

manfemmedonnawomanfemme

D W F

STELLE SENZA CIELO
NOTE PER IL CINEMA



Trimestrale 2019, 4 (124) ottobre-dicembre

Redazione e amministrazione:

Via della Lungara, 19 – 00165 Roma

Redazione: Giada Bonu, Patrizia Cacioli, Federica Castelli, Noemi Ciarniello,
Teresa Di Martino, Paola Masi, Roberta Paoletti

Illustrazione e grafica: Bernadette Moens

E-mail: redazione@dwf.it

Sito Web: www.dwf.it

Contributo pubblicazioni per il 2019:

Italia: € 35,00

Paesi nell'area dell'Euro: € 43,00

Paesi extra-area dell'Euro: € 53,00

(o equivalente in dollari US)

I versamenti vanno effettuati:

sul c/c postale n. 000009134108 (IBAN IT50P0760103200000009134108)
intestato a

Associazione UTOPIA, via della Lungara, 19 - 00165 - Roma

Spediz. abbon. postale – DL 353/2003

(conv. in L. 27/02/2004 n° 46) art. 1 comma 1 – DCB Roma

Autorizzazione del Tribunale di Roma

n. 122 del 7 marzo 1986.

Finito di stampare nel mese di maggio 2020

Da CSR – Centro Stampa e Riproduzione Srl

Via di Salone 131/C, 00131 Roma

Trimestrale. Dir. Resp. Teresa Di Martino

©2020. Editrice Associazione UTOPIA

Tutti i diritti sono riservati.

La riproduzione integrale o parziale dei testi

è vietata. Per eventuali utilizzazioni e traduzioni

richiedere l'autorizzazione alla direzione editoriale.

I files o dattiloscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono.

ISSN 0393-9014

STELLE SENZA CIELO NOTE PER IL CINEMA

DWF
2019, 4 (124)

SOMMARIO

2	Editoriale	EDITORIALE
6	ALICE E LE ALTRE. LE CINEPIONI Nadia Pizzuti	
12	IL CINEMA SARÀ LA NOSTRA VENDETTA. LA POLITICA FEMMINISTA DI LINA MANGIACAPRE Carolina Topini	
18	IL FUTURO NON È PIÙ QUELLO DI UNA VOLTA. IL CINEMA LESBICO ALLA CURVATURA DEL <i>MAINSTREAM</i> Federica Fabbiani	
24	DOCUMENTARIO <i>SENZA ROSSETTO</i> , LE DONNE VOTANO PER LA PRIMA VOLTA. INTERVISTA A SILVANA PROFETA Teresa Di Martino	
28	<i>L'INFIA</i> , O UN ALTRO MODO DI STARE AL MONDO. INTERVISTA A CARLOTTA CERQUETTI Giada Bonu	
32	IL GIARDINO DELLA VISIONE. UNO SGUARDO INTIMO INTORNO AL CINEFORUM DI LUCHA Y SIESTA Egilda Orrico – Casa delle Donne Lucha Y Siesta	
38	DESIDERIO LESBICO SUL GRANDE SCHERMO. IL FESTIVAL <i>SOME PREFER CAKE</i> Elisa Coco	
44	L'ALIBI DEL GENIO. LA CONTROFFENSIVA PATRIARCALE NELL'EPOCA DEL <i>#METOO</i> Stefania Arcara e Deborah Ardilli	MATERIA
50	PIACERE VISIVO E CINEMA NARRATIVO. TRATTO DA DWF 1978 <i>"LA DONNA NELLO SCHERMO"</i> Laura Mulvey	
59	LA CRITICA DEL CINEMA FEMMINISTA DA MOVIMENTO IDEOLOGICO A LETTURA E INTERPRETAZIONE DEL PRODOTTO MEDIALE Giusi Antonia Toto e Pierpaolo Limone	POLIEDRA
66	Recensioni: Braidotti/Bosisio; Haraway/Puccinelli; Farris/Capesciotti; Caraffi/Russi	SELECTA
79	LE AUTRICI	

Stele senza cielo: abbiamo voluto aprire questo numero con un'immagine. Fino a un certo punto il "cielo" del cinema è stato letto e interpretato solo al maschile, dove a parlare e muoversi sono corpi visti soltanto da occhi di uomini, così come maschili sono le figure, le finalità, le relazioni produttive, lo sguardo. Eppure, nel buio di quel cielo, sono molte le figure di donne che hanno popolato il cinema e che, una volta illuminate, hanno mostrato un segno diverso e raccontato, cambiandolo, il senso delle storie. Riscrivendo l'utilizzo che di quel mezzo poteva essere fatto. Per questo torniamo a raccogliere delle note per il cinema, a 41 anni dall'uscita del numero *La donna dello schermo* (DWF, n. 8, 1978). Note che tracciano il quadro delle protagoniste che fin dagli esordi hanno fatto la storia del cinema, ma anche di coloro che lo vivono oggi (registe, documentariste, ecc), oltre che di chi, a partire da un posizionamento femminista, continua a interrogarlo e, anche attraverso rassegne e festival, a rimetterlo in circolo come strumento politico.

Il movimento femminista nei suoi innumerevoli percorsi si è servito di molti ambiti e strumenti per ribaltare e cambiare le carte in tavola. Con il cinema lo ha fatto in modo potente, dando vita a un soggetto impreveduto, desiderante, indipendente e in relazione. Oggi l'insieme delle arti, delle tecniche e delle attività industriali e distributive che producono come risultato commerciale un film, si è popolato di corpi femminili che, sebbene presenti da sempre, sono ormai visibili e riconosciuti in tutti i mestieri della 'settimana arte': registe, sceneggiatrici, montatrici, costumiste, scenografe, attrici, doppiatrici... A che punto siamo?

Questo numero in parte si innesta sulle riflessioni e sollecitazioni legate alla nostra uscita precedente: *#Femministe. Corpi nella rete* (DWF n. 123, 2019), dove ci siamo chieste in che modo i femminismi interagiscano con i linguaggi e i nuovi strumenti della comunicazione, a partire dalle pratiche politiche delle donne da sempre costruite sui corpi, sulla parola e sulla presenza. Una riflessione particolarmente necessaria oggi quando, senza preavviso, ci troviamo in piena quarantena da Covid-19¹, ma che ancora non sappiamo come evolverà. Quello che sappiamo è che la distanza tra i corpi e le conseguenti relazioni disincarnate, le principali misure per

1 La pandemia di COVID-19 del 2019-2020 è l'epidemia mondiale della c.d. malattia da coronavirus, tecnicamente detta COVID-19, provocata dal virus SARS-CoV-2, iniziata a dicembre 2019 nella città di Wuhan, capoluogo della provincia cinese dell'Hubei, e successivamente diffusasi in più di 210 nazioni del mondo. In attesa di un vaccino, l'unica misura di contenimento del contagio adottata da gran parte dei Paesi del mondo è stata il cosiddetto *lock down*, o quarantena, vale a dire la chiusura dei confini, la sospensione delle attività produttive, commerciali e didattiche, il divieto di spostamento e il distanziamento sociale per le persone fisiche al fine di evitare assembramenti. L'Italia è in questa situazione dall'11 marzo 2020

contenere i contagi del virus, ci sfidano su piani inauditi e, talvolta, chiudono le menti.

Più volte questa redazione, complice anche l'autofinanziamento che con desiderio e disciplina ha tenuto la rivista fuori dalle esigenze di un editore o del mercato editoriale dominante, ha saputo intercettare le urgenze del presente frugando tra pensieri, angosce e pulsioni delle nostre quotidianità. Con questo approccio politico abbiamo interrogato qualcosa che è costantemente — e ora in emergenza Coronavirus esclusivamente — nei nostri vissuti quotidiani: la comunicazione digitale. Da qui non è stato difficile raccogliere testimonianze, riflessioni, e persino un fitto elenco di spazi virtuali femministi, creando una base che ora ci aiuta a pensare anche questa eccezionale quotidianità. Mezzi di espressione e di relazione, dunque. A volgere il nostro sguardo verso il cinema è stata l'esigenza di interrogare nuovamente l'autorappresentazione, la narrazione di sé e delle storie che ci riguardano, ma anche quella di ripercorrere una storia importante di rottura, rivoluzionaria, avviata da donne coraggiose che hanno fatto irruzione dietro (e dentro) lo schermo.

Anche per questo la prima volta che DWF si è occupata di cinema (1978) ha titolato il numero *La donna dello schermo* dove si trova per la prima volta in Italia la traduzione di *Piacere visivo e cinema narrativo* di Laura Mulvey, un testo fondativo della *Feminist Film Theory*, di cui ci è sembrato opportuno ripubblicare alcuni passaggi nella sezione Poliedra. La teoria e critica cinematografica femminista ci ha permesso di interpretare e ricostruire i ruoli femminili nel cinema, e di riconoscere la costante presenza di donne in questo campo (Pizzuti), così come le lotte per la riappropriazione degli strumenti e delle tecniche del cinema (Topini).

Nonostante il percorso nella progettazione del numero ci è parso molto chiaro, meno semplice è risultato dare corpo alla chiamata che abbiamo fatto alle nostre interlocutrici, alcune delle quali poi diventate autrici di questo numero. Nel corso della costruzione di *"Stelle senza cielo. Note per il cinema"* sono infatti emerse due traiettorie: da un lato la necessità di continuare a raccontare profili di donne, dall'altro fare i conti con la moltiplicazione degli strumenti che hanno assorbito la funzione cinematografica. Al fondo di tutto ciò, vi è stata l'urgenza di continuare a porre alcune domande che interrogano la costruzione dell'identità personale e di quella politica.

Se - come dice anche chi c'era - negli anni Settanta il cinema era considerato un mezzo di espressione privilegiato per rappresentare un soggetto donna impreveduto allo sguardo maschile, adesso ci sembra di poter rilevare che quelle riflessioni viaggino più su altri canali, compagni anche del cinema ma più immediati, come

i video-performance, i documentari, le fiction televisive, le serie più che il film propriamente detto. La narrazione, pur continuando a esistere, si è frammentata in tanti prodotti, ma soprattutto in tanti registri e strumenti diversi dal grande schermo. Pensiamo ad esempio al documentario, ritenuto la cornice più adeguata per una narrazione aperta e corale, dove ogni soggettività è libera di autodeterminarsi e definirsi a partire dal proprio racconto (Cerquetti/Bonu); ma anche uno 'strumento politico' che fa spazio al racconto delle altre, rese invisibili dalla Storia (Profeta/Di Martino).

Altro strumento è quello elaborato da gruppi di donne e comunità lesbiche e femministe che, rimescolando la produzione filmica, la propongono attraverso rassegne, festival, giornate di studi. Strumenti questi che assolvono a più funzioni: dal bisogno di comunicare con il quartiere in cui gli spazi femministi si inseriscono, aprendo a momenti di incontro e costruzione di comunità altre (Lucha Y Siesta); alla volontà politica di rendere visibile i soggetti lesbici - le loro esistenze, i loro desideri, le loro rivoluzioni (Coco).

Dall'altro lato la produzione cinematografica continua a esprimere le soggettività impreviste. Se la *Feminist Film Theory* ha di fatto 'ripopolato' il cinema di donne, soggetti desideranti ed esorbitanti rispetto alla rappresentazione maschile, e delle loro relazioni, questo numero di DWF è in parte un aggiornamento della molteplicità dei soggetti-donne nei set, nelle sale di montaggio, negli studi in cui si producono gli effetti speciali.

In questo senso, il numero riprende le riflessioni 'classiche' intorno al ruolo del cinema nella costruzione del soggetto politico delle donne, soprattutto — ma non solo — nelle tante prospettive che lo legano alla costruzione di sé e delle identità personali. All'inizio del movimento femminista i "mille piani" potevano apparire in relazione lineare, ma presto abbiamo imparato che non avevamo di fronte una geometria 'euclidea', semplice e bidimensionale, e oggi ancor di più². Ne è una chiara dimostrazione il cinema lesbico: « che cosa hanno guadagnato — e forse anche perso — le lesbiche nel passaggio dall'invisibilità alla visibilità, dalla sottocultura al *mainstream*, e in che modo l'attuale momento storico ha plasmato ciò che pensiamo e sappiamo di cultura e identità lesbica? » (Fabbiani).

Un'altra riflessione classica ripresa dal numero è quella del "personale è politico", calandola nel contesto contemporaneo della denuncia globale della campagna #MeToo contro una serie di registi, produttori, autori. Quanto l'opera è autonoma e assolve le condotte individuali e sociali dell'autore? Quanto "l'alibi del genio"

2 Luisa Muraro, *Metafora e scienza. Sulla necessità di una migliore elaborazione artistica della prosa scientifica*, in "aut-aut", 197-8, dicembre 1983, pp.121-132.

agisce ancora? (Arcara/Ardilli).

Nella direzione di contestualizzare gli scritti che raccogliamo nella sezione Materia, va la ricostruzione molto accurata dei filoni principali toccati dalla *Feminist Film Theory* nel saggio di Toto e Limone, nella sezione Poliedra. In che modo le prospettive femministe hanno continuato ad interrogare e riscrivere il cinema? Quanto quegli strumenti sono tuttora fondamentali per capire i prodotti mediali, le loro cornici, le loro finalità?

Dare luce e voce alle stelle senza cielo è una costante della pratica femminista, e questo numero sul cinema si propone di dare un ulteriore contributo. Bisogna "non perdere l'abitudine", e tantomeno la tenacia, di raccontare storie, sguardi ed esperienze significative: la base che dà forma a mondi altri, anche nell'esperienza dell'emergenza in cui scriviamo.

la redazione

ALICE E LE ALTRE. LE CINEPIONIÈRE

Nadia Pizzuti

“ Il mio personale principe azzurro, il cinematografo”¹. Così Alice Guy descrive la più importante invenzione del Diciannovesimo secolo, che fu la prima donna a sperimentare come regista e produttrice.

Fino alla fine degli anni Venti del Novecento la presenza femminile nel cinema fu massiccia, in tutti i campi — dalla regia alla recitazione e dalla sceneggiatura al montaggio — in Europa come negli Stati Uniti. Con l'avvento del sonoro (e dei regimi totalitari in Europa), quando il cinema divenne un'industria lucrosa e si stabilì una chiara supremazia maschile, le donne furono relegate nel ruolo delle star o in posizioni subalterne e riemersero solo negli anni Sessanta. Cineaste attive sin dagli albori della settima arte come le francesi Alice Guy e Germaine Dulac, le nordamericane Lois Weber e Dorothy Arzner, la tedesca Lotte Reiniger e le italiane Elvira Notari e Lea Giunchi, furono pian piano cancellate o dimenticate. I loro film sono andati in gran parte perduti o sono stati ritrovati di recente, magari in soffitte, scantinati e mercatini delle pulci². Alcune facevano parte delle avanguardie artistiche del Novecento, altre lavoravano a Hollywood, poche si dichiaravano femministe, ma tutte mettevano la soggettività femminile al centro del loro lavoro e tutte riuscirono a ritagliarsi un ruolo originale e indipendente rispetto ai codici cinematografici e spesso al di fuori del sistema degli studios.

All'inizio, dunque, fu Alice Guy, la cui storia merita di essere raccontata. Nata in Francia nel 1873 e morta negli Stati Uniti nel 1968, diresse circa 500 pellicole e ne produsse centinaia; in molti ritengono che fu lei a inventare il film a soggetto e a sperimentare le prime tecniche del sonoro.

Assunta da giovanissima come steno-dattilografa alla Gaumont, Alice sfoderò ben presto le sue capacità creative e manageriali. Negli anni in cui i fratelli Lumière e George Méliès giravano le loro prime pellicole, realizzò *La Fée aux choux* (*La fata*

1 Alice Guy, *Memorie di una pioniera del cinema*, a cura di Monica dall'Asta, Edizioni Cineteca di Bologna, 2008, p.45. L'edizione originale in francese: ALICE GUY, *Autobiographie d'une pionnière du cinéma (1873-1968)*, présentée par Musidora, Denoël/Gonthier, 1976.

2 Grazie al lavoro di recupero e divulgazione fatto da una ventina d'anni dalle studiose del cinema delle origini, molte di queste pellicole sono ora reperibili presso le cineteche, in dvd o su siti internet a pagamento. Alcune si possono visionare su YouTube, semplicemente digitando il nome della cineasta.

dei cavoli), una scenetta che dura 56 secondi e la cui datazione oscilla fra il 1896 e il 1900.

Prima di trasferirsi col marito negli Stati Uniti, dove negli anni Dieci fondò la propria casa di produzione, *Solax*, la giovane donna ottenne la carica di direttrice della produzione e girò negli studi Gaumont decine di fonoscene, antesignane dei videoclip di oggi, scritturando cantanti dell'Opera di Parigi e artisti da cabaret.

Il genere che le era più congeniale era la comicità: realizzò numerosi cortometraggi con personaggi femminili anticonformisti e indisciplinati, giocando sullo scambio dei ruoli di genere e il travestimento.

Burlesque, pantomime, numeri da circo, clowneries: la decana delle cineaste padroneggiava tutte le tecniche e le varianti della comicità. In *Madame a des envies* (*La signora ha le voglie*), uno dei suoi capolavori, mette in scena, con straordinaria modernità, il desiderio di una donna incinta. E lo fa con dovizia di allusioni e doppi sensi erotici. La protagonista è una donna corpulenta a spasso in un giardino pubblico col marito, un omino che spinge una carrozzella con il loro bimbo. La donna improvvisamente è colta da voglie irresistibili e si impossessa prima del lecca-lecca di una bambina, poi di un bicchiere di assenzio che un signore stava sorseggiando al caffè, in seguito dell'aringa di un barbone e infine della pipa di un venditore ambulante. Il marito tenta di inseguirla con la carrozzella e subisce le sfuriate delle vittime. Dopo ciascun furto c'è un primo piano del volto della donna che mostra il suo evidente godimento nel succhiare gli oggetti, una scelta che di sicuro sarebbe finita sotto la scure della censura se non fosse stata trattata in chiave comica.

Non mancano, nel vasto repertorio di Alice Guy, fanciulle che ballano e scambiano baci con altre giovani donne in abiti maschili, come in *Au bal de Flore e Les fredaines de Pierrette* (*Le scappatelle di Pierrette*). In *Les Résultats du féminisme* la regista immagina che i ruoli di genere siano invertiti: le donne lavorano fuori casa, vanno al bar, importunano i ragazzi, mentre gli uomini si occupano delle faccende domestiche. Alla fine, però, gli uomini si ribellano e riprendono il sopravvento. A una prima lettura il messaggio del film potrebbe apparire reazionario, ma non lo è; anzi, come sottolinea la studiosa Monica Dall'Asta, è “una vera e propria incitazione alla rivolta femminile”, giacché nella realtà sono le donne a essere oppresse e inferiorizzate³.

In Francia Alice Guy realizzò anche film “seri”, tra cui due grosse produzioni, *Esmeralda* (tratto dal romanzo *Notre Dame de Paris* di Victor Hugo) e una vita di Gesù Cristo.

Negli Stati Uniti, dove costruì i suoi studios a Fort Lee, nel New Jersey, all'epoca la Mecca del cinema, girò una sessantina di film, gettando le basi dei principali generi

cinematografici: commedie di costume, melodrammi, western, film polizieschi, fantasy. Due pellicole spiccano per la loro singolarità; *A fool and His Money*, primo film con un cast interamente africano americano, e *Algie the Miner*, uno dei primi a tematica omosessuale.

Nel 1918 fu però costretta a chiudere, schiacciata dalle majors che stavano nascendo a Hollywood e, dopo il divorzio dal marito, tornò in Francia, ma non riuscì a reinserirsi nel mondo del cinema. Si trasferì con la figlia negli Stati Uniti, dove morì a 95 anni. Nel frattempo aveva scritto una straordinaria autobiografia, che fu pubblicata in Francia nel 1976, grazie all'impegno dell'associazione femminista Musidora. Solo nel 2008, 40 anni dopo la sua morte, la Gaumont le restituì il posto che le spetta nella storia di quel cinema che aveva "aiutato a venire al mondo"⁴ dedicandole un doppio dvd.

Alice Guy oggi è riconosciuta come la capostipite delle registe e attrici comiche. In contemporanea con le lotte politiche per i diritti delle donne, le eroine dei film comici e brillanti contestavano i ruoli tradizionali femminili interpretando figure forti, trasgressive e spesso vincenti. Il corpo che le suffragiste britanniche mettevano in campo incatenandosi alla cancellata del Parlamento, sfasciando vetrine, compiendo attentati e praticando lo sciopero della fame diventava uno strumento performativo per sovvertire gli stereotipi di genere.

Negli anni Dieci, l'epoca d'oro del cinema muto, le maestre della comicità inventavano i propri personaggi ed esibivano corpi agili e atletici, con una libertà impensabile per le interpreti dei film melodrammatici, che raramente sfuggivano al ruolo di vittime.

Le serie comiche con donne protagoniste avevano un enorme successo nazionale e internazionale: alcune si inserivano nella tradizione popolare dei clown, altre interpretavano ruoli eclettici, dalle ragazze terribili (come le sorelle "tomboys" Tilly e Sally in Inghilterra o Lea Giunchi in Italia), alle borghesi che solidarizzano con le domestiche (le avventure delle statunitensi Belinda e Miss Ophelia). La più famosa è Mabel Normand, che negli Stati Uniti s'impose come la regina della commedia ed è l'unica donna a essere ricordata accanto a Charlie Chaplin e Buster Keaton.

Spesso erano le stesse attrici a creare i propri personaggi (anche se raramente figuravano come autrici), figure eccentriche che contestavano l'ordine costituito, le differenze di classe e i ruoli assegnati alle donne. Una delle esperienze più interessanti è quella di Lea Giunchi. Già acrobata e ballerina circense, inventò e interpretò il personaggio di Lea in una serie che conta una quarantina di titoli. In queste brevi scenette l'attrice combina sfrenatezza acrobatica e fascino femminile, un talento raro nel cinema italiano dell'epoca.

4 op. cit. pag. 55

Due film particolarmente scatenati sono *Lea si diverte* (1912) e *Lea e il gomito* (1913): nel primo Lea è un'impiegata che mette a ferro e a fuoco un ristorante per dare una lezione a un corteggiatore troppo insistente e nel secondo è una ragazza di buona famiglia alla quale i genitori, al momento di uscire di casa, raccomandano di lavorare a maglia invece di perdere tempo a leggere. Lea ubbidisce ma non riesce a trovare il gomito e, per cercarlo, distrugge completamente la casa. In realtà il gomito lo si era incastrato nella cintura del vestito, dove lei non può vederlo ma gli spettatori sì. Scoperto il disastro, i genitori, esasperati, le concedono di tornare a leggere per evitare che combini altri guai. Il piano conclusivo del film, in cui Lea strizza l'occhio agli spettatori scomparendo tra i libri, svela che la crisi di nervi in realtà era un trucco per potersi dedicare alla lettura piuttosto che ai lavori domestici tradizionalmente assegnati alle donne.

Nella filmografia di Lea Giunchi figura anche una comica dal titolo *Lea femminista*: qui lei si diverte a dare una lezione a un arrogante che crede che il denaro e il potere gli diano il diritto di molestare tutte le ragazze che incontra.

Un altro fenomeno del cinema muto è Elvira Notari, la prima regista italiana, considerata la precursora del neorealismo. Negli anni Dieci, quando Napoli era una delle capitali del cinema europeo, fondò e diresse la casa di produzione *Dora Film* e reclutò tutta la famiglia, dal marito al figlio Edoardo, che recitò nei suoi film. Le sue pellicole, tutte ambientate nei quartieri popolari di Napoli, sono tratte dal vasto repertorio della sceneggiata, della canzone popolare e del romanzo d'appendice. C'è il melodramma, con storie di donne vittime di gelosie fatali e ci sono immagini riprese dal vero, che documentano la miseria e l'ignoranza.

I film di Elvira Notari ebbero un enorme successo commerciale in tutto il Meridione e nella comunità di emigrati nelle Americhe, ma erano poco amati dalla critica e dalla cultura ufficiale. Nel 1930 le pressioni della censura fascista che li considerava poco edificanti per l'immagine della nazione (in più con didascalie in dialetto napoletano), costrinsero la Dora Film a chiudere i battenti. Della regista soltanto tre film sono arrivati a noi: *A santanotte*, *È piccerella* e *Fantasia 'e surdate*.

Una pioniera italiana sconosciuta fino a pochi anni fa è Elvira Giallanella. Realizzò un unico film, *Umanità*, fortunatamente sopravvissuto. Realizzato alla fine della prima guerra mondiale, nel 1919, è un'allegoria di ispirazione pacifista i cui protagonisti sono due bambini, Tranquillino e Serenetta.

In quel medesimo periodo, la libertà creativa di cui godevano le donne permise alla talentuosa Germaine Dulac di anticipare l'avanguardia francese degli anni Venti, segnando il passaggio dal "cinematografo" al cinema come "settima arte", un'arte del movimento fisico e interiore. La regista francese teorizzò il cinema "puro e

integrale”, il film come “sinfonia visiva” e fu la prima, dopo Alice Guy, a mettere in scena il desiderio femminile, cioè fece dei personaggi femminili degli esseri desideranti e non più solo oggetti del desiderio maschile.

Nel 1922 girò quello che viene considerato il suo capolavoro assoluto e uno dei migliori film del muto in Francia, *La souriante Madame Beudet*. Tratto da un'opera teatrale, è uno dei primi film di denuncia del matrimonio borghese e dell'oppressione della donna. Nella pellicola Dulac sperimenta diverse risorse tecniche che si ritroveranno nelle sue opere successive, in particolare in *La Coquille et le clergyman* (*La conchiglia e il sacerdote*), considerato un classico del cinema surrealista.

A quell'epoca nella Germania pre-nazista operava un genio del disegno animato, Lotte Reiniger. Prima di dover riparare in Gran Bretagna, la regista realizzò il primo lungometraggio di animazione nella storia del cinema, *Le avventure del principe Ahmed* (1926), un condensato di favole delle Mille e una notte. L'innovativa tecnica impiegata rimanda al teatro delle ombre, con silhouettes nere su sfondi luminosi.

Negli anni Venti la patria delle avanguardie era l'Unione sovietica, con registi del calibro di Sergej Michajlovic Ejzenštejn e Dziga Vertov. Ma chi ricorda che la sceneggiatura della *Corazzata Potëmkin* si deve anche alla scrittrice armena Nina Agadzanova-Šutko, che la scrisse assieme al regista? Soprattutto il montaggio, fulcro del cinema sperimentale dell'Urss, era opera delle donne: Esfir Tobak per *Aleksandr Nevskij*, *Ivan Il Terribile* e *Que Viva Mexico* dello stesso Ejzenštejn; Yelizaveta Svilova, moglie di Dziga Vertov, per gran parte dei suoi film. La più famosa è Esfir Shub, prima tra i cineasti d'avanguardia a realizzare documentari di montaggio, in particolare storici.

È a un'attrice e regista poco nota in Occidente, Olga Preobrazhenskaya, che si deve il primo lungometraggio di finzione realizzato da una donna in Unione sovietica, *Le donne di Ryazan* (tradotto in Italia come *Il villaggio del peccato*) del 1927. Melodramma di ambiente contadino, si svolge prima e dopo la rivoluzione bolscevica e contrappone due figure di donne, una che rappresenta la tradizione e l'altra il cambiamento. È una forte denuncia del patriarcato e dei matrimoni combinati.

Due pietre miliari nella genealogia femminile del cinema sono le statunitensi Lois Weber e Dorothy Arzner. Weber fu la prima donna a girare un lungometraggio, *Il mercante di Venezia* (1914), che però è andato perduto come gran parte dei suoi film. Nota per le posizioni progressiste, rivoluzionò l'industria cinematografica con film di forte impatto sociale, su temi controversi quali la pena di morte, l'aborto, lo sfruttamento del lavoro minorile, l'alcolismo, il razzismo e la prostituzione. Per alcuni anni fu la cineasta più pagata del mondo, ma, dopo l'avvento del sonoro cadde in disgrazia e morì nel 1939 in stato di estrema indigenza.

