La rappresentazione della donna nel cinema meridionale

Perić, Ana

Master's thesis / Diplomski rad

2022

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:707940

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2025-03-29**

Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
University of Zagreb
Faculty of Humanities
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences

zir.nsk.hr

dabar
DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu
Odsjek za talijanistiku i Odsjek za komparativnu književnost

Diplomski studij

La rappresentazione della donna nel cinema meridionale

Diplomski rad

Studentica: Ana Perić
Mentorica: dr. sc. Etami Borjan
Komentorica: dr. sc. Željka Matijašević

Zagreb, prosinac 2021.

INDICE

1. INTRODUZIONE 3

2. QUADRO TEORICO DI RIFERIMENTO 5

2.1. Opera di Laura Mulvey 5

2.1.1. Piacere visivo e cinema narrativo di Laura Mulvey e la nascita della teoria cinematografica femminista 5

2.1.2. Oltre al *Piacere visivo e cinema narrativo*: il contributo di Laura Mulvey alla teoria cinematografica femminista 10

2.2. Sviluppo del pensiero femminista nel cinema oltre Laura Mulvey 15

2.2.1. Elisabeth Wright 15

2.2.2. Barbara Freedman 16

2.2.3. Mary Ann Doane 18

2.2.4. E. Ann Kaplan 21

2.2.5. Linda Williams 25

2.2.6. Teresa de Lauretis 26

2.2.7. Gertrud Koch 31

2.2.8. Judith Mayne 32

2.2.9. Claire Pajaczkowska 35

3. STORIA DEL CINEMA MERIDIONALE 37

3.1. Questione meridionale 37

3.2. Mezzogiorno nel cinema italiano – dagli inizi ad oggi 39

3.3. Patrimonio di Ernesto De Martino 40

3.4. Film di Vittorio De Seta 40

3.5. Sviluppo del cinema meridionale dopo la Seconda Guerra Mondiale 41

3.6. Mafia nei film italiani e italoamericani 42

3.7. Produzione recente 43

4. RAPPRESENTAZIONE DELLA DONNA NEL CINEMA MERIDIONALE 46

4.1. *Cenere* e *Cainà. L'isola e il continente* – madre tradizionale e ribelle protofemminista suicide 48

4.2. *La siciliana ribelle* e *Galantuomini* – donne mafiose nel cinema meridionale: la pentita e la *lady boss* 54

4.3. *L'Accabadora* e *Malèna* – ultima madre nubile e vedova puttana alienate 64

4.4. *L'amore buio* e *L'amore molesto* – storie di abuso e di trauma 75

4.5. *Bellas mariposas* e *Corpo celeste* – adolescenti nel Sud contemporaneo 91

4.6. Tipologia delle donne nel cinema meridionale 102

5. CONCLUSIONE 108

6. BIBLIOGRAFIA 110

7. FILMOGRAFIA 113

8. RIASSUNTO 115

1. INTRODUZIONE

Il cinema italiano è conosciuto in tutto il mondo. La sua fama, però, è dovuta all'età d'oro del cinema italiano, alla commedia all'italiana, al neorealismo, ai grandi maestri del cinema d'autore (Federico Fellini, Mario Monicelli, Dino Risi, ecc.) e ai divi e alle dive del cinema italiano (Marcello Mastroianni, Alberto Sordi, Sofia Loren, Anna Magnani, ecc.) diventati famosi in tutto il mondo. Dopo questo periodo che va dagli anni Cinquanta agli anni Ottanta, la popolarità del cinema italiano cala drammaticamente e oggi non è più ai vertici della cinematografia mondiale. Eppure, il cinema italiano, soprattutto il cinema meridionale come fenomeno a parte, dato che tratta temi specifici che riguardano il Mezzogiorno, cresce e si arricchisce sempre più. Cominciando dalle basi modeste, rappresentazioni stereotipate e anche false del Mezzogiorno, particolarmente da parte di registi settentrionali che non hanno vissuto nella realtà del Sud Italia, il cinema meridionale si sviluppa e si allontana dall'immagine di un mondo esotico, arretrato e sconosciuto. Dagli anni Novanta in poi si notano le nuove tendenze nel cinema italiano regionale come, per esempio, il nuovo cinema sardo e il nuovo cinema napoletano, nati grazie ai registi contemporanei e locali che raffigurano la propria realtà in modo diverso: si cerca di rappresentare la società (ovvero le società) meridionale dall'interno e con tutte le sue particolarità. Sono, quindi, trattate tematiche importanti come: il fenomeno della mafia, il problema della disoccupazione, le tradizioni popolari, le superstizioni, la gerarchia sociale tradizionale. Comunque, i registi meridionali contemporanei osservano questi fenomeni nel contesto contemporaneo, senza ricorrere agli stereotipi, smascherando i tratti esotici ed estranei alla società italiana *mainstream*, introducendo un'altra visione dell'italianità. Di solito si criticano e si denunciano i lati negativi sia dei fenomeni legati al Sud, sia delle politiche italiane inadatte e discriminatorie verso la realtà meridionale.

Proprio in questo contesto è interessante osservare l'incrocio tra la rappresentazione del Mezzogiorno e della donna, tradizionalmente sottomessa, passiva, e in particolar modo nelle società conservatrici (come quella del Sud), che, però, trattano la contemporaneità e i problemi legati alla discrepanza tra il piano economico e il piano sociale. Le donne del Mezzogiorno si sono liberate (naturalmente, fino ad un certo punto) delle catene impostegli dalla tradizione patriarcale e cristiana anche nel cinema meridionale e sono diventate protagoniste e personaggi centrali rispetto alla trama.

Per questo motivo, i film scelti saranno analizzati attraverso la lente della teoria e della critica cinematografica femminista che è profondamente radicata nella teoria psicoanalitica.

Servendosi dei termini freudiani e poi anche lacaniani, quest'approccio sembra il più rilevante al tema centrale della tesi di laurea. La donna nel cinema meridionale, rappresentata in una realtà maschilista, spesso anche misogina, tradizionale e patriarcale, offre le possibilità di scoprire il cambiamento (o meno) della sua posizione sociale grazie alla sua emancipazione. Visto che si tratta di film in cui la donna è protagonista, si vedrà la sua posizione nel film, nel cinema italiano e nel contesto generale.

Il *framework* teorico di riferimento riporterà le riflessioni di studiose di rilievo, iniziando con Laura Mulvey e il suo saggio rivoluzionario *Piacere visivo e cinema narrativo* (1975) per poi passare alle elaborazioni teoriche più recenti e più moderne di autrici come Teresa de Lauretis, Mary Ann Doane, Anne Kaplan, Judith Mayne, Elizabeth Wright e altre. Partendo dalla teoria cinematografica femminista, si passerà, naturalmente, al contesto storico che riguarda lo sviluppo del cinema meridionale e alla fine si cercherà di stabilire una tipologia di personaggi femminili rappresentati nei dieci film meridionali con la donna protagonista. L'analisi dei film di riferimento si concentrerà sulla rappresentazione della protagonista e sulle tecniche di rappresentazione che saranno analizzate servendosi della teoria cinematografica femminista.

2. QUADRO TEORICO DI RIFERIMENTO

In questa parte del lavoro si cercherà di presentare i testi più rilevanti delle autrici che rappresentano il punto di riferimento per la teoria cinematografica femminista. La maggior parte delle autrici sono di origine anglosassone, visto che il movimento femminista legato alla seconda ondata ha avuto la sua più importante espressione proprio in questi paesi. Infatti, è proprio Laura Mulvey la fondatrice del pensiero cinematografico femminista e il punto di partenza per tutte le studiose dagli anni Settanta fino ai giorni nostri. Comunque, è importante menzionare anche i lavori di Teresa de Lauretis, studiosa italiana, che ha dato un contributo cospicuo alla teoria cinematografica femminista e ha riesaminato le idee di base portando avanti varie nuove idee nello sviluppo della teoria. Inoltre, saranno esaminati i lavori delle autrici anglosassoni Ann Kaplan, Judith Mayne, Mary Ann Doane e altre, che insieme fanno da cornice, ossia la base della teoria femminista del cinema. I saggi elencati iniziano con *Piacere visivo e cinema narrativo* di Laura Mulvey del 1975 come punto di partenza del movimento teorico, che riguarda il rapporto tra cinema e femminismo e continuano con i saggi che arricchiscono ed elaborano le idee di base esposte nel *Piacere visivo e cinema narrativo*, nonché contribuiscono alla teoria cinematografica femminista con nuove idee e prospettive fresche, per poter vedere lo sviluppo e l'elaborazione del pensiero femminista che riguarda il cinema.

2.1. Opera di Laura Mulvey

2.1.1. *Piacere visivo e cinema narrativo* di Laura Mulvey e la nascita della teoria cinematografica femminista

La filmologia, una disciplina abbastanza giovane, è stata fortemente influenzata sin dall'inizio da altre discipline umanistiche, non soltanto (però decisamente), dalla teoria letteraria, ma anche considerevolmente dalla filosofia, dalla semiologia, dalla sociologia e poi, con la seconda ondata del femminismo, anche dagli studi di genere che sono strettamente legati alla psicanalisi. È proprio negli anni Settanta che nasce la teoria cinematografica femminista, grazie al saggio *Piacere visivo e cinema narrativo* di Laura Mulvey, pubblicato per la prima volta nel 1975, che rappresenta una specie di manifesto femminista cinematografico e che punta sulla problematica dello sguardo e della prospettiva patriarcale inerente al cinema classico, ossia al cinema narrativo. L'autrice si serve dei concetti freudiani e lacaniani e analizza i

fenomeni legati allo sguardo, allo spettatore e a ciò che viene rappresentato sullo schermo in termini psicanalitici, dal punto di vista femminista. Questo saggio ha scatenato il dibattito sui meccanismi cinematografici, sul modo con cui l'immagine si produce e si consuma. Come la studiosa stessa ci spiega, il suo saggio fa un uso "politico" della psicanalisi al fine di smascherare la verità dello spettacolo (Mulvey, 1975:14).

L'autrice si serve della psicoanalisi per scoprire dove e come la fascinazione del cinema sia rafforzata dai modelli di fascinazione preesistenti e prende come punto di partenza il modo in cui il film influisce sull'interpretazione stabilita della differenza sessuale, delle immagini, dei modi di guardare erotici, dello spettacolo. La studiosa inoltre sostiene che l'uso della teoria psicanalitica nell'articolo potrebbe essere paragonato ad un'arma politica che evidenzia il modo in cui l'inconscio collettivo della società patriarcale ha strutturato la rappresentazione filmica. D'altro canto, il cinema riesamina i modi in cui l'inconscio (condizionato dall'ordine sociale dominante) struttura il modo di vedere e il piacere del guardare (*Ibidem*). Il nostro sistema della percezione delle immagini cinematografiche è fortemente influenzato dal condizionamento culturale, ovvero, parafrasando Mulvey, dalle aspettative patriarcali, per cui il cinema tradizionale narrativo diventa problematico. L'autrice spiega che l'erotico viene codificato nel linguaggio dell'ordine patriarcale dominante per cui l'immagine della donna viene centralizzata e produce il piacere erotico (*Ivi*, 16). Qui si arriva ad un altro punto cruciale su cui ci si concentra nel saggio: il fenomeno della scopofilia, ovvero il piacere del guardare, isolato da Freud in *Tre saggi sulla teoria sessuale* (1905), come una delle componenti istintuali della sessualità. Mulvey spiega che nel saggio si esaminano due perspettive: il piacere nel guardare se stessi e altrettanto nell'essere guardati. Comunque, per Freud, la scopofilia consiste nell'usare gli altri come oggetti, assoggettandoli allo sguardo controllante e curioso (Mulvey, 1975:16). Dunque, se si pensa alla posizione dello spettatore nel cinema, va notato che si tratta della repressione del proprio esibizionismo e della proiezione del desiderio represso sull'attore, ovvero sull'attrice, sull'immagine della donna sullo schermo. Il cinema soddisfa il desidero del guardare per piacere, però va anche avanti sviluppando la scopofilia nel suo aspetto narcisistico. Il cinema classico hollywoodiano mette a fuoco la forma umana, la accentua con i giochi di luci e ombre, con i piani, tutto osservato da uno sguardo affatto neutrale (*Ivi*, 17).

Proprio il problema dello sguardo è essenziale nel saggio di Mulvey. Influenzata da Jacques Lacan, la studiosa discute la problematica dello sguardo, ossia dello sguardo maschile e la sua persistenza nel cinema tradizionale narrativo. L'autrice spiega che la teoria lacaniana elabora

l'importanza del momento in cui il bambino riconosce la propria immagine nello specchio perché è cruciale per la costituzione dell'io. La fase dello specchio risulta nel gioioso riconoscimento con se stessi perché l'immagine nello specchio sembra più completa e più perfetta di quello che i bambini vivono nel loro corpo. Comunque, il riconoscimento è radicato nel misconoscimento, dato che si tratta della concezione dell'io così come visto nello specchio e quindi, dell'immagine superiore a quella reale. Questa fase ci prepara all'identificazione con gli altri nel futuro, mentre il momento dello specchio precede il linguaggio per il bambino. Ciò che è importante per l'autrice è che si tratta di un'immagine che costituisce l'immaginario, il riconoscimento, il misconoscimento e, quindi, anche la prima articolazione dell'io, ovvero, la soggettività. Si tratta dello scontro fra una fascinazione più antica del guardare (per esempio, il volto della madre) con l'iniziale coscienza di sé. È, dunque, l'inizio di una lunga relazione/disperazione amorosa fra immagine e immagine di sé, in cui il cinema trova una grande intensità e il pubblico il riconoscimento gioioso (*Ibidem*). Il saggio continua con la divisione del piacere del guardare in due categorie. Il primo piacere, quello dello scopofilo, proviene dal piacere di utilizzare un'altra persona come oggetto per la stimolazione sessuale attraverso lo sguardo. Nel cinema narrativo quest'oggetto è di solito la donna. Il secondo, sviluppato tramite il narcisismo e la costituzione dell'io, proviene dall'identificazione con l'immagine vista. Per questo, in termini filmici, il primo caso presuppone la separazione dell'identità erotica del soggetto dall'oggetto sullo schermo (scopofilia attiva), mentre l'altro richiede l'identificazione dell'io con l'oggetto sullo schermo attraverso la fascinazione dello spettatore, il che significa che lo spettatore si identifica con il protagonista maschile. Quindi, la donna, feticizzata e per questo esibita come oggetto, proprio per la sua differenza sessuale, rappresenta la minaccia per il soggetto maschile. La donna viene oggettivata per diminuire la paura che provoca nel soggetto maschile (Mulvey, 1989:18). L'autrice afferma che il desiderio permette la possibilità di trascendere l'istintivo e l'immaginario, ma il suo punto di riferimento torna sempre al momento traumatico della nascita, ossia, alla minaccia di castrazione. Per questo, lo sguardo, piacevole nella sua forma, può essere minatorio ed è la donna come rappresentazione/immagine che cristallizza questo paradosso (*Ivi*, 18-19).

Nel saggio si ribadisce che nel mondo condizionato dalla disparità sessuale, il piacere visivo viene diviso in attivo/maschile e passivo/femminile, categorie stereotipate, ma caratteristiche per il cinema tradizionale. Lo sguardo maschile determinante proietta la sua fantasia sulla figura femminile che, in conseguenza, viene definita in tal modo. Nel loro tradizionale ruolo esibizionistico le donne sono simultaneamente guardate e mostrate, e il loro aspetto è codificato

in modo da ottenere un forte impatto visivo ed erotico, affinché le donne possano connotare quello che Mulvey chiama "to-be-looked-at-ness"[1]. La donna esibita come l'oggetto sessuale è il *leitmotiv* dello spettacolo erotico. Questa è una delle ragioni principali per cui la presenza della donna è l'elemento indispensabile dello spettacolo nel cinema classico narrativo e, ciò nonostante, la sua presenza visiva tende ad ostacolare lo sviluppo della vicenda, a congelare il flusso dell'azione nei momenti della contemplazione erotica. Si cita Budd Boetticher per spiegare questo fenomeno:

> Quello che conta è ciò che l'eroina provoca o piuttosto quello che lei rappresenta. Lei, ovvero, l'amore o la paura che lei provoca nel protagonista oppure l'interesse che lui prova per lei, lo fa agire in modo in cui lui lo fa. La donna, in sé, non ha la minima importanza.[2] (citato in Mulvey, 1975:19)

Mulvey, quindi, conclude che la donna serve solo per lo sviluppo della vicenda, come stimolo e come decoro, ma lei stessa non agisce e non ha un ruolo essenziale nel film. Tradizionalmente, la donna esibita ha funzionato a due livelli: come l'oggetto erotico dei personaggi nella vicenda sullo schermo e come l'oggetto erotico per lo spettatore in sala, con una tensione mutevole fra gli sguardi da entrambi i lati dello schermo (Mulvey, 1975:19). È importante sottolineare che una divisione eterosessuale del lavoro, attiva/passiva, ha controllato la struttura narrativa in modo simile. Secondo i principi dell'ideologia dominante (quindi, quella patriarcale), la figura maschile non ha la capacità di supportare il peso dell'oggettivazione, destinato esclusivamente alla figura femminile. In questo sistema, il protagonista rifiuta lo sguardo esibizionista su di lui, per cui la divisione tra lo spettacolo e la narrativa sostiene il ruolo dell'uomo inteso come la figura attiva che fa progredire la vicenda; è l'uomo quello che controlla la fantasia filmica e rappresenta il potere. Perciò, lo spettatore si identifica con l'uomo, proietta lo sguardo su quello del protagonista affinché il potere del protagonista che controlla la vicenda coincida con il potere attivo dello sguardo erotico, dando in tal modo ad entrambi il senso di onnipotenza. Al contrario della donna come icona (e quindi, bidimensionale), la figura maschile attiva, l'ideale dell'io nel processo di identificazione, richiede lo spazio tridimensionale che corrisponda a quello del riconoscimento nello specchio (*Ivi*, 20).

Attraverso lo sguardo si crea l'illusione dello spazio naturale, secondo la studiosa, perché c'è lo sguardo dello spettatore in diretto contatto scopofilo con la forma femminile esibita per il suo piacere (connotando la fantasia maschile) e quello dello spettatore affascinato dall'immagine di uno come lui, per cui lo spettatore ha l'impressione che, come il protagonista, ottenga il controllo e la possessione della donna nella vicenda (*Ivi*, 21). Esiste il momento

[1] Il fatto della loro "guardabilità", il potenziale di provocare il desiderio nel guardarle ed osservarle.
[2] Tutte le traduzioni dall'inglese sono dell'autrice della tesi, se non diversamente specificato.

dell'immedesimazione tra il soggetto (l'uomo) e lo spettatore. In termini psicanalitici, come già accennato, Mulvey indica che la figura femminile rappresenta un problema più serio per la sua mancanza del pene, che implica la minaccia di castrazione e anche il non-piacere; il suo significato risiede nella differenza sessuale, nella mancanza visibile del pene, il che è la prova materiale su cui è basato il complesso di castrazione che è essenziale per l'accesso nell'ordine simbolico e nella legge del padre. Per questo, la donna come icona, esibita per lo sguardo e per il piacere degli uomini, portatori attivi dello sguardo, rappresenta sempre una minaccia evocando l'ansia che lei originariamente suscitava. L'inconscio maschile ha due modi di fuggire all'ansia di castrazione: la preoccupazione di rivivere il trauma originale e, quindi, la punizione per aver salvato l'oggetto colpevole oppure il completo rifiuto della castrazione attraverso la sostituzione dell'oggetto di feticismo o attraverso appunto la creazione del feticcio dalla figura femminile perché ella diventi rassicurante piuttosto che pericolosa. Questo secondo modo, scopofilia feticista, rafforza la bellezza fisica dell'oggetto, trasformandolo in qualcosa di soddisfacente. Il primo modo, il voyeurismo, al contrario, è associato con il sadismo (immediatamente associato alla castrazione), ottenendo il controllo e sottomettendo la persona colpevole grazie alla punizione o perdono (*Ivi*, 21-22). L'autrice afferma che l'aspetto fisico affascinante ha un ruolo importantissimo nel cinema tradizionale; la bellezza della donna oggetto e lo spazio sullo schermo si fondono; lei non è più la portatrice della colpa, ma un prodotto perfetto, il cui corpo, stilizzato e frammentato a causa dei primi piani, è il contenuto del film e il ricettore diretto dello sguardo dello spettatore (*Ivi*, 22). La donna esibita nel film perde le caratteristiche della persona e funziona come una bell'aggiunta nella vicenda, una decorazione. L'autrice ribadisce che "il paradosso del fallocentrismo è che dipende dall'immagine della donna castrata per dare ordine e significato al suo mondo" (*Ivi,* 14).

> [L]a funzione della donna nella formazione dell'inconscio patriarcale è duplice: innanzitutto lei simbolizza la minaccia di castrazione a causa della mancanza del pene e, in secondo luogo, così innalza suo figlio nel simbolico. (*Ibidem*)

La studiosa elabora la sua dichiarazione e spiega che, nella psicoanalisi, la donna è, a causa della mancanza del pene, definita come:

> [p]ortatrice della ferita sanguinante; lei può esistere solo in relazione alla castrazione e non può trascenderla. Per questo motivo suo figlio diventa il significante del proprio desiderio di possedere il pene (la condizione, lei immagina, dell'accesso al simbolico). (*Ivi*, 14-15)

La donna, quindi, rappresenta l'Altro rispetto al maschio e lei stessa non produce il significato; al massimo funziona come stimolo per l'azione del protagonista maschile (*Ivi*, 15). D'altro lato, secondo l'autrice, il protagonista ha tutti gli attributi del super-io patriarcale. Per questo motivo, lo spettatore, cullato nel falso senso della sicurezza dell'apparente legalità del suo sostituito,

vede tramite lo sguardo maschile imposto e si trova esibito come complice, trovandosi nell'ambiguità morale del guardare (*Ivi*, 24).

Insomma, lo sfondo psicanalitico di cui si discute nel saggio di Laura Mulvey è rilevante per il dibattito che riguarda il piacere e il non-piacere offerti dal cinema narrativo tradizionale. La donna è un'immagine (quindi, passiva) mentre l'uomo agisce grazie al suo sguardo (la caratteristica dell'attivo). Da qui nasce una discussione sui ruoli assegnati ai protagonisti dei due generi. Per di più, per quanto riguarda "to-be-looked-at-ness" della donna, il cinema costruisce il modo in cui lei va guardata all'interno dello spettacolo stesso. Difatti, esistono tre differenti sguardi associati al cinema: quello della cinepresa che registra l'evento prefilmico, quello del pubblico che vede il prodotto finale, e quello dei personaggi fra di loro nella finzione cinematografica (*Ivi*, 25). La studiosa conclude il saggio con l'osservazione che l'immagine femminile come una minaccia di castrazione mette in pericolo l'unità della diegesi e irrompe attraverso il mondo dell'illusione come un feticcio intrusivo, statico e monodimensionale. Quindi, l'ideologia patriarcale si trasmette inostacolata anche nel cinema e l'unico modo di combattere contro il sistema imposto è smascherare i processi che ci sono dietro. La psicoanalisi sembra uno strumento opportuno per quest'operazione e, dopo Mulvey, ci sono state numerose studiose che si sono servite degli stessi concetti, sviluppando e modernizzando la teoria cinematografica femminista, esposta in questo saggio.

2.1.2. Oltre al *Piacere visivo e cinema narrativo*: il contributo di Laura Mulvey alla teoria cinematografica femminista

Benché il saggio *Piacere visivo e cinema narrativo* venga percepito come l'inizio della teoria cinematografica femminista, le basi psicoanalitiche della teoria cinematografica di Laura Mulvey spuntano pure nei suoi articoli precedenti. Nel saggio *Fears, Fantasies and the Male Unconscious or 'You Don't Know What is Happening, Do You, Mr Jones?'* del 1973 che appartiene allo stesso volume, la studiosa si occupa del fenomeno della lingua del feticcio ed evidenzia che, in realtà, viene usata quotidianamente, anche se ne siamo poco consapevoli. Quest'ossessione del feticcio rivela il vero significato che le immagini popolari delle donne portano (Mulvey, 1973:7). La studiosa spiega che le donne vengono rappresentate sempre in relazione al fallo; nel linguaggio cinematografico c'è una vasta gamma delle estensioni falliche che i personaggi femminili hanno, come armi, sigarette, capezzoli eretti, parasole, ecc. Ciò nonostante (o proprio perciò), le donne, a causa della mancanza del fallo, devono subire la punizione attraverso diversi oggetti: da scarpe strette e corsetteria a materiale come caucciù e cuoio. Quindi, si vede l'aspetto sadistico del feticismo maschile, ma rimane sempre legato agli

oggetti con il significato fallico. Mulvey cita le scarpe a tacco alto come esempio di una classica immagine feticista, che è allo stesso tempo sia l'estensione fallica che lo strumento di disagio e costrizione (*Ivi*, 8). Per capire il paradosso del feticismo, l'autrice torna alla teoria freudiana perché il feticismo, secondo il padre della psicanalisi, include lo spostamento della vista sulla castrazione immaginaria della donna all'oggetto concreto che ci rassicura – scarpe, corsetti, cinture, e così via – che servono come *segni* del pene perduto, ma non hanno un legame diretto con esso (*Ivi*, 10-11). Contrariamente all'opinione diffusa che il feticismo riguarda solo il gusto privato di una minoranza, Mulvey rivela che, in realtà, il feticismo pervade tutti i mass media dove le donne vengono rappresentate come spettacolo, però il messaggio del feticismo non riguarda la donna, ma la ferita narcisistica che lei rappresenta per l'uomo. Le donne sono oggetti esposti da guardare e da osservare. Comunque, esse, in realtà, non ci sono affatto; il vero oggetto esposto è il fallo. Le donne sono semplicemente una tela su cui gli uomini progettano le loro fantasie narcisistiche. Il saggio, dunque, si conclude con una specie di manifesto, invitando le donne a prendere la rappresentazione nelle proprie mani e a esporre le proprie paure e desideri (*Ivi*, 13). Con questo saggio la studiosa costruisce le basi del pensiero principale che concerne la problematica del genere e dei problemi simili nel cinema – la feticizzazione delle donne, l'ossessione del fallo, l'oggettivizzazione attraverso lo sguardo e l'umiliazione delle donne sul grande schermo come punizione per la mancanza (o meno) del fallo.

Inoltre, un altro saggio interessante dello stesso volume è *Film, Feminism and the Avant-Garde*, pubblicato per la prima volta nel 1978, in cui Laura Mulvey analizza le stesse problematiche legate alla rappresentazione della donna nel cinema narrativo classico. Si nota che i primi dibattiti contro il sessismo all'interno dell'industria cinematografica, assieme alle analisi del sessismo nella rappresentazione, erano all'epoca abbastanza attuali. Secondo l'autrice 'donne e cinema' e 'donne nel cinema' esistono da circa un decennio come concetti (Mulvey, 1978:111), ovvero, contestualizzando il periodo, dalla fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta. Si tratta di una problematica di cui si discute ormai da circa 50 anni. Il movimento femminista ha dimostrato il significato politico della cultura nella quale le donne sono assenti.

> Ampiamente escluse dalle tradizioni artistiche, soggette all'ideologia patriarcale all'interno di letteratura, arti popolari e rappresentazione visiva, le donne hanno dovuto formulare un'opposizione al sessismo culturale e scoprire i modi dell'espressione che rompevano con un'arte che dipendeva, per la sua esistenza, da un concetto di creatività esclusivamente maschile. (*Ibidem*)

La studiosa ricorda gli inizi degli anni Settanta quando *Women and Film,* la prima rivista della critica cinematografica femminista, venne pubblicata, seguita dai primi due festival del cinema

delle donne. “Questi eventi sono stati la risposta in termini filmici all’attenzione iniziale dal movimento delle donne alla politica della rappresentazione” (Ivi, 113). La critica cinematografica femminista esponeva e protestava contro lo sfruttamento delle donne come *immagini*, sempre nei ruoli passivi. Laura Mulvey afferma che “la richiesta principale era di sostituire quel modello di ruolo femminile con un altro, più forte e più indipendente. O di trovare le immagini delle donne che erano realistiche e rilevanti per una reale esperienza di vita femminile” (*Ivi*, 115). In realtà, si capisce che non basta solo cambiare il contenuto basandosi sul rovesciamento dei ruoli dei due generi perché così si riproducono le convenzioni stabilite dalla produzione maschilista. Quindi, l’autrice ribadisce che c’è la necessità di un nuovo cinema in accordo con il pensiero femminista (*Ivi*, 119). La studiosa conclude che il passo successivo dovrebbe essere il ruolo attivo della donna in cui le donne parlano per se stesse, oltre alla ridefinizione della ‘femminilità’ prescritta dal patriarcato (*Ivi*, 121). Di nuovo, si sottolinea il contributo dato della psicanalisi freudiana.

> Freud mostrò come, dal punto di vista psicanalitico, le cose possono raramente essere quello che sembrano. Per questo, l’immagine della donna nella rappresentazione patriarcale si riferisce in primis alle connotazioni all’interno dell’inconscio maschile, alle sue paure e fantasie. (*Ivi*, 122)

Come già elaborato nel suo saggio *Piacere visivo e il cinema narrativo*, Laura Mulvey accenna che “la psicanalisi può essere utilizzata per rivelare il modo in cui le convenzioni del cinema narrativo sono fatte su misura del desiderio dominante” (*Ibidem*), ovvero quello maschile. Ma nonostante la necessità di un altro cinema, Mulvey nota che esso, polemicamente, punterebbe sul piacere inerente all’esperienza cinematografica, che si basa sugli stereotipi di genere (*Ivi*, 123). I punti principali, elaborati nel suo saggio-manifesto, restano ancora problematici e discussi anche anni dopo, dall’autrice stessa, ma anche dalle altre studiose e rimangono attuali al giorno d’oggi.

Per di più, nel saggio *Melodrama Inside and Outside the Home* del 1986, la studiosa si occupa della rappresentazione delle donne e della problematica delle condizioni delle donne nella sfera privata. Secondo Mulvey, le donne nel melodramma sono madri e casalinghe e occupano soprattutto la sfera privata, spesso in una città industrializzata nel mondo moderno. La loro casa rappresenta la sfera nascosta e invisibile. Il privato viene associato al segreto, e ciò è legato alla sfera della sessualità che però viene repressa dentro la casa. Per questo motivo, c’è per forza un’opposizione, un altro mondo nascosto - quello della sessualità sfrenata e vietata, ovvero della prostituzione, come spesso viene rappresentato nel melodramma (Mulvey, 1986:69). Questi due poli apparentemente opposti creano la tensione tra “il privato rispettabile delle case borghesi e l’‘altro’ mondo della povertà urbana”, però quest’opposizione erode

gradualmente (*Ivi*, 71). La studiosa afferma che "la famiglia è l'unità socialmente accettata che rappresenta la normalità rispettabile ma, allo stesso tempo, anche la fonte della devianza, della psicosi e della disperazione" (*Ivi*, 73). Inoltre, nella casa familiare si può trovare il dramma di un'intensità claustrofobica rappresentando le passioni e gli antagonismi che ci sono dietro. Lo spazio della casa può essere legato, metaforicamente, allo spazio dell'interiorità umana, delle emozioni e dell'inconscio, secondo Mulvey (*Ivi*, 74). Proprio sotto questo aspetto, è significativo che la teoria femminista della cultura popolare (che, quindi, riguarda anche il cinema) si sia concentrata sull'attenzione politica al posto della donna a casa e in famiglia e anche sui processi che producono l'immagine della donna come 'significante della sessualità' e che abbia cercato di creare la politica sessuale attorno alla rappresentazione che sposta ed altera i discorsi precedenti. Per di più, la studiosa nota che la questione di come e dove le donne si sono posizionate in relazione alla lingua e alla cultura dominante ha accentuato la loro marginalità; in questo senso le donne sono posizionate vicino al silenzio. Questo significa che il vocabolario datogli è limitato ed è questa la caratteristica dell'oppressione (*Ivi*, 75). In questo senso, assume un ruolo di grande importanza la figura della madre che "è 'significante della censura'" (*Ivi*, 76). L'autrice spiega che in questo caso il silenzio è duplice: da una parte c'è la madre che rappresenta il silenzio imposto dalla censura e d'altra c'è il contenimento e la costrizione della madre stessa nella lingua della dominazione patriarcale (*Ibidem*). Dunque, la studiosa dimostra che il meccanismo dietro il melodramma, spesso inteso come un genere per il pubblico femminile, segue una forte logica patriarcale in cui le donne sono legate alla sfera privata che, paradossalmente, allo stesso tempo, si avvicina alla sfera nascosta della sessualità. Le donne praticamente non hanno la propria voce, ma sono assoggettate all'oppressione e al silenzio, ad essere viste, ma non ascoltate.

Nel libro *Reclaiming the Archive: Feminism and Film History* del 2010, si trova il saggio del 2001 *Unmasking the Gaze. Feminist Film Theory, History, and Film Studies* in cui la studiosa rivisita le proprie posizioni sulla teoria cinematografica femminista e propone la sua prospettiva riguardo alla critica odierna. Accentua l'importanza del contesto sociale nel linguaggio del cinema perché esso funziona in una duplice direzione: "Mentre il cinema riflette la società che lo produce, le sue immagini mediatiche, forme, linguaggio cinematico contribuiscono al modo in cui la società capisce e internalizza se stessa come immagine" (Mulvey, 2001:19). L'autrice fa un esame retrospettivo del suo testo chiave *Piacere visivo e cinema narrativo* dove affermava che "lo sguardo cinematografico erotizzato veniva costruito testualmente, iscritto sullo schermo attraverso la sua organizzazione cinematografica" (Mulvey,

1975, cit. in Mulvey, 2001:20) e che questo modo di guardare viene inteso come "maschile", in linea con la terminologia freudiana che riguarda il piacere di guardare, il voyeurismo, percepito come attivo e, perciò, metaforicamente maschile (Mulvey, 2001:20). Poi, con i cambiamenti economici e sociali, appare la nuova Donna, le cui libertà vengono celebrate anche sullo schermo, ma come ce lo ricorda l'autrice, la questione che si poneva inevitabilmente era quanta libertà, ovvero, più precisamente, quanta libertà sessuale. Mulvey ribadisce che, tuttavia, la libertà e l'indipendenza sono rimaste entro i limiti della morale sessuale per poter portare l'eroina verso la tradizione e la stabilità del matrimonio convenzionale ed eteronormativo. Quindi, benché nella cultura e nell'esperienza quotidiana la sessualità femminile attiva nonché assertiva fosse già riconosciuta, era contorta dall'ipocrisia e dall'ansia sociale. La donna e la sua sessualità, però, da quel punto in poi potevano essere mercificate (*Ivi*, 24). È interessante che l'autrice, tornando ai punti principali del suo saggio-manifesto, ammetta che prima si era concentrata troppo sulle strutture psichiche del piacere cinematografico, soprattutto sulla specificità dello sguardo maschile, però afferma che la prospettiva di *Piacere visivo e cinema narrativo* ha smascherato la centralità del sesso e della sessualità, anche se censurato, nell'industria cinematografica hollywoodiana (*Ivi*, 29). Da ciò si può pertanto dedurre che il cinema ha un ruolo importante nella costruzione della femminilità, dell'immagine della donna e della sua sessualità. Mulvey, quindi, conclude che il corpus dei film testimonia, visualizza e preserva il complesso intreccio tra il cinema e la femminilità (*Ivi*, 30).

Quarant'anni dopo *Piacere visivo e cinema narrativo*, Laura Mulvey rivisita il suo saggio emblematico dalla prospettiva contemporanea nel testo del 2015, *Visual pleasure at 40*. L'autrice ribadisce che le immagini delle donne, prodotte per il piacere maschile, circolavano nel capitalismo come merce (Mulvey, 2015:481-482) grazie alla riproduzione meccanica. Aggiunge che credeva sempre che il cinema avesse l'abilità formale di manipolare la struttura del modo di guardare e il piacere di guardare degli spettatori (*Ivi*, 482). Il suo rapporto con il cinema hollywoodiano è sempre stato ambiguo e conflittuale. Comunque, il suo più grande contributo è stato sicuramente la nozione della relazione complicata fra il piacere e il potere sempre inerente al cinema, che ha ispirato tante altre studiose, e la sua nozione dello sguardo maschile è servita come base per l'intera teoria cinematografica femminista, nonché il suo approccio psicoanalitico. Mulvey nota che "solo la teoria psicanalitica poteva relazionare le immagini oppressive (…) delle donne all'inconscio patriarcale che le produceva" (*Ivi*, 484). Aggiunge che le strategie cinematografiche nel cinema hollywoodiano erano basate sulla divisone tra i generi, attorno al sistema binario attivo/passivo, maschile/femminile. Per Freud,

questo sistema binario non corrispondeva ad un genere determinato della psiche umana, ma si poteva trovare sia nel desiderio maschile che in quello femminile. Ciò nonostante, le culture popolari tendevano sempre a collegarlo con eterosessualità monodimensionale. Inoltre, Mulvey ribadisce che l'analisi delle immagini come sintomi dell'inconscio maschile hanno permesso e reso possibile che gli oggetti criticati sopravvivessero (*Ibidem*). Secondo la studiosa, il punto cruciale è che le immagini che coinvolgono o implicano lo sfruttamento delle donne sono ancora pervasive e che ora pure gli uomini vengono sfruttati e mercificati in modo simile. Proprio per questo ritiene che la politica abbia bisogno della psicanalisi e che la teoria femminista sia sempre più rilevante, ora più che mai prima (*Ivi*, 485). Per concludere, Mulvey costata che:

> La 'Teoria' si sforza ancora di vedere con gli occhi mentali, di capire il significato delle azioni o delle immagini che reprimono o negano le loro origini psichiche, e di capire la relazione fra l'apparenza della politica e il suo inconscio. (*Ibidem*)

Il lavoro della teoria, dunque, non è ancora completato e serve per svelare i processi che accadono inconsciamente durante la consumazione delle immagini cinematografiche.

2.2. Sviluppo del pensiero femminista nel cinema oltre Laura Mulvey

2.2.1. Elisabeth Wright

Dagli anni Settanta in poi, le pubblicazioni di Laura Mulvey scuotono la comunità accademica che si occupa della teoria cinematografica e negli anni Ottanta, molte studiose pubblicano saggi occupandosi e/o partendo dai temi aperti nel *Piacere visivo e cinema narrativo* come, per esempio, lo sguardo. Anche nel libro *Psychoanalytic Criticism. Theory in Practice* pubblicato per la prima volta nel 1984, l'autrice Elisabeth Wright si occupa delle idee lacaniane che riguardano lo sguardo nel capitolo *Structural Psychoanalysis: Psyche as Text*. Questo capitolo riassume il pensiero lacaniano legato allo sguardo e lo completa con le teorie recenti di Christian Metz che hanno come base Lacan e Freud. Come viene spiegato, per Lacan (1966), il desiderio esiste, fino ad un certo punto, in tutto ciò che viene visto, ma dato che quel desiderio è inconscio, ci sarà sempre un 'mal-vedere', una *méconnaissance*[3]. L'inconscio e la repressione, il desiderio e la mancanza sono elementi antitetici presenti in ogni riconoscimento visivo. Lo schema è esagerato nelle perversioni: l'esibizionista che cerca una perfetta conferma del proprio desiderio nel desiderio immaginato altrui; il voyeur che trova tutto il suo proprio desiderio nel suo proprio guardare (Lacan, 1966, cit. in Wright, 2003:116-117). Gli occhi, uno degli strumenti dell'accesso alla libido, diventano lo strumento della libido che non cerca solo il

[3] Il termine lacaniano di *méconnaissance* corrisponde, grosso modo, a 'disconoscenza', 'disconoscimento'.

piacere. La pulsione sessuale viene deflessa dall'oggetto primario del bambino, la madre, alla ricerca di un oggetto sempre fuori portata. La fantasia è sempre assente da quello che si vede, mentre l'assenza vede attraverso la presenza desiderata. L'occhio non è solo un mero organo di percezione, ma lo è anche di piacere (Lacan, 1966, cit. in Wright, 2003:117). Le idee lacaniane sono cruciali per capire la dinamica dello sguardo nel cinema e, come si può intuire, il meccanismo dello sguardo è essenziale per la produzione e lo sviluppo del desiderio.
Inoltre, Wright cita anche le idee del teorico Christian Metz (1982) che si serviva della teoria freudiana, kleiniana e lacaniana per analizzare il fascino che il cinema ha per lo spettatore. Nel saggio si spiega quello che Metz dice rispetto all'industria cinematografica che cerca di indurre 'il piacere filmico' garantendo il desiderato. Il cinema alletta l'io essendo l'immagine del suo io specchiato, lo schermo è pronto per il guardare narcisistico, lo specchio per specchiare, quindi un doppio del suo doppio. Si tratta proprio dello specchio lacaniano attraverso cui l'io insegue l'immagine preferita di sé. Inoltre, spiega che non esiste il riconoscimento dello schermo come l'immagine specchiata perché lo spettatore viene ingannato in modo da identificarsi con la macchina da presa. Comunque, nel sottolineare l'importanza dello sguardo, il teorico considera feticismo, voyeurismo ed esibizionismo come perversioni della libido che sono alla base del cosiddetto 'regime scopico' del cinema (Metz, 1982, cit. in Wright, 2003:119-120). In questo capitolo si cerca di spiegare il meccanismo dello sguardo grazie al quale si prova l'attrazione per il cinema, il piacere nel guardare. Il desiderio che si disseta, ma anche sviluppa mentre si guarda un film, ha le sue origini nell'inconscio e può essere spiegato in termini psicanalitici.

