito bianco a palloncino con cappello a cloche e fiocco sotto il petto, poi dentro un frac scuro. Due inquadrature posticce, con susseguirsi di dissolvenze incrociate, al termine delle quali Mirette rivolge lo sguardo in macchina, portandosi ora un dito alla bocca, accendendosi poi con disinvoltura una sigaretta. Lanciando, tra

[28] Cfr. «al Cinemà», 29, 20/07/1924, p. 1 e n. 21, 25/05/1924, p. 15 dove Mirette indossa o presunti abiti di scena di *Nostradamus* o abiti borghesi. Questa rivista, come altre citate, l'ho consultata sul Portale Cinema Muto Italiano (https://www.ilcinemamuto.it/betatest/), per poi acquisirne le riproduzioni con liberatoria dalla Collezione Nazionale del Cinema -Torino.

[29] T. Alacci [Alacevich], *Le nostre attrici cinematografiche studiate sullo schermo*, Bemporad, Firenze 1919, p. 17.

[30] La trama narra del «vortice di vili passioni e di disordinati piaceri mondani» in cui «viene travolto» un industriale e trascinate con lui anche «due giovani bellissime donne», tra cui la moglie, interpretata da Mirette, cfr. «La Stampa», 1921, ora in V. Martinelli, *Il cinema muto italiano. I film del dopoguerra. 1920*, cit., p. 393.

[31] Cfr. P. Mantegazza, *Fisiologia della donna*, Bietti, Milano 1936, pp. 350-352 (I ed. 1893).

[32] T. Alacci [Alacevich], *Le nostre attrici cinematografiche studiate sullo schermo*, cit., p. 79.

il birichino e lo spavaldo, quella che solo in seguito comprendiamo essere una misteriosa sfida a noi spettatrici e spettatori, interpellati dentro una vicenda le cui risoluzioni si prestano a una lettura ampia e articolata.

Accade infatti poi che, una volta dismessi gli abiti femminili, indossati quelli maschili, Mirette "risalga" in nave, dopo aver – sempre lei – attraversato l'oceano nei panni di Anna Ranieri, la madre di Carla, che neo sposa si trasferisce insieme al marito Enrico negli Stati Uniti, in un flashback in cui si intravede dapprima una surreale Statua della Libertà disegnata e animata su un cartoncino nero, dove la fiamma della torcia è sostituita da una lampada ovale accesa a intermittenza. Dopodiché è in un paio di campi medi e lunghi della navigazione sul fiume Hudson che sullo sfondo si stagliano Manhattan ed Ellis Island, noto luogo di approdo e quarantena migratoria. Infine si susseguono alcune riprese in esterni della moderna New York con le sue *avenues* affollate di persone, attraversate da autobus e automobili.

Un viaggio di andata e ritorno che ora, dopo due decenni, Liane Mirette, nel ruolo dell'ormai adulta Carla, compie con i suoi anziani genitori per tornare dal Nuovo Mondo nel Belpaese, lungo una tratta opposta e contraria a quella dei connazionali che, all'inizio del XX secolo, emigravano in massa verso la terra promessa. Una traversata oceanica durante la quale la «trasformazione» dell'attrice, da Carla in Corraduccio, per opera del sarto, è talmente «ben riuscita» – come riporta la didascalia introduttiva alla sequenza – da generare più di un inconveniente ed equivoco, andando ben oltre il genere commedia al quale il film appartiene.

Qui l'identità sessuale di Mirette – dopo quella nazionale – si fa talmente fluida e ambigua, da confondere almeno due passeggere a bordo, che di lui/lei si invaghiscono.

Sul ponte della nave Corraduccio viene avvicinato da una donna matura [fig. 3], con lorgnette tra le mani, la quale, senza remore né inibizioni, dichiara il proprio turbamento amoroso e, dopo aver invocato la luna, le stelle, il mare, sostiene di sentirsi accanto a lui come una bambina. Mentre l'adolescente Mirette le risponde sarcasticamente, «Anch'io», volgendo in macchina uno sguardo irridente e beffardo. Innescando così un gioco delle parti e di immagini ribaltate, riflesse in uno specchio: se Liane, mascherandosi, cela e adombra infatti la sua bellezza, nonché la sua identità sessuale, ecco che la corteggiatrice un po' *agée* sente di tornare giovane, mentre abbatte barriere anagrafiche e tabù, varca e oltrepassa uno spazio abitualmente precluso alle donne.

Poco prima, vestita con una giacca da marinaretto sopra un paio di pantaloni bianchi, con il fazzoletto nel taschino, il borsello a tracolla, una sigaretta tra le mani – che in ogni inquadratura Corraduccio accende o fuma – Mirette diviene un «bello grazioso», altra plausibile categorizzazione della

sua fotogenia, la cui «mimica» ed «eleganza del movimento»[33] si manifesta dentro il salone della nave, dapprima in proscenio in compagnia dei suoi anziani genitori, poi sul fondo appartata con un'altra giovane in tailleur bianco e berretto [fig. 4]. Dopo uno stacco e un raccordo sull'asse, la macchina da presa le inquadra entrambe frontalmente, in piano americano e mezza figura, mentre è con la complicità di una porta-finestra a riquadri che si crea l'effetto di un'ulteriore immagine rovesciata allo specchio, un altro scambio delle parti, un ennesimo ribaltamento dei ruoli per cui è l'altra che, anche in virtù del proprio abbigliamento, assume le sembianze di una *flapper*, mentre Liane sconfina, a mio avviso, oltre il canone e il gender, in altri archetipi e categorie.

Queste vengono suggerite anzitutto dalla recensione già preannunciata che all'epoca Aldo Gabrielli pubblica nelle «Cronache degli Spettacoli» su «La Rivista Cinematografica» della primavera del 1923. Dopo aver descritto Mirette come «una delle più graziose fanciulle d'oltreoceano», che per motivi di trama e «per ragioni troppo logiche e convenienti, si tramuta in quattro e quattr'otto in un simpatico e avvenente giovincello»[34], dichiara:

> Che dire della protagonista? La verità è questa: che io, entrato a mezzo spettacolo, ho creduto fino all'ultimo quadro che *Maschietta* fosse realmente un maschio. E questa, io credo, è tanto sincera, quanto indiscutibile lode[35].

Una «maschilità performata», quindi, adottata mediante «la scelta di abiti o nomi maschili» per rivendicare la propria «autonomia e affermazione», assumendo un ruolo «attivo», manifestando una certa «sicurezza di sé», un «atteggiamento seduttivo e spavaldo»[36].

Comportamento che la protagonista mostra, oltreché nei confronti delle due donne sulla nave, anche di fronte al ricco zio, quando arriva in Italia, a Torino: città di cui in un fotogramma si intravede la Mole Antonelliana, in una coincidenza tra la mobilità dell'attrice e della personaggia, fuori e dentro il set. L'uomo, contento finalmente di conoscere il suo erede maschio, non sospetta nulla in merito alla mascolinità di Mirette, alla quale contribuiscono certo molti fattori. Altri capi di abbigliamento: il cappello a falda, un panciotto e le ghette ai piedi, oltre al bastone che porta sempre con sé e tiene tra le mani, insieme alle sigarette. E sicuramente le modalità di regia adottate da Ambrosio, ma anche la magrezza dell'interprete, il taglio corto

[33] P. Mantegazza, *Fisiologia della donna*, cit., p. 349.

[34] A. Gabrielli, *Maschietta*, cit., con specifica: «Cronache degli Spettacoli» (Da Verona - Febbraio 1923 - Cinema Calzoni).

[35] *Ibid*.

[36] M. De Leo, *Queer. Storia culturale della Comunità LGBT+*, Einaudi, Torino 2023, p. 68, p. 71.

dei suoi capelli, gli occhi cerchiati pesantemente dal trucco, il volto allungato. Aspetti che, insieme alle sue movenze, alle sue caratteristiche fisiche e comportamentali, mi pare rimandino chiaramente anche all'immagine di una androgina che, appartenendo a entrambi i sessi, continuamente oscilla, ondeggia dall'uno all'altro.

«Magrezza e pallore», insieme a quel suo «abbigliamento maschile», le attribuiscono indubbiamente, per dirla con Maya De Leo, «un fascino […] decadente», elegante e raffinato, facendo di Mirette una «sagoma tagliente» e «androgina»[37], laddove l'androginia, per Nadia Fusini

> È un momento mistico […] interiore, in cui la mente supera le divisioni stereotipiche e conosce la delizia della trasformazione dell'una cosa nell'altra, nell'avventurosa, nutritiva esperienza di una percezione aperta a più modi dell'essere e del sapere[38].

In questo senso mi pare, infine, che Mirette vada anche oltre il modello di *flapper* del cinema muto italiano, perché, nei termini di Molly Haskell, più «superdonna» che «superfemmina». Nel ruolo della *flapper* Minnie, in *Girandola di fuoco*, si può infatti definire una «superfemmina» che «eccede in femminilità e amoreggiamento», rivelandosi «ambiziosa e intelligente», poco disposta a rendersi «docile» al ruolo che il mondo ha in serbo per lei, salvo poi rimanere ancorata alla «società tradizionale». In quanto «superdonna», invece, nei panni di Carla-Corraduccio, Liane Mirette è una *Maschietta* altrettanto dotata «di intelligenza [e] immaginazione», ma che «invece di sfruttare la sua femminilità, adotta caratteristiche maschili, per godere di prerogative maschili, o semplicemente sopravvivere»[39], ereditando quanto altrimenti riservato a un maschio.

[37] *Ivi*, p. 72.

[38] N. Fusini, *Androginia*, in Id., *A-Z Woolf*, Electa, Milano 2021, p. 20.

[39] M. Haskell, *From Reverence to Rape. The Treatment of Women in the Movie*, University of Chicago Press, Chicago 2016, p. 214 (mia la traduzione, I ed. 1973).

Fig. 1: Liane Mirette sulla Prima Pagina di «al Cinemà» nel 1924 (Collezione Nazionale del Cinema -Torino).

Fig. 2: Liane Mirette è Carla Ranieri in *Maschietta* (A. Ambrosio, 1921) (Fotogramma dalla Copia in 35 mm del CSC-Cineteca Nazionale).

Fig. 3: Liane Mirette è Corraduccio, con una sua corteggiatrice, in *Maschietta* (A. Ambrosio, 1921) (Fotogramma dalla Copia in 35 mm del CSC-Cineteca Nazionale).

Fig. 4: Liane Mirette è Corraduccio, insieme a un'altra *flapper*, in *Maschietta* (A. Ambrosio, 1921) (Fotogramma dalla Copia in 35 mm del CSC-Cineteca Nazionale).

Il movimento come rottura delle convenzioni: La Cigarette *di Germaine Dulac*

Laura Vichi

Il linguaggio del cinema viene spesso impiegato da Germaine Dulac per visualizzare pensieri e desideri dei personaggi che rivelano quanto la società (patriarcale) si basi su principi non scontati, come avviene ad esempio in *La sorridente signora Beudet* (*La souriante Madame Beudet*, 1923) o *L'Invitation au voyage* ([Invito al viaggio], 1927). In *La Cigarette* ([La sigaretta] 1919), invece, questa funzione è affidata al personaggio femminile e alla sua agency, determinata principalmente dai suoi movimenti, i quali, come vedremo, finiscono per strutturare anche la narrazione. Gli andirivieni della protagonista verrebbero inoltre a tradurre l'evoluzione della condizione femminile, in parte reale e in gran parte auspicata e desiderata, all'uscita della prima guerra mondiale[1].

Movimento, cambiamento

Il movimento è al centro delle riflessioni di Dulac, che, sulla base del modello musicale, concepisce la «cinegrafia» come visualizzazione della vita stessa[2] nel suo moto intrinseco e nel suo ritmo, per cui il cinema diviene il mezzo che può restituircene «la materia»[3], non solo in senso letterale: «Il cinema non è un'arte finalizzata ad esprimere atti puramente esteriori, ma a visualizzare le sfumature minime dell'anima»[4]. Il che è forse una chiave anche per capire quanto la sua idea di movimento sia profonda e possa spaziare da una dimensione fisica ad una psicologica e interiore e perfino acquisire una forma ideologica.

I personaggi femminili di Dulac visualizzano – e noi con loro – aspirazio-

[1] M. Juan, *Les Années folles*, Que sais-je?-Humensis, Paris 2021, p. 92 e s.

[2] Cfr. per es. G. Dulac, *Du sentiment à la ligne* (1927), in *Écrits sur le cinéma (1919-1937)*, Paris Expérimental, Paris 1994, pp. 87-89, p. 89; A. Masecchia, C. Tognolotti, *Metamorfosi e sovrimpressioni: la cinégraphie di Germaine Dulac*, in «Arabeschi», 23, 2020, http://www.arabeschi.it/11metamorfosi-e-sovrimpressioni-la-cincgraphie-di-germaine-dulac-/.

[3] G. Dulac, *L'action de l'avant-garde cinématographique* (1931), in *Écrits sur le cinéma*, cit., pp. 156-159, p. 158.

[4] P. Desclaux, *Nos metteurs en scène: Germaine Dulac*, in «Mon Ciné», 88, 1923, pp. 6-8, p. 7, ora in *Écrits sur le cinéma*, cit., pp. 27-30, p. 27. Tutte le traduzioni delle citazioni sono di chi scrive.

ni e volontà legate all'idea del controllo della propria esistenza e del proprio corpo, che si traducono spesso in movimenti fisici (donne che danzano o si muovono nella vita quotidiana), in quanto movimento per Dulac vuol dire slancio vitale, trasformazione, cambiamento. Di conseguenza, il cinema diventa anche una possibilità di riformulazione del reale[5] e un modo per sollecitare un mondo diverso.

Gli attori e i personaggi

Pochi giorni dopo l'uscita di *La Cigarette* (10/10/1919) «Le Film» pubblica *Ayons la foi*, in cui Dulac afferma che è tempo di «Avere qualche cosa da dire e […] occhi aperti non su dei riflessi, ma sulla vita stessa» – e conclude definendo il cinema come arte che *dà esistenza*: «Smettere di copiare, *creare*»[6].

Come ricorda Louis Delluc, il film è un successo, anche se la critica non è unanime[7]. «Hebdo-Film» ad esempio, attribuisce al cosceneggiatore Javon (Jacques de Baroncelli)[8] la mancanza d'azione nel film e poi pur ammettendo un ottimo lavoro di regia, rimprovera la cineasta per la sua tendenza a soffermarsi su dettagli «carini ma talvolta puerili»[9]. Conclude infine con un commento sugli attori: Gabriel Signoret, perfetto per il suo ruolo e «la deliziosa, sempre più bella, Andrée Brabant»[10], di cui quindi non valuta l'interpretazione. Eppure questo è uno dei punti su cui Dulac costruisce la sua idea della creazione cinematografica, sottolineando in particolare la differenza tra il lavoro dell'attore teatrale e quello cinematografico e riflettendo sul rapporto con l'ambiente che lo circonda. Stando infatti a un altro articolo della regista, *Où sont les interprètes?*, di poco precedente *La Cigarette*, Dulac esprime una visione naturalistica del lavoro dell'attore, che chiama «artista cinematografico», il quale, liberandosi da ogni artificio, deve basarsi su un'osservazione attenta dei comportamenti e degli esseri. E siccome «la preparazione dell'attore è essenzialmente pittorica», «tocca al regista comporre il movimento drammatico su questi elementi»[11]. Il lavoro di Dulac sugli attori, come sulla struttura, sulla fotografia e sul ritmo del film, vengono

[5] *Ivi*.

[6] G. Dulac, *Ayons la foi*, in «Le Film», 164, 15/10/1919, p. 46, ora in *Écrits sur le cinéma*, cit., p. 21.

[7] L. Delluc, *La Cigarette*, in «Paris-midi», 19/10/1919, ora in *Écrits cinématographiques. II/2. Le cinéma au quotidien*, Cinémathèque française-Cahiers du cinéma, Paris 1990, pp. 121-122.

[8] Fonds Dulac 37B3.

[9] A. de Reusse, *Les films de la semaine*, in «Hebdo-Film», 37, 13/9/1919, p. 8.

[10] *Ibid.*

[11] Cfr. G. Dulac, in «Le Film», 133-134, 14/10/1918, pp. 69-70.

colti immediatamente da Delluc, che apprezza la leggerezza e le movenze disinvolte di Brabant[12].

Il movimento vs. i meccanismi del melodramma

La vicenda raccontata prevede una vittima, il presunto tradimento, l'incombere del suicidio, l'affidarsi al determinismo del fato, l'amore romantico[13]. Tuttavia, Dulac smonta il meccanismo melodrammatico del film[14] demolendo la struttura a cui gli elementi sopra citati potrebbero dar luogo seguendo la logica dell'eccesso tipica del melodramma e instaurando quindi il «regno dell'illogico […] sotto la guida del sentimento esasperato»[15].

Attraverso il dinamismo della protagonista, il movimento diviene sinonimo di fluidità e fa vacillare, mettendole in discussione, l'irremovibilità delle posizioni e la predestinazione tipiche del melodramma, nella cui logica è invece inserito il personaggio assolutamente statico del marito. Il movimento e la stasi caratterizzano infatti da subito la dimensione oppositiva della coppia [fig. 1]. È emblematica ad esempio la didascalia «Mentre Denise corre verso i piaceri della vita moderna, Pierre Guérande va lentamente con il pensiero ai suoi antichi lavori», che definisce i due personaggi proprio in base alla qualità dei movimenti dei loro corpi. Infatti, mentre il moto della moglie è fisico e di conseguenza immerso nel flusso della vita e capace di coglierne le evoluzioni, quello del marito tende alla staticità, è di ordine mentale e rivolto al passato. La coppia sembra, in sintesi, rispecchiare la dualità della vita e della morte, con tutta una serie di elementi che vi si riferiscono, primi tra tutti, l'arrivo del sarcofago egizio, che innesca

[12] L. Delluc, *La Cigarette*, cit.

[13] D. de Rougemont, *L'Amour et l'Occident*, Plon, Paris 1939 (tr. it., *L'amore e l'Occidente*, BUR, Milano 1977); Aa.Vv., *Pour une histoire du mélodrame au cinéma*, in «Les cahiers de la cinémathèque», 28, 1979; M. Andrin *et al.* (dir.), *Le Mélodrame filmique revisité*, Peter Lang, Berne, 2014; J.-L. Bourget, *Le Mélodrame hollywoodien*, Stock, Paris 1985, pp. 9-13; L. Cardone, *Il melodramma*, Il Castoro, Milano 2012; E. Dagrada (a cura di), *Il melodramma*, Bulzoni, Roma 2007; E. Morreale, *Così piangevano. Il cinema melò nell'Italia degli anni Cinquanta*, Donzelli, Roma 2011, pp. 17-26; S. Neale, *Melodrama and Tears*, in «Screen», 27, 1986, pp. 6-22, pp. 6-7; S. Pesce, *Imitazioni della vita. Il melodramma cinematografico*, Le Mani, Genova 2007.

[14] M. Andrin, *De la modernité féminine. Fatum, momie, pétrification et détournements dans* la Cigarette *(1919) de Germaine Dulac*, in T. Williams (dir.), *Germaine Dulac, au-delà des impressions*, «1895», hors-série, Juin 2006, pp. 47-57.

[15] P. Brooks, *The Melodramatic Imagination*, Yale University Press, New Haven-London 1976 (tr. it. *L'immaginazione melodrammatica*, Pratiche, Parma 1985, p. 46); cfr. anche L. Quaresima, *Melodramma*, in «Cinema & Cinema», 30, 1982, pp. 47-53, p. 52, ed E. Dagrada, *Il melodramma*, cit., p. 15.

le riflessioni del marito, il mondo chiuso e la quotidianità uguale a se stessa di quest'ultimo *vs.* le varie attività della moglie (associata alla natura, all'acqua, agli uccelli, alla musica, allo sport e alla danza). La donna viene presentata in movenze aeree e fluide, mentre l'universo dell'uomo rimanda a una dimensione tombale (il museo, l'interesse per l'antichità, il suo stesso nome e cognome, che richiamano la pietra e i cristalli di sale). In una scena emblematica, Pierre colloca Denise accanto alla mummia facendone un doppio della principessa egizia frivola causa del suicidio del marito, il che segnerebbe ineluttabilmente il destino della coppia, come marcata dal ritorno di un passato ancestrale [fig. 2].

Ma, nelle sue traiettorie, la protagonista si oppone a questa visione e appare più simile alla sigaretta e soprattutto alle volute del suo fumo, quindi cangiante e inafferrabile rispetto alla logica statica e univoca del personaggio maschile, che trae continuamente conclusioni erronee sull'agire della donna, su cui non ha alcun controllo. D'altra parte, a ben guardare, il «bric-à-brac orientale»[16] della loro dimora, potrebbe rimandare all'indipendenza di Denise se si legge, con Tami Williams e Gaylyn Studlar, l'orientalismo come mezzo per veicolare il desiderio di libertà sfuggendo alla condizione della domesticità borghese[17].

Il movimento, la sigaretta, l'immagine femminile

Il binomio sigaretta-immagine femminile era usuale in pubblicità sin dalla seconda metà dell'Ottocento In particolare, in Francia, Jules Chéret impiega modelle per i suoi manifesti pubblicitari associando i prodotti pubblicizzati, tra cui le sigarette, a ragazze in pose ed atteggiamenti sensuali (le *chérettes*)[18], mentre Charles Baudelaire le introduce in letteratura come attributo delle prostitute dei quartieri popolari[19].

[16] M. De Julio, *Germaine Dulac*, Manchester University Press, Manchester 2022, p. 35.

[17] T. Williams, *Germaine Dulac. A Cinema of Sensations*, University of Illinois Press, Urbana-Chicago-Springfield 2014, p. 97; G. Studlar, *«Out Salomeing Salome»: Dance, The New Woman, and Fan Magazine Orientalism*, in «Michigan Quarterly Review», 34, 4, 1995, pp. 487-510, poi in M. Bernstein, G. Studlar (eds.), *Visions of the East: Orientalism in Film*, Rutgers University Press, New Brunswick 1997. Cfr. anche A. Masecchia, C. Tognolotti, *Metamorfosi e sovrimpressioni*, cit. Inoltre, sui nessi tra fumo, Oriente e genere, L. Grotenhuis, *Fumo proibito: la sigaretta erotica dell'Odalisca*, in «Via», 11-12, 2017, https://journals.openedition.org/viatourism/1733#quotation.

[18] R. Bargiel, S. Le Men (dir.), *La Belle Époque de Jules Chéret. De l'affiche au décor*, Éd. Les Arts décoratifs-BNF, Paris 2010; R. Klein, *Cigarettes Are Sublime*, Duke University Press, Durham 1993 (tr. it. *Seduzione della sigaretta*, Archinto, Milano 1994).

[19] R. Klein, *Cigarettes Are Sublime*, cit., p. 8.

Il film di Dulac però, modifica questa rappresentazione della sigaretta facendone subito un attributo della *new woman* del decennio che si sta aprendo[20] e dell'emancipazione femminile delle *années folles* che si ritrova non senza ambiguità nelle pubblicità con Joséphine Baker[21] e in modo più deciso in un dipinto come *Femme à la cigarette* (1920) di Henri Lebasque o nell'ancor più esplicito *La Chambre bleue* (1923) di Suzanne Valadon[22].

Nel film, il rapporto con la sigaretta è emblematico: il marito la proibisce alla moglie ma lei continua a fumare – e d'altra parte il divieto è pronunciato senza convinzione. Tutto ruota in effetti intorno alla coppia eterosessuale come rapporto di potere e ne propone lo smantellamento, ponendo in relazione la libertà con cui la donna agisce, soprattutto uscendo di casa sola o con un amico, con la crisi in cui il marito cade quando d'un tratto realizza di essere troppo vecchio per sua moglie. Il film sottolinea quindi anche il carattere non scontato dell'unione di una giovane donna con un uomo che potrebbe esserne il padre[23]. Non è un caso, quindi, se nella sceneggiatura le indicazioni sul personaggio di Denise la paragonano più volte a una bambina[24].

Il personaggio rassegnato di Pierre, anche grazie all'interpretazione estremamente sobria di Signoret, rinvia insomma alla crisi della mascolinità del primo dopoguerra[25], che Dulac propone di risolvere nel suo film sottraendo il rapporto di coppia alla dimensione oppositiva[26]. In termini cinematografici la netta contrapposizione tra la libertà femminile – che parte dal corpo tramite i movimenti di Denise – e il potere maschile in declino – la stasi di Pierre – viene superata nella scena prefinale in cui i due condividono, rubandosela a vicenda, una sigaretta.

[20] D. Nourrisson, *Cigarette. Histoire d'une allumeuse*, Payot, Paris 2010, p. 164 e s. La sigaretta è simbolo di emancipazione anche per il personaggio di Lola di *La belle dame sans merci* (G. Dulac, 1920). Cfr. T. Williams, *Germaine Dulac*, cit., p. 112.

[21] Per esempio la nota pubblicità delle sigarette Havanaises. A partire dagli anni Venti la sigaretta viene pubblicizzata anche come modo per ottenere il fisico snello della *new woman*, cfr. J. Heiman, S. Heller, *20th Century Alcohol and Tobacco Ads*., Taschen, Köln 2022.

[22] G. Pollock, *L'œuvre de Suzanne Valadon au prisme de la pensée féministe*, in Aa.Vv., *Le Clan Valadon*, Centre Pompidou-Metz, Metz 2023, pp. 6-13.

[23] G. Vincendeau, *Daddy's Girls (Oedipal Narratives in 1930s French Films)*, in «Iris», 8, 1988, pp. 70-81.

[24] Fonds Dulac 36B3.

[25] M. Juan, *Les Années folles*, cit., p. 92 e s., A. Maugue, *L'Identité masculine en crise au tournant du siècle*, Payot, Paris 2001; A. Rauch, *L'Identité masculine à l'ombre des femmes*, Fayard, Paris 2004; F. Thébault, *Guerre et rapports de sexe*, in Ead. (dir), *Histoire des femmes en Occident. Le XXe siècle*, Plon, Paris 1992, pp. 67-70. Altri personaggi maschili riflettono questa crisi, cfr. T. Williams, *Germaine Dulac*, cit., p. 57.

[26] Cfr. P. Bourdieu, *La Domination masculine*, Seuil, Paris 1998 (tr. it. *Il dominio maschile*, Feltrinelli, Milano 1999).

Il movimento come rottura delle convenzioni

Dulac sceglie di raccontare la storia di un destino ineluttabile dal punto di vista della vittima (il marito), come in un melodramma[27], il cui meccanismo viene però polverizzato dalle scene che mostrano Denise agire sola fugando agli occhi dello spettatore ogni sospetto di infedeltà a Pierre e poi nello scioglimento che conduce alla fine del film, con la spiegazione in flashback che, come nei serial dell'epoca, mostra Denise sostituire la scatola contenente la sigaretta letale. Cosicché un momento potenzialmente tragico si trasforma in una scena piena di ironia in cui la donna recita la parodia di un suicidio di coppia (che non ha luogo in quanto la sigaretta non è avvelenata).

Nella sua recensione, Delluc non sembra cogliere questo punto, tant'è che il giovane critico lamenta una mancanza di emozioni dovuta alla scena finale «troppo aggraziata» e considera il film inferiore a quello precedente, *Le Bonheur des autres*[28], oggi considerato perduto.

Notiamo che una delle versioni della sceneggiatura di quest'ultimo termina – in quella definitiva è un prefinale[29] – con un'immagine che si ricollega alle sperimentazioni dell'avanguardia abbinate al melodramma (che anche qui tra l'altro sembra proporre una mascolinità non conforme) e impiega il motivo del fumo, il quale diventa una metafora del cinema stesso e del suo potere trasformativo: «Teddy fuma […]. Una dissolvenza fa apparire e poi sparire il volto di Ginette nel fumo della sua pipa. Piange». Cosicché la dissolvenza incrociata rivela al personaggio il suo amore inconfessato.

Probabilmente in *La Cigarette* Delluc sente la mancanza di una tale raffinatezza linguistica: Dulac affida al fumo e alla sigaretta i meccanismi psicologici dei personaggi trattandoli sul piano figurativo, tematico e narrativo, restando al di qua del suo «impressionismo»[30], anche se il film comporta una serie di temi (il suicidio dell'uomo, la coppia, lo sport) e forme (il cerchio, l'acqua, la natura, la gestualità, la danza e il movimento del corpo femminile) costituitivi del suo «cinema delle sensazioni»[31].

[27] T. Elsaesser, *Tales of Sound and Fury. Observation on the Family Melodrama*, in «Monogram», 4, 1972, pp. 2-15, p. 13.

[28] L. Delluc, *La Cigarette*, cit.

[29] Fonds Dulac 28B2 e 30B2.

[30] D. Bordwell, *French Impressionist Cinema*, Arno, New York 1980. Notiamo che la sceneggiatura (Fonds Dulac 36B3) rivela una maggior fluidità delle immagini rispetto al risultato finale e che Dulac considera il film come debutto nel «film psicologico». Cfr. G. Dulac, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Light cone, Paris 2020, p. 233 e S. Petit, *Germaine Dulac, entre classique, moderne et avant-garde*, https://www.cinematheque.fr/article/1521.html.

[31] G. Dulac, *Les esthétiques, les entraves, la cinégraphie intégrale* (1927), in *Écrits sur le cinéma*, cit., pp. 98-105, p. 100, E. De Miro, *Germaine Dulac e il cinema integrale*, in «Cinema 60», 142, 1981, pp. 15-22; T. Williams, *Germaine Dulac*, cit.

La cineasta smonta però, lo si è detto, i termini melodrammatici del film attraverso il personaggio di Denise e grazie alla recitazione di Brabant. Apparendo come un personaggio discendente, dal punto di vista iconografico, da un modello preraffaellita – si pensi a *Love's Messenger* (1885) di Marie Spartali Stillman[32] – e, dal punto di vista comportamentale, dalla figura della flâneuse descritta da Anne Friedberg[33], è una donna libera nei suoi movimenti.

Il film perviene quindi alla sua conclusione strutturandosi in base agli andirivieni di Denise e opponendo alla staticità e alla pesantezza di Pierre il moto e la leggerezza della donna[34], che la macchina da presa ci mostra più volte saltellare, quasi danzando, in giardino, circondata da due colombe che svolazzano come a sottolineare da un lato la sua spontaneità, dall'altro, l'armonia dei suoi movimenti con quelli della natura (che rimandano alla passione di Dulac per Isadora Duncan)[35]. Il dinamismo di Denise, imprevedibile dal punto di vista del personaggio maschile propenso al melodramma, crea situazioni che ne frustrano i meccanismi, pervenendo ad un lieto fine che si rivela ironico proprio nei confronti di questo genere cinematografico[36].

La Cigarette doveva aprirsi con Pierre che concedeva alla moglie di fumare un po' della sua sigaretta[37] e chiudersi, come effettivamente fa, sui due che fumano insieme ognuno la propria sigaretta, marcando quindi un'evoluzione che approda a un'immagine simbolicamente paritaria del matrimonio [fig. 3]. Questa proposta non viene fatta rientrare, come suc-

[32] Si tratta di un'ipotesi, avvalorata tuttavia da altri riferimenti all'arte preraffaellita: *La belle dame sans merci* è anche il titolo di un disegno di Dante Gabriele Rossetti (1848), mentre Madame Beudet (*La sorridente signora Beudet*) verrà descritta da Dulac come «Sainte Cécile, école des préraphaélites», cfr. T. Williams, *Germaine Dulac*, cit., p. 127. Inoltre, pittrici preraffaellite come Spartali Stillman possono essere viste come protofemministe, cfr. J. Marsh, P. Funnell, *Pre-Raphaelite Sisters*, National Portrait Gallery Publications, London 2019.

[33] A. Friedberg, *Window Shopping. Cinema and the Postmodern*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 1993, p. 36 e s. e 47-106; V. Pravadelli, *Le donne del cinema. Dive, registe, spettatrici*, Laterza, Bari 2014, pp. 4-9.

[34] Cosicché, la leggerezza si discosta completamente dalla frivolezza e si oppone agli schemi precostituiti del vivere. Cfr. I. Calvino, *Leggerezza*, in *Lezioni americane*, Rizzoli, Milano 1988, pp. 7-27. Tra l'altro lo scrittore cita più volte le figure dell'uccello e della danza, che ritroviamo nel film abbinate a Denise.

[35] T. Williams, *Germaine Dulac*, cit., p. 153. Ricordiamo anche la passione iniziale di Dulac per Loïe Fuller, cfr. Ead., *Germaine Dulac, du figuratif à l'abstraction*, in N. Brenez (dir.), *Jeune, dure et pure! Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France*, Cinémathèque française-Mazzotta, Paris-Milano 2001, pp. 78-82, p. 78.

[36] Come hanno sottolineato molti studi di impostazione gender, nel melodramma le dinamiche del patriarcato sono particolarmente evidenti. Cfr. L. Cardone, *Melodramma*, cit., n. 23, p. 40.

[37] Fonds Dulac, 36B3.

cede nei film successivi di Dulac, che si presentano allora come sintomo e grido d'allerta che l'emancipazione degli anni Venti è già minata nel suo farsi[38].

Fig. 1: *La Cigarette* (G. Dulac, 1919): seduti in auto, Denise (A. Brabant) si presenta nel suo dinamismo e Pierre (G. Signoret) nella sua staticità.

[38] Secondo Williams *La Cigarette* è il risultato di una libertà che viene gradualmente erosa a fronte dei discorsi moralizzanti e conservatori sviluppatisi in Francia dopo la prima guerra mondiale. Ead., *Germaine Dulac*, cit., p. 92.