Dorothy Arzner, l'unica donna regista riconosciuta come tale dai grandi studios negli anni Trenta, vanta diversi primati: fu l'unica regista donna negli Stati Uniti a fare il salto dal muto al sonoro e la prima donna a dirigere un film parlato; inventò i microfoni mobili, fu la prima donna ad essere iscritta al più potente sindacato dei registi di Hollywood e fu la prima regista a dichiararsi più o meno apertamente lesbica. Diresse e co-diresse una ventina di film, con grandi star come Clara Bow e Katharine Hepburn (*La falena d'argento*, 1933). Pur lavorando all'interno del sistema hollywoodiano, Dorothy Arzner riuscì a realizzare film che violavano le convenzioni dell'epoca, non tanto per lo stile della regia, ma per la scelta dei personaggi femminili.

Questa carrellata di cinepioniere, che non si vuole esaustiva, sarebbe gravemente carente se non si ricordassero le moltissime operaie che coloravano a mano le pellicole, fotogramma per fotogramma, con paghe da miseria. Donne invisibili e anch'esse dimenticate.

ALTRE OPERE DI RIFERIMENTO

* Alison McMahan, Alice Guy Blaché, *Lost Visionary of the Cinema*, Continuum International, 2002

* Monica Dall'Asta (cura), *Non solo dive. Pioniere del cinema italiano*, Edizioni Cineteca di Bologna, 2008

* Mariann Lewinsky (cura), *Cento anni fa. Attrici comiche e suffragette 1910-1914* (Dvd e libro), Edizioni Cineteca di Bologna, 2010

* Women Film Pioneers Project <https://wfpp.cdrs.columbia.edu>

IL CINEMA SARÀ LA NOSTRA VENDETTA¹. LA POLITICA FEMMINISTA DI LINA MANGIACAPRE

Carolina Topini

Cinema-vendetta

Un'immagine occupa la mia mente negli ultimi giorni. Quella della rabbia di Adèle Haenel che abbandona Salle Pleyel urlando "La honte!" durante la cerimonia dei César, in segno di protesta per la premiazione di Roman Polanski, regista pluriaccusato di stupro e aggressioni sessuali. È il 28 febbraio 2020. Due giorni dopo, una tribuna infuocata di Virginie Despentes risponde a quel grido di guerriglia: «désormais on se lève et on se barre», «d'ora in poi ci alziamo e ce ne andiamo». Davanti a quella dimostrazione di forza, a quell'«orgia di impunità», Haenel rompe «la legge del silenzio». I grandi premi continuano a essere esclusivamente il dominio degli uomini, e questo perché, come dice Despentes, il messaggio di fondo è che «niente deve cambiare». La cerimonia dei césars diventa allora, come afferma Preciado, un rituale collettivo di restaurazione della «sovranità eteropatriarcale» della «vecchia accademia in fiamme». In fiamme, perché a essere in gioco non è l'onore del singolo stupratore ma l'egemonia di una delle principali macchine di produzione delle rappresentazioni normative (o dissidenti) del genere, della sessualità e della razza.³

In questo rinnovato scenario di guerriglia e di dibattito sulle potenzialità critiche ed emancipatorie del cinema, riaffiora con forza il concetto di «cinema vendetta» proposto da Lina Mangiacapre (1946-2002), artista regista e poeta femminista napoletana. «Cinema vendetta» consiste nel «fermare l'eterna tela di Penelope per non farle più aspettare Ulisse» (1980: 7). Consiste nel rivendicare il corpo, o meglio, una specifica modalità di farlo esistere nello spazio: «nel mio cinema, difficilmente comprensibile ad un universo maschile» — scriveva l'autrice nel 1980 — «non uso il corpo ma mi lascio prendere il corpo che si apre e mi mostra i segni, inevitabilmente ferite, a volte sorrisi e la storia è il pretesto» (1980: 29).

1 Lina Mangiacapre, *Cinema al femminile*, Mastrogiacomo Editore, 1980, p. 7.

2 https://www.liberation.fr/debats/2020/03/01/cesars-desormais-on-se-leve-et-on-se-barre_1780212.

3 https://www.liberation.fr/debats/2020/03/01/l-ancienne-academie-en-feu_1780215.

Poiché il cinema «è il mezzo che più si avvicina alla totalità percettiva e fisica della creatività del corpo», esso è più di qualsiasi altro linguaggio «la vendetta del corpo» stesso (1980: 46). Nemesis è lo pseudonimo che Mangiacapre inizia a usare nel 1970, in omaggio alla dea greca del castigo, della condanna, della vendetta, della punizione, ma anche figura della giustizia cosmica e riparatrice. Nello stesso anno fonda a Napoli il collettivo femminista delle Nemesiache, che nei suoi oltre trent'anni d'attivismo fa del cinema una pratica di sovversione politica e d'intervento sociale. In questo contributo ripercorro brevemente il cinema militante di Lina Mangiacapre, basandomi sui suoi scritti di critica del cinema e su alcuni dei suoi film. L'obiettivo è quello di mettere in luce gli spostamenti operati dalla rivoluzione femminista nella produzione e ricezione delle immagini, a partire dalla traiettoria singolare di colei che ha teorizzato il cinema come la forma più sublime di vendetta.

«Imprevedibili e mobili apparivano in ogni luogo, reali incarnazione delle Nemesi. Non vogliamo arrivare alla vendetta come concetto di giustizia legale. [...] Non c'è nessuna possibilità per nessuna legge di ridare la vita o di impedire la violenza già compiuta». Manifesto delle Nemesiache, 1970

Mani, strumenti, armi

In *Les Mains, les outils, les armes* (1979), l'antropologa Paola Tabet si soffermava su un aspetto fino a quel momento poco discusso della divisione sessuale del lavoro e dei meccanismi che la perpetuavano in diverse società: l'accesso differenziato tra uomini e donne agli strumenti e alle tecnologie. Secondo l'autrice, che si rifaceva a un vasto repertorio di studi etnografici e antropologici, il controllo da parte degli uomini degli strumenti, delle armi e delle relative tecniche di fabbricazione, insieme al monopolio delle principali attività produttive, erano la condizione necessaria del loro potere sociale sulle donne.

Lina Mangiacapre, che scrive negli stessi anni sul ruolo delle donne nel cinema, sembra offrire la stessa chiave interpretativa quando afferma che «l'industria cinematografica è una realtà collegata alla necessità della divisione del lavoro ad alti livelli di professionalità» (1980: 7). Nel suo saggio *Cinema al femminile* (1980), Mangiacapre traccia una breve storia delle produzioni cinematografiche femministe a livello internazionale, consacrando un intero capitolo alle lotte per la riappropriazione degli strumenti e delle tecniche. In particolare, afferma Mangiacapre, il rapporto con la tecnica si situa per le cineaste e le video artiste in una specifica lotta «per cercare di avvicinarsi a questi strumenti, dal momento che bisogna superare eserciti di preconetti e di uomini schierati a impedirti l'accesso» (1980: 37). Pochissime donne riuscivano infatti ad accedere alle scuole di cinema in Italia; la maggior parte venivano indirizzate alla sezione di segretarie di produzione

poiché le sezioni fonici e operatori restavano normalmente appannaggio degli uomini, prendendo come pretesto l'eccessiva pesantezza della cinepresa, specie quella 35 mm (1980: 38). Allo stesso modo, pochissime donne investivano il campo della critica cinematografica, dal momento che la stampa importante era dominata dagli uomini (1980: 41). Come dimostra l'esperienza di numerose registe internazionali, di cui Mangiacapre cita puntualmente le parole, il primo campo di battaglia è stata la «demistificazione della tecnica» (1980: 34). Un chiaro esempio era la riappropriazione femminista del super 8, tecnologia artigianale molto in voga negli anni Settanta. Girare un film in questo formato prevedeva un piccolo registratore e una piccola cinepresa dal funzionamento facile, una equipe ridotta e un minimo di spese di produzione (1980: 36). Tramite il super 8 era possibile stabilire un nuovo rapporto con la tecnica, «fino ad arrivare a smitizzare in termini ironici questo mostro che molte volte diventa[va] l'impedimento maggiore per le donne che vo[levano] fare cinema» (1980: 38).

Il Super 8 permetteva inoltre, come ricorda Mangiacapre, la ricerca di uno sguardo differente: «la cinepresa non è più uno strumento ma è l'estensione di te, la memoria visiva del tuo sguardo, dei tuoi occhi di donna errante» (1980: 34). L'utilizzo della camera non era più un'affermazione di potere, ma diventava «una specie di terzo occhio che ha la possibilità di trascrivere il rapporto tra il ritmo del tuo cuore [...] e il ritmo esterno» (1980: 39). Nel corso di un'intervista rilasciata nel 1980 alla rivista parigina *Des femmes en mouvement hebdo*, Mangiacapre parla della propria scelta di girare in Super 8 *Follia come poesia* (1979), motivandola con la ricerca di un linguaggio specifico: «mi piace che la camera non sia grande, sia della mia dimensione. È legata a me, mi prolunga, trasmette le mie emozioni, dà loro spazio» (1980: 40). Il film era stato prodotto da Mangiacapre a seguito di una lotta politica di tre anni (1977-1979) condotta dalle Nemesiache con le psichiatrizzate e le infermiere del Frullone, ex ospedale psichiatrico della periferia napoletana, negli anni del progressivo smantellamento delle istituzioni manicomiali in Italia. Oltre a denunciare la violenza di queste istituzioni, tema di cui si faceva portavoce in quel periodo il movimento antipsichiatrico, il film catturava tutta una dimensione inedita che riguardava le forme di insubordinazione quotidiana delle donne rinchiusi, la loro incapacità di adattamento alla società patriarcale, ma anche i loro silenzi e i loro stupri taciuti. La camera, prosegue Mangiacapre nell'intervista, era «il linguaggio d'amore», la «carezza», che permetteva di raggiungerle nei loro momenti di gioco, musica e ballo. Attraverso di essa era stato possibile creare uno spazio intersoggettivo che ribaltava i ruoli e i confini tra i corpi: «la follia ci era comune: la nostra come espressione, come creatività; la loro come malattia. [...] Alcune persone che hanno visto il film hanno creduto che alcune di noi fossero delle "internate" e che alcune delle "internate" fossero del nostro gruppo» (1980: 40).

«Il cinema è il nostro metodo di autocoscienza»⁴

Secondo Mangiacapre «le donne hanno sempre realizzato i film con i propri sogni». Questo significa che esse non possono conoscere la loro realtà attraverso gli strumenti che gli uomini hanno elaborato. Ciò che serve è «il coraggio di una forma di conoscenza che non chiede la presenza di autorità sancite né di metodi riconosciuti, ma che abbia a sostegno quello che è ancora l'unico metodo elaborato dalle donne: l'autocoscienza» (1980: 43). Ripensando radicalmente la relazione tra arte e politica, le Nemesiache lavorano sin dai primi anni Settanta sulle potenzialità di liberazione del cinema, praticando e reinventando l'autocoscienza attraverso la cinepresa.

Riflettendo sul rapporto tra cinema e femminismo, Mangiacapre afferma che bisogna fare una differenza tra film di donne e film femministi, e che questa differenza è importante come quella che può esistere «tra la donna che per quanto oppressa cerca l'integrazione e l'adattamento al sistema dominante maschile, e la donna in lotta in un movimento collettivo di donne per cambiare la propria condizione di oppressa e tutto il sistema di valori sessisti e razzisti esistenti» (1980: 3). Per l'autrice esiste un cinema delle donne «che è fatto da donne ma che ripete una serie di schemi esistenti nel cinema maschile, senza porsi il problema di decodificare» (1980: 3). Allo stesso modo, esiste un cinema femminista «prodotto in relazione e collegato al movimento delle donne», dove i ribaltamenti di schemi e le innovazioni di forme e linguaggi sono la diretta espressione dei contenuti di quest'ultimo, e dove si rifiuta la distinzione tra professionismo e non professionismo (1980: 3).

Tuttavia, la presenza in Italia nei primi anni Settanta di un forte e composito movimento femminista non si traduceva in una altrettanto solida tradizione di cinema femminista, che si ritrovava completamente emarginato e privo di circuito e di appoggio (1980: 7). Per colmare questa lacuna, le Nemesiache lanciano nel 1976 a Sorrento una Rassegna internazionale di Cinema femminista dal titolo 'L'altro sguardo', esperienza che ha goduto di una straordinaria longevità (1976-1991) e che diventa un'occasione annuale d'aggregazione tra donne. Il titolo stesso – Rassegna di «cinema femminista» e non «cinema delle donne» – rivela lo specifico posizionamento politico del gruppo. Come ricorda Claudia Aglione, parte all'epoca delle Nemesiache, la Rassegna di Sorrento ha costituito un'esperienza pioniera in Europa. Nata dal collegamento con alcuni gruppi femministi che in Francia già distribuivano films prodotti da donne⁵, diventa negli anni lo stimolo per la nascita di altri gruppi e di altri festival del genere in Italia e all'estero. La Rassegna si

4 Lina Mangiacapre, *Cinema al femminile*, Mastrogiacomio Editore, 1980, p. 7.

5 A Parigi le realtà femministe che si occupavano di cinema in connessione con le

caratterizzava per la volontà di farsi specchio del cinema delle donne nel mondo, diventando negli anni un punto di riferimento politico per il movimento italiano e lavorando alla sua apertura internazionale. Gli incontri, i dibattiti e le proiezioni nei giorni del festival diventavano il pretesto per discutere in maniera approfondita su tematiche femministe e su cosa dovesse essere il cinema delle donne. Inoltre, la Rassegna si voleva aperta non solo alle «addette ai lavori» ma a tutte le donne (Aglione, 1994: 20).

Il contributo di Mangiacapre al cinema continua fino agli anni '90. Nel 1977 fonda insieme alle Nemesiache la cooperativa culturale "Le tre Ghinee", per sostenere la creazione artistica delle donne. Nel 1987 istituisce il premio cinematografico Elvira Notari alla Mostra di Venezia (dal 2002 Premio "Lina Mangiacapre"), che ricompensa un film del festival portatore di una nuova immagine delle donne. Sempre nel 1987 fonda *Manifesta*, trimestrale femminista di cinema cultura e teoria, che dirige fino al 1999.

I film di Lina Mangiacapre, che rivisitano in chiave femminista un repertorio di miti classici e racconti popolari, operano uno spostamento significativo sul piano della creazione di immagini. Il mito e la favola rivendicano storie cancellate. Sono retaggio di un pensiero diverso che non procede per tagli o sezioni. Richiamano un immaginario di forza e libertà non ancora codificato in immagini filmiche, appartenente ad un ordine cosmico irriducibile al patriarcato. Partecipano a costruire una specifica genealogia politica femminista: «nel nostro inconscio sta scritta in lettere di fuoco la legge di Antigone e la realtà delle Amazzoni, donne che non hanno voluto accettare riduzioni, diventare la metà di se stesse per essere amate da un intero: l'uomo» (1980: 49).

Il cinema nemesiaco è la vendetta di creature fatate, guerriere e androgine. Il primo film scritto e diretto da Mangiacapre, *Cenerella* (1973), ribalta le cause dell'oppressione della protagonista: non più attribuite alle altre donne ma agli uomini e al mito dell'amore romantico, che priva le donne dei loro poteri (magia, alchimia, astrologia) e della loro coscienza storica. In *Didone non è morta* (1986), scritto insieme ad Adele Cambrialà, la realizzatrice propone una rilettura della vicenda della mitica regina guerriera di Cartagine, dissepellita e riportata alla vita dalle sue compagne. *Faust Fausta* (1991), infine, rivisita il mito faustiano attraverso il tema dell'androginità. Il protagonista è un artista che ha perduto la propria arte a seguito di un patto con Mefisto per sbarazzarsi del suo corpo androgino. Decisivo è l'incontro del protagonista con una musicista: Margherita, donna misteriosa che lo respinge, poiché ama solo le altre donne. L'androginità è per Mangiacapre un posizionamento politico per contestare i limiti della natura e delle identità sessuate

Nemesiache erano il Festival Musidora, l'associazione Ciné-Femmes international e più tardi il Festival international de films de femmes di Créteil, fondati rispettivamente nel '74, '75 e '79.

e sessuali che a questa sono pretestuosamente associate. Un grimaldello polemico per scardinare il concetto di differenza sessuale. Come ricorda Amalia Signorelli, per questa loro posizione teorica — scomoda e in controtendenza rispetto al panorama femminista italiano dell'epoca — le Nemesiache si trovarono a polemizzare negli anni 80' e 90' con le teoriche del pensiero della differenza sessuale (Capobianco, 1994: 3).

Per non concludere

Ho conosciuto Lina Mangiacapre nel 2016, attraverso il documentario di Nadia Pizzuti *Lina Mangiacapre. Artista del femminismo*, che è ad oggi la lettura politicamente più stimolante del lavoro dell'artista napoletana. Mi sono chiesta come mai lo scoprissi così tardi. Forse perché il suo nome appariva raramente nei libri di storia del femminismo italiano, o forse perché era completamente assente nei compendi di teorie femministe e queer che leggevo quotidianamente per i miei studi. Tuttavia, le implicazioni epistemologiche e politiche di questo lavoro per i movimenti femministi contemporanei mi sembravano cruciali. C'erano conflitti da aprire. Appartenenze da scuotere e sradicare. Genealogie da riscrivere. Soprattutto quella di «transfemminismo», concetto che Mangiacapre introduce in un passaggio della prefazione del suo romanzo *Faust/Fausta* (1990) e che cattura in maniera paradigmatica il senso della sua pratica politica. Da quel giorno lavoro sulle "strane" rimozioni e amnesie che punteggiano la costruzione e la trasmissione delle nostre storie femministe. Tra queste, la storia di quel gruppo (le Nemesiache) «di cui si sbaglia quasi sempre a pronunciare o a scrivere il nome, tenuto a distanza quando è possibile perché potrebbe al momento opportuno, o meno opportuno, rompere qualche equilibrio» (Capobianco, 1994: 13).

IL FUTURO NON È PIÙ QUELLO DI UNA VOLTA. IL CINEMA LESBICO ALLA CURVATURA DEL MAINSTREAM

Federica Fabbiani

Le rappresentazioni lesbiche, sempre più numerose, sono un'area sicuramente feconda, ampiamente analizzata in anni più recenti dalla critica, e tuttavia densa di conflittualità. La stessa definizione di cinema lesbico è spesso oggetto di discussione e mai chiara è la questione su come individuare e circoscrivere il lesbismo nelle sale cinematografiche o in TV. Che cosa rende un film lesbico? Una domanda apparentemente semplice che però implica una serie di considerazioni sullo sguardo di chi dirige la macchina da presa e di chi osserva lo schermo, il tipo di relazione che si instaura tra le personaggi, la questione spinosa dell'identità, su come è agita, percepita, vista.

La critica cinematografica femminista si è concentrata inizialmente sulla femminilità eterosessuale e la partecipazione maschile. Per prima fu Laura Mulvey che nel 1975 pubblicò sulla rivista *Screen* il saggio *Visual Pleasure and Narrative Cinema (Piacere visivo e cinema narrativo)* rintracciando nel *male gaze* il piacere voyeuristico tutto maschile nell'osservare, a volte ammirato a volte terrorizzato, il corpo della donna sugli schermi del cinema narrativo della Hollywood degli anni Quaranta e Cinquanta. Partendo dalla psicoanalisi, Mulvey affermò che la vista della donna erotizzata suscita la paura della castrazione nello spettatore maschio; osservare il corpo femminile riporta in superficie il trauma rimosso della scoperta dell'assenza del pene nella donna. L'ansia è forte e deve essere tenuta sotto controllo. Lo sguardo voyeuristico maschile, attivato strategicamente dalla messa in scena cinematografica, reifica il corpo della donna, ne depotenzia la minaccia e riprende il totale controllo di ciò che osserva. Il desiderio, disintossicato dall'ansia di evirazione, ritrova il perduto vigore appoggiandosi su due possibili sguardi — stiamo sempre parlando di sguardi maschili ovviamente — che si ritrovano nel cinema narrativo: il voyeurismo, che comporta appunto l'oggettificazione della donna, e il narcisismo, che implica invece l'identificazione con l'eroe di turno presente sullo schermo. Appare evidente secondo questa teoria che la spettatrice rimane un po' in affanno dal momento che sembra esserle offerta solo una, non lineare, identificazione come oggetto passivo dello sguardo maschile dominante e/o un possibile posizionamento che oscilla tra lo stato fallico e quello passivo. Un paradigma molto eterosessuale che, per quanto Mulvey abbia in un secondo tempo¹ riconosciuto le implicazioni

¹ Laura Mulvey ha poi rimaneggiato le sue prime argomentazioni nel testo *Afterthoughts on Visual pleasure and narrative cinema* pubblicato nel 1981, mettendo maggiormente in luce il

lesbiche del travestimento che l'identificazione fallica asseconda, certo non prende in considerazione la lesbica come soggetto di per sé, non necessariamente sussunta nella posizione del soggetto maschile e della possibilità di attivazione di un suo sguardo indipendente oltre il binarismo maschile/femminile. Se gli uomini, come attori, registi, produttori e spettatori, detengono i ruoli attivi feticizzando o, peggio, annichilendo, le donne nel cinema narrativo tradizionale, come sono riuscite le cineaste a creare uno spazio cinematografico in cui le donne siano il soggetto dello sguardo? E come coinvolgere le spettatrici lesbiche, di altre etnie, diverse generazioni, altre abilità, all'interno di questa configurazione esplicitamente eteronormata bianca? Certo questione non facile dal momento che, all'interno delle immagini e delle narrazioni di una cultura patriarcale, il pubblico rimane incastrato, suo malgrado, nel giogo dello sguardo maschile bianco.

In un tempo in cui anche la critica cinematografica femminista si basava sull'astrazione dell'idea di donna (Mary Ann Doane), è stato necessario sviluppare *uno sguardo oppositivo* (Bell Hooks) che insegnasse a resistere alla modalità dominante del guardare e dell'essere guardate. Decolonizzare lo sguardo per riuscire a vedersi possibili in un sistema di rappresentazione patriarcale e eterosessista che non aveva previsto che si sopravvivesse (Audre Lorde). È servito, quindi, nel fiorir degli studi sulla spettatorialità lesbica, allontanarsi dalle teorie femministe del cinema (soprattutto di ispirazione psicoanalitica), la cui attenzione quasi ossessiva sulla differenza sessuale, sfumava, spesso cancellava, l'orientamento sessuale, la classe, la 'razza', l'età. La spettatrice lesbica è assunta, e siamo verso la fine degli anni '80 e i primi anni degli anni '90, a figura centrale del dibattito teorico perché obliqua rispetto alla tradizionale rappresentazione della donna che non ha immagine se non in relazione al maschio. Il rischio, ben individuato ad esempio da Teresa de Lauretis, era di considerare il lesbismo in termini quasi unicamente metaforici, quasi fosse un utile grimaldello, da desessualizzare però per attenuarne la minaccia, per la creazione di una comunità di sole donne, meglio se di ispirazione matriarcale. E proprio alla tentazione, mai sopita, di un certo femminismo di orientarsi verso la metafora omosessuale-materna si ribella de Lauretis che, al contrario, rivendica una assoluta specificità alla soggettività lesbica; nessuna con/fusione quindi con altri tipi di relazioni femminili che tendono a oscurare la sessualità e il desiderio lesbico in nome di una presunta sorellanza, dell'amicizia femminile e, appunto sopra ogni altro, dell'onnipresente legame madre-figlia. Oltre l'identificazione narcisistica, che può attivare meccanismi di spettatorialità attiva nelle donne, le relazioni lesbiche sono contraddistinte dal desiderio omoerotico, il che comporta

ruolo della spettatrice, la quale, accettando la posizione del soggetto mascolinizzato, può attivare una sorta di identificazione travestita, che implica l'alternanza tra i generi. Rimane tuttavia una concettualizzazione che non si smarca dal binarismo di genere.

una valorizzazione della dimensione sessuale del lesbismo. Diventa evidente anche il distacco dal concetto di continuum lesbico, elaborato da Adrienne Rich nel libro *Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence* (*Eterosessualità obbligatoria ed Esistenza lesbica*) nel 1980, che comprende una vasta e varia gamma di possibili relazioni – filiale, sororale, amicale, amorosa, erotica – sottolineando appunto una linea di continuità e di resistenza unitaria al patriarcato tra lesbiche e eterosessuali. Ha senza dubbio ragione Patricia White che «la presenza spettrale del lesbismo perseguita (...) la casa della teoria cinematografica femminista. Al momento della sua più grande coerenza e influenza intellettuale, dal lavoro di Laura Mulvey a metà degli anni '70 fino alla metà degli anni '80, la teoria del cinema femminista soffre di ciò che Monique Wittig chiama *the straight mind*². Non si tratta più e solo di considerare una donna con una particolare preferenza sessuale, ma di un diverso modo di essere che si definisce nei termini di assoluta autonomia sociale e sessuale.

Nonostante gli evidenti limiti del paradigma binario di Laura Mulvey, è indubbio che la sua analisi ci ha costrette a riconoscere che la fascinazione cui tutte e tutti siamo soggette al cinema, e per estensione attraverso ogni schermo mediale oggi disponibile, dipende dal vedere le donne attraverso lo sguardo maschile, sempre bianco, eterosessuale e normodotato; un'analisi che ancora oggi ben funziona per individuare e dissezionare l'influenza patriarcale sulla società che coinvolge, e non sorprenda, anche le rappresentazioni sociali (e l'accettabilità delle) relazioni lesbiche, gay, bisessuali, trans. La critica cinematografica femminista si è a lungo adoperata per contrapporre una diversa teoria dello sguardo, cercando di individuare il *female gaze* che, come ha ben spiegato Jill Soloway³, non significa ribaltare l'oggettificazione dei corpi, ponendo il maschile in posizione passiva e subordinata, ma orientare la cinepresa sui sentimenti, un modo di 'feeling seeing' intersezionale che, sopra ogni cosa, restituisce lo sguardo. Qualcosa di molto vicino a quanto visto recentemente al cinema con *Ritratto della giovane in fiamme* (2019) di Celine Sciamma, un film eminentemente politico che porta in primo piano un immaginario femminista e lesbico in cui lo sguardo non si iscrive più, appunto, nel registro (maschile) dell'oggettificazione della donna, quindi attraverso un meccanismo voyeristico che la relega in una posizione passiva, ma in una relazione

2 Annamarie Jagose, *Hollywood Lesbians. Annamarie Jagose interviews Patricia White about Her Latest Book, Uninvited: Classical Hollywood Cinema and Lesbian Representability*. Intervista online all'indirizzo: <https://tinyurl.com/y2f6lrd> (Link controllato l'8 febbraio 2020).

3 Jill Soloway è una sceneggiatrice, regista, scrittrice e produttrice statunitense. È nota soprattutto per due serie tv di grande successo, *Transparent* (2014-2019) e *I love Dick* (2016). Ha tenuto una Master Class sul Female Gaze ai TIFF Talk (2016). Video disponibile su youtube: <https://youtu.be/pnBvppodD9I> (Link controllato l'8 febbraio 2020).

tra pari. E qui risiede peraltro un ribaltamento imprevisto nella misura in cui colei che sembra avere il 'semplice' ruolo di musa, ossia Héloïse (interpretata da Adèle Haenel), è a sua volta portatrice di uno sguardo attivo, che disseziona chi la osserva e ne questiona le sue presunte certezze. "Mentre tu mi guardi, anche io ti guardo", dice Héloïse a Marianne (Noémie Merlant). Lo sguardo femminile, quindi, sottrae alla vista per puntare sul sentire, sul come ci si sente a essere l'oggetto dello sguardo, e decostruisce la narrazione dominante smontando alla radice il piacere di una visione reificante.