2.2.2. Barbara Freedman

Anche la studiosa Freedman nel suo capitolo chiamato *Uno sguardo fratturato: Teatro, cinema, psicanalisi*[4] tratta la problematica dello sguardo nel teatro e nel cinema e fa riferimento alla stessa opera di Metz *Cinema e psicanalisi: il significante immaginario* (1982). L'osservazione iniziale parte dalla supposizione che la realtà sia fisicamente presente a teatro, è nello stesso spazio. Il cinema, d'altra parte, la offre solo in effigie, in un'*altra parte* primordiale. Per questo motivo, il desiderio nel cinema dipende dall'assenza dell'altro. Secondo Metz, durante la proiezione del film, il pubblico è presente e consapevole dell'attore, ma l'attore è assente. D'altro canto, durante le riprese, l'attore è presente, mentre il pubblico non c'è. Quindi, lo scambio tra il vedere e l'essere visti sarà fratturato nel suo centro e queste due metà

[4] Titolo originale in inglese: *A Fractured Gaze: Theater, Cinema, Psychoanalysis.*

saranno assegnate ai momenti differenti, provocando così un'ulteriore scissione. Lo studioso afferma che, nell'esperienza cinematografica, l'identificazione accade *sia* con il voyeur *sia* con l'esibizionista e così, dunque, nega la reciprocità tra il voyeurismo e l'esibizionismo che il teatro, però, apertamente ammette (Metz, 1982, cit. in Freedman, 1991:49).

Freedman ci ricorda che lo sguardo nella psicanalisi viene definito come la critica della coscienza dello spettatore. La studiosa si serve della teoria lacaniana come base e spiega che i teorici del cinema hanno presto appropriato lo stadio dello specchio di Lacan per spiegare i meccanismi attraverso i quali il soggetto viene inserito nella finzione cinematografica (*Ivi,* 56). Secondo questa tesi della teoria cinematografica, la nostra anticipazione dell'unità corporale nell'immagine idealizzata nello specchio non ha nessuna relazione con il desiderio; quando il desiderio e l'aggressività si infiltrano nello specchio, la questione di chi controlla lo sguardo diventa cruciale. La *jouissance* del puro guardare è il primo passo falso perché la *jouissance* viene associata al piacere, ma anche al dolore (*Ivi*, 58-59). L'autrice fa un altro riferimento all'idea di Lacan che, mentre la nostra relazione con le cose viene stabilita attraverso la visione, c'è sempre qualcosa che sfugge, passa, viene trasmesso, da uno stadio a quello successivo ed è sempre, fino ad un certo punto, eluso da quello che chiamiamo lo sguardo (*Ivi*, 63). Inoltre, si spiega che nel cinema si finge di non sapere di essere visto e così si mette in atto una duplice fantasia, che è essenzialmente paranoica: la fantasia dell'attore guardato senza sapere chi lo guarda, e la fantasia dello spettatore di guardare la gente che non si accorge di essere vista (Metz, 1982, cit. in Freedman, 1991:66). Freedman ribadisce che le implicazioni del voyeurismo e della paranoia sono stati studiati ampiamente nella teoria cinematografica. La paura del paranoico si basa sulla fantasia di essere oggetto dello sguardo che non potrà mai ricambiare e in questo senso può anche essere legato al piacere voyeuristico del cinema (*Ivi*, 67). Nel cinema il soggetto è in realtà identificato come l'oggetto dello sguardo altrui (*Ivi*, 68). Anche l'opera di Paul Willemen, a cui si fa riferimento, lo suggerisce in quanto si appropria della teoria lacaniana dello sguardo per la teoria del quarto sguardo nel cinema in cui lo spettatore è sorpreso dallo sguardo immaginato dalla macchina da presa. Il quarto sguardo viene aggiunto ai tre già stabiliti da Laura Mulvey (lo sguardo della macchina da presa che registra, quello del pubblico e lo sguardo dei personaggi dentro il film). Il quarto sguardo è uno sguardo immaginato vissuto dal pubblico come un senso di essere visti nel processo del guardare (*Ivi*, 69).

2.2.3. Mary Ann Doane

Nell'introduzione del volume *Re-Vision Essays in Feminist Film Criticism* del 1984, le editrici Doane, Mellencamp e Williams hanno intenzione di presentare un breve riassunto critico che riguarda la critica cinematografica femminista ed elencano i momenti principali – dal suo esordio con il saggio di Laura Mulvey, ai giorni d'oggi. Si nota che, dal movimento femminista nel decennio fra gli anni Settanta e gli anni Ottanta, questo pensiero si è formato in un vero e proprio campo accademico (Doane, Mellencamp, Williams, 1984:1). Ciò nonostante, si ribadisce che il discorso femminista, però, può essere scritto solo come una contro-storia, una revisione del canone tradizionale, visto che ci sono ancora tante revisioni che vanno fatte per poter parlare di una vera storia delle donne (*Ivi*, 2). Le studiose elencano le tendenze che si notano in quel periodo (tra gli anni Settanta e Ottanta): emergono i primi film documentari femministi insieme ai primi festival del cinema delle donne come parte integrante dell'attivismo, si testimonia che si inizia a studiare la rappresentazione della donna nel cinema fatto da registi maschi e che l'immagine della donna appare come tema anche nelle altre discipline (per esempio nella critica letteraria e nella storia dell'arte) per indagare sugli stereotipi, inizia la riscoperta delle cineaste prima perdute e dimenticate, si introducono le nuove teorie critiche di semiologia e psicanalisi e, per finire, inizia l'ascesa della critica cinematografica femminista come campo accademico che ha iniziato a produrre una generazione di studiose della cinematografia femminista (*Ivi*, 4). Comunque, malgrado gli sforzi e i progressi che riguardano la tematica, le autrici convengono sul fatto che la vera problematica dell'analisi femminista si trova nel proprio processo di rappresentazione audiovisiva perché "la nozione della 'donna' nella società patriarcale è un costrutto narcisistico in quanto il femminile esiste sempre, in un modo o l'altro, per essere visto e guardato" (*Ivi*, 6). Così, si può notare che il problema presentato nel *Piacere visivo e cinema narrativo* è, purtroppo, ancora attuale e non superato. Si lascia dedurre che non esiste una soluzione semplice come credeva Mulvey, visto che il cinema d'avanguardia non può sostituire e ancora meno competere con il cinema narrativo che è attraente e piacevole. Il problema è molto più complesso perché deriva dalla differenza assegnata alla donna dal sistema patriarcale. Tuttavia, le autrici si appoggiano all'idea di Barthes (1977) di non distruggere né valorizzare le differenze, ma di moltiplicare e disperdere le differenze, di andare nella direzione di un mondo dove la differenza non sia sinonimo di esclusione. Cercano di dare un valido contributo e cioè rompere il costrutto monolitico di differenza sessuale e la "revisione" nel titolo implica non solo la revisione delle formulazioni femministe precedenti, ma anche il senso di rivendicazione

della visione (*Ivi*, 14). Concludono che l'obiettivo principale è di vedere la differenza in modo diverso, di rivedere l'apprensione di differenza sessuale e di moltiplicare le differenze per allontanarsi dall'omogeneità (*Ivi*, 15) e dai modelli precedenti.

Una soluzione possibile la si può trovare nel saggio di Mary Ann Doane *The "Woman's Film": Possession and Address* che appartiene allo stesso volume e tratta la problematica del cinema delle donne e per le donne. La studiosa analizza le precedenti teorie che riguardano la posizione dello spettatore, da cui le donne erano escluse a causa della specificità non solo storica ma anche sessuale, perché si presuppone sempre e comunque che lo spettatore sia maschile. Anche se quest'approccio era produttivo per la comprensione del cinema classico, in realtà, ripete solo la tendenza della psicanalisi di concentrarsi sulla psiche maschile a scapito di quella femminile. Inoltre, si fa cenno anche al fatto che la differenza sessuale viene ignorata quando si parla della spettatorialità. Il cinema delle donne è, quindi, determinato dal presupposto che siano le donne le principali se non addirittura le uniche spettatrici e perciò è essenziale vedere qual è la posizione assegnata a queste ultime (Doane, 1984:68). La studiosa si chiede che tipo di processo cerca di attivare il guardare del "cinema delle donne", visto che è orientato al pubblico femminile e vede come problema cruciale "la possibilità di costruire una 'spettatrice', data la dipendenza del cinema dal voyeurismo e feticismo" (*Ivi*, 68-69). Secondo Doane, vista la 'mascolinizzazione' del processo di guardare nel cinema, c'è una certa instabilità nella costruzione dell'immaginazione femminile che per qualche motivo include la persecuzione della donna da parte del marito, della famiglia, dell'amante. La studiosa dice che esiste un'associazione quasi ossessiva della protagonista con qualche deviazione dalla norma di stabilità mentale, e ciò risulta nella ricerca ricorrente dei meccanismi psichici che vengono spesso associati con "la condizione femminile", ovvero con masochismo, isteria, nevrosi, paranoia. L'identità femminile viene costruita come oggetto e non come soggetto per cui l'indagine delle contraddizioni che risultano dalla soggettività femminile (nel cinema delle donne) potrebbe essere molto produttiva (*Ivi*, 69).

L'autrice cita il saggio di Laura Mulvey che si concentra sul piacere visivo nei film con il protagonista maschile, ma sottolinea che il cinema delle donne che è incentrato sulla protagonista, mettendola nella posizione di agente, resiste all'analisi che accentua la "guardabilità" della donna, all'oggettivazione della donna come spettacolo secondo la struttura maschile dello sguardo. La studiosa aggiunge che il presupposto di una spettatrice (quindi, specificata come donna) porta in sé il presupposto che lei non adotti la posizione maschile rispetto all'immagine del corpo femminile. In altre parole, siccome lo sguardo femminile non

è associato ai meccanismi psichici del voyeurismo o feticismo, non c'è più bisogno di investire lo sguardo con il desiderio allo stesso modo. Avviene, dunque, una certa de-spettacolarizzazione, una deflessione dell'energia scopofila in altre direzioni, via dal corpo femminile. Il processo di guardare ormai diventa investito di paura, di ansia perché non ha più l'oggetto (*Ivi*, 70). Inoltre, la studiosa riesamina la posizione masochista sempre assegnata alla donna, tornando alle basi freudiane della critica cinematografica femminista. Il masochismo che Freud (1963) attribuisce al pervertito classico (di solito maschile) viene etichettato come "femminile" proprio perché le fantasie legate a questo tipo di masochismo situano il soggetto nella posizione femminile visto che lui viene castrato, che è passivo nell'amplesso. Comunque, per Freud esiste un paradosso nel piacere-nel-dolore che considera una manifestazione della pulsione di morte (Freud, 1963, cit. in Doane, 1984:77-78). È interessante, come nota l'autrice, che l'uomo, comunque, ritiene la sua identità, l'io e la gratificazione che proviene dall'atto masochista, mentre la fantasia masochista della donna, d'altra parte, viene desessualizzata (Doane, 1984:78). Nel cinema classico, la donna è spettacolo, quindi il suo corpo è sessualità. Quando lo sguardo si de-eroticizza, come succede nel cinema delle donne, la spettatrice viene disincarnata e il cinema non riflette niente per la donna, le nega l'identificazione immaginaria. Quindi, tornando al contesto cinematografico, Doane conclude che:

> Confrontato con il testo hollywoodiano classico che si rivolge all'uomo, la spettatrice ha praticamente due modi di entrata: attraverso l'identificazione narcisistica con la figura femminile come spettacolo oppure attraverso un'identificazione 'trasvestita' con il protagonista maschile attivo. (*Ivi*, 79)

Il problema che l'autrice sottolinea è l'instabilità della posizione della spettatrice che oscilla tra l'uomo e la donna e dovrebbe assumere entrambe le posizioni. Il cinema delle donne è orientato, presumibilmente, al pubblico femminile e pretende di offrire alla spettatrice un'altra identità rispetto a quella del protagonista maschile, però le opzioni esistenti sono, in realtà, problematiche. Mary Ann Doane sottolinea che, proprio nella società patriarcale, la desessualizzazione del corpo femminile è, fondamentalmente, la negazione della sua propria esistenza. La conclusione a cui giunge è quella che il problema principale è proprio il fatto che lo sguardo cinematografico è fortemente dipendente dalle strutture maschili del guardare. Per di più, se nel cinema delle donne, il corpo femminile sparisce, e la donna viene quindi disincarnata, non può avere uno sguardo perché non può guardare senza corpo (*Ivi*, 80). Insomma, nel saggio la studiosa dimostra che il tentativo del cinema delle donne, nonostante le buone intenzioni, non è riuscito a risolvere i problemi principali nella costruzione della figura femminile nel cinema, ovvero, lo sguardo. Se non rimane maschile, sparisce e il radicamento

della posizione della donna alla fine non va oltre quella del sistema patriarcale e, quindi, non si giunge alla soluzione della problematica o, quantomeno, essa lascia molto a desiderare.

2.2.4. E. Ann Kaplan

Nel libro *Women and Film. Both Sides of the Camera* pubblicato per la prima volta nel 1983, E. Ann Kaplan, una delle studiose di spicco della teoria cinematografica femminista, discute della posizione delle donne nel cinema. Nell'introduzione la studiosa nota che, mentre alcuni schemi che riguardano le donne sono legati ad un certo contesto storico, gli altri schemi in relazione al matrimonio, la sessualità e la famiglia trascendono le categorie storiche tradizionali. A suo avviso, ciò accade perché le donne, in quanto relegate all'assenza, al silenzio e alla marginalità sono anche ai margini del discorso storico, e talvolta persino fuori dalla storia (e dalla cultura), che è stata definita come la storia di uomini bianchi (di solito appartenenti alla classe borghese) (2001:2). L'autrice spiega che i meccanismi che controllavano la sessualità femminile nelle epoche precedenti hanno riconosciuto il pericolo nella sessualità femminile per cui essa era repressa (*Ivi*, 4). Si nota il legame fra i tentativi maschili di feticizzare le donne e la repressione del *maternage*[5] nel patriarcato – la studiosa aggiunge che l'analisi della rappresentazione della Madre nel cinema hollywoodiano potrebbe portare alla luce il parallelo rifiuto della Madre (*Ivi*, 5) e dice che l'opera di Julia Kristeva potrebbe suggerire i motivi possibili per la repressione del *maternage* nel patriarcato e anche i modi in cui il legame fra la madre e la figlia potrebbe essere sovversivo. Kristeva distingue fra gli aspetti simbolici e non-simbolici della Maternità, e il patriarcato insiste sull'aspetto simbolico. Questo riguarda il desiderio della figlia di portare il figlio del proprio padre (Kristeva, 1980, cit. in Kaplan, 2001:6). Kaplan crede che la figura della Madre offra la possibilità di rompere con il discorso patriarcale visto che lei non è stata completamente appropriata dalla cultura dominante (Kaplan, 2001:11). La studiosa costata che l'immagine può essere vista da critici sociologici, in quanto tipi di ruoli (l'immagine della casalinga, del maschio macho (eroe), antieroe, prostituta, ecc.) e si paragona la rappresentazione di questi ruoli nel cinema ai ruoli della gente nella società. Il problema di questo punto di vista è che si ignora la *mediazione* del cinema come forma artistica, ovvero il fatto che queste immagini sono costruite (*Ivi*, 15). Comunque, si rimprovera a quest'approccio il suo semplicismo nel collegare il cinema alla vita reale.

Il primo capitolo dal nome *Is the gaze male?* [6], provocatoriamente, esamina lo sguardo, sin dall'inizio della teoria cinematografica femminista definito come maschile. Si dice che fin dagli

[5] Tradotto dall'inglese *mothering.*
[6] Il titolo tradotto è: *Lo sguardo è maschile?*

inizi del movimento femminista negli anni Settanta, la critica si concentra su *come il significato viene prodotto* nei film, piuttosto che sul "contenuto" e accentua il legame fra i processi di psicanalisi e di cinema (*Ivi*, 23). Si ribadisce che i segni nel cinema hollywoodiano trasmettono l'ideologia patriarcale soggiacente nelle nostre strutture sociali e che crea donne in modi molto particolari che riflettono i bisogni patriarcali, l'inconscio patriarcale. Per questo ci si deve chiedere se lo sguardo è *necessariamente* maschile (per motivi inerenti alla struttura della lingua, all'inconscio, ai sistemi simbolici, alle strutture sociali) (*Ivi*, 24), riesaminando la posizione di Mulvey e di molte altre studiose che hanno sostenuto questo punto di vista. Inoltre, si fa cenno al fatto che si deve porre la domanda su come potremmo strutturare il discorso cinematografico perché le donne abbiano il controllo dello sguardo e, se questo fosse possibile, se le donne vorrebbero possedere lo sguardo (*Ivi*, 25). Kaplan afferma che i miti patriarcali hanno posizionato le donne come l'Altro che non cambia. Il melodramma, genere ideato specificamente per le donne, espone limitazioni che la famiglia nucleare capitalista impone alle donne e, allo stesso tempo, "educa" le donne ad accettare queste costrizioni come "naturali", inevitabili. Il melodramma viene definito come una forma che riguarda esplicitamente i problemi edipici (relazioni amorose illecite, incestuose, relazioni tra coniugi, tra madre e figlio/a, tra padre e figlio) (*Ibidem*). Seguendo la teoria lacaniana, la donna è il recipiente del desiderio maschile, passiva, il suo piacere sessuale può solo essere costruito attorno alla sua propria oggettivazione. Il maschio adotta il sadismo e la donna il masochismo corrispondente.

> In pratica, questo masochismo viene raramente riflesso in qualcosa in più di una mera tendenza delle donne ad essere passive nelle relazioni sessuali; ma nel contesto del mito, il masochismo è spesso prominente. Potremmo dire che, posizionandosi nella fantasia nell'erotico, la donna si posiziona sia come recipiente passivo del desiderio maschile oppure (…) come una che *guarda* una donna che è recipiente passivo del desiderio maschile e azioni sessuali. (*Ivi*, 26)

Si afferma che va analizzato *come mai* certe cose ci eccitano, come la sessualità è stata costruita nel patriarcato per produrre piacere nelle forme di dominazione-sottomissione (*Ivi*, 27). La passività rivelata nelle fantasie sessuali delle donne viene rinforzata dal modo in cui le donne sono posizionate nel cinema. Spiegando il saggio di Mary Ann Doane *The 'Woman's Film': Possession and Address*" (Doane, 1981, cit. in Kaplan, 2001) si dimostra che in un genere cinematografico (per esempio melodramma) che costruisce la spettatrice, lo spettatore si fa partecipare in quello che è essenzialmente una fantasia masochistica. Comunque, va ancora spiegato perché le donne nella posizione dominante sono sempre nella posizione *maschile*? Si può immaginare una posizione dominante femminile che sarebbe diversa qualitativamente dalla forma di dominazione maschile o c'è una mera possibilità per entrambi i generi che occupano le posizioni che conosciamo come "maschili" e femminili" (*Ivi*, 28)? E. Ann Kaplan ritiene

significativo il fatto che, quando l'uomo esce dal suo ruolo tradizionale attivo e diventa un oggetto sessuale, la donna assume il ruolo "maschile" e diventa portatrice dello sguardo, perdendo le sue tradizionali caratteristiche femminili; non il suo fascino fisico, ma piuttosto la gentilezza, l'umanità, i tratti materni, e diventa frigida, ambiziosa, manipolatrice, come l'uomo la cui posizione ha usurpato (*Ivi*, 29). Quindi, alle donne è stato permesso di assumere la posizione maschile ma solo a patto che l'uomo assuma la posizione della donna perché così la struttura tradizionale rimane intatta. In questo modo, si può concludere, che non c'è stato un progresso perché niente è essenzialmente cambiato (*Ibidem*). La studiosa insiste che si debba esaminare la struttura di dominazione-sottomissione. "Lo sguardo non è necessariamente maschile (letteralmente), ma possedere ed attivare lo sguardo, data la nostra lingua e la struttura dell'inconscio, significa essere nella posizione 'maschile'" (*Ivi*, 30). Lo spiega ulteriormente:

> Gli uomini non solo guardano; il loro sguardo porta con sé il potere dell'azione del possesso che manca allo sguardo femminile. Le donne ricevono e ricambiano lo sguardo, ma non possono agire. Di più, la sessualizzazione e l'oggettivazione delle donne non ha l'erotismo come il solo fine; dal punto di vista psicanalitico, è disegnato per annientare la minaccia che la donna rappresenta. (*Ivi*, 31)

Per questo motivo il progetto appoggia il cinema alternativo di avanguardia, ma Kaplan nota che le critiche femministe si sono trovate in una situazione paradossale: tutti siamo affascinati dai film hollywoodiani, piuttosto che dai film d'avanguardia, perché i primi portano il piacere, che, però, deriva dall'identificazione con l'oggettivazione. La posizione delle donne di essere oggetti dello sguardo (maschile) è diventata sessualmente piacevole (*Ivi*, 33).

Solo nella conclusione in cui si occupa della maternità e del discorso patriarcale, Ann E. Kaplan accenna a quest'unico spazio riservato solo alle donne. Paragona le differenti esperienze di genere nell'educazione materna secondo le idee di Nancy Chodorow (1978). Si parte dal presupposto che la relazione della figlia con la madre rimanga sempre incompleta. Nell'eterosessualità, la figlia viene costretta ad allontanarsi dal suo oggetto di amore primario, mentre il figlio, sposandosi con una come sua madre, può riprendere ciò che aveva in un'altra forma. La figlia deve trasferire il suo bisogno d'amore verso il padre che non la soddisfa mai. Kaplan osserva che la maternità è l'unico luogo che permette di riformulare la posizione delle donne, solo perché il patriarcato non se n'è occupato. La maternità è stata repressa a tutti i livelli tranne quelli della romanticizzazione e idealizzazione (*Ivi*, 201). Comunque, la studiosa ribadisce che la Maternità e il fatto di aver vissuto un *maternage* non possono essere repressi.

> L'intera costruzione delle donne nel patriarcato come "mancanti" si può capire come emergente dal bisogno di reprimere il *maternage* e i resti dei ricordi dolorosi che ha lasciato nell'uomo. Il fallo, fungendo da significato, può essere messo in moto solo con l'Altro mancante e questo ha provocato la messa a fuoco maschile della castrazione. Ma è possibile che questa messa a fuoco sia stata ideata per mascherare la minaccia ancora più grande che rappresenta il *maternage*? (*Ivi*, 202)

Proprio per questo, sottolinea che è cruciale focalizzarsi sulla Maternità se le donne vogliono andare avanti. Si accennano le conclusioni di Adrianne Rich (1976) che afferma che l'antica invidia, timore e terrore maschile della capacità femminile di creare la vita si è manifestata ripetutamente nella forma di odio per ogni aspetto della creatività femminile. Ann E. Kaplan, seguendo questa logica, conclude che i sentimenti intensi che sorgono dalle esperienze precoci con il genitore femminile provocano il patriarcato a reprimere la madre e ad accentuare la mancanza della donna. Kaplan conclude che i meccanismi di dominazione-sottomissione, voyeurismo-feticismo possono essere costrutti proprio con questo fine. Ma siccome la maternità è un'area ancora vaga, ci permette di riformulare la posizione, trattarla come il punto di partenza, e non la fine, che può servire a ripensare la differenza tra i generi (Kaplan, 2001:202). Quindi, tornando alla questione dello sguardo, la studiosa ribadisce che la dominazione dello sguardo maschile fa parte della strategia patriarcale di contenere la minaccia che la madre incorpora (*Ivi*, 205). Citando Eleanor Maccoby e John Martin (1983), si osserva che tutto ruota attorno al problema del piacere, ma le strutture patriarcali ci hanno fatto dimenticare il vincolo reciproco, piacevole che tutti e tutte abbiamo vissuto con le nostre madri. Alcuni studi recenti hanno mostrato che lo sguardo si mette in moto per la prima volta nella relazione madre-figlio/a. Ma questo è il guardare reciproco, piuttosto che quello tra soggetto-oggetto che riduce uno alla posizione di sottomissione (*Ibidem*). Una parte della Maternità resta fuori dalle strutture patriarcali ed elude il controllo patriarcale, è questo il vantaggio su cui le donne potrebbero giocare. In effetti, Kaplan ribadisce che l'estremismo della dominazione patriarcale nei confronti della sessualità femminile potrebbe essere la reazione all'impotenza di fronte alla minaccia che la Maternità rappresenta. Alla fine del saggio, la studiosa si chiede che cosa debba succedere per andare oltre questi antichi modelli culturali di opposizione, questi binarismi semplicistici come maschile-femminile, dominante-sottomesso, attivo-passivo, natura-cultura... Si conclude con l'invito a una riflessione sui modelli esistenti e si afferma che, se le differenze tra i generi rigidamente definite hanno creato la paura dell'Altro, noi dobbiamo riflettere sui modi di trascendere le polarità che ci hanno portato dolore (*Ivi*, 206). Si può osservare che, nonostante il fatto che questo saggio fosse scritto quasi quarant'anni fa, la problematica trattata rimane ancora attuale perché la struttura del cinema classico è cambiata poco e il superamento dei modelli ormai obsoleti è piuttosto una necessità al giorno d'oggi.

2.2.5. Linda Williams

Tornando al tema dello sguardo, soprattutto quello femminile, è interessante esaminare il saggio *When the Woman Looks* dell'altra autrice del volume *Re-vision Essays in Feminist Film Criticism* (1984), Linda Williams, che si occupa dello sguardo femminile, ovvero del rifiuto femminile di guardare. In sostanza, l'autrice ribadisce che ci sono dei motivi eccellenti per cui le donne rifiutano di guardaree tra i quali, il principale sarebbe proprio il fatto che alla donna viene spesso chiesto di testimoniare la propria impotenza davanti alle violenze che subisce, come stupro, mutilazione e uccisione. Per di più, si aggiunge un altro motivo per cui le donne si rifiutano di guardare - il fatto che sullo schermo c'è troppo poco (materiale) offerto a loro con cui potersi identificare. Si nota che, come la spettatrice, anche la protagonista spesso non guarda o non ricambia lo sguardo al maschio che la desidera. Non sorprende, quindi, che la protagonista di molti film muti è cieca, sia metaforicamente e sia letteralmente perché così non può ricambiare lo sguardo (Williams, 1984:83) –atto questo che la metterebbe in una posizione incriminante perché, come nota l'autrice, "la visione potrebbe essere il più importante segno della sua purezza sessuale" (*Ibidem*). D'altro canto, ci sono delle eroine che ricambiano lo sguardo, con gli occhi truccati, accentuati, coraggiosi che possiedono uno sguardo potente. Il problema è il lato morale dubbio di queste eroine che, alla fine, vanno sempre punite. Questo, di conseguenza, toglie legittimità e soggettività autentica a questo sguardo femminile che poi diventa la mera parodia dello sguardo maschile. L'autrice ribadisce che in questo modo "lo sguardo femminile viene punito dai procedimenti narrativi che trasformano la curiosità e il desiderio nella fantasia masochistica" (*Ivi*, 85).

Nella seconda parte del saggio, la studiosa si occupa della figura della madre nel cinema, soprattutto nei film d'orrore. L'autrice ribadisce che il vero trauma del bambino non riguarda il fatto che la madre è stata castrata, anzi, proprio il fatto che non lo è: ovviamente non è mutilata allo stesso modo in cui il bambino lo sarebbe se il suo pene gli fosse tolto. La nozione della donna come la versione castrata dell'uomo è una fantasia consolante intesa per combattere la paura immaginata di ciò che il vero potere di sua madre potrebbe fargli. Questa fantasia protettiva serve a convincersi che le donne sono quello che gli uomini sarebbero se non avessero il pene – privi di sessualità, impotenti e incapaci (Lurie, 1980, cit. in Williams, 1984:89). Quest'idea è ancora più interessante se si ricorda di Kaplan che ribadisce che la Maternità è l'unico spazio che elude il controllo che il patriarcato vuole imporre alle donne e che la rivoluzione dovrebbe cominciare da lì perché l'uomo invidia la capacità femminile di creare la vita e lo nasconde accusando la donna della mancanza del fallo. La madre provoca la paura in

quanto elude il controllo patriarcale grazie al suo potere (pro)creativo. Tornando a Linda Williams, ciò che rappresenta il mostro nel cinema è molto simile alla paura che provoca la madre – non la sua propria mutilazione, ma quella che lei può provocare, il suo potere di trasformare il maschio. Linda Williams deduce che, nel film d'orrore classico, lo sguardo femminile indirizzato al mostro offre almeno una potenzialmente sovversiva ricognizione del potere e della potenza della sessualità non-fallica. È proprio per questo che viene punita con così tanta violenza, data la minaccia che rappresenta per il potere maschile (Williams, 1984:90). Il saggio fa dedurre che lo sguardo femminile che ricambia quello maschile, il desiderio femminile che si vuole soddisfare, non merita altro che la punizione. La soddisfazione sessuale non è qualcosa che le donne possono richiedere, è qualcosa che gli succede, come lo stupro, "come un dono degli dei" (*Ivi*, 95).

Per concludere, Linda Williams mette in evidenza che quello che si propaga come libertà sessuale nei film d'orrore, che diventano sempre più espliciti (per quanto riguarda sia la sessualità e l'erotismo, sia la violenza), l'attenzione all'espressione dei desideri delle donne su cui si punta è, in realtà, direttamente proporzionale alla violenza perpetrata contro le donne. Quindi, anche se è vero che le donne hanno a disposizione il potere e il desiderio sessuale maggiore, esso è solo proporzionale alla violenza che per questo dovrà subire (*Ivi*, 97). Con questo saggio l'autrice dimostra che si tratta di una pseudo-emancipazione delle donne nel cinema e sottolinea che non si sono fatti molti progressi dalla logica patriarcale misogina, rispetto alle figure di donne potenti.

2.2.6. Teresa de Lauretis

Teresa de Lauretis è uno dei personaggi chiave per quanto riguarda lo sviluppo e l'evoluzione della critica cinematografica femminista, e in particolar modo la sua opera *Alice Doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema.* Già nell'introduzione lei cita lo slogan della seconda ondata di femminismo: il personale è politico (de Lauretis, 1984:3), frase questa che sarà significativa per l'intero volume. L'autrice spiega che proprio attraverso i codici culturali si costruisce la soggettività e così la rappresentazione e l'autorappresentazione diventa possibile. Aggiunge che "l'empia alleanza tra il femminismo, la semiotica e il cinema" (Ivi, 4) è di lunga data e che, in linea con il pensiero di Mulvey, la rappresentazione della donna come un oggetto di desiderio e sguardo, come un luogo di sessualità, pervade la nostra cultura e trova la sua più complessa espressione nel cinema narrativo (*Ibidem*). Per l'autrice è importante distinguere tra il termine "donne" con il quale designa i veri esseri storici, la cui esistenza materiale è certa, e

il termine "donna", nel senso di 'diversa dall'uomo' (natura e Madre, oggetto del desiderio maschile). La differenza tra donne come soggetti storici e la nozione di donna come prodotto dei discorsi egemoni non è né una relazione diretta di identità, né la semplice relazione di implicazione (*Ivi*, 5-6). Sia la semiotica che la psicanalisi negano lo status delle donne come soggetti e produttrici della cultura e, come nel cinema, la donna diventa allo stesso tempo l'oggetto e l'origine del desiderio maschile, l'oggetto e il segno della (sua) cultura e creatività. In questo contesto, i processi soggettivi vanno inevitabilmente definiti rispetto al soggetto maschile, con l'uomo come il solo termine di riferimento. Proprio per questo motivo, la posizione della donna nella lingua e nel cinema non è coerente perché si trova nel vuoto del significato (*Ivi*, 8).

Nel primo capitolo, chiamato indicativamente *Attraverso lo specchio: donna, cinema e lingua*[7], la studiosa si occupa della differenza sessuale, delle questioni delle donne che occupano un posto critico nella teoria del materialismo storico del cinema. Si ribadisce che, le donne, come esseri sociali, vengono costruite tramite gli effetti della lingua e della rappresentazione (*Ivi*, 14). Infatti, il cinema e la lingua sono in una stretta relazione, entrambi rappresentano un sistema di segni però, da un punto di vista gerarchico, il cinema è subordinato alla lingua (*Ivi*, 17). Quando si parla della teoria della spettatorialità, De Lauretis ribadisce che nel cinema classico il pubblico femminile si trova nella posizione della spettatrice-soggetto ed ha un doppio legame con questa rappresentazione della donna che evoca direttamente, provoca il suo desiderio e il suo piacere, forma la sua identificazione e la rende complice della produzione della (sua) identità in quanto donna (*Ivi*, 15). Il cinema rappresenta anche la società in un certo modo e dunque il genere, la differenza sessuale, il significato e l'ideologia sono centrali per la teoria cinematografica (*Ivi*, 15-16). Inoltre, la studiosa costata che la posizione attiva del soggetto è negata alle donne in modo duplice: in primo luogo perché vengono definite come veicoli dei segni di comunicazione degli uomini e della loro lingua, e poi anche come portatrici dei loro figli. In secondo luogo, perché la sessualità delle donne viene ridotta alla loro funzione "naturale", quella della gravidanza e del parto, tra la fertilità della natura e la produttività di una macchina. Il desiderio è caratteristica e proprietà degli uomini (*Ivi*, 20).

Nel secondo capitolo *Imaging* la studiosa tratta la rappresentazione della donna nel cinema ili l'immagine della donna creata nel cinema. Afferma che la rappresentazione della donna come immagine e quindi, come oggetto da guardare, è onnipresente nella nostra cultura da molto tempo, prima della nascita del cinema (*Ivi*, 37). Per di più, la rappresentazione della

[7] Il titolo originale: *Through the Looking-Glass: Woman, Cinema and Language.*

donna va letta nel contesto delle ideologie patriarcali, come è stato dimostrato dalla critica femminista (*Ivi*, 38). De Lauretis riprende l'argomento di Mulvey in cui si dice che l'unica alternativa sarebbe il cinema di avanguardia e ribadisce che la sfida consiste soprattutto nell'inventare 'un nuovo linguaggio' del desiderio, per questo cinema alternativo che, però, richiede la decostruzione e il rovesciamento totale del piacere visivo come lo conosciamo (*Ivi*, 58-59). La narratività e la scopofilia eseguono i "miracoli del cinema" (*Ivi*, 67), in quanto il piacere narrativo e visivo costituiscono un quadro di riferimento del cinema, quello che fornisce le misure del desiderio. È interessante che Teresa de Lauretis ammetta che il piacere narrativo e visivo riguardi sia le donne e sia gli uomini con l'unica differenza che gli uomini hanno definito l'oggetto e le modalità della visione, il piacere e il significato basato sull'ideologia patriarcale (*Ivi*, 67). In questo senso, de Lauretis approfondisce il pensiero di Mulvey, aggiungendo che il compito del femminismo teorico di oggi è di articolare le relazioni del soggetto femminile nei confronti della rappresentazione, del significato, della visione e di creare un nuovo quadro di riferimento, un'altra misura del desiderio. A differenza di Mulvey, de Lauretis insiste che ciò non si può fare, distruggendo tutta la coerenza rappresentazionale ed impedendo l'identificazione e la riflessione del soggetto, vuotando la percezione di qualsiasi significato prestabilito. Anzi, ribadisce che il piacere narrativo e visivo non andrebbero considerati come proprietà che appartiene esclusivamente ai codici dominanti il cui unico scopo è quello di 'oppressione' (*Ivi*, 68). Come si può vedere, molto presto le studiose hanno percepito la mancanza e gli ostacoli nel cinema d'avanguardia ideato come cinema delle donne perché anche le spettatrici cercano il piacere visivo e non si identificano nei film che cancellano il desiderio e lo sguardo. Per questo è interessante riflettere anche sulla posizione delle donne e degli uomini.

Il quinto capitolo di *Alice Doesn't* intitolato *Desiderio nella narrazione*[8] tratta la posizione femminile e maschile in generale, anche nel cinema.

> Freud ha concepito la femminilità e la mascolinità in primis nei termini narrativi, piuttosto che visivi. (…) Questo potrebbe aiutare a riconsiderare il problema dell'identificazione femminile. La femminilità e la mascolinità, nella loro storia, sono le posizioni occupate dai soggetti in relazione al desiderio corrispondendo, rispettivamente, agli obiettivi passivi ed attivi della libido. (*Ivi*, 143)

Si afferma che la posizione maschile riguarda quella del soggetto mitico, mentre la posizione femminile riguarda l'ostacolo mitico. Analogamente, parlando di cinema, si potrebbe dire che la spettatrice si identifica allo stesso tempo con il soggetto e lo spazio narrativo, ovvero con ambedue le posizioni. Entrambe sono le identificazioni figurali ed entrambe sono possibili allo

[8] Il titolo originale in inglese è: *Desire in Narrative.*

stesso tempo. Questo modo di identificazione potrebbe sostenere i due lati del desiderio, i due obiettivi – passivo ed attivo: il desiderio per l'altro e il desiderio di essere desiderati dall'altro. Proprio questa, secondo l'autrice, è l'operazione con cui il cinema narrativo ottiene il consenso degli spettatori e seduce le donne grazie alla duplice identificazione, un eccesso di piacere, prodotto dagli spettatori stessi per il cinema e per il profitto della società (*Ibidem*). Insomma, il problema dello sguardo maschile non potrebbe essere risolto facilmente perché comunque stimola il piacere negli spettatori, ma anche nelle spettatrici e si tratta di un meccanismo complesso che non si risolve semplicemente decostruendolo.

Un altro libro importante della studiosa è *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*, in cui spiega che la nozione di genere come differenza sessuale era centrale nella critica della rappresentazione delle immagini culturali e del riesaminare delle teorie della soggettività e testualità (de Lauretis, 1987:1). Comunque, accenna che questa nozione del genere in quanto differenza sessuale, assieme ai suoi derivati (maternità, scrittura femminile, femminilità…), è abbastanza limitante a causa dell'enfasi sul sessuale perché restringe il pensiero femminista a svilupparsi dentro la cornice del sesso universale (donne come esseri diversi dagli uomini, entrambi universalizzati), e ciò rende difficile articolare le differenze delle donne dalla Donna (*Ivi*, 1-2). L'autrice spiega che nella teoria della sessualità come una "tecnologia del sesso" di Foucault (1980), il genere, come rappresentazione e autorappresentazione, è il prodotto di varie tecnologie, come per esempio quella del cinema. Comunque, l'autrice propone che pensare al genere come a un prodotto di diversi meccanismi sociali e quindi va oltre il pensiero di Foucault perché la sua comprensione critica della tecnologia del sesso non teneva conto della sollecitazione differenziale dei soggetti maschili e femminili e così, ignorando gli investimenti conflittuali di uomini e donne nei discorsi e nelle pratiche della sessualità, la sua teoria esclude, difatti, la considerazione del genere (*Ivi*, 2-3). De Lauretis analizza il genere e le sue implicazioni sociali e soggettive. In primo luogo, afferma che il genere è (una) rappresentazione, il che non significa che non ha delle implicazioni concrete e reali nella vita materiale degli individui. D'altra parte, la rappresentazione del genere *è* la sua costruzione. La costruzione del genere, inoltre, continua anche oggi nei media, a scuola, in famiglia, ecc. In modo meno cospicuo, anche nell'ambito accademico e nella comunità intellettuale e pure, infatti particolarmente, nel femminismo. Alla fine, paradossalmente, la costruzione del genere si svolge anche grazie alla sua decostruzione, da ogni discorso, femminista o meno, che lo abbandonerebbe come una specie di fraintendimento ideologico (*Ivi*, 3). In realtà, il sistema del genere, un sistema simbolico, viene creato per via della concezione culturale del maschile e femminile come due categorie complementari, ma reciprocamente

esclusivi (*Ivi*, 5). Le donne, come dimostrato nel libro *Alice Doesn't*, sono allo stesso tempo dentro e fuori dal genere, sono e non sono rappresentate (*Ivi*, 10). La sessualizzazione del corpo femminile nella scienza, religione, arte, cultura popolare è presente da sempre; il legame fra la donna e la sessualità è tanto pervasivo nella cultura occidentale e perciò è stato oggetto della critica femminista. Questo è particolarmente ovvio nella critica cinematografica femminista che ha messo in discussione la sessualizzazione della star femminile nel cinema classico e del suo corpo come il posto principale del piacere visuale (*Ivi*, 13). Comunque, la studiosa insiste sul fatto che il processo della costruzione del genere non si è mai fermato. Il genere viene costruito da tutte le istituzioni sociali possibili.