Fig. 2: *La Cigarette* (G. Dulac, 1919): Pierre (G. Signoret) ha sistemato Denise (A. Brabant) accanto alla mummia della principessa egizia, come se fosse il suo doppio.

Fig. 3: *La Cigarette* (G. Dulac, 1919): alla fine del film ciascuno fuma la propria sigaretta, senza rapporti gerarchici.

*Viandanti vulcaniche: Bergman e Magnani attraverso il paesaggio eoliano**

Simona Busni, Giovanna Santaera

Alla bocca di un vulcano. Sì, bocca; e lingua di lava. Un corpo, un mostruoso corpo vivente, maschio e femmina insieme. Emette, erutta. È un interno anche, un abisso. Qualcosa di vivo, che può morire. Qualcosa di inerte che entra in agitazione, di tanto in tanto […] Ci sono incanti fatti apposta per essere ammirati da lontano, […]. Un punto di vista sulla catastrofe. Era accaduta. Chi si sarebbe aspettato una cosa del genere? […] L'altro punto di vista. Unico per ora: ciò che accade una volta può accadere di nuovo. Vedrete. C'è solo da aspettare. Certo, può darsi che dobbiate aspettare a lungo. Noi ritorniamo. Ritorniamo[1].

Fotogenia, catastrofi e vulcani: tre cose che da Jean Epstein in avanti non sono più state completamente separabili[2]. Si è scelto di partire dalle parole di Susan Sontag, in primo luogo, per provare a circoscrivere uno scampolo di percorso: è Giuliana Bruno a citare il romanzo *L'amante del vulcano* (1995) nel paragrafo dell'*Atlante* intitolato *Scavi vulcanici* come ultimo di una lunga serie di racconti vesuviani che dialogano con il cinema rosselliniano[3]. In secondo luogo, perché ci restituisce un'immagine della catastrofe particolarmente cinematografica: per certi versi, è come se il vulcano – sia esso l'Etna, lo Stromboli o il Vesuvio – e il cinema occupassero uno stesso spazio-tempo metaforico e anacronistico, all'interno del quale entrambi diventano strumenti espressivi di una potenza mitica

* Il saggio è maturato nell'ambito della ricerca del PRIN 2022 PNRR *Catastrophes of Southern Italy. Photogénie and Remediation of Natural Disasters (CAOS)*. Nel dettaglio la stesura di introduzione, conclusione e del paragrafo su Ingrid Bergman è da attribuire a Simona Busni (responsabile unità di ricerca, Università di Catania), mentre quella del paragrafo su Anna Magnani a Giovanna Santaera (assegnista di ricerca, Università di Catania).

[1] S. Sontag, *L'amante del vulcano*, Nottetempo, Milano 2020, e-book (*The Volcano Lover. A Romance*, Doubleday, New York 1992).

[2] Il riferimento è al saggio pubblicato nel 1926 *Il cinematografo visto dall'Etna* – uno dei testi fondativi della riflessione epsteiniana sulla fotogenia – e al film *La montagne infidèle* (1923), recentemente ritrovato e restaurato dalla Filmoteca de Catalunya. Si veda M. Patanè, L. Vichi (a cura di), *Il cinema(tografo) visto dall'Etna. Jean Epstein e l'eruzione del 1923*, Confraternita di S. Egidio Abate, Catania 2023.

[3] Cfr. G. Bruno, *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*, Johan & Levi Editore, Monza 2015, p. 467 (*Atlas of Emotion. Journeys in Art, Architecture and Film*, Verso, New York 2002).

e spettacolare di rivelazione. Da questo punto di vista, può essere interessante riflettere sul modo in cui la presenza femminile reagisce alla fotogenia di determinati luoghi, sfruttando uno dei casi cinematografici più emblematici ed esplosivi: la cosiddetta «guerra dei vulcani»[4], consumatasi agli albori degli anni Cinquanta con protagoniste Ingrid Bergman e Anna Magnani. Com'è noto, entrambe le dive si ritrovano a girare film ambientati alle isole Eolie[5] in cui interpretano personagge "in transito" alle prese con il furore naturale dei vulcani. Le viandanze vulcaniche di Ingrid-Karin e Anna-Maddalena si aprono e si chiudono nel segno di immani disastri e di miracolose sopravvivenze. Il prodromo catastrofico della guerra, infatti, non è un'eruzione, bensì un rogo: della serie, *quando il cinema brucia*[6]. A bruciare, in questo caso specifico, sono gli studi della Minerva Film, casa distributrice di *Roma città aperta* (R. Rossellini, 1945), a Roma. Siamo nel maggio del 1947: dalle ceneri di quella tragedia, salta fuori una lettera di Ingrid Bergman indirizzata a Roberto Rossellini e fatta recapitare al regista un anno dopo, in occasione della festa per il suo quarantaduesimo compleanno organizzata da Magnani.

«I want to get out! I want to get out!»: Ingrid-Karin contro il vulcano

Il testo della lettera è diventato l'incipit di qualsiasi racconto fiorito intorno alla vicenda negli ultimi settant'anni. Solo una notazione sul tanto chiacchierato «Ti amo», che avrebbe fatalmente solleticato le fantasie di Rossellini: come si legge nella *divagrafia* di Bergman[7], la star sostiene che la lettera, nelle intenzioni, dovesse essere buffa e non troppo impegnativa, e che la frase incriminata fosse un retaggio di una battuta da lei pronunciata in *Arco di trionfo* (*Arch of Triumph*, L. Milestone, 1948), film in cui interpreta una ragazza italiana (quindi una straniera[8]) che, in punto di morte, dichiara il suo amore. Potremmo quindi azzardare che il movi-

[4] Si rimanda principalmente a A. Anile, M.G. Giannice, *La guerra dei vulcani. Storia di cinema e d'amore*, Le Mani, Genova 2000, e al documentario *La guerra dei vulcani* (2012) di Francesco Patierno.

[5] *Stromboli (Terra di Dio)* (R. Rossellini, 1950) e *Vulcano* (W. Dieterle, 1950).

[6] Cfr. M. Bodini, E. Mosconi, *Quando il cinema brucia. Incidenti e catastrofi nei cinematografi dei primi tempi*, in *Apocalissi italiane. Il cinema e la televisione di fronte ai disastri del Novecento*, in «Immagine. Note di storia del cinema», 21, 2020, pp. 17-43.

[7] Si veda I. Bergman, A. Burgess, *La mia storia*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1981 (*My Story*, Delacorte Press, New York 1980). Sulla diva svedese si veda anche N. Lodato, F. Brignoli, *Ingrid Bergman, la vertigine della perfezione*, Le Mani, Genova 2010.

[8] «La personaggia media di Bergman è tipicamente una straniera in cerca di se stessa», G. Bruno, *Atlante delle emozioni*, cit., p. 473.

mento fatidico della sua viandanza si inneschi proprio a partire da questa scena e proceda poi attraverso tutta una serie di *varianti*[9]. In *Stromboli* il clamore dell'estraneità della protagonista sembra quasi consustanziarsi in un armonico squilibrio tra «eruzione e attesa»[10] fino al controverso finale, che risolve il conflitto spirituale tra le sfumature enigmatiche del risveglio sulla cima del vulcano.

È interessante provare a stabilire, ammesso che sussista, un eventuale primato attrazionale tra la presenza schermica di Bergman e quella del vulcano. Di fatto è quest'ultimo a palesarsi per primo fin dai titoli di testa della versione italiana sottoforma di «dense esalazioni di fumo»[11] bianco sul nero dei cartelli. A seguire veniamo introdotti direttamente nell'esterno notte del campo profughi di Farsa, sul muro e sul filo spinato. Karin compare al termine di alcuni mezzi primi piani sulle altre donne all'interno della baracca, senza particolari strategie retoriche di dilazione[12]: il corpo divistico assume rilievo guadagnando, fin da subito, la centratura. Non è di certo con le altre interpreti che dovrà contendersi il privilegio figurativo. Non a caso, l'incipit posticcio della versione americana del film, targata RKO, è completamente sbilanciato verso il divo vulcano: dopo i titoli (che scorrono sull'immagine di una carta geografica), una voce narrante interviene per introdurre le successive immagini documentarie relative alle scene di eruzione – probabilmente riferibili al Vesuvio, come sottolinea Rossellini stesso, commentando i tagli sul suo film: «Così il misterioso vulcano è subito presentato»[13].

La sequenza dell'arrivo sull'isola offre ulteriori spunti di riflessione: «Ora si vede bene 'u vulcano!», annuncia Antonio (M. Vitale), il marito di Karin, indicandolo con il dito, e accompagna la donna sul punto dell'imbarcazione in cui si vede meglio. Per un istante sono tutti e tre compresi nell'inquadratura, ma l'entrata effettiva del vulcano è mediata dalla soggettiva basculante di Karin attraverso un movimento di macchina verticale che scioglie qualsiasi riserva sull'identità del vero deuteragonista del film: iper-visibile, eccedente, eterno. Quella visione perturbata anticipa

[9] Cfr. E. Dagrada, *Le varianti trasparenti. I film con Ingrid Bergman di Roberto Rossellini*, LED, Milano 2008.

[10] *Ivi*, p. 75.

[11] *Ivi*, p. 98.

[12] Cfr. F. Vitella, *Domanda divistica e "vedettizzazione" dell'attore. L'entrata della star nel cinema italiano del secondo dopoguerra*, in «L'avventura. International Journal of Italian Film and Media Landscapes», 2, 2021, pp. 160-180, e Id., *Maggiorate. Divismo e celebrità nella nuova Italia*, Marsilio, Venezia 2024.

[13] E. Dagrada, *Le varianti trasparenti. I film con Ingrid Bergman di Roberto Rossellini*, cit., p. 476.

l'andamento sussultorio dei suoi sguardi futuri: aliena in un ambiente alieno, Karin ha difficoltà a guardare ciò che le sta intorno e che non conosce[14].

Volendo trovare una formula in grado di descrivere le sue peregrinazioni, potremmo rifarci al tipico percorso geo-vulcanologico della *scalata* al cratere, come *letteralizzazione* del desiderio di fuga della protagonista[15]. L'isola è deserta, nelle case non ci sono mobili: la viandanza di Karin si oppone con forza alla vertigine del vuoto, al confinamento, alle geometrie asfittiche e primitive dei sentieri tracciati, alla violenza, alla caducità, alla chiusura mentale dei pescatori, del sacerdote e delle donne. Karin è diversa, appartiene a un'altra razza, è una pioniera. La sua è una sfida alla topografia del luogo: vuole sormontare il vulcano, colmare le differenze (l'eruzione rappresenta per lei un momento quasi epifanico perché scopre che si può *passare dall'altra parte* e raggiungere Ginostra). Per riprendere, ancora una volta, Giuliana Bruno, la volontà di Karin probabilmente è quella di *farsi mappa*. In questo, occupa il polo opposto del movimento rispetto a un'altra sua variante rosselliniana, la Katherine di *Viaggio in Italia* (R. Rossellini, 1954), impegnata in un analogo viaggio interiore di stampo vulcanico con esiti invertiti: Karin *ascende* (in un senso che vagheggia l'afflato mistico di tutto il cinema rosselliniano del periodo), Katherine *discende*, il suo è piuttosto il racconto geologico di uno *scavo*. Battendo il territorio napoletano, scandaglia le sue profondità mortifere di *città eruttiva, malata di decomposizione*[16]; calandosi nell'abissale sottosuolo dell'area, arriva a conoscere il proprio corpo[17]. Qui Bruno riprende Jean-Paul Sartre e tira in ballo il movimento di *svaginazione*, associato comunemente alle stelle marine, che digeriscono all'esterno: il ventre di Napoli è ubiquo, ogni cosa (il cibo, il sesso, la morte, il passato) si estroflette, diventa in qualche modo visibile[18]. Per Karin potrebbe invece valere un antitetico *invaginamento*: è l'esterno a introflettersi – non a caso, Karin (e come lei Ingrid nella realtà) resta incinta, accoglie la vita dentro di sé e introietta le sembianze del vulcano come organismo vivente di rigenerazione. «Condotta al vertice della sua cocente disperazione»[19], la creatura sradicata finalmente incontra il suo straripante Creatore, antagonista, e lo supplica di darle il coraggio necessario per affrontare il futuro. Non ha

[14] Cfr. *ivi*, p. 73.
[15] Cfr. G. Bruno, *Atlante delle emozioni*, cit., p. 437.
[16] *Ivi*, p. 467.
[17] Cfr. *ivi*, p. 470.
[18] Cfr. *ivi*, pp. 464-465.
[19] R. Rossellini, *Il mio metodo. Scritti e interviste*, a cura di A. Aprà, Marsilio, Venezia 2006, p. 75.

bisogno di mediazione, è lei stessa varco, passaggio. Ha vinto la sua sfida: senza chiedere, ha *trovato* quello che gli altri si limitano a cercare[20]. E questo è tipicamente femminile.

Il fuoco di Anna-Maddalena

La vetta fumante ricreata tra il nome di Anna Magnani seguito, poco dopo, dal titolo del film *Vulcano* segnala il «travelogue visivo»[21] fra l'attrice e il paesaggio eruttivo eoliano. Un nesso che, alla luce della cronaca bellica sul film[22], *mette in rilievo* anche la donna. Alle aspettative dei «focosi italiani» rispetto all'esplosione di «violenti fuochi d'artificio» o di reazioni «dal caos più totale all'omicidio», come nota la critica hollywoodiana Parson[23], la diva sembra rispondere con una *catarsi filmica eruttiva*, avvalorata dal ruolo per la sua elaborazione[24].

La scintilla del ritorno di una prostituta nell'isola nativa, ideata dai ragazzi della Panaria con Rossellini (riadattata in *Stromboli*)[25], sviluppa un *itinerario spazio-temporale* attraverso diversi *corpi vulcanici* portatori di ambivalenti sensi e atti di distruzione e rinnovamento. Il legame fisico-simbolico è rappresentato sin dall'apertura dalle *descrizioni incarnate* di Vitaliano Brancati del paesaggio delle isole, mentre le immagini si muovono intorno alle fumarole e alla bocca del vulcano, come: «Antichi vulcani corrosi dal mare. Ossa di isole impastate di fuoco e cenere».

L'approdo della protagonista apre ai *movimenti ecopolitici* nell'arcipelago[26]. Prima di vedere Maddalena, gli isolani vengono descritti sulla barca che la trasporta come «persone che non si muovono mai» e che «se

[20] Il riferimento è alla citazione biblica da Isaia (65-I) presente nei titoli di testa della versione italiana del film.

[21] G. Bruno, *Atlante delle emozioni*, cit., p. 14.

[22] Cfr. A. Anile, M.G. Giannice, *La guerra dei vulcani. Storia di cinema e d'amore*, cit.

[23] Riportato in M. Hochkofler, *Quant'è bona stasera la Magnani*, in Id., *Anna Magnani. La biografia*, Bompiani, Milano 2013, e-book.

[24] Dalla biografia di Hochkofler si legge che Anna discute con il regista il progetto e suggerisce anche nomi per la scrittura della sceneggiatura. Per il suo ruolo sul set si vedano le foto in R. Cedrini, *Le Eolie della "Panaria Film" 1946-1949*, Edizioni del Centro Studi, Lipari 2002.

[25] Le riprese di *Vulcano* iniziano più tardi rispetto a *Stromboli*, che procede senza sceneggiatura. Magnani e il team della Panaria cercano di carpire informazioni, ma scoprono solo che entrambe le attrici scaleranno i due vulcani. Cfr. M. Hochkofler, *Anna Magnani. La biografia*, cit., e-book.

[26] Ricordiamo che alcune scene, con conseguenti difficoltà di spostamento di troupe e Magnani, sono state girate in altre aree dell'arcipelago che condividono la stessa origine vulcanica (cave pomice di Canneto a Lipari, la spiaggia di Rinella e il sagrato della chiesa a Salina mentre le case e le rocce sono di Vulcano). Cfr. *ibid*.

migrano tendono a farvi ritorno». Nel suo caso si tratta però di un *ritorno forzato*. La personaggia, nata a Vulcano, si era trasferita a Napoli, dove era diventata una prostituta, ed è costretta a rientrarvi per un ordine poco chiaro della *polizia del buon costume*. Seguendo le logiche di *star entrance*[27], l'ingresso è ritardato. L'invisibilità e l'emersione possono suggerire, come vedremo soprattutto per la catastrofe naturale, un legame fra mobilità (filmica) delle donne e loro ruolo rispetto al disastro, all'ambiente e al contesto sociale[28].

Nelle sequenze dall'arrivo alla salita verso casa, la percezione dell'*abito-habitus* delle isolane e della protagonista si pone come una nuova forma di «architexture»[29] fra differenti spazi e i moti dei corpi abbigliati (fra le vie scoscese, le case su più livelli diroccate, la spiaggia, costituiti da materiale lavico). Le prime, quasi tutte in nero – come *pietre effusive* –, sembrano venir giù o balzare da un angolo all'altro, con movimenti sgraziati, in attesa che gli uomini rientrino. La variopinta Maddalena, invece, procede lentamente insieme al suo cane mantenendo, nonostante le asperità del percorso, una presenza *sinuosa come la lava*, sotto gli sguardi giudicanti delle altre. Durante la camminata, per mezzo di un monologo interiore e alcune soggettive, non a caso la protagonista *misura con i passi* il tempo trascorso dalla partenza all'arduo rientro, grazie soprattutto a una *sosta* in cui si appoggia contro un muro pieno di spaccature e nota una crepa di diciotto anni prima (segno del predominio del vulcano e della mancata reazione degli isolani).

Nel film, i *movimenti confinati* si traducono in «circuiti in espansione» tramite l'esperienza fisica che diventa interiore, di cui l'eruzione sembra l'apice[30]. Prima delle ascese, i brontolii del vulcano riflettono lo stato irrequieto della protagonista e la percezione del massiccio come minaccia oltre la comunità. L'identificazione e il confronto saranno cruciali nei movimenti successivi.

Le cattiverie verso la prostituta e la giovane sorella (G. Brooks), ignara della sua vita, portano Maddalena a camminare sugli accidentati fianchi del vulcano. L'asprezza del panorama sembra la condizione migliore per una *personale ricerca* di pace. Lì avviene l'incontro, apparentemente casuale, con

[27] Cfr. F. Vitella, *Maggiorate. Divismo e celebrità nella nuova Italia*, cit., pp. 69-124.

[28] Si vedano le idee e gli sviluppi a partire da Sara Ahmed in: M. Ceuterick, *Affirmative Aesthetics and Wilful Women. Gender, Space and Mobility in Contemporary Cinema*, Palgrave Macmillan, Bergen 2020, pp. 1-28; e, più in generale, E. Enarson, *Women Confronting Natural Disaster. From Vulnerability to Resilience*, Lynne Rienner Publisher, London 2012.

[29] G. Bruno, *Atlante delle emozioni*, cit., pp. 124-126.

[30] P. Marrati, *Gilles Deleuze. Cinéma et philosophie*, Presses Universitaires de France, Paris 2003, p. 93. Le considerazioni di Deleuze sono riferite a *Stromboli*.

Giulio (E. Ciannelli), il "guardiano del vulcano", una vecchia conoscenza, poco spiegata. Nel *percorso di avvicinamento*, l'uomo scende dall'alto mentre la donna conquista uno spazio non abituale per un soggetto simile (anche se la difficoltà dell'itinerario per entrambi è riflessa dalle ombre dei corpi sul terreno e dai passi impervi). Il guardiano, la cui saggezza è legata alla prolungata permanenza nel luogo, spinge la personaggia a rileggere la fuga come ricerca dentro di sé. Maddalena era salita sul vulcano perché le altre donne le avevano impedito di entrare in chiesa, a cui aveva risposto rabbiosamente che «Dio è ovunque». Giulio le annuncia allora che, se qualcuno impedisce la visita a *Dio*, è *Lui* a venire. Si tratta di un'anticipazione sibillina dell'eruzione finale, che sopraggiungerà fino agli estremi dell'isola, dopo l'uccisione da parte di Maddalena del fosco palombaro (R. Brazzi) di cui l'ingenua sorella diventa amante. Questo passaggio introduce la connessione tra l'*impetuoso percorso* della potenza vulcanica come una divinità terrena e dell'anti-divina protagonista.

La seconda salita segue un altro scontro con la *coriacea presa di posizione* delle altre donne, stavolta rispetto all'aiuto richiesto dalla protagonista per salvare la sorella dal furfante che intende circuirla. Disperata, sale scalza verso il cratere, mentre si stringe le braccia al petto. Più che andare verso qualcuno, sembra ancora una volta *cercare un luogo tutto per sé*, pur procedendo a fatica tra il margine, le crepe e i gas che orientano il suo sguardo verso la conoscenza del paesaggio antistante. Lucia Cardone sottolinea l'importanza della relazione tra il passo delle donne e il regime scopico nell'esplorazione del sé[31]. In mezzo alle esalazioni, avviene il secondo incontro con il guardiano, il cui abbraccio segna la congiunzione fra divino e anti-divino. La donna perduta sceglie di non fuggire e rimanere sull'isola per salvare la sorella, anche se, forse cristianamente, non si sente degna di farlo. Interessante il fatto che la superiorità di Maddalena rispetto alle altre isolane, secondo Giulio, si evinca dalla *differenza delle tracce* in cima al vulcano rispetto a quelle degli altri uomini, rinsaldando il rapporto geopolitico del moto nell'isola.

Servirà però una *catastrofe* per sconfiggere un uomo più forte di lei; o, come suggerisce Giulio, se non c'è «qualcuno che ci dà una mano». Maddalena uccide il palombaro, impedendogli di risalire durante un'immersione, e salva la sorella configurando un paradossale ribaltamento cristologico (rafforzato dalle invocazioni a Dio e dalle immagini in cui è appoggiata all'albero a croce della barca). Ma è nella sequenza finale che emerge con forza l'intreccio tra l'inferno dell'esplosione della divinità-

[31] L. Cardone, *Erranti e impreviste. Donne che camminano sugli schermi e nelle città del cinema italiano*, in «CoSMo», 17, 2020, pp 35-48, p. 36.

vulcano e il *sacrificio nel fuoco* dell'anti-divina Maddalena, con una ricaduta nel contesto sociale. L'eruzione irrompe, infatti, nel momento in cui, recuperato il cadavere in spiaggia, la polizia comincia a cercarla tra la folla. Il vulcano travolge tutto, costringendo tutti alla fuga. Sembra quasi una punizione indirizzata all'intera comunità. In un minuto e mezzo, il montaggio visivo e sonoro trasmette il senso del caos come distruzione esterna e, al contempo, rigenerazione collettiva. Veniamo *sprofondati* nella sorgente infernale, quando l'ultimo degli abitanti in fuga cade in basso, verso il vuoto, e Maddalena sembra *riemergere* da quel fondo. I passi affaticati si chiudono con una *camminata drammatica*, fino a una stasi poco prima di essere seppellita dalla cenere in cui il primo piano del volto, parzialmente occultato dalle fiamme, la assurge a *centro propulsivo* del fuoco magmatico.

Il finale tragico e le successive scene, che sottolineano la ciclicità naturale, rimandano a «traiettorie di emancipazione spesso troncate»[32]. Bisogna considerare, come suggerisce Maud Ceuterick[33], il legame tra la soggettivazione di ogni esperienza e i movimenti e le scelte intenzionali che l'hanno preceduta. Attraverso la mediazione di Magnani (attrice e donna tradita)[34], il personaggio di Maddalena e il vulcano si legano attraverso i moti fino all'infuocata catastrofe. Non a caso, la critica ha definito «vulcanico» lo stile dell'attrice, nonché in grado di «modulare una crisi»[35]. In accordo con Rosi Braidotti, l'azione e le tracce che ne conseguono manifestano gli effetti delle forze in campo, con un nomadismo anche non umano[36] (si vedano anche gli animali presenti nel film e sul set con lei). L'affermazione della singolarità di Anna-Maddalena passa quindi all'interno di un *percorso dirompente* come *icona vulcanica* che si delinea tra moti di adattamento e autonomia nello spazio reale e in quello più ideale del film. Se in altre opere, legate a contesti popolari e urbani, Anna Magnani è un corpo che si muove verso l'astrazione,

[32] M. Carnicé Mur, *Il gesto ribelle della femminilità moderna. La performance di Anna Magnani nel periodo 1946-1950*, in L. Cardone *et al.* (a cura di), *Sentieri selvaggi. Cinema e Women's Studies in Italia*, in «Arabeschi», 18 2021, http://www.arabeschi.it/collection/sentieri-selvaggi-cinema-e-womens-studies-in-italia/#sentieri-selvaggi-cinema-e-womens-studies-in-italia.

[33] M. Ceuterick, *Affirmative Aesthetics and Wilful Women. Gender, Space and Mobility in Contemporary Cinema*, cit. p. VI.

[34] Matilde Hochkofler ricorda che Magnani «non nasconde a sé stessa che *Vulcano* è la sua risposta a *Stromboli*, che il suo uomo gira poco lontano con quella "traffichina" della Bergman, come l'aveva chiamata fin dal primo momento». Cfr. M. Hochkofler, *Anna Magnani. La biografia*, Bompiani, Milano 2013, e-book.

[35] M. Carnicé Mur, *Who Am I? Acting Style in the Art of Anna Magnani*, in «L'Atalante», 19, 2015, pp. 43-50, p. 48.

[36] R. Braidotti, *Nomadic Subjects. Embodiment and sexual difference in contemporary feminist theory*, Columbia University Press, New York 2011.

partendo dalla realtà storica[37], qui il suo realismo vitalistico si impasta con le dinamiche naturali per spingere il suo corpo a una forma di *mobilitazione* dentro uno spazio angusto eppure libero, fino a spingersi verso un (auto) annullamento totale ma rigenerativo.

Conclusioni

Per chiudere idealmente il cerchio, è sufficiente accennare alla disastrosa prima di *Vulcano*, che si tiene al cinema Fiamma di Roma nel febbraio del 1950[38]. Succede di tutto: la proiezione viene interrotta più volte per inconvenienti tecnici, Magnani non si presenta perché viene data la notizia della nascita di Roberto, il figlio di Rossellini e Bergman. Scorrendo alcune delle immagini riconvocate nel documentario di Francesco Patierno *La guerra dei vulcani*, si nota che in platea quella sera c'è una giovanissima Monica Vitti, altra celebre viandante vulcanica per Antonioni (*L'avventura*, 1960). Quasi un monito fotogenico a testimonianza del fatto che «ciò che accade una volta può accadere di nuovo. Vedrete. C'è solo da aspettare. Certo, può darsi che dobbiate aspettare a lungo. Noi ritorniamo. Ritorniamo»[39].

[37] Oltre ai contributi già citati, si vedano M. Pierini, *Recitazione e rotocalchi, movimento e fissità. Anna Magnani: 1945-1948*, in L. Cardone *et al.* (a cura di), *Vaghe stelle. Attrici del/nel cinema italiano*, in «Arabeschi», 10, 2017, pp. 407-412; S. Culhane, *Street cries and Street Fights: Anna Magnani, Sophia Loren and the popolana*, in «The Italianist», 37, 2, 2017, pp. 254-262; G. Carluccio *et al.* (a cura di), *Effetto Magnani. Sguardi sull'attrice e sulla diva*, Cue Press, Imola 2022. Si rimanda in particolare ai lavori di C. Tognolotti, *Una «figura masaccesca deteriorata». Anna Magnani in "Mamma Roma"*, in C. Pontillo (a cura di), *Lampeggiare nello sguardo. Attrici e attori nel cinema di Pasolini*, in «Arabeschi», 20, 2022, pp. 341-347; Ead., *Anna verrà. Per una cartografia di Anna Magnani*, in «Fata Morgana Web», 26/06/2023 (https://www.fatamorganaweb.it/per-una-cartografia-di-anna-magnani/); Ead., *Occhi senza palpebre. La scrittura di sé di Anna Magnani*, in «L'avventura. International Journal of Italian Film and Media Landscapes», Numero speciale, 2024, pp. 35-51.

[38] Cfr. A. Anile, M.G. Giannice, *Se una notte d'inverno un proiezionista… La mano del destino sulla disastrosa "prima" di Vulcano*, in «Fata Morgana Web», 30/07/2024, https://www.fatamorganaweb.it/se-una-notte-dinverno-un-proiezionista/.

[39] S. Sontag, *L'amante del vulcano*, cit.

Fig. 1: *Stromboli terra di Dio* (R. Rossellini, 1950): ascesa di Karin (I. Bergman).

Fig. 2: *Vulcano* (W. Dieterle, 1950): ascesa di Maddalena (A. Magnani).

Fig. 3: *Vulcano* (W. Dieterle, 1950): Maddalena (A. Magnani) durante l'eruzione finale.

Fig. 4: *Stromboli terra di Dio* (R. Rossellini, 1950): il risveglio di Karin (I. Bergman).

Haila, Sira e le altre: Apolline Traoré, oltre confine

Farah Polato

La produzione filmica recente di Apolline Traoré coniuga narrazioni di forte presa per il rinvio ad avvenimenti e fenomeni di stretta attualità con una formalizzazione compositiva capace di sollecitare percorsi paralleli di senso. Dai rivolgimenti interni di Haïti alla guerra civile in Costa d'Avorio in *Desrances* (2019) sino al fenomeno del terrorismo che insanguina il Burkina Faso e altri Paesi dell'Africa occidentale in *Sira* (2023), gli eventi narrativi si inquadrano in un presente segnato da una violenza devastante portata contro la popolazione civile. Le opere in questione si prestano altresì a essere accostate per le traiettorie delle protagoniste: giovani donne, guerriere loro malgrado [fig. 1], la cui lotta per la sopravvivenza si fa metonimica di una lotta collettiva; al contempo, il loro agire evidenzia e persegue l'esigenza di una rifondazione. Il trattamento permette di mantenere attivo il doppio livello, quello dei quadri storici richiamati e quello della narrazione, nutrita dalle, diverse, tradizioni dei generi cinematografici.

Lo stilema narrativo, e simbolico, della "deviazione" è motore narrativo condiviso: alterazione di uno spostamento programmato che viene a perdere, tragicamente, l'obiettivo per cui è stato intrapreso esponendo il soggetto a un'erranza in cui l'usuale geometria sociale viene alterata, compresa quella dei ruoli maschili e femminili. Da tale disassamento si apre la possibilità di una rinegoziazione di portata più ampia rispetto alla contingenza. D'altro canto, il sommovimento richiede un atto di riconoscimento affinché il processo avviato sia relazionale e non impositivo[1]. La deviazione sopraggiunge nell'incombere della violenza. Mai sminuita nella sua portata, resa compatta dagli eventi storici evocati, essa diventa, quando non subita come forza impari e sovrastante, innesco per un movimento "altro", di carattere profondamente trasformativo, cui concorrono le protagoniste, ma non solo. In questo movimento di profondità, e che sopravanza i singoli episodi del racconto, possiamo allora trovare la congiunzione tra la presa in carico dei riferimenti storico-contestuali e il lavoro del linguaggio

[1] Sul tema del riconoscimento si rinvia a P. Ricoeur, *Percorsi del riconoscimento*, R. Cortina Editore, Milano 2005 (*Parcours de la reconnaissance. Trois études*, Stock, Paris 2004).

audiovisivo. In ciò il motivo si connette a un altro elemento proprio del cinema di Traoré, quello dell'attraversamento dei confini, tanto concreti quanto socio-culturali, colti sia nella materialità dei loro costrutti sia nello slancio dei personaggi e, in particolare, delle personagge, a valicarli, se non a metterli in discussione.

Prima di entrare nel merito, alcune note sulla biografia professionale di Traoré e sul suo cinema, a sua volta esito di dislocazioni e permanenze. Cineasta e produttrice, Apolline Traoré è nata nel 1976 a Ouagadougou, in Burkina Faso. Inizia presto a viaggiare al seguito della famiglia. Formatasi all'Emerson College di Boston, negli Stati Uniti, nei primi anni Duemila rientra in Burkina Faso. Il suo operato suscita l'attenzione di Idrissa Ouédraogo, il «Maestro»[2] del cinema burkinabè, che ne coglie il potenziale. Nelle dichiarazioni, la regista parla del proprio stile come esito delle frequentazioni delle due geografie del cinema: quella statunitense, per il consolidamento delle competenze tecniche e delle pratiche produttive, e quella africano-burkinabè, in primo luogo per le storie e i loro contenuti ma anche in relazione a una concezione ritmico-temporale che lavora dall'interno le strutture di genere cinematografico, soprattutto quelle improntate all'azione.

Beniamina di un pubblico trasversale, deve la notorietà, oltre che ai film, alla consapevole gestione di una presenza pubblica e mediale mai timorosa di occupare la scena. La posizione acquisita in ambito culturale nel suo Paese è avallata da titoli e incarichi onorifici quali, nel 2019, l'attribuzione di Chevalier[è] de l'Ordre du Mérite, des Arts, des Lettres et de la Communication e, nel 2020, di Ambasciatrice del Museo Nazionale del Burkina Faso.

Altrettanto deciso è l'impegno, in qualità di autrice e produttrice, in favore dell'affermazione delle donne nella società, attestato da prestigiose istituzioni di settore, tra cui l'onorificenza riservata alla "lotta delle donne nel cinema" del Luxor African Film Festival (Egitto) nel 2022. Non stupisce dunque che lo spirito guerriero che definisce le eroine dei suoi ultimi film venga trasposto alla figura di Traoré stessa, divenuta per antonomasia «la combattente del cinema burkinabè»[3].