Ma allora come si può definire senza troppe ambiguità e divisioni un film lesbico, una regista lesbica, una spettatrice lesbica? Volendo evitare il comodo passaggio essenzialista, forse è inevitabile giungere alla conclusione, che come spesso accade non rappresenta una fine ma un inizio, che una vera definizione risulta impossibile, perché troppi sono i tasselli che compongono il puzzle e tanti sono contingenti, in costante movimento, contrassegnati da indecidibilità. Nell'ardua impresa sopraggiunge un tempismo infelice: il percorso ritardato e inquieto della lesbica verso la visibilità ha coinciso con l'emergere e il consolidamento della teoria queer che, soprattutto in ambito anglofono, ha preso il sopravvento negli studi accademici sulla sessualità. E quindi nel momento in cui la lesbica diventa visibile, si trasforma all'istante in una figura del passato, un po' demodé, da superare per stare al passo con i nuovi tempi queer. Se prima era invisibile, poi patologizzata, sempre più ipersessualizzata, oggi è 'naturalizzata', ossia superata, normalizzata, di nuovo depotenziata. Però, e questo ha per chi scrive un certo peso, oggi ha una storia, anche cinematografica. Ne è stata bella prova il documentario *Dykes, camera action!* (2018)⁴ che mostra il percorso del cinema lesbico dalla metà del XX secolo ad oggi attraverso le voci di molte protagoniste, tra tante le registe Su Friedrich, Cheryl Dunye, Rose Troche, Barbara Hammer, Desiree Akhavan. La narrazione r/accoglie la sfida estetica e politica delle registe bisessuali e lesbiche ibridandone le spesso differenti impostazioni e indagandone la complessa cartografia filmica. Il movimento della macchina è irrequieto e ben coglie il movimento della sfida lesbofemminista al cinema *mainstream* che, lo sappiamo ormai, parte dalla totale indicibilità della lesbica, passa dalla sua rappresentabilità solo nella forma tragica o violenta per approdare all'assimilazione pop degli ultimi anni. Ne esce una disseminazione multisoggettiva e polifonica che mette in relazione linguaggi e stili non sempre assimilabili nel tentativo di rendere la narrazione comprensibile e lineare. All'intersezione storica tra film sperimentali, i soli in grado di ben rappresentare il soggetto lesbica per Teresa de Lauretis, e i film del New Queer Cinema degli anni '90, tanto ben analizzati dalla critica B. Ruby Rich, si erge forte e rumorosa la forza politica delle registe e delle sceneggiatrici in lotta persistente

4 *Dykes camera Action!* è un documentario diretto da Caroline Berler.

e resiliente contro lo sguardo maschile che appunto oggettivizza e/o feticizza le donne. Partendo da sé, tutte parlano di come, forti delle esperienze femministe degli anni '70 e della nascita del movimento di liberazione LGBT, abbiano contribuito a dare forma e concretezza alla visibilità lesbica sugli schermi, trasformando l'immagine, personale e sociale, di una personaggio imprevista prima nei film sperimentali, poi, alcune, in quelli *mainstream*.

Alcune delle registe del documentario, e penso soprattutto a Cheryl Dunye (*The Watermelon Woman*, 1996) e a Rose Troche (*Go Fish*, 1994), sono tra le poche registe lesbiche a entrare di diritto nel movimento del New Queer Cinema, espressione fortunatissima coniata da B. Ruby Rich in un articolo sul Village Voice nel 1992. Sovversivo e audace, nell'arco di un decennio circa (fine '89 – fine '90), il NQC riunisce il mondo dell'attivismo LGBT e del cinema sperimentale per affrontare temi sociali, era il tempo della diffusione dell'AIDS, e sfidare le nozioni consolidate secondo le quali la legittimazione frocia poteva avvenire solo attraverso l'assimilazione nella società eterosessuale *mainstream*. Lo sguardo si libera dalle costrizioni cui i generi (filmici) tradizionali avevano costretto generazioni di registe e autrici a escogitare vie di fuga creative per esserci e vivere; era uno sguardo obliquo su storie audaci, sovversive, acute, radicali sia nel contenuto sia nella forma, e chi le scriveva e girava si preoccupava poco o nulla di ottenere approvazione o di essere accettata.

Sulla forma nostalgica, l'idea di essere in una sorta di retroguardia, si attesta a mio giudizio *Dykes Camera Action!*, per quella sua marcia, a tratti quasi eccessivamente trionfale, che si appoggia sul passato, ai tempi in cui, e qui l'età anagrafica mi è complice, si era un soggetto politico solo rendendosi visibile, prendendo parola, portando il proprio desiderio nel mondo. L'acquisizione dei diritti, quelli che almeno per ora ancora resistono alle forze reazionarie che infuriano ovunque, hanno ripiegato molta della cinematografia lesbica sulla perversa tentazione all'assimilazione nel tessuto sociale omonormato. Guardare questo documentario significa assistere a una parte della propria storia che le registe hanno, qualcuna in forma documentaria, altre in modo narrativo, raccontato. Così si scopre come una delle pioniere del cinema lesbico Barbara Hammer, recentemente scomparsa, prenda coscienza (tardiva) del proprio lesbismo e trovi nella videocamera il modo per creare un immaginario-mondo al tempo sommerso e perlopiù taciuto. Hammer dà forma visuale al lesbismo attraverso la rappresentazione sperimentale di corpi incarnati e sessualità libere che dissolvono ogni deriva voyeuristica. Attingendo a piene mani dai Lesbian Herstory Archives, la regista americana ha assemblato materiali d'archivio, spezzoni di film narrativi, riprese originali in una sorta di mosaico storico e visionario per raccontare, spesso ribaltare, la storia lesbica. È il caso di *The Female Closet* (1998) in cui la regista combina filmati, interviste e una ricca

documentazione visiva per indagare la vita di artiste non dichiarate (o volutamente non riconosciute come lesbiche dall'establishment artistico) che hanno vissuto in periodi diversi del 1900: la fotografa vittoriana Alice Austen, la collagista di Weimar Hannah Höch e la pittrice contemporanea Nicole Eisenman. O di *History Lessons* (2000) attraverso il quale Barbara Hammer ripercorre la storia del movimento lesbico sovrapponendo e manipolando materiali d'archivio, film militari, peep show e melodrammi lesbici vintage, di/mostrando che le lesbiche, anche a loro insaputa, sono ovunque. Oppure ancora nel suo ultimo film *Welcome To This House* (2015), dove narra la vita e gli amori della poeta americana Elizabeth Bishop (1911-1979) attraverso le case in cui visse e scrisse fra Stati Uniti, Canada e Brasile; luoghi di memoria che situano la storia, la produzione poetica, e gli amori lesbici di Bishop in uno spazio concreto che può essere (finalmente) visto e tramandato. Tema fondamentale nella poetica di Hammer è proprio la costruzione degli archivi⁵ e, dopo lo scoramento della lettura di *Archive Fever* di Jacques Derrida, secondo cui è impossibile archiviare la memoria di sentimenti intensi e eventi traumatici, si imbatte in Ann Cvetkovich che, in *An Archive of Feelings, Trauma, Sexuality e Lesbian Public Culture* (2003), parla della "capacità di archiviazione di film e video per assecondare l'immaginazione e facilitare la memoria e il lutto puntando più sul potere affettivo che sulla verità fattuale". Il ruolo del trauma per Cvetkovich è fondativo nella vita quotidiana delle lesbiche e il dolore che ne deriva è spesso un aspetto cruciale del processo di auto-costruzione lesbica. Non si tratta solo di criticare la crescente omonormatività che, anche al cinema, costringe al disciplinamento dei corpi e delle ideologie non normate per consentire l'accesso al consumo neoliberista, bensì anche di riabilitare forme e espressioni emotive – la vergogna, la paura, l'isolamento, la violenza – come fonti di comprensione di un passato collettivo spesso silenziato perché scomodo⁶. Emozioni e sentimenti negativi, da sempre fuori sincrono con la visione di un progresso, lento ma inesorabile, riemergono dagli anfratti rimossi della memoria e tornano a questionare il *soggetto lesbica* (Teresa de Lauretis). Che cosa hanno guadagnato – e forse anche perso – le lesbiche nel passaggio dall'invisibilità alla visibilità, dalla sottocultura al *mainstream*, e in che modo l'attuale momento storico ha plasmato ciò che pensiamo e sappiamo di cultura e identità lesbica?

5 Si può leggere il testo *Shaking the Archive* di Barbara Hammer online: http://barbarahammer.com/wp-content/uploads/2015/01/Shaking_The_Archive.pdf (Link controllato l'8 febbraio 2020).

6 Testo di riferimento per un'analisi dei costi dello spostamento verso il *mainstream* nella cultura gay e lesbica è *Feeling Backward: Loss and the Politics of Queer History* (Harvard Univ Pr; 1 edizione del 15 ottobre 2007) di Heather Love.

DOCUMENTARIO *SENZA ROSSETTO*, LE DONNE VOTANO PER LA PRIMA VOLTA. INTERVISTA A SILVANA PROFETA Teresa Di Martino

Ho incontrato la regista Silvana Profeta una sera di fine estate, in una città di provincia, in un quartiere popolare che ha scelto di chiudere la rassegna cinematografica estiva con il documentario *Senza rossetto*, realizzato nel 2016 nell'ambito dell'omonimo progetto di Silvana Profeta ed Emanuela Mazzina, in occasione del 70° anniversario del primo voto delle donne italiane¹.

Senza Rossetto è un lavoro di raccolta di testimonianze di donne che andarono a votare per la prima volta, il 2 giugno 1946, con la raccomandazione di evitare di mettere il rossetto sulle labbra per non lasciare tracce sulla scheda che, dopo il voto, andava inumidita per essere chiusa, pena l'invalidazione.

Chi è Silvana Profeta? Quando e perché ti sei avvicinata alla regia?

Sono nata a Catania nel 1972. Dopo essermi trasferita a Roma, ho iniziato a lavorare in un centro antiviolenza per donne che subiscono violenza e successivamente a un progetto contro il traffico di esseri umani, contro la prostituzione coatta e la riduzione in schiavitù. Da sempre sono interessata ad un cinema capace di restituire uno sguardo poetico dell'esistente, e attraverso i miei studi socio antropologici ho iniziato ad avvertire l'esigenza di verificare se il cinema, e i suoi linguaggi, potesse essere anche uno strumento legittimo d'investigazione e di riflessione antropologica dei rapporti di forza tra classi dominanti e classi subalterne e oppresse. Esigenza che trova inizialmente riscontro non tanto nella produzione di immagini nuove, che invero cominciavo a realizzare, quanto nell'analisi di immagini già prodotte e conservate negli archivi.

Per questo ho iniziato a collaborare con l'archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, lavorando a progetti sulla propaganda cinematografica del P.C.I. e della D.C., sul cinema amatoriale e di famiglia e, successivamente, con *Regesta*, società che ha sostenuto il progetto *Senza Rossetto* e prodotto il documentario, ho lavorato come documentarista ai palinsesti di Rai Storia e Rai Tre.

¹ Il progetto è stato promosso da Regesta.exe con la partecipazione della Fondazione AAMOD

Come nasce il progetto *Senza rossetto*? E perché un documentario sul primo voto alle donne?

Il progetto nasce mentre Emanuela Mazzina e io lavoravamo alla documentazione dei palinsesti di Rai Storia e Rai Tre. Si avvicinava il 70° anniversario del primo voto alle donne. Si fece strada in noi la curiosità di sapere come e cosa ricordassero di quell'evento donne comuni, perlopiù lontane dalla politica, diverse tra loro per geografie, classi sociali, formazione. Ci chiedevamo cosa avesse significato per ognuna di loro poter esprimere, per la prima volta in assoluto, attraverso il diritto di voto la propria opinione politica. Se e come fosse cambiata, a partire da questo nuovo diritto acquisito, la percezione di sé, sia nello spazio pubblico che in quello privato. A partire da queste domande, abbiamo iniziato a raccogliere video testimonianze, inizialmente, senza un obiettivo strutturato se non quello dettato dall'urgenza, vista l'età delle nostre interlocutrici, di costruire una banca dati delle loro memorie sul tema del primo voto e di ciò che lo precede, un catalogo delle voci incarnate di donne solitamente silenziate o "ventriloquizate", che potessero contendere lo spazio del discorso alla voce, elitaria e patriarcale, con cui la storia ufficiale è raccontata. L'idea del documentario si è fatta strada via via che incontravamo le signore, entravamo nelle loro case, vedevamo le loro foto ordinate negli album o conservate dentro scatole da scarpe, via via che conoscevamo le loro famiglie, le loro storie, incrociavamo i loro sguardi. Nel frattempo ho raccolto indizi, messo insieme pezzi e suggestioni. Parole e gesti. Desideri e immaginazione, elementi coevi alla memoria orale. Ho iniziato a pensare di poter costruire una narrazione per frammenti giustapposti, mettendo in scena una sorta di circolo ermeneutico al femminile che riattivasse nuovi processi interpretativi e di significato in un rimando continuo tra storie personali e storia collettiva, tra passato e presente. Una cornice di senso aperta e corale dove ognuna fosse libera di autodeterminarsi e autodefinirsi a partire dal proprio racconto incarnato e pulsionale, ma anche attraverso l'ascolto del racconto delle altre stabilendo così connessioni dialogiche e intersoggettive capaci di attivare modalità di contesa dello spazio storico e dei suoi discorsi, rompendone lo schema unidimensionale e oggettivo.

Cosa vi ha colpito di più di questi racconti? Dove avete rintracciato l'imprevisto rispetto alla storia di quegli anni che tutti conosciamo?

Sicuramente la varietà dei racconti ci fornisce elementi utili per una lettura trasversale della società italiana e delle diverse condizioni di vita delle donne durante il periodo preso in esame. Se, certamente, la politica patriarcale fascista tendeva a marginalizzare le donne tutte, relegandole al focolare domestico, esaltando il ruolo della maternità a sostegno della forza dello Stato nazionale

ed escludendole dalle istituzioni pubbliche e politiche, l'appartenenza di classe e l'accesso o meno alla cultura, ci impedisce di parlare (allora come oggi) delle donne come di un soggetto unico. I racconti dell'infanzia delle donne delle classi popolari, ad esempio, si discostano sensibilmente da quelli delle donne delle classi borghesi, perché perlopiù sono racconti di bambine di otto, nove, dieci anni che difficilmente arrivavano alla quinta elementare e abbandonavano la scuola per andare a lavorare nei campi, nelle fabbriche o per rimanere a casa ad accudire sorelle e fratelli minori e sbrigare le faccende domestiche o, se provenienti da famiglie troppo povere, venivano mandate a vivere (le bambine così come i bambini) in istituti di carità, dove veniva assicurato loro un piatto di "sbrodaglia". E poi ci sono i racconti drammatici sulla guerra, sull'occupazione nazista dell'Italia e sulla resistenza armata, ma soprattutto civile delle donne, memoria quest'ultima, quasi completamente ignorata dalla narrazione pubblica sulla resistenza tout court. Ma forse, come sostiene Tina Costa, staffetta partigiana come sua madre, furono le stesse donne, nonostante mettessero continuamente a rischio le loro vite, a sottovalutare il loro ruolo resistenziale. Per pudore. Per modestia. O, ancora, perché, nel nutrire, vestire, curare i partigiani, nasconderli dai nazifascisti oltretutto nel compiere tutta una serie di altre azioni che comportavano rischi altissimi per la loro stessa vita, non riconoscevano l'eccezionalità dei loro gesti, riconducendoli al normale ruolo di cura e accudimento del femminile.

Questo è un documentario realizzato da donne, che ha come protagoniste le donne e che racconta la storia dell'emancipazione femminile nel nostro paese. Qual è il messaggio che volevate far passare, per le donne e per tutti?

Il nostro è un invito a ripensare la Storia non semplicemente come a una concatenazione di eventi, di fatti neutri e oggettivi, come a una entità univoca e compiuta, bensì come a un processo prodotto da una molteplicità di fattori, di relazioni tra soggetti diversi, con sguardi, vissuti, sensibilità e capacità interpretative differenti. Un invito a leggere la storia dal basso, dalla vita intima cercando gli indizi, i segnali, le tracce di vita ignorate dalla storiografia ufficiale. Con il documentario provo a seguire queste tracce e costruire una narrazione che è, per quanto io riesca, ricerca poetica del vissuto delle donne che ho conosciuto e intervistato, un viaggio tra presente e passato, memoria e oblio, giovinezza e vecchiaia, tra desiderio e realtà, tra ciò che con tutta evidenza si può vedere e ciò che sfugge, che sta fuori quadro, che eccede l'immagine e la parola stessa.

Qual è la differenza che fa uno sguardo femminile e femminista sui film/documentari? Dove una regia femminile fa la differenza?

In una cultura come quella italiana, ancora fortemente permeata da valori patriarcali

che hanno condizionato la visione, il pensiero e l'agire di ognuna/o, le pratiche politiche femministe, non certo prive di contraddizioni e di profonde differenze, nel mettere in circolo fra loro i corpi e le parole, hanno il merito di avere attivato processi di (auto)riflessione critica dell'esistente, hanno creato spazi di resistenza, di libertà e autonomia rispetto a un potere maschile egemone che ha preteso di rappresentare e definire l'identità delle donne. E ancora, le pratiche femministe hanno creato spazi di condivisione dell'esperienza tra soggetti che agiscono all'interno di un contesto narrativo in cui poter dare senso a ciò che si è e si vive, in cui lottano per esserci, per affermare la propria presenza. Lo sguardo femminista a cui tendo, lavora a una visione abile, densa. Si sforza di cogliere i segni di una microfisica della r-esistenza e assume nuove prospettive di osservazione e di riflessione. Di tener conto del concetto di intersezionalità (uno schema di pensiero in grado di comprendere le diverse categorie discriminate e oppresse, e leggere le disuguaglianze sociali) e di costruire relazioni intersoggettive che contrastino schemi univoci di memoria e di pensiero, di attribuzione di senso al mondo e ai suoi accadimenti.

LINFa, O UN ALTRO MODO DI STARE AL MONDO. INTERVISTA A CARLOTTA CERQUETTI

Giada Bonu

Incontro per la prima volta il documentario Linfa, e con “lei” la regia di Carlotta Cerquetti, alla Casa Internazionale delle donne, nel contesto della rassegna Regia alle donne. Film e incontri con le registe divario (di) genere, nella primavera del 2019. L'incontro mi rimane impresso negli occhi: i colori, i suoni, gli odori – che sembra quasi di sentire. Forse perché racconta il quartiere dove a intermittenza vivo Roma, o forse per quell'equilibrio precario nel racconto tra potenza, malinconia, divertimento.

Linfa è un documentario, o meglio un luogo, che ne contiene molti altri al suo interno.

È forse prima di tutto il racconto di un quartiere, quello del Pigneto, nella zona Est di Roma. Dalle rotaie che si srotolano tra i palazzi ocra e gli orli sconnessi del Mandrione, alle strade affollate della zona pedonale, fino all'umidità e gli umori dei locali notturni.

Ma ancora di più è il racconto di alcune protagoniste del quartiere: Lola Kola, Lady Maru, industria indipendente, Opa Opa, le No Choice, Maria Violenza, Lilith Primavera, Silvia Calderoni, ovvero artiste, cantanti, performer, attrici. Per mano con le protagoniste il documentario traccia la mappa delle storie di libertà e liberazione, dei progetti visionari e della quotidianità – di gioie e dolori – della scena underground del Pigneto. Storie di donne¹ i cui corpi si prendono il centro della scena con forza: corpi politici, corpi scelti, corpi vulnerabili, dove alle sperimentazioni musicali e performative si uniscono quelle di genere, dove la sessualità e l'erotico fondano nuovi scenari artistici e esistenziali. I ritmi della città vibrano con le sperimentazioni vocali di Lola Kola, con le note di Maria Violenza, tra le luci abbaglianti del sole di Roma fino alle luci soffuse del Fanfulla, storico locale delle sperimentazioni artistiche del Pigneto.

Linfa sembra raccontare l'epica del quotidiano, tracciando l'esperienza “mitica” delle vite delle artiste, e in questo modo producendo una cornice che fa di queste

¹ Uso donne* facendo riferimento al significato complesso e sfumato utilizzato nel documentario, che esonda da una definizione essenzialista della categoria di “donna” traslando il genere nella sua molteplicità di espressioni e posizionamenti.

esperienze un pezzo di storia della città. Il documentario è lirico, se per lirico si intende quell'essere “ispirato o motivato dalla trasfigurazione mitica ed esemplare di momenti irripetibili”. È allo stesso tempo il racconto delle nuove frontiere della cultura indipendente, e una passeggiata per le vie del Pigneto.

La capacità eclettica di Carlotta Cerquetti emerge negli sguardi sulle biografie delle protagoniste, nella prossimità intima e allo stesso tempo estremamente politica con cui le esperienze vengono raccontate. Un racconto delle donne*, sulle donne*, che in quella relazione conoscitiva e narrativa radica la forza delle immagini e le ragioni del successo del documentario.

Molto spesso ci interroghiamo sul modo in cui le donne* abbiano la possibilità o meno di esprimersi nel proprio campo lavorativo, e quali siano le differenze nella produzione – lavorativa, artistica, performativa – femminile (e femminista). Da questo punto di vista, Carlotta Cerquetti e le protagoniste del suo documentario ne scrivono un pezzo di storia importante.

Com'è iniziata la tua esperienza di sceneggiatrice, regista e documentarista? Come ti sei avvicinata al mondo del racconto per immagini e ne hai fatto il tuo lavoro?

Ero appassionata di fotografia fin da piccola e del procedimento di stampa fotografica. Quando ero ragazzina ancora si stampava in camera oscura con i liquidi di sviluppo e si assisteva al miracolo dell'apparizione dell'immagine fotografica. Dovevi conoscere tante cose tecniche che con l'avvento del digitale sono sembrate meno importanti, e invece non è così, sono conoscenze fondamentali.

A vent'anni sono andata a negli Stati Uniti, a New York. Avevo dei parenti che gestivano un ristorante e io ho iniziato lavorando da loro la sera e di giorno come assistente di un grande fotografo di moda e ritratto, Hiro, da cui ho imparato moltissimo. Qualche anno e tante fotografie dopo sono passata all'immagine in movimento, seguendo un corso di cinema alla New York University. Il corso era soprattutto dedicato alla pratica, hanno formato delle squadre affinché ognuna realizzasse dei cortometraggi. Ci si alternava nei vari ruoli e si collaborava su tutto, scrittura, riprese, montaggio. È lì che ho imparato le basi di tutti i mestieri del set. Tornata in Italia ho iniziato presto a girare i miei cortometraggi, ma nel frattempo ho lavorato sul set di vari film, facendo dal backstage, all'aiuto regista, alla regista di seconda unità. Dai cortometraggi sono passata ai documentari, anche perché è più facile realizzarli dato che non hanno il costo dei film. Poi se sei filmmaker come me, cioè sai bene o male impostare una sceneggiatura, fare delle riprese, montare, c'è il vantaggio che puoi anche lanciarti in progetti che ti appassionano

senza fare il classico iter produttivo – e di solito cercare soldi è un processo lungo e snervante. Basta rimediare un po' di sostegno economico e cercare di piazzare successivamente il lavoro finito. A me è sempre riuscito, anche se ovviamente ho dovuto faticare! I miei lavori, anche quelli più indipendenti, hanno sempre trovato un pubblico e una collocazione, oltre che molti riconoscimenti. E grazie a questa indipendenza ho potuto lavorare con una certa libertà, che è una condizione molto preziosa.

Molto spesso si parla del divario di genere nel mondo del lavoro, che riguarda vari livelli: dall'accesso al lavoro, all'inequità di retribuzione tra uomini e donne, alla *leaky pipeline* ovvero il modo in cui competenze, capacità e talenti delle donne si “perdono per strada”, o il soffitto di cristallo, per cui più procede la piramide gerarchica sul posto di lavoro più le donne diventano rare. Se questo riguarda il mondo del lavoro in generale, un discorso a suo modo simile, ma con le dovute differenze, si può fare sul mondo del cinema e delle arti visive. Se e quale differenza ha rappresentato per te essere donna nel tuo contesto lavorativo?

È noto a chiunque che l'Italia non è un paese per donne. Qualcosa migliora ma certo la nostra società non è pensata in modo da offrire le stesse opportunità e lo stesso trattamento a uomini e donne. È una società da ripensare completamente. Ma le donne sono toste, abituate a lottare e grazie a questo ci sono tanti cambiamenti in atto. Oggi ci sono tante registe brave e visibili e c'è un'onda di pensiero travolgente che sta crescendo. Ci vuole tempo, e le cose cambiano malgrado tutto. Che le donne contribuiscano con il loro punto di vista alla narrazione del mondo è fondamentale. Siamo più della metà!

***Linfa* è un documentario allo stesso tempo ricco, complesso, e semplice nella narrazione. Fin da subito ha ricevuto un grande apprezzamento, arrivando nel 2018 a essere presentato alla festa del Cinema di Roma nel 2018. Com'è nata l'idea del documentario? Cosa volevi raccontare? Cosa ti ha permesso di far emergere il documentario, e che tipo di dibattito ha generato?**

Quando cerco idee per un documentario sono molto aperta agli stimoli esterni, ovviamente. Frequentando il Pigneto e alcuni locali ho avuto la sensazione che lì stesse avvenendo una piccola rivoluzione. C'erano tante artiste che perseguivano progetti lontani dal solito conformismo, progetti interessanti e in cui mettevano in ballo anche i loro corpi. Ne ho contattate un paio, di cui avevo visto dei lavori molto stimolanti e loro me ne hanno indicate delle altre. Ho iniziato a seguirle nelle nottate

romane, a fare riprese, interviste, ho man mano trovato le cose che avevano in comune: la passione per quello che facevano, il piacere del “fai da te” in tipico stile *punk*, la libertà di vivere il proprio corpo nelle sue tante varianti. Da quando è uscito alla festa del Cinema di Roma, *Linfa* ha avuto un successo di pubblico straordinario, e penso sia perché tocca dei temi che aspettavano solo di essere toccati: la libertà di essere come vogliamo, di fare quello che ci appassiona e che dà linfa alla nostra vita... sembrano cose semplici ma non lo sono, la maggior parte delle persone non ce la fa a essere libera. *Linfa* ha mostrato una scena artistica che è un bene dell'umanità.

Sono molti i dibattiti riguardo la vocazione sociale e/o politica della produzione cinematografica e delle arti visive, così come in generale su ogni “prodotto di ricerca” che mettendo al centro le esperienze delle persone e i fenomeni sociali si confronta con il fine e la tensione di quei lavori. Tu stessa hai definito *Linfa* un film politico. Che cosa significa per te lavorare alla dimensione politica del cinema?

È un film politico perché racconta un modo politico di stare al mondo. Il modo in cui viviamo può essere politica, lo dice bene Silvia Calderoni nel documentario. Se siamo noi a fare le nostre regole senza seguire tutto ciò che la società capitalista e patriarcale ci suggerisce stiamo facendo politica. Mostrare un corpo non conforme è politica, rivendicare la nostra unicità, ribellarci alle gabbie e alle categorie, mostrare che un altro modo di vivere è possibile è politica.

Come hai raccontato in apertura, la tua esperienza fin dai primi anni della formazione ha attinto a un ampio raggio di forme di espressione visuali. Quali sono i s/oggetti che tendi a coinvolgere nel tuo lavoro? Quali linee narrative segui nel tuo lavoro e che tipo di contenuti veicoli?

Ho spaziato per vari argomenti nei miei lavori. Essenzialmente mi piace raccontare le persone e il loro mondo, che sia un paese, un ristorante o un quartiere come il Pigneto dove è ambientato *Linfa*. Tutto parte da un mio desiderio di conoscere. Quello che mi piace del mio lavoro è questo: lasciarmi guidare dal desiderio di raccontare qualcosa che mi attrae non so bene perché, approfondirne la conoscenza fino a che non trovo il motivo che mi ha spinto fino lì e poi possibilmente spingermi oltre.