> La costruzione del genere continua oggi attraverso varie tecnologie del genere (per esempio, il cinema) e discorsi istituzionali (teoria) con il potere di controllare l'area del significato sociale e quindi di produrre, promuovere e implementare rappresentazioni di genere. (*Ivi*, 18)

Inoltre, de Lauretis aggiunge che in *Alice Doesn't* si usa il temine *esperienza* per il processo attraverso cui viene costruita la soggettività. L'esperienza, afferma, cambia e viene riformata continuamente per ogni soggetto nella realtà sociale che include le relazioni sociali del genere. La soggettività e l'esperienza femminile sono necessariamente in stretta relazione con la sessualità (*Ibidem*). Si afferma, inoltre, che la proposizione di Mulvey di decostruire e distruggere tutto il piacere nel testo (cinematografico), di allontanarsi completamente dal cinema narrativo, non è la soluzione adatta. Anzi, il cinema femminista non dovrebbe essere anti-narrativo e anti-edipico, ma tutto l'opposto; dovrebbe essere narrativo ed edipico, ma con lo scopo di andare a favore e contro la tendenza del cinema classico hollywoodiano; dovrebbe rappresentare la duplicità dello scenario edipico e della contraddizione specifica del soggetto femminile dentro di esso (*Ivi*, 108). Il femminismo ha contribuito alla consapevolezza politico-personale del genere come un costrutto ideologico che definisce il soggetto sociale. Il soggetto femminile non è né dentro né fuori l'ideologia, ma si trova allo stesso tempo dentro e fuori l'ideologia di genere, è simultaneamente donna e donne, ovvero donna è dentro, e donne sono fuori; il soggetto femminile del femminismo si trova in tutte e due le posizioni allo stesso tempo. *Questa* è la contraddizione (*Ivi*, 114) per l'autrice. Per di più, oggi, la nozione della spettatorialità è molto importante nella teoria cinematografica che riesamina il cinema come una "tecnologia sociale", un sistema di rappresentazione coinvolto nella (ri)produzione dei soggetti sociali (*Ivi*, 118). Difatti, la spettatorialità è essenziale perché individua a chi si rivolge il film e che cosa e chi rappresenta. Nel cinema femminista questo si traduce nello sforzo consapevole di rivolgersi alla spettatrice, indipendentemente dal genere degli spettatori. Così si permette un po' di quel 'Reale' nel tessuto discorsivo cinematografico che è l'esperienza delle

donne non teorizzata (*Ivi*, 119). Il cinema femminista, a differenza delle pratiche di avanguardia e di post-strutturalismo, parte dalla comprensione della spettatorialità come categoria strettamente legata alla nozione di genere (*Ivi*, 123). Il femminismo ha concepito un nuovo soggetto sociale, donne, come oratrici, autrici, lettrici, spettatrici, utenti e creatrici delle forme culturali. Il progetto del cinema delle donne non riguarda più la distruzione della visione dal punto di vista degli uomini. Oggi, la sfida è un'altra: produrre un'altra visione, costruire altri oggetti e soggetti della visione. L'opera femminista nel cinema pare necessariamente concentrata sui limiti soggettivi che designano la divisione delle donne come qualcosa di specifico per il genere, una divisione più elusiva, complessa e contradditoria rispetto a come potrebbe essere espressa nella nozione della differenza sessuale usata attualmente (*Ivi*, 135). Per concludere, Teresa de Lauretis nota che nel cinema delle donne sembra che si usi sempre il prefisso *de-* per segnalare la decostruzione o persino la distruzione di quello che viene rappresentato. Critica l'approccio semplice all'oggetto femminile. L'autrice segnala che si parla di 'de-estetizzazone' del corpo femminile, di de-sessualizzazione della violenza, ecc., però, ci sono anche alcuni problemi formali che appaiono nel cosiddetto cinema delle donne. Il modo in cui questi concetti sono stati sviluppati artisticamente e criticamente, sembra di puntare meno all''estetica femminile' e più alla *de-estetica* femminista (*Ivi*, 146). Si lascia supporre, quindi, che il cinema delle donne non è una risposta adeguata alle esigenze delle donne, del femminismo, delle spettatrici, ma solo un tentativo ingenuo e semplicista che non ha risolto niente.

2.2.7. Gertrud Koch

Gertrud Koch nel suo saggio *Ex-Changing the Gaze: Re-Visioning Feminist Film Theory* del 1985 segue le idee di Mulvey. Afferma che i presupposti di base della teoria cinematografica sono quelli dell'orchestrazione cinematografica dello sguardo. La macchina da presa, in questo senso, viene interpretata in chiave metaforica, come l'occhio. Ma l'occhio della macchina da presa vede di più rispetto all'occhio umano. Diretta dalla mano umana, la macchina da presa sceglie prospettive, concentra lo sguardo su una cosa in particolare e la rivela allo sguardo dello spettatore. In effetti, l'autrice spiega che la macchina da presa controlla lo sguardo dello spettatore (Koch, 1985:141). L'autrice trova che, comunque, rimane ancora il problema che riguarda il cinema delle donne – la questione di sovvertire il modello di base dello sguardo della macchina da presa, però se lo sguardo femminile attraverso la macchina da presa sarà uno decisamente diverso, rimane senza risposta (*Ivi*, 144). Le critiche alla soluzione proposta da Mulvey continuano, ma non si offre nessuna risposta.

Inoltre, si analizza il problema dell'identificazione con l'immagine sullo schermo in linea con il pensiero kleiniano: visto che il cinema viene legato agli strati iniziali dell'esperienza, allora il problema dell'identificazione con i personaggi nei ruoli sessuali fissi va riconsiderato perché il piacere dello spettatore non può più essere definito come esclusivamente voyeuristico, ma va completato da quello del bambino prima del linguaggio, appoggiato nelle braccia della madre che lascia che il mondo passa, il mondo di cui fa parte (*Ivi*, 149). Le modificazioni del concetto di identificazione permettono di concepire un'appropriazione femminile delle immagini cinematografiche, contro le strutture del cinema patriarcale e non predeterminate da esse. Inoltre, aggiunge l'autrice, le speculazioni di Freud sulla bisessualità potrebbero essere utili per capire la gratificazione provata dalle donne, anche nella loro identificazione con lo sguardo maschile sulla donna come oggetto, mentre le contraddizioni nella ricezione dei film delle donne per il pubblico femminile possono essere capite tenendo conto della loro storia (*Ivi*, 150); nella prima fase del cinema delle donne (il periodo del *cinéma militant*) si trattava di film direttamente legati al movimento femminista. Il loro unico obiettivo era esprimere l'interesse generale di tutte le donne e aiutarle nella lotta per i loro diritti. D'altra parte, il problema è apparso con l'estetismo pragmatico, con lo stesso obiettivo femminista che cercava di raggiungere un ampio pubblico, però con questi standard era impossibile realizzarlo perché questo tipo di film non aveva una buona reputazione (*Ivi*, 151). Il conflitto che riguarda la ricezione del cinema d'avanguardia è tutto qui: è fatto per le donne e per il loro interesse, ma non attira un pubblico più vasto. Anche questo saggio lascia presupporre che vanno ripensati i modi in cui si cerca di risolvere il problema dello sguardo maschile e delle strutture patriarcali che, malgrado siano problematiche, sono piacevoli e piacciono anche al pubblico femminile, e molto di più rispetto al cinema pensato per loro.

2.2.8. Judith Mayne

Anche il saggio *Feminist Film Theory and Criticism* parte dalle basi gettate da Mulvey, analizzando un film nell'ottica della teoria dello sguardo. La studiosa afferma che, strutturato dalla gerarchia sessuale dello sguardo, anche il cinema combina la narrazione e lo spettacolo, ovvero le funzioni di raccontare e dimostrare (Mayne, 1985:82). Mayne ribadisce che la maggior parte della critica femminista ha cercato di rispondere alle questioni sollevate da Mulvey sulla centralità del cinema come spettacolo e narrazione, e della psicanalisi come teoria cruciale per esaminare il cinema. Negli Stati Uniti, lo sviluppo della teoria critica cinematografica femminista si deve ai fenomeni della seconda metà degli anni Sessanta e

dell'inizio degli anni Settanta: il movimento delle donne, il cinema indipendente e gli studi sul cinema nell'ambito accademico (*Ivi*, 83). La studiosa sostiene che la critica femminista si era concentrata sulle immagini stereotipate delle donne nel cinema (hollywoodiano in primis) e sulla disparità tra le immagini delle donne e le vite reali delle donne (*Ivi*, 84). La contrapposizione tra il cinema classico narrativo (cinema di intrattenimento) e il cinema alternativo, di avanguardia (cinema politico) ha provocato tanti dibattiti nella critica femminista, ma, secondo l'autrice, il nucleo della teoria sul cinema delle donne è contradditorio: nonostante il desiderio avvincente di "oltrepassare" il dualismo tra queste due poetiche cinematografiche (come lo propone E. Ann Kaplan), bisogna riconoscere il loro potere ipnotico di affascinare, particolarmente se proiettati sullo schermo (*Ivi*, 86). Un altro dubbio posto dall'autrice è se tutte le ricerche sulla contraddizione nel cinema classico portino inevitabilmente alla psiche maschile e se la donna sia quindi, essendo teorica del cinema femminista o immagine sullo schermo, sempre fuori dal discorso dominante (*Ivi*, 89). Se il cinema è in funzione del desiderio maschile, allora la posizione della donna è piuttosto prevedibile e lo spiega citando Mary Ann Doane.

> Oltre alla semplice adozione della posizione maschile in relazione al segno cinematografico, la spettatrice ha due opzioni: il masochismo della sovraidentificazione o il narcisismo che riguarda il diventare l'oggetto di desiderio di sé, assumendo l'immagine nel modo più radicale. (cit. in Mayne, 1985:91)

Per quanto riguarda la psicanalisi, la studiosa nota che lo sviluppo simultaneo della teoria psicanalitica e del cinema non è affatto una strana coincidenza. Le affinità tra i due parte dall'ossessione del cinema delle crisi edipiche teorizzate dalla psicanalisi e arriva alla manifestazione della descrizione freudiana dell'apparato psichico. Anche i tratti di base suggeriscono queste affinità: dall'identificazione alla similitudine tra il sognare e il vedere un film. Inoltre, la critica cinematografica femminista odierna prende l'opera di Lacan come punto di partenza: la fase dello specchio e lo schermo coincidono in modo irresistibile, la relazione tra l'immaginario e il simbolico è diventata la metafora emblematica per vedere il film come simultaneamente regressivo ed autoritario. E per il cinema la differenza sessuale è la forza centrale (*Ivi*, 93). Mayne conclude il saggio riflettendo sul termine "differenza" che spesso viene inteso in senso piuttosto stretto – che il cinema sia ossessionato dalle polarità tra maschile e femminile, è il presupposto di base della critica cinematografica femminista. Ma la studiosa insiste sul fatto che il ruolo del cinema di orchestrare altre forme di differenza – la sessualità fuori dal paradigma eterosessuale oppure la differenza di classe o di razza – non sia stato centrale nella ricerca teorica (*Ivi*, 99).

Nell'altro saggio della studiosa *Feminist Film Theory and Women at the Movies*, Judith Mayne analizza la rappresentazione delle donne nel cinema nell'ambito della teoria cinematografica femminista. L'autrice approccia la problematica in un modo più complesso; secondo l'autrice non c'è cinema senza voyeurismo, ma il problema è che il voyeurismo comprende solo un dualismo rigido, però questo forse va cambiato, dato che ci sono diversi tipi del voyeurismo e diversi modi per capire il piacere voyeuristico. La studiosa evidenza che la spettatorialità femminile, in relazione con il cinema classico hollywoodiano e con i postulati di Laura Mulvey, può occupare una posizione alienata e, alla fine, impossibile (Mayne, 1987:15). I punti di vista apparentemente opposti sulla spettatorialità femminile, che comprende l'identificazione con l'oggetto dello sguardo da un lato e come distanziata dall'immagine dall'altro, non sono facilmente separabili. Judith Mayne aggiunge che il modello di voyeurismo, con le implicazioni di ansia di castrazione e di scenari maschili edipici, è problematico rispetto alle spettatrici ed è incapace di teorizzare una vasta gamma di desideri ispirati dal cinema. Le esplorazioni recenti dei modelli alternativi della spettatorialità si sono allontanate dalle idee lacaniane e si sono avvicinate a Freud, particolarmente alla sua postulazione sulla bisessualità, sul vacillamento tra le posizioni maschili e femminili, come elementi chiave nell'identità sessuale. Questo punto di vista suggerisce che l'identificazione cinematografica non è mai né maschile né femminile, ma è piuttosto un movimento fluido tra i due (*Ivi*, 16). Il cinema, come forma di spettacolo e di narrazione che riproduce le nozioni patriarcali sulle donne come l'Altro, serve come luogo importante delle posizioni ambivalenti del desiderio. C'è una divergenza che riguarda la spettatorialità femminile e la critica cinematografica femminista: da una parte, si esplora come e perché le donne hanno trovato una forma di rappresentazione dei loro desideri nel cinema, dall'altra si analizza in che modo le rappresentazioni della donna rovesciano le forme patriarcali di rappresentazione. Più precisamente, nella critica si fa molta attenzione alle donne come oggetti, ma poca alle donne come soggetti (*Ivi*, 17). La critica cinematografica femminista si imbatte nelle difficoltà dei desideri contradditori; da una parte si vuole celebrare la posizione della donna come "l'Altro" nel patriarcato, dall'altra si criticano le strutture che definiscono le donne come marginali (*Ivi*, 18). Quest'ambivalenza e quindi questo conflitto che coesistono nella teoria cinematografica femminista rappresentano i punti problematici che l'autrice vuole mettere in evidenza perché si inizi ad approcciare la problematica in un altro modo, preferibilmente in un modo più flessibile e fruttuoso.

2.2.9. Claire Pajaczkowska

Nella raccolta dei saggi *The Routledge Companion to Cinema and Gender* del 2017, Claire Pajaczkowska con il suo saggio *Psychoanalysis Beyond the Gaze: from Celluloid to New Media* approccia il problema di genere nel cinema dal punto di vista contemporaneo. L'autrice afferma che il riesame degli stereotipi sui generi nel cinema, in cui spiccano i termini di "oggettivizzazione" e "oggetto sessuale", hanno portato alla conclusione che i termini in questione, pur essendo precisi, non hanno la necessaria complessità e le sfumature per spiegare l'impatto del cinema e quindi, è iniziata la ricerca dei metodi più adatti (Pajaczkowska, 2017:301). Si notava l'assenza dei ruoli femminili importanti e la scarsità dei ruoli centrali per le donne che, quando erano protagoniste, venivano punite per la loro ascesa sociale e il loro fallimento rappresentava un'umiliazione simbolica delle protagoniste (*Ivi*, 301-302). Il contributo della psicanalisi nella filmologia, secondo Pajaczkowska, è nell'indicare che l'identificazione primaria di scopofilia o voyeurismo tra l'io e lo schermo era rivestita con l'identificazione secondaria dell'io e dei personaggi. Si sostiene che l'identificazione secondaria viene portata alla coscienza più facilmente, i piaceri che concernono gli sguardi primari (quindi, della macchina da presa sugli oggetti, dello spettatore sullo schermo) rimangono repressi e inconsapevoli (*Ivi*, 304). La studiosa ribadisce che le applicazioni della teoria di Mulvey hanno portato alla luce il fatto che il cinema rappresenta una delle istanze dell'ideologia che permette alle fantasie predatorie del controllo sessuale di realizzarsi inconsciamente, oppure con la scissione dell'io (*Ibidem*). Inoltre, si accenna il significato della soggettività preedipica perché si tratta della fase dell'infanzia che si vive nella prossimità alla psiche e al corpo materno; si torna di nuovo al pensiero di Mulvey che sottolinea il legame fra gli istinti scopofili e l'epistemofilia, il desiderio di saper tutto, soddisfacendo così gli istinti del controllo e del sadismo che appartengono all'io. L'immagine della donna è desiderabile e allo stesso tempo frustrante, ed è per questo che diventa oggetto di umiliazione e di punizione rituale e simbolica. In questo modo si soddisfa l'elemento sadistico degli istinti inconsci (*Ivi*, 305). Comunque, nonostante il fatto che il pensiero di Mulvey è necessariamente il punto di partenza, Pajaczkowska aggiunge che gli studi sul cinema e sul genere in chiave psicanalitica si sono sviluppati in altre due direzioni oltre alla teoria dello sguardo. Una contesta il primato visivo e mette a fuoco il significato di altre forme sensoriali (acustico, tattile). L'altra si occupa dell'analisi del tipo di attenzione generato dai nuovi media digitali. Per questo, la studiosa cita le teoriche Mary Anne Doane e Kaja Silverman che hanno sviluppato la psicanalisi testuale del cinema classico realista, esaminando l'esperienza sensoriale e il significato del suono. Il

concetto della voce nel cinema (di Doane) come uno spazio sensoriale ed immaginario offre differenti possibilità di analisi testuale e l'esperienza sensoriale acustica può offrire un'abbondanza immaginaria altrettanto significativa come l'esperienza visiva che, però, fa attivare un'altra serie di significati. Inoltre, nota Pajaczkowska, in contrapposizione alle posizioni di Mulvey e in linea con de Lauretis, pure Doane considera che ci sono varie strategie testuali femministe e che il non-piacere del cinema di opposizione, ovvero di avanguardia non è l'unica soluzione (*Ivi*, 306). Il saggio elenca l'altra direzione psicanalitica che oltrepassa lo sguardo e che emerge dal progresso delle nuove tecnologie della produzione, memorizzazione e diffusione di immagini digitali. Le nuove tecnologie hanno rivoluzionato i modi in cui il cinema viene vissuto e capito. È cambiato il modo in cui si percepiscono i dati visivi (*Ivi*, 307). L'autrice conclude che il regime scopico del cinema viene articolato nell'inconscio attraverso altre modalità sensoriali (suono, movimento, tatto) in vari modi che invitano i lettori a creare nuove applicazioni di analisi testuale psicanalitica e femminista (*Ivi*, 309).

3. STORIA DEL CINEMA MERIDIONALE

Quando si parla del cinema meridionale, è indispensabile osservarlo nel contesto più ampio che riguarda la storia del Mezzogiorno italiano e, forse anche più importante, il suo rapporto e la sua posizione rispetto al Nord perché da questa opposizione binaria si è formata la concezione del Sud. Difatti, nel subconscio culturale dell'Italia persevera il taglio netto fra il Nord sviluppato, urbano e ricco e il Sud arretrato, rurale e povero, composto da regioni a lungo ignorate: Abruzzo, Molise, Campania, Calabria, Basilicata, Puglia, Sicilia e Sardegna. Il Meridione, spesso rappresentato come l'Altro rispetto al Nord, evoca l'idea di un posto primitivo, desolato, persino magico ed esotico nell'immaginario italiano. Il mito del Mezzogiorno mistico, con paesaggi splendidi, tradizioni arcaiche e gente barbara e selvaggia in realtà deriva dalle rappresentazioni stereotipate di un posto (che, in realtà, comprende un territorio vasto ed eterogeneo) dove la vita assomiglia a quella più semplice, di prima, quando la gente coltivava la terra ed era abbandonata a se stessa. Proprio da queste concezioni culturali emergono i primi film sul Mezzogiorno.

3.1. Questione meridionale

Da secoli, il Sud e il Nord venivano percepiti come due entità in opposizione completa, dal punto di vista economico, territoriale, linguistico, politico. Il Sud era la "regione" associata a connotazioni negative, vista come arretrata, tradizionale, arcaica, ma allo stesso tempo esotica. La questione meridionale, che riguarda questa percezione dell'arretratezza socio-economica del Sud, viene riesaminata dopo l'Unità d'Italia quando appaiono i primi autori che trattano in modo critico il problema del Sud, le condizioni storiche drasticamente differenti fra le due regioni e il rapporto coloniale tra di loro. Etami Borjan, nel suo saggio *Il Mezzogiorno nella storia, cultura e nel cinema italiano* (2017:104), sostiene che le opere dei primi meridionalisti, Pasquale Villari, Giustino Fortunato, Leopoldo Franchetti e Sidney Sonnino, rappresentano le basi di quella che oggi si chiama la questione meridionale. L'autrice spiega che tutti i meridionalisti appoggiavano l'unità e il centralismo del paese. Villari, inoltre, si è occupato del problema della mafia. Riteneva che la Camorra fosse la conseguenza logica e naturale delle condizioni sociali perché la violenza nasce come fenomeno naturale in una società che si sente dimenticata e abbandonata dalle istituzioni e che, per sradicare la violenza e la criminalità al Sud, bisognasse migliorare le condizioni di vita del popolo meridionale (*Ibidem*). Borjan nota che, anche se i primi meridionalisti sostenevano l'unità e la reintegrazione

del Sud nel resto del paese, le loro tesi sul progresso del Mezzogiorno si basavano comunque su principi colonialisti. Allo stesso tempo, con i primi meridionalisti, appaiono le prime teorie sociologiche, più precisamente, la scuola della sociologia criminale, i cui rappresentanti erano Cesare Lombroso, Alfredo Niceforo, Enrico Ferri e Giuseppe Sergi. Credevano che l'Italia fosse fatta da due razze differenti divise secondo il loro grado di civilizzazione. I meridionali, quindi, rappresentavano la popolazione inferiore e venivano percepiti come la metafora dell'Altro. Si pensava che i meridionali fossero anarchici di natura, senza disciplina, inclini alla criminalità e che questa loro condizione fosse innata e immutabile (*Ibidem*). Cesare Lombroso, fondatore della sociologia criminale, riteneva che il problema della mafia al Sud fosse tipico delle società primitive e meno civilizzate perché, secondo lui, la mafia rappresentava un impulso atavico che era scomparso nelle società più sviluppate, ma che permaneva nelle società meno civilizzate. A causa di queste teorie, la questione meridionale veniva definita come il risultato dell'inferiorità biologica dei meridionali (*Ivi*, 105), e ciò ha creato quegli stereotipi e pregiudizi che non hanno fatto altro che aggravare il divario tra il Nord e il Sud. Napoleone Colajanni è stato il primo meridionalista a sostenere che proprio la centralizzazione fosse la causa della corruzione e della resistenza dei meridionali all'Unità e che il governo sfruttasse solamente le risorse del Sud (*Ibidem*), senza investirci, mettendo così il Sud in una posizione di disuguaglianza. Tutto ciò è stato confermato da Francesco Saverio Nitti, uno dei meridionalisti più importanti della nuova generazione, nella sua ricerca sulle condizioni economiche, dimostrando l'inadeguatezza delle misure statali per il Sud, il sistema di istruzione meno sviluppato e il clima politico sfavorevole (*Ivi,* 106). Borjan aggiunge che Nitti ha documentato che non era vero lo stereotipo del Sud che sfruttava solamente il bilancio statale e non contribuiva allo sviluppo del paese. Anzi, ha dimostrato che la politica del paese rispetto al Sud ha impedito il suo sviluppo economico favorendo, viceversa lo sviluppo industriale del Nord (*Ibidem*). Inoltre, l'autrice ribadisce che al Sud non esisteva un proletariato politicamente organizzato e che il socialismo al Sud non era ancora abbastanza rivoluzionario da abbattere i residui del sistema semifeudale. Sono stati Gaetano Salvemini e Antonio Gramsci che, con le loro opere, hanno contribuito alla creazione di un meridionalismo diverso, che non era il prodotto del discorso borghese, ma che rappresentava la voce del popolo (*Ibidem*). Loro vedevano la soluzione del problema nell'unità della classe proletaria del Nord e del Sud (*Ivi*, 107). Gramsci riteneva che il Sud fosse una regione con un grande divario fra le classi sociali, soprattutto fra gli intellettuali, criticati molto da Gramsci, e i contadini, e proprio a causa di questo divario e diffidenza i meridionali erano contrari all'unità (*Ivi*, 108). Gli intellettuali meridionali, spiega Borjan, provenivano sia dalle classi di latifondisti senza ambizioni rivoluzionarie, sia dal clero. Quindi, sia per Salvemini che

per Gramsci, la questione meridionale era strettamente legata al capitale e all'egemonia politica. Tuttavia, quando il fascismo diventa il regime ufficiale nel 1925, le discussioni pubbliche sulla questione meridionale scompaiono. L'autrice aggiunge che il fascismo non ha solo fermato lo sviluppo economico e politico al Sud, ma ha contribuito ulteriormente al suo sottosviluppo economico (*Ibidem*). Comunque, negli anni Ottanta, arriva un nuovo gruppo di meridionalisti, i cosiddetti revisionisti, tra i quali il più importante è stato lo storico Piero Bevilacqua che ha criticato il meridionalismo tradizionale basato sugli studi comparati tra il grado di sviluppo economico fra il Nord e il Sud. Inoltre, la storiografia contemporanea rifiuta la concezione del Sud come una regione statica ed omogenea (*Ivi*, 110). Anzi, il Sud comprende una serie di aree diverse, il cui unico tratto in comune è che si trovano alle periferie dei grandi centri. Si nega la tesi dell'omogeneità del Mezzogiorno e si parla, invece, della pluralità dei Sud (*Ivi*, 111).

3.2. Mezzogiorno nel cinema italiano – dagli inizi ad oggi

Il Mezzogiorno italiano è stato trascurato anche nel cinema. Anche se le prime rappresentazioni del Sud risalgono all'inizio del Novecento, ci è voluto molto tempo affinché il Mezzogiorno arrivasse nel cinema italiano *mainstream*. Il primo film che trattava un tema meridionale è *Cenere* (Febo Mari, 1916), adattato dall'omonimo romanzo di Grazia Deledda, con Eleonora Duse come protagonista del film. È anche il primo film a rappresentare la Sardegna, con la storia ambientata a Fonni. Ciò nonostante, il film èstato, in realtà, girato in Piemonte, avendo come sfondo un paesaggio desolato, ma con una natura bella e inesplorata. La società e l'ambiente rappresentati girano attorno agli stereotipi legati all'immaginario sardo mostrando un territorio abbandonato, sottosviluppato e una società tradizionale con i costumi antichi. Poi, è seguita tutta una serie di film "deleddiani" che si basavano o avevano elementi dei romanzi dell'autrice, dei quali *Cenere*, *Cainà. l'isola e il continente* (Gennaro Righelli, 1921) e *La grazia* (Aldo De Benedetti, 1929) appartengono alla prima fase del deleddismo cinematografico. Si tratta di film muti che l'autrice Myriam Mereu descrive come film "nei quali la Sardegna è riconoscibile nei suoi usi e costumi, nei paesaggi aspri e desolati, nelle tematiche rese celebri dalla scrittrice nuorese: storie d'amore passionali e tormentate; unioni clandestine; figli illegittimi; separazioni e fughe" (2015:259). Gianni Olla spiega che proprio grazie ai romanzi di Grazia Deledda si è creato il cosiddetto "immaginario meridionalista che comprendeva l'esplorazione di un'Italia sconosciuta alla maggior parte degli spettatori cinematografici delle città" (Olla, 2010:16) e, quindi, questa rappresentazione della Sardegna si è collocata nel cinema e nella televisione ed è diventata il punto di riferimento per l'isola.

3.3. Patrimonio di Ernesto De Martino

Un grande impatto nella rappresentazione del Sud lo ha avuto l'etnologo italiano Ernesto De Martino[9] che negli anni Cinquanta ha iniziato a studiare i costumi dell'Italia meridionale; in Lucania, ma dopo anche in Puglia e in Sardegna (Borjan, 111). Lo studioso si è occupato dei riti magici, costumi e cerimonie presenti nella cultura meridionale (*Ibidem*). La magia, essendo un sistema con una struttura più semplice rispetto alla religione, è diventata il mediatore dei valori cristiani e De Martino l'ha collegata alla crisi della presenza, quando cioè un individuo si rendeva conto di essere mortale e che, per controllare la sensazione di impotenza, cercava conforto nell'occulto e nel mistico. Lo scopo dei suoi studi era quello di scoprire la storia della cosiddetta religione meridionale, che poteva portare a nuove conoscenze sulla questione meridionale (*Ibidem*). L'autrice aggiunge che proprio per il suo etnocentrismo critico nei confronti del sistema di valori occidentale, non studiava le comunità meridionali come inferiori o primitive, ma come integranti rispetto alla cultura e società italiana. Quest'attitudine deriva probabilmente grazie all'influenza del pensiero di Gramsci che credeva che le culture meridionali fossero vittime della cultura dominante. Inoltre, sia De Martino sia Gramsci ritenevano che il processo dell'Unità nazionale comprendesse il portare ad uno stello livello la cultura alta e quella di massa (*Ivi*, 112). Inoltre, Borjan ribadisce che gli studi meridionali di De Martino hanno ispirato un gruppo di giovani registi che hanno deciso di fare documentari sui riti e cerimonie sulle quali De Martino aveva scritto[10]. La maggior parte di questi film sono, in buona sostanza, dei documentari etnografici, girati tra il 1950 e il 1970 nelle regioni meridionali (*Ivi*, 113).

3.4. Film di Vittorio De Seta

Etami Borjan (*Ivi*, 114) aggiunge che, nello stesso periodo era attivo un altro documentarista, Vittorio De Seta. Negli anni Cinquanta ha girato dieci documentari in Sicilia, in Sardegna e in Calabria[11] con tematiche provenienti dalla tradizione letteraria e dalla tradizione del realismo cinematografico, come la vita quotidiana dei pescatori, gli arcaici riti religiosi, ecc. Le sue opere sono palesemente sotto l'influenza di vari scrittori meridionali

---

[9] Autore dei libri che trattano vari fenomeni etnologici al Sud, per esempio: *Il mondo magico: prologomeni a una storia del magismo* (1948), *Morte e pianto rituale nel mondo antico: dal lamento funebre al pianto di Maria* (1958), *Sud e magia* (1959), *La terra del rimorso: contributo a una storia religiosa del Sud* (1961), *Mondo popolare e magia in Lucania* (1975) …

[10] L'esempio più famoso è il film *La taranta* (Gianfranco Mingozzi, 1961), ispirato dal manoscritto del libro *La terra del rimorso* dell'etnologo. Inoltre, va menzionato anche il film *Magia Lucana* di Luigi Di Gianni del 1958, ispirato alle ricerche di De Martino con cui ha collaborato.

[11] Alcuni titoli illustrativi sono: *Contadini del mare* (1955), *Isole di Fuoco* (1955), *Pasqua in Sicilia* (1955), *Pastori di Orgosolo* (1958), *Un giorno in Barbagia* (1958).

(Giovanni Verga, Grazia Deledda, Luigi Pirandello, Leonardo Sciascia…) e di registi come Luchino Visconti, Roberto Rossellini e Vittorio De Sica. De Seta pensava di poter girare gli eventi così come si presentavano naturalmente, senza influenzare la realtà, e perciò nei suoi primi film c'è l'assenza di dialoghi e di comunicazione che accentuava l'esotismo del Sud e, in questo modo, la cultura meridionale veniva rappresentata come lontana e impossibile da capire. L'autrice ribadisce che il silenzio sottolinea il distacco del regista dalla realtà girata e, quindi, si può pensare che il regista sia un osservatore straniero che non riesce a penetrare la cultura meridionale e comunicare con i protagonisti, oppure che il regista, attraverso la sua posizione di osservatore passivo, mostra il Mezzogiorno nel modo in cui viene percepito nella cultura italiana, come un mondo che non ha niente da dire e da mostrare. I suoi documentari rappresentano il Sud come un paradiso idilliaco e la sua visione romantica combacia con la visione mistica e magica degli altri documentaristi dell'epoca (*Ibidem*) che non sono riusciti a rappresentare l'Altro in modo critico. Borjan ribadisce che i film documentari hanno creato due visioni del Meridione che sarebbero servite come base per la sua rappresentazione nel cinema: da una parte il Mezzogiorno mistico, magico ed esotico, pieno di cose strane e disturbanti come riportato da De Martino e nel cinema di finzione del secondo dopoguerra, e dall'altra il Sud romantico, con una natura stupenda, lontano da ingiustizie, povertà e criminalità come nei film di De Seta (*Ivi*, 120). Comunque, l'autrice afferma anche che questi film hanno un grande valore in quanto sono il primo tentativo serio di rappresentare il Mezzogiorno italiano nel cinema e benché sembrasse che il neorealismo coprisse tutti gli aspetti dell'Italia del dopo guerra, in realtà ignorava i problemi meridionali e delle comunità rurali. Questo periodo finisce con un solo film interamente girato al Sud: *La terra trema* (1948) di Visconti, e uno con un episodio ambientato in Sicilia: *Paisà* (1946) di Rossellini (*Ivi*, 115).

3.5. Sviluppo del cinema meridionale dopo la Seconda Guerra Mondiale

Negli anni Cinquanta, il Sud viene rappresentato dal cosiddetto *neorealismo rosa*, che riguarda le commedie che rappresentano la vita e la cultura rurale e meridionale. Questi film hanno avuto di solito un grande successo grazie alla loro leggerezza con cui rappresentavano la vita, la lingua, la cultura e le usanze nelle parti rurali dell'Italia meridionale. Poi, grazie alla *commedia all'italiana*, il Sud veniva percepito fino agli anni Sessanta come posto fermatosi nel passato con gente povera, ma felice. Nei decenni successivi, il Sud è rimasto presente nelle commedie italiane, soprattutto grazie ai comici napoletani, Totò, Peppino de Filippo e Massimo Troisi che avevano portato un po' della cultura e lingua napoletana nel cinema italiano. D'altro canto, va menzionato il film di Pietro Germi del 1949, *In nome della legge*, che fu uno dei primi

a parlare della mafia agraria in Sicilia (*Ibidem*). Il film si rifà un po' al western americano, in cui i mafiosi vengono rappresentati come gli indiani, che tacciono, comunicano a gesti e hanno delle usanze antiche, mentre il protagonista, un giovane magistrato venuto in Sicilia, rispecchia il *cowboy* americano. Questo film è diventato la base per i film simili che trattano il tema della mafia e dimostrano il Sud come una variante del *Wild West* italiano. Comunque, solo negli anni Sessanta e Settanta nasce un discreto interesse per il Mezzogiorno italiano, grazie alle opere di registi del cinema d'impegno sociale come Francesco Rosi, i fratelli Taviani e Damiano Damiani che analizzavano le specificità del Sud (*Ivi*, 116). La Sicilia è la regione più rappresentata (tra le regioni meridionali), però soprattutto come un mondo esotico, con usanze antiche, pieno di banditismo, criminalità e mafia, come la frontiera fra la civilizzazione e l'Altro. Gli autori Bandirali e Valenti nel loro articolo dicono che "non esiste una rappresentazione monosemica" del Sud nel cinema italiano e che viene spesso descritto sia tramite le opposizioni temporali "tra mondo arcaico e mondo moderno" che quelle spaziali "come nel Western, tra *wilderness* e *civilization*", ma anche ontologiche "tra mondo reale e mondo magico" (2015:307). La studiosa Borjan nota anche che il problema deriva dal fatto che il Meridione veniva esplorato e offerto al grande pubblico da tanti registi non meridionali, come dal genovese Germi, dal milanese Visconti, dai fratelli Taviani dalla Toscana, ecc. (2017:117). Per questo, il Mezzogiorno viene rappresentato (e poi anche percepito) come l'Altro, una zona isolata dal progresso della civiltà moderna, pericolosa, soleggiata, esotica e seducente, ma molto lontana dalla realtà contemporanea.

3.6. Mafia nei film italiani e italoamericani

Eredità di questo periodo sono i film sulla mafia, un sottogenere diventato molto popolare negli anni Sessanta fino ad oggi (*Ibidem*), grazie agli adattamenti delle opere letterarie di Leonardo Sciascia che scriveva sul fenomeno della mafia in Sicilia. I film *A ciascuno il suo* (1967) di Elio Petri e *Il giorno della civetta* (1968) di Damiano Damiani denunciano la mafia in modo diretto e non hanno un lieto fine. A differenza del film *In nome della legge* di Germi in cui la mafia agraria viene quasi romanticizzata, questi film trattano il fenomeno della mafia infiltratasi nella politica che viene protetta a causa dell'omertà, degli interessi personali, della paura e diffidenza nelle istituzioni (*Ivi*, 118). Poi, negli anni Settanta arrivano vari film di Francesco Rosi che trattano il problema della criminalità organizzata al Sud e della connivenza tra mafia e politica. Gli anni Sessanta e Settanta testimoniano i primi film d'impegno sociale (di registi come Rosi, Damiani e altri) che mostrano la quotidianità meridionale dove la Chiesa, la politica e la mafia collaborano, per il fatto che mafia e criminalità organizzata sono

profondamente radicate nella mentalità della gente locale, . Tutto ciò viene denunciato e severamente criticato (*Ivi*, 120).

Ciò nonostante, il fenomeno della mafia ha iniziato a interessare anche i registi italoamericani che hanno creato il mito romanticizzato della mafia, e tra questi i più famosi sono i film della trilogia *Il padrino* (1972, 1974, 1990) di Francis Ford Coppola che negli anni Settanta rende affascinante il mondo della mafia e crea il mito degli uomini d'onore che seguono un certo codice d'onore e un sistema di valori tradizionali dove la famiglia conta più di qualsiasi altra cosa. Inoltre, vanno menzionati anche i registi Martin Scorsese e Brian De Palma che hanno assistito alla creazione del mito della mafia e alla popolarità del tema (*Ivi*, 118). Per di più, grazie alle opere di questi registi, la mafia era rappresentata come pericolosa, segreta ma, tutto sommato, un'affascinante organizzazione criminale e il Mezzogiorno italiano, ingiustamente, come culturalmente arcaico e arretrato (*Ivi*, 120). La studiosa Borjan ribadisce che, benché i film italoamericani abbiano reso popolare il Sud Italia con i film sulla mafia, molto spesso, comunque, si trattava di rappresentazioni dei registi che non erano vissuti e cresciuti in Italia e che non conoscevano direttamente le usanze e le tradizioni e perciò riproducevano spesso gli stereotipi e i pregiudizi sul Mezzogiorno italiano (*Ibidem*).

3.7. Produzione recente

Alla fine degli anni Ottanta e all'inizio degli anni Novanta, giungono sulla scena alcuni nuovi registi provenienti dal Mezzogiorno italiano che lo rappresentano in modo diverso.

> Solo negli anni '80-'90 del Novecento si registra una significativa svolta con la produzione, da parte di alcuni registi meridionali, di opere qualitativamente significative che approfondiscono e arricchiscono, con vitalità e originalità culturale, le riflessioni sul Mezzogiorno. Il Sud, per questi autori, diviene terreno privilegiato soprattutto per comprendere e descrivere i principali cambiamenti sociali, culturali ed economici in atto nel Paese, fornendo anche mirabili esempi di impegno e testimonianza civile (Bandirali, Valenti, 2015:323)

Gli autori notano che nel cinema meridionale contemporaneo "non si 'parla' del Sud", ma che "ci si vive, ci si torna, ce ne si allontana" e che lo spazio ha una potenza metaforica molto forte, che "le location meridionali tendono ad avere un maggiore peso nella significazione, nel bene come senso, nel male come stereotipo" (2015:310). Inoltre, gli autori affermano che: "Il *topos* è lo spazio fisico ma è anche lo spazio umano, plasmato e condizionato dalla presenza degli uomini: da cui la sua altissima potenzialità conflittuale (*Ivi*, 311).

Grazie al successo internazionale del film *Nuovo cinema Paradiso* (1988) di Tornatore e ai vari film di Amelio sull'emigrazione dei meridionali, il cinema regionale meridionale testimonia la sua fioritura e inizia la produzione cinematografica in Sicilia, Sardegna, Puglia, Campania

(Borjan, 2017:118). I film sulla mafia sono diversi dai film italoamericani e rappresentano la mafia contemporanea, la denunciano e rifiutano la sua romanticizzazione. Tra di essi i più memorabili sono *I cento passi* (2000) di Marco Tullio Giordana, *Placido Rizzotto* (2000) di Pasquale Scimeca, *Luna rossa* (2001) di Antonio Capuano, *Galantuomini* (2008) di Edoardo Winspeare, *Gomorra* (2008) di Matteo Garrone (*Ibidem*). Vitti nel suo articolo *Cinema italiano contemporaneo* costata che a cavallo tra gli anni Novanta e il nuovo millennio, il cinema italiano testimonia "un ritorno all'impegno sociale", "con storie di impegno sociale dure, diretto alla denuncia dei mali sociali con l'uso della cronaca, oppure sui fatti della vita di persone realmente esistite" (2012:17). Vitti ribadisce che da questa corrente sono uscite anche le storie legate alla mafia e alla lotta contro di essa (*Ivi*, 18).