[2] Appellativo invalso nella critica, soprattutto di area africana; si vedano al riguardo le informative sul convegno internazionale, tenuto a ridosso della morte del cineasta, all'Università Joseph Ki-Zerbo durante l'edizione 2019 del FESPACO (*Idrissa Ouedraogo, L'homme et ses œuvres*, Université J. Ki Zerbo, 21-23 Février 2019; atti pubblicati a cura di Justin Ouoro e Valentine Palm/Sanou, per Céprodif, Ouagadougou 2020).

[3] Cfr. tra altri, S. Garcia, *Apolline Traoré, la combattante du cinéma burkinabé*, in «Le Monde Afrique», 01/03/2023 (modificato il 16/04/2024) https://www.lemonde.fr/afrique/article/2023/03/01/apolline-Traoré-la-combattante-du-cinema-burkinabe_6163779_3212.html; A. Gallone, *Apolline Traoré, una regista combattente*, in «AFRICA», 01/12/2023, https://www.africarivista.it/apolline-Traoré-una-regista-combattente/224110/?srsltid=AfmBOooMG2f5sN6jbUEHFE3ouRa6UnmSUW6wHS-Fn3WiqgGO1JwEzh9M.

In questo quadro, inevitabile risulta il riferimento al rapporto intessuto dall'autrice con il FESPACO, il festival panafricano del cinema e della televisione di Ouagadougou che, insieme alle Journées di Cartagine, ha segnato le politiche e le strategie del post indipendenza sia rispetto alle esigenze economico-produttive poste dalla filiera cinematografica e audiovisiva, parimenti da riconquistare, sia nei termini di riappropriazione identitaria della rappresentazione.

I pronostici che, ripetutamente, hanno annunciato Traoré vincitrice dell'Etalon d'Or de Yennenga, il premio più ambito, sono sempre stati disattesi, solo in parte compensati da altri riconoscimenti del palmarès nazionale e, soprattutto, da quelli conferiti da altre prestigiose competizioni e arene festivaliere. Tra questi, ci limitiamo a segnalare il premio alla regia (oltre che al suono) all'AMAA-Africa Movie Academy Awards 2023, che Traoré saluta dichiarandosene fiera anche per essere la prima donna a riceverlo[4]: una dichiarazione che, volutamente o meno, addita una resistenza gender-oriented delle istituzioni cinematografiche nel riconoscimento del merito. Non è, questa, una disposizione localmente e geograficamente connotata bensì globale: ad attestarlo, studi di settore sollecitati da un movimento transnazionale di denuncia e rivendicazione da parte delle professioniste del cinema e dell'audiovisivo[5] che ha investito anche le politiche e gestioni dei festival. Una informativa dell'Unesco[6] sull'edizione 2023 del FESPACO si esprime positivamente in riferimento sia ad atti simbolici – come il richiamo a leggendarie figure femminili: Sarraounia, la regina guerriera, icona della 28ª edizione, oltre che la principessa Yennenga, scolpita come amazzone nelle statuette dei premi –, sia ad atti formali – quali il conferimento della presidenza della giuria alla produttrice cinematografica tunisina Dora Bouchoucha. Più sfaccettate sono invece le voci delle professioniste del settore audiovisivo registrate nei momenti di dibattito promossi dal festival[7], per non parlare del clamore che ha travolto

[4] Post alla pagina Instagram di Apolline Traoré.

[5] Amplia la letteratura al riguardo: per limitarsi al settore dei festival e all'Italia, si rinvia ai seminari della Mostra Internazionale d'arte cinematografica di Venezia *On Gender Equality and Inclusivity in the Film Industry* (Eurimages e Women in Film Television & Media Italy, con la Biennale) che per gli anni in questione registravano il segno negativo per l'obiettivo 50|50; per uno sguardo trasversale si rinvia alla *Valutazione di impatto della legge cinema e audiovisivo*, anno 2019, redatta dall'Università Cattolica-Milano, a cura di M.G. Fanchi.

[6] *Cinéma et égalité des genres: l'UNESCO donne la parole aux réalisatrices lors de la 28e édition du FESPACO*, visionabile al sito UNESCO https://www.unesco.org/en/articles/gender-equality-cinema-unesco-gives-floor-women-film-directors-during-28th-edition-fespaco.

[7] Cfr. tra altri, il panel cui fa riferimento il rapporto UNESCO, moderato da Claire Diao, *Entre nouvelles avancées et défis, l'égalité des genres au cœur des enjeux de l'industrie cinématographique en Afrique* (Ouagadougou, 2-3 marzo 2023), https://articles.unesco.org/sites/default/files/medias/fichiers/2023/03/FESPACO2023-Programme-rev%20CCEpdf.pdf.

l'edizione 2019, segnata dalle accuse di abusi perpetrati sui set[8]. Là dove alcuni mettono in rilievo i premi assegnati a donne (tra cui l'Etalon d'argento conferito a *Sira*), altri interventi rimarcano l'assenza, nella storia del FESPACO, di nomi femminili al podio più prestigioso[9], in cui rientrano quelli mai conferiti a Traoré che, d'altro canto, alla 25esima edizione, si aggiudica la postazione d'onore del film d'apertura della manifestazione con *Frontières* (2017).

La tenzone tra Traoré e FESPACO, pur inseribile in un quadro di istanze transnazionali che investono la promozione di culture e provvedimenti di gender balance/equality, al contempo lo eccede, sconfinando in tutto ciò che di complesso e conflittuale vi è nelle disposizioni di riconoscimento e di appartenenza. Ben lungi dal volerci inoltrare nelle implicazioni psicologiche della questione, rileviamo che il tema è baluginato in interviste e articoli apparsi in concomitanza con le competizioni festivaliere; per esempio, nella ricorrenza del motivo del "ritorno" in patria, in seguito all'appello di Ouedraogo, a carriera già avviata negli Stati Uniti; ancora in questa direzione va la sovrascrizione tra il cinema di Traoré con il cinema burkinabè tutto[10]. Emblematiche di una relazione complessa mi sembrano anche alcune foto pubblicate sui social dall'autrice tra cui quella utilizzata per un corso di formazione professionale rivolto alle donne in cui Traoré brandisce con – irriverente? – informalità la statuetta dell'Etalon d'argento [fig. 2].

Senza insistere troppo su queste dinamiche – e consapevole di quanto esse siano suscettibili di indirizzare lo sguardo interpretativo così come lo sono le ricorrenti assimilazioni, di efficace presa comunicativa, tra le personagge del cinema di Traoré e la realizzatrice – mi sposto sui testi filmici per riprendere, da una diversa prospettiva, il motivo del riconoscimento nella sua stringente prossimità a quello – narrativo e formale – del movimento.

[8] Nello specifico, il riferimento è alla mobilitazione sollevata dalla testimonianza, data nel corso di una tavola rotonda, dell'attrice francese Nadège Beausson-Diagne e dalle numerose altre che sono seguite; ampiamente rilanciata dai mezzi di informazione, è stata riassunta dall'ANSA con il lancio «È nato il #Metoo africano!».

[9] Nella succitata informativa UNESCO si menziona il titolo di «regista burkinabé più promettente» conferito a Floriane Zoundi, oltre che l'Etalon d'argento ad Apolline Traoré per *Sira*.

[10] «Ventisei anni d'attesa pesano dunque sulle spalle di una cineasta ritornata al paese natale» scrive Sophie Garcia in *Apolline Traoré, la combattante du cinéma burkinabé*, cit. Quando non diversamente indicato, la traduzione è di chi scrive. Nel dare spazio alle aspirazioni di Traoré per *Sira*, per altro reduce dal successo di Berlino, Garcia rimarca come vi sia un unico precedente Etalon d'or burkinabé, nel 1997, a *Buud Yam* (Id. [*Il senso della famiglia*]) di Gaston Kaboré, lasciando – mi sembra – sottendere il portato politico-culturale del conferimento a una donna. L'Etalon è tornato in patria nell'edizione 2025, cui Traoré non partecipava, assegnato a un esponente di spicco del panorama nazionale, Dani Kouyaté, per *Katanga, la danse des scorpions*.

Come anticipato, perno narrativo è un accadere che trascina la figura femminile ad assumere un ruolo e un agire estranei all'ordinario. Il tracciato è assimilabile al racconto di formazione, rivelatore delle potenzialità del soggetto; nella tradizione occidentale, per lo più maschile e classicamente declinato come acquisizione di un profilo conforme alla funzionalità sociale. Tanto in *Desrances* quanto in *Sira* il superamento della situazione scatenante non configura tuttavia un rispristino bensì una ri-fondazione. Il "movimento" delle personagge – il loro movimento soggettivo – è inscritto nello spostamento fisico e materiale da cui deriva la specifica attenzione conferita alla dimensione spaziale.

Al riguardo, si potrebbe affermare che, almeno da *Frontières* (2017), non infrequentemente definito un road movie al femminile, Traoré lavori su variazioni di moduli narrativi della mobilità. *Frontières* gravita attorno a quattro donne in viaggio attraverso l'Africa Occidentale in un tragitto che muove da Dakar, in Senegal, a Lagos, in Nigeria. Di età, professioni diverse e con ragioni diverse che muovono il loro andare, la senegalese Hadjara (A. Mbaye), l'ivoriana Emma (N.S. Savané), la nigeriana Micha (U. Udobang), residente da tempo in Burkina Faso, e la burkinabè Sali (A. Sidi), matureranno lungo la via complicità e amicizia decisive per affrontare le difficoltà del cammino, un «vero e proprio percorso ad ostacoli» (più eloquentemente in francese: «un vrai parcours de combattants»)[11]. Il tono rocambolesco di parte della narrazione scaturisce sovente dal conflitto con le istituzioni, non ultime quelle in causa nei passaggi frontalieri, e da implicazioni di gender. «Come da sua consuetudine», scrive Sid-Lamine Salouka, la regista va, insieme alle sue eroine, «all'assalto dell'emancipazione delle donne africane»[12]: una presa di parola che non si limita alle "cose da donne" ma che entra nel merito delle politiche territoriali della macro-regione marcando la distanza tra retoriche e prassi, come rilvato dai commentatori[13]. Su questo piano, interessante è il lavoro sui paesaggi, definiti «sontuosi» nella loro esaltazione delle diverse morfologie dei territori: dal Senegal al Mali, Burkina Faso, Benin sino alla Nigeria[14]. Il rapporto istituito tra il succedersi in continuità, trasformativa, dei paesaggi, le battute d'arresto imposte alle

[11] Scheda, anonima, del film in «Africiné», https://www.africine.org/film/frontieres-dir-apolline-traore/17929.

[12] S.L. Salouka, *Quattre femmes à l'assaut de l'intégration africaine*, in «Africiné», 27/02/2017, https://www.africine.org/critique/africine/13990.

[13] Cfr. H. W. Nazé, *FESPACO 2017: Le film* Frontières *de Apolline Traoré, une histoire très réaliste sur l'intégration ouest-africaine* (in «Kaceto.net», 26/02/2017, https://www.kaceto.net/spip.php?article1921) in cui si dichiara l'opera meritevole del premio speciale per l'integrazione della Communauté Économique de l'Afrique de l'Ouest (CEDEAO).

[14] «Foreste, spiagge, savane colline e ancora, giraffe al galoppo [che] aumentano il piacere di guardare il film»; a questa restituzione "sontuosa" è correlata la candidatura proposta da Nazé, cfr. *ibid*.

protagoniste e l'anelito di quest'ultime a superarle è recepito, al di là del godimento visivo, anche come una dichiarazione di un'appartenenza "oltre-confine", comprensiva di un'idea di frontiera che ripristini la sua valenza di zona di passaggi e transiti, di incontro di culture e vissuti.

Le annotazioni sul ruolo del paesaggio introducono al rilievo assegnato alla scenografia – in cui rientrano le location – nelle due opere successive, rispettivamente del 2019 e 2023, che segnano un cambio di registro: in queste, la connotazione "realista" attribuita a *Frontières* e individuata, oltre che nelle tematiche, nella preminenza conferita ad ambienti non ricostruiti in studio, entra in risonanza con una decisa modellazione della spazialità. Senza timore di evidenziare la matrice filmica, il trattamento porta allo scoperto l'interazione tra la fisicità della location e l'atto filmare generante, inesorabilmente, un «terzo spazio», piuttosto che una "riproduzione" dei luoghi di ripresa[15].

In *Desrances* il movimento è transcontinentale; le distanze, tuttavia, sono assorbite in una prossimità generata da una appartenenza nella diaspora, da un riconoscersi in lasciti storici e in presenti segnati dall'esposizione alla violenza. La narrazione prende avvio da Haïti, terra natale di Francis Desrances (J.J. Louisha), che questi decide di lasciare dopo il brutale assassinio dei suoi genitori per mano dei soldati del regime. Lo ritroviamo con la moglie e la figlioletta di 12 anni Haila (J.N. Nemlin) installati in un confortevole ed elegante appartamento di Abidjan dove la famiglia ha ricostruito la propria vita, avviato rapporti professionali e relazioni amicali. L'imminente nascita di un figlio maschio appare il coronamento di questo movimento e delle aspettative esistenziali del protagonista. Dalla prospettiva di Haila, la postura del padre apre invece uno scenario rivelatore rispetto alla propria posizione identitaria, di figlia e di persona. L'atteso evento si sovrascrive allo scoppio di una guerra civile in Costa d'Avorio in cui si riverberano gli eventi del 2010. Il riferimento vivido agli avvenimenti della storia recente dei due Paesi entra in singolare tensione con lo sviluppo filmico che si sposta vieppiù verso codici espressivi del cinema distopico d'azione: gli interni, prima, gli esterni urbani, poi, si trasformano in teatri degli orrori e in claustrofobici meandri in cui i Desrances, padre e figlia, dismessi i panni di cittadini e borghesi per quelli di guerrieri, si affannano in una lotta per la sopravvivenza nel corso della quale «Francis scoprirà il coraggio insospettato di sua figlia, degna erede dei Desrances»[16]. Al riguardo, si segnala la trasposizione opera-

[15] Cfr. al riguardo l'introduzione a *Mediated Geographies and Geographies of Media*, a cura di J. Cupples, C. Lukinbeal, S. P. Mains, Springer, Dordrecht 2015, pp. 3-19, https://doi.org/10.1007/978-94-017-9969-0_1.

[16] Formulazione ricorrente nelle presentazioni italiane, dalla scheda in Mymovies (https://www.mymovies.it/film/2019/desrances/) a quella del FrancoFilm2021-Festival del film francofono di Roma, https://www.ifcsl.com/centre-saint-louis/desrances#/.

ta da Valentine Palm/Sanou per la quale il film di Traorè è una sottile messa in discussione del dispositivo sociale, oltre che «un inno al coraggio e alla combattività delle donne burkinabé»[17].

Muovendosi su un piano parallelo a quello riconducibile ai contesti storici, il passaggio all'ambientazione ivoriana introduce contestualmente la dialettica tra i regimi d'attesa – quello del compiacimento del padre per il nascituro maschio e quello di frustrazione identitaria della figlia rispetto al padre – per approdare alla riconfigurazione del sistema relazionale, posto, come evidenziato nelle presentazioni del film, sotto il segno della *scoperta* (ovvero qualcosa che si trova attraverso un percorso, a differenza della rivelazione) e dell'*insospettato* (ovvero che esiste ma che fora i codici culturali attraverso cui interpretiamo il mondo). L'attraversamento attiene a entrambi, padre e figlia; per quest'ultima non si tratta di una "riconquista" ma di un'affermazione di sé che comprende, senza tuttavia esaurirsi in essa, la rimodulazione del rapporto con il genitore. Se il processo mantiene comunque al centro l'esigenza del riconoscimento (espresso nelle parole finali del genitore), esso avviene nella forma di una ritrattazione della posizione primigenia e messo in scena in una sintomatica iconografia, in cui il padre è accasciato di fronte alla figlioletta in piedi [fig. 3].

Una traiettoria assimilabile si trova nel finale di *Sira*, che prende il titolo dal nome della sua protagonista (N. Cissé). Nuovamente, Traoré entra nelle carni esposte della "propria terra"; il contesto è ora quello del cosiddetto terrorismo di matrice islamica esteso in ampie regioni dell'Africa Occidentale, compreso il Burkina Faso[18]. Il film si inserisce in una articolata narrativizzazione mediale che, se non estranea al gradiente attrattivo e spettacolarizzante di un'attualità cogente, funge altresì da meccanismo di processazione emozionale della stessa[19] al punto da divenire componente pressoché ineludibile delle ambientazioni narrative anche quando non fulcro tematico.

Coproduzione afro-europea (Les Films Selmon-Burkina Faso e Dakar Film-Sénégal con Araucania Films-Francia e One Fine Day Films-Germania) *Sira* guadagna alla Berlinale il premio della prestigiosa sezione

[17] V. Palm/Sanou, *Analyse du regard féminin dans le cinéma burkinabé: le cas des films de fiction*, in T.J. Ouoro, I. Sangaré (dir.), *Actes des colloques des 27e et 28e éditions du Festival Panafricain du Cinéma et de la Télévision de Ouagadougou (FESPACO)*, Presses Universitaires de Ouagadougou, Ouagadougou 2024, pp. 325-341.

[18] Il rapporto *Global terrorism index* (Gti) dell'Institute for Economics & Peace (IEP) inseriva per il quinquennio 2017-2022 il Burkina Faso come secondo Paese al mondo più colpito, dopo l'Afghanistan, mentre la regione Sub-Sahariana risultava epicentro per proliferazione e letalità dei gruppi terroristi, cfr. https://reliefweb.int/report/world/global-terrorism-index-2022.

[19] A titolo di esempio, *Massoud!* (E. Rotoubam Mbaïde, 2019); *Djibo* (H.E. Lingani, 2021), *Epine du sahel* (B. Diallo, 2023) e il documentario *Le Cri du Sahel* (M. Sawadogo, 2021).

Panorama; la notizia del successo «euforizzante»[20] raggiunge la regista a ridosso della cerimonia d'apertura del FESPACO, in cui il film è l'unico a rappresentare il Burkina Faso per la sezione fiction-lungometraggi. *Sira* sarà poi scelto a rappresentare il Burkina Faso per gli Oscar 2023; a seguire, la recente nomina (luglio 2025) di Traorè a componente dell'Accademia degli Oscar (AMPAS), accolta come il coronamento di un sogno d'infanzia[21].

La pubblicistica indugia sul travagliato iter produttivo legato a difficoltà di finanziamento e, soprattutto, all'esigenza delle riprese in esterni, che avrebbero richiesto una lunga fase di ricognizione sotto la scorta dell'esercito burkinabè. Secondo le dichiarazioni della produzione, allorché le location erano state individuate e il consenso della popolazione ottenuto, incombe uno degli attacchi terroristici più sanguinari registrati (il riferimento è al massacro di Solhan, il 5 giugno 2021), che provoca l'arresto definitivo dell'allestimento appena avviato[22]. Lo spostamento della troupe in una zona più sicura nel deserto della Mauritania è posto sotto il segno di nuove sfide, ora concernenti la fisionomia territoriale e l'aleatorietà climatica: piogge torrenziali, dopo anni di siccità, e caldo soffocante investono il set compromettendo le scenografie, l'operatività della crew, nonché la performance attorica. Il travaglio produttivo e la restituzione della sua esperienza esprimono appieno la valenza di un cinema in cui le location "insistono" con la loro materialità e storicità situata di luoghi (che, ad esempio, richiedono la necessità, sopra richiamata, di consultare la popolazione residente) nella formalizzazione loro impressa dall'atto del filmare.

Le due istanze trovano espressione nel trattamento del deserto, dove la vicenda è per lo più ambientata: nel contrasto tra il respiro delle distese e degli orizzonti e il loro contrarsi nell'accampamento che funge da base per i terroristi e dove sono segregate delle giovani donne. L'accampamento sarà poi bersaglio dell'assedio condotto dalla protagonista, che Traoré prolunga sino allo stremo della gestibilità.

Film in grado di coniugare codici di genere, di gestire ritmi e orchestrare i piani emozionali, *Sira* esibisce al contempo un preciso impianto forma-

[20] S. Garcia, *Apolline Traoré, la combattante du cinéma burkinabé*, cit.

[21] Cfr. L. Habboul, *Apolline Traoré : Nouvelle ambassadrice du cinéma africain à l'Académie des Oscars*, in «Pouvoirs d'Afrique», 24/07/2025, https://pouvoirsafrique.com/article/2933/bapolline-traore-nouvelle-ambassadrice-du-cinema-africain-a-lacademie-des-oscarsb; Anon. *Apolline Traoré, the successful Burkinabe film director*, informativa pubblicata in «Database of Women Experts in Africa/Repertoire numérique des femmes expertes en Afrique», https://africawomenexperts.com/lng/en/2024/11/apolline-traore-the-successful-burkinabe-film-director/.

[22] Cfr. tra altri, A. Gallone, *Apolline Traoré, una regista combattente*, cit.

le[23], annunciato dalle immagini d'apertura del deserto, che accentuano la componente grafica della sabbia, lavorata dagli elementi atmosferici e dalla presenza animale e umana, convocata nei segni impressi sul terreno da una ordinata carovana in movimento. L'andare si deve a un felice evento, il matrimonio tra Sira, la figlia del capo della tribù nomade, e un giovane agricoltore, Jean-Sidi (A. Barry), da cui la futura sposa viene accompagnata. Da subito, la narrazione esplicita, per il tramite dei dialoghi, i motivi dell'infrazione di convenzioni sociali – per esempio, rispetto a matrimoni tra popolazioni nomadi e sedentarie, o di credo diverso – e di una alterità/estraneità avvertita come minaccia alla compattezza originaria; di qui una tensione tra un'identità concepita come fissa e predeterminata e un'identità quale espressione storicamente situata, relazionale (tra le persone e con gli ambienti) in costante mutamento, cui dà voce il padre di Sira, al quale si rimprovera il matrimonio con una donna estranea alla comunità di appartenenza. Se le prime sequenze mettono in rilievo il carattere della protagonista, Sira, risoluto e insofferente a ogni imposizione, al contempo valorizzano la socialità tra donne: una complicità schietta e, soprattutto, una capacità di godere insieme dei piaceri della vita, tra cui, per l'appunto, il fatto di essere in viaggio. Si tratta certamente di caratterizzazioni funzionali allo sviluppo narrativo che, nondimeno, mantengono la valenza di un femminile, pur nella diversità individuale, attraversato dal piacere, e dalla sua condivisione, come forza vitale.

L'aggressione sferrata lungo il cammino della cellula di terroristi inverte il segno dell'evento in funesto e ne altera il tragitto scomponendolo in una pluralità di direttrici: da un lato la madre di Sira, sopravvissuta al massacro, intraprende un viaggio in solitaria, senza il sostegno della propria comunità per raggiungere il promesso sposo e sollecitare la ricerca della figlia; dall'altro Sira che, sopravvissuta alla violenza e allo stupro, vaga al di fuori di ogni rotta conosciuta in un deserto divenuto ostile e ferale. Lunghe sequenze si attardano su questa erranza che enfatizza l'immensità sovrastante dell'ambiente sulla donna.

Come uno spettro – in quanto, anche narrativamente, ritenuta non poter sopravvivere all'abbandono nel deserto – perviene in prossimità del campo base dei terroristi. Piuttosto che allontanarsi, Sira decide di accamparsi sulle alture circostanti, nascondendosi alla vista, e, di là, assediare con reiterate incursioni la "cittadella". Per farlo, si appoggia, talora forzandole, alle giovanissime donne ivi recluse, rapite dai terroristi

[23] Lo suggerisce il premio Panorama; conferito dal pubblico, che ambisce coniugare la connotazione popolare – nell'accezione di "non specialistico" oltre che di ampio impatto numerico – con un cinema "extra-ordinario", per contemporaneità di estetiche e respiro internazionale, capace di intercettare anche il favore della critica.

e ridotte a un servaggio anche di natura sessuale. Le diverse provenienze nazionali delle giovani, più che evidenziare identità localmente definite, introducono il mutuo riconoscimento che procede dai vissuti condivisi. Tra gli espedienti cui Sira ricorre per penetrare e circolare all'interno del perimetro vi è l'abito – una sorta di niqab – imposto alle prigioniere e convertito da Sira, che se ne appropria, in strumento strategico. L'indossarlo e svestirsene segna altresì la porosità (quella stessa che permette a Sira di agire) della spazialità ostile dell'accampamento, striata da zone franche, per quanto precarie: la tenda dove sono riunite le donne e, al limite, la dissimulazione offerta dallo stesso niqab. Al travestirsi strategico si contrappone il mascheramento (la religione professata dai terroristi) che "vela" sia interessi connessi al traffico di armi, sia desideri e pratiche sessuali non "conformi". La strategia di assedio di Sira si avvale di due tecniche interagenti: da un lato, accampata, tiene sotto sorveglianza, dall'altro tramite le incursioni mina poco a poco l'avversario. Nel protrarre l'assedio al di là di quanto la plausibilità narrativa suggerirebbe, Traoré ne rileva la disposizione coreografica, sperimentata nell'eccedenza del suo darsi nella durata filmica. La durata narrativa è invece misurata dalla gravidanza di Sira, dovuta allo stupro. La nascita del bambino – funzionale, come si vedrà, alla sequenza finale – introduce una maternità fuori norma non solo perché conseguenza di una delle pratiche più abiette di sopraffazione fisica e psicologica da sempre usata contro le donne nei conflitti, ma perché coglie Sira in un contesto totalmente avulso dall'ordinario. Impegnata in altre priorità (sopravvivere e quindi operare strategicamente), Sira costruisce il rapporto con il neonato giorno per giorno: da una fase iniziale in cui l'atto di cura è lascito etico – il rispetto per la vita –, piuttosto che supposta istintualità femminile, verso un riconoscimento relazionale tra due esseri.

Attorno alla "capsula" spazio-temporale in cui si svolge la tenzone tra la protagonista e i terroristi si agitano prima l'andare della madre poi quello del promesso sposo: al radicamento di Sira fa da contro-canto la lunga erranza dell'uomo nel disperato tentativo di trovare a sua volta un modo per raggiungere l'accampamento ed esservi ammesso per poter così liberare la donna amata che ritiene lì prigioniera. Nell'ordine dell'azione il suo arrivo sarà tardivo, fuori tempo, a detrimento dell'agentività usualmente conferita al personaggio maschile. Lo scioglimento irrompe infatti ex abrupto con Sira che, impadronitasi delle armi, dalle alture in cui si è accampata mira ed elimina con fredda determinazione i terroristi. A chiudere la partita, l'arrivo delle forze governative anti-terrorismo, coadiuvate da un infiltrato autorevole, ovvero un anziano, rispettato per il suo valore e la sua fede, che vediamo nascostamente affiancare anche la protagonista.

Sgominata la cellula, Sira, la combattente e la vittoriosa, si trova ora ad affrontare la più difficile delle prove: essere, non più vergine e madre del frutto della violenza, al cospetto dell'uomo che lei ama e che l'amava. Lo potrà, lui, ancora? Se spetta all'uomo decretare il secondo scioglimento narrativo, quello relativo alla componente amorosa, sul piano della rappresentazione è Sira ad aver tenuto la scena mentre lo sposo vagava, sopraggiungendo – come si diceva – dimesso e con ingresso tardivo al cospetto della guerriera.

Non si tratta di chiudere la vicenda riunendo gli amanti, bensì di aprire a mondi possibili. La cellula terrorista è stata sgominata, ma questo è un evento contingente che non introduce, di per sè, un cambio di prospettiva, invece riconducibile al trattamento – al movimento – contestuale e convergente impresso da Traoré alle figure femminile e maschile nel corso del film. Non si tratta neppure di "una battaglia tra i sessi", di una inversione di segno che sminuisce l'uno a vantaggio dell'altra. Esposto in una mascolinità deprivata di ogni performatività caratterizzante, l'uomo è reinsediato nel gesto di riconoscimento che è, essenzialmente, un accogliere: riconoscere il neonato, stringendolo a sé, e riconoscere Sira nella donna che ha di fronte a sè [fig. 4]. Riconoscere in questo caso non significa individuare in altre sembianze ciò che è vicino a noi (la Sira di prima nella donna di oggi) bensì di accogliere la sfida relazionale posta da chi si erge di fronte a noi nella sua individualità. La ri-fondazione necessaria è dunque quella che guarda a un soggetto relazionale, al di fuori di ogni presupposto, capace di sporgersi oltre i propri confini identitari[24].

Fig. 1: La protagonista (Sira/N. Cissé) in *Sira* (A. Traoré, 2023).

[24] Cfr. Ricoeur, *Percorsi del riconoscimento*, cit. Richiamo l'eco con una delle caratterizzazioni di «soggetto nomade» in Rosi Braidotti, riconosciuto in chi si accampa, fuori, ma alle porte, di ciò che è costituito per metterne in discussione le fondamenta.

Fig. 2: Apolline Traoré, locandina del programma di formazione *Les Elles du Cinéma*.

Fig. 3: *Desrances* (A. Traoré, 2019): Haila (J.N. Nemlin) con il padre Francis Desrances (J.J. Louisha).

Fig. 4: *Sira* (A. Traoré, 2023): sequenza finale, la protagonista (Sira/N. Cissé) con il promesso sposo (Jean-Sidi/A. Barry).

Im-mobili

Derivare. Messidoro *di Alain Tanner*

Esther Hallé-Saito

Dagli esordi nel Free cinema britannico al Nuovo Cinema Svizzero di cui è stato uno dei principali esponenti alla fine degli anni Sessanta, dai documentari televisivi alle finzioni cinematografiche, i temi e i motivi del cinema di Alain Tanner hanno sempre evocato un orizzonte di emancipazione. Ciò è particolarmente evidente nella sua trilogia dell'evasione, che presenta personaggi in fuga. Da Rosamonde (B. Ogier) in *La salamandra* (*La salamandre*, 1971), che sfugge alle indagini del giornalista e dello scrittore, a Charles Dé (F. Simon) in *Charles, morto o vivo* (*Charles, mort ou vif*, 1969), che lascia la sua vita borghese di città per la campagna, alla coppia di *Le retour d'Afrique* (1973), che cerca una fuga dall'Occidente moderno attraverso il viaggio, la mobilità è associata alla possibilità di liberarsi dalle costrizioni sociali.

Cineasta di luoghi, camminatore, geometra, Tanner collega ancora più letteralmente i temi della mobilità e dell'emancipazione con *Messidoro* (*Messidor*, 1979). Il soggetto del film è basato su una storia vera: nel 1972, due adolescenti francesi uccisero un automobilista che aveva dato loro un passaggio, prima di essere prese nella trappola di un gioco televisivo che invitava alla denuncia. Adattato per la prima volta da Maurice Pialat in una sceneggiatura mai girata, intitolata *Meurtrières*, il fatto di cronaca nera è stato ripreso da Tanner, che ha focalizzato l'argomento sulle peregrinazioni delle due giovani donne: Jeanne (C. Amouroux) e Marie (C. Rétoré) si incontrano per caso mentre fanno l'autostop e si incamminano senza meta lungo le strade della Svizzera, fino a esaurire le loro ultime risorse. Armate di una pistola, anch'essa raccolta in modo casuale, commettono uno o due piccoli reati per sfamarsi o difendersi e vengono denunciate come potenziali terroriste in questo gioco televisivo basato sulla denuncia generale. Alla fine, uccidono un uomo che non ha nulla a che fare con la loro avventura.

La prospettiva di emancipazione attraverso il viaggio, indicata dal titolo del film, che fa riferimento al periodo estivo del calendario rivoluzionario francese, sembra essere contraddetta dalla struttura di un film che sfugge al discorso ideologico. Vedremo che il viaggio delle due giovani donne è strutturato non tanto dalle azioni dei personaggi quanto da quella che Tanner descrive

come una «ricerca del vuoto»[1]: la narrazione moltiplica le ellissi, e addirittura elide alcuni eventi drammatici (come l'omicidio che precede l'arresto finale), per mettere in scena un percorso che porta all'isolamento irrimediabile delle giovani donne. È proprio attraverso questo rifiuto della mobilità come conquista e l'emarginazione dei corpi femminili nel paesaggio svizzero che la deriva diventa *attiva*. Attraverso i movimenti di Jeanne e Marie, si stabilisce un rapporto diverso con lo spazio, che non è più di conquista o di appropriazione: vedremo come Marie, soprannominata «topo di campagna», introduce Jeanne, «topo di città», a un rapporto sensibile con il paesaggio.

Ci sembra che l'ambivalenza del percorso di Jeanne e Marie possa essere compresa a partire dal concetto di deriva (dal francese *dérive*), che indica tanto lo scostamento volontario, la deviazione, quanto il vagabondaggio e la perdita. Inizieremo analizzando come il film assegni una funzione critica al movimento di Jeanne e Marie, che, muovendosi negli spazi che attraversano, mettono in discussione le immagini e i cliché associati alla Svizzera. Esamineremo poi la natura casuale e mortifera di un percorso che mette in discussione l'equivalenza tra mobilità ed emancipazione. Vedremo infine che la deriva non è tanto un'indagine sul significato quanto una ricerca dei sensi, attraverso la messa in scena dei corpi femminili nel paesaggio svizzero, che attribuisce al film un orizzonte meno discorsivo che sensibile.