IL GIARDINO DELLA VISIONE. UNO SGUARDO INTIMO INTORNO AL CINEFORUM DI LUCHA Y SIESTA

Egilda Orrico – Casa delle Donne Lucha Y Siesta

abbiamo un bisogno viscerale, proteico, che ci continuino a raccontare storie¹.
Rafael Spregelburd

La curiosità non è un sentimento che riesco a gestire e per soddisfare questa necessità, questo desiderio, sono stata obbligata a chiedere a chi c'era di raccontarmi come ha avuto inizio tutta questa storia.

voce 1: *fin da subito abbiamo sentito l'esigenza di pensare, immaginare delle attività culturali che mettessero in luce le intelligenze delle donne, i temi legati alla violenza di genere, all'autodeterminazione, ma anche all'autonomia e alla libertà delle donne.*

La prima edizione del Cineforum risale all'estate del 2009, quando Lucha y Siesta aveva poco più di un anno e scorrendo la locandina si legge (o intuisce) l'intenzione di far emergere la complessità del femminile (*Frida* - Julie Taymor, *Lady Vendetta* - Park Chan-wook, *Il Canto di Paloma* - Claudia Llosa, ecc...), ma non solo. Appaiono anche titoli che trattano di sessualità, di discriminazione, che raccontano di rivendicazione di diritti (*Milk* - Gus Van Sant, *Benzina* - Monica Stambrini, *Fucking Amal* - Lukas Moodysson ecc...).

voce 1: *Inoltre, volevamo coinvolgere il territorio, volevamo che Lucha non fosse un luogo "a parte", ma assolutamente integrato nel quartiere. Credevamo (e crediamo ancora) che la questione della violenza di genere riguardasse tutte e tutti, di conseguenza Lucha doveva essere attraversata, doveva generare partecipazione attiva. Quindi abbiamo pensato che un Cineforum nel giardino, noi abbiamo questa fortuna di avere un giardino meraviglioso, un'arena all'aperto in cui si dessero film dove le persone, le attrici, le registe, i temi, fossero declinati sulle questioni di genere ci dava la possibilità di fare più cose: cultura gratuita e quindi accessibile e la possibilità di costruire uno spazio di socialità e interazione.*

E magicamente l'esperimento riuscì! La potente attrazione del prodotto cinematografico e la cornice del contesto hanno immediatamente suggellato un

¹ Rafael Spregelburd, *Il teatro, la vita e altre catastrofi. Domande, ipotesi, procedimenti*, p. 41.

patto di fiducia con un pubblico che negli ultimi anni è arrivato a contare più di un centinaio di presenze.

voce 2: *ricordo che nelle primissime edizioni nelle quali sono stata coinvolta non c'era l'esigenza di presentare film usciti nelle sale nell'arco dell'anno precedente, ricordo di aver suggerito dei Ken Loach super vecchi (*Un bacio Appassionato* - 2004, *Family Life* - 1971), era una rassegna che esulava dalla distribuzione mainstream o dalla distribuzione annuale, era una possibilità per far vedere dei bei film. Inizialmente il criterio era ricercare personaggi femminili interessanti, con un occhio sempre rivolto al cinema d'autore. Con l'idea di dare un'altra possibilità di visione condivisa di una cinematografia che potesse andare oltre quella proposta dall'unico cinema di quartiere.*

Si racconta di una collaborazione con gli studenti e le studentesse del Centro Sperimentale di Cinematografia di Cinecittà, anche se non è stata lasciata traccia rispetto al lavoro svolto.

voce 2: *Durante i primi anni c'è stata una collaborazione con il Centro Sperimentale, si selezionavano dei cortometraggi (es. *Valparaiso*)² da proiettare prima del film. Non c'era un vero criterio, la cosa realmente importante era che fossero belli! Alcuni venivano presi dai lavori dei diplomandi del Centro, altri avevano vinto il *David di Donatello*, altri ancora venivano individuati tra quelli presentati a Festival internazionali.*

Appare chiaro che questa rappresentasse l'opportunità di portare al pubblico produzioni inedite e innovative. Allo stesso tempo soddisfaceva quel desiderio di relazione con il territorio e di lavoro in rete con una delle più importanti realtà dedite alla formazione cinematografica.

voce 3: *mi verrebbe da dirti che il cineforum è nato perché avevamo voglia di goderci il giardino e di aprirlo al quartiere.*³

Dimensione, spazio, territorio

Allora casa non è più un solo luogo. È tante posizioni. Casa è quello spazio che rende possibili e favorisce prospettive diverse e in continuo cambiamento, uno spazio in cui si scoprono nuovi modi di vedere la realtà, le frontiere della differenza.

... la marginalità è un luogo di radicale possibilità, uno spazio di resistenza ... un luogo in cui abitare, a cui restare attaccati e fedeli, perché di esso si nutre la nostra capacità di resistenza.

Un luogo capace di offrirci la possibilità di una prospettiva radicale da cui guardare, creare,

² Cortometraggio diretto da Carlo Sironi, dove una delle locations è proprio La Casa delle Donne Lucha y Siesta.

³ I dialoghi sono un po' reali e un po' una ricostruzione immaginata dei fatti.

immaginare alternative e nuovi mondi⁴.

Non ricordo con precisione in che occasione ho messo piede per la prima volta nella Casa delle Donne Lucha y Siesta, sarà stato un giorno qualunque, un giorno distratto di sei o sette anni fa. Quello che, nonostante il tempo trascorso, è rimasto nitido nella mia memoria è una particolare sensazione simile allo smarrimento, ciò che immagino si possa provare oltrepassando un portale spazio-temporale. Dopo quaranta minuti nella giungla selvaggia dei mezzi di trasporto pubblico capitolino, nel bel mezzo del caos della via Tuscolana all'improvviso, al di là di un cancello verde, un giardino con sullo sfondo una palazzina del '20 (1929).

È questa la dimensione che accoglie il Cineforum della Casa delle Donne Lucha y Siesta, questa la visione che abbraccia le persone che decidono di attraversarlo. Un giardino è l'area, una rassegna cinematografica la possibilità di disegnarci dentro.

Ho scelto di dare avvio a questa seconda partenza di racconto cominciando dal luogo, perché sarebbe stato ingenuo da parte mia e forse anche strategicamente improprio, non cogliere l'occasione per scrivere ancora una volta dell'importanza di avere Spazio. Di come i luoghi non siano semplici contenitori dalle geometrie sterili, di come in realtà esista una continua e contaminante relazione con le energie che ospita, di come questi siano in grado di plasmare, raccogliere, dare forma al respiro - femminista in questo caso - dell'immaginazione.

Il Cineforum di Lucha y Siesta che ormai va in scena da una decade, ha in sé il potere trasformante della performance, tanto da far assumere al giardino le sembianze di un corral spagnolo del Siglo de Oro⁵. Questo spazio che si apre in mezzo ai palazzi di uno dei quartieri più popolosi di Roma, diventa il luogo dello sguardo per eccellenza, dove guardare ed essere guardati. In questa dimensione si moltiplicano le visioni e i punti di vista, poiché non solo riusciamo a rintracciare i *"tre sguardi diversi associati al cinema: quello della cinepresa che registra l'evento pre-filmico, quello del pubblico che osserva il prodotto finale e quello dei personaggi fra loro all'interno della finzione cinematografica"*⁶, ma la stessa fruizione del film si frammenta in angolazioni dai toni bizzarri, dove non di rado capita di intercettare lo sguardo della vicina seduta in balcone o quello di una delle donne ospiti nella Casa affacciata alla finestra.

4 Bell Hooks, *Elogio del margine. Razza, sesso e mercato culturale*, Milano, Feltrinelli, 1998, p. 66, 68.

5 Architetture teatrali del XVI sec. che si ricavano all'interno dei cortili dei palazzi o degli ospedali.

6 Laura Mulvey, *Piacere visivo e cinema narrativo* (da nuova dwf, N.8 – Luglio-Settembre 1978).

Nella vecchia e stanca, ma ancora attualissima, diatriba tra "centro" e "margine", dove il centro continua a dettare le regole del gioco (di molti giochi) e le realtà marginali sono costrette a soccombere sotto l'influsso di tali direttrici, in un mondo dove esiste ancora una profonda frattura tra cultura alta (il centro) e cultura bassa, popolare (il margine/la periferia), incontriamo Lucha y Siesta che si colloca (geograficamente) in un territorio che è la periferia di una grande città e dove il suo agire, da una prospettiva femminista, si inserisce all'interno di un conflitto che è alterità, margine. Il contrasto alla violenza sulle donne e a ogni forma di discriminazione di genere.

Riconoscendo l'inevitabile e necessario vuoto che questa crepa genera, il Cinema dunque diventa un efficiente strumento, uno dei linguaggi ideali, per risignificare politicamente lo spazio, per dare voce a diverse soggettività e alle tante sfumature della cultura pensata, agita, raccontata dalle donne. Personalmente è in questo che riconosco quell'idea di *"marginalità eletta a luogo di resistenza - spazio di possibilità e apertura radicale"*⁷.

È nella sconsideratezza di compiere quel gesto di rottura generatore e promotore di una Cultura che non presuppone barriere, che possa essere condivisa, che tenga insieme la molteplicità dei punti di vista sull'esistente, che si possono gettare le basi di quelle azioni trasformatrici di cui abbiamo un disperato bisogno.

*"La nostra trasformazione individuale e collettiva, avviene attraverso la costruzione di uno spazio creativo radicale, capace di affermare e sostenere la nostra soggettività, di assegnarci una posizione nuova da cui articolare il nostro senso del mondo"*⁸.

Più che una struttura, un rituale...

Ogni anno più o meno in questo periodo si dà il via ai *titles games*. Alla fine di questi giochi rimarranno in piedi più o meno otto film, per più o meno otto martedì di proiezioni autogestite, che si inseguiranno durante gran parte dell'estate.

La battaglia si consuma a colpi di mail, è c'è sempre chi arriva super preparata con le eliminazioni dell'anno precedente e chi propone quel meraviglioso film che non ha fatto in tempo a vedere, perché facciamo troppe riunioni. Ovviamente, a questa favolosa bagarre non mancano le strategie e i sotterfugi per trovare delle alleate. La selezione dei titoli è un complesso procedimento alchemico, che tenta di far convergere in un'unica locandina diverse componenti: film che hanno conquistato il

7 Bell Hooks, *op. cit.*, p. 72.

8 Ivi, p.73

favore di pubblico e critica, che l'elaborazione delle tematiche affrontate possano ricondursi a una codifica e/o decodifica in un'ottica di genere, almeno un'opera prima di artiste/i emergenti, promuovere il cinema indipendente è sempre una cosa importante, anche il documentario deve trovare il suo posto e, infine, quel titolo che è una scommessa (rimane chiaro che la miscela non sempre riesce al 100%).

Grazie alle teorie che parte della critica cinematografica femminista ha evidenziato, siamo ormai abbastanza consapevoli che troppo spesso le rappresentazioni audiovisive *mainstream* ripropongono una visione monolitica della realtà, utilizzando strutture narrative che rinforzano la dicotomia maschile attivo/femminile passivo, attraverso una presentazione degli stereotipi di genere che prevede in una posizione di dominanza-potere lo stereotipo maschile e di subordinazione-sottomissione lo stereotipo femminile. Per questa ragione, *“siamo sempre più chiamati a usare il nostro sapere e la nostra consapevolezza per leggere e interrogare i significati celati in particolare dietro le immagini; sempre più, quindi, ci poniamo domande su ciò che è dato per scontato e permettiamo al dubbio di complicare i nostri orizzonti di senso”*⁹.

La complicata manovra che mettiamo in scena attraverso le nostre rassegne cinematografiche mira, di conseguenza, ha più scopi: rendere visibili le intelligenze, le competenze, gli sguardi e le storie delle donne, dare spazio alla produzione artistica femminista, divenire luogo di incontro diretto con le molteplici professionalità del cinema. Suggestendo una visione lucida che tenti di riconoscere quella tessitura di stereotipi di genere che si nasconde dietro le rappresentazioni, mettendo in discussione, distruggendo dove necessario, continuando ad alimentare lo scambio e il confronto a partire dagli stimoli che il prodotto cinematografico ci mette a disposizione.

Nel corso del tempo gli appuntamenti del Cineforum sono stati il campo d'elezione che ci ha permesso di instaurare un dialogo riflessivo sul presente, di affrontare attraverso le proiezioni e i dibattiti temi come la politica delle donne (*Io sono Femminista* - Teresa Rossano), le discriminazioni (*Boy Erased – Vite cancellate* di Joel Edgerton), il sex work e la sessualità non binaria, la maternità (*Un sogno chiamato Florida (The Florida Project)* - Sean Baker) e il desiderio di non maternità, le donne nello sport, la solidarietà femminile, lo smascheramento della costruzione sociale dei ruoli di genere (*Normal* - Adele Tulli)¹⁰.

Non sarà una carrellata di film ad abbattere millenni di patriarcato, ma esiste un solo

9 S. Magaraggia, *L'albero di Antonia. Donne e uomini alla luce della Feminist Film Theory*, in G. Grossi, E. Ruspini (a cura di), *Ofelia e Parsifal*, p. 96.

10 tutti i film menzionati fanno riferimento all'edizione del 2019.

modo per continuare a dichiarare con forza le nostre esistenze, ed è continuare a lottare per affermarle e attraverso ogni forma immaginabile e immaginifica continuare a raccontare provando a restituire al mondo la complessità del reale. Il Cineforum della Casa delle Donne Lucha y Siesta porta in sé questo ambizioso obiettivo. In più, partendo da me, rappresenta la mia personalissima e simbolica porta d'ingresso al femminismo.

*«Partire da sé quindi, dai propri legami, dalla propria esperienza, per trovare nuove parole e nuove immagini per dire il reale, staccarsi dalla “Storia” e raccontare le proprie storie, partendo dal corpo e mantenendo sempre viva la progettualità necessaria al futuro»*¹¹.

11 S. Angrisani, F. Marone, C. Tuozi, *Cinema e culture delle differenze. Itinerari di formazione*, Pisa, Edizioni ETS, 2001, p. 173.

DESIDERIO LESBICO SUL GRANDE SCHERMO. IL FESTIVAL *SOME PREFER CAKE*

Elisa Coco

Celebriamo la ricchezza del cinema lesbico! Questo è lo spirito che dal 2007 guida *Some Prefer Cake*, festival di cinema lesbico nato a Bologna dall'energia appassionata e travolgente di Luki Massa. Luki era prima di tutto un'attivista, che, a partire dagli anni Ottanta, allora giovanissima, ha partecipato insieme a tante altre all'emersione di una soggettività politica lesbica in Italia e alla nascita di un vero e proprio movimento autonomo, sebbene profondamente legato al movimento femminista. Ma Luki era anche una attivista culturale, lei stessa fotografa, grafica, regista, e soprattutto organizzatrice di eventi culturali e attivatrice di energie creative, che ha sempre lavorato instancabilmente per stimolare le lesbiche a esprimersi e inventare, per far circolare e conoscere quello che pensavano e creavano, in tutti i campi della produzione di immaginario.

Tra tutte le sue passioni, Luki ne aveva una speciale, quella per il cinema. Ha più volte scritto di donne e lesbiche nel cinema¹, ricordando le tracce di registe, sceneggiatrici, montatrici presenti fin dagli esordi del cinema, spesso sconosciute al grande pubblico e invisibilizzate dalla Storia del cinema ufficiale, fatta di geni maschili, e criticando le rappresentazioni delle lesbiche nel cinema *mainstream*. Luki non tollerava che le lesbiche di celluloidi fossero rappresentate come pazze, isteriche, criminali e destinate alla disperazione o al ritorno all'eterosessualità, al suicidio o alla morte violenta. Impossibilitate quindi a vivere felicemente come lesbiche, costitutivamente deprivate del lieto fine della fierezza e della libertà di essere. Ben lontana da una vocazione alla normalizzazione, esprimeva però la voglia e il bisogno di incontrare personaggi lesbiche che uscissero fuori dai cliché e dagli stereotipi e che aprissero e moltiplicassero le possibilità di identificazione o di erotismo dello sguardo delle lesbiche in carne, ossa e desiderio.

Dal 1993 Luki è stata parte attiva nella costruzione del primo visionario festival

1 Tra i suoi scritti, *Cinema lesbico. Da oggetti della rappresentazione a soggetti in We eill survive! Lesbiche, gay e trans in Italia*, a cura di Paolo Pedote e Nicoletta Poidimani, Mimesis, 2007; "Motore>Azione! Tre decenni di regia lesbica" in *La storia che non c'era, il movimento delle lesbiche in Italia*, a cura di Monia Dragone, Cristina Gramolini, Paola Guazzo, Helen Ibry, Eva Mamini, Ostilia Mulas, Il Dito e la Luna, 2008

di cinema lesbico, *Immaginaria*, nato a Bologna dall'impegno dell'associazione Visibilia. Un'esperienza che ha avuto un ruolo fondamentale per generazioni di lesbiche, che hanno potuto vedere opere spesso inaccessibili nella distribuzione cinematografica commerciale. Agli inizi degli anni 2000, insieme ad altre decise, per divergenze interne, di uscire dal progetto di *Immaginaria* (che poi, a causa della morte prematura della sua direttrice artistica Marina Genovese, ha avuto un periodo di sospensione²) e di fondare l'associazione *Fuoricampo Lesbian Group*. Nel 2007, insieme alle compagne dell'associazione e alla inseparabile Marta Bencich, Luki organizza una rassegna di corti di cinema lesbico all'interno dello spazio donne del festival de L'Unità di Bologna, dandogli il nome di una commedia romantica del 1998 diretta da Heidi Arnesen, *Some Prefer Cake*. L'esperienza prosegue negli anni successivi come festival di corti all'aperto all'interno della rassegna *La Manifattura*. Cultura fresca di stagione che, con il mio gruppo, Comunicative, abbiamo organizzato per qualche anno in due parchi urbani a Bologna, fino a ritornare in sala al Nuovo Cinema Nosadella nel 2010 come festival di cinema lesbico, includendo quindi nella programmazione anche i lungometraggi. I cortometraggi hanno comunque continuato in tutte le edizioni del festival ad avere un ruolo e uno spazio importante, proprio per l'interesse verso il formato e lo specifico linguaggio che lo caratterizza, e per la loro natura di produzione indipendente per eccellenza, spesso povera dal punto di vista tecnico e produttivo, ma ricca di guizzi creativi originali e alla portata di giovani registe e anche di attiviste. Questo passaggio nella storia del festival ha segnato la crescita dell'esperienza in termini di proposta filmica e culturale ma anche di sforzo organizzativo: dalla selezione dei film alle traduzioni, dalle contrattazioni con le case di distribuzione all'enorme lavoro tecnico per rendere proiettabili formati e supporti spesso eterogenei, dall'organizzazione di spettacoli teatrali, presentazioni di libri, feste della programmazione collaterale fino alla comunicazione, la macchina organizzativa coinvolgeva (e coinvolge) ogni anno decine di donne e lesbiche, impegnate a lavorare, spesso a titolo gratuito, per tessere insieme tutti i fili. Come in tanti eventi culturali organizzati con una visione politica da donne che scelgono (anche) la cultura come pratica del proprio attivismo, partecipare a un lavoro collettivo di questo tipo dà un senso speciale di coinvolgimento ed eccitazione, la chiara percezione di prendersi cura di uno spazio materiale e simbolico vitale per una collettività politica mobile e plurale. Quello di *Some Prefer Cake* lo è stato fortemente per tantissime donne. Nel corso dei 13 anni e delle 11 edizioni che si sono susseguite, sono stati proiettati centinaia di film, che come in un prisma hanno abitato da angolazioni diverse il significante "cinema lesbico".

2 L'associazione Visibilia ha negli anni realizzato diverse rassegne e collaborazioni con altri festival, riprendendo nel 2018 il festival *Immaginaria* a Roma. Sul sito www.immaginariaff.it è possibile leggere una narrazione dettagliata della storia del festival.

Ci siamo sempre chieste, e tuttora continuiamo a chiederci, cosa sia in effetti cinema lesbico. Il posizionamento lesbico di un film nasce dal lesbismo della sua regista? O è legato alla storia raccontata, a prescindere dall'orientamento sessuale e addirittura dal genere di chi dirige un film? E la traccia lesbica la dà necessariamente la regia, o contano anche il vissuto e l'immaginario di chi un film lo scrive, lo monta, lo interpreta? Una storia lesbica deve per forza raccontare una storia d'amore? Esiste un "lesbian gaze" anche quando invece il contenuto della narrazione non ha niente a che vedere con l'esperienza lesbica? Le risposte sono plurali per definizione e non si chiudono mai, e nell'esperienza del festival *Some Prefer Cake* hanno sempre coabitato. Muovendomi random tra le varie edizioni, un filone che ha spesso attraversato le programmazioni comprende opere cinematografiche intrecciate ad altre arti, come i film di fiction ispirati a libri (tra i tanti cito *The night watch* ispirato all'omonimo romanzo storico di Sarah Waters che abbiamo proiettato nel 2011), o i documentari che raccontano esperienze artistiche collettive o singole biografie di scrittrici, fotografe, musiciste lesbiche. Nel 2011 ad esempio il festival ha proposto *Passing Divas*, una sezione dedicata al "Lesbian Blues", di cui facevano parte una mostra, delle performance live e alcuni film che raccontavano le pioniere del blues e del jazz: tra questi, due opere documentarie di Greta Schiller e Andrea Weiss (che quell'anno furono ospiti del festival): *Tiny and Ruby, Hell Divin' Women*, che racconta la storia di Tiny Davies, leggendaria trombettista degli anni Quaranta, e di Ruby Lucas, sua amante per quarant'anni, e *International Sweethearts of Rhythm*, documentario dedicato all'omonima band jazzistica femminile interrazziale degli ultimi anni Trenta. Sempre delle due registe statunitensi (che forse molte possono ricondurre a una pietra miliare della filmografia sulla storia del movimento lgbtq, il documentario *Before Stonewall* del 1984) nel 2011 fu proiettato *Paris was a woman*, documentario sulla comunità di scrittrici, artiste, fotografe ed editrici vissute sulla rive gauche parigina all'inizio del Novecento. Ancora una esperienza collettiva è quella raccontata nel documentario *!Women Art Revolution*: una testimonianza eccezionale del *Feminist Art movement* statunitense degli anni Settanta, frutto del laborioso montaggio di oltre 1000 ore di girato raccolto in 42 anni dalla regista, che di quel movimento era stata protagonista in prima persona, l'artista Lynn Hershman Leeson.

Alle biografie di artiste sono stati dedicati sia documentari che fiction nelle diverse edizioni: *Dahne* di Clare Beavan sulla scrittrice britannica Daphne du Maurier; *Violet Leduc, la chasse à l'amour* di Esther Hoffenberg, sulla scrittrice lesbica francese autrice di numerosi romanzi, tra cui il famoso *La bastarda*; *Haru, island of the solitary*, documentario di Boel Westin sulla vita della visionaria illustratrice Tove Jansson, creatrice dei mitici Mumin; *Born to fly: Elisabeth Streb vs. gravity* di Catherine Gund, ritratto della coreografa newyorkese che ha indagato l'intreccio di

razza, genere e classe attraverso la danza; *Reaching for the moon*, fiction di Bruno Barreto sulla poeta Elisabeth Bishop; *The worlds of Berenice Bing* di Madeleine Lim sulla pittrice statunitense di origini cinesi protagonista di una parte poco raccontata del movimento Beat; *The rest I make up*, struggente testimonianza dell'ultima parte della vita di Maria Irene Fornes, scrittrice teatrale cubano-americana, realizzata dalla giovane documentarista Michelle Memran; *Worlds of Ursula K. Le Guin*, documentario di Arwen Curry sulla pionieristica autrice femminista di fantascienza; *Chavela* di Catherine Gund, dedicato alla vita e alla carriera della celebre cantante messicana Chavela Vargas, dichiaratasi lesbica a 81 anni; *Silvana*, opera collettiva di Mika Gustafson, Olivia Kastebring e Christina Tsiobanel sulla rapper svedese lesbica rapper svedese Silvana Imam.

Tra le produzioni dedicate ad attiviste e pensatrici lesbiche e femministe ricordo *Mountains that take wing* di C.A. Griffith & H.L.T. Quan, straordinaria conversazione tra Angela Davis e Yuri Kochiyama sulla vita, le lotte e la liberazione; *Altar. Cruzando fronteras, Building Bridges* di Paola Zaccaria e Daniele Basilio, dedicato a Gloria Anzaldúa, poeta, filosofa, attivista e scrittrice chicana (2014); le opere di Nadia Pizzuti *Lina Mangiacapre. Artista del femminismo* sulla femminista napoletana fondatrice delle Nemesiache e *Amica nostra Angela* dedicato alla filosofa Angela Putino; *Difficult love*, documentario sulle lesbiche nere sudafricane girato attraverso la lente e la storia della fotografa Zanele Muholi, di cui nel 2012 abbiamo allestito una grande mostra in presenza dell'artista stessa; *Audre Lorde: The Berlin Years 1984 to 1992* di Dagmar Schultz sulla poeta e attivista afroamericana che ha scritto opere fondamentali sull'intersezione delle lotte, a cui abbiamo dedicato il festival nel 2014, anno di traduzione in italiano delle sue opere *Zami e Sorella Outsider*; *Donna Haraway: Story Telling for Earthly Survival* sulla filosofa femminista autrice di *Manifesto Cyborg* e di altre opere estremamente attuali recentemente tradotte in italiano³, che ha esplorato la connessione tra scienza e genere aprendo le porte a una visione postumana; *The passionate pursuit of Angela Bowen* di Jennifer Abod sull'attivista femminista lesbica afro-americana attiva per 50 anni di vita politica statunitense; *Marielle and Monica*, documentario del giornalista Fábio Erdoş sull'attivista brasiliana per i diritti LGBT uccisa il 14 marzo 2018, raccontata attraverso la voce della compagna, Monica Benicio.

Moltissime altre opere cinematografiche che mi è impossibile citare hanno trattato negli anni sia temi legati all'esistenza lesbica, come l'amore e l'amicizia, l'adolescenza e la vecchiaia, la sessualità, la visibilità e il coming out, le relazioni familiari, sia questioni politiche fondamentali per la nostra riflessione collettiva,

3 Nel 2019 sono stati pubblicati *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto* (Edizioni Nero) e *Le promesse dei mostri. Una politica rigeneratrice per l'alterità inappropriata* (Derive a Approdi)

come l'identità di genere e le costruzioni sociali patriarcali, le violenze, la creazione di comunità, l'educazione di genere, il transessualismo, la disabilità (bellissimo a questo proposito il documentario italiano *Non è amore questo*, della regista Teresa Sala, che collabora anche alla programmazione del festival) così come le lotte femministe e lesbiche in diversi paesi del mondo.

Tra le registe lesbiche che hanno firmato film cult della cinematografia lesbica cito infine Cheryl Dunye, autrice afroamericana che esplora l'interconnessione tra genere e razza, che ha incontrato il pubblico di *Some Prefer Cake* nell'edizione del 2013, e Barbara Hammer, a cui è stata dedicato un omaggio nel 2019 a pochi mesi dalla sua morte.

Lo scorso anno abbiamo inaugurato l'undicesima edizione del festival con *Invisible Women* di Alice Smith, un documentario breve che esplora la storia mai raccontata della comunità LGBTQ dell'Inghilterra del Nord Ovest attraverso un viaggio lungo 50 anni nella vita di due incredibili attiviste, Angela Cooper e Luchia Fitzgerald, che hanno passato l'ultima metà del secolo scorso a lottare per i diritti di donne e lesbiche. Questo piccolo film ci ha fatto arrabbiare e commuovere, per il senso di comunità che è riuscito a trasmetterci, e abbiamo scelto di proiettarlo in apertura perché la dimensione comunitaria è uno degli aspetti fondamentali dell'esperienza di *Some Prefer Cake*. Oltre e insieme alla condivisione di immaginario attraverso il cinema e gli altri appuntamenti culturali (le mostre, le performance, le presentazioni di libri), che ci ha aiutato in questi 13 anni ad alimentare la ricchezza di sfaccettature e la profondità dell'autorappresentazione, costruzione di memoria e riflessione politica della soggettività lesbica, il senso dell'esperienza di un festival come *Some Prefer Cake* sta anche e moltissimo nel vivere fisicamente un'esperienza collettiva, nell'abitare uno spazio tempo nella prossimità dei corpi, insieme lesbiche e donne dai 20 ai 70 anni, nel guardare i film nel buio della sala sentendo la potenza della compresenza di centinaia di altri occhi, nella contemporaneità delle risate e delle lacrime, nel partecipare sedute fianco a fianco a un dibattito, nelle chiacchiere fuori dal cinema e nelle danze spontanee che ad ogni edizione scattano fuori programma durante i dj set che accompagnano i nostri aperitivi.