Questa nuova giovane generazione di registi locali rappresenta la vita quotidiana nel Mezzogiorno e si occupa di problemi contemporanei come la disoccupazione, la piccola criminalità, l'immigrazione (Borjan, 2017:118). Vitti aggiunge citando l'articolo *Il cinema italiano oggi* di Brunetta dove si può notare che:

> [L]a contaminazione stilistica e linguistica, la perdita dei confini tra cinema di finzione e documentario, la mescolanza dei registri e un ritorno d'attenzione per i generi, a cui da decenni il cinema d'autore sembrava aver voltato le spalle. Per Brunetta il cinema italiano d'oggi è un cinema che affronta il presente e il futuro con una nuova generazione di volti, con una voglia di cambiare le tematiche, ma al tempo stesso con l'esigenza di non tagliare i legami con i padri. (2012:18)

Tra l'altro, è interessante osservare le nuove tendenze nell'ambito della cinematografia italiana. Così, negli anni Novanta si forma il cosiddetto *nuovo cinema napoletano* che si occupa di Napoli e dell'area circumvesuviana, del problema della Camorra, della vita difficile e spesso disperata nella Napoli contemporanea e si usa spesso la lingua napoletana per rappresentare la zona prima percepita come simpaticamente ridicola ma che abbonda con le tematiche complesse portate avanti da registi contemporanei come Antonio Capuano, Mario Martone e altri. Bandirali e Valenti affermano che "il dialetto ha una funzione ontologica, quella di costruire le fondamenta del realismo" (316) e tanti registi meridionali contemporanei lo usano proprio per rappresentare fedelmente la realtà del posto.

Un'altra tendenza interessante riguarda la Sardegna, ovvero il *nuovo cinema sardo* che rappresenta la vita contemporanea nella regione da decenni isolata e dimenticata nel cinema italiano, tranne in alcuni film deleddiani e nei documentari di Vittorio De Seta. Borjan ricorda che fino agli anni Ottanta la Sardegna era conosciuta nel cinema grazie al film *Banditi a Orgosolo* (Vittorio De Seta, 1961) dove era rappresentata come una terra piena di violenza, criminalità, banditi e pastori, con delle usanze molto antiche e tradizionali, fuori dal mondo moderno. Poi, i fratelli Taviani l'hanno resa famosa con il film *Padre, padrone* (1977) che di

nuovo mostrava una regione di pastori, abbandonata, aspra, con la gente della mentalità chiusa, arcaica. I registi contemporanei, però, volevano cambiare questa percezione della Sardegna e mostrare che la gente ci vive come nel resto dell'Italia: che i problemi di disoccupazione, emigrazione, povertà, problemi adolescenziali, sono presenti come del resto in tutto il mondo. La novità del nuovo cinema sardo è che offre una visione sulla vita reale dall'interno, non dal di fuori. Tutti i registi sono nati e cresciuti in Sardegna e non rifiutano le proprie tradizioni, però non le presentano come una cosa esotica che appartiene ad un mondo lontano e mistico, ma come una parte della propria vita quotidiana (*Ivi*, 119).

I registi meridionali non esitano a mostrare le proprie tradizioni, ma nemmeno i problemi contemporanei come la disoccupazione, la criminalità e la connivenza con la mafia, senza finire negli stereotipi. La mafia viene rappresentata come un'organizzazione contemporanea, complessa, dove è ormai avvenuta l'emancipazione delle donne, adattata alle nuove tendenze sociali ed economiche, con nuovi tipi di attività (*Ivi*, 120). Questi film decostruiscono la rappresentazione della cultura meridionale come inferiore, diversa, misteriosa, creando un'immagine più complessa e poliedrica delle diversità delle regioni meridionali.

4. RAPPRESENTAZIONE DELLA DONNA NEL CINEMA MERIDIONALE

Il mutamento della realtà economica, sociale e politica, ha drasticamente cambiato la posizione della donna sia nella vita quotidiana, che nel cinema meridionale. La protagonista diventa sempre più autosufficiente, attiva, dinamica, con un profilo psicologico più complesso e profondo.

Le donne nel cinema italiano sono sin dall'inizio le protagoniste. Come già accennato precedentemente, i primi film, trattando i temi meridionali hanno, addirittura, donne come protagoniste. Parliamo del cinema deleddiano, soprattutto dei film *Cenere* e *Cainà. L'isola e il continente* dell'inizio del Novecento. Comunque, anche se entrambi i film hanno come protagonista una donna, non si possono ancora definire film con una matrice femminista. Negli anni del dopoguerra, il neorealismo cerca di rappresentare i problemi sociali, però ignora le esperienze del Sud Italia e l'esperienza femminile. Le donne hanno soprattutto ruoli marginali e/o sono in funzione del protagonista maschile e molto spesso sono rappresentate come madri, mogli o amanti. Per esempio, nel film *Ossessione* (Luchino Visconti, 1943), la protagonista femminile è Giovanna, una donna immorale che si è sposata solo per soldi e tradisce il marito con Gino che è il protagonista maschile. Lui, poi, la tradisce con una giovane prostituta, litiga con lei e la picchia; in seguito, però, viene a sapere che è incinta. Quando finalmente scappano per iniziare una vita insieme, hanno un incidente stradale e Giovanna muore. La fine è coerente con la tradizione misogina di punire la donna peccatrice. In realtà, i primi tratti del femminismo nel cinema italiano appaiono solo negli anni Cinquanta e Sessanta. Uno degli esempi più conosciuti è il film *Pane, amore e fantasia* (Luigi Comencini, 1953). La protagonista è la cosiddetta Bersagliera, un personaggio protofemminista: è indipendente, testarda, forte e autosufficiente. Ciò nonostante, è nel ruolo dell'oggetto del desiderio in quanto ammirata soprattutto per la sua bellezza dagli uomini del paese. In generale, nei film del filone del neorealismo rosa, la donna spesso ha un ruolo principale nella trama, però viene rappresentata secondo i modi tradizionali: come oggetto del desiderio, sempre legata ad una storia d'amore in cui, piuttosto che agire da sola, le cose succedono a lei perché è passiva. Inoltre, il lieto fine è sempre legato a una specie di superamento degli ostacoli dell'uomo che porta, come premio, alla relazione romantica con la protagonista.

Comunque, piano piano emergono anche le problematiche che riguardano la condizione delle donne. Negli anni seguenti i problemi legati alla questione femminile, alla rappresentazione e

al ruolo della donna sia nella società sia nel cinema meridionale, diventano sempre più presenti. In questo senso, va menzionato il film *Divorzio all'italiana* (Pietro Germi, 1961) che tratta il problema del divorzio, che all'epoca era illegale, e del delitto d'onore che si praticava ancora, particolarmente nelle comunità più tradizionali come, per esempio, in Sicilia.

La società e le norme cambiano con il tempo e il cinema lo riflette, arrivano le nuove tematiche e i nuovi ruoli delle donne. Comunque, solo dagli anni Novanta in poi, si può parlare della tendenza crescente di rappresentare le donne nell'ottica diversa e nei ruoli non tradizionali. Ne *I cento passi* (Marco Tullio Giordana, 2000), la madre omertosa e obbediente, alla fine si oppone alla logica mafiosa per l'amore per il figlio ucciso, come la ragazza Rita ne *La siciliana ribelle* (Marco Amenta, 2008) che cresce dalla mentalità mafiosa per denunciare la sua propria comunità e lottare contro la mafia, mentre ne *I galantuomini* (Edoardo Winspeare, 2008) la protagonista è proprio *lady boss*. Inoltre, i film *L'amore buio* (Antonio Capuano, 2010), *L'amore molesto* (Mario Martone, 1995) e *Malèna* (Giuseppe Tornatore, 2000) hanno in comune donne protagoniste che hanno sofferto la violenza, il frutto della società arretrata e della mascolinità tossica che le rende oggetti. La novità è, inoltre, anche il fatto che i registi sono sempre di più locali e rappresentano la società dal punto di vista autentico, si occupano dei problemi contemporanei del Sud e utilizzano il paesaggio e la lingua locale per rendere queste realtà autentiche. Per di più, anche le donne arrivano sul palco del cinema meridionale come registe, per esempio Emma Dante con i film *Via Castellana Bandiera* (2013) e *Sorelle Macaluso* (2019) in cui la regista rappresenta le donne siciliane dall'ottica femminile e femminista. Va menzionata anche la regista toscana per il film *Corpo celeste* (Alice Rohrwacher, 2011) dove, dall'ottica di un'adolescente arrivata dalla Svizzera, si rappresenta la società di un piccolo paese in Puglia e l'esperienza alienata della protagonista. Per di più, anche la regista milanese Roberta Torresi si occupa della posizione delle donne siciliane nei film *Angela* (2002) con la protagonista che si occupa del traffico della droga e si innamora del braccio destro di suo marito, e *I baci mai dati* (2010) dove Manuela viene visitata dalla Madonna e per le sue visioni viene sfruttata dalla famiglia perché gli porta molti soldi.

Nella sezione seguente, dopo l'analisi dei primi due film sul Mezzogiorno con le protagoniste femminili, si potranno vedere le tendenze recenti nel cinema italiano meridionale e si metterà in evidenza la rappresentazione della donna nei film citati. Nei dieci film analizzati, le donne sono protagoniste e si cercherà di vedere la vasta gamma e la varietà del ruolo della donna, creando le tipologie di donne nel cinema meridionale. I ruoli saranno analizzati in coppia per le loro similitudini, per la complementarità o per l'opposizione che rappresentano.

4.1. *Cenere* e *Cainà. L'isola e il continente* – madre tradizionale e ribelle protofemminista suicide

Anche se questo lavoro si concentra soprattutto sul cinema meridionale contemporaneo, i primi film sul Mezzogiorno con le donne protagoniste sono interessanti da menzionare per vedere il progresso rispetto alla rappresentazione della donna, ma anche del Sud. Come accennato nella parte storica, i film deleddiani girati agli inizi del Novecento rappresentano la base del corpus cinematografico del Meridione dove il personaggio femminile ha un ruolo essenziale.

Cenere è il primo film che tratta la tematica strettamente legata al Sud, con una donna come protagonista. Girato nel 1916 da Febo Mari, è un film muto, con la colonna sonora in sottofondo ed è diviso in due parti. Si tratta dell'adattamento dall'omonimo romanzo di Grazia Deledda. Tra l'altro, il film, "la cui importanza viene per lo più riferita al suo valore documentale, in quanto testimonianza dell'unica interpretazione cinematografica di Duse, appartiene alla storia del film muto" (Piano, 2017:47). La diva Eleonora Duse interpreta il personaggio della madre di Anania ed è protagonista del racconto tragico. La storia è ambientata a Fonni in Sardegna, ma il film è stato, ironicamente, girato in Piemonte e dovrebbe rappresentare l'ambiente tipico sardo. Il film ha degli elementi del Naturalismo per quanto riguarda la rappresentazione del paesaggio perché *Cenere* cerca di rappresentare la società e l'ambiente sardo in modo realistico. Cerca, perché, in realtà, non ci riesce veramente poiché continua a girare attorno agli stereotipi. Tuttavia, gli abiti della madre, il territorio desolato e la società tradizionale corrispondono all'immagine della Sardegna che l'autrice del romanzo voleva accentuare. I personaggi principali nel film sono la madre Rosalia e suo figlio Anania, figlio illegittimo e abbandonato. Appaiono anche la sua fidanzata Margherita e la zia di Anania. Nella trama, all'inizio, Anania litiga con un altro bambino che lo deride chiamandolo "bastardo" lo fa piangere visto che suo padre ha abbandonato lui e sua madre. Rosalia, colpita dall'accaduto, capisce che non può permettere tale vita al figlio e decide di portarlo a Nuoro, dove abita suo padre. Prima della partenza, gli dà un amuleto per ricordarsela, un atto scaramantico molto in linea con la percezione della società sarda come pagana e legata a riti antichi. Quando la madre e il figlio arrivano a Nuoro, Anania viene accolto dalla nuova moglie di suo padre.

Lì conosce Margherita, una piccola compagna di classe e loro due si innamorano. Nonostante la vita normale nella città paterna, lui sente la mancanza della madre e la chiama nel sogno. Le scene mostrano chiaramente la mancanza, la tristezza e il dolore causato dall'abbandono che è

il motivo principale nel film. Rosalia e Anania sono stati abbandonati dal padre, lei è stata abbandonata e isolata dalla sua comunità per aver avuto un figlio illegittimo e poi Rosalia si sente costretta ad abbandonare il figlio per offrirgli una vita migliore. Inoltre, va sottolineato anche il motivo dell'ombra, onnipresente nel film nel quale domina il chiaroscuro, e l'ombra assume un significato simbolico.

> Nella bellissima scena del frantoio, l'ombra della madre e l'ombra del figlio, che muove a braccia tese verso il padre, si correlano con straordinaria intensità simbolica. L'ombra li annuncia come esseri sommersi, come presenze dimoranti nelle tenebre di una stessa vita viscerale. Poche scene più avanti sarà l'ombra della madre che, sospesa tra sogno e realtà, si proietterà sulla facciata esterna della casa del padre di Anania a stendere le sue braccia verso il figlio. La trasposizione essenziale del romanzo operata da Duse insiste sulle poche scene in cui compare la Madre, l'inizio e la fine del testo. Essa infatti risulta assente per tutta l'articolazione dell'opera, nell'ombra appunto, ma presente invece, ossessivamente, nel desiderio e nella ricerca del giovane Anania. (*Ivi,* 52)

L'interpretazione di Eleonora Duse, dall'inizio alla fine, presenta un destino tragico di una donna, vittima della società crudele. Il personaggio di Rosalia provoca compassione negli spettatori e si nota il dolore e il conflitto interiore della madre che deve abbandonare il figlio per assicurargli una vita migliore, senza pregiudizi che lo seguono a causa del passato, ovvero del suo peccato per cui lui sarà sempre marchiato dal fatto che è un figlio illegittimo. Il patetismo è un elemento importante accentuato nel film.

La prima parte finisce quando Anania si trasferisce a Roma dove va a studiare. Nella seconda parte, Anania che non può più vivere senza la presenza della madre torna in Sardegna per cercarla. Quando arriva a casa, la madre e il figlio si riuniscono finalmente. Lui vuole portarla a Nuoro, ma la sua fidanzata Margherita lo rifiuta; non vuole accettare la madre malfamata di Anania per cui Rosalia si suicida. Tornato a casa, Anania trova la madre morta con un amuleto in mano. Il simbolismo dell'amuleto è molto importante per il film perché rappresenta l'unione tra la madre e il figlio e il legame che, nonostante gli ostacoli, non si può mai rompere. Inoltre, l'amuleto ha un significato simbolico; la cenere all'interno dell'amuleto è "simbolo ad un tempo del passato che si dissolve e della possibilità di riaccendersi grazie alla fiamma della vita."[12] Comunque, la possibilità del riaccendersi si presenta solo quando Rosalia si suicida, come se lei stessa appartenesse al passato che deve dissolversi per permettere un futuro al figlio. Alla fine, si vede la processione in cui portano via il corpo di Rosalia e si vede la folla che si allontana pian piano. Anania la guarda e rimane solo. Il film finisce con la parola "cenere" che si ripete tre volte per cui l'effetto sullo spettatore è un forte sentimento di solitudine.

[12] https://www.treccani.it/enciclopedia/cenere_res-af538e44-0028-11e7-b5f4-00271042e8d9/

Come già accennato, il tema principale è, innanzitutto, la mancanza e poi i temi legati alla cristianità e il sentimento religioso, ossia il tema del peccato, della colpa e del figlio illegittimo. Durante il film si percepisce l'angoscia causata dalla mancanza reciproca e quindi anche il dolore della madre e del figlio che non possono riunirsi. La madre si separa dal figlio appunto per il suo peccato – ha dato alla luce un figlio illegittimo e per questo viene isolata dalla società, ma non vuole questo destino per il figlio. L'isolamento e la solitudine sono molto accentuati nel film; il paese in cui Rosalia vive è vuoto, senza gente. Il paesaggio sardo è rappresentato in chiave stereotipata, ovvero come desolato, abbandonato, ruvido, vasto e senza gente. Si rappresenta, dunque, una Sardegna mitica, diversa dal continente; in realtà, una Sardegna stereotipata. È interessante notare le tradizioni popolari e la società sarda rappresentata, forse in modo superficiale, ma se ne vedono certi tratti. Quando Rosalia muore, per esempio, tutto il paese si raduna davanti alla porta di casa e spia per vedere che cosa sta succedendo. Poi, si vede la processione del funerale, ovvero la folla che porta il corpo di Rosalia. Da questi pochi momenti, si può concludere che si tratta di una società tradizionale con riti antichi, senza nessun legame con il mondo moderno. Le sequenze con la madre mostrano Rosalia sola, vestita in nero, il che accentua la tragicità del suo destino, il suo fallimento. Quindi, i temi religiosi legati alla trasgressione della donna in una società tradizionale e rigida vengono enfatizzati. Il peccato di Rosalia impedisce la possibilità del rapporto e della vita felice con il figlio e, a causa della colpa che lei sente, Rosalia lo abbandona all'inizio del film per assicurargli una vita migliore mentre, alla fine, per la stessa ragione, si suicida per facilitare la vita del figlio e per garantirgli una vita senza ostacoli causati dal proprio peccato. In altre parole, vediamo una donna che è vittima della società in cui vive e che non riesce a liberarsene. Per questa ragione Rosalia fallisce come persona, essendo rovinata dal padre di Anania e dal tradizionalismo troppo severo e, infatti, misogino, che lascia poca libertà alla donna e non le permette la possibilità di fare degli errori. La tragedia di una madre provoca la compassione nello spettatore. Infatti, il film deleddiano in questione critica questo atteggiamento severo presentando la società in cui Rosalia vive come crudele e spietata, che appoggia il codice patriarcale. Proprio per questo, la protagonista è destinata al fallimento; non le resta nessun'altra via di uscita che il suicidio, che è la punizione finale per la trasgressione sessuale di Rosalia. L'elemento essenziale per la storia è la tradizione cristiana che è sullo sfondo, le regole e i limiti imposti dalla religione che non permette alla donna l'abbandono alla passione e alla libertà sessuale. La tragedia proviene addirittura da questo fatto; tutta la storia si può leggere in chiave religiosa, ma con una forte critica di questa tradizione. Questo è uno spunto moderno e innovativo, come anche il fatto che la protagonista è una donna. L'innovazione si rispecchia anche nel fatto che si tratta di "un testo

in cui balza in evidenza la centralità dell'esperienza femminile e della relazione femminile che origina l'impresa" (Piano, 2017:48). L'autrice ribadisce che "possiamo in ogni caso ritenere che la complessità delle relazioni e la loro problematicità stanno pienamente nel vissuto della soggettività femminile" (*Ibidem*). E non solo questo; l'elemento quasi sovversivo è che si tratta di una donna rappresentata in un modo atipico, una donna peccatrice che viola le regole della società per amore. Ovviamente, per questo viene punita, e non solo lei, anche il figlio. Magari non possiamo parlare del protofemminismo e nemmeno di femminismo, però, certamente, con questi elementi si apre la strada a questi concetti e si va verso la modernità nella rappresentazione della donna. Si osserva una forte denuncia di tale società e gerarchia, anche se la protagonista, come prevedibile, viene punita per il suo peccato. Il personaggio di Rosalia rappresenta una madre tormentata dalla colpa, punita a tutti i livelli possibili per aver partorito senza essersi sposata. Comunque, alla fine diventa agente della propria vita e determina da sola il suo futuro e quello di suo figlio, con l'unico atto che le rimane – il suicidio. È il prototipo della donna sfortunata, peccatrice senza un vero peccato, che si assolve rinunciando alla propria vita per il figlio.

D'altra parte, il film *Cainà. L'isola e il continente* di Gennaro Righelli del 1922, racconta una storia molto diversa, però conclusasi allo stesso modo. Si tratta di un altro film sardo della prima metà del XX secolo. Secondo l'autrice Mereu:

> Tra il 1920 e il 1929, la Sardegna attira tante produzioni cinematografiche. Tra i motivi principali che spingevano le troupe a varcare il Tirreno, c'era lo sfruttamento di *location* dal carattere esotico e selvaggio dove ambientare storie di amore e di vendetta — temi ricavati dal campionario della Deledda. (Mereu, 2015:262)

Anche se il film di Righelli non è un adattamento di una storia di Deledda, è "accostabile all'immaginario deleddiano" e "risente delle tematiche e dello stile — estetico, narrativo e linguistico — della Deledda" (*Ibidem*). Già nel titolo si vede l'opposizione tra due mondi – l'isola (ossia la Sardegna) e il continente (l'Italia), tra i quali esiste una barriera insormontabile. Il paesaggio è molto importante dal punto di vista culturale perché definisce la Sardegna come un'isola con una natura splendida e selvaggia, lontana dal continente non solo in termini geografici, ma appunto, culturali. Già nella prima inquadratura con la didascalia "fantastico panorama dei giganti della Sardegna" appare l'isola dove si svolgerà l'azione. "Il profilo roccioso dei monti è un elemento visivo e paesaggistico costante nella rappresentazione cinematografica dell'Isola, da Cenere ai giorni nostri, mentre il mare rappresenta l'ignoto, il pericolo, la separazione" (*Ibidem*). Si presenta anche un nuraghe e dei ruderi sulla cima di una montagna come simboli di identificazione visuale della Sardegna. Poi viene introdotta Cainà,

"piena di nostalgia per una terra sconosciuta" e con questa didascalia si accenna già la sua curiosità e lo spirito d'avventura. L'autrice Mereu sottolinea anche la simbologia nel suo nome che annuncia in un certo modo, quello che succederà: "La componente onomastica merita interesse: il nome Cainà è formato dalla radice Cain — da Caino, figlio degenere che ammazzò il fratello Abele, e la desinenza –à, che conferisce un carattere femminile e, allo stesso tempo, stravagante" (*Ibidem*). Infatti, lei è una persona stravagante che vive "sola e libera", come viene detto nel film, lontana da casa sua, un personaggio femminile atipico, con una fame insaziabile dell'ignoto e del nuovo.

> Cainà è una creatura indomita e fiera, difficile da addomesticare (è metafora del carattere sardo visto dai continentali). È una donna indipendente, sicura di sé, che sogna di fuggire dalla sua terra attraverso il mare. La fuga verso la libertà è causa di sciagure e morte che costringono Cainà, figlia traditrice, a far ritorno alla sua casa natia da cui sarà presto cacciata. (*Ivi*, 262-263)

Per riassumere brevemente la trama, Cainà vive in un paese tra le montagne, dove bada al suo gregge, va in giro da sola, isolata dal resto del mondo e desidera ardentemente scoprire nuovi orizzonti e allontanarsi dalla vita che conosce. Ha una fame insaziabile per le avventure, per vedere cosa si trova oltre il mare. È stata promessa al pastore Aggostineddu Pina, ma a lei non interessa molto il suo corteggiamento. Vuole qualcosa di più dalla vita e sa che lui non glielo può offrire; lui immagina una vita sempre nello stesso posto, nello stesso paese mentre lei vuole conoscere il mondo; si tratta di due persone completamente diverse e lei lo capisce benissimo. Inoltre, Cainà si presenta in opposizione anche a sua madre che vuole per sua figlia una vita semplice e convenzionale, e il suo comportamento troppo spensierato e libero è la causa del disaccordo fra loro. La madre cerca pure di riscattarla emozionalmente e le dice "Chi non ama suo padre, non ama Dio. Sarai sempre così, Cainà?" Anche se la risposta manca, la si vede giocando con il suo capretto da sola e per questo il padre la sgrida. Il momento decisivo avviene quando un giorno una nave approda nei pressi del suo paese e lei decide di imbarcarsi clandestinamente e provare finalmente ciò che sognava tanto, dopo aver sentito durante la festa di paese che i marinai ripartono il giorno dopo. Cainà si nasconde sottocoperta, si addormenta e la nave riparte all'alba. Si vede il paesaggio sardo, le capre, la chiesetta, la madre che lavora a casa. Quando si sveglia è un po' persa, guarda attorno a sé e capisce di essere fuggita, il che la rende sovreccitata e allegra. Allo stesso tempo, la madre la cerca nel villaggio ed è mortificata che lei non ci sia, mostrando tutta la sua disapprovazione riguardo al comportamento imprevedibile e volubile della figlia. Le inquadrature di Cainà sulla nave e della sua famiglia sull'isola si contrappongono. Intanto, il capitano la trova sottocoperta, non la vuole lì e la sgrida, ma tanto lei è decisa a restarci. Poi cerca di sedurla e anche di stuprarla ma lei lo morde e si arrabbia. In Sardegna, nel frattempo, suo padre la cerca tutto preoccupato e, durante una

tempesta, egli viene ucciso da un fulmine. Anche la nave è interessata dalla tempesta, il mare in burrasca entra dentro, ma lei sembra quasi divertita dal caos che le sta attorno. Il capitano la protegge durante la tempesta, dopodiché ne diventa l'amante. Sua madre, d'altra parte, sopraffatta dal dolore per la perdita del marito viene paralizzata. Inoltre, è arrabbiata con la figlia ritenendola colpevole per la morte del padre e, cosa non secondaria, non è al funerale con lei. Alla fine del viaggio in nave, Cainà va a vivere nella casa del capitano, ma la sua famiglia non la sopporta e lei decide di andare via e di tornare in Sardegna, tormentata dalla nostalgia per la sua vecchia casa e per la sua famiglia. Il capitano si rattrista per questa sua decisione e cerca di convincerla a restare, ma visto che Cainà non cambia opinione, lui cerca di violentarla un'altra volta. Per la seconda volta, sembra che lo stupro sia uno strumento di "educazione", persuasione e coercizione per il capitano, un mezzo che egli ritiene giusto per frenare una donna testarda e indipendente. Per fortuna, resistendogli e avendolo al volto con un vaso, riesce a fuggire e cerca di tornare a casa "in ardente attesa", come annunciato nella didascalia. Solo quando arriva lì, scopre le tragedie accadute in seguito alla sua scomparsa – il padre morto, il promesso sposo impazzito, la madre paralizzata. La madre la maledice, Aggostineddu la chiama disgraziata, la gente del paese si raduna davanti a casa sua e le grida "maledetta" e "via dal paese" e, Cainà, impazzita dal dolore, se ne va e si butta da una scogliera. Dopo la caduta, si vede il suo corpo che viene man mano coperto dalle onde e il film termina con una musica patetica.

L'autore Gianni Olla riassume i tratti principali dell'opera:

> Storia e racconto fanno risaltare alcuni capisaldi della letteratura deleddiana: la descrizione di una comunità pacifica, ospitale, serena, in cui il tempo scorre lentamente e nulla turba i suoi accadimenti quasi rituali. Ma, allo stesso tempo, il film mostra l'inevitabile incalzare della modernità, cioè gli scambi, le comunicazioni. Lo sguardo *oltre il mare* della ragazza – che pare stregata da letture poco in sintonia con l'ambiente del paese – anticipa una sorta di obsolescenza del modello comunitario, destinato alla decadenza. Ancora una volta, del mare arrivano i pericoli, magari semplicemente a causa di una barca che si è rifugiata nella baia dopo una traversata difficoltosa. Quella barca è appunto l'occasione di fuga per la ragazza, e conseguentemente, il momento di rottura dell'equilibrio: una situazione che, dalla mitologia comunitaria ci riporta alla drammaturgia più classica del melodramma (…). Il resto della storia è anche più tipico: il continente non è una terra di delizie, ma il ritorno a casa, per sanare la ferita inferta con la fuga, è impossibile. L'unico modo di espiare la colpa è la morte, anche se la narrazione ci ha già mostrato che non sarà più possibile ritrovare la serenità per coloro che sono rimasti a presidiare la vecchia comunità. (Olla, 2001:34-35)

Cainà viene presentata come un personaggio interessante, nuovo, diverso, non in linea con le aspettative della femminilità ed è questo il tratto moderno del film. Un personaggio protofemminista, a suo agio da sola, libera, con una grande fame del mondo, degli orizzonti nuovi e sconosciuti, delle avventure. D'altra parte, proprio per questo viene punita. Dall'inizio, quando viene sgridata dai genitori, per poi resistere a due tentativi di stupro per non aver ceduto alla voglia dell'uomo che comanda, fino alla fine quando provoca la rabbia della famiglia e del

paese per essersi permessa di fare quello che desiderava. Le sue decisioni la portano (o costringono) al suicidio. Come in *Cenere*, anche in questo film la protagonista viene punita severamente, da un lato dalla disapprovazione all'inizio, all' isolamento e odio dei prossimi alla fine, dall'altro dal suicidio che è il risultato diretto dell'intolleranza del paese, ma in termini filmici, è il modo comune usato per far espiare i peccati alla donna, ovvero per punirla per la trasgressione dei codici tradizionali patriarcali. Il suo peccato, in questo caso, è quello dell'indipendenza e di aver osato ascoltare se stessa, invece di seguire gli schemi convenzionali e predeterminati. *Cainà. L'isola e il continente* porta un nuovo personaggio nel repertorio scarso delle eroine, un personaggio ribelle, indipendente e con i tratti protofemministi. Cainà è a tutti gli effetti il soggetto dell'azione, l'agente, l'eroina che non aspetta passivamente che le cose succedano, ma sceglie la propria strada nonostante le disapprovazioni. Quello che, tuttavia, rimane dentro le aspettative del cinema narrativo è la violenza sessuale che la minaccia ogni volta che prende una decisione destabilizzante per gli altri (ossia, la partenza da una vita che non vuole più – dalla Sardegna e poi dalla casa del capitano) e, poi, la fine che la protagonista fa per aver osato trasgredire le regole di una società tradizionale – la sua distruzione completa con l'atto di suicidio.

4.2. *La siciliana ribelle* e *Galantuomini* – donne mafiose nel cinema meridionale: la pentita e la *lady boss*

I film sulla mafia non hanno mai perso l'interesse del pubblico, ma si sono sviluppati in varie direzioni, ampliando le tematiche e i protagonisti. Uno dei fenomeni sociali più interessanti è il cambiamento del ruolo della donna nell'ambito della mafia, un'organizzazione fortemente tradizionale e patriarcale, in cui le donne sono diventate sempre più attive. Magari non si può ancora parlare di una vera e propria emancipazione delle donne mafiose, come nota la studiosa Monica Massari, poiché "piuttosto che di 'mutamento' del ruolo delle donne nei gruppi mafiosi, occorrerebbe parlare di 'visibilità'" (Massari, 2010:79). I loro compiti non sono più esclusivamente quelli di essere madri e mogli obbedienti e passive nel loro nucleo familiare, ma iniziano a intraprendere varie attività negli affari del clan. Per via dei cambiamenti sociali ed economici, gli tocca assumere altre responsabilità all'interno dell'associazione criminale di cui fanno parte.

> Rappresentazioni diffuse che tendevano a relegarle nella fissità di ruoli stereotipati - angeli del focolare, madri devote, mogli servizievoli, figure passive e sottomesse all'arbitrio di un universo esclusivamente maschile - sono state oggi scalzate da ritratti ben più articolati: donne che raccolgono i messaggi e gli ordini dei propri congiunti detenuti, che assistono i latitanti, riscuotono il «pizzo» o, ancora, custodiscono il denaro proveniente dalle varie attività illecite e gestiscono direttamente traffici di vario tipo. Donne non più relegate entro lo spazio domestico, non più costrette a rimanere silenziose e affrante. (*Ivi*, 79-80)

Proprio le situazioni come la reclusione o la latitanza dei mafiosi hanno permesso alle donne di avere un ruolo più attivo nei clan. Prima si trattava di situazioni eccezionali per cui la donna veniva inclusa nella gestione degli affari mafiosi, ma col tempo le donne hanno iniziato a svolgere queste funzioni anche come parte della loro routine, e ciò testimonia un progressivo protagonismo femminile nelle organizzazioni criminali (*Ivi*, 89). Tuttavia, è lecito chiedersi se questo potere che hanno ottenuto grazie all'assenza dei mariti sia temporaneo o conquistato e, quindi, riconosciuto dagli altri membri del clan. Le loro funzioni, come accennato, variavano, e l'autrice ribadisce che all'inizio potevano svolgere il ruolo di semplici messaggere, per poi assumere funzioni sempre più importanti, "passando dalla raccolta del denaro", al "coordinamento e alla supervisione delle strategie adottate da piccoli gruppi, fino ad arrivare a essere direttamente interpellate in occasione di contrasti fra clan rivali" (*Ivi*, 90). Quello che sorprende, comunque, è la "combinazione esistente fra caratteristiche (…) profondamente ancorate alla modernità e modelli di comportamento di tipo arcaico, quasi primitivo, inneggianti alla vendetta, alla faida, alla violenza sanguinaria" (*Ivi*, 91).

Da questi nuovi schemi comportamentali nascono i film moderni nella loro tematica, con la donna mafiosa come protagonista.

> Nel cinema italiano la rappresentazione della donna nei film di mafia è stata soggetta alla pervasività nell'organizzazione mafiosa che caratterizzava tutti gli ambiti della vita e, in particolare, il mondo della donna, per la quale non esisteva una scelta individuale. Le donne che nascevano in territori controllati dalla mafia o in famiglie mafiose avevano il destino segnato. (Vitti, 2012:173)

L'autore aggiunge che "i film di mafia mettono in primo piano la mascolinità fallica, minacciata dall'effeminatezza" (*Ivi*, 175), quindi, l'inclusione delle donne in questo genere è ancora più interessante da osservare dal punto di vista mulveyano, dato che la donna nell'organizzazione mafiosa, viene comunque formata nel contesto patriarcale, magari con un ruolo attivo e da soggetto, ma la sua soggettività viene sempre contestata dagli uomini, e anche dalle donne, da tutti i membri dell'associazione, visto che si tratta di una società tradizionale profondamente patriarcale che è cambiata in troppo poco tempo per raggiungere una vera emancipazione. La mafiosa deve sempre combattere contro la tendenza di essere vista come oggetto erotico, passivo e, soprattutto, senza potere, come si vedrà negli esempi presentati: *La siciliana ribelle* (2008) di Marco Amenta e *Galantuomini* (2008) di Edoardo Winspeare.

La siciliana ribelle è un racconto cinematografico di Marco Amenta che narra la storia di Rita Mancuso ed è stato ispirato alla vita di Rita Atria, un'adolescente "che alla giovane età di sedici anni ebbe il coraggio di ribellarsi al mondo mafioso e patriarcale del suo paese per intraprendere l'evoluzione verso l'emancipazione e la liberazione" (*Ivi*, 23). Il film inizia con

l'inquadratura della protagonista che scrive nel suo diario ed è lei la narratrice della storia, la voce fuori campo che racconta. Introduce il paese, il contesto e la sua soggettiva dal punto di vista femminile. Poi segue il *flashback* in cui Rita, da piccola, in una giornata soleggiata, ha scritto "Ciao papà" sulle lenzuola appese e perciò la madre la sgrida, ma il padre la difende. Si intuisce da subito il rapporto che Rita ha con i genitori – un legame forte e tenero con il padre che adora, ma un rapporto freddo con la madre. Prima di uscire con il padre, Rita si mette il rossetto e viene di nuovo sgridata dalla madre per il suo aspetto troppo provocatorio. Vitti dice che Rosa, madre di Rita e donna mafiosa (suo marito è un capo mafioso), "vuole educare la figlia nel rispetto della conformità dominante del paese, insegnando alla figlia il ruolo di futura donna mafiosa che deve curare molto l'apparenza per avere il rispetto dei compaesani" (*Ivi*, 180), per cui non può comportarsi come vuole, ma deve farlo in base alle regole sociali del paese. Va con il padre in moto e la scena rappresenta un rapporto tra padre e figlia pieno di gioia e amore, però il tempo cambia, sembra come se stesse per piovere e loro si fermano davanti una fattoria dove c'è una persona uccisa. Il padre copre gli occhi di Rita, ma lascia le dita aperte e la bambina può vedere quello che è successo. Il gesto del padre rappresenta, al contempo, il suo tentativo di proteggerla, ma anche la consapevolezza che è giunta l'ora di farle vedere la realtà. Il fratello della vittima si incammina verso Don Michele, il padre di Rita, e si capisce dalla loro conversazione che c'è una lotta tra i clan mafiosi. Gli assassini sono i mafiosi emergenti che vogliono espandere i loro traffici con lo spaccio di droga, mentre Don Michele rappresenta un "mafioso all'antica presentato dalla figlia come paciere e difensore dei deboli" (*Ivi*, 181), un uomo d'onore con il codice di valori molto preciso, che viene rispettato e ammirato, visto quasi come eroe dai compaesani, ma anche da sua figlia. Nella scena che segue, durante una festa religiosa nel paese, Bellafiore, mafioso emergente responsabile dell'omicidio, invita Don Michele a un incontro privato per mostrargli rispetto e gli offre di condividere sessualmente la figlia dell'uomo ucciso. Don Michele non vuole entrare nel traffico di droga e uccide Bellafiore con un metodo mafioso molto antico – l'incaprettamento, in cui la vittima legata si strangola da sola ogni volta che si muove. A causa dell'omicidio, arriva la polizia nel paese e si incontra per la prima volta il giudice che segue le indagini, figura questa che si ispira a Paolo Borsellino[13]. Interrogano Don Michele, il capomafia, davanti a Rita ma lui non gli dà delle risposte. L'incontro finisce con Rita bambina che insulta il giudice dicendogli che è

[13] Paolo Borsellino (Palermo 1940 - ivi 1992) fu magistrato italiano e uno dei personaggi più importanti (assieme a Giovanni Falcone) durante il Maxiprocesso di Palermo contro i mafiosi di Cosa nostra che durò dal 1986 al 1992. Impegnato nella lotta alla mafia, fu ucciso il 19 luglio 1992, insieme a cinque agenti della scorta in una strage di stampo mafioso. (Per più informazioni consultare: https://www.treccani.it/enciclopedia/paolo-borsellino/)

“cornuto e sbirro”, e questo mostra che “è perfettamente inserita nella cultura mafiosa e maschilista” (*Ivi*, 183). Per via della sua educazione, per Rita il padre è un uomo onnipotente, un’istituzione che persegue la giustizia e lo vede quindi come un personaggio positivo. La Sicilia è rappresentata come un luogo soleggiato, arcaico, lontano dal resto del mondo. Rita e la sua famiglia vivono le regole imposte dalla mafia in modo naturale. Quando i nuovi mafiosi uccidono suo padre (perché era ormai troppo all’antica ed era contrario alle nuove idee, come per esempio, al traffico di droga), Rita e suo fratello, naturalmente, vogliono vendicare la morte del padre e uccidere tutti quelli coinvolti. Per questo, il fratello viene ucciso e Rita, disperata, volendo vendicare a quel punto il padre e il fratello, va dalla polizia e rivela dove il clan che ha assassinato i suoi cari riceverà il carico di droga. Il punto interessante è che lo fa, appunto, per la vendetta. Rita è, malgrado tutto, figlia di un capomafia, una ragazza cresciuta nel contesto mafioso ed è questo l’unico modo che conosce per potersi vendicare, alla luce del fatto che nell’educazione mafiosa la vendetta è incoraggiata. Ha ancora la mentalità mafiosa, la stessa arroganza di prima, come da piccola. Tuttavia, per quello che ha fatto non è più sicura in Sicilia e la trasferiscono a Roma. Questo segna anche la seconda parte del film, che cambia anche visivamente; il film all’inizio era saturato di colori, con le inquadrature ampie, ma dal suo trasferimento a Roma dove Rita cresce, matura e si sviluppa, il film diventa più scuro e le inquadrature quasi claustrofobiche perché amplificano così il suo senso di solitudine, isolamento e disperazione. I colori accesi, il suo abito bianco della prima comunione quando il padre viene ucciso, cambiano in nero che significa lutto, ma anche l’accettazione della vita mafiosa. Rita inizia a collaborare con la giustizia per vendetta, ma pian piano impara la differenza tra giustizia e vendetta con il procuratore. Con il tempo capisce la gravità del problema della mafia, della vita mafiosa e omertosa e cambia profondamente. Il racconto filmico è una specie di *Bildungsroman* in cui Rita dall’incoscienza infantile arriva alla consapevolezza. Inizia a collaborare con la giustizia, lascia perdere i valori imparati nell’infanzia e cerca di aiutare la polizia. Il procuratore assume la figura paterna nella vita della ragazza ed è la persona più importante per Rita da quando ha lasciato la Sicilia e la vita mafiosa. Mentre la preparano per il processo, si vede la sua evoluzione perché capisce che suo padre era mafioso, come Don Salvo e il suo clan che l’aveva ucciso. Mentre all’inizio voleva la pistola del padre come ricordo, tutto cambia durante il processo come descritto da Vitti.