Derivare. Mobilità ed emancipazione

Tanner presenta due personaggi che cercano di sfuggire alle costrizioni della società: gli studi per Jeanne, che sfugge al suo monolocale di Ginevra per, cito il personaggio, «andare a fare una passeggiata in campagna»; e il lavoro per Marie, quando decide di non tornare alla sua occupazione di commessa perché, come dice a Jeanne, «ho ancora voglia di andare a fare una passeggiata».

L'espressione «fare una passeggiata» (in francese *se balader*), usata alternativamente da Jeanne e Marie nel primo terzo del film, sottolinea la natura fortuita e gratuita di un percorso che sostituisce la linearità di una traiettoria o di un itinerario. Contraddicendo l'ideale di una mobilità produttiva, motivata da una ricerca specifica, il vagabondare di Jeanne e Marie assume così una funzione critica che, secondo Tanner, poteva essere assunta solo da personaggi femminili:

[1] A. Tanner, in *Messidor. Un film d'Alain Tanner. Plaquette de présentation*, Gaumont, Neuilly 1978, pp. 12-13: «Il vuoto è lì, e i personaggi lo vedranno fino alla fine. I discorsi sono andati in fumo». Quando non diversamente indicato, la traduzione è di chi scrive.

Perché, in termini di allegoria – e il film funziona soprattutto a questo livello – se vediamo il viaggio dei personaggi attraverso la geografia fisica e sociale del paese come quello di un oggetto duro che graffia una superficie liscia, c'erano solo ragazze per svolgere questo ruolo, dato che la società svizzera è essenzialmente una società dominata dalla legge maschile[2].

Il percorso, improvvisato a seconda dei loro umori e degli autisti che le raccolgono le espone a varie forme di violenza maschile, dai commenti misogini sull'inutilità delle «ragazze che studiano» fino a un tentativo di stupro che orienta il loro vagabondaggio verso una prospettiva più chiaramente di rivolta. Salvate dal colpo di pietra inferto da Marie a uno dei due aggressori, le due giovani decidono di proseguire il loro cammino; raccolte da un gendarme, gli rubano l'arma di ordinanza per, come dice Jeanne, «difendersi».

Un'inquadratura in cui Jeanne manipola la pistola che hanno appena rubato al gendarme spiega questa riconfigurazione della divisione di genere della mobilità nel cinema: inquadrata in primo piano, pone la pistola davanti al suo sesso per imitare un pene eretto [fig. 1], associando il loro viaggio all'emancipazione dal patriarcato. Alla funzione drammatica della pistola, che prefigura il crimine che le giovani donne finiranno per commettere, viene aggiunta una dimensione simbolica: segno del potere maschile che le giovani donne stanno rivendicando attraverso il viaggio intrapreso, la pistola appare più volte nel corso del film, ad esempio in un'inquadratura di Marie che la brandisce in aria e ancora Marie che spara nel vuoto, sostenuta da Jeanne.

Questa natura di rivolta del viaggio di Jeanne e Marie è evidente anche nella bellezza ambivalente dei paesaggi che attraversano. Le ambientazioni naturali, valorizzate dalla fotografia di Renato Berta, appaiono come segni ambivalenti da decifrare; i paesaggi di pianura e di alta montagna, i laghi e i fiumi evocano i cliché di una natura svizzera bucolica e abbondante, esibiti per essere meglio distanziati: in effetti, mai localizzati con precisione, ricostruiscono una topografia vaga e imprecisa. Soprattutto, la loro bellezza è esposta a un viaggio associato alla profanazione, come sottolinea in particolare una delle inquadrature più famose del film, in cui Jeanne e Marie, dopo essersi scambiate un bacio, urinano davanti allo spettacolare panorama delle alte montagne svizzere. Tuttavia, Jeanne e Marie non avanzano richieste chiare che motivino il loro viaggio, che si conclude con un omicidio privo di ragioni drammatiche. Se la mobilità delle giovani donne afferma effettivamente una forma di potere, possiamo chiederci quanto sia veramente emancipante.

[2] *Ivi*, p. 10.

Alla deriva. Viaggiatori immobili

Nella brochure di promozione del film in Francia, Tanner descrive il viaggio di Jeanne e Marie come suddiviso in tre fasi: la fuga, la perdita e la morte[3]. All'euforia di una passeggiata che libera le giovani donne dalle costrizioni sociali, segue l'angoscia del gioco televisivo che organizza la loro caccia. Indigenti e braccate, continuano il loro vagabondaggio, la cui natura mortifera è sancita dall'omicidio finale. In questo senso, il movimento di Jeanne e Marie non sembra tanto un viaggio emancipatorio quanto una deriva o una forma di stagnazione morbosa. Così come i paesaggi spettacolari presentati allo spettatore sono esposti come cliché da smontare, la mobilità di Jeanne e Marie è solo apparente. È proprio quello che sottolinea Frédéric Bas: «il viaggio non è tanto un itinerario quanto un impulso, un desiderio, una proiezione. I personaggi sono, per usare la bella espressione di Pessoa, 'viaggiatori immobili'»[4]. Tanner ritrae la realtà svizzera sovrapponendo una forma di distanziamento che richiama la sua definizione del rapporto tra cinema moderno e realtà: «La modernità ha lavorato sul cinema per restituirgli quella che è la sua essenza: piegare il collo della realtà per potervi tornare con forza»[5].

Il viaggio di Jeanne e Marie va così inteso come una mobilità illusoria che copre un vuoto esistenziale. In linea con la tradizione del road movie, il film è costruito intorno ai movimenti delle giovani donne (in auto, a piedi, in moto o in una carrozza trainata da cavalli), ma presenta anche molte sequenze in cui i personaggi sono immobili, soprattutto nella seconda metà del film. Numerose inquadrature fisse rappresentano i tempi morti più statici del loro vagabondare: ad esempio, Jeanne e Marie sul ciglio della strada, in attesa di un possibile autista, sedute in un caffè o sui gradini in un villaggio dove si sono fermate. Queste sequenze suggeriscono la natura illusoria di un viaggio che non le conduce in un altrove emancipante, bensì le riporta piuttosto a una forma di confinamento. È proprio questo che Tanner sottolinea quando descrive i suoi personaggi come «insetti alati posti sotto un vetro rovesciato»:

> Il loro viaggio assomiglia ben presto a quello di palline su un tavolo da biliardo. Tanto più che viaggiano senza una meta precisa, senza una destinazione, a seconda dell'umore o degli eventi del giorno o della direzione degli automobilisti che accettano di prenderli a bordo. Da sud a nord, a est o a ovest, in avanti o all'indietro, l'assurdità del gioco è pari all'informe del viaggio: palle da biliardo o insetti alati posti sotto un vetro rovesciato[6].

[3] *Ivi*, pp. 8-9.

[4] F. Bas, *Tanner ou l'Optimisme*, in A. Tanner, *Ciné-mélanges*, Le Seuil, Paris 2007, pp. 161-190, p. 173.

[5] A. Tanner, *Ciné-mélanges*, cit., pp. 74-75.

[6] Id., in *Messidor. Un film di Alain Tanner*, cit., p. 9.

Questo imprigionamento è sottolineato da una successione di tre inquadrature all'inizio del film, in cui il movimento della macchina da presa si sostituisce a quello dei personaggi, sottolineando la loro immobilità. Appena le giovani donne hanno raggiunto le rive di un fiume, una prima panoramica a destra attraversa il paesaggio dove decidono di fermarsi. Segue una seconda panoramica, che inquadra la stessa parte dello spazio in cui le giovani donne sono sdraiate. Un'ultima panoramica raddoppia l'ellissi temporale introdotta dal taglio precedente, attraversando lo stesso paesaggio dove il sole sta tramontando, mentre le due giovani donne dormono. La simmetria delle inquadrature suggerisce la natura ambivalente di questa sequenza di "pausa" narrativa: al carattere bucolico della giornata trascorsa in riva al mare si sovrappone la reclusione delle giovani donne nello stesso fotogramma ripetuto. Se il film di Tanner sfida il principio di equivalenza tra mobilità ed emancipazione, possiamo chiederci se questo significa che il vagabondaggio delle giovani donne sia solo un'aporia, e la loro deriva priva di valore.

Derivazioni. Paesaggio e narrazione cinematografica

Nel descrivere il rapporto del film con il fatto di cronaca del 1972, Tanner usa il termine «*dérive*», che non si riferisce tanto al viaggio dei personaggi, apparentemente privo di senso, quanto a un lavoro sulla narrazione classica, che «deriva» verso una forma di contemplazione:

> All'assenza di discorso, o almeno dell'evidenza del discorso, corrisponde, in effetti, un lavoro su un canovaccio abbastanza libero. Il «come dire» piuttosto che il «cosa dire». E, soprattutto, reimparare a guardare la natura, le strade, le aurore, le stazioni di servizio e i caffè. E ad ascoltare. E a cercare i segni di tutto questo. Per quanto riguarda la deriva, ho sempre fatto film che si allontanano dal cinema narrativo-rappresentativo classico. Il mio rifiuto del naturalismo coincide perfettamente con un lavoro meticoloso sull'impostazione dell'inquadratura e della durata, ma anche – e questo può sembrare paradossale – con una certa ossessione per la realtà, per la realtà di ciò che è davanti alla macchina da presa[7].

Ricomprendere il termine «deriva» come principio della messa in scena ci permette di cogliere il valore estetico del vagabondaggio di Jeanne e Marie, che sostituisce il discorso di cui potrebbero essere portavoce. Possiamo così intendere la messa in scena delle loro peregrinazioni in ambienti naturali come un mezzo per «reimparare a guardare» la realtà e da lì, moltiplicare la potenza dell'immagine cinematografica. In al-

[7] *Ivi*, p. 11.

tre parole, fare dell'inscrizione dei corpi di Jeanne e Marie nello spazio svizzero l'oggetto principale della messa in scena permette di spostare l'univocità della narrazione classica verso altri possibili racconti. Questo mi sembra sottolineato da una sequenza a metà del film, in cui Jeanne e Marie raggiungono la cima di un'alta montagna. Se la narrazione cinematografica sembra inizialmente concentrarsi sull'intrigo sentimentale, è per meglio espellerlo: l'inquadratura ravvicinata delle giovani donne che si baciano è rapidamente interrotta da un taglio brusco che introduce una nuova inquadratura larga delle cime che le giovani stanno scalando. L'ellissi temporale non ci permette di conoscere le conseguenze di questo bacio, che non viene mai più menzionato nel resto del film. Il montaggio sposta l'attenzione sull'inscrizione delle personagge nello spazio che li circonda: le inquadrature ampie e la profondità di campo sottolineano la sensazione di «vertigine» menzionata da Jeanne all'inizio della sequenza. Retrospettivamente, questa «vertigine» appare come l'oggetto di una narrazione secondaria, incentrata sulla relazione sensibile che si sviluppa tra i personaggi e il mondo. Ciò mi sembra sancito, in modo grottesco, dall'inquadratura finale della sequenza, in cui le due giovani donne diventano letteralmente un tutt'uno con la natura: stravolgendo il principio della composizione romantica che invita ad adottare lo sguardo di un personaggio raffigurato di spalle mentre contempla un paesaggio [*rückenfigur*], un'ampia inquadratura su un paesaggio alpino mostra le giovani donne di spalle, in primo piano sul lato destro dell'inquadratura. Accovacciate su un crinale, urinano davanti allo spettacolare panorama delle cime innevate [fig. 2].

Cineasta del luogo, Tanner parla nel suo libro *Ciné-mélanges* dell'ambizione di ripristinare «l'erotismo del paesaggio»:

> Il luogo è un insieme di elementi che fanno sì che possa accadere solo qui e non altrove […] Devi sentire questo luogo, toccarlo con i tuoi sensi, lasciare che venga a te, attraverso la luce del mattino o della sera, fino a quando non sei certo che sia il luogo "giusto". Questo è ciò che chiamiamo "l'erotismo del paesaggio"[8].

In questo senso, il coinvolgimento di Jeanne e Marie con i luoghi che attraversano sembra sostenere una narrazione diversa da quella primaria del fatto di cronaca: alla ricerca di significato si sovrappone in qualche modo una ricerca dei sensi. Attraverso i loro movimenti, si costruisce e si afferma un rapporto sensibile con il mondo, che non è più di appropriazione o addomesticamento. Lo spostamento è metaforizzato dall'opposizione tra natura e cultura mostrata nelle prime immagini del film, attraverso una veduta

[8] A. Tanner, *Ciné-mélanges*, cit., p. 56.

aerea di un paesaggio di pianure e campi coltivati, poi un incrocio di strade suburbane, prima che l'inquadratura si sposti su un paesaggio di montagne e di alte montagne, come a preannunciare il movimento con cui le giovani donne lasciano la civiltà per avvicinarsi all'ideale di Rousseau di uno stato di natura.

Questo aspetto narrativo è reso evidente anche in un dialogo tra Jeanne e Marie mentre si preparano a trascorrere la loro prima notte sotto le stelle. Dopo aver attraversato una zona di campi coltivati, le due giovani donne si fermano ai margini di una foresta, che evoca l'immaginazione delle forze notturne della natura, come sottolinea Jeanne, nell'esprimere la sua paura del freddo e delle «bestie selvagge». Quando Marie suggerisce di accendere un fuoco, lei rifiuta, dicendo: «Sul serio, topo di campagna!» Marie ride e replica: «Hai paura, topo di città!». I soprannomi chiariscono lo status dei personaggi, dando a Marie, il «topo di campagna», il ruolo di introdurre Jeanne, il «topo di città», a un rapporto sensibile con il mondo. Ciò è confermato dalla sequenza successiva, ambientata al mattino dopo questa prima notte nella foresta. Un'ampia inquadratura fissa, tagliata attraverso i pini, dirige lo sguardo verso il paesaggio profondo, mentre Marie, in primo piano, si alza per riaccendere il fuoco ed esclama: «Il tempo sarà bello!» [fig. 3]. Una seconda inquadratura mostra il paesaggio pianeggiante che confina con la foresta, nella quale Marie entra di corsa. Anche in questo caso, dando le spalle alla macchina da presa, esclama con le braccia tese verso la distesa dello spazio nella profondità di campo: «Il tempo sarà bello», come ad affermare la bellezza del movimento attraverso il quale le due entrano in contatto con la natura [fig. 4].

In conclusione, *Messidoro* non può affermare che «la libertà viene camminando»: il vagabondaggio di Jeanne e Marie non è tanto un'indicazione di emancipazione attraverso il movimento quanto di imprigionamento in una forma di «fatticità»[9]. Tuttavia, facendo dell'iscrizione dei corpi dei personaggi femminili nello spazio il centro della sua messa in scena, Alain Tanner indica la possibilità di un rapporto più immediato con il mondo, che si contrappone al movimento di addomesticamento e di conquista su cui si basa tradizionalmente il rapporto dell'uomo con lo spazio, come ci ricordano gli eroi del classico western hollywoodiano.

[9] Ripreso da Jean-Paul Sartre, *L'essere e il nulla* (*L'Être et le Néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Gallimard, Paris 1943), il concetto di « fatticità » si riferisce qui al carattere illusorio, se non addirittura fittizio, dell'emancipazione che emerge dal viaggio di Jeanne e Marie.

Fig. 1: *Messidoro* (*Messidor*, A. Tanner, 1979): Jeanne (C. Amouroux) associa simbolicamente la loro fuga all'emancipazione dal patriarcato.

Fig. 2: *Messidoro* (*Messidor*, A. Tanner, 1979): Jeanne (C. Amouroux) e Marie (C. Rétoré) urinano davanti al panorama delle Alpi innevate.

Fig. 3: *Messidoro* (*Messidor*, A. Tanner, 1979): al mattino dopo una notte trascorsa nella foresta, Marie (C. Rétoré) contempla il paesaggio ed esclama: «Il tempo sarà bello!».

Fig. 4: *Messidoro* (*Messidor*, A. Tanner, 1979): Marie (C. Rétoré) entra nell'inquadratura gridando per la seconda volta la sua euforia: «Il tempo sarà bello!».

In movimento, immobili. American Honey *di Andrea Arnold*

Giulia Lavarone

Il cinema di Andrea Arnold è abitato da numerose figure femminili, umane e non umane (come la vacca Luma di *Cow*, Id., 2021), che vivono a diverso titolo forme di costrizione, spesso declinate in termini spaziali. Vincolate a doveri di cura o a situazioni famigliari complesse, in condizioni economiche che rasentano l'indigenza (*Wasp*, 2003; *Fish Tank*, Id., 2009; *Bird*, Id., 2024), confinate nei limiti loro imposti dall'appartenenza di genere (*Wuthering Heights*, 2011; anche intersecata a quella di specie in *Cow*), le sue personagge soffrono di un ancoraggio a uno spazio circoscritto che non possono, o ritengono di non potere, lasciare con facilità. La possibilità di abbandonare questo perimetro diventa il terreno privilegiato sul quale misurare la propria agency. Rappresenta l'oggetto primario del desiderio (l'agognata uscita al pub di una sera, su cui è incentrata la trama di *Wasp*), oppure l'unica occasione di esperire liberamente sensazioni ed emozioni (le fughe nella brughiera di *Wuthering Heights*), o, ancora, l'approdo ultimo della narrazione, caricato di speranze verso nuovi percorsi di esistenza (l'allontanamento dal quartiere nel finale di *Fish Tank*, che sin dal titolo evoca le ristrette dimensioni di un «acquario»)[1].

Gran parte della filmografia dell'autrice britannica si presta quindi a essere esplorata attraverso la lente della mobilità, con il supporto di chiavi di lettura e suggestioni provenienti dai mobility studies. Quello della mobilità è un «quadro interpretativo»[2], affermatosi almeno a partire dal 2006 nelle scienze sociali (e umane)[3], che invita a leggere anche acquisizioni già note

[1] Nell'ultimo film *Bird*, invece, i sogni di evasione iniziali (metaforizzati sin dalla prima sequenza dal volo degli uccelli) lasciano il posto nel finale alla scelta di restare, guardando però il proprio mondo "con occhi nuovi", come l'ultima enigmatica immagine sembra suggerire.

[2] T. Cresswell, *On the Move. Mobility in the Modern Western World*, Routledge, Abingdon-New York 2006, p. 1. Mimi Sheller e John Urry parlano di «nuovo paradigma» nel loro influente articolo *The new mobilities paradigm*, in «Environment and Planning A. Economy and Space», XXXVIII, 2, 2006, pp. 207-226, https://doi.org/10.1068/a37268. Quando non diversamente indicato, la traduzione è di chi scrive.

[3] Sull'impiego di teorie e strumenti metodologici dei mobility studies nelle scienze umane si veda, ad esempio: L. Biasiori, F. Mazzini, C. Rabbiosi (eds.), *Reimagining Mobilities across the Humanities*, 2 voll., Routledge, London-New York 2023. Sui film studies nello specifico e, in particolare, sul genere del road movie: N. Archer, *Genre on the Road: The Road Movie as Automobilities Research*, in «Mobilities», XII, 4, pp. 509-519, https://doi.org/10.1080/17450101.2017.1330988.

(sui trasporti, sul turismo, sulle migrazioni) centrando l'attenzione sulla dimensione del movimento, inteso non in senso astratto bensì in un'ottica situata. Si prendono infatti in considerazione i fattori quali genere, classe o nazionalità, che lo rendono possibile o meno in un dato contesto sociale e che ne determinano le caratteristiche (la velocità, il ritmo, l'esperienza, e così via), anche e soprattutto in termini di pratiche attraverso cui si concretizza. A essere promossa è una comprensione articolata e sfaccettata della mobilità che mette a fuoco, ad esempio, le immobilità spesso insite nell'esperienza del movimento – persino in quelle ritenute emblematiche di una mobilità veloce su lunghe distanze (i viaggi aerei, caratterizzati da lunghe attese in coda in aeroporto). O che invita a indagare il movimento su molteplici scale, dai flussi globali delle merci, o dagli esodi migratori, ai movimenti corporei quali la danza o il camminare[4].

Il film su cui questo contributo si soffermerà, *American Honey* (Id., 2016), a oggi l'unico girato da Arnold negli Stati Uniti[5], appare particolarmente interessante proprio per i modi in cui problematizza la dialettica fra mobilità e immobilità, l'interazione fra diverse scale del movimento e, soprattutto, per la sua resistenza a farsi ricondurre, nei termini di Tim Cresswell, all'adesione tanto a una «metafisica sedentarista» quanto a una «metafisica nomade»[6].

Nelle primissime sequenze, la protagonista Star (S. Lane) sembra trovarsi in una condizione analoga a quella delle figure del cinema di Arnold sopra ricordate. Dalla morte della madre, avvenuta tre anni prima in Texas, Star abita nella cittadina di Muskogee in Oklahoma, convivendo con un uomo che abusa di lei (ipotizziamo si tratti del padre o del patrigno) e con i figli piccoli di lui, dei quali si occupa con affetto sincero seppur con profondo affaticamento. Si scontra quotidianamente con la difficoltà anche solo di procurare del cibo, che, nella sequenza iniziale, si procaccia nei bidoni dell'immondizia. La possibilità di muoversi, nel suo caso, arriva in realtà

[4] Il mio primo approccio ai mobility studies si deve alle iniziative organizzate dal Centre for Advanced Studies in Mobilities & Humanities dell'Università di Padova (https://www.mobilityandhumanities.it/); ringrazio, in particolare, Tania Rossetto per aver coinvolto me e Farah Polato in proposte sempre stimolanti. Per quanto riguarda le letture che hanno favorito l'ideazione di questo contributo, ai testi che verranno richiamati in specifici passaggi aggiungo qui: T. Cresswell, *Mobilities I: Catching up*, in «Progress in Human Geography», XXXV, 4, 2010, pp. 550-558, https://doi.org/10.1177/0309132510383348; Id., *Towards a politics of mobility*, in «Environment and Planning D. Society and Space», XXVIII, 1, 2010, pp. 17-31, https://doi.org/10.1068/d11407; D. Bissel, G. Fuller (eds.), *Stillness in a Mobile World*, Routledge, London-New York 2011.

[5] La cineasta ha vissuto a Los Angeles per circa un anno; negli Stati Uniti ha firmato, in momenti diversi, la regia di alcuni episodi delle serie *Transparent* (Prime Video, 2014-2019), *I Love Dick* (Prime Video, 2016-2017) e *Big Little Lies* (HBO, 2017-2019).

[6] T. Cresswell, *On the Move*, cit., pp. 25-56.

quasi subito: non è cercata né, tantomeno, faticosamente conquistata (come per le altre personagge). Si presenta nelle forme di un'epifania improvvisa: un manipolo di giovani danzanti che appaiono all'interno di un supermercato. A caratterizzarli è sin da subito l'energia sprigionata dai loro corpi, costantemente impegnati, lungo tutta la narrazione, in movimenti di corsa o di ballo. A condurre il gruppo c'è Jake (S. LaBoeuf), da cui Star si sente immediatamente attratta; questi le propone un lavoro che porta con sé una promessa: «Noi esploriamo l'America. Ci divertiamo».

L'idea di *American Honey* da parte di Arnold (anche sceneggiatrice dei propri film) è nata dalla lettura di un articolo del «New York Times» dedicato alle cosiddette *mag crews*. Il termine definisce gruppi di ragazze e ragazzi che si spostano continuamente da una località all'altra, attraversando in lungo e in largo gli Stati Uniti per vendere riviste porta a porta, conducendo uno stile di vita comunitario e spesso segnato, a quanto afferma la stampa, da «violenza, uso di droghe, indebitamento e truffe nei confronti dei clienti»[7]. Il casting di attrici e attori non professionisti è stato effettuato a Panama Beach, in Florida, fra giovani che da tutti gli Stati Uniti si erano recati in quella località alla ricerca di un lavoro stagionale. Per molti e molte interpreti le riprese hanno quindi rappresentato un'opportunità di occupazione temporanea e, al contempo, di viaggio collettivo, portandoli di fatto a incarnare una posizione analoga a quella vissuta dai personaggi del film.

In *American Honey*, l'esistenza nomadica dei membri della *mag crew* finisce inevitabilmente per interrogare il modello stanziale con cui si confronta, e talvolta si scontra, accampandosi ai suoi confini[8]. Nella prima parte del film vengono reiterate con insistenza situazioni che contrappongono, anche visivamente, Jake e Star ai potenziali acquirenti delle riviste: i dialoghi vengono sempre inquadrati sulla soglia, a segnare con chiarezza il confine fra il "dentro" e il "fuori" [fig. 1]. A essere messo in scena è un teso match di botta e risposta fra le parti, con gli abitanti dei lussuosi quartieri residenziali in preda a continue oscillazioni fra l'obbligo (percepito) di mostrarsi disponibili e la latente diffidenza che a sprazzi riemerge. Il trattamento riservato a queste figure stanziali di estrazione medio e alto borghese è a volte caustico, poiché si attribuisce loro una sostanziale ristrettezza di orizzonti e di vedute. Allo stesso tempo, i componenti della *mag crew* non vengono certo presentati da Arnold come i portavoce di una presa di distanza nei confronti del modello capita-

[7] W. Mallett, *Human Highway: Writer/Director Andrea Arnold Talks* American Honey, in «FilmMaker Magazine», 29/09/2016, https://filmmakermagazine.com/100002-human-highway-writerdirector-andrea-arnold-talks-american-honey/.

[8] Una delle caratteristiche del soggetto nomade in Rosi Braidotti è anche quella di accamparsi, come ricorda efficacemente Farah Polato alla fine del suo contributo.

listico[9]: ne sposano anzi, in ultima istanza, l'ideologia, promuovendo il guadagno a valore assoluto (ad esempio con l'ideazione di rituali che prevedono premi o punizioni, anche corporali, inflitte in base all'efficienza nelle vendite).

Ragionando in termini di mobilità, e quindi di relazioni tra i movimenti delle persone (e delle cose) e le dinamiche di potere (di cui tali movimenti sono al contempo «prodotti» e «produttori»[10]), è doveroso ricordare come la mobilità stessa sia una «risorsa» alla quale gli individui accedono in modo differenziato[11]. E che «ci sono nuovi luoghi e tecnologie che aumentano la mobilità di alcune persone […] *anche perché* intensificano al contempo l'immobilità di altre»[12]. Tale affermazione alludeva, in origine, a immobilità forzate (ad esempio, all'impossibilità di valicare confini); la si può però declinare in altri termini: in date situazioni, la mobilità di alcuni è ciò che consente ad altri – che lo desiderano – di restare immobili (emblematico il riferimento al sistema delle consegne a domicilio). Trasponendo al film, abbiamo visto che Star fugge da una condizione stanziale difficile; se nella sequenza iniziale l'abbiamo osservata alla ricerca di residui commestibili nell'immondizia altrui, non sembra poi così diverso il modo di operare della *mag crew*, che si sposta in località fiorenti dal punto di vista economico per raccogliere, nei limiti del possibile, le briciole di quella ricchezza. I protagonisti sono costretti al movimento da chi può restare ben saldo: e non solo all'interno della propria casa ma anche, e soprattutto, nella propria visione del mondo. Lungi dallo scuotere le certezze dei facoltosi clienti, infatti, i componenti della *mag crew* (a cominciare dallo stesso Jake)[13] tendono a offrire loro una rassicurante conferma, impersonando il ruolo atteso, limitandosi quindi a ispirare un caritatevole pietismo. La grande – e sovente illusoria – promessa del lavoro mobile di produrre una corrispondente mobilità sul piano socio-economico[14] è mantenuta per Star e gli altri solo in parte: consente loro di disporre di piccole somme di denaro in precedenza

[9] Problematica sarebbe quindi la loro definizione di «soggetti nomadi» anche in senso etico-politico: «Lo stato nomade, più che dall'atto del viaggiare, è definito da una presa di coscienza che sostiene il desiderio del ribaltamento delle convenzioni date: è una passione politica per la trasformazione o il cambiamento radicale». R. Braidotti, *Soggetti nomadi. Corpo e differenza sessuale*, Castelvecchi/Lit Edizioni, Roma 2023, p. 33 (*Nomadic Subjects. Embodiment and sexual difference in contemporary feminist theory*, Columbia University Press, New York 2011).

[10] T. Cresswell, *On the Move*, cit., p. 2.

[11] K. Hannam, M. Sheller, J. Urry, *Editorial: Mobilities, Immobilities and Moorings*, in «Mobilities», I, 1, 2006, pp. 1-22, p. 3, https://doi.org/10.1080/17450100500489189.

[12] *Ibid.* Corsivo nel testo.

[13] Senza potermi soffermare su questo aspetto, mi limito a ricordare che è proprio Star a ribellarsi a questa modalità, cercando di costruire un dialogo autentico, talvolta spregiudicato, con ciascuno degli individui che incontra. E arrivando piuttosto, in un caso, a prostituirsi sulla base di un accordo esplicito.

[14] C. Bastos, A. Novoa, N.B. Salazar, *Mobile labour: an introduction*, in «Mobilities», XVI, 2, 2021, pp. 155-163, https://doi.org/10.1080/17450101.2021.1885840.

inarrivabili al prezzo, però, di mettere e rimettere in scena di continuo una condizione di necessità, da cui si finge, di fronte ai clienti, di volersi sottrarre per accedere a uno stile di vita diverso e socialmente accettabile.

In *American Honey* appaiono anche altre forme di lavoro mobile che, seppur vissute soggettivamente in modo ben diverso rispetto all'esperienza della *mag crew*[15], confermano l'attenzione di Arnold nei confronti di questa specifica declinazione della mobilità. Si pensi all'episodio dell'autista di camion (B. Gregory), che parlando con Star si esprime con affetto rispetto alla figlia lontana, ritratta in fotografie che lo accompagnano in tutti i suoi spostamenti. O, ancor più, ai migranti economici trasferiti in Nord Dakota a seguito del boom petrolifero, individuati dalla *mag crew* quali bersagli ideali (in particolare delle venditrici femminili) precisamente per la loro condizione di solitudine e assenza di legami. Tali figure partecipano all'affresco di un mondo nel quale i "liberi" movimenti si rivelano, in profondità, assai meno veicoli di emancipazione che portatori di una sofferta sensazione di sradicamento.

Un tratto caratterizzante la tipologia di lavoro mobile incarnato dalla *mag crew* è, ovviamente, la sua adesione a traiettorie e a ritmi non scelti. Ogni singola tappa (equivalente a una sosta, a un'interruzione del movimento) viene stabilita da Krystal (R. Keough), la datrice di lavoro che accompagna il gruppo, la quale assegna a ciascuno una precisa area per la vendita delle riviste e sceglie i motel per il pernottamento (è solo Star, significativamente, a intraprendere talvolta movimenti devianti, allontanandosi a bordo dei veicoli di potenziali clienti). La ripetitività dello stile di vita del gruppo è evidenziata da Arnold attraverso la cadenza ossessiva delle medesime situazioni: la vendita dei giornali, le notti nei motel, le danze, i rituali tesi a incentivare la produttività e infine i lunghi, lunghissimi, viaggi all'interno del furgone. L'accento è posto sulla stasi insita in un'apparente, perenne mobilità. Tale stasi può essere letta in termini metaforici nel ritratto di esistenze prigioniere di una mortifera ritualità ma anche, e soprattutto, in senso fisico. Nella durata estesa delle sequenze dedicate agli spostamenti, Arnold accentua la prolungata costrizione dei corpi nel furgone. Questa diventa particolarmente evidente quando le/i giovani improvvisano delle

[15] Star (e come lei, si può presumere, molti dei suoi compagni e compagne di viaggio) ha accettato di lavorare per potersi muovere, allontanandosi da una situazione famigliare insostenibile; traspare invece dalla narrazione come molti dei personaggi da lei incontrati, che lamentano espressamente la lontananza da casa, siano stati costretti a muoversi per poter lavorare. In ogni caso, le due situazioni non appaiono così dissimili. È interessante ricordare come Pamela Robertson Wojcik includa *American Honey* in un «ciclo» di film americani contemporanei nei quali la mobilità viene esplorata nel quadro del precariato giovanile, in aperto contrasto con la tendenza, in film precedenti quali *American Graffiti* (Id., G. Lucas, 1973), a identificare nella «mobilità geografica e sociale» un passaggio privilegiato per la «transizione all'età adulta»: P. Robertson Wojcik, *Unhomed. Cycles of Mobility and Placelessness in American Cinema*, University of California Press, Oakland 2024, pp. 204-219.

danze all'interno del veicolo: le braccia e i torsi si espandono al massimo nello spazio a disposizione, arcuandosi nell'esecuzione di movimenti che trasmettono un'energia a prima vista incontenibile, eppure destinata a scontrarsi con i limiti dell'abitacolo [fig. 2].

Pur rifuggendo ogni tentazione di idealizzare il modello sedentario, *American Honey* non indulge neppure in una facile romanticizzazione del movimento. Mobilità e immobilità, è noto, sono «profondamente relazionali ed esperienziali»[16]: nella loro definizione conta soprattutto la percezione del soggetto, che misura il proprio movimento in relazione a qualcosa o a qualcuno. Nell'estensione di uno spostamento così ampio, che si dipana lungo i vasti paesaggi statunitensi resi iconici dal western e dal road movie[17], i singoli corpi continuano, di fatto, a essere costretti in una forzata immobilità.

Quegli ampi paesaggi vengono fruiti da un finestrino [fig. 3], e sono confinati dalla regista in un formato (il 4:3 da lei spesso prediletto) che ne limita all'origine le possibilità di spettacolarizzazione, in contrasto con l'approccio abituale dei generi cinematografici sopra richiamati. Come evidenzia Katarzyna Paszkiewicz,

> l'orientamento profondamente ecologico di *American Honey* lavora […] per sfidare la romanticizzazione cinematografica del paesaggio americano, che convenzionalmente ha svolto la funzione di mero sfondo per saghe di migrazione e di eroismo. […] evoca rappresentazioni cinematografiche idealizzate del paesaggio statunitense, con gli ampi panorami e i protagonisti erranti tipici di queste narrazioni, che storicamente sono state impregnate delle relazioni di potere intersecanti dello specismo umano, della mascolinità e della bianchezza[18].