Esiste quindi un cinema lesbico? Forse non ne esiste uno solo, esistono sguardi, progetti, opere, storie di cinema lesbico, anche molto diversi tra loro, come diversi sono gli immaginari, le condizioni materiali, le fantasie e le visioni poetiche e politiche. Ma sicuramente esiste, nella nostra esperienza, una comunità, fluida e aperta, che intorno al cinema lesbico ogni anno si ritrova e si dà nutrimento. Questo è il motivo per cui sentiamo un senso profondo nell'investire tanta energia in questa iniziativa, e il motivo per cui abbiamo deciso, dopo la morte di Luki nel 2016, di

proseguire questa esperienza con l'associazione Luki Massa che abbiamo dedicato alla sua memoria.

In questo momento di sconvolgimento delle nostre vite a causa del Coronavirus, non possiamo non tenere a mente questo senso di comunità nella contingenza in cui i nostri corpi devono rimanere separati, guardando con apprensione al futuro. Da questo punto e con questo stato d'animo abbiamo firmato un documento⁴, insieme ad altri 8 festival di cinema lgbtq con cui condividiamo la recente esperienza di un coordinamento nazionale, per fare rete, mettere insieme energie, visioni e soprattutto un approccio condiviso di collaborazione e supporto reciproco, ed esprimere insieme solidarietà a chi, lavorando in ambito culturale, è esposto/o a una precarietà ancora più forte in questo momento.

4 Consultabile al link <https://someprefercakefestival.com/dichiarazione-di-solidarieta-dei-festival-italiani-di-cinema-lgbtq/>

L'ALIBI DEL GENIO. LA CONTROFFENSIVA PATRIARCALE NELL'EPOCA DEL #METOO

Stefania Arcara e Deborah Ardilli

1. In *Una stanza tutta per sé*, Virginia Woolf osserva che «la storia dell'opposizione degli uomini all'emancipazione delle donne è forse più interessante della storia dell'emancipazione stessa» (Woolf 1995, p. 115). In effetti queste due storie risultano talmente intrecciate da non potere essere pensate l'una indipendentemente dall'altra. È a partire da questa chiave di lettura che vorremmo ragionare sugli effetti del #MeToo nel mondo del cinema, interrogandone gli esiti alla luce della controffensiva patriarcale suscitata dalle testimonianze di tante attrici. In particolare, ci concentreremo su quella linea di resistenza alla denuncia delle violenze che, ben oltre le vicende più direttamente connesse all'*affaire* Weinstein, si è coagulata intorno al rilancio in grande stile del mito del genio maschile e del suo naturale corollario: la necessaria distinzione dell'uomo dall'opera.

Da questo punto di vista, acquista un rilievo particolare la presentazione, all'ultima edizione della Mostra del Cinema di Venezia, del film di Roman Polanski *J'accuse* — provocatoriamente ribattezzato *J'abuse* dalla pagina Facebook *Lo sciopero del cinema*, dalla quale è stata lanciata anche una proposta di boicottaggio delle sale cinematografiche italiane disponibili a proiettare la pellicola. A Venezia, nell'agosto 2019, ha destato scandalo la decisione della Presidente della Giuria — l'argentina Lucrecia Martel — di non partecipare alla serata di gala in onore di Polanski, stante lo stupro commesso dal regista nel 1977 ai danni dell'allora tredicenne Samantha Geimer e le accuse di violenza sessuale mosse da altre sei donne. «Non voglio alzarmi in piedi ed applaudirlo. Non sarebbe giusto nei confronti di tutte le donne che rappresento e delle donne argentine vittime di stupro» (Turrini 2019, <https://www.ilfattoquotidiano.it/2019/08/28/venezias-76-la-presidente-di-giuria-contro-roman-polanski-non-voglio-alzarmi-in-piedi-e-applaudirlo/5415416/> gen./2020), ha dichiarato Martel, raccogliendo poca o nessuna solidarietà da parte delle attrici presenti alla Mostra, come pure da parte del movimento Non Una Di Meno, in quei giorni impegnato nelle iniziative per la giustizia climatica che hanno portato

1 Deborah Ardilli è autrice della sezione (1), Stefania Arcara della sezione (2). Ringraziamo le compagne di strada con cui abbiamo discusso gli argomenti di questo contributo: Marcella Farioli, Sara Gandini, Silvia Molé, Chiara Pergola, Emma Schiavon.

all'occupazione del Red Carpet veneziano. Di segno opposto le reazioni in Francia nei mesi successivi: al festival cinematografico di La Roche-sur-Yon l'attrice Adèle Haenel, vittima di molestie da parte del regista Christophe Ruggia, riesce a imporre un dibattito sulla violenza maschile contro le donne a ridosso della proiezione di *J'accuse*; l'attrice Lou Roy-Lecolinet, membro dell'accademia dei Césars, insorge contro la selezione della pellicola da parte del concorso cinematografico francese; a Parigi e in altre località francesi la proiezione del film viene cancellata in seguito alle proteste di gruppi di femministe che scendono in strada al grido di «*Polanski violeur — cinémas coupables — public complice*».

È lecito chiedersi se l'organizzazione di dibattiti a ridosso delle proiezioni del film non risponda a una logica di concessioni paternalistiche già sperimentata in circostanze analoghe. È il caso, per esempio, dell'allestimento di una sezione documentaria sul #MeToo a margine di una retrospettiva dedicata nel 2018 dal Royal Ontario Museum di Toronto al fotografo Raghbir Singh, accusato di stupro dalla sua ex assistente, Jaishri Abichandani. Come osserva al riguardo Chiara Pergola su *Manastabal*, le «condizioni di non interferenza» tra i due piani — quello della mostra fotografica e quello della sezione documentaria — sono garantite da una ripartizione dello spazio che continua ad assicurare all'artista il primato indiscusso sul regno dell'estetica, mentre anesthetica e discorsiva, cioè incapace di toccare la sensibilità in senso fisico e percettivo, è la parte riservata al racconto dell'abuso subito dalle donne (<https://manastabalblog.wordpress.com/tag/metoo/gen./2020>).

Vero è, d'altronde, che la presentazione del film di Polanski in Italia non ha tollerato nemmeno concessioni tanto modeste. Il direttore della Mostra del Cinema di Venezia Alberto Barbera, con il conforto di tutta la stampa nazionale, ha ribadito la validità dell'unico canone di giudizio ammissibile nel contesto di una manifestazione cinematografica: «La storia dell'arte è piena di artisti che hanno commesso crimini di diversa natura, tuttavia abbiamo continuato ad ammirare le loro opere d'arte» (<https://www.ilfattoquotidiano.it/2019/08/28/venezias-76-la-presidente-di-giuria-contro-roman-polanski-non-voglio-alzarmi-in-piedi-e-applaudirlo/5415416/gen./2020>). Così fan tutti i «grandi», insomma. Ma soprattutto, i «grandi» sono dichiarati tali in virtù di un titolo di nobiltà estetica che promette di comunicarsi a chi è disposto a fruire di tanta indiscutibile grandezza senza porre domande inopportune sulle sue condizioni di possibilità. In questo modo, il richiamo ai valori estetici rende possibile legittimare il diritto a una superiorità gerarchica senza incorrere nell'inconveniente di doverla giustificare con un riferimento diretto al sesso (sociale) dell'artista, o al potere economico di cui questi dispone. Per una società che a parole non cessa di onorare la parità dei sessi, le forme sono salve: la regolarità della norma patriarcale è garantita.

Senonché, a dispetto della linea di difesa adottata dai suoi estimatori, l'ultimo a essere persuaso della necessità di dissociare l'uomo dall'opera sembra essere lo stesso Polanski, che ha provveduto senza esitazioni a inscrivere se stesso nel film. In un'intervista rilasciata allo scrittore francese Pascal Bruckner, sollecitato a pronunciarsi sull'ondata di «maccartismo neo-femminista» scatenata dal #MeToo, il regista ha risposto proponendo un accostamento tra la propria vicenda e quella di Alfred Dreyfus: analogia che autorizza a inquadrare *J'accuse* come un'arma di propaganda scagliata da Polanski contro il #MeToo. Un capitolo della storia dell'antisemitismo europeo funge così da pretesto per un intervento nell'attualità orchestrato intorno a una spregiudicata inversione delle parti. Grazie alla maschera di Dreyfus calata sul volto di Polanski, il carnefice diventa vittima, il molestatore diventa molestato, le femministe diventano solerti funzionarie di un apparato di persecuzione che congiura contro un innocente, lo stupro diventa un nulla di fatto:

Nella storia a volte trovo momenti che io stesso ho vissuto, posso vedere la stessa determinazione nel negare i fatti e condannarmi per cose che non ho fatto. La maggior parte delle persone che mi molestano non mi conoscono e non sanno nulla del caso [...]. Devo ammettere di avere familiarità con molti dei meccanismi dell'apparato di persecuzione mostrati nel film, e questo mi ha chiaramente ispirato (cit. in Wiseman 2019 <https://deadline.com/2019/08/roman-polanski-venice-film-festival-metoo-officer-spy-1202707070/gen./2020>).

In un'intervista concessa più di recente a *Paris Match*, Polanski ha dichiarato di difendersi con i suoi film e, rispetto alla richiesta di Adèle Haenel di inquadrare la proiezione di *J'accuse* all'interno di dibattiti sulla violenza contro le donne, ha sprezzantemente commentato: «Per me, un film non deve essere inquadrato da nulla. Credo nella libertà» (Gattegno, Raya 2019, p. 81).

Per quale motivo, al di qua delle Alpi, una manipolazione così disinvolta dei fatti suona credibile ai più? Perché del genere di libertà reclamato per sé da Polanski si stenta a cogliere la clamorosa, arrogante parzialità?

2. Nel 2008 il documentario *Roman Polanski: Wanted and Desired* ha vinto, tra gli altri, due Emmy Awards e un premio al Sundance Film Festival. Meno noto — e oscurato dai media — è un altro premio che è stato assegnato a quest'opera, quello da parte del WFCF — Women Film Critics Circle, Associazione delle critiche cinematografiche statunitensi, che lo ha inserito nella categoria «Top Ten Hall of Shame» («La top ten della vergogna») con la seguente motivazione:

Un atto premeditato di propaganda promozionale che si nasconde dietro la maschera del documentario imparziale. Un'opera funzionale all'obiettivo di discolpare — attraverso la linea di difesa del «genio creativo» — il celebre regista latitante, che ha stuprato una bambina dopo averla drogata (<https://wfcc.wordpress.com/women-film-critics-circle-awards-2008/gen./2020>).

Lo smascheramento del mito del genio maschile e della sua utilità strategica al discorso patriarcale, operato nell'ambito del cinema dalle critiche statunitensi di fronte al caso Polanski già diversi anni fa, proviene da una lunga genealogia di pensiero femminista. La critica femminista ha offerto un'analisi radicale della mitizzazione della creatività maschile, nonché della retorica della Grande Arte, prodotte all'interno di una società in cui la classe degli uomini detiene il capitale economico e i mezzi di produzione del discorso: «Sappiamo che la «Grande Arte» è grande perché così ci hanno detto le autorità maschili», scriveva nel 1967 Valerie Solanas in *Manifesto SCUM* (Solanas 2018, p. 84), mentre nel 1970 il *Manifesto di Rivolta Femminile* affermava: «Alle nostre spalle sta l'apoteosi della millenaria supremazia maschile. [...] E il concetto di «genio» ne ha costituito l'irraggiungibile gradino» (Lonzi 2010, p. 9).

Il mito della creatività maschile, radicato nella millenaria ideologia misogina almeno a partire dai filosofi greci e dai Padri della Chiesa, assume la sua forma attuale nell'800, con la figura antierica dell'artista romantico, solitario e maledetto, che «ha sensazioni forti e vive intensamente» (Battersby 1989, p. 24), quel genio maschile teorizzato da Otto Weininger in *Sesso e carattere* (1903) in opposizione alla passività, amoralità e illogicità che egli associa al femminile. L'arte del cinema, le cui opere sono frutto di un'impresa tutt'altro che individuale, si è dotata della teoria dell'*Auteur* nel secondo dopoguerra, quando, sulle pagine dei *Cahiers du cinéma* François Truffaut e altri intellettuali identificarono il regista con l'Autore — una teoria che riprendeva «una concezione essenzialmente letteraria e romantica dell'artista come fonte centrale, se non unica, del significato di un testo» (Stoddart 1995, p. 39). I critici dei *Cahiers* consacrano *Auteur* quello che da molti era visto come un fabbricatore di thriller commerciali — Alfred Hitchcock, riconoscendogli una visione artistica personale che si esprime in immagini, temi e «ossessioni» ricorrenti nelle sue opere. Che una delle «ossessioni» della quale il suo genio si nutriva fosse coltivata a spese delle donne, sia nei film che nella vita, viene spiegato tautologicamente come cifra della sua arte, tanto che essa diventa categoria filmico-estetica, la «Hitchcock blonde».

Con l'emergere del femminismo radicale negli Stati Uniti sulla scia dell'«effetto SCUM», che tra le altre cose sferra un attacco proprio al «genio maschile», diverse voci oseranno contestare questi canoni di giudizio nella critica cinematografica. Nel

1972, in un articolo sul *Village Voice*, la scrittrice Joanna Russ osservava:

Per ogni Valerie Solanas, quanti stupratori, quanti assassini vi sono? Quale critico cinematografico ha trovato il film di Hitchcock *Frenzy* un ventesimo tanto rivoltante quanto il *Manifesto SCUM* di Solanas? Certo, lei è andata là fuori e ha agito, ma altrettanto fanno molti, molti uomini: nella piccola città in cui vivo ci sono stati diversi casi di stupro lo scorso anno, e la reazione più comune è stata riderci sopra (Russ 1972, p. 5).

Definito «l'ultimo capolavoro di Hitchcock», *Frenzy* è un perfetto esempio del meccanismo di legittimazione della violenza maschile sulle donne attraverso il discorso della Grande Arte. La violenza agita dal protagonista, un serial killer stupratore, narrata dal suo punto di vista, è offerta allo sguardo del pubblico non più in maniera cautamente stilizzata come in *Psycho*, ma esibita nei dettagli con compiacimento, compreso il nudo, grazie a una «più moderna concezione della libertà di espressione artistica» che, come dichiarò lo stesso regista, dieci anni prima non sarebbe stata possibile (Zimmerman 1972, p. 84, corsivo mio). Il film incassò 16 milioni di dollari.

La critica femminista — da Laura Mulvey a Elizabeth Cowie, per citare solo due nomi — ha ampiamente analizzato i meccanismi della rappresentazione della “Donna” nel cinema. Quello che qui ci interessa è invece la strategia retorica della distinzione tra l'uomo e la sua arte che serve da alibi per garantire impunità a colui che incarna il mito del genio maschile. Se, da una parte, il grande Artista si serve della “Donna” come significante della propria creatività, dall'altra la genialità riconosciutagli dalla cultura dominante permette a quello stesso Artista di accedere ai corpi delle donne in carne e ossa, lavoratrici a lui sottoposte sul set, o di attuare comportamenti abusanti nei loro confronti senza che questo comprometta il suo status sociale e culturale. Tali comportamenti, al contrario, possono addirittura contribuire ad alimentare il prestigio del genio maschile in chiave antieroica e trasgressiva, confermandone la paradigmatica “sregolatezza”.

Alfred Hitchcock è stato accusato dall'attrice Tippi Hedren di averla sottoposta a torture che rasentavano il sadismo durante le riprese del famoso *The Birds* (legandole addosso con degli elastici dei corvi, uno dei quali per poco non l'accecò), nonché di averla molestata sessualmente sul set del film *Marnie*, ed essersi vendicato ostracizzandola da Hollywood in seguito al rifiuto di lei (<https://www.theguardian.com/film/2016/oct/31/tippi-hedren-alfred-hitchcock-sexually-assaulted-me> gen./2020). D'altra parte, Hitchcock è solo uno dei beneficiari dell'impunità garantita dal mito del genio maschile. Comportamenti abusanti di registi-geni nei confronti di attrici-muse si sono ripetuti nella storia dell'industria cinematografica: quelli di Maria Schneider e Bernardo Bertolucci, di Uma Thurman e

Quentin Tarantino, di Bjork e Lars Von Trier sono esempi di relazioni tra “il Maestro” e la sua musa segnati da rapporti di potere, giustificati nella cultura dominante con le ragioni superiori dell'Arte (Kini 2018 <https://manastabalblog.wordpress.com/2018/09/21/il-mito-del-genio-maschile/> gen./2020).

Lanciato nel 2006 dall'attivista afroamericana Tarana Burke, esploso su scala globale con le denunce delle attrici nel 2017, il movimento #MeToo sta provando — con risultati alterni — a mettere in discussione all'interno della cultura *mainstream* il criterio millenario che tutela la dinamica sacrificale sottesa alla creatività maschile. Possiamo augurarci che un film già visto — l'alibi del genio — venga presto a noia.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Battersby C., (1989), *Gender and Genius*, Bloomington, Indiana U.P.
- Gattegno H., Raya A., (2019), *Roman Polanski. “On essaie de faire de moi un monstre”*, in Paris Match, 12-18 dicembre, pp. 73-81.
- Kini A.N., (2018), *Il mito del genio maschile*, in *Manastabal*, <https://manastabalblog.wordpress.com/2018/09/21/il-mito-del-genio-maschile/> gen./2020.
- Lonzi C., (2010), *Sputiamo su Hegel e altri scritti*, Milano, et al.
- Pergola C., (2019), *La forza fisica. Per un #arte femminista globale*, in *Manastabal*, <https://manastabalblog.wordpress.com/tag/metoo/> gen./2020.
- Russ J., (1972), *The New Misandry*, in *The Village Voice*, vol. XVII, n. 41, p. 5.
- Solanas V., (1967; 2018), *Manifesto SCUM*, in Arcara S. e Ardilli D. (2018, a cura di), *Trilogia SCUM. Tutti gli scritti*, Milano, VandA/Morellini, pp. 61-105.
- Stoddart H., (1995), *Auteurism and film authorship theory*, in Hollows J., Jancovich, M. (eds.), *Approaches to Popular Film*, Manchester, Manchester U.P., pp. 37-57.
- Turrini D., (2019), *Venezia 76, la presidente di giuria contro Roman Polanski*, in *Il Fatto Quotidiano*, 28 agosto, <https://www.ilfattoquotidiano.it/2019/08/28/venezia-76-la-presidente-di-giuria-contro-roman-polanski-non-voglio-alzarmi-in-piedi-e-applaudirlo/5415416/> gen./2020.
- Wiseman A., (2019), *Roman Polanski Opens Up: “Most Of The People Who Harass Me Do Not Know Me And Know Nothing About the Case”*, <https://deadline.com/2019/08/roman-polanski-venice-film-festival-metoo-officer-spy-1202707070/> gen./2020.
- Woolf V., (1929; 1995), *Una stanza tutta per sé*, Torino, Einaudi.
- Zimmerman P. D., (1972), *Return of the Master*, in *Newsweek*, 26 June, pp. 83-84.

PIACERE VISIVO E CINEMA NARRATIVO¹

Laura Mulvey

I. INTRODUZIONE

A. Un uso politico della psicanalisi

Questo saggio si propone di usare la psicanalisi per scoprire dove e come la fascinazione del film sia rinforzata da modelli di fascinazione preesistenti, già attivi nell'individuo e nelle formazioni sociali che lo hanno plasmato, e prende come punto di partenza il modo in cui il film riflette, rivela, o anche mette in scena fedelmente, l'interpretazione socialmente stabilita dalla differenza sessuale che controlla le immagini, i modi di guardare erotici, lo spettacolo. È utile comprendere cosa è stato il cinema, come ha operato la sua magia in passato, quando si tenta di dar forma a una teoria e una pratica che sfidino questo cinema del passato. La teoria psicanalitica è quindi un'opportuna arma politica, in quanto dimostra in qual modo l'inconscio della società patriarcale abbia strutturato la forma filmica.

Il paradosso del fallocentrismo, in tutte le sue manifestazioni, è ch'esso dipende dall'immagine della donna castrata per dar ordine e significato al suo mondo. Un'idea della donna funge da cardine del sistema: è la sua mancanza che produce il fallo come presenza simbolica, è il suo desiderio di compensare la mancanza di ciò che il fallo significa. [...] Riassumiamo in breve: la funzione della donna nella formazione dell'inconscio patriarcale è duplice; anzitutto ella simbolizza la minaccia di castrazione con la sua assenza reale di un pene, e in secondo luogo, perciò, innalza il proprio figlio nel simbolico. Una volta raggiunto questo risultato, il suo significato nel processo è giunto a termine, non persiste nel mondo della legge e del linguaggio se non come ricordo, oscillante tra il ricordo della pienezza materna e il ricordo della mancanza, entrambi fondati sulla natura (o su "l'anatomia", secondo la celebre espressione freudiana). Il desiderio della donna è assoggettato alla sua immagine di portatrice della ferita sanguinante; ella può esistere soltanto in rapporto alla castrazione, non può trascenderla. Trasforma il proprio figlio nel significante del suo stesso desiderio di possedere un pene (condizione, ella immagina, dell'accesso al simbolico). Dovrà cedere garbatamente alla parola, il Nome del Padre e la Legge, oppure lottare per trattenere seco il figlio nella penombra dell'immaginario. La donna, quindi, nella cultura patriarcale funge da significante per l'altro maschile, vincolata da un ordine simbolico in cui l'uomo può

vivere le sue fantasie e ossessioni tramite il dominio del linguaggio, imponendole all'immagine silenziosa della donna, ancora legata al suo posto di portatrice, non creatrice, di significato.

Questa analisi ha un interesse evidente per il femminismo; vi è una certa bellezza nella precisione con cui rende la frustrazione sperimentata sotto l'ordine fallocentrico. Ci fa accostare maggiormente alle radici della nostra oppressione, ci fa avvicinare ad una articolazione del problema, ci pone di fronte alla sfida fondamentale: come combattere l'inconscio/strutturato come un linguaggio (il momento critico della sua formazione coincide con l'ingresso del linguaggio) mentre si è ancora prese entro il linguaggio del patriarcato. Non vi è modo alcuno di far nascere improvvisamente una alternativa dal nulla, ma possiamo iniziare ad aprire una breccia esaminando il patriarcato con gli strumenti che esso ci fornisce; e la psicanalisi non è il solo, ma è uno strumento importante. Una distanza notevole ci separa ancora da temi importanti per l'inconscio femminile, ma di scarso rilievo per la teoria fallocentrica: la "sessuazione della neonata e il suo rapporto con l'ordine simbolico, la donna sessualmente matura come non-madre, la maternità oltre la significazione del fallo, la vagina..." Ma la teoria psicanalitica, quale si presenta oggi, può per lo meno far progredire la nostra comprensione dello status quo, dell'ordine patriarcale in cui siamo imprigionate.

B. Distruzione del piacere come arma radicale

Il cinema, in quanto sistema di rappresentazione avanzato, pone degli interrogativi circa i modi in cui l'inconscio (modellato dall'ordine dominante) struttura i modi di vedere e il piacere del guardare. Il cinema in questi ultimi decenni è cambiato, non è più il sistema monolitico basato su grandi investimenti di capitale, esemplificato nel modo migliore della Hollywood degli anni '30, '40 e '50. I progressi tecnologici (16 mm., ecc.) hanno cambiato le condizioni economiche della produzione cinematografica, che ora può essere sia artigianale che capitalistica. Si è quindi reso possibile lo sviluppo di un cinema alternativo. Per quanto Hollywood riuscisse a essere consapevole e ironica, si limitava sempre ad una *mise-en-scène* formale che rifletteva la concezione ideologica dominante del cinema. Il cinema alternativo apre uno spazio per la nascita di un cinema radicale in senso sia politico che estetico, che sfidi i presupposti basilari del cinema tradizionale. Non perché quest'ultimo vada rifiutato moralisticamente, ma per far risaltare in quali modi le sue preoccupazioni normali riflettano le ossessioni psichiche della società che ha prodotto, e, inoltre, per sottolineare che il cinema alternativo deve muovere specificamente dalla reazione contro queste ossessioni e questi presupposti. Un cinema politicamente ed esteticamente d'avanguardia è oggi possibile, ma può esistere, ancora, soltanto

¹ in DWF (1978) *La donna dello schermo*, n. 8, pp 26-41

come contrappunto.

La magia dello stile di Hollywood nei suoi momenti migliori (e di tutto il cinema che cadeva entro la sua sfera di influenza), nasceva, non esclusivamente ma per un aspetto importante, dalla manipolazione abile e soddisfacente del piacere visivo. Incontrastato, il film tradizionale codificava l'erotico nel linguaggio dell'ordine patriarcale dominante. Nello sviluppatissimo cinema hollywoodiano era solo tramite questi codici cifrati che il soggetto alienato, straziato nel ricordo immaginario da un senso di perdita, e dal terrore di una mancanza potenziale nella fantasia, giungeva quasi a trovare un barlume di soddisfazione: tramite la bellezza formale e il giocare con le sue stesse ossessioni formative [...].

II. PIACERE NEL GUARDARE FASCINAZIONE DELLA FORMA

A. Il cinema offre una quantità di possibili piaceri. Uno è la scopofilia. Vi sono circostanze in cui il guardare stesso è una fonte di piacere, proprio come, nel caso inverso, c'è un piacere nell'essere guardati. Originariamente, nei suoi *Tre saggi sulla teoria sessuale* (1905), Freud isolava la scopofilia come una delle componenti istintuali della sessualità che esistono come pulsioni in modo affatto indipendente dalle zone erogene, e associava la scopofilia con l'assumere altre persone come oggetti, sottoponendole a uno sguardo di curiosità e controllo. I suoi esempi s'incentrano sulle attività voyeuristiche dei bambini, sul loro desiderio di vedere e accertarsi del privato e del proibito (curiosità riguardo ai genitali e alle funzioni corporali di altre persone, riguardo alla scena primaria). In questa analisi la scopofilia è essenzialmente attiva. [...] Sebbene l'istinto sia modificato da altri fattori, in particolare la costruzione dell'ego, esso continua a esistere come base erotica del piacere nel guardare un'altra persona come oggetto. All'estremo, può fissarsi in una perversione, producendo voyeurs ossessivi e guardoni, la cui unica soddisfazione sessuale può venire dall'osservare, nel senso di un controllo attivo, un altro oggettivato.

A prima vista, il cinema sembrerebbe ben lontano dal mondo segreto dell'osservazione furtiva di una vittima ignara e involontaria; quel che si vede sullo schermo viene chiarissimamente mostrato. Ma la massa della produzione cinematografica tradizionale, e le convenzioni entro cui si è consapevolmente evoluta, ritraggono un mondo ermeticamente chiuso che si svolge magicamente, indifferente alla presenza del pubblico, producendo per esso un senso di separazione e giocando sulla sua fantasia voyeuristica. Inoltre, l'estremo contrasto tra l'oscurità in sala (che isola anche gli spettatori l'uno dall'altro), e lo splendore dei mutevoli disegni riluce e ombra sullo schermo, contribuisce a favorire l'illusione

di una separazione voyeuristica. Anche se il film viene davvero mostrato, è lì per essere visto, le condizioni di proiezione e le convenzioni narrative danno allo spettatore l'illusione di gettare lo sguardo su di un mondo privato. Fra l'altro, la posizione degli spettatori nel cinema è una posizione di repressione eclatante del loro esibizionismo, e di proiezione del desiderio represso sull'attore.

B. Il cinema soddisfa una voglia primordiale di guardare con piacere, ma va anche oltre, sviluppando la scopofilia nel suo aspetto narcisistico. Le convenzioni del film tradizionale concentrano l'attenzione sulla forma umana. La scala, lo spazio, le vicende sono antropomorfici; la curiosità e la voglia di guardare si mescolano con una fascinazione della somiglianza e del riconoscimento: il volto umano, il corpo umano, il rapporto tra la forma umana e ciò che la circonda, la presenza visibile della persona nel mondo. Jaques Lacan ha descritto come il momento in cui un bambino riconosce la propria immagine nello specchio sia cruciale per la costruzione dell'io. Molti aspetti di questa analisi hanno qui una certa importanza. La fase dello specchio si verifica in un momento in cui le ambizioni fisiche del bambino superano la sua capacità motoria, col risultato che il riconoscimento di sé è apportatore di gioia in quanto egli immagina che la sua immagine rispecchiata sia più completa, più perfetta, rispetto all'esperienza che ha del proprio corpo. Il riconoscimento di una superiorità proietta questo corpo al di fuori di sé come un io ideale il soggetto alienato, che, reintroiettato come ideale dell'io, dà origine alla futura progenie di identificazioni con altri. Il momento dello specchio precede il linguaggio per il bambino.