> Al suo rientro in corte la ragazza consegna la pistola del padre al giudice per fare condurre le analisi balistiche. Simbolicamente l'atto della giovane segna il taglio ombelicale con il passato mafioso e con il padre. Annuncia al giudice che non desidera vendicarsi ma che vuole giustizia. (*Ivi*, 184)

Con questa dichiarazione, si vede il suo distacco dal genere di donna omertosa, sottomessa e passiva qual è quello di sua madre. Il loro rapporto sin dall'inizio viene rappresentato come distanziato e freddo, e la loro differenza viene sempre più accentuata. La madre è una tipica donna mafiosa e il suo ruolo fondamentale è di educare i figli secondo i valori mafiosi, stimolarli alla vendetta e rimanere passiva e sottomessa. La madre non approva quello che Rita ha fatto e la rifiuta completamente quando si rincontrano per l'ultima volta. Vitti afferma che "il loro ultimo incontro sulla spiaggia (…) segna la rottura tra due mondi ormai inconciliabili" (*Ivi*, 186). Rita cerca il suo appoggio e la consolazione, ma la madre le svela che non voleva averla mai e poi le racconta delle attività mafiose che suo padre e suo fratello svolgevano, distruggendo per sempre la percezione che lei aveva di loro come brave persone, giustificabili nel mondo mafioso. Si nota il divario fra loro, fra due donne educate allo stesso modo, ma con scelte opposte. La madre dimostra il proprio atteggiamento mafioso e omertoso, rifiuta la figlia e sceglie la mafia. Deride i vestiti colorati che sua figlia indossa e che anche qui assumono la funzione di opposizione alla vita mafiosa. Difatti, quando Rita inizia a portare i vestiti colorati a Roma, non viene segnato solo il cambiamento dalla vita mafiosa, ma anche la sua maturazione psicologica, fisica e sessuale. Inizia a conoscere la sua femminilità, osserva il suo corpo nudo e conosce un ragazzo a Roma con cui esce. Vanno insieme in spiaggia e lei toglie il suo vestito e rimane nella biancheria di colore rosso, colore dell'amore, della passione e del desiderio, simbolico perché Rita ammette nel diario che vuole perdere la verginità e diventare donna. Poi i ragazzi escono e ballano insieme e Vitti ribadisce che "simbolicamente per mezzo dei colori il film accentua il significato della scena e guida lo spettatore a percepire lo sviluppo del passaggio di una donna da oggetto a soggetto" (*Ibidem*). La trasformazione di Rita si vede in tutti gli aspetti della sua vita. La sua emancipazione segue la separazione dalla vita di prima e durante il suo soggiorno a Roma, impara tante cose sulla sua famiglia attraverso la riflessione, e poi anche di se stessa, come persona e come donna. Matura e diventa consapevole che la propria sessualità sarebbe stata repressa in un contesto mafioso. Verso la fine del film, Rita si vede per l'ultima volta con il suo ragazzo del paese Vito, mafioso anche lui che cerca di convincerla ad abbandonare la strada che aveva scelto e tornare al paese con lui e sposarlo. Rita fa l'amore per la prima volta e, simbolicamente, fa il rito di passaggio dalla ragazza alla donna. Con questo atto, prende le cose nelle proprie mani, esercita la sua sessualità e va contro le regole mafiose della donna casta e sottomessa che reprime la propria sensualità. Vitti nota che il suo processo del diventare donna diventa anche il superamento della visione maschilista "che nega la sessualità femminile e riduce la donna a schiava dell'omertà e a oggetto spoglio della propria sessualità dopo la morte del coniuge, come accade a Rosa, vedova asessuale che anche la

costrizione sociale mafiosa marginalizza" (*Ivi*, 187). Infatti, il comportamento sessuale "corretto" secondo le regole mafiose è la verginità, il che rappresenta l'onore di famiglia, e il corpo femminile è la proprietà privata dell'uomo e, quindi, anche le vedove sono obbligate a rimanere fedeli ai mariti defunti.

Vito cerca di convincere Rita ad andare con lui, ma lei sa già cosa l'aspetterebbe e rifiuta le sue proposte, dicendogli che la mafia non vincerà questa volta e poi se ne va dalla stanza e si butta dal balcone con un sorriso, come se si fosse finalmente liberata della mafia e dal peso della vita. Quest'atto quasi dispettoso la rende padrona del suo destino e dimostra quanto lontano era disposta ad andare per raggiungere l'indipendenza e la libertà assoluta, perché era lei a decidere e nessuno l'ha potuto fare per lei.

> Il regista usa il rapporto tra Vito e Rita per illustrare il cambiamento completo di Rita e il raggiungimento della sua libertà ed emancipazione. L'evoluzione di Rita come donna è stata delineata dall'uso del colore rosso come un simbolo del nuovo senso di libertà che Rita raggiunge in un percorso iniziato con l'incontro del ragazzo romano che ironicamente aveva indovinato le sue origini dai vestiti neri che indossava. Il nero portato da Rita non era soltanto il simbolo del lutto per la scomparsa del genitore e del fratello ma della mentalità mafiosa che la assoggettava al ruolo omertoso e sottomesso di donna in collusione con la mafia. Inventando l'incontro con Vito e il loro rapporto sessuale, il racconto filmico vuole portare a termine l'evoluzione di Rita Mancuso come donna e chiudere i conti con il mondo patriarcale mafioso e con il fidanzato Vito. (*Ibidem*)

Quindi, da una ragazza dispettosa in linea con i valori mafiosi, Rita diventa una donna emancipata, matura, che riflette sul suo passato ed è pronta ad accettare il processo doloroso in cui smette di idealizzare il padre e il fratello perché vede le nuove prospettive e informazioni. Assume la sua sessualità e la usa e, alla fine, assume anche la responsabilità per la propria vita, ovvero la morte e decide di suicidarsi, l'atto simbolico della sua ribellione e della sconfitta della mafia e della legge dell'omertà.

La storia di Rita Mancuso si inserisce nel gruppo dei film sulla mafia, i film di denuncia che si sviluppano negli anni 2000. Per concludere, Antonio Vitti afferma che "la storia di Amenta aggiunge una prospettiva femminile a questo scontro culturale arricchendolo con un finale a sorpresa che porta a compimento l'evoluzione della ragazza ribelle sia come donna che come antimafiosa" (*Ivi*, 189). È la storia della lotta contro la mafia, contro il destino, raccontata dalla prospettiva femminile, il che rappresenta una novità importante nei film con questa tematica.

Riguardo a *Galantuomini* (2008) di Edoardo Winspeare si po' dire che è un altro film sulla mafia con la prospettiva femminile, ma con la donna che ha scelto non solo di far parte della mafia, ma di essere una vera e propria *lady boss* del suo clan in un paese della Puglia. Il regista racconta la sua terra cimentandosi "nell'analisi delle contraddizioni della borghesia

cittadina pugliese e del ruolo della Sacra Corona Unita negli anni '90" (Bandirali, Valenti, 2015:327).

Il film inizia con una scena dove tre bambini giocano. Sono gli anni Settanta nel Salento e la Puglia è ancora una terra innocente e incontaminata, come i bambini che giocano. Il paesaggio, così come ripreso, rispecchia tutto ciò; si vede un piccolo paese, bianco, con il mare, in una giornata soleggiata. Poi la scena cambia bruscamente e con un *flash forward* si è negli anni Novanta in Montenegro. Una donna adulta e un uomo, entrambi mafiosi, comprano le armi. La donna è Lucia, la bambina della prima scena che è diventata *lady boss* della Santa Corona Unita che, all'epoca, era al suo vertice di potere. Nel film le inquadrature cambiano velocemente e ci sono tanti salti nel tempo e nello spazio, collegando il passato (simile a tutti e tre i bambini dell'inizio) con il presente, in cui tutti hanno una vita molto differente gli uni dagli altri. In una scena familiare ci sono Fabio (uno dei bambini dell'inizio), Lucia e suo figlio. Fabio e Lucia sono ancora buoni amici. Poi si arriva anche a Ignazio, il terzo bambino dell'inizio, che dopo anni passati al Nord, è tornato e adesso fa il giudice a Lecce. Si rivede con Lucia della quale era sempre stato innamorato e poi anche con Fabio. Una sera Fabio va al bar di Infantino, ex partner di Lucia con cui ha avuto il figlio e adesso è uno spacciatore molto attivo nella zona. Il giorno dopo Fabio viene ritrovato morto a causa dell'eroina probabilmente tagliata male. Lucia chiama Ignazio per informarlo dell'accaduto e a lui viene affidato il caso. Da questo momento in poi, i due mondi, quello di Ignazio e quello di Lucia, si intrecciano. Mentre Ignazio cerca di trovare il colpevole in quanto uomo di giustizia, Lucia si organizza con i suoi uomini del clan e torturano i sospetti finché non scoprono la verità. È stato Infantino, l'ex di Lucia, a vendere a Fabio la droga mal tagliata che l'ha ucciso, ma non si giunge subito alla scoperta della verità. Infantino, in realtà, lavora nella banda di Lucia e, nonostante il fatto che lei sia la boss, lui cerca di umiliarla in quanto donna. Varie volte nel film cerca di avere un rapporto sessuale con lei, è disposto a forzarla e stuprarla, ma alla fine, Lucia riesce sempre a opporsi e resistergli. Una volta, in macchina, quando Infantino cercava di forzarla a soddisfarlo oralmente, lei lo sbatte fuori dalla macchina lasciandolo in mezzo alla radura. Anche se è boss, viene spesso derisa, è coinvolta negli scherzi volgari e sessuali in cui i membri del clan (soprattutto Infantino) cercano di sottometterla in un certo senso. Non la rispettano in quanto essere umano ma, ciò nonostante, Lucia riesce ad ottenere il rispetto in quanto *lady boss*, una mafiosa che gestisce il proprio clan e che in modo pacato, ma a sangue freddo, risolve i problemi e gestisce gli affari. Non si lascia sottostimare, ma dimostra il suo potere con le azioni concrete, come quando fa torturare un uomo di cui si sospetta di aver venduto l'eroina a Fabio, oppure quando spara nelle gambe di un membro del clan rivale che hanno catturato, dopo avergli leccato il viso in modo seducente.

Utilizza la sua sessualità proprio per stabilire il suo potere; si comporta in linea con quello che gli uomini mafiosi desidererebbero, per poi rovesciare le loro aspettative e dimostrare la sua potenza. Il conflitto fra la sua femminilità e la posizione finora riservata esclusivamente agli uomini, la portano ad affrontare le situazioni degli affari in modo prudente e delicato, ma, comunque, non si può permettere troppa clemenza e un modo di agire non violento, se vuole continuare a comandare. Quindi, si tratta di un conflitto fra il rinunciare alla propria identità di donna, la mascolinizzazione per farsi rispettare e la creazione di uno spazio nuovo in cui riesce a comandare in quanto donna, con tutte le specificità che questo porta con sé. È il braccio destro del boss Carmine Zà, però la sua copertura è di lavorare in una drogheria. Una sera Lucia e Ignazio si incontrano in un locale, ballano insieme e sembrano innamorati. La macchina da presa mostra Lucia in primo e primissimo piano, molto sensuale, mentre balla in modo erotico con Ignazio. La macchina da presa la fa vedere come lo spettacolo e quindi lei assume la funzione dell'oggetto del desiderio del protagonista maschile Ignazio. Quando Ignazio le apre la porta, lei lo ringrazia e lo chiama 'galantuomo'. Il personaggio di Lucia è interessante perché, da una parte, accontenta i canoni tradizionali del cinema classico, ma dall'altra, lei è la protagonista e l'agente, mentre tutto quello che Ignazio vive durante il film è la conseguenza delle azioni altrui, soprattutto di Lucia. È un 'galantuomo', termine usato molto al Sud per designare persone dabbene, oneste, brave. Crede ancora nella fiaba dell'isola felice e che il Salento sia stato risparmiato dalla criminalità, mentre, in realtà, tutti quelli che conosceva sono cambiati profondamente e rappresentano mondi opposti al suo. Durante le indagini, Ignazio e la sua collega interrogano Lucia perché sospettano che Infantino potrebbe avere a che fare con la morte di Fabio, ma lei fa finta di non aver nessun contatto con lui, tranne che per i soldi per il mantenimento del figlio e, quando la collega insiste, Ignazio interrompe l'interrogatorio e lascia andare Lucia, non vuole credere che lei sia coinvolta nella malavita. Non è ancora pronto ad accettare la possibilità di scoprire quanto tutto sia corrotto e diverso dal passato felice e semplice che è il suo punto di riferimento. Comunque, scopre in un interrogatorio, dopo l'agguato fatto dal clan rivale con Barabba come capo e Infantino che ha tradito il suo clan ed è diventato associato di questo nuovo clan sempre più potente, che Lucia sì che è coinvolta negli affari mafiosi e non solo, ma è anche una delle persone a capo. In questo momento il suo mondo crolla e lui perde la testa. Si rivolge a lei con la rabbia di uno che tiene alla giustizia e ai valori, ma poi la schiaffeggia, come farebbe lo stereotipo di uomo che vuole controllare e imporre i propri valori all'oggetto del desiderio, punirla e correggerla come gli pare. In questo momento, anche il suo apparire galantuomo si perde e non è più moralmente tanto superiore. Lucia non gli permette di insultarla, ammette di essere mafiosa e gli dice che lui voleva fare

solo sesso con lei e tutto quello che faceva era motivato dal suo desiderio erotico. Così gli fa capire che non accetta la sua presunzione di essere superiore a lei. Dopo la lite, prende suo figlio Biagio per andare al mare, i membri del clan rivale le entrano in casa, sparano e cercano di stuprarla davanti al figlio. È interessante quanto è insistente il motivo di stupro come punizione e umiliazione della donna che ha o aveva il potere, particolarmente nel contesto mafioso riservato agli uomini. In questo senso, è applicabile il concetto della minaccia della castrazione che la donna rappresenta all'uomo, particolarmente perché si tratta di una donna con il potere che gli uomini cercano di distruggere proprio utilizzando il fallo come lo strumento di potere e superiorità. Varie volte nel film Lucia viene attaccata, ma poi, anche lei usa la sua sessualità per umiliare ulteriormente il membro del clan rivale a cui spara nelle gambe, oscilla costantemente fra la rinuncia alla femminilità e l'accettazione delle possibilità differenti che la femminilità le offre. Quando si procede con la persecuzione legale, Ignazio trova Lucia e la previene per salvarla dalla prigione, dicendole ciò che si è scoperto nell'inchiesta, però non riesce a far pace con se stesso e si dimette il giorno dopo. Intanto, Lucia miracolosamente sopravvive a un altro agguato in cui vengono uccisi tutti i membri del suo clan, anche il capo Carmine Zà, dagli uomini di Barabba. Lucia, non sapendo dove andare, bussa alla porta di Ignazio. La vera storia d'amore fra i due inizia lì ed è praticamente incorniciata dalle mura dell'appartamento di Ignazio. Il conflitto di Ignazio non esiste, il loro rapporto tormentato scompare per un attimo e in un momento molto limitato nel tempo e nello spazio, i due si amano come se il mondo non esistesse, come se i problemi della realtà non gli riguardassero. Di nuovo si usa il primo e primissimo piano per Lucia addormentata che Ignazio osserva, dopo averle medicato le ferite. Le scene del rapporto sessuale sono sensuali, tenere e piene di amore; rispecchiano il rapporto fra due persone che si rispettano e si adorano, progressiste dal punto di vista della rappresentazione del piacere femminile; si vede che loro due sono molto dolci e premurosi l'uno con l'altra. Rappresentano due mondi diversi che si sono scontrati per un attimo, ma questa è, purtroppo, una posizione insostenibile per entrambi. Lui che sceglierebbe l'amore e la passione al posto della legge e lei che dovrebbe scegliere fra la criminalità e il potere e l'amore che, comunque, ormai non può più scegliere. Quando Ignazio esce per prendere qualcosa da mangiare, Lucia sente il messaggio vocale della collega di Ignazio che gli chiede se sa dove si trova Lucia. Questo è il momento della sobrietà in cui Lucia accetta che la loro storia d'amore debba finire lì, per Ignazio, ma anche per lei. Oltre a ciò, non si può dimettere dalla mafia, le danno la caccia sia gli uomini dalla cosca rivale che hanno ucciso altri membri del suo clan e sia la polizia. L'unica opzione è sparire. Quando esce dall'appartamento, vede Ignazio, i loro sguardi si incrociano e lui capisce subito che cosa ha scelto Lucia. È un

momento tremendo e triste per entrambi, anche se è stata Lucia a prendere la decisione e ad agire. Ignazio non fa niente, è passivo e incapace di intraprendere una qualsiasi azione, mentre Lucia ha la forza di prendere questa decisione per entrambi, per quanto difficile sia, non si abbandona ai desideri del cuore, ma ascolta ciò che le dice la testa. Lucia è l'agente nel film, la vera protagonista, nonostante i numerosi tentativi nella trama e nelle inquadrature atte a renderla oggetto e spettacolo visivo. È la padrona del suo destino e pertanto non ha permesso di essere assoggettata agli stereotipi e diventare quindi vittima delle circostanze. Si tratta di un personaggio interessante nell'ottica femminista per la sua complessità, conflittualità e anticonformismo che, nel contesto tradizionale, patriarcale e, soprattutto, maschilista, riesce a emergere come *lady boss* e come soggetto. Ciò nonostante, non riesce a rovesciare la logica e le aspettative patriarcali, ma agisce in uno spazio di mezzo fra la mascolinità e la femminilità tradizionale. In altre parole, la sua identità in quanto donna dei nostri giorni, va oltre gli schemi di comportamento predeterminati in base al genere. Questa è la sua originalità e la novità con cui arricchisce la categoria dei film sulla mafia.

Come si può notare dalle rispettive analisi, entrambe le protagoniste si assomigliano in quanto mafiose, ma ognuna di loro sceglie una strada diversa. Rita, figlia di un capo mafia, cresciuta come donna mafiosa con tutto il sistema di valori collegati a quel mondo, si ribella e gira le spalle alla mafia, non subito, ma con la presa di coscienza, con la maturazione. *La siciliana ribelle* è un film di formazione, dove la protagonista abbandona i valori mafiosi internalizzati, per lottare per la giustizia. *I galantuomini*, invece, è diverso perché la bambina Lucia che ha un'infanzia normale e comune, decide di affiliarsi alla mafia e diventa, appunto, la *lady boss* del suo clan. Lei sceglie questa vita e la vive pienamente, da adulta. Quello che accomuna entrambe le protagoniste nei due film è l'isolamento e la solitudine – per Rita quando inizia a collaborare con la polizia, per Lucia quando uccidono tutti i membri del suo clan. Entrambe sono sotto costante minaccia di morte e, addirittura, Rita alla fine sceglie il suicidio per mettere fine a un'esistenza priva di qualsiasi libertà, perché ormai non può tornare indietro alla vita di prima perché è cambiata. Lucia, quasi stuprata e quasi uccisa varie volte nel film, sopravvive, ma il prezzo che deve pagare per avere una vita alternativa che vorrebbe, ma ormai non può avere con Ignazio. La sua punizione è la rinuncia all'amore per salvare Ignazio, la propria vita e la propria libertà. Queste donne, oltre ad essere interessanti, sono anche innovative come genere di personaggi nei film di mafia. Lucia non può avere tutto come, per esempio, Don Vito Corleone de *Il Padrino* (Francis Ford Coppola, 1972) e Rita non sopravvive alla pressione come il pentito Tommaso Buscetta de *Il traditore* (Marco Bellocchio, 2019). Entrambe, purtroppo, pagano caramente il loro coinvolgimento nella mafia.

4.3. *L'Accabadora* e *Malèna* – ultima madre nubile e vedova puttana alienate

L'aver accoppiato le protagoniste dei film *L'accabadora* (Enrico Pau, 2015) e *Malèna* (Giuseppe Tornatore, 2000) potrebbe sembrare strano mainvece, entrambe le protagoniste condividono il fatto che sono emarginate dalla società in cui vivono. Una perché è portatrice di morte, ovvero uccide i morenti sofferenti e l'altra per la sua bellezza e, di conseguenza, per l'invidia degli altri, per cui viene chiamata "puttana". Entrambe sono alienate e sole e devono espiare i peccati che non hanno scelto di commettere.

Nel film *L'accabadora*, la protagonista Annetta incarna il personaggio mitologico e leggendario dell'accabadora, figura sarda considerata come ultima madre e portatrice della "buona morte", una morte compassionevole eseguita su di un corpo che soffre di una tortura prolungata senza speranza di migliorare, liberando l'anima dalla sofferenza. Il termine proviene dal verbo 'accabar/accabai' che in sardo significa 'finire, completare'. La studiosa Bernadette Luciano afferma che il rito delle accabadore si svolgeva di solito attraverso lo svuotamento della stanza di oggetti sacri (come croci, icone sacre, ecc.), con la famiglia che rimaneva fuori, e poi con l'accabadora che uccideva il moribondo o soffocandolo con un cuscino o colpendolo con un bastone detto 'mazzolu' (Luciano, 2018:89). Il film inizia con la donna vestita di nero, che assomiglia a un fantasma che si muove solitaria nel paesaggio vasto, fra il cielo e la terra e si sentono solo i suoni della natura, del vento, dell'erba. Questa è Annetta che va a cercare sua nipote Tecla a Cagliari negli anni Quaranta, durante la Seconda guerra mondiale, quando la città veniva bombardata e devastata. Le offrono rifugio in una villa borghese i suoi proprietari che se ne vanno per fuggire dalla guerra e le affidano in custodia la villa. L'anziana padrona di casa le dice che suo figlio è al fronte e che, secondo lei, la chiama, ma cade sempre la linea. Al paesaggio spettacolare, dove camminava l'accabadora, soleggiato e fatto di colori accesi ma desolato, si contrappone la Cagliari devastata, grigia, con gli interni sempre scuri e senza luce. La villa non sembra uno spazio bello e accogliente, ma claustrofobico, come un labirinto pauroso e infatti, quando il telefono squilla, non si sente nessuno e la linea cade sempre. Anche la città non è invitante, tutta in rovina, pericolosa per i bombardamenti imminenti ed è lì che Annetta intravede sua nipote, la segue e la trova in una parte sotterranea della città dove scopre esserci una casa di tolleranza. Quando le due si incontrano, Annetta chiede a Tecla di andare a vivere con lei e di abbandonare la vita di prostituta, ma Tecla è arrabbiata con Annetta; si scopre che Annetta ha promesso a sua sorella, la madre di Tecla, al suo capezzale che non avrebbe portato la nipote con sé per risparmiarle il destino di diventare anche lei accabadora. Dopo tale

promessa, come atto d'amore perché sua sorella soffriva troppo e gliel'ha chiesto, le toglie la vita soffocandola. Tecla comunque non capisce la scelta di Annetta di fare l'accabadora e per questo lei le replica: "Non l'ho scelto io, è la mia vita, una fossa dove mi hanno seppellito fin da bambina." Luciano afferma che negli ultimi momenti della vita, sono loro (le accabadore) a prendersi cura del moribondo e a dettare cosa sarebbe opportuno fare come atto d'amore nella situazione in questione (*Ivi*, 88). Un altro punto interessante, sottolineato nella citazione del film, è che si tratta di un ruolo ereditato, non richiesto, non scelto, molto relativo al genere. In primis, perché si tratta del ruolo di una specie di badante, quella che si prende cura dei moribondi nei loro ultimi (e peggiori) momenti. Inoltre, perché è un ruolo esclusivamente femminile, direttamente legato alla questione del genere in cui le donne accettavano in silenzio e senza resistenza questa professione dolorosa, marcata di solitudine ed emarginazione. La studiosa Luciano ribadisce, inoltre, che il ruolo di accabadora e la questione della morte assistita va osservata nel contesto della politica di cura femminista che distanzia l'ultima madre dalla posizione di discutere sul diritto di morire e accentua, invece, il coinvolgimento relazionale ed affettivo che diventa un atto politico (*Ivi*, 87). Anche Annetta ha accettato il suo ruolo senza ribellarsi, abbandonandosi al suo destino dell'accabadora che non voleva, essendo completamente in linea con le aspettative del comportamento delle donne che devono obbedire e prendersi cura degli altri. "Da giovane ragazza, Annetta ha accettato il suo ruolo legato al genere allo stesso modo in cui le donne si rassegnano ad accettare i ruoli di madre, moglie, figlia che la società prescrive loro" (*Ivi*, 90). Comunque, non lo vive bene, il senso di colpa la divora. Nel film ci sono molti *flashback* che riguardano l'infanzia e il passato di Annetta. Si vede la prima volta che Annetta conosce il suo destino – sua madre soffoca un bambino moribondo mentre Annetta la guarda piangendo. Da quel momento in poi, ha inizio per Annetta la sua dannata "professione". Il suo conflitto interiore è rappresentato soprattutto nei sogni in cui si vede la sua vita e gli eventi che l'hanno portata a questo punto. Luciano descrive il ruolo delle "ultime madri" puntando su questo conflitto interiore:

> Lacerate tra la convinzione che il loro compito di essere l'ultima madre che offre il conforto e gli ultimi momenti di serenità ai moribondi e il disagio intangibile con l'esecuzione del loro compito, rimangono ovviamente tormentate dal loro ruolo. (*Ivi*, 88)

A causa del fatto di essere l'accabadora, quella che porta la morte, è condannata alla solitudine e all'alienazione eterna. Questo viene accentuato soprattutto nelle scene in cui viaggia da sola nella natura, lei piccola donna in contrapposizione a un paesaggio vasto e sconfinato, sempre tra il cielo e la terra, che è poi la metafora del suo essere sempre fra la vita e la morte. D'altra parte, nella villa cagliaritana in cui abita, la sua solitudine è accentuata dai silenzi e dal buio che domina la casa. Nella scena in cui Tecla va a trovarla, la stanza in cui dorme Annetta è

soleggiata e non sembra essere tanto angusta. Tuttavia, Tecla le dice di non poter restare e Annetta le propone di tornare al paese. Tecla se ne va e Annetta si addormenta sognando il bambino che soffocò sua madre. La sveglia lo squillo del telefono, ma nessuno risponde, la linea cade. Il suo sogno e lo squillo del telefono sono un cattivo presagio e, addirittura, nella scena seguente la città viene bombardata e la casa di tolleranza dove lavora Tecla crolla. Annetta la cerca, ma lei non c'è e, quindi, va all'ospedale dove la trova, ma il medico le dice che sua nipote ha gli organi interni irreparabilmente danneggiati, oltre alla frattura della spina dorsale e che, se si dovesse svegliare, potrebbe solo soffrire di più per i dolori insopportabili. Nonostante le parole del medico, Annetta cerca di rimanere positiva e crede che Tecla si salverà. Il loro rapporto è cruciale per lo sviluppo del personaggio di Annetta; lei aveva promesso alla sorella di rompere la catena matrilineare e quindi non permettere a Tecla di diventare l'accabadora. Questa è la ragione per cui ha dovuto lasciarla. Tuttavia, in un *flashback* si scopre che quando sua nipote, rimasta orfana, l'è apparsa alla porta, Annetta le ha detto di entrare e hanno iniziato a vivere insieme. I problemi cominciano quando Tecla si rende conto di quello che fa Annetta e questo l'arrabbia molto. Alla fine, non riuscendo a capire l'attività di Annetta, rabbiosa sia per il fatto che Annetta ha ucciso sua madre e sia perché non ha cercato di curarla, delusa dal fatto che non si faceva sentire mai, nonostante sua madre le parlava sempre di lei e le voleva bene, Tecla decide di andarsene a Cagliari con l'aiuto di un giovanotto che, nonostante le rassicurazioni, Annette nutre forti sospetti. Solo per questo motivo, Annetta decide di lasciare il paese e andare a cercare la nipote nella città gravemente colpita dai bombardamenti. Nel periodo in cui cerca Tecla e in cui Tecla, ferita dal bombardamento, lotta tra la vita e la morte, Annetta conosce altri due personaggi del film, importanti per il suo sviluppo – Alba, giovane artista ed ex-fidanzata di Federico, figlio della vecchia padrona della villa, e Albert, medico che si prende cura dei feriti, tra cui c'è anche Tecla. Alba fa la scultura di Sant'Efisio, santo patrono della città per la processione; lei è rimasta a Cagliari per via del lavoro e per una storia d'amore, purtroppo finita, mentre Albert, medico straniero, è rimasto ad aiutare la gente. Lui si innamora di Annetta e cerca di avvicinarsi a lei. Le mostra le rovine della città devastata per indicare dove era casa sua e quella di sua madre, morta nel treno bombardato mentre cercava di fuggire. Inoltre, le fa vedere le foto che ha scattato della città in rovina. Alba, d'altra parte, viene a sapere da una lettera che le porta Annetta che Federico è morto in guerra due mesi prima. Straziata dal dolore, piange perché l'ha perso molte volte – quando non ha voluto sposarlo, quando lui si è sposato con un'altra, e ora che è morto "in questa guerra assurda". Infatti, la morte permea tutto il film, da una parte la morte compassionevole, la "buona morte" che offre l'accabadora, 'l'ultima madre' con un gesto materno, dolce, in modo da consolare il moribondo con

l'abbraccio finale e dall'altra la morte assurda causata dalla guerra, dalla tecnologia, che distrugge le vite senza nessun conforto, senza senso. Anche Tecla è una vittima innocente di questo assurdo massacro, nel limbo fra la vita e la morte. Il medico riferisce ad Annetta che per Tecla non c'è speranza, che la vita significherebbe solo una tortura prolungata. Poi la porta con sé e le mostra i cadaveri imbalsamati vecchi più di cento anni e così conclude che le persone non sono che un insieme di organi, di carne e di ossa, niente di più, che lui ha sentito parlare dell'anima, ma che non l'ha mai vista, e ha visto morire tante persone. Poi le tocca la spalla affettuosamente, ma Annetta non sa che fare e se ne va. Il momento amorevole in questo caso sembra consolatorio, ma, allo stesso tempo, pure inadeguato. Come se non potesse aspettare l'occasione di avvicinarsi a lei, proprio in uno dei momenti più difficili della sua vita. Si vede la confusione e quasi la paura negli occhi di Annetta; lei non è mai riuscita a stabilire relazioni profonde a causa del suo mestiere, è sempre stata emarginata e isolata dagli altri ed è rimasta nubile. Poi c'è un nuovo taglio e si vede Albert che registra l'inizio della processione di Sant'Efisio, ma soprattutto scatta le foto di lei, di nascosto, mentre lei partecipa al rito religioso. Quest'apparizione dello sguardo maschile è un po' inquietante, proprio nei momenti sacri, in chiesa, nel contesto presumibilmente privo di ogni allusione sessuale. Invece, Albert usa quell'occasione per fare il *voyeur*, per osservare Annetta mentre lei non sospetta niente. Magari la cosa più disdicevole è che lo fa di nascosto, mentre sembra documentare la processione del santo patrono. Poi di nuovo c'è un taglio e segue l'inserto documentaristico del momento della processione tra le macerie. Dopo la processione, Albert dice ad Annetta che se l'avesse visto sua madre, avrebbe riso dato che lui non è affatto religioso, ma che nutriva speranza di ciò. Poi si gira verso di lei, l'accarezza e poi la bacia. All'inizio si vede un certo disagio di Annetta, non gli ha dato il permesso di farlo, non l'ha invitato a toccarla e non ha agito in nessun modo da fargli credere che lei volesse un rapporto romantico con lui. Ciò nonostante, quando la bacia, prima si vede la sua faccia contorta, ma non resiste e si abbandona. Non è chiaro se eviti la relazione per via del suo ruolo, per l'abitudine di essere emarginata e invisibile come donna oppure perché non lo voglia. In ogni caso, chiude gli occhi e il bacio continua per qualche momento in più, dopodiché Albert esce senza proferire parola. Nell'inquadratura seguente, Annetta è di nuovo sola, cammina e rivede il bambino, simbolo onirico sempre legato ai momenti decisivi (soprattutto tragici) della sua vita. Sente che qualcuno la chiama e lei corre a vedere Tecla che si è svegliata e ripresa per un attimo, e che impazzisce dal dolore. Annetta sembra sollevata, le tiene la mano, l'accarezza e Tecla, con le ultime forze, pronuncia: "Come mamma". Annetta si ferma, diventa cupa, triste, le asciuga il viso (una delle parti del rito per eseguire la buona morte), vuole soffocarla, ma non riesce, lacerata dal senso di colpa, dalla

tristezza, dalla difficoltà. Interviene Albert, l'abbraccia e assume il suo ruolo; la fa uscire, chiude la porta e prepara la siringa "per finire l'atto che Annetta non è riuscita a fare, con l'aiuto della medicina moderna" (*Ivi*, 91). Luciano dice che: "Avendo fallito nel cercare di porre fine alle sofferenze di Tecla, Annetta rinuncia al suo ruolo dell'accabadora e, allo stesso tempo, il film indica il distanziamento dalla morte, nel tentativo di trovare il cammino verso la vita che letteralmente emerge dalle macerie" (*Ibidem*). Secondo l'autrice, proprio il filmato della processione di Sant'Efisio nelle macerie, con la statua rimessa a posto dopo essere stata ridotta in cocci, indica una specie di rinascita. Nell'ultima scena, Annetta guarda il panorama della città e diventa l'immagine sfuocata del film dentro il film, guardando nella macchina da presa del medico e si allontana dal suo passato statico ed emarginato e volgendosi verso un futuro nuovo anche se incerto (*Ibidem*). L'accabadora finalmente sembra trovare il posto nel mondo per sé, fuori dalla sua comunità chiusa che l'ha condannata all'isolamento, in una grande città che riemerge dalle rovine. Per Luciano, lei è come la statua di Sant'Efisio che è stata frantumata e poi teneramente ricomposta, portata in processione nelle strade della città, riemergendo così dalle macerie (*Ivi*, 95). La protagonista, quindi, riesce a rompere con il ruolo che le era assegnato da bambina, ruolo questo che l'ha fatta soffrire e vivere al margine della società e al margine della vita. Sempre fra due mondi, non appartenendo a nessuno, con la morte di Tecla e senza aver compiuto il suo dovere dell'ultima madre, è riuscita a rinunciare al suo compito con l'aiuto di Albert e della medicina moderna. In questo modo si apre anche la porta alla modernità mentre la figura dell'accabadora è come se finisse nel passato, seppellita dalle rovine della guerra. Lei è finalmente libera, ma solo grazie al medico che è innamorato di lei. Quest'istante lascia un po' di sapore amaro in bocca; è come se lei come donna non fosse stata capace di liberarsi delle catene del suo ruolo da sola. Come se accettasse quello che le accadeva di nuovo, senza resistere, con Albert accanto. Il film, che ha trattato un tema tabù come quello dell'eutanasia, rappresentando la figura mitica dell'accabadora, inserendo il filmato documentaristico di Sant'Efisio, la natura selvaggia sarda, i canti folcloristici, dimostrando una Sardegna dal punto di vista locale, con una prospettiva interiore grazie al regista sardo, non è riuscito a uscire dagli stereotipi del genere. Ciò è dovuto alla mancanza di prospettiva femminile da parte del regista o si tratta piuttosto di meccanismi patriarcali troppo profondamente radicati nel cinema che emergono inosservati, impedendo al film di offrire un approccio più innovativo alla questione di genere? La risposta purtroppo non c'è. Tuttavia, il personaggio dell'accabadora è un interessante contributo alla tipologia di donne rappresentate nel cinema meridionale per la sua specificità locale, per il suo ruolo particolare e per la sua posizione sociale da emarginata in quanto portatrice della buona morte.