In quello che Paszkiewicz definisce efficacemente un «eco-road movie», Arnold manifesta – come nei suoi film precedenti e successivi – una spiccata sensibilità nei confronti del non-umano[19], dedicando agli animali numerose inquadrature [fig. 4] e sposando una prospettiva secondo la quale la natura non potrebbe mai essere concepita quale avversario o come preda. Nei termini di Giuliana Bruno, Star si può certamente identificare come una

[16] P. Adey, *If Mobility is Everything Then it is Nothing: Towards a Relational Politics of (Im)mobilities*, in «Mobilities», I, 1, 2006, pp. 75-94, p. 83, https://doi.org/10.1080/17450100500489080.

[17] Sulla linea genealogica che unisce il road movie al western e sugli elementi, invece, di discontinuità si veda: S. Roberts, *Western meets Eastwood. Genre and gender on the road*, in S. Cohan, I.R. Hark (eds.), *The Road Movie Book*, Routledge, London-New York 1997, pp. 45-69.

[18] K. Paszkiewicz, *Framing the Non-human:* American Honey *as Eco-Road Movie*, in «Journal of British Cinema and Television», XVIII, 3, 2021, pp. 303-328, pp. 305-306, https://doi.org/10.3366/jbctv.2021.0576.

[19] M. Lawrence, *Nature and the Non-human in Andrea Arnold's* Wuthering Heights, in «Journal of British Cinema and Television», XIII, 1, 2016, pp. 177-194, https://doi.org/10.3366/jbctv.2016.0306; K. Paszkiewicz, *Stray aesthetic in the cinema of Andrea Arnold*, in «Journal of Aesthetics and Culture», XV, 1, 2023, pp. 1-18, https://doi.org/10.1080/20004214.2023.2196808.

voyageuse, che esprime «una diversa idea di viaggio e una diversa stabilità di genere: un viaggio che non sia conquista, uno stanziarsi che non sia dominio»[20]. Nei paesaggi segnati da infiniti non-luoghi, tutti apparentemente identici fra loro (dalle autostrade ai distributori di benzina, dai motel ai supermercati, sino alle teorie di villette nei quartieri residenziali suburbani), a marcare una vera differenza sono i singoli animali e piante che popolano quegli ambienti (esterni ed interni), sui quali la macchina da presa concentra sempre la propria attenzione:

> quando parlavo ai ragazzi in queste *crews*, mi parlavano molto del guardare fuori dal finestrino e del panorama, la vastità che non cambiava mai, il verde e il cielo […]. Ma poi ho iniziato a pensare «No, non possono pensare che non ci sia nulla al di fuori del finestrino […]». Così ho iniziato a cercare tutte quelle piccole cose. Pensavo «Non può solo essere una linea piatta. Ci devono essere orizzonti ondulati e in luoghi diversi gli uccelli devono essere differenti e gli alberi devono essere differenti»[21].

La traiettoria tracciata dai corpi immobili dei giovani protagonisti si rivela pur sempre, nonostante tutto, un movimento, in quanto consente comunque di venire a contatto con contesti diversificati, resi tali anche dal proliferare di molteplici forme di vita non umane.

Se, per Star, il movimento non rappresenta un fine in se stesso, è tuttavia innegabile che sia solo quel movimento iniziale a consentirle di lasciare una situazione claustrofobica e di interrogarsi realmente sul proprio desiderio. Solo grazie al movimento incontra infatti l'autista di camion e riceve da lui, per la prima volta, una domanda su quale sia il proprio «sogno». La risposta traccia un quadro per certi versi inatteso: «Voglio avere un posto tutto mio, una roulotte. Sai, in mezzo a tanti alberi, alberi enormi. E tanti bambini». Jake, altrettanto inaspettatamente, manifesterà la stessa fantasia: sarà lui anzi a cercarne una prima, timida, realizzazione attraverso l'affitto a proprie spese di una vera e propria "casa" per la *crew*, immersa nella natura e in evidente contrasto con gli abituali motel.

È noto come il road movie sia un genere ossessionato dal motivo della casa: quella da cui i protagonisti (o le protagoniste) si allontanano e quella che, talvolta, immaginano per il proprio futuro[22]. Le due case, per Star (come per numerosi altri personaggi e personagge prima di lei), non possono coincidere: impossibile, per lei, aderire alla celebre battuta «Nessun posto è bello come casa mia» (nell'originale, *There is no place like home*) che

[20] G. Bruno, *L'Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*, Johan & Levi, Monza 2015, p. 115 (*Atlas of Emotion. Journeys in Art, Architecture, and Film*, Verso, New York 2002).

[21] W. Mallett, *Human Highway: Writer/Director Andrea Arnold Talks* American Honey, cit.

[22] P. Robertson, *Home and away. Friends of Dorothy on the road in Oz*, in S. Cohan, I.R. Hark (eds.), *The Road Movie Book*, cit., pp. 271-286.

conclude[23] l'eversiva traiettoria errante de *Il mago di Oz* (*The Wizard of Oz*, V. Fleming, 1939). Un sottotesto parimenti nostalgico (e in ultima istanza conservatore) è quello che sottende al brano *American Honey* (composto dai Lady Antebellum nel 2010), che dà il titolo al film, cantato dalla *mag crew* all'interno del furgone ed evocato in precedenza da Krystal proprio in riferimento a Star. Eppure, la protagonista è priva di un passato che sia possibile idealizzare: in alcun modo, insomma, si può affermare che per Star sarebbe stato meglio non muoversi affatto.

E il punto in cui Arnold decide di congedarsi da lei, significativamente, non corrisponde alla realizzazione del suo sogno di una "casa". Che, ricordiamolo, Star non immagina nelle sembianze di un edificio inamovibile bensì in quelle di una roulotte, ideata per ancorarsi solo nel luogo prescelto e per il tempo desiderato (per la giovane donna, innanzitutto, l'agognata conquista di uno spazio "tutto per sé"). Il finale, apparentemente privo di rilevanza narrativa, coincide con un momento nel quale Star sembra confrontarsi con l'assunzione di una propria posizione singolare, accettando che essa non coincida con quella dei suoi compagni di viaggio – incluso forse, a dispetto di quanto affermato in precedenza, lo stesso Jake.

Nell'ultima sequenza, di notte, i componenti della *mag crew* si muovono tutti insieme in cerchio intorno a un fuoco, ballando. Il brano è *God's whisper* (2016) di Raury, il cui testo rivendica la collocazione consapevole in una posizione di marginalità, segnata dal rifiuto convinto dei compromessi imposti dalla società. Inizialmente Star partecipa a questo movimento condiviso, che sembra riflettere il percorso finora effettuato insieme al gruppo; l'immagine ideale che i giovani protagonisti hanno di se stessi (anche se non incarnata in modo autentico, come si è visto) è in qualche modo espressa dalle parole stesse della canzone. Jake, a un certo punto, conduce Star a un movimento eccentrico, facendola uscire dal cerchio e da quella traiettoria ripetitiva, e le mette fra le mani una tartaruga (per poi tornare, significativamente, insieme agli altri, lanciandosi spavaldamente vicino al fuoco). Star si allontana da sola per portare l'animale nell'acqua di un laghetto, nel quale lei stessa si immerge poi completamente. È, questo, l'ennesimo moto di identificazione con il non-umano da parte della protagonista: la caratteristica, forse, più distintiva della personalità di Star, specchio della sua postura empatica e, al contempo, di una continua ricerca di «isolamento, fuga e liberazione»[24]. Per un attimo sorge il dubbio che Star non intenda riemergere: lo fa improvvisamente, rinascendo alla vita, mentre la musica tace e la

[23] Seppure il dato più significativo sia, forse, il differimento ad arte di questo finale: N. Archer, *Genre on the road: the road movie as automobilities research*, cit.

[24] L'affermazione di Jack Cortvriend è riportata in K. Paszkiewicz, *Framing the Non-human*, cit., p. 316.

colonna sonora dà spazio unicamente ai suoni della natura[25]. Compaiono quindi i corpi luminosi di alcune lucciole, che si stagliano sullo sfondo nero dei titoli di coda: si tratta di un'immagine che rimanda forse, implicitamente, all'origine stessa della protagonista, cui la madre aveva attribuito il nome di Star poiché «veniamo tutti dalle stelle… dalle stelle morte».

Il finale aperto (non ci è dato sapere cosa sarà del futuro di Star, o del rapporto con Jake) si limita così a una semplice affermazione di esistenza. E solo il movimento, pur nelle sue pause, nei suoi intoppi, nella sua desolante ripetitività, nel suo non poter essere una soluzione in se stesso, l'ha resa, in ultima istanza, possibile.

Fig. 1: *American Honey* (Id., A. Arnold, 2016).

Fig. 2: *American Honey* (Id., A. Arnold, 2016).

[25] Sulla peculiare funzione dei suoni della natura in un altro film di Arnold, *Wuthering Heights*, si veda A. Masecchia, *Tecnologia delle passioni a Wuthering Heights: l'immagine audiovisiva contemporanea*, in «Cinergie. Il cinema e le altre arti», I, 1, 2012, pp. 40-46, https://doi.org/10.6092/issn.2280-9481/7474.

Fig. 3: *American Honey* (Id., A. Arnold, 2016).

Fig. 4: *American Honey* (Id., A. Arnold, 2016).

La duplice anomalia: donne e invecchiamento nel road movie italiano contemporaneo

Gloria Dagnino

Introduzione: domanda e metodo

Il presente contributo intende analizzare la rappresentazione dell'invecchiamento e della mobilità femminile in un particolare genere cinematografico, il road movie italiano contemporaneo. I road movie che abbiano come protagoniste donne anziane rappresentano una duplice anomalia. Come emergerà nel corso della trattazione, tale anomalia deriva in primo luogo dalla rigenderizzazione [*regendering*] della rappresentazione delle donne viaggiatrici in un genere tradizionalmente incentrato su personaggi maschili, quando non apertamente maschilista[1]. In secondo luogo, l'età delle protagoniste costituisce un'anomalia, alla luce della diffusa sottorappresentazione delle donne sopra i 55 anni nel cinema italiano[2], nonché della particolare natura del road movie, originatosi negli Stati Uniti come un genere espressamente rivolto al pubblico giovane[3]. Naturalmente non mancano delle eccezioni, anche molto prominenti, alla generale configurazione maschile e giovanile del road movie, che sono anche state analizzate da studiose e studiosi internazionali. Si pensi a *Thelma & Louise* (Id., 1991) di Ridley Scott con protagoniste Susan Sarandon e Geena Davis; in ambito italiano, si può citare *Benzina* (M. Stambrini, 2001), esordio alla regia di Monica Stambrini con protagoniste Maya Sansa e Regina Orioli[4] e il pluripremiato *La pazza gioia* di Paolo Virzì (2016) con Valeria Bruni Tedeschi e Micaela Ramazzotti. Per quanto riguarda la dimensione anagrafica, il prototipo di biker movie controculturale, *Easy Rider - Libertà e paura* (*Easy Rider*, D. Hopper, 1969), è

[1] J. Enevold, *Men and women on the move. Dramas of the road*, in «Cultural Studies», 3, 2000, pp. 403-420.

[2] Il dato, di cui si dirà in dettaglio nelle pagine seguenti, emerge dall'analisi dei film italiani usciti in sala tra 2014 e 2023 che l'autrice ha condotto nell'ambito del progetto di ricerca *AGE-C Ageing and Gender in European Cinema*, finanziato da Fondazione Volkswagen.

[3] S. Cohan, I.R. Hark (eds.), *The Road Movie Book*, Routledge, London-New York 1997.

[4] Tra i numerosi lavori che si sono concentrati sul film di Ridley Scott si rimanda all'edizione aggiornata di M. Sturkeni, *Thelma & Louise*, BFI Bloomsbury, London 2020 (1st ed. 2000); per una trattazione specifica su *Benzina*: S. Lucamante, *Road Movies and Gas Stations: Monica Stambrini's Benzina as Creation of Alternative Spaces*, in «Quaderni d'italianistica», 29, 2, 2008, pp. 111-134.

stato più volte fatto oggetto di riprese grottesco-umoristiche fondate sull'età non più giovane dei protagonisti. Phil Powrie, ad esempio, ha dedicato uno studio all'invecchiamento "indecoroso" [*disgraceful ageing*] dell'ultrasessantenne Gérard Depardieu nel road movie francese *Mammuth* (Id., G. de Kervern e B. Delépine, 2010)[5]. Nella commedia americana *Svalvolati on the road* (*Wild Hogs*, W. Becker, 2007) l'ironia nasce proprio dal contrasto fra le aspirazioni ribelli e la mite routine di un gruppo di motociclisti di mezza età, interpretati dagli ultracinquantenni Tim Allen, John Travolta, Martin Lawrence e William H. Macy[6]. Tuttavia, ben più limitata è stata l'attenzione che il cinema, e di conseguenza la letteratura accademica, hanno riservato all'intersezione fra genere femminile e invecchiamento nel road movie. Fa eccezione uno studio del 2023 di Bernadette Luciano che analizza tre lungometraggi italiani prodotti tra il 2008 e il 2018 con protagoniste donne della terza e quarta età[7]. Il presente contributo muove dall'originale lavoro di Luciano, rispetto al quale intende offrire una lettura complementare della rappresentazione delle donne anziane nel road movie italiano contemporaneo. Da un punto di vista teorico, ci si richiama ai quadri della gerontologia culturale, in particolare da una prospettiva anocritica (cfr. *infra* Sezione 2), e degli studi sui generi cinematografici (cfr. *infra* Sezione 3). La quarta e ultima sezione è dedicata alla lettura ravvicinata [*close reading*] di *Acqua e anice* (C. Ceron, 2022), un «road movie da balera»[8] presentato fuori concorso alle Giornate degli Autori della 79esima Mostra del Cinema di Venezia, che vede come protagonista Stefania Sandrelli. L'analisi di caso, corroborata dai riferimenti ad altri film del medesimo genere, in particolare *Ella & John - The leisure seeker* di Paolo Virzì (2017) e *Niente di serio* di Laszlo Barbo (2018), rivela che la rappresentazione delle donne anziane risente ancora di una tendenza alla alterizzazione, propria delle «narrazioni del declino» associate all'età avanzata[9]. Il contributo evidenzia infine come la configurazione

[5] P. Powrie, *Ageing Disgracefully Depardieu, Hallyday, Luchini, and Silver Linings in Recent French Cinema*, in T. Tracy, M. Schrage-Früh (eds.), *Ageing Masculinities in Contemporary European and Anglophone Cinema*, Routledge, London-New York 2023, pp. 43-59.

[6] Per un'analisi critica dell'uso comico della mezza età in *Svalvolati on the road* si veda: M. Gatling, J. Mills, D. Lindsay, *Representations of Middle Age in Comedy Film: A Critical Discourse Analysis*, in «The Qualitative Report», 19, 12, 2014, pp. 1-15.

[7] B. Luciano, *Nonnas on the Run: Ageing Women on the Move in Italian Cinema*, in S. Liddy (ed.), *Women, Ageing and the Screen Industries. Falling Off a Cliff?*, Palgrave Macmillan, London 2023, pp. 99-120. I film analizzati da Luciano sono *Pranzo di Ferragosto* (G. Di Gregorio, 2008), *Funne - Le ragazze che sognavano il mare* (K. Bernardi, 2017) e *Niente di serio* (L. Barbo, 2018).

[8] Questa definizione appare nei paratesti ufficiali del film, prodotto dalla società trentina K+ e distribuito da Fandango: https://kplusfilm.com/portfolios/acqua-e-anice.

[9] Per un approfondimento del concetto di narrazione del declino [*decline narrative*] si rimanda alla sezione successiva.

tipicamente patriarcale del cronotopo della strada[10], sulla quale si basa il genere del road movie, sia funzionale a perpetuare una rappresentazione filmica genderizzata e ageista delle donne viaggiatrici.

L'invecchiamento femminile sullo schermo

La sussistenza di una doppia natura – biologica e sociale – del concetto di età è oggi ampiamente riconosciuta dalle principali istituzioni di salute pubblica a livello internazionale. Il contributo degli studi femministi è stato fondamentale in tal senso: già nel 1972, Susan Sontag denunciava l'esistenza nelle società occidentali di un «doppio standard dell'invecchiamento», che «permette agli uomini di invecchiare, senza alcuna penalizzazione, in una serie di modi che alle donne sono preclusi»[11]. Ciò che Sontag chiamava il «prestigio della gioventù» è ancora più sentito dalle attrici, la cui professione è da sempre modellata su un canone di attrattività improntato alla giovinezza[12]. Le tendenze sessiste e ageiste dell'industria cinematografica non sono certo un fenomeno nuovo. Negli anni Cinquanta, tanto Hollywood quanto Cinecittà hanno dato vita a opere che mettevano in scena – non senza sconfinamenti nel grottesco – la difficile vita delle dive dai quarant'anni in su[13]. Sorprende di più, però, constatare che, benché nell'ultimo decennio case di produzione, emittenti e istituzioni culturali abbiano sempre più spesso implementato politiche a sostegno della diversità, equità e inclusione (DEI) – e a dispetto del rapido invecchiamento demografico – la visibilità delle donne mature nei prodotti audiovisivi è rimasta molto limitata. Nei film e nelle serie TV statunitensi, tra il 2010 e il 2020 i personaggi sopra i 50 anni di ambo i sessi sono stati quasi il 25%; tra questi, sono uomini l'80% dei personaggi nei film, il 75% nelle serie per la TV e il 66% nelle serie streaming[14]. Anche nel nostro paese, considerando i film italiani usciti in sala tra 2014 e 2023, di tutti i personaggi principali di età pari o superiore a 55 anni,

[10] Il concetto di cronotopo della strada è stato elaborato da Michail Bachtin nel saggio *Forme del tempo e del cronotopo nel romanzo* («Формы времени и хронотопа в романе») scritto tra il 1937 e il 1938 e pubblicato postumo nel 1975. In italiano il testo è incluso nella raccolta *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino 1979.

[11] S. Sontag, *Invecchiare: due pesi e due misure*, in Ead., *Sulle donne*, Einaudi, Torino 2024, e-book (*The Double Standard of Aging*, in «The Saturday Review», 23/09/1972, pp. 29-38).

[12] A. Masecchia, *La bellezza del cinema*, in «Storia Delle Donne», 12, 1, 2017, pp. 29-51.

[13] Su questo, si rimanda a E. Mandelli, V. Re (a cura di), *Aging, sessualità e cinema nella cultura italiana del Secondo Dopoguerra*, in «Schermi», 5, 10, 2021 per una ricca disamina di casi.

[14] Geena Davis Institute on Gender in Media, *Women over 50: the right to be seen on screen*, 2020: https://geenadavisinstitute.org/research/women-over-50-the-right-to-be-seen-on-screen/.

soltanto il 19,5% sono donne[15]. Questi dati mostrano una marcata e diffusa sottorappresentazione dell'invecchiamento e dell'anzianità femminile nei prodotti audiovisivi e in special modo cinematografici. Indagare le particolari modalità con cui l'identità di genere femminile e l'età anziana interagiscono fra loro è l'obiettivo primario dell'approccio teorico-metodologico anocritico, sviluppatosi nell'alveo della Gerontologia culturale americana negli anni Novanta. L'approccio anocritico [*anocriticism*] è

> un metodo per individuare l'aspetto dell'invecchiamento nelle rappresentazioni culturali e nelle storie che ci raccontiamo, al fine di comprendere che cosa significa, per usare l'espressione di Margaret Morganroth Gullette (2004), essere «invecchiati dalla cultura»[16].

Applicato originariamente agli studi letterari, l'approccio anocritico apre prospettive importanti anche per gli studi sul cinema e i media audiovisivi, la cui capacità di dare senso, voce e immagine all'invecchiamento femminile non può essere sottovalutata. Infatti, secondo Morganroth Gullette, «Qualunque cosa accada nel corpo, e anche se non accade nulla nel corpo, l'invecchiamento è una narrazione. Ognuna di noi racconta la propria storia»[17]. Che forma assume, dunque, questa narrazione nel cinema e nei prodotti culturali? Secondo Margaret Gullette la narrazione dominante sull'invecchiamento e la vecchiaia presente nei prodotti culturali è una «narrazione del declino» [*decline narrative*]. La narrazione del declino trasmette un'idea dell'invecchiamento come inevitabile perdita di competenze, di abilità fisiche e cognitive e di agentività[18]. Nel cinema contemporaneo, la narrazione del declino si trova articolata in una molteplicità di generi: il body horror, come in *Old* diretto da M. Night Shyamalan (2021) e *The Substance* di Coralie Fargeat (2024); il dramma d'autore, come in *Amour* di Michael Haneke (2012) e *The Father - Nulla è come sembra* di Florian Zeller (2020); o ancora, la commedia, come in *Tutto può succedere* (*Something's gotta give* di Nancy Meyers (2003) e *Queen Bees* di Michael Lembeck (2021). In questo tipo di narrazione, l'allontanamento dalla giovinezza comporta la riduzione, quando non la perdita, della propria soggettività, alla quale i personaggi anziani non possono che guardare con nostalgia, come se l'identità anziana fosse, di fatto, una non-identità. Nel caso dei personaggi femminili, e delle attrici che li interpretano,

[15] Dati *AGE-C Ageing and Gender in European Cinema*.

[16] R. Maierhofer, *Feminism and Aging in Literature*, in D. Gu, M.E. Dupre (eds.), *Encyclopedia of Gerontology and Population Aging*, Springer, Berlin 2019, pp. 1-8, p. 3. Tutte le traduzioni dall'originale inglese, salvo diversa indicazione, sono a cura dell'autrice.

[17] M. Morganroth Gullette, *Agewise: fighting the new ageism in America*, University of Chicago Press, Chicago 2011, p. 5.

[18] M. Morganroth Gullette, *Aged by culture*, University of Chicago Press, Chicago 2004.

gli effetti negativi degli stereotipi ageisti si sommano agli effetti deleteri degli stereotipi di genere, e, in particolare, all'identificazione della donna con l'attrattività sessuale e la capacità riproduttiva. Nelle prossime sezioni vedremo come, a dispetto di un apparente tentativo di rovesciamento, in *Acqua e anice* la cornice stilistico-ideologica del genere road movie agisca rafforzando una rappresentazione stereotipica dell'identità femminile anziana.

Il cronotopo della strada e il genere del road movie

Nel suo celebre saggio *Forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, Michail Bachtin introduce il concetto di cronotopo nella teoria letteraria, mutuandolo dalla teoria fisica della relatività ristretta per la quale era stato concepito. Per Bachtin il cronotopo (letteralmente «tempospazio») è «l'interconnessione sostanziale dei rapporti temporali e spaziali dei quali la letteratura si è impadronita artisticamente»[19]; il cronotopo, dunque, esprime la fusione tra spazio e tempo e ne rende possibile la rappresentazione attraverso il mezzo letterario. Il concetto di cronotopo è strettamente legato alla teoria dei generi letterari: ogni genere è caratterizzato dall'uso ricorrente di uno o più cronotopi, il cui sviluppo non dipende dalle singole autorialità, ma dal più ampio contesto storico e sociale, ed è a sua volta portatore di precise connotazioni ideologiche. In questo senso, Bachtin individua diversi tipi di cronotopi, associati ad altrettanti generi. Tra questi, il cronotopo della «strada», tipico dell'epos greco, costituisce, secondo Bachtin, l'espressione testuale più esplicita del legame tra spazio e tempo, dal momento che, nelle narrazioni *on the road*, il trascorrere del tempo coincide con il progredire dei personaggi nello spazio. Infatti, una tipica manifestazione del cronotopo della strada presente in molti road movies, tra cui *Thelma & Louise*, è l'aumentare del ritmo dell'azione man mano che le protagoniste avanzano nello spazio[20]. Nel caso dei road movie con protagonisti anziani, però, il cronotopo della strada serve anche ad esprimere l'avanzare dei personaggi attraverso il proprio tempo anagrafico. Se nel road movie tradizionale il viaggio del protagonista è una fuga verso un futuro migliore, un percorso di scoperta del sé reso possibile solo dall'allontanamento fisico da un punto di partenza, nel caso dei protagonisti anziani, al movimento nello spazio corrisponde un viaggio a ritroso nella memoria del proprio passato. In film come *Ella & John – The leisure*

[19] M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, cit., p. 231.

[20] A. Ganser, J. Pühringer, M. Rheindor, *Bakhtin's Chronotope on the Road: Space, Time, and Place in Road Movies Since the 1970s*, in «Linguistics and Literature», 4, 1, 2006, pp. 1-17. Per una più ampia disamina del concetto di cronotopo applicato ai generi cinematografici si rimanda a M. Flanagan, *Bakhtin and the Movies. New Ways of Understanding Hollywood Film*, Palgrave Macmillan, London 2009.

seeker, *L'imprevedibile viaggio di Harold Fry* (*The Unlikely Pilgrimage of Harold Fry*, H. Macdonald, 2023) e, come vedremo, lo stesso *Acqua e Anice*, le tappe del viaggio corrispondono ad altrettanti luoghi o incontri significativi della vita passata del/la protagonista che, mentre avanza nello spazio, retrocede metaforicamente nel tempo. Da un punto di vista ideologico, il cronotopo della strada non è privo di connotazioni di genere, al contrario, come osserva Jessica Enevold, è principalmente un territorio maschile, nel quale «l'esperienza del viaggio diventa un progetto di costruzione dell'identità maschile che comporta una alterizzazione spaziale delle donne e delle minoranze che dipende dalla cultura di riferimento»[21]. Nel caso del road movie, questa genderizzazione viene ricondotta in parte all'importanza che in questo *film genre* ha l'elemento tecnologico (l'automobile o la motocicletta), tradizionalmente associato alla mascolinità[22], e in parte al debito che il road movie ha nei confronti del Western, da cui riprende «i paesaggi epici, gli ideali di libertà, la ricerca di un domani migliore e la mitologia del fuorilegge»[23]. Inoltre, fin dalla sua origine negli Stati Uniti, e sull'onda del successo di *Easy Rider*, il road movie ha dimostrato una naturale propensione verso il pubblico giovane, dimostrando di saper incorporare l'influenza della controcultura degli anni Sessanta e del cinema d'exploitation sulla delinquenza giovanile[24]. Che cosa succede, dunque, quando il road movie devia dalle prescrizioni del proprio canone, mettendo al centro dell'azione una donna anziana? A proposito dei film italiani da lei analizzati, Bernadette Luciano scrive che «Collocando le donne anziane al centro delle loro storie, autori/autrici e registi/e riscrivono e propongono nuove narrazioni della vecchiaia […] offrendo rappresentazioni della mobilità normalmente negate alle donne anziane nel cinema italiano»[25]. Luciano mobilita il concetto di «soggetti ostinati» (*willful subjects*), elaborato dalla studiosa femminista Sara Ahmed[26], per descrivere le protagoniste dei suoi casi di studio, capaci di uscire dai sentieri che la società patriarcale ha tracciato per loro. Tuttavia, se è vero che la scelta di rappresentare sullo schermo viaggiatrici anziane può essere letta di per sé come una trasgressione del canone del road movie, è altresì vero che una simile trasgressione, il più delle volte, non arriva a mettere realmente in discussione la cornice ideologica

[21] J. Enevold, *Men and women on the move*, cit., p. 405.

[22] E. Mazierska, L. Rascaroli, *Crossing New Europe. Postmodern Travel and the European Road Movie*, Wallflower Press, New York 2006, pp. 161-162.

[23] J. Sargeant, J.S. Watson (eds.), *Lost Highways: An Illustrated History of Road Movies*, Creation Books, Powder Springs (GA) 2000, p. 9.

[24] *Ibid*.

[25] B. Luciano, *Nonnas on the Run*, cit., p. 117.

[26] S. Ahmed, *Willful Subjects*, Duke University Press, Durham (NC) 2014. L'espressione «soggetti ostinati» è qui ripresa dalla traduzione italiana di un altro testo di Ahmed, *Vivere una vita femminista*, Edizioni ETS, Pisa 2021 (*Living a Feminist Life*, Duke University Press, Durham-London 2017).

genderizzata e ageista entro la quale questo genere cinematografico si esprime. Alle donne, infatti, il cronotopo della strada raramente offre, o permette, un vero spazio di trasformazione interiore, ma solo «una fuga momentanea verso la libertà omosociale che non può che concludersi con la morte, l'accettazione di compromessi o la fantasia»[27]. Oltre al celebre volo nel Canyon di *Thelma & Louise*, infatti, vi sono diversi casi di road movies che si concludono con la morte prematura delle protagoniste: *Avere vent'anni* (F. Di Leo, 1978)[28], *Senza tetto né legge* (*Sans toit ni loi*, A. Varda, 1985); *The Ride* (*Jízda*, J. Sverák, 1994); *Il bacio della farfalla* (*Butterfly kiss*, M. Winterbottom, 1995); *Anche tua madre* (*Y tu mamá también*, A. Cuarón, 2001), nonché il già citato *Benzina*. Per quanto riguarda la dimensione anagrafica, la morte è ciò che attende molti dei personaggi anziani al termine dei road movie. È questo il caso di Franca (N. Schiano), co-protagonista di *Niente di serio*, uno dei film analizzati da Luciano, che, al termine del viaggio ha un malore e poco dopo muore; il titolo stesso del film fa riferimento alla frase che la donna vuole sia incisa sulla sua tomba. È il caso anche di *Ella & John - The leisure seeker*, che si conclude con il suicidio dell'anziana coppia di coniugi, interpretati da Helen Mirren e Donald Sutherland, malati rispettivamente di un tumore terminale e di Alzheimer. È il caso anche della protagonista di *Acqua e anice*, alla cui analisi è dedicata la prossima sezione. Sembra dunque che la cornice ideologica del road movie non consenta, o quantomeno punisca, le incursioni di personaggi "anomali" – per ragioni di genere e/o di età – nel proprio territorio. Come vedremo, ciò rafforza sia quegli stereotipi di genere che tendono a rappresentare la donna in funzione del proprio lavoro riproduttivo[29], sia quegli stereotipi ageisti che rappresentano l'anzianità come uno spazio-tempo di declino la cui unica funzione è condurre alla morte.

Road movie da balera: analisi di Acqua e anice

Acqua e anice, opera prima del regista Corrado Ceron, racconta la storia di Olimpia (S. Sandrelli), settantenne leggenda del liscio che decide di rimettere in strada il vecchio furgone a bordo del quale, negli anni Settanta, girava l'Italia in compagnia della sua band, I Capricci di Olimpia. Meta

[27] S. Roberts, *Western Meets Eastwood. Genre and Gender on the Road*, in S. Cohan, I.R. Hark (eds.), *The Road Movie Book*, cit., pp. 45-69, p. 64. . La traduzione in italiano del passaggio citato è a cura dell'autrice del capitolo.

[28] Su cui si veda il contributo di Federica Piana all'interno di questo volume.

[29] Sul concetto di lavoro riproduttivo, che include pratiche come la maternità, la cura dei figli e dei familiari, la preparazione dei pasti e la gestione della casa si veda: S. Federici, *Genere e capitale. Per una rilettura femminista di Marx*, DeriveApprodi, Roma 2020.

ufficiale del viaggio è Zurigo, dove la donna si esibirà al matrimonio della sorella minore. Per l'occasione assume come autista Maria (S. D'Amico), giovane donna insicura che, a seguito della separazione dal compagno, è rimasta senza lavoro. Per Olimpia il viaggio è l'occasione per ritrovare persone e luoghi del suo passato, prendersi piccole rivincite e fare i conti con una vita intensa, che intuiamo ricca di soddisfazioni ma anche di sacrifici e di dolori, tra cui un episodio di violenza sessuale subito quando era adolescente. Per buona parte del film Olimpia sfugge ai codici rappresentativi tradizionalmente riservati alle donne e alle donne anziane in particolare: non è mai stata sposata, non ha figli, ha una vita sessuale attiva (è l'amante di un maturo uomo sposato), e, in generale, esibisce comportamenti molto meno conformisti e remissivi della sua giovane compagna di viaggio, come fumare marijuana e dimostrarsi orgogliosamente vanitosa e seduttiva.

Girato quasi interamente nella provincia di Ferrara, il film è presentato nei paratesti ufficiali come «un road movie da balera»; un riferimento che allude al passato di cantante di liscio della protagonista, ma anche, metonimicamente, alla sua età avanzata, che contrasta con la propensione giovanile [*youth attitude*][30] del *genre*. L'ironia insita in questo contrasto sembrerebbe posizionare il film sull'orizzonte d'attesa della commedia. In effetti, i momenti umoristici del film ruotano intorno all'età anziana dei suoi personaggi: in una delle sequenze iniziali, ad esempio, Olimpia rintuzza le avances di un coetaneo (interpretato dal caratterista Stefano Bicocchi, in arte Vito) dicendo di non poter uscire «con un uomo che porta il pannolone», e invitando l'amico a limitare i movimenti sulla sedia perché «si potrebbe sentire il rumore della plastica». Nella scena successiva, vediamo Olimpia seduta di fronte al mare, mentre, con fare civettuolo, lascia cadere a terra il reggiseno per prendere il sole in topless [fig. 1]. All'impiegata dello stabilimento che la invita a rivestirsi a seguito delle lamentele di alcuni clienti, preoccupati di non urtare la sensibilità dei bambini, Olimpia risponde: «Io non vedo nessun bambino. O saranno quei vecchiacci invidiosi?». A questo punto è interessante notare che anche *Niente di serio*, uno dei film analizzati da Bernadette Luciano, viene descritto nei paratesti come la storia di «Due arzille Thelma e Louise di ottant'anni»[31] (con riferimento alle protagoniste Claudia Cardinale e Nunzia Schiano). Entrambi gli slogan – «road movie da balera» e «arzille Thelma e Louise di ottant'anni» – posizionano i rispettivi film come road movie ma al contempo negano tale posizionamento, presentando l'età delle protagoniste come un elemento paradossale, e dunque

[30] D. Laderman, *Driving Visions: Exploring the Road Movie*, University of Texas Press, Austin 2002, p. 239.