Ai fini di questo saggio è importante il fatto che sia una immagine a costruire la matrice dell'immaginario, del riconoscimento/misconoscimento e dell'identificazione, e quindi della prima articolazione dell'io, della soggettività. È il momento in cui una più antica fascinazione del guardare (il volto della madre, per fare un esempio) si scontra con gli iniziali sentori della coscienza di sé. È, quindi, la nascita della lunga relazione/disperazione amorosa fra immagine e immagine di sé, che nel film ha trovato una così grande intensità espressiva, e nel pubblico cinematografico un riconoscimento così giocoso. A prescindere dalle somiglianze estrinseche tra schermo e specchio (l'inquadratura della forma umana in ciò che la circonda, per esempio), il cinema ha strutture di fascinazione abbastanza forti da consentire una perdita temporanea dell'io pur rafforzando, simultaneamente, l'io. La sensazione di dimenticare chi sono e dove mi trovavo), richiama nostalgicamente quel momento presoggettivo di riconoscimento dell'immagine. Nel medesimo tempo il cinema si è distinto nella produzione di ideali dell'io, quali si esprimono in particolare nello "star system", in cui le *star* accentrano sia la presenza che la vicenda filmica, in quanto agiscono un processo complesso di somiglianza e differenza (il *glamorous*

impersona l'uomo comune).

C. [...] Nel corso della sua storia il cinema sembra aver sviluppato una particolare illusione di realtà, nella quale questa contraddizione tra libido e io ha trovato un mondo fantastico meravigliosamente complementare. In *realtà* il mondo fantastico dello schermo è soggetto alla legge che lo produce. Gli istinti sessuali e i processi di identificazione hanno un significato entro l'ordine simbolico che articola il desiderio. Il desiderio, nato con il linguaggio. Consente la possibilità di trascendere l'istintuale e l'immaginario, ma il suo punto di riferimento ritorna continuamente al momento traumatico della sua nascita: il complesso di castrazione. Quindi lo sguardo, piacevole nella forma, può essere minaccioso nel contenuto, ed è la donna come rappresentazione/immagine a cristallizzare questo paradosso.

III. LA DONNA COME IMMAGINE, L'UOMO COME SUPPORTO DELLO SGUARDO

A. In un mondo ordinato dalla disparità sessuale, il piacere del guardare è scisso in attivo/maschile e passivo/femminile. Lo sguardo maschile determinante proietta la sua fantasia sulla figura femminile, che è definita in conseguenza. Nel loro tradizionale ruolo esibizionistico le donne sono simultaneamente guardate e mostrate, con il loro aspetto codificato per ottenere un forte impatto visivo ed erotico tale da sottintendere che "si guardi loro il culo". La donna mostrata come oggetto sessuale è il leitmotiv dello spettacolo erotico: dalle pinups allo striptease, da Ziegfield a Busby Berkley, ella sostiene lo sguardo, recita e significa il desiderio maschile. Il cinema tradizionale combinava armoniosamente spettacolo e narrazione. (Si noti, tuttavia, come nel *musical* i numeri di canto e danza rompono il fluire della diegesis). La presenza della donna è un elemento indispensabile dello spettacolo nel normale film narrativo, eppure la sua presenza visiva tende ad ostacolare lo sviluppo della vicenda, a congelare il fluire dell'azione in momenti di contemplazione erotica. Questa presenza estranea deve quindi essere integrata nella coesione narrativa. Per dirla con Budd Boetticher (della Hollywood B Western – Eds.):

"Ciò che conta è quel che l'eroina provoca, o piuttosto quel che rappresenta. È lei, o meglio l'amore o la paura che ispira all'eroe, o anche l'interesse ch'egli prova nei suoi confronti, a farlo agire in quella data maniera. In sé stessa, la donna non ha la benché minima importanza".

[...] Tradizionalmente, la donna esibita ha funzionato a due livelli: come oggetto erotico per i personaggi nella vicenda che si svolgeva sullo schermo, e come oggetto erotico per lo spettatore in sala, con una tensione mutevole fra gli sguardi da un lato e dall'altro dello schermo. Per esempio, l'espedito della showgirl consente che i due sguardi siano unificati tecnicamente senza alcuna frattura visibile nella diegesis. Una donna recita nella vicenda, lo sguardo dello spettatore e quello dei personaggi maschili del film si combinano armoniosamente senza rompere la verosimiglianza narrativa. Per un attimo l'impatto sessuale della donna che recita porta il film in una terra di nessuno, al di fuori del suo stesso tempo e spazio. Così la prima apparizione di Marilyn Monroe in *The River of No Return* (1954), e le canzoni di Lauren Bacall in *To Have and Have Not* (1944). In modo analogo, i primi piani convenzionali delle gambe (in Dietrich, per esempio), o un volto (la Garbo), integrano nella narrazione un diverso tono di erotismo. Una parte d'un corpo frammentato distrugge lo spazio rinascimentale, l'illusione di profondità richiesta dalla narrazione, dà allo schermo una piattezza caratteristica di un "cutout" o di una icona, piuttosto che verosimiglianza.

B. Una divisione eterosessuale del lavoro, attivo/passivo, ha analogamente controllato la struttura narrativa. Conformemente ai principi della ideologia dominante e alle strutture psichiche che la sorreggono, la figura maschile non può portare il fardello dell'oggettivazione sessuale. L'uomo è riluttante a fissare lo sguardo sul suo simile esibizionista. Quindi la scissione tra spettacolo e narrazione convalida il ruolo maschile di personaggio attivo che fa progredire la vicenda, fa accadere le cose.

L'uomo controlla la fantasia filmica ed emerge come rappresentante del potere anche in un senso ulteriore: come supporto dello sguardo dello spettatore, trasferendolo dietro lo schermo a neutralizzare le tendenze extra-narrative rappresentate dalla donna come spettacolo. Ciò è reso possibile tramite i processi messi in moto strutturando il film attorno ad una figura principale, di controllo, con cui lo spettatore può identificarsi.

Poiché lo spettatore si identifica con il protagonista maschile², proietta il suo sguardo su quello del suo simile, del suo sostituto sullo schermo, cosicché il potere del protagonista maschile nel controllare gli eventi coincide con il potere attivo dello

2 Ci sono, ovviamente, films con una donna come protagonista. Analizzare qui, in modo serio, questo fenomeno, mi porterebbe troppo lontano. Lo studio di Pam Cook e Claire Johnston su *The Revolt of Mamie Stover*, in *Phil Hardy* (ed.), *Raoul Wlash, London* (Vineyard Press) 1974, mostra, in rapporto a un caso singolare, come la forza di questa protagonista femminile sia più apparente che reale.

sguardo erotico (entrambi danno una soddisfacente sensazione di onnipotenza). [...]

C.1. [...] sia in *Only Angels Have Wings*, 1939, sia in *To Have and Have Not*, il film inizia con la donna come oggetto dello sguardo combinato dello spettatore e di tutti i protagonisti maschili del film. Ella è isolata, affascinante, in mostra, molto connotata sessualmente. Ma, col procedere della narrazione, si innamora del principale protagonista e diviene sua proprietà, perdendo le caratteristiche esteriori di glamour, la sessualità generalizzata, i tratti di showgirl; il suo erotismo è soggetto solo alla star maschile. Per messo della identificazione con lui, tramite la partecipazione al suo potere, anche lo spettatore può indirettamente possederla). Ma in termini psicoanalitici la figura femminile pone un problema più profondo: allude anche a qualcosa cui lo sguardo gira continuamente attorno pur rinnegandolo: la sua mancanza di un pene, che implica una minaccia di castrazione e quindi un non-piacere. In definitiva, il significato della donna è la differenza sessuale, l'assenza – visivamente contestabile – del pene, l'evidenza materiale su cui si fonda il complesso di castrazione essenziale per l'organizzazione dell'accesso all'ordine simbolico e alla Legge del Padre. Così la donna come icona, mostrata per lo sguardo e il godimento degli uomini, cui è dato il controllo attivo dello sguardo, minaccia sempre di evocare l'angoscia che originariamente significava. L'inconscio maschile ha due strade per sfuggire a questa angoscia della castrazione: la preoccupazione per la ripetizione del trauma originario (investigando la donna, demistificando il suo mistero), controbilanciata dalla svalutazione, punizione o redenzione dell'oggetto colpevole (una strada esemplificata dalle inquietudini del *film noir*); oppure rinnegare completamente la castrazione attraverso la sostituzione con un oggetto feticistico o la trasformazione in feticcio della stessa figura rappresentata, in modo che divenga rassicurante anziché pericolosa (dove la supervalutazione, il culto della star). Questa seconda strada, la scopofilia feticistica, innalza la bellezza fisica dell'oggetto, trasformandolo in qualcosa di soddisfacente per sé stesso. La prima strada, il voyeurismo, al contrario, ha associazioni con il sadismo: il piacere sta nell'accertare la colpa (immediatamente associata alla castrazione), ribadire il controllo, e soggiogare la persona colpevole con la punizione o con il perdono. Questa variante sadica ben si adatta alla narrazione. Il sadismo richiede una storia, dipende dal far accadere qualcosa, provocando violentemente un mutamento in un'altra persona, uno scontro di volontà e forza, vittoria/sconfitta; e tutto ciò si deve verificare in un tempo lineare, con un principio ed una fine. La scopofilia feticistica, d'altro canto, può esistere al di fuori del tempo lineare, poiché la pulsione erotica è incentrata solo sullo sguardo. Queste contraddizioni e ambiguità possono essere illustrate più semplicemente con le opere di Hitchcock e di Sternberg,

entrambi i quali fanno dello sguardo quasi il contenuto o il soggetto di molti dei loro films. Hitchcock è il più complesso, in quanto usa entrambi i meccanismi. L'opera di Sternberg, d'altro canto, offre molti esempi di pura scopofilia feticistica.

IV.

Il background psicoanalitico che è stato esaminato in questo saggio è importante per il piacere e il non-piacere offerti dal film narrativo tradizionale. L'istinto scopofilo (piacere nel guardare un'altra persona come oggetto erotico) e, in contrasto, la libido dell'io (che dà forma ai processi di identificazione) agiscono come formazioni, meccanismi, sui quali questo cinema ha giocato. L'immagine della donna come materia greggia (passiva) per lo sguardo (attivo) dell'uomo fa fare alla discussione un altro passo in avanti all'interno della struttura della rappresentazione, aggiungendo un livello ulteriore richiesto dall'ideologia dell'ordine patriarcale elaborata nella sua forma cinematografica prediletta – il film di *fiction*. La discussione ritorna ancora al background psicoanalitico, in quanto la donna come rappresentazione significa la castrazione, facendo sì che meccanismi voyeuristici o feticistici circuiscono la sua minaccia. Nessuno di questi livelli interagenti è intrinseco al film, ma è soltanto nella forma filmica che essi possono raggiungere una contraddizione perfetta e bella, grazie alla possibilità, nel cinema, di trasferire l'enfasi dello sguardo. È il luogo dello sguardo a definire il cinema, la possibilità di variarlo e svelarlo. Ed è ciò che rende il cinema ben diverso, nel suo potenziale voyeuristico, per esempio dallo striptease, dal teatro, dagli spettacoli ecc. Lungi dal limitarsi a mettere in risalto una donna «a cui si guarda il culo», il cinema costruisce una maniera di guardarla all'interno dello spettacolo stesso. Giocando sulla tensione tra il film in quanto controlla la dimensione del tempo (montaggio, narrazione) e il film in quanto controlla la dimensione dello spazio (mutamenti di piano, montaggio), i codici cinematografici creano uno sguardo, un mondo, un oggetto, producendo per mezzo di ciò una illusione tagliata su misura per il desiderio. Sono questi codici cinematografici e il loro rapporto con le strutture formative esterne che devono essere demoliti prima di poter sfidare il film tradizionale e il piacere che esso provoca.

In primo luogo (per concludere), può essere demolito lo stesso sguardo voyeuristico-scopofilo che è parte cruciale del piacere filmico tradizionale. Vi sono tre sguardi diversi associati al cinema: quello della cinepresa che registra l'evento pre-filmico, quello del pubblico che osserva il prodotto finale e quello dei personaggi fra loro all'interno della finzione cinematografica. Le convenzioni del film narrativo negano i primi due e li subordinano al terzo, poiché il fine cosciente è sempre quello di eliminare la presenza invadente della cinepresa, e di prevenire un distacco cosciente del pubblico. Senza queste due assenze (la esistenza materiale

del processo di registrazione, la lettura critica dello spettatore), la finzione scenica non può acquistare realtà, evidenza e verità. Ciò non di meno, come questo saggio ha tentato di dimostrare, la struttura del guardare nel film di *fiction* contiene una contraddizione nelle sue stesse premesse: l'immagine femminile come minaccia di castrazione mette costantemente in pericolo l'unità della diegesis, ed irrompe attraverso il mondo dell'illusione come un feticcio invadente, statico e unidimensionale. Così i due sguardi materialmente presenti nel tempo e nello spazio vengono ossessivamente subordinati alle esigenze nevrotiche dell'ego maschile. La cinepresa diviene il meccanismo per produrre l'illusione di uno spazio rinascimentale, movimenti fluidi compatibili con l'occhio umano, un'ideologia della rappresentazione che ruota attorno alla percezione del soggetto; lo sguardo della cinepresa è rinnegato al fine di creare un mondo convincente, in cui il sostituto dello spettatore possa recitare con verosimiglianza. Simultaneamente, allo sguardo del pubblico viene negata forza intrinseca: non appena la rappresentazione feticistica dell'immagine femminile minaccia di spezzare l'incantesimo dell'illusione, e l'immagine eortica sullo schermo appare direttamente (senza mediazione) allo spettatore, il fatto della feticizzazione, che nasconde il timore della castrazione, congela lo sguardo, fissa lo spettatore, e gli impedisce di frapporre una distanza fra sé e l'immagine che gli sta di fronte.

Questa complessa interazione di sguardi è attribuito specifico del film. Il primo colpo contro l'accumulazione monolitica delle convenzioni del film tradizionale (già avviato dai cineasti radicali) è quello di liberare lo sguardo della cinepresa dalla sua materialità nel tempo e nello spazio, e lo sguardo del pubblico nella dialettica e nel distacco appassionato. Non v'è dubbio che ciò distrugga la soddisfazione, il piacere e il privilegio dell'«ospite invisibile», e ponga in risalto la dipendenza del film dai meccanismi del voyeurismo attivo/passivo. Le donne, la cui immagine è stata continuamente sottratta e usata a questo scopo, non possono vedere il declino della forma filmica tradizionale con null'altro che un rimpianto sentimentale.

LA CRITICA DEL CINEMA FEMMINISTA DA MOVIMENTO IDEOLOGICO A LETTURA E INTERPRETAZIONE DEL PRODOTTO MEDIALE

Giusi Antonia Toto e Pierpaolo Limone

In un recente lavoro Mulvey¹ ha analizzato il rapporto tra film e spettatore e le modalità con cui le tecnologie video hanno modificato e ri-significato questa relazione rispetto al passato. Il pubblico non è più 'costretto' a guardare un film nella sua interezza, dall'inizio alla fine, ma può esercitare un controllo delle sequenze sceniche. Grazie alla tecnologia digitale, gli spettatori possono ora sospendere, ripetere e perfino saltare le scene dei film. La nuova modalità di fruizione, secondo Mulvey, ha portato all'emersione di una nuova identità definita dello "spettatore possessivo". Questo neologismo sta a significare che lo spettatore grazie alla manipolazione tecnologica accresce la propria relazione con i corpi in scena fino a possederli idealmente. Recentemente sono stati inclusi tra gli oggetti di studio della *Feminist film theory* l'analisi di prodotti della televisione e dei media digitali. La critica cinematografica contemporanea ha ampliato gli interessi di ricerca esplorando le nozioni di differenza, anche tra gruppi di donne, i metodi e gli effetti che influenzano lo sviluppo dei film. Tali studi hanno subito una serie di critiche, la più feroce riguarda le teorie psicoanalitiche della percezione, superate magistralmente attraverso la rilettura di tematiche e costrutti classici in prospettiva globale, come disparità femminile, nazionalismi, media e rapporti sociali e di classe in varie parti del mondo².

La teoria del cinema femminista si impose nei primi anni Settanta del XX secolo individuando nella cultura del visivo un potente mezzo di rappresentazione dell'ordine sociale, attraverso la quale non soltanto è possibile leggere *la mise en oeuvre* delle categorie di genere all'interno dei prodotti mediali e dei significati che esse assumono, ma anche di individuare nel cinema il veicolo di sopravvivenza ed espressione dei pregiudizi latenti al contesto sociale in cui si è generata tale produzione cinematografica. Lo slancio epistemologico, che questa critica esprime,

1 Mulvey, L., *Death 24 x a second: stillness and the moving image*. Reaktion Books, London 2005.

2 McHugh, K., & Sobchack, V., *Recent Approaches to Film Feminisms*. Segni 30 (1) 2004, 1205-1207.

si riscontra nel cambiamento di impostazione teorica dell'interpretazione del cinema, non più come una mera forma di riflessione sulla realtà esistente ma come strumento di costruzione anche ideologica del reale³. Il femminismo si interseca con una serie di altri movimenti tra cui la globalizzazione, il postmodernismo e il post-strutturalismo che hanno fortemente influenzato i temi e le teorie della critica cinematografica femminista. Questo meticciamiento ha condotto il femminismo verso una maturità politica e filosofica che riflette su pluralismo e differenza determinando così una nuova era definita post-femminismo⁴. Il post-femminismo, infatti, non descrive la fase finale di un movimento in declino, al contrario un *continuum*, una fase di trasformazione e cambiamento in cui si incornicia una nuova forma di dialogo tra gli interlocutori classici del femminismo, con forme nuove non già di conflitto ma di resistenza⁵.

Il fervore critico delle femministe verso le pellicole degli anni Sessanta produsse una delle prime e più famose critiche femministe al cinema classico Hollywoodiano intessuta da Claire Johnston⁶, la quale asserì che: «le donne sono rappresentate negativamente come “non uomo”. La “donna-come donna” è assente dal testo del film». La portata rivoluzionaria di tali riflessioni spostarono l'attenzione su due questioni-cardine della prima fase del *feminist film criticism*: (1) la questione della rappresentazione del genere femminile e (2) la fruizione da parte degli spettatori di tali film; pertanto, il processo di produzione cinematografica influisce sul modo in cui le donne sono rappresentate e rafforza un sessismo latente al prodotto culturale.

Solo a partire dagli anni Ottanta appare nelle narrazioni femministe un'inusuale categoria interpretativa che ha una risonanza e influenza tale da diventare lente interpretativa di tutte le coeve forme comunicative. In un saggio di Mulvey⁷ fa la sua comparsa la nozione di “sguardo maschile”, secondo la quale la cultura visiva occidentale si struttura intorno al punto di vista e allo spettatore maschile, relegando i ruoli femminili a mera passività e, a oggetto di fruizione e di denotazione

3 Cerqueira, C., *Feminist Film Analysis*. In Wiley, J. and sons. (eds.) *The International Encyclopedia of Media Effects*. Wiley-Blackwell, New York 2017 p.1-9. DOI: 10.1002/9781118783764.wbieme0112

4 Yeatman, A., *The reform of public management: an overview*. Australian Journal of Public Administration, 1994, 53.3: 287-295. Brooks, Ann *Postfeminisms: Feminism, cultural theory and cultural forms*. Routledge, New York 2002.

5 Strazzeri, I., *Femminismo liquido*. Progedit, Bari 2019.

6 Johnston, C., *'Women's Cinema as Counter-Cinema'*, *Notes on Women's Cinema*, SEFT, Screen Reprint, Glasgow 1991.

7 Mulvey, L., *'Afterthoughts on "Visual Pleasure and Narrative Cinema"'*, inspired by King Vidor's *Duel in the Sun*, *Visual And Other Pleasures*. Macmillan, London 1989.

di una prospettiva ancora patriarcale. Mulvey sostiene, inoltre, che l'osservatrice possa assumere un metaforico ‘travestimento’, attraverso il quale oscillare tra una posizione di visualizzazione analitica codificata mediante il codice maschile di lettura visuale (caratterizzata da dominanza e azione) e una codifica femminile (legata alla sua passività sociale). L'innovativa portata di questa significazione dell'immagine che incarna per converso l'esigenza di imposizione della differenza femminile rispetto al maschile⁸, fu criticata dal movimento femminista perché Mulvey non completò l'iperbole critica innescata dalla sua decostruzione semiotica. Quest'ultima, proseguendo la sua disamina, afferma che le spettatrici non solo si identificano con la parentesi della femminilità passiva prevista dalla trama filmica — spiega così la massiccia presenza di pubblico femminile alla proiezione di queste narrazioni simboliche escludenti — ma le stesse donne durante la visione del film amano adottare il punto di vista maschile proposto, omologandosi alla visione sociale del capitalismo di segmentazione dei ruoli. Questa tesi è stata problematizzata da Gaylyn Studlar⁹ che la interpreta in maniera estensiva: non è lo spettatore maschio a ottenere piacere visivo da una prospettiva dominante e controllante, ma tutto il pubblico — senza distinzione di genere — prova piacere visivo subendo la prospettiva passiva (femminile) della trama, quasi masochista, a cui si abbandona impotente.

Sulla scorta di queste importanti sollecitazioni Ann Kaplan¹⁰ continuò a indagare il rapporto fra i film hollywoodiani degli anni Settanta e Ottanta e i personaggi femminili e, cercò di correggere le ultime e contestate affermazioni di Mulvey sostenendo che i personaggi femminili possono possedere l'aspetto e persino rendere il personaggio maschile oggetto del proprio sguardo, ma per statuto questo desiderio di donna non ha potere normativo. Kaplan, infatti, nella sua analisi anticipa una tematica contemporanea oggetto di riflessione sociologica; la repressione del desiderio criticata da Marcuse¹¹ in *Eros e Agonia* diviene negli anni Settanta-Ottanta repressione del desiderio femminile, la cui liberazione, alla stregua del sociologo tedesco, le femministe pongono a fondamento della forza eversiva della soggettività e dell'identità femminile¹². Attraverso questa lettura Kaplan recuperò le conclusioni criticate in Mulvey sottolineando come nella società capitalistica il desiderio e lo sguardo critico sono contenuti e neutralizzati e al

8 Toto, G. A. *Critica del Cinema femminista*. Lampi di Stampa, Milano 2018.

9 Studlar, G., *In the realm of pleasure*. Columbia University Press, New York 1993.

10 Kaplan, E. A., *Women and Film. Both Sides of the Camera*. Methuen, New York and London, 1983.

11 Marcuse, H., *Eros e civiltà*. Einaudi, Torino 2001. (original edition in 1955).

12 Han, B-C., *Eros in agonia*, Nottetempo, Roma 2013.

soggetto non resta che integrarsi in questo sistema conformandosi e accettando indifferente la propria regressione. Ancora, Kaplan, ritornando sulle questioni di genere sostiene che in reazione a questa denuncia femminista i primi film, denominati appunto di matrice neo-femminista, hanno semplicemente capovolto le funzioni dei ruoli maschile/femminile lasciando intatte logiche e strutture determinanti come il binomio dominio/sottomissione. È pur vero che, in questa seconda generazione di film, lo sguardo non è più essenzialmente maschile ma per comprendere la trama di rapporti sottostanti, le relazioni messe in scena, è necessario assumere un posizionamento maschile che è il nucleo fondante intorno al quale la società capitalista struttura i suoi significati.

I personaggi femminili degli anni Ottanta, conquistano lo schermo, lo sguardo, dominano la scena e attraverso una forma di *teatralizzazione di genere* che ha sovvertito le differenze, sono giunti perfino a femminilizzare il pubblico. Quasi in maniera visionaria viene anticipato il tema della femminilizzazione della società, caro alle interpretazioni estatiche del terzo millennio. Oggi, il concetto di femminilizzazione si è diffuso anche nelle discipline economiche dove ha assunto una connotazione negativa, poiché associa la condizione femminile del lavoro a situazioni di dipendenza economica e psicologica delle donne nella famiglia patriarcale e a condizioni di instabile precarietà tipica della stereotipizzazione caratteriale del genere femminile¹³. La femminilizzazione investe tutta la società, in tutti i suoi aspetti compreso il cinema, dai ruoli al pubblico: infatti uno spettatore maschio identificandosi con un'eroina rinuncia al suo genere per aderire a un ruolo che la società culturalmente gli ha attribuito¹⁴. L'identificazione nel ruolo dell'altro viene pagata con la rinuncia al proprio genere sconfessando la logica capitalistica del genere=ruolo.

Figura emblematica e centrale della critica femminista alla cinematografia contemporanea è Teresa de Lauretis, che con le sue indagini focalizzate sulle rappresentazioni strutturali dei ruoli femminili all'interno delle narrazioni filmiche ha esplorato le tematiche della partecipazione e dello sguardo femminili mediante la categoria interpretativa della *soggettività*. Nel saggio epocale *Alice Doesn't. Feminism. Semiotics. Cinema*¹⁵ de Lauretis deduce il tema della soggettività dal ruolo mutevole assunto dagli attori al cinema; tale ruolo non è soltanto frutto di un

13 Morini, C., *Per amore o per forza. Femminilizzazione del lavoro e biopolitiche del corpo. Ombre Corte, Verona 2010.*

14 Clover, C., *Men, Women, and Chain Saws. Gender in the Modern Horror Film.* British Film Institute Publishing, London 1992.

15 de Lauretis, T., *Alice Doesn't. Feminism. Semiotics. Cinema.* Indiana University Press, Bloomington 1984.

costante processo di autoproduzione ma, in quanto mutevole, è in contraddizione con i tratti e le identità assunte nel corso del tempo. Anche questa autrice sottolinea come le strutture narrative dei film siano il riflesso di un contesto socio-politico dominato dal controllo delle donne da parte degli uomini. È il controllo, secondo de Lauretis, il *discrimen* fra soggettività maschile/femminile determinato dalla sua origine sessuale e riflesso nelle narrazioni cinematografiche di forme sociali di oppressione delle donne.

La lettura della soggettività femminile in chiave di dominazione/oppressione ha avuto un'enorme risonanza negli studi di genere, tanto da rendere ancor più incisive le riflessioni successive sul concetto di genere: sulla scia degli studi di Gayle Rubin¹⁶, nelle teorie femministe, il concetto di differenza sessuale era stato surclassato dal binomio sesso/genere denotando così col primo termine una dimensione fisiologica, col secondo una costruzione sociale connessa all'identità. Muovendo da queste premesse de Lauretis¹⁷ notò che il genere maschile e femminile nello studio della critica cinematografica si limitava alla differenza sessuale escludendo caratteristiche importanti come la razza, la cultura o la personalità. Ella notò, infatti, che queste caratteristiche non sono innate e naturali negli essere umani ma indotte dalle *tecnologie del genere*, espressione coniata per descrivere l'insieme di strutture e di istituti culturali e sociali che plasmano e connotano le caratteristiche del genere. Più un individuo è soggetto a complesse tecnologie di genere, maggiori saranno le caratteristiche identitarie e di identificazione a un sistema di valori che dovrà assumere.

L'enorme portata delle interpretazioni di de Lauretis portò sia il movimento femminista sia gli studiosi di scienze psicologiche a interrogarsi sulla necessità di utilizzare categorie binarie in reazione al genere, considerato l'insieme dei processi di adattamento, delle modalità di comportamento e dei rapporti con i quali ogni società forgia la differenza sessuale biologica in prodotti dell'attività umana¹⁸ e, l'esclusione in quest'ottica di altre differenze come la classe, la razza, l'età e le preferenze sessuali. Un'importante voce di critica fu Jane Gaines¹⁹ che evidenziò l'attenzione esclusiva sulla differenza sessuale di de Lauretis e la completa assenza di trattazione delle differenze razziali come elemento fondamentale nell'analisi

16 Rubin, G., *The Traffic in Women: Notes on the 'Political Economy' of Sex.* in Reiter R.R. (ed.), *Toward an Anthropology of Women* (p.157-210). Monthly Review Press, New York 1975.