L'altro personaggio accennato, quello di Malèna del film omonimo (Giuseppe Tornatore, 2000), è emarginato dalla sua piccola comunità siciliana a causa dell'invidia degli altri; lei è tanto bella che tutti gli uomini sono innamorati di lei, non smettono di guardarla e, quindi, Malèna rappresenta una minaccia alle vite familiari di tutte le donne del paese. Tornatore, anche lui regista locale, siciliano, in questo film gioca con i concetti patriarcali coinvolti nel meccanismo del cinema classico; *Malèna* è quasi una parodia, ma soprattutto è la tragedia di quello che porta lo sguardo maschile, l'oggettivizzazione e la spettacolarizzazione del corpo della donna, data la violenza che sopporta. Il film incarna i concetti descritti da Mulvey per mostrare i meccanismi della violenza sulle donne nel cinema. Il regista rappresenta la sua Sicilia dal punto di vista locale e dimostra un piccolo paese siciliano con la mentalità isolana. La protagonista, una semplice sarta sposata è, difatti, l'oggetto del desiderio di tutti gli uomini del paese per la sua incredibile bellezza. Il film è l'incarnazione della donna-oggetto descritta da Mulvey. Nel suo articolo interessante, McLeod analizza il film attraverso l'articolo emblematico di Mulvey. Nel mondo ordinato in base allo squilibrio sessuale, il piacere di guardare è diviso fra attivo/maschile e passivo/femminile. McLeod cita l'idea di Mulvey che nel loro ruolo tradizionale esibizionista, le donne sono simultaneamente guardate ed esposte e il loro aspetto fisico è programmato così che abbiano un impatto visivo ed erotico molto forte puntando sulla loro 'guardabilità'. Le donne esposte come oggetti sessuali sono il *leitmotiv* dello spettacolo erotico (McLeod, 2009:124). Per quanto riguarda la trama, in un paesino siciliano negli anni della Seconda guerra mondiale vive Malèna, protagonista della storia, una semplice sarta, sposata, ma straordinariamente bella per cui viene resa oggetto, discriminata e odiata dal paese. Secondo McLeod, lei viene rappresentata come uno spettacolo sia per gli uomini che per le donne della comunità. "In *Malèna*, Tornatore crea lo sguardo, il mondo e l'oggetto, e in tal modo produce l'illusione a misura del desiderio, però poi va oltre per esaminare come tale oggetto femminile può diventare una persona reale" (*Ibidem*). Il film inizia con Renato, un ragazzo dodicenne, che, assieme alla sua squadra di ragazzi, indugia nel loro passatempo preferito – osservare Malèna Scordia mentre passa per il paese. La scena che introduce Malèna è molto interessante – mentre si avvicina alla macchina da presa, la protagonista cammina e viene presentata al pubblico in modo frammentato; il suo viso, le parti del corpo vengono rappresentati separatamente e la macchina da presa si ferma su alcuni elementi, erotizzandoli e feticizzandoli. I ragazzini, la macchina da presa e il pubblico sono nella posizione di un *voyeur* molto attento e, anche, pervertito. La donna sullo schermo è lo spettacolo assoluto, oggetto sessualizzato esposto per tutti che provoca il piacere di guardare, ovvero la scopofilia. È indicativo che tutti la guardano, nel film e sullo schermo, ma lei ha lo

sguardo abbassato, guarda per terra e non ricambia lo sguardo a nessuno; Malèna è modesta, anche casta, non risponde alle provocazioni, fa finta di non notare niente per mantenere la propria immagine pura il più possibile. È probabilmente più che consapevole dell'effetto che produce, ma cerca di evitare di confermare i pettegolezzi. McLeod nota che Malèna non coglie il piacere nel loro sguardo né nel suo e afferma che il suo ruolo in questa comunità è quello del significante per l'Altro maschile (*Ivi*, 126). Inoltre, la protagonista è quasi muta; la prima volta che parla è nella fantasia di Renato. Le manca la propria voce, l'unico modo in cui fa intuire quello che sente è attraverso le sue espressioni facciali, la sua rappresentazione silenziosa indica che lei porta, ma non crea il significato; il significato viene creato dal protagonista maschile. La studiosa fa notare che Renato, protagonista maschile, è coinvolto nella scopofilia – si masturba immaginando la foto pornografica di Malèna, usandola così come oggetto della stimolazione sessuale attraverso lo sguardo. Per di più, Renato va al cinema dove immagina che la protagonista sia lei e il protagonista lui e poi, la spia anche mentre lei è a casa (*Ibidem*). Malèna è una donna sposata, ma solo un mese dopo suo marito viene chiamato al fronte, di lì a poco viene considerato morto. Invece di avere compassione per la protagonista, gli uomini sono contenti perché lei è finalmente libera, ma poi tutti pensano che si sia già trovata un altro uomo. Malèna non riesce a trovare lavoro da sarta perché nessuno la vuole assumere – gli uomini temono la gelosia delle loro mogli che la odiano per la sua bellezza e così lei rimane disoccupata. Malèna non è odiata solo per la sua bellezza, ma anche per la sua castità, perché lei non ricambia mai l'attenzione che riceve e fa la donna, la moglie e la vedova esemplare, quindi, è per la sua superiorità fisica, ma soprattutto morale che viene detestata dalle donne del paese. Comunque, dopo la presunta morte del marito, le cose peggiorano per Malèna perché potrebbe trovarsi un amante o un nuovo marito e ciò la mette potenzialmente nei guai; tutti la vogliono e tutte temono che lei potrebbe rovinare le loro famiglie, per cui iniziano i pettegolezzi sempre più maliziosi e nocivi che portano all'isolamento completo della protagonista. Renato se n'è accorge e chiede al santo protettore del paese di proteggere Malèna dai paesani perché prevede come le cose potrebbero andare a finire per lei. Quando la corteggia il dentista sposato, Malèna finisce addirittura in tribunale dove deve difendersi dall'accusa di adulterio, ma è il dentista che ha inventato tutto, ed è visto come innocente, vittima del gioco di seduzione. È lei la tentatrice ed è colpa sua se lui cercava di sedurla. La cosa diventa molto seria perché Malèna potrebbe andare in carcere per due anni se la trovano colpevole. Lei sola, contro tutto il paese che la detesta, senza motivo. Il momento interessante è quando si sente veramente la sua voce per la prima volta – quando cerca di difendersi contro le accuse. In questo momento non si lascia definire come un oggetto inanimato, gestito e trattato dagli altri a loro piacere, dimostra

per la prima volta autonomia e tira fuori tutta la forza che giace dentro di lei. Il suo avvocato la difende dicendo che la sua unica colpa è quella di essere bella (il che è anche vero) e, per fortuna, vincono. Comunque, siccome Malèna la considerano oramai vedova ed è disoccupata perché nessuno voleva assumerla in quanto rappresenta una minaccia alla vita familiare dei paesani, non ha soldi per pagare l'avvocato, per cui lui le dice che potrebbe ricambiare il favore in un altro modo e la stupra. McLeod nota che proprio lo stupro è il primo rapporto sessuale che Malèna ha fuori dal matrimonio (*Ivi*, 127), ma in realtà è anche il primo rapporto sessuale che ha nel film. Nonostante il momento effimero in cui la protagonista ha esibito la sua soggettività, nella scena dello stupro lei è di nuovo solo un oggetto sessuale da usare e da sfruttare come uno vuole, è completamente deumanizzata e annientata come persona, e ciò avviene a casa sua, che dovrebbe rappresentare invece il suo rifugio e un posto sicuro. La scena è cupa e inquietante e Tornatore dimostra tutto il terrore di Malèna e l'indifferenza dell'avvocato che si sente autorizzato a possedere il corpo di Malèna e che, d'altra parte, poco prima era l'unico disposto a difenderla, a stare da parte sua, a crederle e trattarla da essere umano. Lui rappresenta forse il tradimento peggiore, da una persona empatica e perbene, a un mostro squallido e senza scrupoli. Questo momento è cruciale nella trama perché qui inizia il crollo di Malèna; quello mentale, ma anche fisico. Poco dopo, Malèna diventa per davvero una "puttana". Ciò accade a causa del fatto che suo marito non c'è più e che pure suo padre è morto in un bombardamento, disperata, senza soldi e oltretutto affamata, decide di concedere il suo corpo ad un altro ammiratore per ottenere un po' di cibo da lui; farina, zucchero, pane. Dopo di ciò, inizia a prostituirsi non avendo altra via di uscita per la sua sopravvivenza. Il suo cambiamento radicale si rispecchia anche nei suoi capelli – all'inizio erano lunghi, scuri, naturali, ma una volta che diventa una prostituta, li taglia e li tinge di rosso. McLeod ribadisce che i capelli di Malèna fungono dal simbolo del mutamento che lei vive e che, tradizionalmente, il tagliare dei capelli femminili significa un cambiamento drastico nella vita della donna. Inoltre, la studiosa aggiunge che Malèna ha i capelli rossi mentre sta con gli italiani e poi li tinge di biondo quando inizia a prostituirsi con i tedeschi (*Ibidem*). Quando appare per la prima volta con i capelli corti rossi, attira l'attenzione di tutti. Questo è anche il primo momento in cui Malèna ricambia lo sguardo – non è più sottomessa agli altri, non cerca di mantenere una buona immagine di sé, tanto non le resta più niente e nessuno, vuole solo sopravvivere, ma almeno a modo suo, alle proprie condizioni. Si incammina verso il bar e si siede al tavolo dove c'è già Gina, la prostituta del paese, che approva con un cenno la trasformazione di Malèna. Quando, però, tira fuori la sigaretta e una decina di ammiratori le offre il loro accendino, si avvicina ad uno senza mai alzare lo sguardo per vedere chi gliel'ha offerto. In effetti, si vedono

solo le mani degli uomini e lei in mezzo, a disagio, imbarazzata, con lo sguardo pieno di vergogna, ma ormai si è rassegnata al suo destino. È interessante che nessuno giudichi Gina, anche se tutti sapevano che faceva la prostituta, mentre Malèna veniva giudicata severamente quando non lo era, anzi, quando rappresentava l'incarnazione della morale. Però, Gina veniva vista come più "onesta", visto che non fingeva mai di non esserlo, mentre per Malèna si pensava che tutto fosse una farsa. Inoltre, Gina non faceva mai perdere la testa agli uomini nel modo in cui lo faceva Malèna; non rappresentava una minaccia per le famiglie e per la logica paesana (*Ivi*, 127). Malèna era più pericolosa. Comunque, loro due iniziano a trascorrere il tempo insieme unite dalla loro "professione" e frequentano soprattutto i soldati presenti in quel momento (prima gli italiani e poi i tedeschi). Quando arrivano gli americani e cacciano via i tedeschi, Malèna viene tirata fuori dall'albergo nel quale lavorava probabilmente anche Gina e le donne del paese si radunano attorno a lei creando una folla inferocita e iniziano a insultarla, picchiarla, strapparle i vestiti, a tagliarle i capelli, completamente, prendendola a calci e a pugni, lei grida, ma non succede niente e, alla fine, tutta insanguinata, ferita, senza capelli, piena di lacrime e dolorante, Malèna riesce a fuggire dai suoi carnefici. Mentre le donne la picchiavano, nessuno si è immischiato. Di tutti gli uomini che erano ossessionati dal desiderio profondo di lei, nessuno che abbia mosso un dito per aiutarla; era una cosa tra le donne. Nemmeno Renato, il suo più grande ammiratore, non ha fatto niente. Il giorno dopo, si vede Malèna vestita in nero e coperta che aspetta il treno per andare via dal paese e, questa volta, tutti la ignorano. Viene punita per i peccati che non aveva commesso, tanto da diventare prostituta per poter mangiare e poi, in modo molto più crudele, per essere diventata prostituta. Sembra che non possa vincere; la sua desiderabilità è la sua dannazione, particolarmente da quando è rimasta vedova, e, quindi, libera e a disposizione degli uomini. Verso la fine, il regista introduce un colpo di scena – il marito di Malèna, Nino, è in realtà ancora vivo, anche se privo di un braccio. Era sparito e si pensava che fosse morto. Va al paese e cerca sua moglie, ma lei non c'è, e gli altri non sembrano felici di dirgli che fine ha fatto e commentano che sua moglie è una "puttana". Nino non si arrende e nella parte finale si vedono loro due che camminano a braccetto, ritornati al paese dopo la guerra. Malèna è di nuovo silenziosa, con lo sguardo abbassato, per evitare gli sguardi degli altri. Di nuovo, afferma McLeod, Malèna è spettacolo per i paesani, ma non è più l'oggetto del desiderio. Inoltre, i suoi capelli, ancora non tanto lunghi come erano prima, sono tuttavia dello stesso colore naturale come all'inizio (*Ivi*, 129). Il momento della sua integrazione nel paese si verifica al mercato – all'inizio tutti la guardano, sussurrano fra di loro che è invecchiata, pure ingrassata, che comunque è rimasta bella e, finalmente, una donna la saluta e Malèna ricambia il saluto, esitando. In questo momento, tutte le venditrici le offrono i loro prodotti

migliori. Come se il fatto di essere tornata con il marito l'abbia assolta da tutte le colpe del passato e come se queste parole di saluto significassero un nuovo inizio per lei da parte di loro che prima l'hanno picchiata con brutalità, ma ora la accettano perché non rappresenta più una minaccia per loro. Quando la protagonista torna dal mercato è sola, non c'è nessuno che la guarda, che la osserva, che la segue. Ha perso la sua 'guardabilità', il suo fascino, non rappresenta più uno spettacolo e viene anche ripresa in modo diverso, per intero, di profilo, senza tagli feticisti, senza oggettivizzazione. C'è solo Renato che la guarda mentre passa e quando le cadono le verdure e la frutta l'aiuta e lei sembra riconoscerlo, lo guarda direttamente negli occhi e lo ringrazia. Poi si alza e se ne va. La studiosa McLeod ribadisce che in questo film il regista sembra esplorare la questione di cosa ci sarebbe voluto per una donna per superare l'oggettivizzazione impostale dall'ordine patriarcale. Inoltre, afferma che secondo Mulvey il cinema fa dalla donna l'oggetto del desiderio maschile, come in questo film lo è Malèna. Per il paese lei non è una persona. Il suo percorso dall'oggetto alla persona rivela fino a che punto le donne devono arrivare per superare il loro stato di oggetto nei film per poi diventare esseri umani nel cinema (*Ivi*, 129). La protagonista viene ostracizzata solo in base al suo aspetto fisico troppo affascinante. Il film la rappresenta da un lato come oggetto del desiderio, come uno spettacolo visivo, mentre, dall'altro la rappresenta anche il suo stato d'animo, la sua angoscia soppressa, l'ingiustizia che deve soffrire. Gli autori Dadras e Connor notano che i film di Tornatore mostrano la potenza positiva delle relazioni umane (Dadras, Connor, 2012:357). Si afferma che nonostante la guerra, la morte, l'abbandono, lo stupro, i protagonisti nei suoi film (e in questo caso Malèna che ha sofferto tutte queste difficoltà) trovano il senso nella vita grazie ai rapporti (*Ivi*, 358) – in questo caso quello con Renato, anche se di nascosto. Infatti, la scena finale è indicativa perché rivela che Malèna ha notato, in un modo o nell'altro la sua premura e lo ringrazia perché l'ha aiutata in qualche modo. Gli autori ribadiscono, inoltre, che i vari traumi che i protagonisti dei film di Tornatore hanno vissuto potrebbero stimolarli a ritirarsi dalla loro cerchia di rapporti e, difatti, ogni personaggio principale attraversa tale periodo. Tuttavia, alla fine, ciascuno di loro supera l'isolamento doloroso che ha sofferto grazie a una relazione importante (*Ibidem*), nel caso di Malèna, grazie a suo marito e, soprattutto, grazie a Renato. La protagonista trova il modo in cui riesce a riadattarsi e riinserirsi nell'ambiente in cui ha sofferto molto tramite la gentilezza. Secondo gli studiosi, Tornatore è un artista umanista che crede che la comunicazione, l'empatia, l'amore e il perdono siano fattori essenziali per la liberazione dalla miseria e dal dolore (*Ibidem*). Per Malèna che è stata ingiustamente alienata, giudicata, isolata e mortificata dalla sua comunità per poi essere persino fisicamente oltraggiata, sia nel caso dello stupro, sia in quello della folla imbestialita, la fine è catartica perché, con il ricambio del saluto

al mercato, Malèna mostra di essere in grado di mettere una pietra sopra al passato e di tirare avanti. Questa volta, comunque, è stata lei a decidere di perdonare ed è finalmente diventata un soggetto. Comunque, anche in questo caso, il punto problematico è che solo grazie agli uomini, sia a suo marito, sia a Renato, il suo più grande spasimante, è riuscita a liberarsi dal marchio di essere un oggetto sessuale e oggetto del desiderio. Solo attraverso la presenza del marito non è più chiamata "puttana", non è più vista come minaccia. Per di più, anche se Renato si era proclamato il suo protettore (che poi in effetti non lo era), lui è stato il *voyeur* per eccellenza e ha trasgredito il diritto alla *privacy* di Malèna, la seguiva e la osservava di nascosto, era uno *stalker* inquietante, però, alla fine dei conti, è rappresentato come un personaggio positivo, come la fonte di conforto per Malèna. È inquietante che nessuno dei carnefici di Malèna sia stato punito – né l'avvocato che l'ha stuprata, né il vicino che ha chiesto i favori sessuali in cambio del cibo per Malèna che a quel punto moriva di fame, né le donne che l'hanno aggredita senza misericordia, né gli uomini che la molestavano per poi non aiutarla né impiegarla, e nemmeno Renato che la perseguitava e che non l'ha difesa quando ne aveva bisogno. Il film di Tornatore è una bellissima rappresentazione dell'oggettivizzazione e del terrore che essa comprende, però non è ancora un esempio di un progresso verso l'autonomia della donna. La fine è problematica perché comunque l'unica punita è Malèna, che poi torna dai suoi torturatori, come se avesse la sindrome di Stoccolma. Non si sa se l'abbia scelto lei o suo marito o entrambi, ma i personaggi maschili non l'hanno aiutata mai e non l'hanno protetta. Suo marito all'inizio non la poteva proteggere perché non c'era, ma poi non l'ha protetto nemmeno dopo il suo ritorno, l'ha riportata nel posto dove Malèna ha vissuto i traumi indelebili e dove non può iniziare da capo, anche se il film promette di farlo. Per di più, il fatto che la protagonista si libera finalmente dall'etichetta della "puttana" e dell'oggetto, dall'alienazione, dalla mancanza di rispetto nei suoi confronti dai paesani è dovuto esclusivamente agli uomini. Anche se Dadras e Connor parlano della potenza positiva dei rapporti e delle relazioni grazie ai quali i protagonisti riescono a superare i problemi, nel caso di Malèna si tratta di relazioni che, se non proprio l'hanno portata all'abuso, non l'hanno aiutata in nessun modo a impedire le ingiustizie e alle angherie che ha subito. Per questo, non si può ancora parlare dell'emancipazione della donna e di un passo avanti del cinema narrativo nel caso di *Malèna*, visto che ancora una volta, il cinema ha tradito la protagonista.

Le due protagoniste di questi film vivono le loro vicende nello stesso periodo storico, durante la Seconda Guerra Mondiale sulle due isole italiane – in Sardegna e in Sicilia. Sia Pau che Tornatore sono i registi locali e la rappresentazione delle loro comunità è dall'interno, di gente

che conosce la realtà di queste due isole. Annetta e Malèna sono molto simili anche come personaggi; entrambe sono silenziose, riservate e solitarie, ma la differenza nei loro vissuti della solitudine e dell'isolamento sociale deriva dalla percezione degli altri; da una parte, Annetta è accabadora e perciò è emarginata e temuta. La gente la evita perché "porta la morte". Dall'altra la potenziale minaccia sessuale da Malèna è tanto destabilizzante per il paese nel quale vive che la condannano a una vita piena di dolore e umiliazione. Nessuna di loro ha scelto di essere accabadora o prostituta; queste scelte erano dovute alle circostanze. Mentre Annetta è una donna nubile corteggiata, o almeno, ammirata dal medico che poi la osserva, le scatta le foto e la riprende e lei piano piano, senza resistere, si concede con la stessa modalità con cui è diventata accabadora – accettando supinamente il suo destino predeterminato senza volerlo, Malèna resiste finché può e dopo esser stata stuprata e umiliata dall'avvocato, si abbandona al suo destino cupo per un po' di cibo. Solo alla fine, Malèna riesce a liberarsi dello sguardo maschile, scopofilo e perdere la sua carica sessuale che l'ha definita per tutto il film. Per Annetta, invece, succede l'inverso – solo verso la fine diventa l'oggetto del desiderio, viene osservata dall'occhio spudorato del medico e della macchina da presa. Entrambe le donne condividono la situazione di emarginazione sociale per la minaccia potenziale che rappresentano. Non riescono a vivere pienamente né a realizzarsi personalmente per i pregiudizi dei compaesani. Per Annetta, almeno, la situazione cambia con l'arrivo in città perché stringe amicizia con la scultrice e con il medico, mentre Malèna rimane sempre sola. Solo da prostituta stabilisce una specie di amicizia (o tolleranza) con Gina, ma gli altri la detestano sempre di più. Entrambe vengono "salvate" dagli uomini. Nel caso di Malèna questo è dovuto al ritorno di suo marito e al tempo trascorso dall'aggressione delle donne del paese. Una volta invecchiata, con il marito presente, non rappresenta più la minaccia per le donne del paese e perde la sua 'guardabilità'. Per Annetta questo succede quando Albert offre di svolgere il ruolo di Annetta e assiste Tecla a morire e, in un certo senso, libera Annetta dalle catene del suo destino dell'ultima madre. Insomma, l'emancipazione vera e propria delle protagoniste non si verifica, loro riescono piuttosto a uscire fuori dalle categorie in cui erano chiuse, ma solo grazie agli uomini che le aiutano.

4.4. *L'amore buio* e *L'amore molesto* – storie di abuso e di trauma

La produzione partenopea dagli anni Novanta in poi fiorisce nell'ambito del nuovo movimento chiamato il nuovo cinema napoletano che raccoglie i registi locali che si occupano dei fenomeni locali e dei problemi contemporanei in Campania, come Camorra, disoccupazione, delinquenza giovanile, violenze sessuali e i traumi ad esse collegati. Inoltre,

Napoli come città ha un ruolo essenziale; è la cornice che produce la realtà esistente e l'elemento spaziale è cruciale. I film *L'amore molesto* (Martone, 1995) e *L'amore buio* (Capuano, 2010) sono interessanti in quanto entrambi trattano il tema della violenza sessuale e del relativo trauma e poi, tutti e due sono ambientati a Napoli. Infatti, sia Martone che Capuano sono napoletani appartenenti alla corrente del nuovo cinema napoletano in cui l'ambiente partenopeo ha un ruolo cruciale. Il nuovo cinema napoletano comprende, quindi, un gruppo di registi che esordiscono alla fine degli anni Novanta e hanno uno sguardo lucido su Napoli. Si tratta del cinema "scomodo", ovvero impegnato, cinema di denuncia che dimostra la realtà ipocrita, dura e violenta che esiste nelle periferie di Napoli. Gli spazi hanno un ruolo molto importante perché servono a raccontare la memoria privata e pubblica, a rappresentare le fratture tra il passato e il presente. I luoghi vengono rappresentati in maniera realistica, spesso si usano attori non professionisti. La città di Napoli è spesso l'altra protagonista, ovvero, in questi due casi magari antagonista, essenziale per lo sviluppo e la risoluzione dei film.

Nel caso del film più recente, *L'amore buio*, in realtà si tratta di due Napoli in contrasto tra loro, che si rispecchiano nelle storie di Irene, ragazza appartenente alla borghesia e quindi alla parte ricca della città, e di Ciro, appartenente al sottoproletariato urbano, legato al contesto criminale a causa della mancanza di istruzione, di lavoro e d'impegno civile anticamorrista. Il regista Antonio Capuano spesso tratta i temi che riguardano i bambini e gli adolescenti che abitano nelle zone periferiche e ha come protagonisti i ragazzi perché hanno uno sguardo più innocente, capaci di criticare il mondo degli adulti, di dire la verità e commentare la società nella quale vivono. I suoi film sono di finzione, ma parlano della realtà napoletana e dei problemi specifici di quella realtà – della droga, del fallimento delle istituzioni (come scuola e, in questo caso, di lavoratori sociali), della Camorra. Sono anche film di denuncia perché criticano severamente la malavita e, soprattutto, la mentalità camorrista e omertosa. Ne *L'amore buio*, come accennato, i mondi dei due protagonisti vengono rappresentati come due opposti assoluti, due realtà inconciliabili e i loro contesti sociali e, più precisamente, le due facce della stessa città, rispecchiano i loro mondi insormontabilmente diversi. O viceversa – i loro mondi rappresentano le due Napoli completamente incompatibili e, ciò nonostante, appartenenti a una sola realtà territoriale.

Il film inizia in spiaggia dove si trovano i ragazzi, tra cui il protagonista Ciro, che mangiano, bevono, ridono, nuotano, guardano le donne. La scena viene rappresentata con colori accesi, giallo e arancione, e mostra una giornata vivace in spiaggia, una realtà piena di vita, con canzoni neomelodiche napoletane; genere musicale questo spesso legato al contesto camorrista,

ascoltato prevalentemente dai ragazzi delle periferie partenopee. La sera si siedono in una pizzeria dove mangiano e poi vanno via di tutta fretta, con i loro motorini e con la musica a tutto volume. D'altra parte, nella scena parallela, alla fuga con i motorini, si vede una ragazza in macchina con il suo fidanzato, si baciano e poi la ragazza, ovvero la protagonista Irene, scende dalla macchina per andare a casa. Fuori è buio e all'improvviso, la ragazza viene circondata da questi quattro ragazzi che iniziano ad avvicinarsi, a toccarla, a tirarla verso di loro. Lei cerca di opporsi, chiama aiuto, ma nessuno la sente. Si vedono frammenti del corpo della ragazza sopraffatta e terrorizzata da ciò che le sta accadendo. Ciro guarda la situazione con disagio, ma alla fine si unisce agli amici. Le immagini diventano vaghe, sfuocate e la scena si chiude con una sola scarpa rimasta dalla ragazza. L'atto dello stupro non viene rappresentato, ma il terrore e la disperazione della vittima sono palpabili e lasciano intuire tutto ciò che lei ha vissuto. Poi c'è un taglio brusco e nella scena successiva, il giorno dopo, Ciro racconta ciò che è successo alla polizia, per cui lui e il suo gruppo di amici finiscono nel carcere minorile. Il carcere è in realtà su un isolotto vicino a Napoli. Per rappresentarlo, il regista ha scelto di nuovo i colori caldi e forti, la macchina da presa dal piano totale si avvicina sempre di più per mostrare il campo di calcio dove i ragazzi carcerati giocano. Subito dopo segue la scena di Irene, all'interno della casa, con i capelli tagliati, vestita di nero, assente, silenziosa. Lo spazio rispecchia lo stato d'animo di Irene – come già accennato, il tagliarsi i capelli è un atto simbolico, spesso usato nel cinema come indizio di cambiamento importante nella vita della donna. Per Irene, lo stupro le ha provocato una totale chiusura in sé, le ha fatto ridurre, in un certo senso, la propria femminilità, tagliandosi i capelli e quasi annientarsi vestita di nero, invisibile, chiusa in casa. Nella maggior parte del film viene rappresentata a casa, da sola o quasi, ignorando i suoi interlocutori, sia il suo compagno che sua mamma. Per di più, il suo disagio psicologico si manifesta anche fisicamente - quando cerca di mangiare, vomita. Non riesce a riprendersi e a continuare con la sua vita, come se il tempo si fosse fermato per lei. D'altra parte, Ciro, rinchiuso nel carcere, non riesce a dormire, pensa a quello che hanno fatto e come "quella notte, quell'altro cuore batteva forte", il cuore di Irene che batteva forte di paura e terrore che sentiva, e ora è il suo cuore a battere forte per la colpa che prova. Quando parla alla psicologa di questo, lei gli propone di scrivere quello che sente e all'inizio Ciro rifiuta perché non aveva mai scritto.

Le scene della vita di Ciro e Irene si scambiano regolarmente con l'uso del montaggio parallelo, sempre in opposizione, con l'accento sull'alterità di Ciro – la sua vita statica in carcere, fermata lì, comunque viene rappresentata con i colori vivaci e accesi, perché si vede il suo progresso, riesce a continuare con la sua vita e prendere le proprie decisioni, vive un ventaglio di emozioni

e si vedono varie fasi che trascorre, la colpa, il dolore, la disperazione, la speranza. Tutto questo permette agli spettatori di essere più coinvolti. Di converso, per Irene il tempo è come se si fosse fermato, anche se va in terapia, si prepara per l'esame di maturità, si vede ancora con il suo compagno. Lei viene rappresentata principalmente al buio, all'interno della sua casa grande, bella, borghese, non riesce a riprendersi dal trauma sessuale che ha subito. La staticità della vita di Irene dimostra la sua chiusura in se stessa, il disagio psicologico che sente e il trauma che ancora vivo in lei, il ricordo che la perseguita dal momento di stupro. La rappresentazione del corpo femminile, soprattutto quello di Irene, è interessante perché nel momento della violenza il corpo di Irene è frammentato, sfuocato, ridotto a pezzi, ai vestiti, alle scarpe perché viene usata come un oggetto senza autonomia, come se il suo corpo non le appartenesse. Dopo, la macchina da presa si focalizza soprattutto sul suo viso pallido senza trucco, il suo corpo viene quasi annichilito. Infatti, Irene stessa dice a sua madre: "Ho paura del mio corpo. Non mi guardo più. Mi sento una pietra." Il suo corpo le fa paura perché le ricorda la violenza subita, non vuole rivivere quei momenti e cerca di annientarlo come se così potesse cancellare quello che le è successo. Il suo rapporto con il proprio corpo è un elemento molto importante perché rappresenta il "luogo" del trauma che le è successo e non riesce a rimuovere tutto ciò da sola. Quando parla con la psicologa, afferma che vorrebbe diventare monaca, il che dimostra palesemente che non vorrebbe più coinvolgere il suo corpo nei rapporti sessuali, vorrebbe rinunciare a questa parte di sé perché è lì che ha sede il suo trauma. Quando sta con il suo compagno è sempre assente, rifiuta l'intimità, è quasi paralizzata quando lui la tocca, la bacia, vuole il contatto fisico. Irene il contatto fisico non lo sopporta più. Quando il suo ragazzo le propone il matrimonio dopo che lei si diploma per poter andare insieme a San Francisco dove lui vuole fare il ricercatore, lei non dice niente e non gli risponde. Non esprime nessuna reazione emozionale, si intuisce solo che non ha voglia, però si astiene dal dargli una risposta. Allo stesso tempo, nel carcere giovanile, Ciro ha iniziato a scrivere le lettere a Irene per liberarsi del senso di colpa, per chiederle scusa. Il suo ambiente è statico, deprimente, oppressivo, lui non vuole collaborare con i lavoratori sociali che lo vogliono coinvolgere nelle attività creative, non vuole parlare con la psicologa, non va d'accordo con i ragazzi che lo vedono come traditore, litiga e fa a pugni con gli altri. I suoi genitori non vengono a fargli visita spesso per la vergogna che provano a causa del fatto che loro figlio ha denunciato gli amici e se stesso per lo stupro e per questo tutti i vicini si sono messi contro di loro. Nella zona periferica e povera dove Ciro viveva, la gente che vuole lottare contro la malavita viene attaccata, quest'atto è considerato proprio un'anomalia sociale. Ciò nonostante, la vita di Ciro migliora e progredisce quando inizia a scrivere le lettere a Irene. La vivacità con cui viene rappresentata la sua vita nel carcere è in

opposizione alla staticità della vita di Irene. Le loro vite vengono rappresentate in dettaglio e il regista adatta il tempo allo stato psicologico dei protagonisti per cui c'è la lentezza; si seguono i due faticosi percorsi dei protagonisti, uno condannato a carcere, l'altra al dolore dopo il trauma sessuale. Inoltre, più Ciro scrive, più rifiuta il napoletano; il napoletano appartiene al mondo di Ciro, alla periferia, alla malavita, al carcere in cui Ciro sconta la sua pena. D'altra parte, l'italiano standard appartiene al contesto borghese di Irene. Lei e tutta la sua famiglia e gli amici lo parlano. Capuano usa l'elemento sociolinguistico per distinguere i due mondi della stessa Napoli, ma la lingua ha anche un ruolo psicologico, identitario. Rifiutando di parlare il napoletano, Ciro rifiuta di identificarsi con il suo ambiente che appoggia lo stile di vita mafioso, rifiuta di far parte dello stesso gruppo e si avvicina al mondo di Irene. Entrambi usano una forma creativa per superare quell'evento tragico per entrambi. Ciro scrive e Irene inizia a frequentare un gruppo di teatro drammatico. L'arte sembra l'unica via d'uscita per entrambi. Dopo il teatro, Irene decide di non andare a casa accompagnata dal fidanzato e vagabonda per Napoli sotto pioggia, vestita di nero, per le strade vuote, grigie, bagnate. Quando torna a casa, esplora Napoli tramite le mappe Google perché non conosce "questa città", è ossessionata dall'idea di conoscerla in quel momento. Il suo ragazzo che è da lei la bacia e poi fanno l'amore. La scelta della rappresentazione della scena è molto suggestiva; tutto è sfuocato e buio, come quando l'hanno stuprata. Dopo il rapporto, Irene corre in bagno e vomita. Anche questa è la stessa reazione verificatasi dopo la violenza. Il suo corpo rivive il trauma e non sopporta ancora l'intimità perché le ricorda la sera dello stupro. Dall'altra parte, ovvero nel mondo di Ciro, i ragazzi del carcere assistono ad un convegno dove uno degli oratori è un prete eloquente che denuncia la mafia e stimola i ragazzi a combattere contro la malavita. L'altro oratore inizia a parlare dell'amore e Ciro gli chiede di leggere le sue due poesie – "una sull'amore, una sullo scopare". Nella poesia sull'amore, Ciro ammette di scrivere quattro lettere al giorno per quattro anni. Sono le lettere che scrive a Irene per chiederle scusa, per liberarsi del senso di colpa. Nell'altra poesia dice che prima pensava "che l'amore e lo scopare fossero uguali", ma lo stupro a cui ha partecipato gli ha fatto prendere coscienza della differenza, si chiede a chi abbia pensato lei, riflette sul suo crimine e riconosce l'orrore che Irene ha vissuto. Per le sue poesie ottiene un grande applauso e tutti tifano per lui. La scrittura l'ha aiutato molto ad assumersi la responsabilità per quello che aveva fatto, a contemplare la sua vita e la persona che vuole essere. Irene all'inizio non gli rispondeva, aveva strappato le sue lettere, però alla fine le ha tolte dal cestino e le ha ricomposte per leggerle. È un momento doloroso, ma decisivo per Irene perché decide finalmente di affrontare ciò che la tormentava. Nella scena successiva, Ciro riceve per la prima volta una sua lettera. Irene ha scritto a uno dei suoi stupratori. Subito dopo, si vede la

festa per Irene che si è diplomata e ufficialmente inizia un nuovo capitolo nella sua vita. Comunque, quando il suo compagno vuole baciarla, lei lo rifiuta, ma poi lui la tiene e lo fa contro la sua volontà. Anche lui non rispetta l'autonomia del suo corpo e si comporta come se ne avesse diritto. Quando Irene rimane sola nella sua camera, si spoglia e si osserva nuda allo specchio. Per la prima volta dopo lo stupro affronta anche il suo corpo del quale aveva paura e finalmente si guarda. Il suo corpo le appartiene di nuovo e, allo stesso tempo, vuole che anche la sua città le appartenga, per cui inizia a esplorare e girare per le strade di Napoli e decide di conoscere la Napoli povera, tormentata, diversa, la Napoli della periferia.

Gli spazi rappresentati nel film sono principalmente la periferia e accentuano la marginalità dei personaggi che ci vivono. Mentre Irene ci girovaga, si imbatte pure nella madre di Ciro e che finisce poi per conoscere. Poi si presenta anche a un'immigrata indiana che lavora in un bar e le dice di voler conoscere la sua vita, vedere la sua casa. Nel sottofondo si sente il neomelodico napoletano. Si tratta di un genere musicale molto ascoltato dai giovani della periferia partenopea. La musica nel film ha una funzione sociologica che accentua le subculture. È una componente importante perché diventa un elemento intradiegetico che aggiunge un significato per raccontare Napoli; la musica cambia a seconda del tipo di quartiere. Mentre nei quartieri della periferia e con i personaggi che ci appartengono si sente il neomelodico, durante la festa dopo l'esame di maturità di Irene si sente la musica legata alla vita borghese. Questi diversi tipi di musica rappresentano il contrasto fra le due Napoli, fra i due mondi incarnati nei protagonisti prototipi di queste due facce della città. Irene vuole conoscere entrambi i mondi perché conosce solo il suo, ricco e privilegiato, tanto diverso dal mondo da cui proviene Ciro. Entra nella casetta dell'immigrata indiana che vive in un monolocale con suo marito e sua figlia e ammira questa vita tanto diversa dalla sua. Grazie a questi avvenimenti, Irene cambia e inizia a "muoversi" una volta che affronta la sua paura ed esplora quell'altra Napoli che le ha fatto danno. Il regista mostra compassione per i giovani e li vede come vittime di una vita caotica, ha compassione nei confronti delle sofferenze e delle condizioni in cui devono vivere, come la povertà e la criminalità delle periferie. Quest'atteggiamento si palesa attraverso il personaggio di Irene che perdona Ciro o almeno cerca di conoscere e capire il contesto da cui lui proviene, e il motivo che lo ha fatto partecipare allo stupro. Quando le arriva il posacenere fatto da Ciro durante il laboratorio di ceramica, sua madre scopre che lei ha iniziato ad avere un tipo di rapporto amichevole con uno dei suoi stupratori. La madre la guarda dall'alto, incredula, Irene dal basso, con uno sguardo fisso, mentre la madre piange, accentuando l'incomprensione che c'è tra loro con il campo-controcampo. Gli sguardi sono un motivo molto importante e potente nel film perché rispecchiano lo stato d'animo dei personaggi e simboleggiano il momento in cui

affrontano i propri demoni. Il film è pieno di primi e primissimi piani, che spesso mostrano l'occhio o gli occhi di uno dei protagonisti. Nel momento in cui la madre e la figlia si guardano, Irene ricambia lo sguardo e non lo distoglie, il suo sguardo palesa una confessione; non nega che si sente con Ciro e non cerca di spiegarlo né di giustificarsi. Dall'altra parte, si vede Ciro che si siede a suonare la batteria. La scena cambia e si vede Irene che, alla fine, è andata in America con il suo fidanzato e vivono insieme. Di nuovo viene rappresentata all'interno di una casa, ma adesso c'è tanta luce, la stanza è chiara e Irene sembra solare. Finalmente è riuscita a superare il suo trauma e andare avanti con la propria vita. Il padre di Ciro va a trovarlo in carcere. È uno dei pochi momenti in cui la sua famiglia va a fargli la visita. Visto che Ciro è prossimo ad uscire dal carcere, per aver scontato la pena, suo padre lo avvisa che "il vero carcere è fuori". Gli chiede come vede il suo futuro e gli dice che alcuni boss del quartiere vanno in Inghilterra e che lui potrebbe andare con loro a fare gli affari, ma Ciro rifiuta ciò. Dal momento in cui ha denunciato sé e i suoi amici del gruppo si è allontanato sempre di più dalla vita camorristica e dalla criminalità, da quel poco che la vita nella periferia di Napoli offre. Ha rinunciato all' ambiente in cui è cresciuto, grazie alla presa di coscienza di quello che hanno fatto, ma anche di come vivono e come lui vuole vivere, grazie al discorso antimafioso del prete, grazie alle attività creative, soprattutto grazie alle lettere e alla scrittura che gli è servita come via d'uscita. Quando i ragazzi vanno a fare il bagno tutti insieme, Ciro scompare e si teme che sia annegato, ma il giorno dopo ritorna. Quando al mattino va alla seduta con la psicologa, lei gli dice che sembra migliorato, rasserenato e gli chiede perché e quando ha deciso di sparire. Ciro non risponde e lei continua a chiedergli a chi scrivesse prima e perché non scrive adesso. Visto che Irene se n'è andata, è implicito che non si sentono più. Comunque, risponde che adesso si occupa di musica, non scrive più lettere, ma scrive le canzoni rap e canta. Ha trovato un altro modo per esprimersi. Comunque, è cupo perché si sente tradito dal sistema: adesso può fare tante cose, ma non capisce perché ciò non poteva farlo quando erano liberi. Nella sua canzone canta della paura di affogare, che è già affogato e che fuori c'è solo "immondizia, merda, Camorra". Ha paura della vita di prima che lo ha portato a commettere il crimine. Nell'ultima scena Ciro finalmente esce dal carcere, cambiato. Con l'uso molto suggestivo del campo-controcampo si vedono da lontano gli sguardi di Ciro e di Irene che è venuta a vederlo uscire. Lui la vede ed entrambi tengono lo sguardo fisso, non smettono di ricambiarlo mentre nel sottofondo si sente la musica con le parole "sei irraggiungibile" che accentua la differenza tra questi due mondi. Questo è il momento che ha unito i due protagonisti, dai mondi diversi e opposti, ma il film finisce con il primissimo piano degli occhi di Ciro. I due non si riuniranno mai e non faranno mai parte dello stesso mondo, nonostante ci siano andati vicini. *L'amore*

buio, quindi, tratta una storia intensa di due protagonisti, fra cui uno è il violentatore che se ne pente, e l'altra è la vittima che lo perdona con il tempo per quello che ha fatto e, in un certo qual modo, sviluppa un tipo di rapporto con lui. Da una parte, Ciro è abbandonato dalle istituzioni ed è circondato dalla criminalità e dalla povertà, il che non gli dà molte possibilità di trovare dei modelli alternativi da seguire, si pente e si sente colpevole per quello che ha fatto, denuncia se stesso e gli amici, cambia e, alla fine, rifiuta di essere membro della camorra. Del resto, però, può essere considerato problematico il fatto che Irene come vittima di stupro decide di perdonarlo, e pure di capirlo e conoscere le condizioni da cui proviene. Non la aiutano a continuare con la vita né le sedute con la psicologa, né la comprensione da parte della famiglia e del fidanzato. Solo quando affronta finalmente Ciro tramite le sue lettere e quando gli risponde, inizia a riprendersi. La catarsi per lei si verifica una volta che decide di credergli che gli e davvero dispiaciuto e che si voleva scusare per quello che aveva fatto e anche quando decide di conoscere e capire le condizioni di vita di Ciro. È un film di denuncia in cui gli spazi hanno un ruolo essenziale; senza l'esplorazione dell'altra Napoli, Irene non sarebbe stata in grado di riprendersi e rialzarsi. Nell'ultima scena è comunque chiaro che non saranno mai qualcosa in più, che il divario creatosi tra di loro con il trauma sessuale che lei ha subito non si potrà colmare, però il regista sottolinea la potenza terapeutica del perdono grazie al quale Irene non rimane più bloccata nel suo trauma nel tempo.

È suggestivo che la violenza sia un elemento comune ai film del nuovo cinema napoletano. L'altro film analizzato, che ha avuto una forte ricezione, *L'amore molesto* (Mario Martone, 1995) tratta la storia dell'abuso sessuale infantile e le conseguenze di questo trauma. Il film è l'adattazione del libro omonimo di Elena Ferrante. La protagonista del film è Delia, figlia di una sarta che ha lasciato la sua Napoli natia per vivere e lavorare come fumettista a Bologna. Dall'inizio viene indicata chiaramente la differenza tra il passato – con le inquadrature color seppia, e il presente – rappresentato a colori. Inoltre, il film rende chiaro anche che il rapporto cruciale nel film è quello tra la madre e la figlia, tra Amalia e Delia. Infatti, il nodo materno è un tema ricorrente ed essenziale nelle storie di Elena Ferrante.

> Cercando la madre o misurandosi con l'essere madri a loro volta, Delia, Olga e le altre personagge messe al mondo da Ferrante ritrovano se stesse; certo, i percorsi che faticosamente compiono di rado le portano alla felicità, ma assicurano loro, sempre, una nuova e piena coscienza di sé. Capiscono chi sono, o meglio chi possono essere a partire dalla radice materna. (Cardone, 2015:97)

In questa storia, dopo anni di assenza, la protagonista Delia torna a Napoli per scoprire la causa della scomparsa e della morte di sua madre Amalia. La madre l'ha chiamata poco prima di morire, in piena notte, ridendo, per dirle che andava a farsi un bagno, poi, all'improvviso, il suo

tono è cambiato e tutta impaurita ha avvisato la figlia che l'uomo poteva fare male anche a lei. Dopo l'hanno trovata quasi nuda, con indosso solo indumenti intimi di color rosso, trasparenti, sexy, molto insoliti per una donna anziana. Questa versione strana, anzi, straniante, sessualmente carica di sua madre si contrappone a quella di Delia che sembra invece aver rinunciato alla femminilità tradizionale. Lei è una donna quasi androgina, con i capelli corti, carrierista, che "ha rigettato il ruolo femminile tradizionalmente inciso e sommesso al dominio maschile", in modo da "riconfermare o, anzi, rinforzare il binarismo fra il maschile e il femminile (Riccobono, 2010:442). L'autrice sostiene anche che la narratrice e la focalizzatrice principale rappresenta personalità opposte, quasi schizofreniche, emerse dal modello patriarcale per proteggere quella di Delia bambina, fragile, abusata e rimossa; però questo suo scudo psicologico non fa che replicare il patriarcato con questo sistema del maschile che protegge il femminile (*Ibidem*). Ovvero, che con il suo stile androgino entra perfettamente nella logica patriarcale dove lei, come maschile, protegge la bambina Delia, che rappresenta il femminile. Riccobono continua spiegando che il suo ritorno a casa, nella terra natia, alla sua lingua madre portano Delia verso la catarsi, nel percorso di autoanalisi e riscoperta di se stessa. L'incontro con gli uomini del suo passato, i ricordi rimossi e soppressi le rievocano pian piano la violenza vissuta (*Ibidem*).