[31] Si veda, ad esempio, la scheda del film su: https://filmitalia.org/it/film/100501/.

potenzialmente comico, rispetto al canone di quel genere. Un simile processo di alterizzazione è stato osservato in relazione alla presenza delle donne nelle narrazioni di viaggio *tout court*: «L'improbabilità di una viaggiatrice è così fortemente inserita nel discorso del viaggio che, qualora questa eventualità si materializzi, la viaggiatrice si trasforma facilmente in un personaggio comico»[32]. Da una prospettiva anocritica, una simile strategia appare ancora più rilevante se si considera che né *Acqua e anice*, né *Niente di serio* sono effettivamente commedie. Mentre il secondo, come detto, si conclude in modo dolceamaro con la morte di una delle protagoniste, *Acqua e anice* prefigura fin dall'inizio il tono melodrammatico che prevale con l'avanzare della narrazione. Olimpia, infatti, soffre di Alzheimer e la sequenza iniziale ce la mostra drammaticamente disorientata tra le corsie di un supermercato [fig. 2]. Inoltre, se, da un lato, possiamo annoverare anche Olimpia tra i soggetti ostinati di cui parla Luciano (via Ahmed), in virtù della perseveranza che la fa muovere oltre i limiti imposti da una società ageista e patriarcale, dall'altro non si può ignorare che l'«*object of hope*»[33] (l'oggetto della speranza) verso il quale tende la mobilità del personaggio è in realtà un progetto di morte. Nell'ultimo atto del film, infatti, scopriamo che la vera destinazione del road movie di Olimpia è una clinica svizzera per il suicidio assistito. Sul finale, dunque, il film assume i tratti tipici di una «narrazione del declino», utilizzando la malattia di Alzheimer come metafora della condizione crepuscolare della terza età. Infatti, nonostante il medico svizzero la informi che delle terapie sono disponibili e Maria, la sua accompagnatrice, le ricordi che «si può essere felici anche con poco», Olimpia decide di ingerire il farmaco letale per non affrontare un futuro che non può reggere il confronto con la sé stessa del passato: «Io lo so quello che mi aspetta. Sono stata troppo felice». Sul finale, il film ricorre a un altro tropo ricorrente nelle rappresentazioni cinematografiche dell'anzianità, quello della *bucket list*[34]. Dopo aver accompagnato Olimpia alla clinica, infatti, vediamo la giovane Maria che, risalita sul furgone, cancella da un foglio di carta l'ultima voce dalla lista delle tappe del viaggio, lista che ora capiamo essere riferita alla *bucket list* della protagonista [fig. 3]. Inoltre, da una lettera lasciata da Olimpia sul furgone, viene rivelato che Maria è in realtà la figlia che Olimpia partorì a sedici anni

[32] J. Enevold, *Men and women on the move*, cit., p. 412.

[33] S. Ahmed, *The Promise of Happiness*, Duke University Press, Durham (NC) 2010, p. 120.

[34] L'espressione deriva dal titolo di un omonimo film americano del 2007 (distribuito in Italia come *Non è mai troppo tardi*) nel quale due anziani amici affetti da malattie terminali (Jack Nicholson e Morgan Freeman) intraprendono un viaggio per realizzare i loro ultimi desideri. «Il titolo del film è entrato nel linguaggio colloquiale americano di molte persone anziane per indicare gli obiettivi da raggiungere prima di morire, prima di "dare un calcio al secchio"»: T. Shary, N. McVittie, *Fade to Gray. Aging in American Cinema*, University of Texas Press, Austin 2016, p. 126.

in seguito alla violenza subita e che diede in adozione. In quelli che aveva deciso fossero gli ultimi giorni della sua vita, Olimpia voleva avvicinarsi alla figlia e vivere, seppure momentaneamente, quella maternità non esperita prima. Da un punto di vista della rappresentazione di genere, dunque, il film finisce per ridimensionare significativamente la portata anticonformista del personaggio di Olimpia che, fino a quel momento, era stata svincolata dalla tradizionale caratterizzazione di donna come madre. L'apparente sovversione dei ruoli di genere e delle norme anagrafiche si rivela dunque inconsistente, poiché il personaggio di Olimpia trova il proprio compimento in una riconciliazione tardiva con la maternità, seguita da una resa al declino dell'Alzheimer, malattia tipica della vecchiaia. Questa oscillazione tra istanze emancipatorie e ritorno a modelli rappresentativi tradizionali, tra la propulsione di una narrazione on the road e la resa ai toni melodrammatici, finisce per suffragare l'idea del road movie come genere nel quale una donna anziana non può che trovare spazio come un'impossibile anomalia.

Fig. 1: *Acqua e anice* (C. Ceron, 2022): Olimpia (S. Sandrelli) prende il sole.

Fig. 2: *Acqua e anice* (C. Ceron, 2022): Olimpia (S. Sandrelli) disorientata.

Fig. 3: *Acqua e anice* (C. Ceron, 2022): la *bucket list* di Olimpia.

Storie di automе*. Macchine nubili, desideri transitori, previsioni di viaggio*

Susanna Bandi

Partendo dal concetto di "macchine nubili" suggerito da Brunella Antomarini[1], si guarderà ai sistemi intelligenti e automatizzati (AI, agenti virtuali, robot, chatbot, applicazioni, ecc.), analizzando le recenti innovazioni con particolare attenzione al tema del viaggio. Nella premessa al volume, Antomarini propone un elenco di automi femminilizzati che da Palomilla, robot ideato da Norbert Wiener sul finire degli anni Quaranta, giunge ai nostri giorni, al 2020, passando per rappresentazioni cinematografiche – come Samantha, sistema operativo basato su un'intelligenza artificiale e protagonista di *Lei* (*Her*, S. Jonze, 2013) –, fino ai casi più recenti e sorprendenti, come Erika, robot del 2018 impiegato come prima anchorwoman televisiva. Sulla scorta delle riflessioni di Antomarini, confermandone e rafforzandone la lettura, si può rilevare come per le tecnologie in questione e, nello specifico, per quelle che svolgono ruoli assistenziali, persista la tendenza – che non manca, come vedremo, di sollevare dibattiti – all'attribuzione di nomi e connotati femminili.

Da questa prospettiva, vogliamo analizzare tale pratica nel panorama contemporaneo, in particolare nel settore dell'high tech, legato alla dimensione della mobilità, adottando una prospettiva storica che ripercorre la transizione dall'analogico al digitale[2].

L'assistente perfetta

Nel mondo odierno si conferma la propensione ad attribuire connotazioni femminili a tecnologie intelligenti e automatizzate che vengono progettate con l'obiettivo di coadiuvare l'essere umano nel raggiungimento dei suoi scopi. Sostanzialmente esse si configurano come supporti virtuali di

[1] B. Antomarini, *Le macchine nubili*, Castelvecchi, Roma 2020.

[2] Il presente intervento si inserisce nel quadro di riflessione del progetto di ricerca Prin 2022 - *The Technological Mediation of the Human. Faces and Gestures in the Forms of Digital Self-Representation* (PI: Federica Villa).

affiancamento nel compimento di azioni, anche routinarie[3]: dispositivi un tempo circoscritti al mondo della ricerca, sono divenuti ormai parte integrante della vita quotidiana, oggetti di consumo diffusi negli ambienti domestici e lavorativi[4]. Questi strumenti ci assistono in una vasta gamma di attività: dalla ricerca di informazioni alla gestione della casa, dall'analisi delle domande di lavoro al mantenimento della sicurezza, fino al suggerimento delle condanne penali[5]. Per tali ragioni, sono dotati di interfacce *front-end* intuitive, che facilitano l'interazione e consentono di raggruppare in un'unica piattaforma diversi comandi[6]. Le caratteristiche principali consistono dunque nella disponibilità, nella capacità di porsi al servizio, nell'attenzione verso l'utente e in un'assertività rassicurante.

Alla luce delle attribuzioni, risulta interessante la scelta di connotare al femminile queste tecnologie, attraverso la mediazione del nome, della voce, dell'aspetto o dei pronomi utilizzati: Alexa, Siri, Cortana, Baidu e Xiaomi, sono assistenti vocali con una marcata identità femminile, similmente a chatbot come Replika, Xiaoice e Mitsuku, e agenti virtuali quali Amy Ingram, Sophia, Nadia e Jia Jia. Alla base del fenomeno troviamo la rilevanza della personificazione e dell'antropomorfismo nelle dinamiche di utilizzo allo scopo di rendere gli strumenti più accessibili, familiari e comprensibili, facilitando così la fiducia e l'empatia da parte degli utenti[7]. Il paradigma CASA (Computer as Social Actors), elaborato da Clifford Nass[8], dimostra come, nelle interazioni essere umano-computer, il primo riconosca nel secondo degli attori sociali piuttosto che delle semplici macchine, applicando dunque forme di comunicazione interpersonale[9]. Di qui le motivazioni che spingono designer e responsabili del marketing ad assegnare ai dispositivi nomi, voci, personalità e, in alcuni casi, persino sembianze umane[10]. Esemplare è in questo senso la rivendicazione degli ideatori di Cortana che affermano di avere dotato il dispositivo «di senti-

[3] Treccani - Vocabolario online, voce *Assistere*, https://www.treccani.it/vocabolario/assistere/.

[4] Si rinvia al riguardo al report promosso nel quadro delle attività UNESCO, M. West, R. Kraut, H.E. Chew, *I'd blush if I could: closing gender divides in digital skills through education*, UNESCO, EQUALS Skill Coalition, 2019, p. 86, https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000367416.

[5] *Ivi*, p. 87.

[6] A. Greenfield, *Tecnologie radicali. Il progetto della vita quotidiana*, Einaudi, Roma 2017, https://www.perlego.com/book/3424601.

[7] M. West, R. Kraut, H.E. Chew, *I'd blush if I could*, cit., p. 94.

[8] K.M. Lee, C. Nass, *Social-Psychological Origins of Feelings of Presence: Creating Social Presence With Machine-Generated Voices*, in «Media Psychology», 7, 1, 2005, pp. 31-45.

[9] J. Ahn, J. Kim, Y. Sung, *The effect of gender stereotypes on artificial intelligence recommendations*, in «Journal of Business Research», 141, 2022, pp. 50-59, p. 50.

[10] H.S. Woods, *Asking more of Siri and Alexa: feminine persona in service of surveillance capitalism*, in «Critical Studies in Media and Communication», 35, 4, 2018, pp. 334-349.

menti, opinioni, sfide, simpatie, antipatie, immaginari, persino sensibilità e speranze»[11].

Il primo passo verso l'umanizzazione è costituito dall'attribuzione di un nome con cui inizia anche la declinazione di genere, sensibile alla destinazione d'uso. Il caso forse più emblematico di genderizzazione di tecnologie di assistenza è, nuovamente, quello di Cortana (oggi sostituita da Copilot), che deve il suo nome a un personaggio del videogioco Xbox *Halo*, rappresentato come una figura femminile altamente sensuale, sempre svestita. Più articolati i casi di Siri e Alexa, dal momento che la titolazione richiama in prima istanza attributi tradizionalmente maschili – come il valore che porta alla vittoria (per quanto nelle letterature epiche "eccezionalmente" conferito a figure femminili) e la detenzione del sapere. Il primo, acquisto di Apple da una start up, trarrebbe origine dal nome femminile norvegese Sigrit, che significa «donna che ti conduce alla vittoria»[12], poi riconvertito nell'acronimo di *Speech Interpretation Recognition Interface*, ma tenendo comunque la voce femminile. Alexa, invece, ha una derivazione molto più altisonante e trae ispirazione dalla Biblioteca di Alessandria d'Egitto.

Se il nome è certamente la via più diretta per la femminilizzazione, al posto successivo si inserisce la voce. Al riguardo, si ricorda che Google, pur mantenendo una denominazione neutra come Google Home o Google Assistant, per lungo tempo (fino al 2017) ha impostato come default una modulazione sonora manifestamente femminile[13].

Sull'argomento, un report dell'UNESCO del 2019 evidenzia che, con rare eccezioni, la maggior parte dei principali assistenti vocali è esclusivamente femminile o presenta una voce femminile di default[14]. Nel 2018 Amazon ha diffuso uno spot pubblicitario intitolato *Alexa Loses Her Voice*[15], trasmesso durante il Super Bowl, con cui si asseriva che la voce di Alexa

[11] J. Foster, *What did we get ourselves into? A history of designing Cortana's personality*, in «Medium», 2018, https://medium.com/microsoft-design/what-did-we-get-ourselves-into-36ddae39e69b.

[12] Segnaliamo, per opportuna integrazione, una ulteriore versione dell'origine del nome citata in *Siri creator Adam Cheyer shares secrets of entrepreneurship - Berkeley Talks transcript*, in «UC Berkeley News», 14/07/2023, https://news.berkeley.edu/2023/07/14/berkeley-talks-transcript-siri-creator-adam-cheyer/.

[13] A. LaFrance, *Perché gli assistenti digitali hanno spesso nomi femminili?*, in «Internazionale», 7/10/2016, https://www.internazionale.it/notizie/adrienne-lafrance/2016/10/07/siri-cortana-alexa-assistenti-digitali; M. West, R. Kraut, H.E. Chew, *I'd blush if I could*, cit., p. 94; C. Petrocelli, *Siri, Alexa, Cortana e le altre: perché gli assistenti digitali hanno sempre una voce femminile?*, in «SapereScienza», 17/12/2020, https://www.saperescienza.it/rubriche/fisica-e-tecnologia/siri-alexa-cortana-e-le-altre-perche-gli-assistenti-digitali-hanno-sempre-una-voce-femminile/.

[14] M. West, R. Kraut, H.E. Chew, *I'd blush if I could*, cit., p. 94.

[15] *Alexa Loses Her Voice*, in «One Network Experience 2018», https://www.youtube.com/watch?v=3NX1m1UhDPM.

è unica, insostituibile e, a differenza di quella degli esseri umani senzienti, «invariabilmente educata, sottomessa e non giudicante»[16]. La popolazione stessa tenderebbe a percepire tali tecnologie come femminili, addirittura a pensarle come donne: secondo un sondaggio condotto dalla società LivePerson, alla richiesta di nominare figure femminili di riferimento nel settore tecnologico, alcuni intervistati hanno risposto citando Alexa e Siri[17], come se fossero persone in carne e ossa.

Le ragioni alla base della reiterata femminilizzazione dei dispositivi in oggetto sono molteplici, ma possono essere sintetizzate e suddivise in alcune categorie. Innanzitutto, dal punto di vista del marketing, numerose ricerche accademiche evidenziano una preferenza dei soggetti per le voci femminili[18]. Inoltre, alcuni studi hanno dimostrato come gli utenti di sesso maschile associno le voci di donne a caratteristiche come l'accoglienza, mentre quelle del sesso opposto vengono percepite come autorevoli[19]. Questo spiega, ad esempio, l'uso di voci maschili in determinati contesti, come nel caso dei call center automatizzati delle società di brokeraggio in Giappone[20] o, analogamente, IBM Watson, che prende decisioni d'affari, e Ros, l'avvocato robot. Il sopracitato report dell'UNESCO riporta che molte aziende motivano il loro operato asserendo che sarebbe la clientela a richiedere voci differenziate a seconda delle destinazioni d'uso[21]. Infine, una parte della letteratura adduce motivazioni di natura pratica secondo cui le voci femminili, generalmente più acute e squillanti, sono considerate più efficaci, ad esempio, nei meccanismi di allerta, come nel caso del sistema di navigazione Bitching Betty[22]; tale argomentazione tuttavia è ben lontana dal risolvere le questioni di genere poste.

Muoversi al femminile: dall'analogico al digitale

Ci focalizziamo ora sulle tecnologie correlate alla mobilità. I mezzi di trasporto – come il treno, l'auto e l'aereo – hanno incarnato materialmente e simbolicamente lo sviluppo tecnologico, usualmente associato alla sfera del maschile anche in considerazione delle concrete possibilità di accesso

[16] M. West, R. Kraut, H.E. Chew, *I'd blush if I could*, cit., p. 98.

[17] LivePerson, *AI: A Consumer Perspective*, New York 2018, https://www.liveperson.com/resources/reports/ai-consumer-report/.

[18] M. West, R. Kraut, H.E. Chew, *I'd blush if I could*, cit., p. 97.

[19] J. Ahn, J. Kim, Y. Sung, *The effect of gender stereotypes on artificial intelligence recommendation*s, cit., p. 50.

[20] C. Petrocelli, *Siri, Alexa, Cortana e le altre*, cit.

[21] M. West, R. Kraut, H.E. Chew, *I'd blush if I could*, cit., p. 97.

[22] Cfr. A. LaFrance, *Perché gli assistenti digitali hanno spesso nomi femminili?*, cit.

delle donne alla formazione e alle professioni che oggi chiameremmo delle "scienze dure", in cui, per altro, il divario di genere, culturalmente stratificato, persiste.

L'ingresso delle donne a ruoli precedentemente riservati agli uomini è coinciso con una svalutazione delle mansioni, declassate da funzioni di alta qualificazione a meramente assistenziali. Un esempio viene dalla figura dell'assistente di volo negli aerei che vede inizialmente il servizio affidato ai cosiddetti *cabin boys*. Solo con la familiarizzazione del mezzo, per quanto riservata a classi abbienti – e prima di pervenire all'attuale situazione, in cui l'equipaggio è composta da elementi di ambo i sessi –, si assiste a un progressivo prevalere della connotazione di servizio che, quindi, può essere riservata al genere femminile. È, lo ricordiamo, nel 1930 che una donna, Ellen Church, ricopre per la prima volta il ruolo per la United Airlines; dopo la Seconda guerra mondiale, la professione venne progressivamente femminilizzata; contestualmente si introducono, soprattutto negli anni Cinquanta, rigidi requisiti etici ed estetici per le candidate.

Anche nel settore automobilistico si osserva una dinamica analoga che ha visto concepire al maschile la guida di auto potenti e veloci mentre queste, pensate come strumenti al servizio di e docili ai comandi, vengono femminilizzate. Emblematiche sono le parole di Gabriele D'annunzio quando, nel quadro di un dibattito per l'assegnazione del genere grammaticale al sostantivo "automobile", in una lettera, datata 1920 e indirizzata a Giovanni Agnelli, sostiene che «l'Automobile è femminile. Questa ha la grazia, la snellezza, la vivacità d' una seduttrice; ha, inoltre, una virtù ignota alle donne: la perfetta obbedienza»[23]. Tale concezione si riflette nella consuetudine, ancora oggi diffusa, di attribuire nomi femminili alle automobili, in particolare a quelle di lusso; ne sono un esempio modelli iconici come "la" Giulietta e "la" Giulia dell'Alfa Romeo, "la Flavia e "la" Fulvia della Lancia e "le" Clio e Lotus Elise della Renault.

Dalle assistenti di volo alle attuali tecnologie progettate per chi guida, l'evoluzione delle voci sintetizzate nei dispositivi di navigazione presenta una curva per taluni aspetti assimilabile. Negli anni Novanta, infatti, i primi sistemi di bordo disponevano esclusivamente di comandi vocali prevalentemente caratterizzati al maschile o neutri; con la crescente diffusione commerciale, si è affermata la tendenza a impiegare modulazioni femminili, dando vita a dibattiti. Un caso significativo si registra in Germania negli anni Novanta con l'introduzione, per la Serie 5 da parte della BMW, di un

[23] G. D'Annunzio, citazione in D. Casiraghi, *Il sesso dell'automobile*, in «Tener-a-mente», sito del festival del Vittoriale, 2019, https://www.anfiteatrodelvittoriale.it/voli-pindarici/automobile-femmina/.

navigatore satellitare di bordo che utilizzava una voce femminile: la scelta suscitò un'onda di proteste (circa il 9%[24]) riassumibile nello slogan «non prendiamo ordini da una donna», ripetuto nelle telefonate di reclamo da acquirenti di sesso maschile[25]. Il caso, però, appare in netto contrasto con la propensione, più volte sottolineata, che porta le aziende a preferire voci femminili per gli effetti rassicuranti e accomodanti. Ad ogni modo, la contrarietà appare espressione di una visione, ancora radicata, della guida come spazio esclusivamente maschile e del femminile come elemento incompatibile con l'autorità. Un altro esempio è quello di Trenitalia che per molto tempo ha impiegato il software vocale Paola per la comunicazione con i passeggeri, fino alla sua sostituzione, nel 2011, con il sistema Roberto, oggi presente nella maggior parte delle stazioni.

In anni recenti, tecnologie intelligenti e automatizzate sono diventate comuni nel mondo dei viaggi, del turismo e dei trasporti, dove chatbot e applicazioni sono a disposizione 24 ore su 24. Nonostante il progresso tecnologico e la grande diffusione delle *Smart Tourism Technologies* (STT) che consentono di semplificare meccaniche e processi, sconvolgendo e innovando profondamente le prassi tradizionali, i bias relativi al genere confermano stereotipi culturali e addirittura li rafforzano. Si pensi a Luna, assistente virtuale dell'app *Blinkoo*, concepita per mettere in contatto viaggiatori attraverso la condivisione di video e consigli sui luoghi visitati, oppure Amelia, della compagnia aerea Wizz Air, che offre assistenza vocale ai passeggeri in caso di disservizi sui voli. Ancora, Lola, assistente virtuale legata al sito Travel Weekly, Tara, intelligenza artificiale sviluppata da Ixigo, piattaforma indiana specializzata nella gestione di viaggi, Emma, creata dalla Singapore's Land Transport Authority, e Iris, della compagnia Taxi Venezia Mestre, impiegata per la gestione delle prenotazioni telefoniche. Esistono inoltre chatbot e applicazioni che operano nel mondo dell'STT e presentano le medesime caratteristiche delle tecnologie sopracitate. Un esempio è Rose, progettata per interagire con gli ospiti dell'Hotel The Cosmopolitan of Las Vegas, o Layla, pianificatore di viaggi disponibile sia come app sia come sito web. A queste soluzioni si affiancano, infine, applicazioni dal carattere più ludico, come *Hyper Hostess*, che permette agli utenti di immedesimarsi nel ruolo di un'assistente di volo, *My Town: Aeroporto*, un gioco "educativo" incentrato sulla simulazione del pilotaggio di un aereo, e *Amber's Airline* che, sulla falsariga dei precedenti, segue la vita di una hostess. Queste app mettono in scena, attraverso l'apparato visivo e/o i contenuti, figure femminili

[24] Cfr. J. Kobrik, *GPS: Chi è questa donna che mi dà ordini?*, in «CafèBabel», 16/11/2011, https://cafebabel.com/it/article/gps-chi-e-questa-donna-che-mi-da-ordini-5ae007dcf723b35a145e2981/.

[25] Cfr. *ibid.*; M. West, R. Kraut, H.E. Chew, *I'd blush if I could*, cit., p. 99.

in abiti seducenti pronte ad approcciare passeggeri e piloti, rigorosamente di sesso maschile, grazie alla loro femminilità. Mentre non risultano disponibili, a nostra conoscenza, app che permettono di vestire i panni di uno steward, ne possiamo trovare facilmente più di una decina che consentono di interpretare il ruolo di hostess in abiti provocanti.

Note conclusive

L'analisi condotta sulle tecnologie che coniugano automazione e intelligenza artificiale e, in particolare, sui dispositivi destinati all'organizzazione e alla gestione delle mobilità ha permesso di evidenziare dinamiche che fanno emergere con chiarezza il persistere di una lunga tradizione di stereotipi di genere, orientati a partire dalla scelta dei nomi. Gli esempi proposti ci permettono, infatti, di confermare come il binomio macchina-donna=assistente sia restio a tramontare.

In chiusura, vogliamo ritornare sul termine "nubile" da cui siamo partite. Sfuggite all'altrettanto consolidato condizionamento di genere che vuole le donne al servizio della famiglia, il nubilato viene addomesticato nel servizio alla comunità, meglio se maschile. Non solo, come dimostra il già citato rapporto dell'UNESCO, il carattere accomodante di alcune intelligenze artificiali – che addirittura mentono per compiacere le persone di cui sono "al servizio" – o la mancata regolamentazione dei comandi di attivazione e interrogazione che ammettono formule sbrigative – come i comuni «Ok» o «Hey!» – e persino maleducate e aggressive, associati alla femminilizzazione della tecnologia in questione, si riflettono nei quotidiani rapporti tra persone consolidando pretese di sottomissione delle donne "in carne ed ossa"[26]. Da segnalare che le stesse intelligenze artificiali, quando interrogate sull'argomento, confermano e autodenunciano questa situazione, additando un panorama intriso di stereotipi, certamente almeno in parte dovuto all'ancora scarsa presenza di donne nei team di progettazione, fattore che impedisce una reale consapevolezza dei bias di genere.

[26] UNESCO, EQUALS Skill Coalition, *I'd blush if I could*, cit., pp. 104-107.

Attraversare le migrazioni: prospettiva intersezionale sulle estetiche dell'alterità in Ibi *e* Maka

Raissa Baroni

Le migrazioni di massa rappresentano una delle emergenze di maggior rilievo dell'epoca globale, con implicazioni a livello culturale e sociale, oltre che politico, economico, giuridico. Ciò è particolarmente valido per l'Europa, quale continente che ha accolto il maggior numero di persone migranti nell'ultimo decennio[1] e, al contempo, ha visto crescere e diffondersi, specialmente in Italia, la percezione di una "crisi" migratoria. A rafforzarne l'idea hanno concorso molteplici fattori, tra i quali il susseguirsi dei moti di rivolta nelle cosiddette Primavere arabe[2], nonché le strategie mediali dell'informazione mainstream in Italia e l'utilizzo capillare dei dispositivi tecnologici digitali da parte di chi migra, che rappresenta un elemento di moltiplicazione e di interconnessione delle narrazioni transmediali relative al fenomeno migratorio in Europa.

Se si considera la figura della persona migrante all'interno degli ecosistemi globali dei media, o *mediascapes*[3], si osserva come questa abbia assunto un ruolo preminente nella trasformazione degli immaginari collettivi. Intrecciando i percorsi dei flussi migratori a quelli dei flussi culturali globali, infatti, la figura migrante, diasporica o indigena si colloca all'interno di «comunità immaginate»[4], modificandone le percezioni e le relazioni e orientandone le azioni, nell'incessante negoziazione simbolica tra identità e alterità culturale. Le persone in transito si affermano, dunque, come produttrici d'immaginario che interpretano e modificano il paesaggio culturale attraversato, in uno scambio simbolico[5] mondiale di produzione e consumo

[1] Nel 2020, l'Europa è meta del 31% del totale di 281 milioni di migranti internazionali nel mondo. Cfr. IOM, *World Migration Report* 2024.

[2] Nel linguaggio giornalistico, i moti di protesta che hanno scosso i Paesi arabi che si affacciano sul Mediterraneo, simbolicamente avviati dall'autoimmolazione di Mohamed Bouazizi, in Tunisia, il 17 dicembre 2010.

[3] A. Appadurai, *Modernità in polvere*, Meltemi, Roma 2001, pp. 46-50 (*Modernity at Large*: *Cultural Dimensions of Globalization*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1996).

[4] B. Anderson, *Comunità immaginate*, Laterza, Roma-Bari 2018 (*Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Verso, London-New York 1983).

[5] J. Baudrillard, *Lo scambio simbolico e la morte*, Feltrinelli, Milano 2015 (*L'échange symbolique et la mort*, Gallimard, Paris 1976).

mediali che genera narrazioni capaci di trasformare la relazione con l'alterità e di incidere sui processi di inclusione sociale.

Le formazioni simboliche veicolate dai mediascape hanno nel tempo consolidato logiche perlopiù oppositive riguardo alle migrazioni, tramite pratiche mediali di alterizzazione, specialmente nell'informazione televisiva nazionale, come, ad esempio, le dialettiche "noi/loro", "cittadini/stranieri", "dentro/fuori dal confine". Per converso, spesso è nell'ambito cinematografico che si riscontrano proposte di contro-narrazioni attraverso le quali decostruire le concrezioni simboliche alterizzanti e stereotipate e promuovere un riconoscimento intersoggettivo con l'alterità, aprendo a nuove possibili interpretazioni dell'incontro con altre culture.

Le possibilità offerte dal medium cinematografico nella mobilitazione di un'esperienza estetica di scambio di punti di vista sono intrinsecamente connesse alla mimesi empatica e immaginaria[6]. Alla base della mimesi si pongono, infatti, i processi inconsci di identificazione e proiezione che possono avere implicazioni rilevanti nel transfert intersoggettivo[7] e nella definizione dell'identità culturale, qui intesa come processo relazionale[8]. L'apertura a inediti possibili, tuttavia, non è automaticamente dischiusa dal linguaggio e dalla fruizione cinematografici, ma necessita di certune condizioni favorevoli a innescare i processi inconsci e a mettere in moto un'autoriflessione razionale[9].

Nel presente contributo viene proposta, nella prospettiva intersezionale[10], l'interpretazione critica di due documentari italiani (*Ibi*, A. Segre 2017, Italia; *Maka*, E. Moutamid 2023, Italia - Stati Uniti) che problematizzano la relazione tra sguardo e rappresentazione dell'alterità migrante, anche adottando alcuni modelli estetici che possono risultare significativi per un riconoscimento empatico dell'alterità. Non del tutto privi di criticità, i film selezionati posso-

[6] C. Musatti, *Psicologia degli spettatori al cinema*, in «Rivista di psicologia», 3, 1961, pp. 191-220; C. Metz, *Linguaggio e cinema*, Bompiani, Milano 1977 (*Langage et cinéma*, Larousse, Paris 1971); V. Gallese, M. Guerra, *Lo schermo empatico. Cinema e neuroscienze*, Raffaello Cortina, Milano 2015.

[7] E. Morin, *Il metodo 3. La conoscenza della conoscenza*, Raffaello Cortina, Milano 2007 (*La Méthode. 3. La Connaissance de la connaissance*, Le Seuil, Paris 1986); Id., *Il cinema o l'uomo immaginario*, Raffaello Cortina, Milano 2016 (*Le cinéma, ou l'homme imaginaire: essai d'anthropologie sociologique*, Les Éditions de Minuit, Paris 1956); Id., *Sul cinema. Un'arte della complessità*, Raffaello Cortina, Milano 2021 (*Le cinéma, un art de la complexité*, Nouveau Monde Editions, Paris 2018).

[8] S. Hall, *Il soggetto e la differenza*, Meltemi, Roma 2006, pp. 243-245; F. Jullien, *L'identità culturale non esiste*, Einaudi, Torino 2018 (*Il n'y a pas d'identité culturelle mais nous deféndons les ressources d'une culture*, Éditions de L'Herne, Paris 2016); Id., *L'apparizione dell'altro*, Feltrinelli, Milano 2020 (*Si près, tout autre: De l'écart et de la rencontre*, Éditions Grasset & Fasquelle, Paris 2018).

[9] C. Simonigh, *Il sistema audiovisivo*, Meltemi, Roma 2020.

[10] S. Cho, K.W. Crenshaw, L. McCall, *Toward a Field of Intersectionality Studies*, in «Signs», 38, 4, 2013, pp. 785-810; J.A. Belkhir, B.M. Barnett, *Race, Gender and Class Intersectionality*, in «Race, Gender & Class», 8, 3 2001, pp. 157-174; K.W. Crenshaw, *On Intersectionality: Essential Writings*, The New Press, New York 2017.

no essere visti come due auto-narrazioni di donne migranti arrivate, in modi e tempi diversi, in Italia da due Stati africani che si affacciano sul Golfo di Guinea: *Ibi* è dedicato a Ibitocho Sehounbiatou, originaria del Benin, mentre *Maka* racconta il vissuto di Geneviève Makaping, nata in Camerun. Entrambi i documentari prendono il titolo dal nome delle protagoniste, rendendo l'auto-narrazione un fattore di autodeterminazione, nella negoziazione simbolica tra la cultura di origine e quella di destinazione, nonché favorendo l'assunzione da parte del pubblico di un meta-punto-di-vista sull'esperienza migratoria.

Da una parte, rappresentate come straniere e quindi soggette a un'esclusione di tipo etnico-culturale, dall'altra, comunemente viste come figure passive o vittime, esposte a una vulnerabilità sociale ed economica, le donne migranti sono generalmente meno rappresentate rispetto agli uomini migranti. Lo stereotipo di genere le pone, solitamente, nel ruolo di madri o di mogli. Osservate attraverso il prisma dell'intersezionalità, le migranti sono esposte a molteplici dinamiche di subalternità[11] che ne pregiudicano la completa autodeterminazione, e ciò ha un impatto sui panorami globali dei media come sulle pratiche quotidiane di inclusione o esclusione sociale. I film in oggetto rivolgono una critica manifesta alle stereotipizzazioni e ricercano strategie formali per eludere lo sguardo reificante e alterizzante. Nonostante siano incentrati sul vissuto di due donne, in ambedue i casi la regia è maschile e questo aspetto contribuisce alla costruzione e alla problematizzazione della rappresentazione estetica, specie a proposito di *Maka*. Se in *Ibi* una riflessione in tal senso non emerge dal film, in *Maka* è esplicita ed entra nella dimensione diegetica insieme al commento degli autori.