17 de Lauretis, T., *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction.* Indiana University Press, Bloomington 1987.

18 Burr, V., *Gender and Social Psychology.* Routledge, London 1998.

19 Gaines, J., *White Privilege and Looking Relations: Race and Gender in Feminist Film Theory.* Screen 29(4) 1988, 12-27.

di genere. L'inclusione nella teoria femminista del cinema dell'esperienza del femminismo nero è auspicato dall'autrice al fine di comprendere con quali modalità il genere si interseca anche con altri due artefatti culturali quali la razza e la classe. Le donne nere sono state escluse da quelle stesse forme di rappresentazione nel cinema delle donne bianche: questa constatazione sottolinea il pregiudizio razziale di una femmina nera come non-umana, svalutata nella sua femminilità nera, interprete di ruoli che descrivono oppressione e subordinazione causati dal modello capitalistico e patriarcale²⁰. Il paradigma dello sguardo maschile bianco che possiede l'immagine femminile, diviene in quest'ottica oggetto di decostruzione e di re-interpretazione. Nella società vige uno sguardo panottico, realizzato attraverso tecnologie di sorveglianza che esercitano sui soggetti un potere disciplinante²¹. Le gerarchie razziali in termini di aspetto e di colore della pelle hanno creato tabù visivi nelle pellicole hollywoodiane tanto che alcuni gruppi sociali possono guardare apertamente, per altri invece è illecito perfino alzare lo sguardo²². Una delle più importanti voci di dissenso al fervore critico femminista è quella di B. Ruby Rich²³, la quale sostenne che la teoria femminista ha accentuato la ricezione dei film da parte delle donne, trascurando la dimensione complessiva del messaggio inviato alle stesse.

Un cambio di prospettiva si è avuta, inoltre, nella teoria cinematografica femminista contemporanea, attraverso la modificazione dei ruoli e degli sguardi nella produzione del cinema femminile degli anni Novanta. Non solo donne registe hanno sempre più conquistato Hollywood, ma c'è stato un aumento significativo dei film realizzati da registe lesbiche, nere e postcoloniali, dal successo popolare dei film d'arte femminista. Fra tutti basti ricordare i film di Claire Pajackowska, Andrew Tyndall e Jane Weinstock, i film di Trin T. Min-ha (*Naked spaces*, 1985; *Surname Viet, given name Nam*, 1989; *A tale of love*, 1995; *The fourth dimension*, 2001) che hanno recepito il senso della lunga riflessione epistemica degli anni Settanta-Novanta.

20 Davis, A., *Bianche e nere*, Editori riuniti, Roma 1985.

21 Smelik, A., *Feminist film theory*. The Wiley Blackwell Encyclopedia of Gender and Sexuality Studies, 2016, 1–5.

22 Wallace, M., *Black Macho and the Myth of the Superwoman*. Verso, New York 1990. (Original edition in 1978).

23 Rich, B.R., *In the Name of Feminist Film Criticism. Issues in Feminist Film Criticism*. Indiana University Press, Bloomington 1990.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Mulvey, L., *Death 24 x a second: stillness and the moving image*, Reaktion Books, London 2005
- McHugh, K., Sobchack, V., *Recent Approaches to Film Feminism*, *Segni* 30 (1) 2004, 1205-1207
- Cerqueira, C., *Feminist Film Analysis*, In Wiley, J. and sons. (eds.), *The International Encyclopedia of Media Effects*, Wiley-Blackwell, New York 2017 p.1-9. DOI: 10.1002 / 9781118783764.wbieme0112
- Yeatman, A., *The reform of public management: an overview*. *Australian Journal of Public Administration*, 1994, 53.3: 287-295.
- Brooks, A., *Postfeminisms: Feminism, cultural theory and cultural forms*, Routledge, New York 2002.
- Strazzeri, I., *Femminismo liquido*, Progedit, Bari 2019.
- Johnston, C., 'Women's Cinema as Counter-Cinema', Notes on *Women's Cinema*, SEFT, Screen Reprint, Glasgow 1991.
- Mulvey, L., *Afterthoughts on "Visual Pleasure and Narrative Cinema"*, inspired by King Vidor's *Duel in the Sun*, *Visual And Other Pleasures*, Macmillan, London 1989.
- Toto, G. A., *Critica del Cinema femminista*, Lampi di Stampa, Milano 2018.
- Studlar, G., *In the realm of pleasure*, Columbia University Press, New York 1993.
- Kaplan, E. A., *Women and Film. Both Sides of the Camera*, Methuen, New York and London, 1983.
- Marcuse, H., *Eros e civiltà*, Einaudi, Torino 2001. (original edition in 1955).
- Han, Byung-Chul. *Eros in agony*, Nottetempo, Roma 2013.
- Morini, C., *Per amore o per forza. Femminilizzazione del lavoro e biopolitiche del corpo*, Ombre Corte, Verona 2010.
- Clover, C., *Men, Women, and Chain Saws. Gender in the Modern Horror Film*, British Film Institute Publishing, London 1992.
- de Lauretis, T., *Alice Doesn't. Feminism. Semiotics. Cinema*, Indiana University Press, Bloomington 1984.
- Rubin, G., *The Traffic in Women: Notes on the 'Political Economy' of Sex*, in Reiter R.R. (ed.), *Toward an Anthropology of Women* (p.157-210). Monthly Review Press, New York 1975.
- de Lauretis, T., *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*, Indiana University Press, Bloomington 1987.
- Burr, V., *Gender and Social Psychology*, Routledge, London 1998.
- Gaines, J., *White Privilege and Looking Relations: Race and Gender in Feminist Film Theory*, *Screen* 29(4) 1988, 12-27.
- Davis, A., *Bianche e nere*, Editori riuniti, Roma 1985.
- Smelik, A., *Feminist film theory*, The Wiley Blackwell Encyclopedia of Gender and Sexuality Studies, 2016, 1–5.
- Wallace, M., *Black Macho and the Myth of the Superwoman*, Verso, New York 1990. (Original edition in 1978).
- Rich, B. R., *In the Name of Feminist Film Criticism. Issues in Feminist Film Criticism*, Indiana University Press, Bloomington 1990.

MATERIALISMO RADICALE. ITINERARI ETICI PER CYBORG E CATTIVE RAGAZZE

Rosi Braidotti, *Meltemi*, 2019

Mentre scrivo questa recensione a *Materialismo Radicale*¹ si discute globalmente di ecologia e ambientalismo. Il meccanismo della *filter bubble* che “sceglie” algoritmicamente quali *new feeds* proporre tramite il dispositivo di visualizzazione complesso e compromesso che è il mio *personal computer* seleziona *post* carichi di critiche all'immaginario di cui il sistema politico si nutre. Mi sembra che la cosiddetta crisi climatica sia un faro puntato su capitalismo, patriarcato e antropocentrismo: non tutti gli esseri umani sono ugualmente responsabili della devastazione ambientale e il non-umano resta il gigantesco omesso del dibattito politico.

Ma la “bolla di filtraggio” funziona

tendendo ad esporre gli utenti a posture del pensiero loro già familiari: la stampa *mainstream* saluta con entusiasmo il *trend* della borraccia contro la bottiglietta usa e getta ma lascia capitalismo, patriarcato e antropocentrismo forclusi, ossia relegati nei rimossi della memoria collettiva e del riconoscimento sociale.

Da un lato, dunque, la riduzione dell'urgenza ecologica allo spazio semantico delle *green politics* foriere di un piano d'azione incastrato nei limiti del neoliberismo che ci propone consumi più puliti lasciando intatta la visione del soggetto come individuo autonomo e le fondamenta del *fare politica*; dall'altro invece analisi colte ma spesso sprovviste di una proposta etica leggibile e trasponibile nelle pratiche.

Materialismo Radicale è uno strumento etico-politico utile a saldare la frattura tra pensiero e azione qui ed ora: di qui le ragioni di un'introduzione tanto *situata* che, nel bel mezzo della crisi ambientale (quindi del patriarcato, dello specismo e del capitalismo), si faccia carico della nostra

responsabilità nel *fare mondo*.

La Parte Prima del testo è una cartografia di due concetti filosofico-politici che finiscono per meticcarsi l'uno nell'altro: quello di *corpo* e quello di *soggetto*.

Il corpo è, in Braidotti, un costruito poroso, *nomade*, disintegrato che non si riduce alla categoria di oggetto: è un concentrato instabile di forze e intensità materiali che performano la sostanza dell'esistente in un divenire costante che si dà *negli* e *attraverso* gli incontri e le mescolanze. Questo corpo è un prodotto processuale mai chiuso, una tecnologia: non è più un intero e non lo è mai stato!

Tale figurazione corporale è il risultato del ripensamento femminista della materia come sociale, non-monolitica, non-fissa che ricorre sempre più spesso nel dibattito contemporaneo in cui Braidotti si situa: se nel 1966 la biologa Lynn Margulis rivela che la cellula nucleata è il risultato di una simbiosi attiva e generativa tra differenti microbi, in *Biopolitica dei Corpi Post-Moderni* del 1991 Haraway ci mette in guardia sul pregiudizio della solidità corporea e sottolinea che il *self* e il *non/self* hanno soglie molto poco nitide. È sempre Haraway in *Le Promesse dei Mostri* — testo del 1992, recentemente curato e tradotto da Angela Balzano per DeriveApprodi — a dichiarare divertita che il sistema immunitario degli umani che convivono con altre specie cambia in relazione a questa prossimità promiscua. Siamo indotte a porci domande forti: *siamo mai stati “individui”?* o *siamo, forse, il risultato parziale ed in divenire di un processo di evoluzione che non ci separa dall'Altro e dall'ambiente?*

La macchinicità dei corpi sfugge alla visione integrata che abbiamo ereditato dal regime della visibilità e dai suoi dispositivi di visualizzazione: Braidotti cerca di semplificarci il lavoro di comprensione e propone di giocare a “rappresentare” il corpo come una cartografia, una mappa, un diagramma. Siamo *geografie* complesse che eludono le partiture tra individui e insieme: siamo *entangled* e al contempo *entanglement*. Siamo il risultato di flussi multi-livello *in entrata* e *in uscita*. Tra *noi* e *altri* c'è connessione, non il vuoto del primo atomismo!

Ogni *corpo* è qui parte di una relazionalità da cui è inseparabile epistemologicamente, eticamente e ontologicamente: cambia di conseguenza la risposta alla domanda *chi è il soggetto?* Lo statuto di soggetto è retto da corpi instabili e dipende dalla materializzazione differenziale di un mondo che non è dato dalle *cose in sé*, ma dai fenomeni inconfinabili che lo costruiscono e in cui «l'io non è il proprietario né l'inquilino principale di quella porzione di spazio e di tempo che il soggetto tradizionale occupa» (pag.65).

Consapevole del rischio di scivolare nell'*a-politicità* di un certo postmodernismo, fluido al punto di non trovare più alcuna interfaccia capace di sostenere la *responsabilità*, l'autrice chiarisce che la “sua” *soggettività*, pur rifiutando i rischi delle *territorializzazioni* vincolanti a tassonomie, categorie o specifici costumi, abita e insieme costituisce un agente etico possibile. Il soggetto *nomade* a braccetto col corpo inconfinabile regge la sfida poiché è “tenuto insieme” da *sensibilità* e *memoria*.

1 Avvertenze sulla declinazione di nomi e aggettivi. La declinazione di nomi e aggettivi non rispecchia quella del libro che qui è recensito. Applicando la riflessione femminista sul linguaggio come mediazione tra sistemi di potere, desidero trasformare la lingua sessualizzata e binaria che mi incorpora per vedere e abitare il mondo altrimenti. Decido quindi di declinare certi sostantivi al femminile: accade quando parlo di collettive — e non di collettivi —, seguendo i riferimenti che, nella prima parte del testo, si fanno all'esperienza situata della Collettiva XXX e preferendo, per ragioni politiche, pensare agli spazi materiali e figurati in cui facciamo pensiero e attivismo declinati a un femminile universale non-essenzializzante che s-maschilizzi gli spazi deputati alla politica stessa. Quando scrivo *trans** con asterisco guardo al pensiero di Karen Barad e, in particolare, al suo *TransMaterialities: Trans*/Matter/Realities and Queer Political Imaginings*. Qui *trans** è “più” di *transgender*; è una trasversalità/ibridità/irriducibilità della materia in sé, anche, dunque, oltre l'umano. Ricollocando Braidotti con Barad entro il cosiddetto neomaterialismo ho pensato di rendere giustizia al suo pensiero femminista, materialista e postumano. Quando, infine, uso l'asterisco per declinare aggettivi come *tutt** e *divis** adotto la prospettiva della linguistica e della traduzione transfemminista queer inclusiva di e per tutte le soggettività oltre i dualismi di sesso/genere.

Soggetto è *Gaia* e anche chiunque la componga, soggetto è chi scrive, soggetti sono i collettivi che frequento. Il soggetto non è imperio umano.

Di più, la porosità dei corpi-soggetto è sinonimo di responsabilità: i corpi perfettamente confinabili e i soggetti moderni monolitici che ne conseguono sono politicamente irresponsabili perché chiusi in un solipsismo individualista senza connessioni e trasposizioni nel comune: per Braidotti solo i soggetti nomadi possono *tener conto* delle relazioni che lo precedono e costituiscono.

L'autrice e Angela Balzano sono chiare e situate nell'Introduzione: questa ri-concettualizzazione dell'idea di corpo non è mero vizio accademico! Se non riconosciamo il corpo come terreno di battaglia politico, come sistema connettivo-creativo mai chiuso, non sarà possibile un cambiamento dello *status-violento-quo* in cui abitiamo.

Braidotti e Balzano hanno Spinoza come alleato *al passato remoto* e come compagne di viaggio le femministe: per tutt* la conoscenza del corpo è un'arma etica da portare nelle collettive, nelle assemblee, nelle piazze, nelle produzioni culturali: partiamo da qui, dicono, e non dalle vette dis-incorporate del pensiero dei Padri! Troppe scienziate e intellettuali, militanti e artiste ci parlano da tempo di nuovi immaginari politici a partire dai nostri corpi, senza però un megafono all'altezza delle loro voci plurali, corali, de-generi! *Diventiamo il nostro/loro megafono!*

Nella Parte Seconda l'autrice si dedica a una coerente e difficile proposta etica neo-materialista e post-umana, e, a parere di

chi scrive, è proprio qui che si riconosce l'eccezionalità politica del suo lavoro. La sfida è complessa: rendere praticabili i risultati di una certa ponderazione intellettuale nello *spazio del fare*. Ad emergere è la consapevolezza che, se i soggetti non possono agire come *monadi* e i corpi non lo sono, la politica deve disfarsi delle sue posture più individualiste. Centro delle pratiche etico-politiche devono diventare gli *affetti* ossia i risultati dell'incontro di più soggetti lungo *soglie del sé* sempre differenti: co-diveniamo, co-dipendiamo, co-...

Braidotti non ha remore nell'utilizzo del termine ormai desueto "rivoluzione", ma ci invita a vedere il processo di sovvertimento dello *status quo* fuori dagli strumenti concettuali e strategici dell'antropocentrismo/androcentrismo ancora pervasivo nell'immaginario scientifico, politico e culturale occidentale: rivoluzione è affermazione di un'*affettività* che funziona come un *network* da cui non si può fare *logout*.

Una simile politica degli affetti è una forma etica di resistenza ai dispositivi di dominio perché traccia geografie in cui la *potenza* e il piacere dell'"uno" moltiplicano quelli dell'"altro" secondo le leggi di un'algebra etica inattesa e anti-autoritaria, orizzontale e affermativa in cui utilità e cura si sovrappongono e ri-configurano in una *respons-abilità* collettiva. Questa è una rilettura femminista situata del pensiero materialista, monista e affettivo spinoziano, in cui si smantellano le tradizionali categorie della politica agita e agibile unicamente nello *spazio pubblico e iper-visibile* della *polis* a

scapito delle *micro-politiche* invisibilizzate e marginalizzate come non-sufficientemente-rilevanti: la politica post-umana di Braidotti parla la lingua della materia onnipresente e non del *cogito* decantato nell'*agorà*!

Torniamo, qui, alla crisi ambientale: situiamoci con *Materialismo Radicale* alla mano. L'era geologica in cui ci troviamo — e in cui l'uomo è riconosciuto come "nuova" forza tellurica — costringe a leggere l'ambiente come qualcosa che non è *altro-da-noi* ma come insieme di forze che ci compenetrano e che noi costituiamo insieme a tutti gli altri esistenti. L'intossicazione planetaria obbliga e riconoscere l'*intra-connessione* e a farla finita con politiche egoiche e antropocentriche.

Braidotti porta sullo stesso piano — quello dell'immanenza — scale diverse, quella personale, quella politica e quella che chiamerò *zoe-logica* e ci invita a dismettere la cassetta degli attrezzi dell'Uomo declinato al maschile universale, per poter pensare insieme a un'etica che mescoli queste scale nella consapevolezza del *continuum* che abitiamo.

Braidotti offre al dibattito critico nuove suggestioni, sintetizzabili, forse, con l'idea di un *cosmopolitismo corporeo* in cui *ciò che è* dipende dalle "nostre" azioni e insieme da fattori che prescindono la "nostra" volontà: l'intenzionalità illuminista si stempera nella *relazion-abilità*, l'autonomia nelle alleanze. Siamo oltre l'eroismo dei padri e persino oltre l'*etica della cura* della madre: siamo nello spazio semio-materiale della *sorellanza* in cui responsabilità e limiti, soggettività e connessione prendono il posto di dominio e autorità.

Tra le femministe che accompagnano Braidotti ci sono quelle citate fin dal primo capitolo: le ragazze *punk* e *cattive* tra cui spicca *La Collettiva Femminista XXX* che al grido di *Be_come as you are* restituisce ai corpi-soggetto la loro *queerness* indomita come risposta materialista al binarismo sessuale essenzialista sempre troppo vicino alla divisione sessuale del lavoro utile a capitalismo e neoliberismo, e c'è Patricia Piccinini che, con la sua arte ibrida e trans-specie, anticipa il monito harawayano *Make Kin, Not Babies* per figurare e materializzare un mondo di relazioni affettive, ecologiche, anticapitaliste e non geneticamente determinate: la foto della sua *Big Mother* (p.51) — scimmia *papio* femmina realizzata in fibra di vetro, silicone, pelle e capelli umani, alta circa 1 m e 70 cm, con un bebè umano tra le braccia — ci obbliga a domande complicate come *cosa ha il valore di differenza tra corpi? cosa invece li accomuna? chi si prende cura di chi? chi ha potere con la "p" minuscola, chi il Potere, invece? perché siamo divis* per genere, sesso, razza, specie, regno? chi fa il mondo? il soggetto è per definizione umano?* e le risposte sembrano convergere in un gridato «L'*antropo-chthulucene* è qui e dobbiamo cambiare paradigma scientifico, politico e affettivo! Le femministe lo dicono da tempo: ora tocca a tutti e tutte il compito di un'etica monista, trans*!»,.

Al loro fianco, non posso/iamo evitare di immaginare una marcia cui si aggiungono — e sempre aggiungeranno — tante altre: dalle donne curde con il loro intento di ripensare i *sistemi di sapere* per poterci fondare una rivoluzione nuova e finalmente femminista,

ecologica e decoloniale, le *sex workers* che chiedono riconoscimenti contrattuali a partire dal monito per cui *ogni corpo conta*, i gruppi di *self-help* tra cui le *Women On Waves* che dal 1999 aiutano ad abortire nei Paesi con leggi restrittive sull'interruzione di gravidanza, le attiviste di NUDM che combattono per l'autodeterminazione dei corpi di donne, trans, intersex, disabili, migranti senza dimenticare che autodeterminazione non fa mai rima con solipsismo ma sempre con ecologismo e olismo, le/i giovani di FFF, e infine anche chi ha attraversato, attraversa o attraverserà la casa delle donne Lucha Y Siesta che fin dal nome stringe in un abbraccio la proposta che ci fa *Materialismo Radicale* tramite spinozismo e femminismi: prendersi cura di chi vive con noi e lottare per/con i corpi, accogliendo vulnerabilità e manifestando la nostra forza, i nostri desideri.

La suggestione a pensare una politica che è etica relazionale, affettiva e potenziante, capace dunque di riconoscere ciascuno come parte di una fitta rete di vettori, non si traduce però in un programma. Del resto Braidotti è fedele al suo pensiero e non ne forza i limiti di possibilità/azione: le proposte operative non possono che essere collettive, frutto di dibattiti e sperimentazioni che, come i femminismi ci hanno insegnato, non devono ascrivere a un *ipse* — in questo caso *ipsa* — *dixit*.

Se nemmeno la cellula nucleata è priva di socialità, comunanza e collettivo, direbbe forse Haraway con Margulis, come può essere autoriale una proposta politica? *Materialismo Radicale*, dunque, è un invito oltretutto un testo. Un invito a pensare

e agire insieme, senza delega, per *hackerare* il capitalismo, il patriarcato, l'antropocentrismo e ogni altra forma di esclusione. Per amore del mondo che ci dipende, da cui dipendiamo. Per amore del nostro *divenire comune*.

Elisa Bosisio

LE PROMESSE DEI MOSTRI. UNA POLITICA RIGENERATRICE PER L'ALTERITÀ INAPPROPRIATA

Donna Haraway, *DeriveApprodi*, 2019

Press enter, inizia il viaggio. *The Promises of the Monsters: A Rigenerative Politics for Inappropriate/d Others* (1992) nella sua traduzione italiana a cura di Angela Balzano è propriamente un diario di viaggio material-semiotico nella topografia della Natura. Il saggio è in costante comunicazione con il resto della produzione dell'autrice e ci prepara alla lettura della sua ultima opera: *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chtulucene* (2016), recentemente pubblicato in Italia (sono stati esclusi i capitoli 5, 6 e 7 della versione originale) dalla casa editrice Nero con il titolo: *Chtulucene. Sopravvivere in un pianeta infetto*, traduzione di Claudia Durasanti e Clara Cicconi.

Nel dibattito pubblico di questa seconda decade del terzo millennio cristiano, caratterizzato da slogan per "salvare" il clima, riflettere sulla costruzione della natura

come alterità, è ancora evidentemente urgente. L'ossessione per la natura non è di certo un fatto nuovo per la storia del pensiero, tanto che non è mai stato possibile considerare la filosofia, la scienza e la politica slegandole da un discorso sulla natura. Il nostro viaggio tuttavia, si inoltra in un tempo e in una realtà bizzarra, alla ricerca della natura al di là delle sue rappresentazioni storiche. Il *Pilgrim's Progress* che l'autrice ci invita a fare, non ha scopo meramente decostruttivo: la *pars construens* è subito introdotta e consiste nello «scrivere la teoria, cioè di produrre una visione informata per capire come muoversi e cosa temere nella topografia di un presente impossibile ma fin troppo reale, alla ricerca di un assente, ma forse possibile, presente alternativo» (p. 37).

L'artefattualismo dinamico/riflessivo, il tasto *Enter*, un nuovo paio di occhiali per mappare la realtà: più che uno strumento potremo definirlo una pratica cosciente, uno sguardo attivo su una natura che, parafrasando Simone de Beauvoir, Haraway definisce fatta. La natura è un *topos*, un luogo pubblico, ma anche un *tropos*, un luogo comune in senso retorico, un artefatto politico. Che la natura sia fatta al contempo finzione e fatto reale, significa comprenderla come prodotto articolato che emerge dell'interazione di diversi attori e attanti umani e non (p. 46). In questa produzione, vedremo nel corso dell'opera, giocano un ruolo rilevante le pratiche tecno-scientifiche e i suoi dispositivi di osservazione che attivamente tracciano i confini stabili degli oggetti di conoscenza: un dentro da decifrare/conquistare, un fuori protetto da

tassonomie. Occorre però tenere presente che se qui si denuncia il razionalismo moderno con le sue pretese di universalità, ugualmente inadeguato appare il paradigma postmoderno. Se infatti è da riconoscere al postmodernismo il pregio di evidenziare la costruzione sociale della natura, tuttavia centrandosi sulla decontestualizzazione tecnologica, questo finisce col mantenere i due poli trascendentali di Natura e Società, che l'artefattualismo dinamico punta a far scomparire.

Haraway, sulla scia di Latour, insiste infatti sull'amodernità come condizione collettiva al di là di ogni epoca storica, al quale non vi sia perciò, nessun post- da opporvi.

Che il mondo esista per noi come "natura" non può essere interpretato in chiave antropocentrica, ma è dovuto a un particolare tipo di relazione cui giungiamo attraverso il concorso di molte/i altre attrici/ori non solo organici, non solo tecnologici. L'umanità è solo uno degli agenti in questa storia di co-costruzione, né di certo possiamo considerarlo il più rilevante. Questa dimensione collettiva è un rovesciamento importante rispetto alla posizione produzionista postmoderna che rimane ancorata nel *logos*, elemento costitutivo e riproduttivo dell'Uomo che fa e riproduce se stesso nel mondo, realizzando l'esperienza del soggetto.

Che gli attori siano material-semiotici significa che la loro costruzione discorsiva ha effetti sulla realtà materiale. Gli organismi, gli oggetti e la natura stessa, non preesistono quindi con i loro confini stabili, eppure la loro esistenza non è ideologica, ma si concretizza attraverso

l'interazione di linguaggio e materia. Gli attuali dispositivi ottici sono operatori attivi in questo processo attraverso cui la natura assume su di sé le fantasie fallocratiche della biopolitica. Isolano, atomizzano, individualizzano, riducono la natura a risorsa, la rinchiudono in rappresentazioni romantiche dai confini estremamente reali.

A questa teoria della visione è necessario anteporre una che mostri il mondo attraverso i colori del «rosso, del verde e dell'ultravioletto, cioè, nelle prospettive di un socialismo ancora possibile, di un ambientalismo femminista-antirazzista e di una scienza a beneficio delle persone» (p. 39). Un altro uso di tali dispositivi è possibile. Perché dovremmo infatti, rinunciare alle nuove tecnologie se è possibile tradire lo scopo per cui sono state progettate sfruttando il loro potenziale sovversivo?

Haraway non intende infatti rinunciare all'immagine, la vista è qui re-inventata e convertita in funzione anti-fallologocratica: a differenza dell'Uno che riflette e riproduce se stesso, l'artefattualismo harawayano diffrange, interferisce, genera realtà alternative/articolate. Le/gli altre/i inappropriabili, sono la problematica prole della nuova metodologia ottica. Le soggettività generate da questa interferenza sono inappropriate/bili in quanto non possono indossare né la maschera del sé, né la maschera dell'altro. Sfuggendo alla narrativa dell'identità esse/i divengono *monstrum*, mostri che mostrano e mostrando denunciano la faziosità del modello dualistico.

La mappa che Haraway ci consegna

è un quadrato greimasiano, dove il quadrante A rappresenta lo spazio reale (Terra); il quadrante B lo spazio esterno (l'Extraterrestre); il quadrante -B lo spazio interno (il corpo biomedico) e per ultimo, -A, lo spazio virtuale (FS). Spazi interconnessi che convergono in un centro comune: il mondo, prodotto simpoietico.

Terra. Haraway racconta lo spazio planetario attraverso diverse figurazioni: la pubblicità della Gulf Oil Corporation in cui la mano candida di Jane Goodall incontra quella di un gorilla, o la foto dell'Indiano Kayapo apparsa sulla rivista *Discovery*. Telecamera alla mano l'indigeno si appresta a riprendere una protesta del suo popolo. In questo quadrante diventa chiaro che la narrativa sulla natura è quella dell'Uomo Bianco Occidentale. Lo scienziato, rappresentante ideale del nostro tempo, è il ventriloquo di una natura inerme e svuotata di cultura, lontana e salvifica; nelle sue mani sono concentrati enormi poteri: è lui infatti a decidere sul diritto di vita e di morte. Ma la natura, così come la biosfera amazzonica, non sono mai state vuote di cultura e le retoriche di conservazione hanno sempre avuto il gusto dell'espropriazione e dello sfruttamento. L'Indiano Kayapo non ha messo in atto nessuna violazione di confine, il suo stile di vita non è più vicino alla natura. Tali narrazioni colonialiste confermano il ruolo che l'Occidente si è auto-conferito. Ciò nonostante, la tecnologia non è estranea alla natura, è semmai da intendere come un modo particolare della sua produzione che non è peculiare né di una parte del mondo, né di un'epoca storica.