Il taglio della scena con il totale della città di Napoli fa intuire l'importanza di questo elemento spaziale; Napoli non è soltanto un posto dove si svolge la trama, anzi, è un'altra protagonista della storia, quella che porta Delia verso la verità, che la avvicina alle sue origini. Delia parla l'italiano standard, ma nella sua città di nascita si parla il napoletano che lei ha rigettato. Questo è un punto importante; la lingua madre costituisce una parte integrante della nostra identità ed è la lingua delle emozioni. Il rifiuto della lingua madre molto spesso indica un trauma che si cerca di allontanare reprimendolo e di metterlo in un cassetto che non si usa più. La protagonista, nel suo investigare della morte inspiegabile della madre, percorre la vecchia Napoli che le serve come strumento di rivelazione del suo passato. Attraverso il passato, il film racconta il presente. Alla ricerca della verità, Delia si trova, in realtà, alla ricerca della memoria perduta, dimenticata, seppellita che nasconde il trauma doloroso al quale cercava di sfuggire spezzando il legame con la città, con il napoletano, con la madre. Solo con la sua morte, la protagonista ripensa al suo rapporto con la madre, cruciale per la storia, e il suo rapporto con le sue origini. L'autrice Cardone lo spiega così:

> Luogo dell'origine, da lei le protagoniste fuggono ma a lei devono ritornare, concretamente o metaforicamente; per ritrovarsi, devono imparare a perdersi nei vicoli buî e umidi dei rioni popolari, districandosi nei sotterranei di uno spazio abitato da pulsioni e sentimenti crudeli. Napoli, come Cartagine, è città dell'amore smisurato e molesto (…). (Cardone, 2015:97)

La Napoli di Martone è differente della solita rappresentazione; si sente un forte uso del napoletano e la città non corrisponde più allo stereotipo della Napoli soleggiata e vivace. Il regista vuole creare una nuova immagine di Napoli, una nuova napoletanità. Viene rappresentata un'altra Napoli, più realistica che non stenta a rappresentare la povertà. Tante scene nel film sono dedicate a Napoli che incarna l'espressione di tutti i problemi che la protagonista ha con la sua cultura, con la sua lingua, con sua madre.

Durante i funerali, in un primissimo piano, si vede un uomo che osserva in modo voyeuristico il corteo funebre, ma poi la macchina da presa inquadra di nuovo il corteo. L'uomo *voyeur* è Caserta, l'amante presunto di Amalia, madre di Delia, di cui suo marito era stato sempre geloso. Per questo corre voce che il padre di Delia abbia ucciso Amalia. Dai ricordi si scopre che il padre era possessivo e soffriva di gelosia ossessiva, che era anche violento e ha schiaffeggiato la madre, la minacciava per la paura di poter essere tradito da lei. Comunque, quando Delia e le sue sorelle si radunano dopo i funerali, notano che il loro padre non ha mandato nemmeno un mazzo di fiori, però non si meravigliano. Delia, in realtà, non veniva a Napoli da tre anni e vuole scappare da lì il più presto possibile. Però quando va a casa di sua madre e vede la camicia di un uomo nel bucato, le appare il viso di sua madre e parla con lei. La madre poi apre il suo accappatoio e, solo negli indumenti intimi, dice a Delia di toccarle lo stomaco. Delia rimane nell'appartamento, seduta e raccolta nei suoi pensieri, inizia a pensare al passato. Immagina la mamma giovane che si lava i capelli e poi una bambina, ovvero lei, la prende per mano e poi un uomo le insegue e loro corrono. Trasalisce allo squillo del telefono. È Caserta che vuole gli indumenti sporchi di Amalia. Delia rimane confusa e stupita, ma li prende, vuole darli a Caserta e parlargli, ma lui riesce a evitarla e le lascia una valigia davanti all'appartamento in cui Delia trova il vestito rosso, simbolico nel film, in cui dopo gira per le strade di Napoli, e le mutande rosse che fanno il coordinato con il reggiseno con il quale la madre è stata trovata morta. Tutto questo le provoca la nausea e poi vomito, come se cercasse di liberarsi del peso della verità che adesso deve cercare di scoprire. La sua reazione è come quella di Irene de *L'amore buio* quando si ricorda della violenza subita. Quando Delia si riprende, si alza e si trucca davanti allo specchio. In questo momento, come se avesse lasciato da parte la Delia androgina, che rifiuta le sue origini e la sua femminilità, e diventa una persona molto sensuale in quel vestito rosso, corto, molto seducente. Si guarda allo specchio e dice "Sei un fantasma, non ti assomiglio." Vestita e truccata sembrava che si avvicinasse all'immagine della madre, ma anche mettendosi nei suoi panni, non vede alcuna somiglianza tra loro due. Poi esce e cammina per le strade di Napoli e nella conversazione con lo zio si scopre che lo zio non difendeva sua sorella Amalia dal marito violento, anzi, era dalla parte del cognato, e accenna che l'hanno quasi uccisa dopo

che Delia gli aveva raccontato "quello". Ma Delia non si ricorda di ciò e non sa che cosa potesse essere "quello". Appartiene al suo subconscio e quest'enigma la spinge alla ricerca di risposte. Decide di andare al negozio Vossi a comprare della biancheria e prende l'autobus, ma lì sente su di sé gli sguardi maschili e il suo corpo viene rappresentato in primo piano per accentuare l'oggettivizzazione di questo corpo femminile. Di nuovo vede un *flashback, e cioè* quando da bambina era con i genitori sull'autobus e gli uomini osservavano la madre e per questo il padre l'ha schiaffeggiata davanti a tutti. La sua esistenza corporale rappresentava la minaccia per il padre, il suo corpo rappresentava la tentazione che seduce costantemente, anche se Amalia non faceva niente di provocante, ma il fatto stesso di essere guardata e desiderata dagli altri costituiva un motivo valido per la punizione nel contesto della logica patriarcale della società napoletana lì rappresentata.

Nel negozio, chiede di sua madre, ma la sua foto sulla carta di identità è rovinata apposta. Esce e aspetta la funicolare con lo zio quando vedono Caserta e lo zio inizia a inseguirlo e Delia lo segue, sotto la pioggia. Vede Caserta alla fermata ma sparisce e, invece, si imbatte in suo figlio Antonio, con cui giocava da bambina. Lui le dice che Caserta e Amalia si frequentavano e si scopre nell'inquadratura parallela che era Caserta a rovinare la foto di Amalia sulla sua carta d'identità. Mentre parla con lui, Delia si ricorda che da piccola era con Antonio nel negozio di cioccolatini. Il nonno di Antonio era pasticciere e faceva una torta, le ha offerto un dolce, ma non hanno parlato e poi ha chiuso la porta dopodiché segue il buio. I ricordi di Delia emergono piano piano, svelando le parti del suo subconscio che evitava e che ha soppresso una volta che ha lasciato Napoli. Nel ricordo successivo, la piccola Delia spia sua mamma che dice alle sue amiche che Caserta ha provato a baciarla e poi Delia li vede baciarsi nella camera. Quando arriva con Antonio al seggio elettorale durante le elezioni locali, va al bagno a truccarsi e mentre lo fa, di nuovo le viene un ricordo legato alla madre. Si ricorda di sua madre che si truccava e si faceva bella prima di uscire, il che provoca il rancore nella piccola Delia che le grida che la ammazzerà quando sarà tornata. Riccobono nota che tutta la colpa di Amalia è dovuta alle sue qualità di essere bella, forte, testarda e gioviale, ed è proprio questo il motivo della diffidenza e della gelosia di suo marito, perché ciò la rende una moglie potenzialmente infedele e, pertanto, sottoposta alla dominazione e all'abuso maschile. Lei aveva il ruolo di madre e moglie, lacerata tra il potere della famiglia originale rappresentata da suo fratello, lo zio di Delia, e il potere di suo marito, ma anche, per riflesso, di sua figlia. Tutti la vogliono possedere per 'proteggerla' dagli altri uomini, ma alla fine è da loro che andava protetta a causa della loro violenza (*Ivi*, 443). Nonostante le aggressioni subite sia da parte del marito e sia del fratello, Amalia è una donna forte e autosufficiente perché rompe le catene della sua situazione disperata e lascia il

marito, occupandosi da sola dei tre figli. Non solo si tratta di un atto coraggioso a sé stante, ma il contesto storico lo rende ancora più impressionante, visto che succede negli anni Cinquanta o Sessanta (*Ivi*, 444). Il rancore che Delia sente verso sua madre riguarda la sua memoria sbagliata, la sua convinzione che la madre ha tradito il padre e così ha trasgredito i limiti imposti, che non ha contenuto la propria sensualità uscendo così dai suoi due unici ruoli che le erano permessi – quelli di moglie e di madre. Comunque, nel suo percorso alla riscoperta di se stessa e del suo passato, Delia riesce a ricordarsi dei momenti dimenticati, a mettere le situazioni vissute in una nuova prospettiva, di donna adulta e di vedere sua madre come una persona completa e complessa e non solo nel ruolo della Madonna che le ha assegnato da bambina. Inoltre, i ricordi sono molto indicativi, non solo per il loro contenuto, ma anche per il momento in cui appaiono. Con l'incontrare alcune persone del suo passato, con il percorrere dei luoghi e degli spazi del suo passato e, soprattutto, riconoscendo sua madre quando si guarda allo specchio, un simbolo lacaniano molto suggestivo, a poco a poco il filo del suo subconscio si scioglie.

Di nuovo nel presente, Delia trova un biglietto con gli auguri di compleanno della madre e della sabbia dentro. Quando esce e vede Antonio, lui vuole che lei restituisca i vestiti perché suo padre li ha comprati per Amalia rubandogli i soldi. Delia accetta, ma rifiuta di restituire il vestito, l'ultimo regalo della madre. Poi vanno insieme a fare la sauna e lui le racconta dei suoi problemi finanziari ed esistenziali, ma Delia lo interrompe dicendogli: "Non sono tua moglie, non raccontarmi tutti i guai tuoi." Così si impone come locutrice e persona pari a lui, rifiuta la posizione della donna come ripostiglio del carico emozionale. Gli fa sapere che non è lì solo per il suo piacere, il che sarebbe la posizione tradizionale della donna, ma che anche lei può decidere cosa vuole sentire e fare. Poi entrano nella sauna e lui l'aggredisce sessualmente, convinto che è per questo che lei è stata nel negozio, per sedurlo, e lui le ha dato un passaggio per questo. Delia cerca di opporsi, ma alla fine non lo fa più e si abbandona a quello che le succede come se fosse morta. Cardone sostiene che al fine di mostrare "l'insensibilità erotica di Delia, che emerge nelle tristi cronache della sua sessualità senza passioni", il regista trasferisce sullo schermo "ribaltandone il punto di vista: sceglie di guardarla dall'esterno, di cogliere il dato visibile e dunque filmabile di una 'internità' che altrimenti sarebbe svanita" (Cardone, 2015:100). Nel momento in cui Antonio la aggredisce, la travolge il ricordo che, da bambina, ha detto al padre e allo zio che la mamma andava a letto con un altro e per questo picchiano lei e Caserta, quasi li ammazzano di botte. Delia bambina osserva tutto ciò, ma non fa niente, non agisce e sente solamente la mamma che dice che Caserta non ha fatto niente. Il ricordo si ferma e Delia entra nella piscina dove la aspetta Antonio. Si avvicina a lui e inizia a

masturbarlo. Secondo Riccobono, rivedere Antonio e, in modo particolare, l'atto della masturbazione è fondamentale per il progresso di Delia; attraverso quest'atto si rivela la sua forza e resistenza e la mette in una posizione di controllo e di potere. Dopo che finisce, si allontana nuotando perché ora non le serve più nella sua ricerca (Riccobono, 2010:450). Anche Lucia Cardone afferma che questo momento è importante per la riscoperta di Delia.

> Il contatto carnale con quell'uomo greve, patetico, a un gesto di pietà verso «il bambino che era stato». Del resto, il corpo di Delia è chiuso a ogni sensualità, giacché è segnato dall'ombra del trauma infantile e dal rifiuto delle sue pulsioni, troppo legate alla figura di Amalia. Per sciogliere i grovigli del suo corpo bloccato, la figlia dovrà vedere con altri occhi la madre, riconoscerne l'esperienza, liberarsi e liberarla dall'immagine molesta e fasulla, prodotta dallo sguardo maschile (del padre e degli altri uomini), che l'accompagna fin dall'infanzia. (Cardone, 2015:102)

Il loro incontro è, quindi, cruciale per lo scioglimento del trauma nascosto perché attiva i ricordi soppressi. Quando esce, segue l'inquadratura della Napoli soleggiata, lei con il suo vestito rosso, su di lei gli sguardi maschili di passaggio e la macchina da presa pedina la protagonista da dietro. Nella scena successiva, Delia è a casa e invita una vicina che le racconta che suo padre minacciava Amalia prima della sua morte e che lei l'ha accompagnata alla stazione dei treni. Di nuovo, il dettaglio straniante è che la vecchia Amalia sventola la sua gonna in modo esplicitamente sessuale. Amalia è il personaggio più interessante, molto fuori dagli schemi soliti della femminilità e sessualità. È una donna anziana dispettosamente sessuale e impropria e ciò, si scopre dai ricordi di Delia, non lo faceva da sposata. Quando la vicina se ne va, la protagonista parla al telefono con lo zio che le chiede della relazione tra Amalia e Caserta, le chiede del passato e lei sbotta che aveva sette anni e chiede perché le davano retta, riattacca e il telefono squilla di nuovo. Delia decide, però, di fare l'ultimo passo della sua ricerca e va a trovare suo padre. Nel suo appartamento vede appeso il dipinto della zingara del seno nudo, il presunto regalo di Caserta ad Amalia dove la zingara assomiglia molto ad Amalia, il dipinto che ha provocato la violenza del padre su Amalia, a causa della gelosia. Delia vuole parlargli, ma lui l'aggredisce e dice che è anche lei una puttana, come sua madre. Lei gli chiede perché tormentava la madre fino all'ultimo, ma lui diventa violento e la picchia. Delia fugge, lui la insegue e la insulta dicendo: "Togliti il vestito, fai schifo!" e "Sei diventata vecchia!" In questo momento, Delia viene anche trattata come sua madre; durante il film le loro due entità, all'inizio diametralmente opposte, si avvicinano sempre di più l'una all'altra. Nel modo di vestirsi, ma anche nei suoi movimenti, Delia sembra assomigliare sempre più a sua madre. Di ciò se ne rende conto prima solo lei, ma poi anche gli altri, in primis il padre. Delia trova il conto di un ristorante per due persone e anche di un hotel per due camere e risale alla notte della morte di Amalia. Si toglie il vestito, si mette addosso l'antico tailleur blu che sua mamma portava l'ultimo giorno della sua vita, ride, diventa seria, come Amalia durante la sua ultima chiamata

alla figlia e poi la sommerge il ricordo che sopprimeva tutto questo tempo e che inseguiva da quando è arrivata a Napoli. Vagamente si vede la madre a letto e un uomo che entra, ma poi si rende contro che la donna lì non è sua madre e l'uomo non è Caserta, ma è lei da bambina e l'uomo è il nonno pasticciere di Antonio. Esterrefatta, grida e piange, si ricorda del suo stupratore che le dice "Piglialo in bocca!" e si rende conto che Caserta non l'ha mai detto alla madre, ma era Antonio a dirlo a lei. Capisce che sua madre non aveva mai tradito il padre e confessa al vuoto: "Mamma, io non ti ho vista mai qui dentro!" In quella camera, la cantina dove il pasticciere l'ha abusata, Delia adulta vive di nuovo il trauma soppresso e metamorfizzato in un ricordo falso, più facile da accettare. Quello che diceva Delia bambina di sua madre era un meccanismo di difesa, la sua mente ha scambiato le persone per sopprimere il trauma, ma lo zio e il padre hanno preso sul serio la sua storia inventata a causa della loro predisposizione maschilista. Delia bambina, quindi, non è stata salvata né vendicata, il suo trauma l'ha fatto estraniare da se stessa, da sua madre, dalla famiglia, dalla città, dalla lingua. Per sopravvivere ha annientato tutto quello che era legato alla parte più dolorosa della sua infanzia, lo stupro.

> L'indagine attorno alla relazione materna, a un vissuto condiviso e malinteso, porta la donna, ormai adulta, a ricordare correttamente il passato, che la investe con l'immagine insostenibile dell'abuso, di quel contatto carnale, sordido, che, da bambina, aveva attribuito non a se stessa ma all'adulterio (temuto, immaginato, inventato) della madre. Da qui, da questa falsa memoria (…) la figlia costruisce la figura di Amalia come donna infida. (Cardone, 99)

Nelle scene finali, si vede l'ultima notte di Amalia, almeno dalla prospettiva di Delia. Amalia in treno, con Caserta, si sussurrano qualcosa, ridono, sono in spiaggia, lei nella biancheria intima rossa, piange, poi ride, lui si addormenta sulla sabbia, lei entra in acqua solo con il reggiseno addosso. Delia, come se osservasse tutto ciò dal finestrino del treno, poi torna in sé, prende la sua carta di identità, una penna e aggiunge i capelli sulla foto, per somigliare di più a sua madre. Il ragazzo accanto a lei le chiede se quello era un documento scaduto e come si chiamava e Delia gli risponde che si chiama Amalia. Quest'ultima scena è fondamentale per la risoluzione del rapporto tra madre e figlia che adesso come se si fossero fuse in una sola persona, in Delia, e lei lo riconosce finalmente.

> La figlia (…) comincia a giocare con la sua carta di identità, a tracciare una diversa immagine di sé dandosi tratti che le corrispondono: interviene sulla sua fotografia, aggiunge un'acconciatura antiquata, cancella i dati anagrafici e diventa Amalia, si confonde con lei. Ha imparato da sua madre a rimettersi al mondo e, accogliendone il lascito di allegrezza e di libertà femminile, può finalmente sperimentare le possibilità del suo divenire. (*Ivi*, 104)

La scena finale è un certo rinascimento di Delia, una volta che ha affrontato il suo trauma, il suo passato ed è pronta ad aprirsi ai ricordi dolorosi. Questo le ha portato la libertà e la liberazione da ciò che era e da ciò che le era successo. Il film usa lo sguardo di Delia – come narratrice e come personaggio, come strumento di indagine e analisi. Riccobono spiega che lo sguardo si usa come strumento di ricerca e nel ricordo finale - quello dell'abuso vissuto nello scantinato del pasticciere - tutti gli sguardi si riuniscono - quello del regista, di Delia adulta, ma anche di Delia bambina. L'autrice afferma che a portare la verità era lo sguardo di Delia, finalmente senza gli occhiali, come se rappresentassero un filtro della realtà del suo passato. Una volta senza occhiali, Delia poteva finalmente rivivere il ricordo soppresso nella sua chiarezza (Riccobono, 2010:447). Anche la studiosa Cardone vede una forte simbologia negli occhiali – che dovrebbero aiutare la vista, ma nel caso di Delia, rendono la realtà distorta e sfuocata.

> Per Delia adulta gli occhiali – ancor più degli abiti di foggia quasi maschile che le corazzano il corpo – sono una maschera, una barriera rigida capace di proteggerla da un caos doloroso, da una spaventosa vertigine, dalla paura di quel definitivo smarrimento di sé. (…) Ricordare, per Delia, significa guardare senza filtri a questo paesaggio (…). (Cardone, 2015:103)

Inoltre, è importante anche l'altro sguardo, quello del regista, sul corpo di Delia, su di lei come oggetto. Riccobono nota che, anche se lo sguardo di Martone potrebbe essere percepito come identificabile con lo sguardo di Delia, a volte è evidente che la macchina da presa, in realtà, osserva Delia e Amalia come donne provocatorie. Delia guarda ed è guardata allo stesso tempo. La posizione di Martone come regista (maschio) è, perciò, piuttosto difficile (Riccobono, 2010:447). Si tratta, quindi, dello sguardo maschile presente nel film, che a volte scivola nel territorio patriarcale della donna spettacolo e tentatrice, osservata in modo voyeuristico dalla macchina da presa e dagli spettatori. Inoltre, la difficoltà proviene anche dal fatto che "i simboli narrativi centrali ne *L'amore molesto* di Martone sono corpi" e "lo strumento centrale: lo sguardo" (*Ivi,* 446). Difatti, il corpo e la corporalità hanno un ruolo decisivo nel film; il corpo di Delia adulta e bambina, il corpo di sua madre giovane e morta, il corpo di Antonio, Caserta, del nonno pasticciere, il corpo violento del padre e dello zio. Riccobono ribadisce che Delia torna alla sua città materna con il suo corpo e con il suo sguardo per affrontare la realtà. Nel film, il suo corpo, nei ricordi e nel corpo di sua madre, che assume portando i suoi vestiti e ripetendo i suoi gesti, "sono prigionieri negli spazi piccoli, opprimenti e claustrofobici della città principalmente governati dai corpi e dal potere maschile" (*Ibidem*). I corpi delle donne subiscono le violenze dagli uomini che sono rappresentati come abusivi, poco utili e aggressivi. I corpi degli uomini, con gli atti della violenza fisica, sessuale e psicologica, cercano di

sottomettere i corpi delle donne, averli sotto il loro controllo, non permettergli di uscire dalle aspettative patriarcali e forzarle a obbedire a loro piacere, tutto sotto la scusa di proteggerli di altri corpi maschili, ugualmente violenti.

Quello che unisce questi due film è proprio la storia dell'abuso sessuale, del senso di aver diritto al corpo della donna, la mascolinità tossica, l'ambiente tradizionale e la mentalità ristretta, misogina e patriarcale che traumatizza le donne. Sia a Irene che a Delia la vita si è fermata dopo lo stupro e solo dopo aver affrontato coloro i quali hanno abusato di loro e il relativo trauma, sono riuscite a continuare a vivere, a sbloccarsi. Per Irene quel momento è giunto una volta che ha deciso di rispondere alle lettere di Ciro, mentre per Delia quando ha rivisitato i posti e personaggi del suo passato, soprattutto il suo rapporto con la madre. Entrambe cercano risposte nella città di Napoli, una giungla piena di segreti che scoprono, percorrendo i quartieri poveri, problematici, le strade strette e claustrofobiche. Napoli come se nascondesse tutte le risposte del loro passato e del loro presente e gliele svela a poco a poco. Anche se contiene i loro traumi, sembra di offrire anche la consolazione, il conforto e la possibilità di liberazione dal passato, un certo rinascimento che può accadere solo nelle sue strade. Ambedue le protagoniste lasciano Napoli alla fine, Irene si trasferisce in America e Delia torna a Bologna, però solo dopo aver ricevuto le risposte nascoste dentro le mura della loro città natale. Comunque, mentre Irene rimane insieme al suo ragazzo pur non volendo, Delia dall'inizio alla fine rimane nubile e non cerca il lieto fine attraverso una relazione romantica. Ad ogni modo, va sottolineato che il film di Martone è basato sul libro di Elena Ferrante, dalla prospettiva femminile dell'autrice, quindi, non sorprende che la protagonista non cerchi la riconciliazione con lo stupratore né il conforto nel rapporto romantico; lei cerca i ricordi dimenticati e la riconciliazione con la madre dopo la sua morte. La sua ottica è femminista, concentrata sul dileguamento del trauma. Invece, la fine de *L'amore buio* è problematica perché Irene va a vedere Ciro quando esce dal carcere e loro hanno sviluppato un certo tipo di rapporto mentre lui era in galera. Inoltre, Irene rimane con il suo compagno poco comprensivo che sembrava non apprezzare molto e, ciò nonostante, si è trasferita negli Stati Uniti con lui. La storia dei rapporti che Irene ha con il suo compagno e Ciro è poco convincente e incoerente, ma soprattutto problematica dalla prospettiva femminista. In ogni caso, i due film mostrano un passo in avanti per quanto riguarda la rappresentazione del trauma sessuale dalla prospettiva femminile, della psicologia delle donne abusate e della psicogeografia che influisce sulla presa di coscienza e poi di controllo delle protagoniste, con Napoli come punto di riferimento. Loro non sono solo vittime indifese, sono anche soggetti e padrone della loro vita ed è proprio questa la modernità di questi due film.

4.5. *Bellas mariposas* e *Corpo celeste* – adolescenti nel Sud contemporaneo

Nell'elenco delle tipologie delle donne rappresentate nel cinema meridionale non possono mancare i personaggi delle adolescenti. Sono personaggi interessanti da osservare in quanto profondamente radicati nel presente e nella contemporaneità con tutti i suoi contrasti. Assumono alcuni tratti impostigli che provengono dalla tradizione, ma rispecchiano anche la modernità nel loro comportamento, il modo di vestirsi e di parlare. Come due esempi interessanti, saranno analizzati i film *Bellas mariposas* del 2012, film del regista sardo Salvatore Mereu e *Corpo celeste* del 2011, ambientato in un paesino pugliese della regista Alice Rohrwacher.

Bellas mariposas racconta la storia della dodicenne Caterina, della sua famiglia, degli amici, e del suo palazzo e quartiere in degrado nella Cagliari di oggi. È un inno alla modernità urbana, alla decadenza e al degrado materiale e metaforico, mescolato a tratti magici legati alla tradizione sarda e della quale ne fanno una parodia. Diretto da Mereu, uno dei registi principali del nuovo cinema sardo, è un racconto sincero della Sardegna contemporanea, senza stereotipi, in un'ambiente urbano. Non ci sono pastori, pecore, montagne rocciose, riti antichi e tradizioni scaramantiche, vesti nere delle donne, paesaggio selvaggio, persone che parlano a malapena e si capiscono con gli sguardi. Anzi, Caterina è molto loquace e parla in un italiano cagliaritano, inserendo ogni tanto qualche parola sarda nel suo parlato, rispecchiando il parlato urbano e contemporaneo dei giovani di Cagliari. "La storia si svolge nel quartiere immaginario di Santa Lamenera (nel film l'azione è ambientata nel quartiere-ghetto di Sant'Elia), del quale Mereu mette in scena il disagio sociale, che si riflette anche nelle scelte linguistiche" (Mereu: 2015:169-170). Inoltre, la studiosa Mereu descrive il linguaggio nel film in modo seguente:

> *Bellas mariposas* (2012), scritto e diretto da Salvatore Mereu, è una fiaba metropolitana liberamente ispirata al racconto di Sergio Atzeni (1996). Il regista ha fatto un accurato lavoro di mediazione tra la lingua fortemente mescidata del testo letterario — nel quale l'italiano regionale e popolare convivono dinamicamente con il cagliaritano e il linguaggio giovanile delle due protagoniste, Cate e Luna — e le lingue realmente parlate a Cagliari. (…) Il film di Mereu induce a ricercare nel dialetto cinematografico i riflessi della reale situazione sociolinguistica cagliaritana e a riflettere sulla diffusione del dialetto nell'area urbana, specialmente presso le giovani generazioni. Le due ragazzine fanno parte di una generazione di giovani che ormai non usa più il sardo nella comunicazione quotidiana ma che ricorre al dialetto per colorare il parlato e per la messa in rilievo di particolari temi ed elementi. (Mereu, 2015:280-281)

Caterina proviene da una famiglia molto numerosa e descrive agli spettatori la sua situazione familiare e amorosa in modo preciso e dettagliato. Il procedimento interessante usato è la metanarrazione - la protagonista spiega e descrive persone, rapporti, ecc., il che sembra essere il suo flusso di coscienza, i suoi pensieri, ma a volte poi si dirige direttamente alla macchina da presa, alla troupe cinematografica, agli spettatori, consapevole di essere ascoltata, ripresa e

pedinata. All'inizio, per esempio, mentre si cambia in bagno, racconta del suo innamorato Gigi, dei suoi fratelli che lo tiranneggiano, dei vicini ed entra la sua sorellina. Caterina continua a parlare per cui la sorellina le chiede a chi sta parlando. Poi, ad un certo punto, di nuovo in bagno, la protagonista dice a qualcuno che la guarda (regista, troupe, spettatori…) di uscire perché lo deve usare. La storia sembra simpatica e umoristica, però, in realtà, è molto pesante e triste. Caterina vive con sua madre che adora, suo padre che lo definisce come un "pezzo de merda" e altre descrizioni del genere. Il padre è rappresentato come un degenerato, pervertito, spregevole; un insieme delle caratteristiche peggiori tutte raccolte in una persona sola. Inoltre, ci vivono i suoi numerosi fratelli e le sue due sorelle – una più piccola e una più grande, Mandarina, che rappresenta quello che Caterina non vorrà mai essere. Mandarina è rimasta incinta all'età di tredici anni; del padre di suo nipote non si sa nulla; ora Caterina può indossare i suoi vestiti perché sono fatte in modo uguale, però a causa della gravidanza, Mandarina non può più portare le stesse cose. Caterina, a differenza (o a causa) di Mandarina, vuole rimanere vergine e diventare cantante. Quando vuole distaccarsi mentalmente dal caos, dal rumore, dalle liti a casa, mette su la canzone *Mambo italiano* (molto spesso quando suo padre entra e vuole staccare la radio e lei, invece, in tal caso, alza il volume) e canta simultaneamente. Anche se il suo tono è molto sobrio e prosaico, è molto infelice. Quando descrive il palazzo, i vicini e tutti i rumori circostanti, quasi disperata dice "Non sapete cosa vuol dire vivere a casa mia." I suoi vicini con le loro abitudini disgustose, suo padre che si sveglia alle 5:30 per guardare i canali porno e masturbarsi, non lavora e ha la pensione di invalido, ma non lo è, suo fratello che si droga, i suoi fratelli Massimo e Tonio che maltrattano Gigi, "il suo innamorato" e il vicino del quinto piano, sua sorella giovane e già madre sola, sempre stanca per i pianti infaticabili dei suoi figli, sua madre che è l'unica figura adulta dolce, tenera, responsabile che Caterina vuole bene, è invalida e non ha lavoro, ma si occupa di tutto e di tutti a casa, in tutto quello consiste la vita della giovane protagonista, troppo matura per la sua età e perfettamente consapevole di tutto. La persona a cui vuole bene è la sua miglior amica Luna, che le è vicina con una storia familiare molto simile. Anche i suoi genitori non vanno d'accordo, il padre di Caterina ha presumibilmente avuto rapporti con la madre di Luna solo qualche giorno dopo la nascita di Caterina, il padre di Luna non lavora, come il padre di Caterina, mentre sua madre fa le pulizie. Anche se Caterina è l'unica protagonista, il rapporto con Luna è decisivo per il film, le due funzionano come duetto e fanno tutto insieme, secondo Caterina non hanno mai desideri diversi. Questo fenomeno di apparire e funzionare in coppia nel cinema viene trattato nell'introduzione di Lucia Cardone, Giovanna Maina e Chiara Tognolotti dell'articolo *Almeno in due*, in cui le autrici confermano che la presenza delle donne nel cinema italiano è sempre più forte e visibile.

Si nota che il fatto di "essere almeno due" offre la possibilità alle donne di affermarsi come soggetto e che la relazione femminile, sia grazie al sostegno reciproco, sia alla complicità o alla vicinanza, ha un potenziale enorme e rivoluzionario perché si tratta di caratteristiche "ritornanti nei vissuti di molte donne, comprese quelle che si sono trovate a confrontarsi con uno spazio, quello del cinema, plasmato dallo sguardo maschile" (Cardone, Maina, Tognolotti, 2016:1). Proprio questo si vedrà nella relazione fra Caterina e Luna, provenienti da contesti sociali ed emozionali praticamente identici, con traumi molto simili. Va sottolineato che, studiando le donne rappresentate "almeno in due", "significa invero scardinare alcuni luoghi comuni e abitudini di pensiero sottilmente misogine", come per esempio, l'idea che le donne sono le peggiori nemiche le une delle altre, o che una riesce a distinguersi solo in opposizione all'altra (*Ibidem*). Quindi, si cerca di mettere in evidenza non l'antagonismo tra le donne (esistito a lungo nella storia del cinema), ma il potenziale del mutamento prodotto "dall'ingresso delle donne, intese come soggettività nuova e plurale, nel quadro della produzione filmica (e nel mondo)" (*Ibidem*). In *Bellas mariposas*, l'essere in due aiuta Caterina ad affrontare la sua realtà cupa, a sfuggirne con Luna, passando il tempo insieme, andando in spiaggia o in giro per la città. Per la protagonista, i personaggi femminili sono generalmente visti in modo positivo, mentre, d'altra parte, ha poca fiducia negli uomini in generale e li osserva con diffidenza. Le piace il vicino Gigi, il suo "innamorato", con cui ha un rapporto solo amichevole e sottolinea che rimarrà vergine e il fatto che pure lui lo è, la vede come una sua virtù. Con il fratello Alex va d'accordo e anche con il fratello Ricciotti, calciatore, però Tonio e Massimo "hanno preso più della parte di papà" e perciò non li stima, e suo padre ancora di meno, come nemmeno il padre di Luna. L'unico personaggio femminile che giudica negativamente è Samantha, una povera ragazza sfruttata dai coetanei e non solo, che ha rapporti sessuali all'inizio con Tonio e un suo amico e poi, a causa di questo la ricattano e la usa "tutta la squadra" di calcio. Si tratta di un personaggio che provoca pietà e tristezza perché è percepita come oggetto, giocattolo sessuale da usare, che lo fa con tutti perché la ricattano dicendo che diranno a suo padre del rapporto in tre che ha avuto. Lei non parla, non agisce, si abbandona a quello che le succede senza cercare di resistere. Pure il padre di Caterina la usa in una scena molto pesante in cui in un autobus abbandonato vicino al campo di calcio si vede Samantha coperta dallo sperma del padre di Caterina che poi la paga e se n'è va e, subito dopo, trova suo figlio Ricciotti davanti e lui non se n'è accorge nemmeno. Per Caterina, Samantha subisce le umiliazioni sessuali perché non è più vergine. Nel suo mondo, le donne che hanno avuto rapporti sessuali con gli uomini fanno sempre una brutta fine – sua madre sfortunata con suo padre che rappresenta un fallimento totale della persona, sua sorella diventata madre troppo presto, Samantha che subisce le

violenze sessuali e pedofile per cui è anche schernita e insultata come "blatta". Lei, in realtà, viene annichilita come persona, annientata in quanto essere umano con una vita emozionale e psicologica, ridotta ad un oggetto sessuale d'uso comune, ed è questa la punizione per essere sessualmente attiva, volendolo o meno. La violenza maschilista viene rappresentata come la fonte dei mali nella vita di Caterina e di tutte le donne nel quartiere e la sessualità è legata alla perversione, come quella di suo padre, che si struscia contro le donne nel pullman in presenza di sua figlia e della sua amica e che vedono; che vuole fare sesso con sua moglie guardando le riviste porno; che si sveglia presto per masturbarsi e non bada al fatto che la sua famiglia se ne accorge; che usa e paga una tredicenne per soddisfare i propri impulsi bassi e ripugnanti. Il personaggio del padre rappresenta un insieme di tutti i tratti più grotteschi, squallidi, detestabili e nauseanti che esistano.

Nella scena in spiaggia, Caterina ribadisce che lei e Luna non parlano mai con i ragazzi e che tanto, loro non le guardano perché non hanno il seno, che, secondo lei, è l'unica cosa che stimola il loro interesse. Comunque, un uomo strano le osserva in modo inquietante, ma le ragazze non ne sembrano molto disturbate, anzi, sono quasi divertite. La protagonista fa il bagno e dice che adora il nuoto perché quando nuota si dimentica di tutto, di suo padre, del suo palazzo, di tutto quello che le causa disagio. Nell'inquadratura sott'acqua, arriva anche Luna e le due sono in sintonia, felici, gioiose. Quando escono e decidono di tornare a casa, una signora dalla spiaggia gli offre un passaggio, anche per evitare l'uomo strano che le osservava. Tuttavia, lo vedono seguirle anche quando sono in macchina con la signora. Non dicono alla signora dove vivono ed scendono dalla macchina in una parte nella città, lontane da casa, perché si vergognano di farle vedere dove vivono. Si prendono un gelato, si siedono e appare l'uomo che le seguiva e gli offre un gelato in cambio di un favore sessuale. Loro gli chiedono 30 euro e gli dicono di abbassare i pantaloni in mezzo alla piazza. Esita, ma lo fa, Luna fa finta di obbedirgli, ma lo morde e poi tutte e due scappano via ridendo, felici e contente per come l'hanno ingannato. Si sdraiano in un parco e ridono insieme e al ritorno si tengono per la mano. Il loro rapporto è molto stretto e tenero e le ragazze sono più rilassate e felici quando fanno le cose insieme. Caterina racconta alla macchina da presa che Luna non vuole sposarsi per non finire come i suoi genitori, ma Caterina vorrebbe sposarsi con Gigi e nota che questa è la prima volta che non la pensano in maniera uguale. Dopo la loro gita vanno a casa di Gigi per avvisarlo che Tonio ha minacciato di ucciderlo, però quando arrivano, Gigi gli dice, tutto insoddisfatto, che ha detto a Samantha di voler stare con lei, ma che l'ha rifiutato dicendogli di voler rimanere vergine e perciò si arrabbia pure. Caterina ci rimane male e non gli dice niente, ma poi si sente male perché, comunque, "non si deve morire a tredici anni" e rimpiange di non averlo avvisato,

nonostante il fatto che le ha spezzato il cuore. In realtà, piuttosto che triste, sembra arrabbiata per quello che le ha detto Gigi. Va al campo di calcio con Luna e lì incontra suo padre e pensa che abbia appena finito con Samantha e le viene la tristezza per Gigi. Luna la consola e dice a Caterina che il suo seno è diventato più grande, ed è la seconda volta che Luna fa un complimento al seno di Caterina. Le ragazze tornano davanti al loro palazzo e lì c'è Tonio che si è attrezzato pure con una pistola per uccidere Gigi. Caterina non ha più tempo per avvisarlo, però prega Dio di salvarlo in qualche modo. Proprio in questo momento compare una donna bellissima, una cartomante che presumibilmente legge il futuro e una grande folla si raduna attorno a lei. Gigi è lì, ma Tonio non lo toccherebbe finché c'è tutta quella gente ed è così che la donna salva Gigi dalla morte imminente. La donna rappresenta un elemento magico che affascina la folla scaramantica e in quanto tale si appoggia alla tradizione magica e ritualistica sarda, però senza cadere negli stereotipi. Anche il gatto nero che appartiene alla donna è interessante perché appare per la prima volta sulla spiaggia e Caterina lo prende in braccio, mentre durante l'assembramento il gatto fugge e finisce tra le braccia di Gigi, come se prima avesse annunciato gli avvenimenti curiosi. In tutta questa chiassata il padre di Luna litiga con sua madre e giunge il padre di Caterina a difenderla. Per la prima volta Caterina è quasi fiera di suo padre per il suo gesto cavalleresco e si intenerisce perché dimostra una sua parte buona o, almeno, non terribilmente sbagliata. La sua decisione dopo, di fare la valigia, prendere le sue riviste porno, lasciare la famiglia e andare via con la madre di Luna, ottiene una sfumatura assurda e bizzarra perché non viene rappresentata come un atto spregevole, ma quasi come il primo atto di amore e altruismo fatto dal padre. Caterina e Luna sono estasiate perché adesso "sono sorelle" e Luna può vivere con loro. La donna magica se ne va e subito dopo una macchina grigia si fracassa contro il muro, Tonio spara, ma non uccide Gigi, viene la polizia, il vicino Federico cerca di convincere la moglie di andare con lui, ma lei non vuole, se ne va da solo ma crolla accanto alle ragazze e muore. Sua moglie, accompagnata da Tonio con cui si è messa qualche momento prima, trova il marito morto, prende la sua valigia e se ne va con Tonio; proprio come ha previsto la fattucchiera. L'avveramento della profezia della donna è un altro elemento magico con cui il regista gioca perché evoca gli stereotipi sulla Sardegna magica, paesana, con credenze pagane, che accadono però in un ambiente di degrado urbano nella Cagliari contemporanea. Le ragazze tornano a casa dove la madre di Caterina ha preparato un piatto che fa solo quando è felice, si mettono a tavola e ci sono solo donne, a parte il piccolo figlio di Mandarina. Tutte sono contente, felici, spensierate, nessuno menziona il padre; come se non fosse mai esistito, tutto sembra armonioso e naturale senza lui, senza Tonio e tutti gli altri. Dopo la cena le ragazze vanno a letto e si baciano leggermente per la prima volta. Caterina

dice che le loro labbra “sembrano farfalle” e Luna aggiunge che sono “bellas mariposas”. La fine del film raggiunge il culmine con il loro bacio perché, come accennato, ci sono vari momenti in cui ci sono gli indizi sottili o meno di un rapporto che non è completamente di amicizia, particolarmente da parte di Luna che non mostra mai interesse per gli uomini, per il matrimonio e che cerca i momenti di piccola intimità con Caterina che sembra non accorgersene. Il lesbismo implicito delle protagoniste con l’esteriorizzazione finale viene utilizzato quasi come un colpo di scena dopo l’angoscia e la minaccia che le protagoniste, ma anche le donne del loro ambiente, han dovuto vivere e affrontare a causa degli uomini. La protagonista troppo matura per la sua età, consapevole e ormai rassegnata per la personalità sordida del padre, racconta la sua vita con la sobrietà e lucidità sorprendente, spaventata dalla sessualità con gli uomini che considera la minaccia più grande alla vita. Tuttavia, non si può dire che gli uomini sono completamente demonizzati nel film perché ci sono degli esempi positivi con cui i personaggi femminili vanno d’accordo e che rispettano. Comunque, soprattutto i personaggi dotati di patria potestà, come entrambi i padri delle ragazze, rappresentano i livelli più bassi che una persona può raggiungere. Inoltre, anche i fratelli Tonio e Massimo che vengono descritti come simili al padre sono un esempio dello squallore, perché molto vicini al padre. Senza gli uomini, il mondo dei personaggi femminili sembra migliore, più semplice, più gioioso. Ovvero, senza la minaccia fallica, le donne possono finalmente respirare e togliersi il peso che avevano addosso, come nelle inquadrature finali, nella scena a cena e poi a letto. D’altra parte, quelle che non hanno saputo resistere agli impulsi sessuali sono state punite (Mandarina che è diventata madre a soli tredici anni, le madri delle ragazze scontente della loro vita difficile con i mariti perditempo) o vengono punite finché continuano a unirsi a uomini, come la vicina che, dopo la morte del marito, se ne va con Tonio che sprecherà i suoi soldi e non la renderà felice, o come Samantha che continua a subire le violenze sessuali senza resistere, abbandonandosi al suo destino di essere l’oggetto sessuale di tutti. La vasta gamma di personaggi femminili, soprattutto di adolescenti, con Caterina come personaggio più complesso e profondo, offre una prospettiva interessante e nuova nella tipologia della donna del Meridione contemporaneo e urbano, lontano dagli stereotipi.