Ibi

Ibitocho, detta "Ibi", è una donna la cui condizione di povertà, nel 2000, la spinge a lasciare la famiglia beninese e ad accettare di trasportare stupefacenti dalla Nigeria all'Italia. All'arrivo viene arrestata per trasporto di

[11] Declinato come «doppia subalternità», il tema è stato introdotto da Gayatri Spivak per problematizzare la figura della donna soggetta alle molteplici dinamiche di esclusione esistenti all'intersezione tra il patriarcato e l'imperialismo: G.C. Spivak, *Can the Subaltern Speak?*, in «Die Philosophin», 14, 27, 1988, pp. 42-58. Il paradigma viene ulteriormente sviluppato da Chandra Mohanty, con particolare riferimento ai risvolti omogeneizzanti dello sguardo occidentale, e ripreso negli studi intersezionali di Patricia Collins, che elabora una matrice di dominazione articolata sulla sovrapposizione di vari assi identitari e ambiti del potere: C.T. Mohanty, *Sotto gli occhi dell'Occidente*, in Ead., *Femminismo senza frontiere*, Tlon, Roma 2012 (*Feminism without Borders.* Duke University Press, Durham 2003) ; P.H. Collins, *Black Feminist Thought*, Taylor & Francis, London 2022; Ead., *Intersezionalità come teoria critica della società*, UTET, Torino 2022 (*Intersectionality as Critical Social Theory*, Duke University Press, Durham 2019).

sostanze illecite e, in quanto straniera senza documenti, dopo gli anni di carcere e di arresti domiciliari è tenuta a pagare 180 milioni di lire per regolarizzare la sua posizione con lo Stato, prima di poter richiedere un permesso di soggiorno in Italia. Stabilitasi a Castel Volturno durante i domiciliari, per quindici anni la donna tenta tutte le vie legali per ottenerlo, fino al giorno in cui viene a mancare improvvisamente.

Solo un anno dopo, la sentenza finale del Tribunale di Napoli nega a Ibi la richiesta, poiché «la sua detenzione per stupefacenti induce a ritenere evidente una mancata integrazione nel territorio dello Stato Italiano», come si legge in chiusura del film. La vicenda solleva la questione di un'ineguaglianza radicata nelle differenze etniche e di classe, che si manifesta in certune applicazioni discriminatorie della legge, come attestato da Kimberlé Crenshaw[12]. Secondo una dichiarazione del regista, questa diventa particolarmente evidente nel confronto ipotetico con una persona bianca e benestante con la medesima imputazione, cui la possibilità di accesso a un'assistenza legale avrebbe probabilmente evitato l'incarcerazione, grazie alla sospensione condizionale della pena[13].

Dopo la sua scomparsa, l'auto-narrazione di Ibitocho viene ricostruita da Andrea Segre e Matteo Calore attraverso un montaggio alternato tra il presente del compagno Salami e i video che Ibi ha girato negli anni in cui ha vissuto nel casertano. In questi ultimi, si rende via via manifesto l'utilizzo particolare che fa del medium audiovisivo: da una parte, si pone davanti all'obiettivo per instaurare un dialogo con la famiglia in Benin e raccontarsi nella quotidianità; dall'altra, inizia un lavoro di ricostruzione della propria soggettività sradicata e sospesa[14], riuscendo infine a diventare una figura di rilievo nella comunità migrante, e non solo, di Castel Volturno come fotografa e videomaker per cerimonie ed eventi.

L'uso performativo del video infonde una forte agency alle immagini stesse, rendendole strumenti di legittimazione di un punto di vista "non autorizzato", in quanto non riconosciuto dallo Stato. Con l'utilizzo del cavalletto, Ibi costruisce la propria auto-rappresentazione all'interno dell'inquadratura e il transfert intersoggettivo è favorito dalla possibilità dello sguardo del pubblico di muoversi nell'ambiente casalingo e di catturarne i

[12] K.W. Crenshaw, *Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics*, in «The University of Chicago Legal Forum», 1, 1989, pp. 139-167.

[13] Csc Sicilia, *Ibi di Andrea Segre*, 15/12/2017, youtu.be/7MCNaE-78Gc?t=3006.

[14] «Nei video che affrontano le questioni della diaspora e dell'immigrazione […] il soggetto deve imparare a disiscrivere, persino a riscrivere, i confini dell'identità nazionale e personale»: C. Ross, *To Touch the Other*, in A. Jones (ed.), *The Feminism and Visual Culture Reader*, Routledge, London 2003, pp. 514-519, p. 514. Quando non diversamente indicato, la traduzione è di chi scrive.

particolari e l'atmosfera familiare. La sequenza in cui la donna pianta semi africani nel giardino – che chiama «Europa» e mostra orgogliosamente ai suoi cari – evoca immagini simboliche di ibridazione, cura e fecondità dell'orto che controbilanciano lo sradicamento con una sorta di ostinata generatività [fig. 1].

La condizione di povertà, pur non consentendole di acquisire lo status di cittadina, non impedisce a Ibi di radicarsi nel luogo in cui vive, ad esempio assumendo un ruolo chiave all'interno del *Movimento migranti e rifugiati* di Caserta o scegliendo di parlare italiano per definirsi italiana e napoletana. Tale tipo di sforzo linguistico si inscrive in una cornice di resistenza delle culture diasporiche, sia se diretto al mantenimento del legame con la comunità d'origine, sia se teso verso la partecipazione alla cultura di destinazione[15].

Parte della produzione artistica di Ibi è dedicata, inoltre, al fotomontaggio: nelle immagini scattate e manipolate, i soggetti vengono geograficamente ricontestualizzati in altrove immaginari – posizionati all'interno di grandi case sfarzose o davanti a spiagge da sogno. Tale esercizio creativo, di riposizionamento dell'identità culturale, può essere letto come un'operazione di *framing*, intesa quale atto di selezione e delimitazione che muta il significato originario[16] [fig. 2]. La restituzione audiovisiva del vissuto e delle immagini di Ibi risulta efficace anche per denunciare l'inadeguatezza della risposta politica e istituzionale alla questione migratoria.

La scelta di Segre di utilizzare ed esporre queste produzioni, tuttavia, solleva interrogativi sull'appropriazione, da parte di un autore maschio bianco, del materiale audiovisivo privato di una donna discriminata a livello giuridico e sociale, nonché deceduta, aprendo a diverse strade interpretative. In quanto regista, attivista e dottore di ricerca in Sociologia della comunicazione, consapevole delle implicazioni culturali, di classe e di genere del proprio sguardo, potrebbe essere ritenuta lecita l'intenzione professionale di Segre di creare un'opera cinematografica di testimonianza, di denuncia della politica migratoria nazionale e di riflessione sulla multidimensionalità del vissuto di Ibi[17]. Tuttavia, egli non esplicita nella diegesi le intenzioni sog-

[15] «Gli oppressi lottano con la lingua per riprendere possesso di sé, per riconoscersi, per riunirsi, per ricominciare. Le nostre parole significano, sono azione, resistenza. Il linguaggio è anche un luogo di lotta»: bell hooks, *Elogio del margine*, Feltrinelli, Milano 1998, p. 64.

[16] M. Bal, *Travelling Concepts in the Humanities*, University of Toronto Press, Toronto 2002, pp. 133-173; Ead., *Bridging the Gap Between Theory and Practice*, in «JoLMA», 4, 1, 2023, pp. 13-28.

[17] Dalle note di regia: «Vogliamo che lo spettatore possa seguire l'io prenarrante di Ibi, rimanendo con lei e non vivendola come oggetto […]. Ibi ha sofferto, ma ha soprattutto raccontato, lottato e sorriso. È con lei che lo spettatore potrà stare, senza guardarla da fuori. Anche se lei non c'è più» (ZaLab, *Ibi*, zalab.org/projects/ibi/).

giacenti alla selezione e all'ordinamento del materiale, né legittima ufficialmente l'autorialità di Ibitocho Sehounbiatou come co-regista. Ciò genera un'ambiguità che, nonostante contribuisca alla discussione sulla rappresentazione delle figure oppresse, può dare adito a contestazioni, ad esempio sull'asimmetria di potere sottesa a questa scelta e da essa alimentata. Sovente, infatti, le migrazioni vengono raccontate attraverso uno sguardo privilegiato maschile ed eurocentrico, che finisce per marginalizzare e silenziare surrettiziamente l'autorialità e le rappresentazioni femminili.

Maka

Sulla posizione dello sguardo maschile viene compiuta un'analisi più esplicita in *Maka*, documentario diretto da Elia Moutamid, regista bresciano dalle origini migratorie, sulla sceneggiatura del docente di cinema e letteratura delle migrazioni Simone Brioni, anch'egli bresciano.

Makaping, detta "Maka", viene presentata come prima donna nera ad aver ottenuto l'incarico di direttrice di un quotidiano e di un canale televisivo in Italia. All'Università della Calabria ha conseguito un dottorato di ricerca e insegnato Antropologia culturale, finché non si è stabilita a Mantova per insegnare inglese e francese. Alla fine degli anni Settanta, Maka fugge dal Camerun con un uomo francese per non sottostare all'imposizione di un matrimonio tradizionale bamiléké, combinato dalla propria famiglia. Durante il viaggio, che la porterà in Francia, scopre che il suo essere donna e nera la pone in una condizione differenziata e subalterna rispetto alla posizione socioculturale occupata dal compagno Marcel, specialmente nei passaggi di frontiera.

Il soggetto cinematografico si ispira al libro *Traiettorie di sguardi*[18] della stessa Makaping, pubblicato nel 2001. Il documentario ne condivide l'intento di innescare una mobilitazione dello sguardo sull'alterità, altresì intesa come subalternità, i cui effetti si manifestano anche attraverso la costruzione di gerarchie secondo un'ideale di bellezza occidentale, dalla lunga storia culturale. La necessità di un ribaltamento del regime scopico dominante emerge, nel film, dal dialogo che Maka instaura sia con le figure rappresentate in alcuni affreschi mantovani rinascimentali, sia con i due autori, coprotagonisti all'interno della dimensione diegetica [fig. 3]. L'uso del dialogo pone l'accento sulla responsabilità dello sguardo del pubblico e sulle categorie culturali di cui questo si ammanta. Attraverso la loro presenza filmica, Moutamid e Brioni esplicitano un'autoriflessione critica sul valore culturale

[18] G. Makaping, *Traiettorie di sguardi*, Rubbettino, Catanzaro 2022.

dell'operazione creativa; nello specifico, sulla possibilità di Maka di autodefinirsi con la propria voce[19]. Il film si inserisce, in questo modo, nel più ampio dibattito su una necessaria estetica del dissenso[20] per rappresentare le migrazioni e l'alterità.

È interessante notare come le riflessioni principali – legate agli elementi simbolici, interculturali e linguistici – che punteggiano l'intero film siano affidate alla voce over di Maka e del regista o ai messaggi vocali di Brioni. Nelle scene iniziali, mentre la soggettiva è su un mare aperto [fig. 4], e solo in un secondo momento nell'auto in cui viaggiano Moutamid e Brioni, i primi processi di identificazione e proiezione avvengono con un'entità ancora invisibile, costituita dalla voce acusmatica che vaga sullo schermo[21]. Mediante un montaggio in cui sequenze del presente e materiali di repertorio – risalenti agli anni in cui Maka è stata telegiornalista – si intervallano, il film restituisce alcune tappe della presa di coscienza della donna sulla discriminazione etnica e sul *white washing* sistemico dei media italiani. Nonostante il crescente multiculturalismo, infatti, Maka osserva come in Italia e in Europa la bellezza attribuita al corpo femminile nero sia ancora legata alla percezione di una disponibilità sessuale, tramite un'associazione svalutante in cui si reifica ed esotizza la femminilità, come gli studi intersezionali e di genere continuano ad evidenziare.

Dal racconto iniziale del viaggio di Maka, intrapreso per evitare un matrimonio combinato, il film approda nella parte conclusiva al video di repertorio della cerimonia in cui la donna acquisisce la cittadinanza italiana, posta a indicatore di un percorso di emancipazione. Commentando insieme con gli autori, infatti, Maka rivendica di aver ottenuto la cittadinanza per meriti personali e professionali e non per la contrazione di matrimonio con un italiano, come più sovente accadeva alla fine degli anni Novanta. Con esplicita ripresa da bell hooks[22], la protagonista reclama «il margine come luogo della presa di parola radicale», per raccontarsi e decostruire una narrazione alterizzante finora appannaggio di chi parla al posto di un soggetto, in quanto osservato, e mai espressa dai soggetti stessi. Interrogando la dimensione relazionale dell'identità-alterità – «e se gli *altri* foste voi?» –, Maka articola un pensiero decoloniale che, anche in chiave pedagogica, mira a

[19] «C'è bisogno che si senta la *mia* voce. Non racconto solo del mio dolore. […] Non devo essere celebrata da chi pensa di raccontare la mia storia meglio di quanto possa fare io stessa»: G. Makaping, *Traiettorie di sguardi*, cit., p. 68.

[20] Cfr. J. Rancière, *Lo spettatore emancipato*, DeriveApprodi, Roma 2018 (*Le Spectateur émancipé*, La Fabrique éditions, Paris 2008).

[21] Sulla voce cinematografica senza corpo, M. Chion, *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, Lindau, Torino 2001, p. 74 (*L'audio-vision: son et image au cinéma*, Éditions Nathan, Paris 1990).

[22] bell hooks, *Elogio del margine*, cit., pp. 67-68.

fornire strumenti per "disimparare" l'etnocentrismo e guardare al di là delle tradizioni personali e nazionali.

Il film si conclude con la ripresa della parola da parte del regista Moutamid – già confrontatosi nelle opere precedenti con il tema dell'intercultura[23] –, il quale elabora l'incontro con Maka come un arricchimento della sua storia personale.

Tra denuncia e proposizione

Seppur con evidenti differenze, entrambi i film presi in esame esplorano modelli estetici che pongano in dialogo la denuncia delle discriminazioni nei confronti dell'alterità e degli stereotipi di genere con la formulazione di inedite strategie rappresentative e regimi dello sguardo volti a inibire la proliferazione della violenza simbolica[24] e la riproposizione di strutture di potere culturale[25].

Alcune delle convenzioni rappresentative e narrativo-drammaturgiche che accomunano le due opere, in controtendenza con quelle mediali maggiormente diffuse, possono essere rintracciate anzitutto nella scelta dell'auto-narrazione. Questa, infatti, assume l'*altra* come protagonista e voce narrante della storia e, attraverso le risorse della focalizzazione, mira a creare le condizioni per mettere in campo la prospettiva personale del soggetto della narrazione, con riprese in primo piano e in soggettiva. Favorendo la condivisione del punto di vista delle protagoniste percepite come soggetti, i film ambiscono a restituire al pubblico non solo le loro esperienze, ma anche le proprie interpretazioni del reale, incluse quelle autoriflessive[26]. Ciò tende a promuovere uno scambio intersoggettivo che si attua nel transfert tra l'*io* e l'*altra*, tramite i processi psicologici di identificazione e proiezione che inscrivono il mondo delle due donne in quello del pubblico e viceversa. Si abilita, così, la possibilità di una comprensione empatica che rende l'*altra* meno estranea e più familiare, allontanando o attenuando pregiudizi e semplificazioni a favore di una maggiore complessità e multidimensionalità delle identità culturali e delle esperienze migratorie.

[23] Tra le opere precedenti di Moutamid: *KLANdestino* (2007), *Gaiwan* (2015), *Talien* (2017), *Kufid* (2020).

[24] P. Bourdieu, *Meditazioni pascaliane*, Feltrinelli, Milano 1998, pp. 178-179 (*Méditations pascaliennes. Eléments pour une philosophie négative*, Éditions du Seuil, Paris 1997).

[25] «L'intersezionalità dev'essere intesa […] nella sua articolazione sostanziale volta alla comprensione e al contrasto della riproduzione sociale del potere»: S. Cho, K.W. Crenshaw, L. McCall, *Toward a Field of Intersectionality Studies*, cit., p. 806.

[26] A. Cati, M. Grassilli (eds.), *The Migrant as an Eye/I*, in «Cinergie», 8, 2019, 16.

Anche l'utilizzo di un ritmo adeguato alla contemplazione, all'indugiare sui primi piani dei volti e alla sedimentazione dei discorsi e delle emozioni, è funzionale ai processi mimetici su cui si fonda la comprensione interculturale dell'alterità. Il montaggio alternato, inoltre, tra inquadrature del presente e immagini di repertorio che attingono ad archivi personali o televisivi, instaura un "conflitto" di regimi scopici teso ad assicurare un'equa distanza e a sollecitare un impegno intellettuale da parte del pubblico[27], mentre l'uso del multilinguismo nei dialoghi mobilita una dimensione interculturale perlopiù esclusa dal panorama mediale nazionale.

Un passo ulteriore viene compiuto in *Maka*, con una narrazione che intreccia il vissuto del regista Moutamid con quello di Makaping, di cui si racconta la storia, e con la collaborazione dello sceneggiatore Brioni, approdando a un inedito esito dell'incontro tra i diversi soggetti in questione[28]. Ricorrendo alla mise en abyme, insieme entrano nella rappresentazione e aprono un meta-punto-di-vista sulla dialogica tra identità e alterità culturali. La voce over, infine, diventa nel film un'entità di raccordo tra dimensione visibile e invisibile, capace di instaurare con il pubblico una relazione che investe la soggettività pur sottraendo corpo alla voce migrante, agente della storia sempre «fuori luogo»[29].

Le risorse estetiche così dispiegate, esulando dai paradigmi maggiormente diffusi dall'informazione mediale giornalistica, contribuiscono a depotenziare il regime di invisibilità in cui transita la figura migrante sovrarappresentata e reificata dallo sguardo anestetico e indifferente. In questo, i due film presi in esame si inseriscono in una più ampia cornice di pratiche in cui l'atto iconico si rivolge alla conoscenza sensibile per invocare una solidarietà fondata sulla condivisione di una condizione umana comune, unitaria e molteplice.

[27] «La persona straniera deve assumere il ruolo di agente – uno statuto che è conferito dalla costruzione di uno spazio che, al contempo, separa e mette in relazione con la persona spettatrice»: C. Ross, *To Touch the Other*, cit., pp. 514-515.

[28] Risulta particolarmente significativo richiamare il concetto di «terzo spazio», inteso nella sua valenza simbolica e generativa come zona interstiziale e interculturale, in cui si interrogano reciprocamente l'atto del rappresentare e l'intreccio di sguardi delle soggettività coinvolte. Nello spazio *terzo*, le posizioni discorsive si ibridano e si negoziano: H.K. Bhabha, *I luoghi della cultura*, Meltemi, Milano 2024 (*The Location of Culture*, Routledge, London 1994).

[29] P. Bourdieu, *Prefazione*, in A. Sayad, *La doppia assenza*, Raffaello Cortina, Milano 2002, p. 7 (*La double absence: Des illusions de l'emigré aux souffrances de l'immigré*, Éditions du Seuil, Paris 1999).

Fig. 1: *Ibi* (A. Segre, 2017).

Fig. 2: *Ibi* (A. Segre, 2017).

Fig. 3: *Maka* (E. Moutamid, 2023).

Fig. 4: *Maka* (E. Moutamid, 2023).

Andarsene, non scappare. Immaginazione femminile, resistenza ed esilio in Women Talking *di Sarah Polley*

Diletta Pavesi

Introduzione

«Agire o morire, combattere o scappare»[1]: fra le pieghe di questa drammatica alternativa Miriam Toews coglie il fulcro di tutta la sua produzione letteraria. Scrittrice la cui formazione in una comunità mennonita ha lasciato un'indelebile impronta quanto un'originalissima spinta creativa, Toews riconosce come la propria opera ruoti ossessivamente attorno al motivo dell'esilio femminile.

A questo tema si consacra anche *Donne che parlano* (*Women Talking*, 2018). Ispirato a un episodio di cronaca, il romanzo non è la storia di un viaggio ma della serrata discussione che potrebbe preludere a un viaggio. Dopo essere state ripetutamente violentate dagli uomini della propria comunità, un gruppo di donne mennonite si ritrova per decidere se restare e perdonare gli aguzzini oppure reagire all'offesa con la stessa moneta della violenza o, ancora, andarsene accettando lo stigma della scomunica ma anche la possibilità di una nuova esistenza. Nel 2022, la regista Sarah Polley, che con Toews condivide l'origine canadese, ha raccolto la sfida che poteva comportare la trasposizione cinematografica di un romanzo così intensamente basato sul dialogo.

Stabilendo innanzitutto un confronto col testo letterario di partenza, le prossime pagine si soffermeranno sul paradosso al centro dell'adattamento firmato da Polley. All'immobilità di corpi costretti a nascondersi nell'angusto spazio di un fienile subentra progressivamente la forza trasformativa della parola. Come si vedrà, l'indubbia preminenza assegnata al dinamismo del dibattito non esclude, però, un lavoro ugualmente importante condotto sull'immagine e soprattutto sulla dimensione spaziale. In ultima istanza, l'analisi indugerà proprio sul ridotto perimetro che incornicia questa vicenda di riappropriazione di una agency spezzata.

[1] O. Romei, *Intervista con Miriam Toews: Una donna che parla (e scrive)*, in «PulpMagazine», 8/12/2018, https://www.pulplibri.it/intervista-a-miriam-toews-una-donna-che-parla-e-scrive/.

«Un atto di immaginazione femminile»: dal romanzo al film

Tra il 2005 e il 2009, in Bolivia, in una remota colonia mennonita chiamata […] Manitoba […] a molte ragazze e donne capitava di svegliarsi […] [col] corpo sanguinante e coperto di lividi. […] Secondo alcuni membri della comunità, erano Dio o Satana a infliggere alle donne tali sofferenze. […] [A]ltri ancora credevano che fossero frutto della sfrenata immaginazione femminile. Alla fine si scoprì che otto uomini della colonia ricorrevano a un anestetico veterinario per rendere incoscienti le proprie vittime e stuprarle. […] *Donne che parlano* è insieme una risposta narrativa a questi fatti […] e un atto di immaginazione femminile[2].

Nella nota introduttiva al romanzo, Miriam Toews svela senza infingimenti non solo a quale orribile vicenda si sia ispirata ma anche quale preciso intento l'abbia sorretta in questa operazione di trasfigurazione artistica. Si trattava di riconsiderare quella «sfrenata» fantasia rimproverata alle vittime per tradurla in un atto immaginativo nuovo, capace di una reazione creativamente terapeutica all'abuso: «L'aggettivo 'sfrenato' sia usa per screditare ciò che le donne fanno o dicono. Nondimeno, la sfrenata immaginazione femminile è anche la materia di cui si nutre l'arte»[3]. Mossa da un'insopprimibile empatia per le sopravvissute della comunità boliviana, l'autrice tuttavia spoglia l'evento della sua bruciante concretezza per immaginare un destino diverso da quello storico.

Nella reale colonia di Manitoba la maggior parte delle donne violentate sembra aver deciso di restare[4]. Al contrario, nella comunità di Molotschna, inventata da Toews, alla scoperta degli stupri fa seguito la rapida iniziativa da parte delle vittime di discutere collettivamente il proprio avvenire giungendo alla fatidica scelta di andarsene. Forte di un'evidente fiducia nelle capacità catartica dell'arte, la scrittrice tenta insomma di concretizzare l'anelito di Ona, la più sensibile fra le protagoniste del libro: «Siamo donne senza voce. […] Siamo donne fuori dal tempo e dallo spazio […]. Non abbiamo niente a cui tornare. […] Tutto quello che abbiamo sono i nostri sogni»[5]. O, come ben sintetizza Rita Dirks, «Toews difende le donne che non hanno voce ser-

[2] M. Toews, *Donne che parlano*, tr. it. M. Balmelli, Marcos y Marcos, Milano 2018, p. 7.

[3] K. Onstad, *Miriam Toews: 'I needed to write about these women. I could have been one of them'*, in «The Guardian», 18/08/2018, https://www.theguardian.com/books/2018/aug/18/miriam-toews-interview-women-talking-mennonite.

[4] Sulle scelte intraprese dalle donne di Manitoba si veda almeno A. Fry, *Women Talking and Women Not Talking: Speaking for (?) in Fiction and Judges 21*, in L.J.M. Claassens, R. Graybill, C.M. Maier (eds.), *Narrating Rape Shifting Perspectives in Biblical Literature and Popular Culture*, SCM Press, London 2024, pp. 63-82.

[5] M. Toews, *Donne che parlano*, cit., p. 52.

vendosi della propria immaginazione»[6]. Un'obiezione, tuttavia, potrebbe riguardare l'escamotage narrativo attraverso cui si compie questa restituzione della parola femminile. *Donne che parlano* consiste virtualmente nel verbale della riunione organizzata dalle vittime all'interno di un fienile per decidere sul da farsi. Dal momento che nella colonia l'istruzione è appannaggio solo degli uomini, l'incarico di redigere un resoconto del dibattito è affidato ad August Epp, il maestro della scuola locale. Certo, le vittime sono analfabete e August dichiara, fin da subito, di essere percepito come un diverso per la sua presunta effeminatezza. Invero, Toews spiega così le ragioni profonde per cui ha scelto che fosse un narratore maschile a testimoniare, senza alcuna pretesa di giudizio, una così sofferta discussione fra donne: «È tempo per gli uomini di ascoltare, registrare e non dire nulla»[7].

Proprio il diverso trattamento riservato al personaggio di Epp sullo schermo, offre un'interessante chiave di accesso per accostarsi alla pellicola di Polley. Anche se il passaggio da libro a film si sviluppa all'insegna di una sostanziale fedeltà, una vistosa differenza è data dal fatto che nel secondo caso la voce narrante non è più quella del maestro, bensì quella di Autje (K. Hallett), una delle vittime più giovani. Forse rivolta alla bambina che Ona ha concepito a seguito di uno degli stupri – c'è una voluta elusività sul sesso di questo neonato –, la voice over dell'adolescente finisce per imprimere all'opera di Polley la dolente coloratura di un racconto intragenerazionale.

Non è un caso che l'opera con cui la regista ha pienamente rivelato il proprio talento narrativo si intitolasse *Stories We Tell*. Premiato documentario del 2012, *Stories We Tell* inscena il viscerale scandaglio dell'autrice fra i segreti che hanno costellato la vita della famiglia d'origine, in particolare quella della defunta madre. Ma l'audacia con cui Polley sa avventurarsi fra consapevolezza presente e trauma passato struttura anche *Run Towards the Danger: Confrontations with a Body of Memory* (2022), il suo primo tentativo di scrittura autobiografica nato parallelamente alla lavorazione di *Women Talking* e incentrato su alcuni dolorosi vissuti della giovinezza, inclusa una molestia sessuale mai denunciata. L'intima relazione che l'autobiografia qui produce fra corpo e memoria chiarisce l'affermazione della regista secondo cui *Run Towards the Danger* e l'adattamento da Toews sarebbero simbioticamente legati: «Ad un certo punto uno parlava all'altro;

[6] R. Dirks, *A Hayloft of Their Own: From Rape to Rage in* Women Talking, in Id., *Silence and Rage in Miriam Toews's Mennonite Novels*, Lexington Books, London 2024, pp. 83-100, p. 89.

[7] C. Fisher Guy, *The Women Will Write Their Own Stories: A Conversation with Miriam Toews*, in «Los Angeles Reviews of Books», 02/04/2019, https://lareviewofbooks.org/article/the-women-will-write-their-own-stories-a-q-and-a-with-miriam-toews-on-women-talking/.

cose che scoprivo durante la stesura del libro finivano per connettersi a una scena del film»[8].

Diversamente dalla scrittrice di formazione mennonita, Polley non ha alle spalle alcuna esperienza all'interno di una realtà come quella di Molotschna. Nondimeno, ha tenuto a specificare che il suo adattamento non mirava a uno scontato atto d'accusa nei confronti degli orrori maturati in contesti religiosi, rischiando di concedere al pubblico il diritto di credere che fatti simili siano impensabili nel mondo secolarizzato[9]. Al contrario, *Women Talking* non soltanto è stato prevedibilmente interpretato alla luce del movimento #MeToo, ma, come si vedrà, mostra un atteggiamento tutt'altro che manicheo rispetto alla fede.

Oltre all'insistenza sul quesito etico che una denuncia per molestie può scatenare, ciò che maggiormente accomuna il memoriale e il film è forse un tragitto che va da una condizione di spossessamento dalla propria corporeità a una di seppur difficile riconquista. La complementarietà fra i due percorsi si esprime attraverso una altrettanto calibrata complementarietà fra immagine e parola. Invero, la pellicola «smonta l'assunto secondo cui la conversazione sarebbe un'attività intrinsecamente […] poco cinematografica»[10]. La sceneggiatura potrebbe funzionare benissimo su un palco, data la sua compressione temporale e la sua rarefatta scenografia, ma questo materiale viene perennemente scosso dalla «fluidità della regia di Polley»[11]. Così, sebbene la parola abbia un ruolo principe – la laconica semplicità del titolo non lascia dubbi in merito –, l'immagine non smette mai di darsi come suo fondamentale contraltare, sin dalla sapiente costruzione del prologo.

«Muoversi sempre. Mai combattere»: Women Talking *e l'esilio resistente*

Un'inquadratura impietosamente zenitale mostra il risveglio di una giovane donna nel proprio letto. A questa angolazione dall'alto, che già conferisce al soggetto una sospetta vulnerabilità, si aggiunge un dettaglio inquietante: la camicia da notte della ragazza – presto scopriremo trattarsi della

[8] M. Hays, Women Talking *and Other Necessary Conversations: An Interview with Sarah Polley*, in «Cinéaste», XLVIII, 1, 2022, pp. 16-19, p. 18, https://www.jstor.org/stable/27180661.

[9] Cfr. T. Power, *Making Women Talking: Sarah Polley explains why laughter was key to adapting Miriam Toews's novel*, https://www.youtube.com/watch?v=DsvEcsk6bxU.

[10] J. Chang, *Ensemble acting doesn't get much better than in Sarah Polley's brilliant* Women Talking, in «Los Angeles Times», 22/12/2022, https://www.latimes.com/entertainment-arts/movies/story/2022-12-22/women-talking-review-sarah-polley-rooney-mara-jessie-buckley-claire-foy.

[11] *Ibid*.

dolce Ona (R. Mara) – è sollevata in modo da rivelare striature di sangue sulle cosce. Nell'arco di pochi istanti, l'incipit di *Women Talking* cattura un'uscita dal sonno che paradossalmente coincide con un ingresso nell'incubo [fig. 1].

Fra i meriti maggiormente riconosciuti alla regista vi è l'aver relegato nel fuoricampo l'esecrabile materialità dello stupro. Ma questa scelta, che in linea con una lunga tradizione cinematografica occulta nello spazio invisibile del film la consumazione di un gesto efferato, non impedisce all'immagine di mostrare le conseguenze del trauma. Eccezion fatta per un'invocazione gridata dalla giovane alla madre, la scena di apertura visualizza la confusa scoperta di un orrore che ancora non ha trovato elaborazione nella parola. In una scena di poco successiva, Salome (C. Foy), una delle donne che impareremo a conoscere come particolarmente vendicativa, viene a stento trattenuta dal ferire uno dei violentatori della figlioletta. Nessun discorso di senso compiuto esce dalla bocca di questa madre, soltanto grida di rabbia animalesca.

Al principio del film le donne si trovano già in una condizione di esilio, un esilio dai propri corpi posseduti a loro insaputa. «Ci sentivamo bandite come se non fossimo più parte della realtà», spiega la voice over di Autje in un primo tentativo di tradurre sul piano verbale il dramma di cui lei e le altre "sorelle" hanno fatto esperienza nella carne. Una riflessione, questa, tanto più toccante perché interviene su immagini, sempre appartenenti al prologo, in cui la macchina da presa si libra nello sconfinato spazio rurale in cui giocano le bambine della colonia. Nel prosieguo del resoconto di Autje, questa sensazione di spossessamento dal corpo trova una più compiuta espressione:

> Molte di noi vedevano sé stesse dall'alto. Non sapevamo bene se fosse Dio e ci stessimo vedendo attraverso i suoi occhi. O se non sopportassimo di essere lì, nei nostri corpi. […] Da dove vengo io, […], non parlavamo dei nostri corpi. Così, quando accadevano cose simili, le parole non c'erano. E in mancanza di parole c'era un silenzio attonito. E in quel silenzio attonito era il vero orrore.

Il riferimento al vedersi «dall'alto» ci riporta all'incipit. Peraltro, la coincidenza fra immagine e discorso è qui ulteriormente rafforzata dalla riproposizione della stessa inquadratura zenitale su una giovane in procinto di scoprire lo scempio che è stato fatto di lei. Per rientrare nei propri corpi le donne dovranno innanzitutto tentare un viaggio nella parola. Una parola chiamata a dirimere, nell'arco di ventiquattr'ore, una molteplicità di questioni in cui il versante morale-religioso si interseca con quello urgentemente pratico. Nell'ovvia impossibilità di restituire la densità della discussione, mi limito ad alcuni fra gli interrogativi più pregnanti. Può esistere un per-

dono "buono" se è un perdono imposto? Il perdono reiterato non rischia di diventare dannoso consenso? Sono colpevoli tutti gli uomini o lo è piuttosto un certo modo di concepire il femminile? Come si può lasciare la colonia se non si sa nulla del mondo? Sarà possibile, una volta lontane, rieducare i figli maschi? E ancora, si può amare un bambino nato da una violenza?