Extraterrestre. Lo spazio del futuribile che

conserva l'elemento salvifico, presente già nella precedente rappresentazione della natura, ma che qui non riguarda l'origine, e assume le connotazioni dell'escatologia cristiana oltre che della costruzione del mito della scienza moderna.

Gli scimpanzé HAM ed Enos finiscono per diventare proiezione dell'uomo, neonati cyborg in attesa di rinascere nella matrice di spazio (in)definito nel contesto della Guerra Fredda. Allo stesso tempo le Surrogate Others e le pratiche delle Mothers and Others' Day Action, propongono narrazioni ben differenti, in linea con quella politica dell'articolazione che l'autrice invita a costruire.

Corpo. Il focus narrativo è centrato sull'identità a partire dalla costruzione del limite: la metafora militaresca applicata al sistema immunitario definisce un dentro e un fuori del soggetto, un normale e un patologico. Come negli spazi precedenti Haraway dà esempi di pratiche che spostino il discorso dalla rappresentazione all'articolazione collettiva, dal conflitto alla rete: il lavoro di ACT UP (Aids Coalition to Unleash Power) negli anni Novanta, è lavoro grammaticale, politico/semiotico.

FS. FantaScienza, Fatto Scientifico, ma anche Fabula Speculativa. Il piano del virtuale, la cui ontologia necessita di essere riformulata sotto la guida del Femminismo Speculativo. La fine del nostro viaggio assomiglia molto più all'inizio di una nuova avventura. La figura di Lisa Foo, la nuova Beatrice nata dalla penna di J. Varley, ci accompagna alla sua scoperta. Su di lei si sovrappongono diversi piani di potere e proprio per questo sembra esserle assegnato il compito di

costruire nuove connessioni. È fin troppo facile scrivere distopie dal ventre del mostro, la fine del romanzo come le Leggi di Asimov devono essere riscritte. Il finale delle narrazioni (sempre politiche) merita di essere lasciato aperto. Sarà per questo che le *Promesse dei Mostri*, che può giustamente essere letto come manuale per le politiche dell'articolazione, è stato accostato, sia nella prefazione della traduttrice, che nella postfazione firmata da Antonia Ferrante, alle politiche collettive delle maree transfemministe. Il femminismo ha puntato il dito contro il rapporto complice tra scienza e società. Al transfemminismo spetta oggi il compito, parafrasando la Balzano, di tradire la scienza attraverso i suoi dispositivi e inventare una nuova prassi e una nuova teoria incarnata dalle soggettività inappropriate/bili, magari non solo umane, per costruire saperi altri, situati e articolati. Perché «se le/i Cyborg cambiano, può darsi che cambi anche il mondo» (p. 135).

Sara Puccinelli

FEMONAZIONALISMO

Sara R. Farris, Edizioni Alegre, 2019

Quello che abbiamo tra le mani può essere agevolmente considerato un testo fondamentale, un punto di riferimento nell'analisi della nostra epoca. Una vasta bibliografia e tanti riferimenti teorici che vengono puntualmente analizzati per essere allo stesso tempo rimaneggiati e in qualche modo superati e arricchiti;

un occhio lucido che scruta l'epoca contemporanea focalizzando l'attenzione sul periodo 2000-2013, quello della crisi economica occidentale: questi alcuni degli elementi che fanno di *Femonazionalismo* un testo imprescindibile per gli studi politici in chiave di genere.

È anche un libro ostico – non tanto nel linguaggio pienamente accessibile – quanto nella precisione e complessità del ragionamento che ci guida nell'esplorazione di quello che l'autrice ribattezza, appunto, “femonazionalismo”. Data l'innovazione terminologica, uno sforzo definitorio è d'obbligo. E dunque, il femonazionalismo – abbreviazione di nazionalismo femminista e femocratico – è da intendersi come la strumentalizzazione dei temi femministi e della parità di genere da parte di nazionalisti e neoliberalisti nell'ambito delle campagne islamofobe e contro i migranti in generale. Ma anche la partecipazione di alcune intellettuali femministe, associazioni femminili e femocrate – ovvero rappresentanti delle organizzazioni governative per la parità di genere – alla stigmatizzazione degli uomini musulmani (e non occidentali) in nome dell'uguaglianza di genere.

Nel libro, l'autrice decide di concentrarsi su un preciso periodo storico – l'inizio degli anni Duemila appunto – e su un'area geografica limitata ma rappresentativa, ossia l'Italia, la Francia e i Paesi Bassi, tre paesi che – nonostante le peculiarità e la differente storia coloniale e migratoria – possono essere considerati un laboratorio europeo in cui questa convergenza inquietante e asimmetrica tra destra

nazionalista, politiche neoliberiste e femministe/femocrate islamofobe si è articolata efficacemente. La continuità di alcuni elementi – che nel libro vengono saggiamente evidenziati, spezzando l'elencazione per paese delle politiche implementate nella cornice femonazionalista – permette di mettere in evidenza la natura transnazionale del femonazionalismo, pur ancorandolo alle specificità locali.

Chi converge dunque nel femonazionalismo, alimentandolo? Secondo Sara Farris, sono *in primis* le rampanti destre di questo secolo – il Partij voor de Vrijheid di Geert Wender nei Paesi Bassi, il Front National di Marine Le Pen, la Lega del nostrano Matteo Salvini – che, dopo l'11 settembre 2001, hanno alimentato la narrazione delle guerre imperialiste in Medio Oriente come una missione per liberare le donne musulmane dagli uomini musulmani. Al loro fianco, alcune note femministe, più o meno inserite nell'*establishment*, e gruppi femminili che hanno puntato il dito contro il sessismo delle comunità musulmane in contrapposizione a una supposta superiorità delle nazioni occidentali in tema di parità di genere. Vi risuona per caso il dibattito sul velo che ha acceso la Francia a metà degli anni Duemila? In questa chiave, le pratiche religiose islamiche vengono prese di mira in quanto *più* patriarcali delle altre e, in quanto tali, impossibili da legittimare in alcun modo nella sfera pubblica occidentale. Questo fronte femminista eterogeneo, ma compatto, ha alimentato la narrazione del sessismo e del patriarcato come tratti distintivi dell'Altro musulmano, rimanendo colpevolmente impermeabile alla visibilità e all'impegno

pubblico crescenti di donne di seconda e terza generazione (sia musulmane che non) che hanno aperto vistose crepe nelle fondamenta eurocentriche del femminismo bianco occidentale. Ma c'è un terzo attore in questa convergenza che Farris nobilmente tira fuori dall'ombra, un burattinaio troppo spesso lasciato in secondo piano: il neoliberismo. La crisi economica, la fine dello Stato sociale per come è stato conosciuto dal Novecento, l'imporsi della logica individualista del *workfare* su quella dal sapore vintage del *welfare*; l'invecchiamento della popolazione che si accompagna a bisogni crescenti di cura e all'insufficienza di servizi rispetto alla domanda. In questo magma, il neoliberismo affonda le sue unghie e approfitta dell'opportunità di identificare i diritti delle donne come un problema delle donne non occidentali per ridurre i fondi destinati alla giustizia in generale e dirottarli verso i più remunerativi programmi di accoglienza.

Sono proprio i programmi di accoglienza e i patti civici di integrazione che – su input della Commissione europea – i tre paesi hanno negli anni introdotto come perno centrale delle politiche nazionali per l'immigrazione, a costituire – secondo l'autrice – un esempio perfetto di cosa debba intendersi per femonazionalismo: sono anzi «la forma più concreta e insidiosa di istituzionalizzazione del femonazionalismo». Questi programmi – vincolando il rilascio del permesso di soggiorno all'apprendimento della lingua, della cultura e dei valori del paese di destinazione – di fatto richiedono ai migranti di conoscere e rispettare dei valori che vengono artificiosamente

presentati come emblema di civiltà. L'integrazione tramite il lavoro diventa un processo meramente individuale, una precondizione per accedere al patto sociale e non più un processo la cui responsabilità dovrebbe primariamente ricadere sulle istituzioni del paese di destinazione. In questa ottica, le donne migranti – in quanto stereotipiche depositarie dei valori e della cultura Altra – vengono dipinte come vittime da salvare dall'oscurantismo delle loro comunità di origine; ma sono anche il “cavallo di Troia” tramite il quale educare le seconde generazioni dell'immigrazione. Non sono meritevoli di attenzione in quanto individui ma in quanto ennesima arma da utilizzare per l'assimilazione delle comunità migranti e come ponte tra la società occidentale e quella Altra. Ricondotte al ruolo di madri e depositarie della tradizione, alle donne migranti viene, dunque, richiesto di apprendere come si deve vivere in occidente e di insegnarlo. Viene chiesto loro di lavorare, di emanciparsi entrando a pieno titolo nella sfera pubblica e nel mercato del lavoro: e, però, i settori verso i quali queste donne vengono indirizzate sono quelli che tradizionalmente vengono riconnessi a una supposta natura femminile, ovvero il lavoro domestico e di cura. Proprio quei settori contro cui il femminismo occidentale ha tradizionalmente ingaggiato battaglie storiche: in che modo, dunque, spiegare questa “contraddizione performativa” in cui incappano alcune femministe e femocrate? Come mai – chiede Sara Farris – «adesso l'idea di emancipazione attraverso il lavoro produttivo viene usata per spingere le migranti verso la riproduzione sociale?».

Lungi dal voler negare la disuguaglianza e l'oppressione che le donne non occidentali possono subire all'interno delle proprie comunità, questo libro pone la necessità di chiedersi e di capire perché alcune femministe hanno scelto di non essere solidali con altre donne ma di esporre al fianco della strumentalizzazione nazionalista e neoliberista della parità di genere in chiave razzista e islamofoba. Un interrogativo che si impone in tutta la sua urgenza. Il femonazionalismo si incardina nella mentalità coloniale e perpetua l'imperialismo.

Marta Capesciotti

ÉCRIRE, DIT-ELLE/ SCRIVERE, LEI DISSE

a cura di Patrizia Caraffi,
I libri di Emil, 2014

Come dichiarato dalla curatrice nell'Introduzione, il volume raccoglie interventi presentati al convegno internazionale *Écrire, dit-elle, Écrire, dit-il* (svoltosi a Bologna nell'ottobre del 2013), il cui titolo è esplicitamente tratto dall'opera di Marguerite Duras. La scrittrice francese è scelta come emblema della rivendicazione, da parte delle donne, di essere anch'esse autrici, artefici della parola, *femme de lettres* (pioniera in questo senso è Marie de France, di cui parla nel libro il saggio, sempre di Caraffi, *Il cuore e l'usignolo. Scritture della memoria nei Lais di Marie de France*)

. Tale rivendicazione a dire il vero, è fatta propria dalla maggioranza delle personalità sulle quali sono incentrati i contributi, ma non dalla totalità di esse; si tratta infatti di approcci al *dire* e al *dirsi* molto diversificati dal punto di vista storico, stilistico e sociale. Sono tuttavia ravvisabili tre elementi costantemente presenti: l'adozione della scrittura come reazione al silenzio coatto imposto dalla società patriarcale; la tendenza a sovrapporre il *dire* al *dirsi* (in alcuni saggi definita autobiografismo); la configurazione di un *lo* femminile che parla come identità relazionale e dunque della parola prodotta come parola dialogica. A questo proposito è significativa la presenza di quattro studi focalizzati sull'attività epistolare. In *Rôle et place sociale des femmes dans les correspondances de l'Antiquité romaine*, di Agnès Bérenger si dà conto delle lettere private, ritrovate su papiri e tavolette, di mogli degli *equites* romani, dalle quali emergono la volontà di relazionarsi reciprocamente, il prevedibile interesse per le questioni familiari, ma anche quello, meno ovvio, per le proprietà e gli affari dei mariti, che mostrano di conoscere alla perfezione. Molto curiosa è la corrispondenza tra un'aristocratica francese dell'Ottocento e il proprio direttore di coscienza (*La correspondance de direction de conscience: écrire pour contester le rôles de genre? L'exemple d'Henriette de Lestrang (1908-1931)* di Caroline Muller): il fatto che lo scambio epistolare sia vincolato al segreto concede alla nobildonna una libertà quasi totale nel parlare con il religioso di argomenti, primo fra tutti quello della sessualità, che

non potrebbe affrontare con nessun altro, usando abilmente le argomentazioni della Chiesa e gli stereotipi sociali su uomini e donne per fare i propri interessi. La scrittura costringe Henriette a riflettere e a dare forma ai propri sentimenti, al punto che il padre spirituale interrompe la corrispondenza quando lei minaccia di separarsi: paradossalmente la direzione di coscienza, che aveva lo scopo di ricondurre la donna ai suoi doveri familiari, è servita ad ottenere l'effetto opposto. Il nutritissimo epistolario woolfiano, come osserva Liliana Rampello (*Saltando la mia ombra. Le lettere di Virginia Woolf*), è prolungamento della conversazione e delinea una vera e propria politica dell'amicizia: dalle lettere emerge una donna piena di vita e di lavoro con la costante volontà di «scrivere la vita così com'è, ovvero riuscire a portare all'espressione l'impressione, dare parola all'emozione, a quella forma di conoscenza che è il *sentire*, scrivere, saper scrivere *cos'è la mela sul ramo*». La progressiva presa di coscienza di sé da parte delle donne è testimoniata, infine, dallo studio che chiude il volume (Nancy Couture, *Sexe, normes et courriers du cœur*), che offre una rapidissima panoramica sulle rubriche di posta del cuore pubblicate da tre giornali del Québec tra il 1929 e il 2000. Un altro gruppo riconoscibile — per quanto non omogeneo — di contributi è ascrivibile al *mémoire* o al romanzo autobiografico: “ *Un sorriso destramente misurato*”. *Gli Opuscoli morali e sentimentali di Giustiniana Wynne* (Bruno Capaci) è incentrato sull'autobiografia, estremamente interessante, della scrittrice anglo-ellenico-

veneziana contemporanea e amica di Casanova; ricca di spunti e meritevole di approfondimento è anche la recensione dei 14 libri di memorie delle attrici (e prostitute) dell'Ottocento (*Raconter la prostitution: mémoires et autobiographies de femmes galantes du XIX^e siècle*, di Lola Gonzalez-Quijano). L'indagine del sé attraverso la proiezione del proprio sguardo sull'altra è al centro dei ragionamenti sul romanzo di Banti *Un grido lacerante* (Luisa Avellini, *Un'autobiografia lacerante: l'ultimo romanzo di Anna Banti*) e sulle *Notes américaines* de Marie-Claire Blais (Jean-François Plamondon, *Du silence subalterne au murmure littéraire dans les Notes américaines de Marie-Claire Blais*). Banti si sdoppia in Agnese Lanzi, nome a sua volta scelto come pseudonimo dalla protagonista, nella ricerca di un'alterità nell'identità, e per l'autrice del nuovo sé determinato dalla vedovanza; Blais racconta invece gli sconvolgimenti e le ferite profonde degli Stati Uniti degli anni Sessanta, soprattutto attraverso l'osservazione delle donne, che si impongono il silenzio o in conseguenza di un dolore paralizzante o — è il caso, tra le altre, dell'amica Elena Wilson, cui il libro è dedicato — come atto d'amore nei confronti dell'illustre marito, perché possa ragionare indisturbato. Un analogo percorso osmotico tra lo sguardo su di sé e quello sugli altri è riscontrabile anche nelle opere di Agnès Varda e Chantal Akerman (Cristina Bragaglia, *Agnès Varda e Chantal Akerman: l'io al femminile*) e in *Autoritratto di gruppo* di Luisa Passerini (Cristina Gamberi, *L'io e l'Altro. La scrittura autobiografica come sperimentazione in*

Autoritratto di gruppo di Luisa Passerini), ma questa volta in direzione inversa: la storia e il corpo individuali irrompono nella collettività lasciandosi attraversare da essa e plasmandola in un continuo processo di interrelazione: ciò che ne viene fuori è una rappresentazione frammentata e necessariamente periferica, eppure estremamente corale e compatta nella sua esplicita dimensione politica. Il rapporto tra individualità e collettività, in questo caso fortemente sbilanciato a favore del secondo dei due termini, è centrale anche nelle lettere e nelle relazioni redatte dalle monache di Port-Royal (Agnès Cousson, *La notion de genre à Port-Royal*), dalle quali emergono personalità femminili estremamente intelligenti e colte le quali, pur reprimendo le proprie doti per preservare le gerarchie ecclesiastiche e sociali, non esitano a compiere coraggiosi atti di ribellione, come l'autoimposizione della clausura. Il saggio di apertura del volume, infine, costituisce una parziale eccezione rispetto al resto dei contributi: è infatti l'unico a non essere incentrato sulla parola scritta prodotta da una donna bensì su quella prodotta da un uomo che fa parlare una donna (Massimo Stella, *La reine écrit son "non": l'écriture philosophique de Phèdre dans l'Hippolyte d'Euripide*). Fedra non delira, ragiona. È una *femme-philosophe* e in quanto tale un *monstrum*, data l'indocilità del femminile alla convenienza politica: «est le *para-doxon*». Attraverso la parola filosofica, tuttavia, la regina non solo si conosce e si dice ma, denunciando Ippolito, si serve del sistema legge per evidenziare l'ipocrisia del sistema stesso. Il genio

euripideo coglie perfettamente il nesso tra l'affrancamento dal silenzio da parte delle donne e il pericolo che tale affrancamento rappresenta per la società, così come è consapevole dell'imprescindibilità della parola scritta per la costruzione dell'identità del personaggio. Ciò che invece non può afferrare (se non in modo stereotipato e sommario) è l'ultimo dei tre fili rossi che attraversano tutti gli altri esempi di scrittura femminile presenti nel libro: la volontà e la necessità del sé di sentirsi, costruirsi, raccontarsi nell'interrelazione.

Valentina Russi

AUTRICI

Stefania Arcara insegna Letteratura inglese e Gender Studies all'Università di Catania ed è presidente del Centro Studi di Genere GENUS. Si occupa di critica letteraria femminista, Women's Studies, Lesbian Studies, Gender e Cultural Studies. È autrice, tra gli altri, di *Oscar Wilde e la Sicilia* (1998; 2005); ha curato *"Di rivi e gigli". Poesie e lettere di Elizabeth Siddal* (2009), *Fernhurst* di Gertrude Stein (2015) e, insieme a D. Ardilli, *Trilogia SCUM. Tutti gli scritti* di Valerie Solanas (2018). Traduce regolarmente per il blog femminista *Manastabal*.

Deborah Ardilli ha conseguito un dottorato di ricerca in filosofia politica presso l'Università di Trieste. Attualmente svolge attività di ricerca indipendente: è traduttrice e studiosa di teoria politica e storia dei movimenti femministi. Per l'Istituto Storico di Modena ha condotto, con Marcella Farioli, una ricerca su Lotta Femminista, apparsa nel volume *Modena e la stagione dei movimenti. Politica, lotta e militanza negli anni Settanta* (2018). Con Stefania Arcara ha curato *Valerie Solanas - Trilogia SCUM. Tutti gli scritti* (Vanda/Morellini, Milano, 2018). Sempre per Vanda/Morellini, ha curato, nel 2018, *Manifesti femministi. Il femminismo radicale attraverso i suoi scritti programmatici, 1964-1977*. Scrive e traduce regolarmente per il blog femminista *Manastabal*.

Giada Bonu sarda ma trapiantata in Continente, è attivista femminista, parte dell'assemblea di Non Una di Meno – Firenze e della redazione della rivista DWF – donnawomanfemme. Dopo il master in Studi e Politiche di Genere presso l'Università di Roma 3 è attualmente dottoranda in Scienze Politiche e Sociologia presso la Scuola Normale Superiore e parte del Centro di ricerca sui movimenti sociali (COSMOS) con sede a Firenze. Le sue ricerche si focalizzano sulla relazione tra movimenti femministi e spazio urbano; la produzione di spazi femministi e safer; l'eteronormatività degli spazi urbani e la cittadinanza intima; con particolare attenzione alle metodologie partecipative.

Elisa Coco attivista impegnata in percorsi transfemministi, intersezionali, lesbici e queer, è tra le fondatrici di Comunicative, agenzia di comunicazione che si occupa di comunicazione in ottica di genere. Dal 2003 ha frequentato la scuola estiva su Genere e Intercultura "Raccontarsi", continuando negli anni a collaborare con Il Giardino dei Ciliegi di Firenze e la Società delle Letterate all'interno del gruppo politico affettivo delle Acrobate. Fa parte della staff del campo politico femminista di Agape e della rete di educazione al genere Attraverso lo specchio di Bologna. È presidente dell'associazione Luki Massa che organizza il festival di cinema lesbico Some Prefer Cake.

Teresa Di Martino giornalista e ufficio stampa, direttrice responsabile di DWF dal 2012, è laureata in Filosofia politica con una tesi tra Italia e Spagna sulla femminilizzazione del lavoro. È nella redazione di laph Italia e ha curato, insieme a Sandra Burchi, il libro *Come un paesaggio. Pensieri e pratiche tra lavoro e non lavoro* (Iacobelli 2013). Gestisce, insieme ad altre, uno Sportello antiviolenza a Pomezia, città dove vive e lavora.

Federica Fabbiani, giornalista e scrittrice, attraverso la critica cinematografica lesbica ha analizzato il modo in cui lo sguardo orienta e condiziona la percezione di sé al tempo della ipervisibilità mediatica del lesbismo (*Sguardi che contano*, Iacobelli 2019); con la lente del femminismo ha indagato la serialità televisiva (*Zapping di una femminista seriale*, Ledizioni 2018). Collabora con la rivista femminista *Leggendaria*, per cui scrive di cinema e serie tv; un suo saggio su *Sense8* compare nel volume collattaneo *Il tempo breve* (Iacobelli 2018). È programmer di *Some Prefer Cake*.

Laura Mulvey, tra le iniziatrici della Feminist Film Theory. Si è formata al St Hilda's College di Oxford e attualmente è titolare della cattedra in film e studi dei media a Birkbeck, Università di Londra.

Egilda Orrico intraprende un percorso formativo decisamente poco lineare. Una Laurea Triennale in Storia del Teatro, un Master in Management degli eventi dello spettacolo, una Laura Magistrale in Editoria Multimediale dello Spettacolo. Tappe che le hanno permesso di conquistare un biglietto di andata e ritorno per un *fantastic-horror-tour* all'interno degli organigrammi di alcuni dei Teatri privati di Roma. Dal 2014 è una delle attiviste della Casa delle Donne Lucha y Siesta. Attualmente frequenta il Master in Studi e Politiche di Genere presso l'Università di Roma Tre.

Nadia Pizzuti ha diretto la sede dell'agenzia ANSA a Teheran, prima corrispondente donna della stampa internazionale accreditata nell'Iran post-rivoluzionario. Alla fine degli anni Novanta ha scritto e realizzato alcuni cortometraggi con il gruppo femminista romano 'Una volta per tutte', tra cui *Carte false*, presentato al Festival Cineffable di Parigi, e *Vicine di casa*, dedicato alle donne della ex Jugoslavia. Nel 2011 ha lasciato l'ANSA ed è tornata a dedicarsi al cinema, organizzando tra l'altro una rassegna intitolata *Cinepioniere*, da Alice Guy a Dorothy Arzner alla Casa internazionale delle donne di Roma, poi portata in altre sedi e all'estero. Nel 2012 ha realizzato il documentario *Amica nostra Angela*, dedicato alla filosofa femminista napoletana Angela Putino. Nel 2015 ha realizzato il documentario *Lina Mangiacapre Artista del femminismo*, su un'altra figura di spicco del femminismo napoletano.

Carolina Topini è dottoranda all'Istitut des Études genre dell'Università di Ginevra, dove insegna un corso in teorie femministe. La sua tesi rintraccia le relazioni femministe tra Italia, Francia, Inghilterra e Stati Uniti dagli anni 1970 agli anni 1990, con una particolare enfasi sulla circolazione delle pratiche politiche e artistiche.

Pierpaolo Limone, professore ordinario di Pedagogia sperimentale e Rettore dell'Università di Foggia, è tra i massimi esperti italiani di e-learning e media education, co-fondatore della piattaforma Edu-Open che ospita altre 30 università pubbliche e private (ufficialmente riconosciuta dal MIUR) e vicepresidente della Società Italiana di Educazione Mediale (SIREM). Da anni focalizza le sue ricerche sul rapporto tra apprendimento e media digitale e sulle ricadute psicopedagogiche dell'apprendimento on-line. Ha pubblicato, tra gli altri, *Media, Tecnologia e Scuola* (2012) e *Educazione, Scuole e Musei*. Un progetto collaborativo di innovazione didattica (2012).

Giusi Antonia Toto è PhD in "Cultura, Educazione, Comunicazione" e assegnista e cultrice della materia presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Foggia dove insegna educazione e media e nei laboratori di metodologie didattiche del TFA Sostegno. I suoi interessi di ricerca si concentrano su abilità cognitive, metodologie didattiche e consumo sociale delle tecnologie. Autrice di numerose pubblicazioni scientifiche nazionali e internazionali e relatrice in convegni internazionali sulla prassi didattica in diversi contesti.

PER TROVARE TUTTI I NUMERI VAI AL SITO WWW.DWF.IT.

Sono disponibili i numeri arretrati di Nuova Dwf a partire dal n.8 (1978). I precedenti sono disponibili solo in copia digitale e su ordinazione. Sconti speciali per l'acquisto dell'intera collezione.

I TRE NUMERI PRECEDENTI

N. 123: #FEMMINISTE. CORPI NELLA RETE

Abitiamo luoghi virtuali attraverso strumenti che ci permettono di entrare e uscire. Smartphone, tablet, smartwatch, computer: appendici che, più o meno consapevolmente, trasformano le possibilità dei nostri corpi. Una riflessione, situata e femminista, sul ruolo che la comunicazione e la connessione hanno nella nostra esperienza individuale, e soprattutto collettiva.

N. 121-122: SISTERS OF THE REVOLUTION. LETTURE POLITICHE DI FANTASCIENZA

Sisters of the revolution perché questo numero di DWF è il frutto di un'alleanza. DWF e Lucha y Siesta, due realtà, spazi femministi, simbolici e fisici, che si sono scelti per raccontare il presente con lo sguardo visionario della fantascienza. Uno spazio di possibilità nel quale inventare nuove parole, nuove visioni, nuovi mondi, dentro e oltre la violenza del contemporaneo.

N. 120: IN MOVIMENTO. CONVERSAZIONI POLITICHE

Dopo le elezioni italiane di marzo 2018, è nata l'urgenza di confrontarci con le altre, singole e gruppi di donne, che hanno scelto il femminismo come fondamento della propria politica. Ci è sembrato importante tornare a riflettere insieme su quello che accade nelle nostre città alle persone, ai loro corpi nella vita quotidiana, sui nostri confini, nel mare intorno e oltre a noi.

anfemmedonnawomananfemmew

Stelle senza cielo: abbiamo voluto aprire questo numero con un'immagine. Fino a un certo punto il "cielo" del cinema è stato letto e interpretato solo al maschile, dove a parlare e muoversi sono corpi visti soltanto da occhi di uomini, così come maschili sono le figure, le finalità, le relazioni produttive, lo sguardo.

Eppure, nel buio di quel cielo, sono molte le figure di donne che hanno popolato il cinema e che, una volta illuminate, hanno mostrato un segno diverso e raccontato, cambiandolo, il senso delle storie. Riscrivendo l'utilizzo che di quel mezzo poteva essere fatto.

Per questo torniamo a raccogliere delle note per il cinema, a 41 anni dall'uscita del numero *La donna dello schermo* (DWF, n. 8, 1978). Note che tracciano il quadro delle protagoniste che fin dagli esordi hanno fatto la storia del cinema, ma anche di coloro che lo vivono oggi (registe, documentariste, ecc), oltre che di chi, a partire da un posizionamento femminista, continua a interrogarlo e, anche attraverso rassegne e festival, a rimetterlo in circolo come strumento politico.