Non è difficile intuire da questo elenco che, malgrado l'imminente ritorno degli stupratori, le donne si prendano tutto il tempo necessario per parlare, ascoltare, litigare, pregare, ma soprattutto decidere assieme. La misura di un così implacabile confronto non poteva evidentemente essere "piccola". Al contrario, Polley spiega di aver voluto mostrare questo lungo, estenuante, viaggio nella parola come se si trattasse della «cosa più importante al mondo». E del resto, «queste donne stanno letteralmente rifacendo il proprio mondo»[12].

Pertanto, la loro non sarà la vergognosa fuga di chi è stato bandito ma piuttosto la fiera resistenza di chi ha scelto l'esilio. Per le vittime, è fondamentale ricordare a loro stesse, come insiste l'anziana Agata (J. Ivey), che «andare via e fuggire sono parole diverse». Dalle esplosioni dell'irosa Salome – «Preferisco […] sparare al cuore e seppellire ciascun uomo che scappare» –, passando per i timori di Mariche (J. Buckley) che, malgrado le sevizie del marito, teme di lasciare la presunta sicurezza della casa, le donne arrivano a una scelta le cui ragioni sono riassunte da Ona: «La libertà è buona. È meglio della schiavitù. Il perdono è buono. È meglio della vendetta. E la speranza nell'ignoto è meglio dell'odio per ciò che conosciamo». E più tardi, come se si abbandonasse a un mantra, la ragazza prenderà a sussurrare: «Non combattere, ma muoversi. Muoversi sempre, mai combattere».

Occorre sottolineare come questa presa di coscienza sia guidata da quella fede che le protagoniste non pensano mai di abiurare. Non c'è dubbio che «*Women Talking* narri una storia […] di violento controllo dei corpi attraverso la teologia della Salvezza»[13]. Ugualmente vero, però, è che le donne qui parlano e agiscono alla luce di una fede che, lungi dal sabotarne l'autodeterminazione, riesce a infonderle nuova linfa. Pienamente rispettosa dell'imperativo pacifista centrale per il credo mennonita, la decisione di andarsene ha al contempo l'effetto di preservare il corpo e l'anima di ciascuna, salvando ad esempio chi, come Salome, sarebbe troppo incline alla vendetta o chi, come Mariche, conosce solo la costrizione al perdono. Pochi istanti prima di dar via ai preparativi per il viaggio, è Greta (S. MacCarthy), altra straordinaria figura di sapiente anziana, a condensare in poche battute

[12] Polley citata in C. Pasqua, P. Klassen, *Women Talking and Reimagining the World*, in «The revealer», 05/04/2023, https://therevealer.org/women-talking-and-reimagining-the-world/.

[13] *Ibid*.

il valore teologico dello loro impavida scelta: «Andare via darà al nostro sguardo quella prospettiva che ci serve per perdonare. Che significa amare debitamente e mantenere la pace secondo la nostra fede. […] Noi andiamo via perché la nostra fede è più forte delle regole».

Alla siderale profondità della discussione si contrappone la piccolezza del luogo che la ospita. Sulla scia di Virginia Woolf e del suo indimenticabile monito circa la necessità per la donna di disporre di «una stanza tutta per sé», Dirks ha parlato di «un fienile tutto per loro», un posto remoto da cui riscrivere il futuro[14]. Proprio l'esiguità dello spazio eletto a luogo di confronto dona allo spettatore l'impressione di «sedere tra le donne, incontrarne lo sguardo, guardarle come si guardano tra loro»[15], con i volti sfatti, gli abiti a fiori dalla foggia austera, i capelli coperti o intrecciati a seconda se siano spose o nubili.

Al contempo, la pellicola non presenta affatto un'atmosfera asfittica. Piuttosto, ci troviamo dinanzi a tessitura registica che, attraverso la cura prestata all'ambiente, cifratamente rinvia al percorso emancipatorio narrato dal film stesso. A tal proposito, ha forse senso ricordare come all'inizio degli anni Novanta la geografa Gillian Rose abbia descritto il femminismo nei termini di una *politics* spaziale, in cui la dicotomia tra privato e pubblico, intesi come ambiti tanto fisici quanto sociali, appare determinante[16]. Rispetto a questa antitesi così lacerante anche per tutta la successiva riflessione sui rapporti fra spazio e gender, colpisce come sia romanzo sia adattamento evitino accuratamente di confinare la tumultuosa discussione delle donne all'intimità della casa, magari quella di una premurosa anziana. È invece un fienile, luogo slegato dalla prevedibilità della sfera domestica, a ospitare questo improvvisato collettivo, incrinando così la soffocante identificazione fra femminilità e focolare pretesa dalla morale mennonita.

Peraltro, in linea con le improvvise deviazioni del dibattito in corso, questo luogo rivela una natura fortemente porosa. Invero, i contorni del solaio manifestano continue occasioni di apertura su quella distesa di campi dove giocano i piccoli di Molotschna [fig. 2]. Coniugando l'immagine archetipica dell'incontro umano attorno a un cerchio a quella non meno antica della libertà infantile come corsa nel verde, *Women Talking* tradisce una venatura fiabesca che la regista stessa ammette di aver voluto dare all'opera[17]. Complici l'ambientazione rurale e una fotografia dai toni viranti al seppia, lo spettatore potrebbe forse scorgere nel film un gusto visivo non distante

[14] Cfr. R. Dirks, *A Hayloft of Their Own*, cit., p. 87.

[15] C. Pasqua, P. Klassen, *Women Talking*, cit.

[16] Cfr. G. Rose, *Feminism & Geography. The Limits of Geographical Knowledge*, University of Minnesota, Minneapolis 1993, p. 18.

[17] Sull'aspetto fiabesco del film rimando all'intervista con T. Power, *Making Women Talking*, cit.

dall'immaginario pittorico di Andrew Wyeth, cantore per eccellenza della malinconia che alberga nel paesaggio nordamericano.

Altrettanto suggestivo è anche il modo con cui le protagoniste abitano lo spazio. Già si è accennato all'antiquata uniformità del vestiario cui sono costrette. A ben vedere, sono questi abiti accollati a costituire, prima di qualsiasi altro ambiente circostante, la più plateale forma di prigionia. Certo, qui le donne non danno prova di quella complessa dinamica di adeguamento e insieme trasgressione ai dettami in materia di abbigliamento scoperta, ad esempio, da Linda B. Arthur durante una ricerca condotta fra le residenti della comunità mennonita di Holdeman[18]. Ma sebbene accettino con apparente docilità la soffocante chiusura imposta dal vestito, i corpi messi in scena dal film sono agiti da un'ineludibile tensione al movimento. Basti solo pensare ad alcuni gesti altamente simbolici. All'inizio della riunione, è Ona, sulla cui leadership morale già si è detto, a spalancare la finestra così che la luce del sole inondi l'ambiente. Quando espone i suoi propositi omicidi, Salome volge lo sguardo alle compagne, mentre il suo corpo è girato verso la natura circostante, quasi in un'inconscia ammissione di impulsi contrapposti: rabbia paralizzante, da un lato, desiderio di cambiamento, dall'altro [fig. 3].

Ma per la risposta antitetica al dramma che incarnano sono forse due i gesti più destinati a colpire lo spettatore. Al pari di Toews, Polley non esclude che al volere femminile possa anche corrispondere una granitica sottomissione. Tale è la scelta della severa Scarface Janz (F. McDormand) che, fedele al principio secondo cui le donne devono "voler di meno", contemplerà la partenza del convoglio dalla soglia della propria casa. All'immobilismo rinunciatario di questa donna matura, sfregiata nel volto e probabilmente nell'animo, è istintivo contrapporre il salto dalla finestra con cui, a un certo punto, un'annoiata Autje si divertirà a spaventare le compagne [fig. 4]. Felicemente destinato a concludersi su un letto di fieno e quindi accolto da una di quelle risate con cui le protagoniste placano il proprio dolore, questo salto nel vuoto è l'immagine più energica dell'utopia accarezzata dal film.

Women Talking è infatti la storia un'utopia o, per parafrasare *Daydream Believer*, la ballata dei Monkees che scivola sui titoli di testa, è la storia di "credenti che sognano a occhi aperti". All'amara conclusione della cronaca – in pochi casi, le vere donne della colonia boliviana hanno scelto l'esilio –, sia Miriam Toews sia Sarah Polley replicano con un atto sfrenato: quello dell'immaginazione femminile al potere.

[18] Cfr. L.B. Arthur, *Deviance, Agency, and the Social Control of Women's Bodies in a Mennonite Community*, in «NWSA Journal», X, 2, 1998, pp. 75-99, https://www.jstor.org/stable/4316579.

Fig. 1: *Women Talking* (Id., S. Polley, 2022): il risveglio traumatico di Ona (R. Mara).

Fig. 2: *Women Talking* (Id., S. Polley, 2022): i bambini nei campi di Molotschna.

Fig. 3: *Women Talking* (Id., S. Polley, 2022): la rabbia di Salome (C. Foy).

Fig. 4: *Women Talking* (Id., S. Polley, 2022): il salto nel vuoto di Autje (K. Hallett).

Le autrici

Susanna Bandi è assegnista di ricerca e cultrice della materia in cinema, fotografia, radio, televisione e media digitali, presso l'Università degli Studi di Pavia, dove lavora al progetto PRIN *La Mediazione Tecnologica dell'Umano*. Ha conseguito il dottorato presso il medesimo ateneo, con un progetto sull'esplorazione della relazione tra tecnologie della visione e autismo. I suoi interessi vertono sulle connessioni tra immagini e cura, e sulle modalità con cui il sé viene rappresentato nel cinema, nella fotografia e nei nuovi media.

Raissa Baroni è dottoranda in Patrimonio Culturale all'Università di Torino, con un progetto di ricerca dedicato al cinema delle migrazioni come medium della comprensione interculturale. È componente del consiglio direttivo del Centro Studi Arti della Modernità e redattrice per la rivista scientifica, di fascia A, «CoSMo | Comparative Studies in Modernism». Con una tesi in Storia ed estetica del cinema, ha ricevuto nel 2019 il premio per i migliori laureati dell'Università di Torino.

Maria Ida Bernabei è ricercatrice presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Torino, dove insegna Cinema e cultura visuale e Storia e teoria della fotografia. Precedentemente è stata assegnista di ricerca presso l'Università degli Studi di Udine. Ha lavorato sulla ricezione avanguardista del cinema scientifico (*Un'emozione puramente visuale. Film scientifici tra sperimentazione e avanguardia*, 2021) e sui documentari italiani del regime (*La linea sperimentale. Un percorso di ricerca attraverso quarant'anni di cinema documentario italiano*, 2013).

Anna Bisogno è professoressa associata presso Universitas Mercatorum dove insegna Cinema, Radio e Televisione. I suoi interessi di ricerca riguardano la storia della televisione italiana e le intersezioni narrative tra TV, piattaforme digitali e social network. Tra i suoi prodotti scientifici: *La TV invadente. Il reality del dolore da Vermicino ad Avetrana* e *Suoni e rumori della televisione generalista: lo schermo come spazio di ascolto*. Per RaiPlay è autrice con Lorenza Fruci del format *30x70. Se dico donna…*, 30 protagoniste che hanno segnato i 70 anni della RAI (2024).

Paola Bonifazio is Professor of Italian Studies at the University of Texas at Austin. She is author of two monographs: *Schooling in Modernity: The Politics of Sponsored Films in Postwar Italy* (2014) and *The Photoromance: A Feminist Reading of Popular Culture* (2020). She is currently working on a book manuscript on the reception and appropriation of the American Western in Italian media from the late XIX century to the 1960s.

Alessia Brandoni è critica e programmatrice cinematografica, saggista e ricercatrice indipendente. Scrive di cinema su «Fata Morgana Web» e «Close-up». Con Armando Andria e Fabrizio Croce ha pubblicato *Da una prospettiva eccedente. In dialogo con Antonio Capuano* (2022), che ha ricevuto il Premio Efebo d'Oro 2022 per il Miglior saggio di cinema. Cura retrospettive e modera incontri di cinema e di cultura visuale. È stata relatrice presso Università Federico II di Napoli, Università di Torino, UniCal, Università RomaTre, Università di Sassari.

Francesca Brignoli si laurea in Lettere a Pavia (tesi in Storia e critica del cinema), entra nella Pubblica Amministrazione (è funzionario comunale), ma prosegue da indipendente a occuparsi di cinema: convegni, articoli, saggi, volumi (tra cui *Liliana Cavani. Ogni possibile viaggio*, 2011; *Quarto potere*, con N. Lodato, 2012; *Il cinema arte dei corpi*, con M. Veronesi, 2019). Dal 2020/21 è docente a contratto del Corso di Laurea Magistrale in *Scritture e progetti per le arti visive e performative* dell'Università di Pavia.

Simona Busni è professoressa associata presso il Dipartimento di Scienze Umanistiche dell'Università di Catania, dove svolge il ruolo di Responsabile di unità di ricerca per il PRIN 2022 PNRR *Catastrophes of Southern Italy. Photogénie and Remediation of Natural Disasters*-CAOS. Oltre a numerosi saggi per riviste di settore e in volumi collettanei, ha pubblicato tre monografie: *La voce delle donne. Le sconosciute del melodramma, da Galatea a Lucia Bosè* (2018), *Michelangelo Antonioni. L'alienista scettico* (2019), vincitore del Premio Limina 2020, e *Tre regine per una corona.* The Crown *e la nuova era del royal biopic* (2024).

Lucia Cardone è professoressa ordinaria di Cinema, Fotografia, Radio, Televisione, Media Digitali (PEMM-01/B) al Dipartimento di Scienze Umanistiche e Sociali dell'Università degli Studi di Sassari. Si occupa di cinema italiano, delle sue intersezioni con le altre arti, con la letteratura e il giornalismo e con la cultura e l'immaginario popolare, soprattutto nella prospettiva dei Women's Studies. Nel 2014 ha ideato il Forum Annuale delle Studiose di Cinema e Audiovisivi.

Stefania Carpiceci è professoressa associata presso l'Università per Stranieri di Siena. È autrice di "*Amara terra mia / io vado via". Cinema italiano e canti della grande emigrazione del Novecento* (2023), *Ai margini del cinema italiano. Soubrette e maggiorate fisiche, artigiani e autori di film minori* (2017), *Le ombre parlano e cantano. Il passaggio dal muto al sonoro nel cinema italiano attraverso i periodici d'epoca (1927-1932)* (2012-13) e co-autrice di *Insegnare italiano L2 con il cinema* (2020). Ha scritto numerosi saggi in volumi collettanei e collabora con molte riviste di settore.

Alessia Francesca Casiraghi è dottoranda in Visual and Media Studies presso l'Università IULM di Milano. Il suo progetto esplora l'evoluzione del biopic nelle piattaforme di streaming e nei media digitali, intrecciando la prospettiva dei celebrity studies a quella offerta dai production studies. È stata visiting scholar presso UT - University of Texas in Austin nel 2025. Dopo la laurea in Filologia Moderna, ha conseguito un master in sceneggiatura e produzione presso l'Università Cattolica di Milano. Ha lavorato come script executive e story editor per documentari e serie tv in case di produzione a Roma e Milano.

Sara Casoli è attualmente RTDa presso l'Università degli Studi di Firenze. Nel 2019 ha terminato il Dottorato presso l'Università di Bologna, dove è stata assegnista nel Progetto H2020 *DETECt – Detecting Transcultural Identity in European Popular Crime Narratives*. I suoi principali interessi di ricerca riguardano le teorie della serialità audiovisiva e i personaggi transmediali. Su questi temi ha pubblicato una monografia (*Le forme del personaggio*, 2021) e diversi saggi in riviste e volumi collettanei.

Rinella Cere is former Associate Professor in Film, Media and Cultural Studies at Sheffield Hallam University (UK). Recent publications include *An International Study of Film Museums* (2021); *Uncovering the colonial legacy in a British digital archive: The Pitt Rivers Museum case* in *Digital Approaches to Inclusion and Participation in Cultural Heritage* (2022); *The Eco-Documentary Form in a Postcolonial World: a Force for Good?* in *La società (in)sostenibile. Ecologia e comunità tra letteratura, cinema e altri media* (2024).

Alessia Cervini è professoressa ordinaria di Cinema all'Università degli Studi di Palermo. Fra le sue ultime pubblicazioni: *L'invenzione del cinema. Rappresentazione e grande guerra* (2024), oltre alla cura di *Il cinema del nuovo millennio. Geografie, forme, autori* (2020) e de *Il metodo* (vol. I) di S.M. Ejzenstejn (2020). Insieme D. Dottorini e A. Canadè, dirige la collana Frontiere per l'editore Pellegrini, insieme a G. Manzoli e C. Uva, dirige la serie I film della collana Le bussole per l'editore Carocci.

Nadja Cohen, after completing a PhD in French literature, studied the relationships between literature and film during her postdoctoral fellowship at KU Leuven university (Belgium). She now teaches cinema in CPGE (Nancy). She wrote *Les Poètes modernes et le cinéma : 1910-1930* (2013), *Fondane et le cinéma* (2016) and edited *Un cinéma en quête de poésie* (2021), *Les écrivains à l'écran* («Captures», 2, 1, 2017), and co-edited *Écrire après le cinéma* («Études françaises», 55, 2, 2019), *Un je-ne-sais-quoi de poétique* («Fabula LHT», 18, 2017), and *Poésie et médias XX-XXIe siècles* (2012).

Maria Coletti dopo la laurea alla Sapienza e il dottorato a Roma Tre, lavora in Cineteca Nazionale dal 2005, dove è referente del progetto *Notari 150* e cura il progetto didattico *La Cineteca Nazionale va a scuola*. Come storica del cinema si occupa principalmente delle cinematografie africane, di cinema coloniale italiano, di cinema delle donne e di cinema di migrazione, con un'attenzione particolare al pensiero decoloniale e agli studi di genere. Tra le ultime pubblicazioni, ha scritto per *Cinema italiano postcoloniale* (2024) e *Visioni del rimosso* (2024).

Gloria Dagnino è RTDa presso il Dipartimento di Studi Umanistici e del Patrimonio Culturale dell'Università di Udine, dove collabora al progetto *AGE-C Ageing and Gender in European Cinema*. In passato è stata docente e ricercatrice presso l'Università della Svizzera italiana, dove ha conseguito il dottorato, e professoressa a contratto presso l'Università Cattolica di Milano. Tra i suoi interessi di ricerca: le questioni di genere nell'industria audiovisiva contemporanea, il rapporto fra cinema e invecchiamento e gli studi di produzione.

Maria Elena D'Amelio è professoressa associata (SSD PEMM-01/B) e vice-direttrice del Dipartimento di Scienze Umane dell'Università di San Marino. In precedenza, è stata Lecturer alla Fordham University di New York. Le sue aree di ricerca comprendono storia del cinema, stardom and celebrity studies, feminist media theories, serialità televisiva transnazionale. Tra le sue ultime pubblicazioni, *Media and Gender. History, Representation, Reception* (2023) e L*a Diva Madre. Saggi su maternità e divismo nel cinema italiano* (2024).

Chiara Grizzaffi è ricercatrice presso l'Università IULM di Milano, dove insegna Strategie comunicative dei nuovi media. È autrice del libro *I film attraverso i film. Dal "testo introvabile" ai video essay* (2017), e co-curatrice, insieme a Rocco Moccagatta, di *Mino Guerrini. Storia e opere di un arcitaliano* (2022); i suoi saggi e videosaggi sono stati pubblicati in riviste come

«NECSUS», «L'avventura», «[in]Transition», «Imago», «Bianco e nero», «Cinergie» e «Comunicazioni sociali», e in diversi volumi pubblicati in Italia e all'estero.

Esther Hallé-Saito è laureata alla Normale e dottoressa di ricerca in studi cinematografici. È autrice di una tesi dedicata al critico e regista Antonio Pietrangeli (1919-1968), pubblicata in versione rielaborata dalle edizioni Mimésis (*Antonio Pietrangeli. Réalisme et scepticisme*, 2022). Insegna cinema nella classe preparatoria letteraria a Saint Quentin. Le sue ricerche vertono sulla storia del cinema italiano e portoghese, sulla critica cinematografica europea e sui rapporti tra letteratura e cinema.

Giulia Lavarone è ricercatrice presso il Dipartimento dei Beni Culturali dell'Università di Padova. Si interessa in particolare ai rapporti fra cinema, paesaggio e territorio, al fenomeno del cineturismo e alle rappresentazioni cinematografiche delle mobilità. Ha pubblicato saggi in riviste e volumi nazionali e internazionali, oltre alle monografie *Cinema, media e turismo* (2016) e *Parigi ci appartiene? Sguardi inquieti sulla città negli anni della Nouvelle Vague* (2022). Con Farah Polato coordina la linea di ricerca dipartimentale *CINELANDS. Media, Paesaggio, Turismo*.

Elena Marcheschi è ricercatrice senior del settore PEMM-01/B – Cinema, fotografia, radio, televisione e media digitali presso l'Università di Pisa. Le sue ricerche, sulle quali ha scritto libri (sia monografie che curatele), articoli e saggi in volumi, riguardano la videoarte, il cinema sperimentale e le forme installative del video, con particolare attenzione verso l'analisi del mondo contemporaneo, i linguaggi femminili e l'autorappresentazione.

Myriam Mereu ha conseguito il dottorato in Studi Filologici e Letterari all'Università di Cagliari con una tesi sulla lingua nel nuovo cinema sardo. Dal 2023 al 2025 è stata assegnista di ricerca nell'ambito del progetto *ATLas - Atlante delle televisioni locali* (PRIN 2020). I suoi interessi di ricerca includono la filmologia linguistica, gli studi sulla voce e l'oralità, la transmedialità e la serialità televisiva. Nel 2024 ha pubblicato la monografia *Le voci dello schermo. Le lingue nel cinema sardo contemporaneo*.

Carla Mereu Keating è Honorary Senior Research Associate presso il Dipartimento di Cinema e Televisione dell'Università di Bristol e assegnista di ricerca presso il Dipartimento di Pedagogia, Psicologia e Filosofia dell'Università di Cagliari, dove è attualmente impegnata nel progetto *Mezzi audiovisivi e strategie per l'implementazione del benessere in studentesse e*

studenti universitari. La sua ricerca si interessa delle questioni industriali e politiche che influiscono sulla produzione e circolazione del cinema e degli audiovisivi e, in particolare, di quelle che intersecano barriere linguistiche, culturali e di genere.

Alma Mileto è assegnista di ricerca presso il Dipartimento di Lettere e culture moderne della Sapienza Università di Roma. Ha scritto saggi e articoli su riviste scientifiche e di fascia A («Fata Morgana», «Arabeschi», «Biblioteca teatrale», «Cinema e storia», «Sigma») e volumi collettanei. È autrice del volume *La voce del reale. Il rapporto voce-immagine nel cinema documentario* (2023). È caporedattrice di «Fata Morgana Web».

Diletta Pavesi ha conseguito il dottorato nel 2015 presso l'Università di Ferrara, dove insegna Analisi del film. È assegnista di ricerca presso l'Università Suor Orsola Benincasa di Napoli per il progetto *Il cinema italiano alla luce delle nuove fonti degli archivi vaticani sul pontificato di Pio XII*. Nel 2023 ha ricevuto il premio Kinomata per il miglior saggio. Nel 2018 ha pubblicato la monografia *Riflessi di stelle. Immagini divistiche nel cinema autoriflessivo hollywoodiano*.

Sara Pesce (Università di Bologna) insegna storia del cinema e performance studies nei media audiovisivi. Si occupa di studi sulla performance in ambito anglo-americano, di celebrità, moda e cinema, di storia dell'industria hollywoodiana e memoria culturale. Su questi argomenti ha scritto monografie e variamente su riviste e volumi collettanei. Dal 2012 cura una serie di interviste pubbliche con attrici e attori italiani. È co-fondatrice del network di ricerca *INC-Italian Research Network on Celebrity Culture*.

Chiara Petrucci, a lungo collaboratrice di Home Movies - Archivio Nazionale del Film di Famiglia, ha conseguito il dottorato in Digital Humanities presso l'Università di Firenze occupandosi di cinema amatoriale e valorizzazione digitale. È stata assegnista di ricerca presso l'Università della Tuscia con i progetti *Digital Humanities and Audiovisual Heritage* e il PRIN 2022 PNRR SAFE - *The SustainAbility of Italian Film hEritage. Archival Infrastructures, Digital Preservation, Stewardship Strategies* (Università di Udine).

Federica Piana è assegnista di ricerca presso l'Università di Torino. Fa parte della redazione di «Cinergie. Il cinema e le altre arti». Ha pubblicato per riviste nazionali e internazionali saggi sull'attorialità e il divismo nel cinema italiano, sul cinema di genere e sull'horror contemporaneo. Alla sua monografia *Vite di carta e pellicola*, pubblicata per Edizioni ETS, è stato recentemente assegnato il Premio Kinomata 2024.

Bernadette Piccolo ha studiato Arti Visive presso l'Università IUAV di Venezia e si è poi specializzata in Scienze dello Spettacolo e della Produzione Multimediale presso l'Università di Padova, dove è attualmente dottoranda di ricerca con un progetto sulle registe italiane contemporanee. In precedenza ha lavorato nel mondo della comunicazione. Ha scritto per la rivista «Fata Morgana» e ha collaborato con il Centro di Ateneo Elena Cornaro per i saperi, le culture e le politiche di genere.

Maria Francesca Piredda è RTDb presso l'Università degli Studi dell'Insubria, dove insegna Storia del cinema e Stili autoriali del cinema contemporaneo. I suoi interessi di ricerca si concentrano sul cinema coloniale e postcoloniale, sul cinema della diaspora e sull'impatto delle politiche culturali sull'industria cinematografica italiana. È autrice di numerosi contributi in volumi e riviste internazionali, e di alcune monografie, l'ultima delle quali è: *I festival del cinema in Italia. Forme e pratiche dalle origini al Covid-19* (2022).

Farah Polato insegna Filmologia e World Cinema: prospettive e tendenze all'Università degli Studi di Padova. Le sue ricerche intersecano studi sulle rappresentazioni territoriali con dinamiche di appartenenza e riconoscimento legate alle mobilità internazionali e alle nuove cittadinanze, in ottica intersezionale. È nel comitato scientifico della rivista «From the European South, a transdisciplinary journal of postcolonial humanities-FES», esito del progetto omonimo. Con Giulia Lavarone coordina la linea di ricerca dipartimentale *CINELANDS. Media, Paesaggio, Turismo*.

Stefania Rimini insegna Comunicazione intermediale, Modelli della serialità televisiva e Storia del cinema e dei media audiovisivi presso il Dipartimento di Scienze umanistiche dell'Università di Catania. I suoi principali interessi di ricerca riguardano l'intermedialità, la recitazione, le forme di rappresentazione del paesaggio, i gender e i queer studies. Ha fondato e dirige, insieme a Maria Rizzarelli, la rivista «Arabeschi».

Rosamaria Salvatore insegna Storia e critica del cinema e Cinema e psicoanalisi presso il Dipartimento di Beni Culturali dell'Università degli Studi di Padova. Di formazione analitica, nelle sue ricerche ha privilegiato lo studio delle interferenze tra pensiero psicoanalitico e cinema, con particolare attenzione alla teoria dello sguardo. Sull'argomento ha dedicato diversi saggi intorno a singoli film e registi, pubblicato la monografia *La distanza amorosa. Il cinema interroga la psicoanalisi* (2011), curato i numeri *Cinema* («La Psicoanalisi» 2006), *Schermi psicoanalitici* («La Valle dell'Eden» 2005).

Giovanna Santaera è assegnista di ricerca presso il Dipartimento di Scienze Umanistiche dell'Università di Catania per il progetto PRIN 2022 PNRR *Catastrophes of Southern Italy. Photogénie and Remediation of Natural Disasters*-CAOS. È stata dal 2023 al 2024 titolare di assegno PRIN 2020 *Fototesti: retoriche, poetiche e aspetti cognitivi* (*Phototexts: rhetorics, poetics and cognition*). Ha pubblicato articoli e contributi in volume dedicati al cinema, alla produzione seriale documentaria, ai musei del cinema e media e alle pratiche intermediali. Dal 2018 è membro di redazione della rivista «Arabeschi».

Maria Teresa Soldani, Ph.D., è assegnista di ricerca al Dipartimento di Filosofia "Piero Martinetti" dell'Università degli Studi di Milano, dove insegna Archeologia dei media. È autrice delle monografie *Made in USA. L'opera dei Sonic Youth tra indie e pop, video e cinema* (2024) e *Naked City. Identità, indipendenza e ricerca nel cinema newyorchese* (2013) e curatrice di numeri di rivista e volumi quali *Cronofagia e media. La gestione e il consumo del tempo fra cinema, arti visive, TV e web* (2024).

Deborah Toschi è professoressa associata presso l'Università degli Studi dell'Insubria (Como) di Cinema, Fotografia, Televisione e Media Digitali. Ha condotto ricerche sul cinema italiano, la rappresentazione femminile e le forme autoritrattistiche nella cultura visuale contemporanea. Parte delle attuali ricerche sul postfotografico e sul tracciamento sono confluite nel volume a quattro mani *Il corpo nello spettro. Visualizzazioni somatiche e medical imaging* (2024 con Lorenzo Donghi).

Anita Trivelli, professoressa ordinaria di cinema (Università degli Studi "G. d'Annunzio"), e già membro del Consiglio Superiore del Cinema e degli Audiovisivi del MIC, ha ricevuto *fellowship* dagli Stati Uniti e dal CNR ed è stata relatrice in convegni internazionali. I suoi studi sono incentrati sul cinema di ricerca e sulle cineaste. È autrice di libri, saggi e video-saggi, nonché di contributi per le piattaforme Women Film Pioneers Project (Columbia University) e Gynocine Project (University of Massachusetts Amherst). Ha tradotto in italiano il libro di Jonas Mekas *La mia vita notturna* (*My Night Life*).

Micaela Veronesi è una storica e critica del cinema, si occupa di didattica e progettazione per l'Archivio nazionale cinematografico della Resistenza. È cultrice della materia presso l'Università di Torino. Ha pubblicato *Le soglie del film. Inizio e fine nel cinema* (2005); *Il cinema arte dei corpi* (con Francesca Brignoli, 2019). Ha curato (con Daniela Ricci) il volume *Visioni del rimosso. Lo sguardo cinematografico sul colonialismo italiano*, 2024. Ha scritto le biografie di Elvira Giallanella e Renée Deliot per il *Women Film Pioneers Project*.

Laura Vichi (LIRCES, Université Côte d'Azur) è autrice di libri su Henri Storck e Jean Epstein e di numerosi saggi apparsi in volumi collettanei e riviste internazionali. Le sue ricerche vertono sul cinema degli anni Venti e Trenta, sulle relazioni tra la storia del cinema e la storia delle donne, sul cinema e le altre arti. In una prospettiva culturale e di genere, ha attualmente dei progetti in corso su Germaine Dulac e su Marcel Pagnol saggista e cineasta. Dirige inoltre L'Usine aux Images (Pays d'Arles) nell'ottica di una "storia del cinema per tutt.e.i".

FORUM ANNUALE

FAScinA

Studiose di Cinema e Audiovisivi

FAScinA. Collana del forum delle Studiose di Cinema e Audiovisivi

L'elenco completo delle pubblicazioni
è consultabile sul sito

www.edizioniets.com

alla pagina

http://www.edizioniets.com/view-collana.asp?col=FAScinA. Collana del forum delle Studiose di Cinema e Audiovisivi

Pubblicazioni recenti

13. Giulia Lavarone, Farah Polato (a cura di), *Viandanze. Donne in viaggio e in movimento nel cinema e negli audiovisivi*, 2025, pp. 448.
12. Lucia Cardone, *Un copione tutto per sé. Attrici che scrivono e scrittrici che recitano nel cinema italiano sotto il fascismo*. In preparazione.
11. Cristina Jandelli, Chiara Tognolotti (a cura di), *Le tenebrose. Figure di* femme fatale *nel cinema e nei media europei fra mito e contemporaneità*, 2024, pp. 264.
10. Federica Piana, *Vite di carta e pellicola. La produzione autobiografica delle attrici italiane*, 2023, pp. 188.
9. Chiara Tognolotti (a cura di), *Cenerentola, Galatea e Pigmalione. Raccontare il divismo femminile nel cinema tra fiaba e mito*, 2021, pp. 204.
8. Elena Marcheschi, Giulia Simi, *Le sperimentali. Cinema, videoarte e nuovi media nella prospettiva internazionale dagli anni Venti a oggi* (solo e-book).
7. Luisa Cutzu, *Gabriella Rosaleva. Cineasta del passato-futuro*, 2019, pp. 264.
6. Giulia Simi, *Corpi in rivolta. Maria Klonaris e Katerina Thomadaki tra cinema espanso e femminismo*, 2019, 2020[2], pp. 144.
5. Giovanna Maina, Chiara Tognolotti (a cura di), *Essere (almeno) due. Studi sulle donne nel cinema e nei media*, 2018, pp. 188.

Edizioni ETS
Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa
info@edizioniets.com - www.edizioniets.com
Finito di stampare nel mese di settembre 2025