Un altro personaggio adolescenziale è quello di Marta, una tredicenne spaesata, trasferitasi dalla Svizzera in un paesino della Puglia, e che contribuisce alla lista di personaggi femminili giovani e presente nel film *Corpo celeste* del 2011 di Alice Rohrwacher. La regista non è originaria del Meridione, e neanche la protagonista del film è pugliese doc; la sua famiglia è di origini pugliesi, però Marta ci arriva dopo aver trascorso dieci anni in Svizzera e non si

adegua facilmente al nuovo contesto. Vista la sua età, inizia a frequentare il corso del catechismo per prepararsi alla cresima e lì conosce i suoi coetanei con cui non riesce a stabilire un rapporto di amicizia. Marta si sente persa e spaesata, non capisce le regole del mondo sconosciuto diviso fra la modernità consumista e il tradizionalismo arcaico, un mondo in cui:

> I residui arcaici s'infiltrano costantemente nella vita quotidiana, duri a morire, sembrano averla vinta l'ansia dell'apparire per essere, del consumo per esistere, e dove anche la cerimonia della cresima va assomigliando alla puntata di un reality televisivo. (Bondi, 2012:77)

Marta vive con sua madre affezionata e tenera, ma spesso assente e stanca a causa del lavoro da panettiera, e con Rosa, sua sorella più grande che è sempre cattiva e maliziosa con Marta. La protagonista è costretta, quindi, a prepararsi la cena congelata da sola, mentre la sorella passa tutto il tempo con il suo compagno. Un altro personaggio importante è il parroco, presumibilmente l'uomo di Dio, che però vuole lasciare la propria parrocchia per una più grande e prestigiosa, e affitta l'appartamento alla famiglia di Marta e prende i soldi per l'affitto, si occupa di politica e fa propaganda per un partito di destra e, colleziona i voti elettorali dai suoi credenti per il candidato di destra, come nella scena in cui quasi costringe la mamma di Marta e sua sorella maggiorenne a firmare il loro appoggio per questo candidato. D'altra parte, la catechista Santa, donna molto religiosa, però incolta, prepara i ragazzi per la cresima ed è molto dedita alla chiesa e al prete, ma lui non ci tiene tanto - né alla sua comunità molto piccola né a lei. Marta si ritrova così in un contesto nuovo, sconosciuto in cui la realtà ecclesiastica viene contaminata dal consumismo e dall'ignoranza e dove il parroco è più interessato a collezionare "punti" politici che a insegnare la fede ai credenti. Il film mostra il degrado spirituale che questa piccola e chiusa comunità sta vivendo. Dall'inizio, il personaggio di Marta viene rappresentato come molto timido, solitario, anche quando i ragazzi del catechismo la conoscono, la dimenticano subito. Lei è quasi muta nel film e il silenzio è onnipresente perché la protagonista non riesce a verbalizzare ciò che sta vivendo, come se fosse una realtà tanto confusa che le mancano le parole per esprimersi. Il suo silenzio rispecchia anche la sua incapacità di integrarsi e di stringere amicizia e, infatti, i momenti in cui parla di più sono con la madre, l'unica che sembra comprenderla. Lo studioso Bondi lo spiega in questi termini:

> Il film girato tra macchina a mano e campi stretti si colloca per contenuti e stile come un Gomorra della religione, dello spirito, dove allo sfaldamento dei contesti sociali della Campania, per tornare all'ipotesi, corrispondono qui balletti delle bambine, i quiz del catechismo e grazie ad una catechista, generosa ma incolta, Marta va toccare con mano, poco consapevolmente, il disfacimento dei valori, il fallimento di ogni progetto che ha sostenuto in passato la piccola borghesia di provincia ricca di riti consolatori, una volta la via d'ingresso nella società o almeno la speranza di poterci entrare. Davanti agli occhi di Marta c'è lo stesso disastro che l'avvicina ai quasi coetanei di Scampia, solo che a lei svizzera, mancano le parole, non interpreta gli sguardi, né il senso del crollo generale, dell'inconsistenza di quella città, di quei rigagnoli a cielo aperto dove si possono gettare i gattini indesiderati, dei ponti che non conducono da nessuna parte. (*Ivi*, 78)

Marta sembra essere invisibile agli occhi dei suoi coetanei, e solo nel momento in cui la catechista Santa la schiaffeggia perché ha riso assieme agli altri quando lei è caduta cercando di afferrare un gatto che era finito dentro la chiesa, gli altri la notano. Colpita dalla violenza di Santa e, soprattutto dal fatto che è tanto estranea e fuori luogo, Marta si taglia i capelli. Quest'atto è simbolico perché designa il momento della sua maturazione, il primo momento in cui lei decide su di se stessa e con cui cerca di attirare l'attenzione della madre, della catechista, dei coetanei. Quando sua madre la vede, l'appoggia, sistema i suoi capelli e la consola dicendole "hai fatto bene a tagliarli, così crescono più forti." Anche Santa, quando la vede, si complimenta con lei per i suoi capelli corti. Bondi afferma che "Vittima e carnefice insieme, l'insegnante di catechismo Santa (…) è il vero e proprio demiurgo di tutto quel coacervo di falsità che fanno della Cresima un rito più vicino a quello della tarantola della civiltà contadina che alla spiritualità della Chiesa cattolica" (*Ibidem*). Per Marta, il problema è che ha tante domande su Cristo, sulla fede, su di sé, ma non trova nessuno a cui rivolgerle. Infatti, quando chiede a Santa durante una lezione cosa significa una frase biblica che stavano imparando in latino, lei non le risponde, probabilmente a causa della propria ignoranza, ma la fa sentire a disagio per aver chiesto qualcosa sulla fede e per non aver capito intuitivamente l'importanza delle parole sconosciute, mentre, in realtà, si tratta di ripetere delle frasi prive di qualsiasi senso.

> In questo contesto si muove il pendolo delle curiosità e delle incertezze di una ragazzina tredicenne incapace di trovare da sola le risposte adatte alla sua voglia di crescere, di capire. Ma questo suo essere un corpo separato rispetto agli altri (…) colto già all'arrivo quando dopo un entusiastico saluto collettivo viene immediatamente dimenticata, le consente di guardare con occhi diversi quella società abitudinaria che nulla esprime agli altri se non l'ovvio. (*Ivi*, 77-78)

Così, la difficoltà di Marta di adattarsi ai suoi nuovi contesti cresce ancora di più, viene punita per la sua curiosità e la voglia di capire. Si sente estranea in tutti i sensi da quelli che la circondano, perde l'innocenza che magari all'inizio aveva e capisce quanto è cupa la realtà in cui vive; con l'insegnante che l'ha picchiata ma che, allo stesso tempo, divulga le parole di Gesù; con la sorella con cui ha un rapporto difficile ed è sempre sgarbata con lei; con il parroco che ha atteggiamenti e intenzioni molto discutibili e che le ha dato un passaggio quando l'ha vista sul ponte dell'autostrada, ma prima di portarla a casa, l'ha portata in giro con sé a fare lobby per il politico di destra. Il momento della sua perdita di innocenza infantile è rappresentato nella scena girata nel ristorante con il prete quando lei va in bagno e scopre il sangue – è la sua prima mestruazione, simbolo fisico dell'entrata nel mondo degli adulti. Tutti i momenti precedenti, i momenti di dubbio, di insicurezza, di ribellione (come quando si taglia i capelli) e, in fine, quando vede un sacrestano prendere dei gattini che si nascondevano da qualche parte in chiesa, che poi ammazza brutalmente sbattendoli contro il muro e poi li butta

in un rigagnolo a cielo aperto, sotto il ponte dove c'è l'autostrada, tutto questo ha il suo culmine quando anche fisicamente diventa una donna adulta, perché ormai l'innocenza infantile si è persa per sempre. Non può più ignorare l'ipocrisia e la violenza che la circondano, perde il rispetto per Santa, per la Chiesa, per il parroco. Solo quando va con Don Mario a prendere il crocifisso, che in realtà lui vuole rubare da una chiesa abbandonata, incontra il prete di quel villaggio disabitato che lo ferma e Marta inizia a parlare con lui. Questo è l'unico personaggio positivo legato alla Chiesa cattolica nel film, ed è importante per Marta perché le spiega per la prima volta anche le cose sgradevoli e complicate che riguardano la loro fede. In effetti, le parla del momento della tortura e crocifissione di Cristo quando anche Gesù aveva i dubbi sulla propria fede e sulle intenzioni di Dio, come Marta in quel momento, dopo aver visto la corruzione nella Chiesa. Le cita il verso di Gesù dalla Bibbia "Dio mio, perché mi hai abbandonato?" di cui Marta ha già chiesto a Santa, ma non le ha risposto perché non sapeva o perché non voleva. Il prete, però, le dice che Cristo era furioso, che non capiva perché ha dovuto soffrire tutto quello che ha sofferto. Bondi accenna alla funzione dell'incontro tra questo prete e Marta.

> Al prete di un villaggio disabitato il compito di dire una parola finalmente positiva, ma appunto il suo villaggio è disabitato quindi il prete parla a se stesso della follia di Gesù, il più grande anticonformista della storia dell'umanità. Potrà capire Marta, con i suoi tredici anni quest'unico accento sincero? (*Ivi*, 78)

Il film non dà una risposta, però attraverso il montaggio parallelo si vedono le scene della festa prima della cresima per l'inaugurazione del crocifisso. Le bambine del paese ballano sulla canzone trash *Casalinga*, come nei peggiori reality show; il vescovo, accompagnato da un prete aspetta impazientemente l'arrivo del crocifisso e loro due sono sgarbati e scortesi con Santa, facendole capire palesemente che lei non è nessuno nella chiesa e che gli affari legati alla partenza di Don Mario non la riguardano affatto. Allo stesso tempo, Marta e il parroco tornano, ma l'auto sbanda in una curva e il crocifisso, tanto atteso, si slega e cade in acqua in un torrente che sta sotto la strada. Anche questo momento sembra molto simbolico, come una manifestazione fisica del mondo spirituale di Marta in cui tutto crolla sotto il peso della falsità e dell'ipocrisia. Il film è per lei una specie di percorso di formazione, maturazione e crescita. La scena finale è molto suggestiva perché Marta, durante la cerimonia della cresima, scappa e va sotto il ponte direttamente nell'acqua vestita con gli abiti della cresima, vede alcuni ragazzi giocare, gli si avvicina e uno di loro le chiede "Vuoi vedere un miracolo? È ancora vivo." e le dà la coda del gattino che si muove ancora. Il film termina ma le domande restano; visto che la simbologia nel film è molto forte, questo potrebbe significare la persistenza della fede di Marta? O significa lo smascheramento finale delle verità finora indiscusse? Le risposte non ci sono.

È interessante, però, vedere la rappresentazione di quest'adolescente nell'ottica della teoria femminista, visto che il film è girato da una donna e, infatti, lo sguardo maschile sembra assente, la protagonista è privata di ogni spettacolarizzazione. Comunque, la sua femminilità non è per niente dimenticata, anzi, la scena del menarca è sorprendentemente femminile e femminista, perché di solito assente nel cinema, dato che si tratta di una secrezione considerata ripugnante e poco erotica. D'altra parte, nella scena dove si taglia i capelli sembra come se stesse rinunciando alla femminilità tradizionale, all'essere obbediente e docile, visto che la simbologia dei capelli lunghi viene sempre associata alla femminilità e alla sensualità. Infatti, l'atto del tagliarsi i capelli per una donna, come già visto, è presente nell'arte sempre come simbolo di lotta, di rinuncio alla fragilità e all'obbedienza associate al carattere femminile. La prospettiva femminile nel film sarebbe impercepibile se non si paragonasse con la prospettiva maschile che contiene sempre molta carica sessuale. La sessualità è, in effetti, quasi assente nel film. La protagonista viene rappresentata come una bambina che matura, imparando nel processo dell'ipocrisia e della crudeltà che esiste nella vita, ma non c'è il pericolo dello stupro, dello sguardo maschile, non c'è la punizione per le sue trasgressioni, solo la comprensione della madre. Quest'approccio è molto innovativo e diverso dal cinema narrativo classico, senza cadere nell'avanguardia e senza rovinare il piacere di guardare. Solo che, il fuoco non è il corpo e la sensualità dei personaggi femminili, ma il messaggio relativo alla realtà sociale nel Meridione che sembra ancora arretrato socialmente, ma moderno nei confronti della corruzione dei costumi. La regista Rohrwacher offre una rappresentazione fresca, nuova, innovativa e femminista cercando di evitare gli stereotipi della femminilità e quindi una rappresentazione atta a creare un personaggio complesso psicologicamente, inequivocabilmente femminile, ma per niente tradizionale.

Le due protagoniste tredicenni sono tanto simili quanto diverse. Da una parte, Caterina che proviene dal capoluogo sardo, vive nel contesto urbano in una famiglia molto numerosa e passa tutto il suo tempo con la sua miglior amica Luna. È molto loquace, dinamica e matura. Marta, d'altra parte, vive solo con la madre e la sorella, si trasferisce dalla Svizzera in un paesino pugliese ed è completamente spaesata, sempre sola, senza amici e poco loquace. Nel mondo di Caterina, il sesso e, generalmente, gli uomini, sono portatori di guai e per questo vuole rimanere vergine. Durante il film, comunque, sembra che maturi anche sessualmente però allontanandosi dalle aspettative eteronormative che considera pericolose e, solo alla fine, inizia ad esplorare il lato romantico del suo rapporto con Luna. Allo stesso tempo, gli uomini nella sua vita sembrano sparire – suo padre se ne va con la madre di Luna, Tonio con la vicina e a tavola non ci sono

più i fratelli, ma solo il nipote ancora molto piccolo, il figlio di Mandarina. Il contesto familiare (quasi) esclusivamente femminile rende l'atmosfera gioiosa, felice, tranquilla ed armoniosa, a differenza dell'atmosfera dominante nel loro appartamento che era angosciante, cupa e disperata. Caterina adora sua madre e la trova industriosa e premurosa, come lo è pure la madre di Marta. In effetti, Marta trova la comprensione e tenerezza solo nella figura materna. Sua sorella la tratta male, i suoi compagni la ignorano, Santa e il prete rappresentano le manifestazioni della corruzione della Chiesa cattolica. Mentre Caterina si concentra soprattutto sulla sessualità e come evitarla, in *Corpo celeste* non esiste una storia d'amore – Marta cerca una cosa sola: le risposte che riguardano la fede e la Chiesa e che Santa e il prete non le danno. L'unica persona che sembra offrirle un'interpretazione del catechismo è il prete in cui si imbattono nella chiesa abbandonata. Lui sembra l'unica persona sincera con Marta che non esita nel rivelare le cose scomode per la Chiesa, come il fatto che Cristo era furioso perché Dio l'aveva abbandonato. Nel film si vede il percorso di Marta che, da bambina riservata, diventa ribelle e rinuncia alla cresima. Avendo testimoniato tutta l'ipocrisia che riguarda la sua comunità religiosa, rinuncia a tutto questo e decide di esplorare il mondo da sola. In questo modo, è molto simile a Caterina; il bacio con Luna come un indizio del lesbismo rappresenta, in realtà, la rinuncia all'eterosessualità tradizionale percepita come pericolosa e violenta. Il rapporto amichevole che diventa romantico fra le due protagoniste rappresenta il loro modo di evitare gli errori delle loro madri e, così, evitare di essere "punite" allo stesso modo. Per Caterina si tratta di una cosa che succede all'improvviso, però in modo naturale, mentre per Luna sembra una cosa già ponderata e maturata, una scelta presa in anticipo. Sia Caterina e sia Marta si ribellano e si oppongono alla società ipocrita nella quale vivono, ciascuna a suo modo. Mentre per Caterina la sua ribellione consiste nel rinunciare agli uomini, per Marta questo significa allontanarsi dall'ipocrisia della Chiesa cattolica. È interessante notare che in *Corpo celeste*, c'è una diversa rappresentazione della femminilità, quella vista dalla prospettiva femminile della regista. In *Bellas mariposas* la sessualità e gli impulsi sessuali hanno un ruolo decisivo, mentre in *Corpo celeste*, ciò non viene mai accennato. Marta è solo una bambina che crescendo, ha sempre più domande e sempre meno risposte e il suo unico desiderio è riesaminare le verità finora assolute, come la fede. Queste verità diventano non solo scomode, ma addirittura insopportabili una volta che Marta entra nel mondo degli adulti, simbolicamente rappresentato con l'arrivo della sua prima mestruazione. Proprio per la posizione differente del soggetto femminile, *Corpo celeste* è un tentativo innovativo e fresco della rappresentazione delle donne nel cinema meridionale. La protagonista non segue gli schemi predeterminati e, da personaggio silenzioso e invisibile, diventa un soggetto forte e ribelle. Ciò che c'è di nuovo è

il fatto che la protagonista non viene punita per la sua trasgressione. Anzi, alla fine vede il corpo esanime del gattino ma che è ancora in vita, che si muove. Questo "miracolo" è da interpretare come una conferma che ha agito bene per poterlo testimoniare. Inoltre, piuttosto che essere punita per la trasgressione dell'eterosessualità, Caterina viene "premiata" con la scomparsa delle persone peggiori nella sua vita – del padre e del fratello che gli è simile. L'unica punita è Samantha per le relazioni sessuali con gli uomini. La sua libertà (e magari anche la sua ingenuità) con cui si è permessa di stare con i due ragazzi, l'hanno fatta diventare l'oggetto sessuale di tutti e di pagare tutto ciò con l'umiliazione. A differenza di *Corpo celeste* che non se ne occupa (ed è questo il punto innovativo), *Bellas mariposas* è molto più tradizionale per quanto riguarda il rapporto con la sessualità eteronormativa. Comunque, per quanto riguarda le protagoniste, entrambi i film sono interessanti in quanto moderni, sinceri e non convenzionali dato che rappresentano la ribellione ai valori tradizionali, visti come ipocriti.

4.6. Tipologia delle donne nel cinema meridionale

Come si è visto nelle analisi dei dieci film del cinema meridionale, le protagoniste hanno vari ruoli: da quelli tradizionali, a quelli più moderni. Inoltre, si testimonia sempre più una maggiore emancipazione delle donne nel cinema, dove i personaggi femminili sono soggetti nel senso pieno della parola, però non mancano ancora tanti tratti del cinema classico, come l'ordine patriarcale, il rispetto dei ruoli di genere e la spettacolarizzazione della donna e lo sguardo maschile che i film con le donne protagoniste contengono. Se si fa un riassunto dei film analizzati, si può notare che tre protagoniste si suicidano alla fine dei film (Rosalia in *Cenere*, Cainà in *Cainà. L'isola e il continente* e Rita ne *La siciliana ribelle*), mentre Irene (*L'amore buio*), Delia (*L'amore molesto*) e Malèna del film omonimo vengono stuprate e a stento evitano lo stupro Cainà e Lucia. Caterina (*Bellas mariposas*) testimonia e vive in un contesto misogino in cui il personaggio di Samantha viene abusato sessualmente, anche da suo padre, e ciò denota inoltre anche un atto pedofilo. Sua sorella viene punita con la maternità solitaria e prematura, sua madre con un matrimonio terribile. Annetta (*L'accabadora*) viene spiata e osservata dal medico che sembra volerla aiutare, però pare che ci sia un motivo ulteriore. Sua nipote Tecla diventa prostituta e poi muore a causa del bombardamento della casa di tolleranza in cui lavorava. Solo Marta non viene molestata sessualmente, né punita per le sue trasgressioni che, però, non riguardano la sessualità. La violenza sessuale sembra un denominatore comune nel cinema meridionale. Se si pensa agli inizi, in *Cenere* e *Cainà. L'isola e il continente*, l'unico modo per le protagoniste per espiare i propri "peccati" era il suicidio. Il personaggio di Rosalia riguarda la tipologia della madre tradizionale. Lei decide di suicidarsi per assicurare la felicità

al figlio e questo è l'unico modo possibile per espiare il peccato della giovinezza quando è rimasta incinta senza essersi sposata prima. È un personaggio tradizionale in tutti i sensi quello della madre che farebbe di tutto per i figli e che non trova il senso in nient'altro. L'esistenza di Rosalia è sempre al servizio di Annania, lei non fa niente per sé, ma solo per lui. Anche quando soffrono per la separazione dell'uno dall'altra e quando lei dà la sua vita per lui, solo perché la sua fidanzata non la rispettava in quanto madre non sposata, lei lo fa per renderlo felice e per assicurargli una vita più facile. Per quanto riguarda Cainà, invece, lei è un personaggio protofemminista e ribelle perché segue i suoi sogni e vuole vivere la sua vita e realizzarsi fuori dal matrimonio e dalla vita convenzionale. Per questo lei viene punita, prima con i due tentativi di stupro, poi con il dolore per il padre morto e la madre paralizzata, e inoltre con il rifiuto da parte della sua comunità e alla fine con la morte. Si suicida perché non riesce a sopportare tutto il dolore e lo sconforto che le infliggono perché ha deciso di vivere la sua vita come vuole. Lei è ribelle, indipendente e autosufficiente, ma va punita per queste sue trasgressioni rispetto al ruolo femminile tradizionale ed è per questo che, alla fine, non si può ancora parlare di emancipazione assoluta della protagonista. Per di più, anche Rita ne *La Siciliana ribelle* pur giocando lo stesso ruolo della figlia ribelle, lei lo fa per seguire la giustizia e la verità, per un obiettivo più alto, rispetto a quello di Cainà. Anche lei si suicida alla fine del film perché vuole la libertà che non sembra più possibile nella vita sotto scorta e anche perché, come Cainà, è rimasta sola – sua madre l'ha sostanzialmente disconosciuta come figlia, suo padre e suo fratello sono morti e ormai lei ha rigettato la mentalità mafiosa. Il suo compagno le promette una vita secondo i canoni tradizionali, in un paese omertoso e dominato dalla mafia dove lei può fare la moglie obbediente o, più probabilmente, niente di tutto ciò, e dove lui cerca solo di ottenere la sua fiducia e proteggere il clan per poi sbarazzarsi di lei. Rita, all'inizio, appartiene alla tipologia di giovani donne mafiose ma, con lo sviluppo della trama, a quella delle pentite. La sua prospettiva è interessante in quanto duplice – lei è *insider* che rigetta la sua identità della figlia mafiosa, ma poi diventa collaboratrice, traditrice, ovvero convertita e pentita che dà un grande contributo alla giustizia. Con il suicidio ottiene la posizione della martire che si è sacrificata per il bene comune. Allo stesso tempo, Lucia di *Galantuomini* ha un percorso diverso; l'educazione mafiosa che ottiene la convince sempre di più e diventa *lady boss*. Lei è anche madre sola e, ciò nonostante, si espone sempre a grande rischio. Il personaggio di Lucia in quanto madre è un po' diverso dalla figura materna tradizionale perché Lucia insegue la sua carriera criminale. D'altronde, la sua logica non è completamente lontana dalla matrice patriarcale perché lo fa anche per assicurare una buona vita al figlio. Comunque, non accetta solo il ruolo della madre devota, anzi, la sua identità di mafiosa è tanto importante per lei che,

anche quando è ricercata dalla polizia e braccata dalla cosca rivale che la vuole uccidere per eliminare per sempre il suo clan, quando (ri)trova l'amore con Ignazio che rinuncia a tutto per lei, anche alla sua identità di uomo di giustizia e galantuomo, lei lo respinge e decide di sparire e fare la sua vita nell'unico modo in cui lei è capace di farlo. La figura della *lady boss* non è tanto ricorrente nel cinema meridionale, però lo diventa sempre di più per il mutamento sociale e gerarchico all'interno della mafia. La tipologia delle donne mafiose rispecchia la modernità e la (pseudo)emancipazione delle donne in questi contesti che rompono con la tradizione e reclamano il loro turno il potere.

Per quanto riguarda la figura dell'accabadora, si può dire che è una figura molto specifica, in base al territorio (la Sardegna) e al genere (donna). L'accabadora rimane una figura mitica perché non è mai stato provato che esistesse, ma soprattutto perché, come un personaggio della fiaba, è la portatrice della buona morte, temuta ed emarginata proprio per questo. L'accabadora è interessante per il suo lato tradizionale e progressista allo stesso tempo; si tratta di un ruolo ereditato per linea materna, il ruolo dell'ultima madre, della badante, della donna che si prende cura dei malati e sofferenti e obbedientemente accetta la sua posizione emarginata e solitaria a cui è condannata. Ciò nonostante, è anche un ruolo che, appunto, pratica l'eutanasia ai sofferenti e ai moribondi, un diritto ancora molto controverso e vietato nella maggior parte del mondo. La sua posizione è quella dell'ombra che aiuta a chi non rimane più niente e vive isolata da tutti per il favore che lei fa. Lei potrebbe entrare nella tipologia della madre perché, infatti, è l'ultima madre degli inconsolabili. Comunque, anche se lacerata dal dolore che la vita dell'accabadora porta, non esiste un momento di dubbio per Annetta se sia giusto soffocare un moribondo; il suo dubbio morale non proviene dall'insicurezza se fa una cosa clemente e misericordiosa, ma dal dolore di dover sempre testimoniare solo la morte e di dover offrire consolazione a chi lo richiede, anche quando non ha forza di farlo. Nel caso di Annetta, quando Tecla glielo chiede, lei vuole farlo, vuole aiutarla perché sa che soffre e che non c'è nessuna via di uscita per lei, ma non riesce a farlo perché le fa male separarsi dalla nipote amata e ad accettare che non c'è più speranza per lei. Anche Annetta viene osservata in modo voyeuristico come molte protagoniste nell'elenco; lo sguardo maschile è insistente e sembra assente solo in *Corpo celeste*, che è pure l'unico film analizzato girato da una regista. Comunque, il vertice dello sguardo maschile, anche in modo satirico, si raggiunge in *Malèna*, la vedova puttana che non è tale, ossia, all'inizio è modello di castità, con il marito al fronte, ma viene considerata una donna di costumi facili solo per la sua bellezza e poi crede (e tutti gli altri credono) che sia diventata vedova. In realtà, era una falsa notizia. Comunque, quando perde tutto dopo il processo in tribunale, diventa veramente prostituta perché non le rimane null'altro, non ha più né famiglia

né soldi. Malèna sembra la *femme fatale*, però non lo è; tutti sembrano essere sotto l'incantesimo provocato dalla sua bellezza straordinaria, però la sua bellezza è un pericolo solo per lei stessa. Lei non fa male a nessuno e tutti fanno male a lei per via della lussuria, del desiderio, dell'avarizia, dell'invidia. Malèna sembra espiare tutti i peccati mortali che gli altri le attribuiscono, mentre lei, in realtà, non ha addirittura neanche un vizio. È anche una figura, almeno fino ad un certo momento, senza una propria voce; solo durante il processo si difende, per il resto del film sembra essere muta, e ciò corrisponde alla femminilità tradizionale. La tipologia della puttana con il cuore d'oro non le appartiene; è un personaggio differente e più misterioso. In quanto alla tipologia, può rappresentare la vittima di una società paesana chiusa e maliziosa ma che, comunque, perdona, visto che torna al paese e accetta il saluto delle donne al mercato. Il ritorno al luogo traumatico è abbastanza problematico, però ricorrente nel cinema. Anche nel caso di Irene de *L'amore buio* è così; Irene legge e risponde alla fine alle lettere di Ciro e quando lui finalmente esce di prigione, lei lo aspetta fuori e lo guarda. Irene rappresenta la vittima dello stupro e ha tutti i postumi legati a questo trauma –la sua vita è come se si fosse fermata, il rapporto sessuale le provoca la nausea, evita il proprio corpo, si isola nella sua stanza. D'altra parte, dopo aver risposto a Ciro, uno dei suoi violentatori decide di esplorare le strade di Napoli e vedere la vita fuori dal suo quartiere e dalla sua classe sociale. In questo modo, riesce a riprendersi, come se la sindrome di Stoccolma fosse uno schema solito per le vittime di stupro. Irene può entrare nella tipologia delle vittime guarite, però ancora attraverso il modello problematico in cui si cerca di capire il carnefice e di giustificare le sue azioni. Ciro è, naturalmente, un personaggio interessante, complesso e amabile, non è per niente un ragazzo cattivo e pervertito, però l'errore che ha fatto non può essere cancellato, almeno non dalla vittima. Il suo percorso di maturazione e allontanamento dalla vita di prima porta un messaggio di speranza, ma non dovrebbe farlo a scapito della persona abusata e traumatizzata. Irene sembra di non saper agire, né quando si tratta della sua relazione con il fidanzato, né con Ciro che le manda le lettere. L'altro personaggio con il trauma dalla violenza sessuale è Delia de *L'amore molesto* che, d'una parte, come Irene, percorre le strade e i rioni di Napoli alla ricerca della memoria, alla ricerca della catarsi che può emergere dopo che si ricorda del trauma subito e soppresso nella mente. Delia, però, non cerca mai di capire i motivi del vecchio pasticciere che l'ha stuprata, lei cerca solo di capire cosa le è successo attraverso l'indagine di cosa era successo a sua madre. Rivisita il loro rapporto e riesce finalmente a capire i comportamenti della madre e perdonarla. Grazie ai posti in cui si trova e che prima cercava di evitare e dimenticare, la memoria di Delia si sveglia e lei mette insieme i pezzi del *puzzle* finché non riscopre che era stata violentata da bambina e che il suo subconscio ha cercato di rimuovere il

suo trauma scambiando lei per sua madre e il vecchio pasticciere per Caserta, per rendere più tollerabile questo ricordo. Delia, anche se girata da un regista, è comunque rappresentata dalla prospettiva femminile e femminista, probabilmente dovuto al testo di base di Elena Ferrante e alla sceneggiatura magistrale. Delia è una vittima, però è molto diversa da Irene. All'inizio anche lei sessualmente frigida, sottomessa, dopo riesce a riscattarsi, a prendere il controllo della sua vita senza mai dover cercare appoggio o approvazione in una relazione romantica. La tipologia della vittima comprende, in questo caso, una suddivisione in cui Delia diventa padrona del suo destino una volta che decide di affrontare il passato dimenticato e doloroso. Irene, anche se si riprende, rimane in una posizione passiva e lascia che le cose succedono a lei e accetta che il suo fidanzato, decide del suo destino e si trasferisce con lui in America a soli diciotto o diciannove anni. La tipologia della donna meridionale come vittima sembra, quindi, molto frequente. Anche Malèna e, in modo diverso Annetta, sono vittime, ma poi anche Rosalia e Rita, tutte anche se in modo diverso, però, alla fine, con lo stesso denominatore. In realtà, anche i personaggi femminili in *Bellas mariposas* sono tutte vittime: Caterina e Luna, due tredicenni che devono vivere in un quartiere in forte degrado con i membri maschi delle rispettive famiglie non solo problematici, ma anche squallidi e ripugnanti; con le loro madri vittime di matrimoni orrendi e la sorella di Caterina diventata madre a soli tredici anni, senza partner, senza casa e senza lavoro; e soprattutto Samantha, emarginata per i rapporti sessuali (non consensuali) che ha, anche se lei lo fa per paura di essere scoperta dal padre e per questo accetta tutti i riscatti dei coetanei, ma poi, anche per due soldi da parte del padre di Caterina e di chissà chi altri. La violenza sessuale e le conseguenze della sessualità sembrano particolarmente cupe in questo film. Comunque, Caterina non può essere categorizzata solo come vittima di una società malata. Lei è anche forte, autosufficiente e matura, ma anche ribelle. Grazie al rapporto con Luna evita di diventare come sua sorella, ma anche come sua madre e soprattutto come Samantha. Gli uomini rappresentano una minaccia molto pericolosa e, quindi, il suo percorso in cui all'inizio rifiuta la sessualità e vuole rimanere vergine e alla fine sembra tendere nella direzione di un amore lesbico non stupisce. Anzi, il rigetto dell'eterosessualità sembra uno sviluppo logico e in linea con quello che le ragazze sentono e a cui sono abituate. È la loro protezione dalla mascolinità intimidatoria, e non per dire che sia una scelta, ma proprio lo sviluppo naturale verso la direzione percepita come più sicura, tenera e dolce, lontana dalle deviazioni e perversioni maschili rappresentate nel film. Alla fine, il personaggio di Marta potrebbe essere assimilabile alla tipologia di donne emarginate. Lei è soprattutto spaesata, non si si sa muovere bene nel nuovo ambiente, sembra invisibile e muta nel film. Tuttavia, con il progredire del film, da ragazza introversa, Marta diventa una giovane donna ribelle e affronta le questioni

esistenziali fronteggiando l'ipocrisia della Chiesa e che prima non avrebbe neanche lontanamente osato contestare. Inizia a dubitare e a riesaminare tutti i suoi valori. La sua femminilità è la meno rappresentata tradizionalmente rispetto alle altre figure femminili elencate. Nel film non c'è lo sguardo maschile, ma un'osservazione sincera di una ragazza adolescente che per la prima volta affronta i problemi di questo tipo. Marta è la vera ribelle, appoggiata dalla madre. Anche in questo film, il tagliarsi i capelli ha un significato metaforico. Per Marta significa il rigetto dell'ingenuità infantile e quindi la ribellione. Il suo ruolo entra perfettamente nella tipologia della ribelle che rivisita tutti i suoi valori e decide di non seguirli solo perché dovrebbe. Si permette la rabbia verso un'istituzione come la Chiesa e la curiosità che la può allontanare dai valori cattolici, ma lei lo fa senza paura.

In questo elenco delle donne nel cinema meridionale si può parlare di varie tipologie che una sola protagonista potrebbe rappresentare. Sono madri, figlie, mafiose, pentite, emarginate, suicide, vittime, padrone del loro destino, ribelli. È curioso che nessuna di loro abbia il ruolo della moglie, tranne Malèna, però anche lei è rappresentata principalmente senza marito e considerata vedova. La maggior parte delle protagoniste potrebbe essere considerata ribelle, in un senso o nell'altro, e quasi tutte sono vittime sia della società crudele, sia della violenza maschile. Questo breve elenco è comunque rappresentativo delle tipologie delle donne nel cinema in generale, ma principalmente nel cinema meridionale. È possibile vedere lo sviluppo e l'ampliamento dei ruoli femminili, la presenza sempre maggiore delle donne protagoniste nel cinema e, in modo particolare, le differenti rappresentazioni in base alla provenienza e anche al genere del regista o della regista.

5. CONCLUSIONE

In questo lavoro si è cercato di analizzare le nuove tendenze nella rappresentazione della donna nel cinema meridionale. Dagli anni Settanta, la teoria cinematografica femminista cerca di smascherare i procedimenti misogini, patriarcali e problematici nella rappresentazione della donna, di individuare le pratiche problematiche e di offrire nuovi e più moderni approcci. I concetti stabiliti da Laura Mulvey sono serviti come base del pensiero femminista nella teoria cinematografica e trovano le loro origini nella psicanalisi e nei lavori di Freud e Lacan. Dal saggio emblematico *Piacere visivo e cinema narrativo* è seguita una miriade di lavori che si occupano della problematica delle donne nel cinema, sia come personaggi nel film, sia come autrici. In questa tesi di laurea vengono esposti i saggi delle studiose essenziali per la teoria cinematografica femminista: Elisabeth Wright, Barbara Freedman, Mary Ann Doane, E. Ann Kaplan, Linda Williams, Teresa de Lauretis, Judith Mayne, Gertrud Koch, Claire Pajaczkowska. Tutte le autrici partono dalle problematiche individuate da Mulvey: sguardo maschile, donna oggetto – uomo soggetto, donna come spettacolo, mancanza del fallo come minaccia, donna in quanto madre, cinema delle donne, spettatorialità. Insomma, le loro opere si basano sulla differenza tra l'uomo e la donna, sia nel cinema, sia nella società. Il problema principale riguarda la misoginia esplicita e implicita nel cinema classico, ma anche il modo di cambiare la rappresentazione senza perdere il piacere visivo.

Comunque, visto che la teoria discussa concerne soprattutto il cinema anglosassone, il contesto storico del Sud italiano serve per spiegare le specificità di questo territorio dal punto di vista storico e sociologico per poter analizzare i film della produzione meridionale italiana. Per questo, è importante capire la questione meridionale, ovvero lo stereotipo diffuso dell'arretratezza socio-economica delle regioni italiane del Sud che ha dettato anche la rappresentazione e la fascinazione del Mezzogiorno italiano. Il lavoro etnografico di Ernesto De Martino sui fenomeni legati al Sud come, per esempio, la magia e i riti particolari per le società meridionali, ha suscitato interesse nella generazione dei registi che hanno girato i documentari etnografici basati sull'opera di De Martino tra il 1950 e il 1970. Inoltre, allo stesso tempo, alla rappresentazione iniziale del Sud nel cinema ha contribuito il regista Vittorio de Seta con i film documentari che riguardano le comunità e le attività tradizionali in Sicilia, Calabria e Sardegna. Negli anni del secondo dopoguerra, la rappresentazione cinematografica del Sud italiano cresce sempre di più, ma rimane

stereotipata: i meridionali sono rappresentati come l'Altro e il Mezzogiorno rappresenta una specie di *Wild West* italiano, esotico, pericoloso, arretrato, magico, isolato, governato dalla mafia e dalle proprie leggi. Solo nella produzione recente, dagli anni Novanta in poi, grazie ai registi locali, il Sud viene rappresentato in modo più sincero e genuino e quindi meno stereotipato, non evitando, però, i problemi che riguardano la società tradizionale, la mafia, la disoccupazione, la criminalità.

Nell'ultima parte del lavoro, vengono analizzati dieci film del cinema meridionale con donne protagoniste: *Cenere*, *Cainà. L'isola e il continente*, *La siciliana ribelle*, *Galantuomini*, *L'Accabadora*, *Malèna*, *L'amore buio*, *L'amore molesto*, *Bellas mariposas* e *Corpo celeste*. Si è cercato di vedere le possibili rappresentazioni della femminilità, la varietà e lo sviluppo dal punto di vista dell'emancipazione delle donne tendendo conto del contesto spazio-temporale, l'origine e il genere del regista o della regista. Nei film analizzati, un elemento in comune sembra essere la violenza o l'emarginazione con cui la protagonista vive e se o come se ne esce. Le donne rappresentate, però, non sono solo vittime; sono anche protagoniste della loro vita; anche l'atto del suicidio presente in tre film ottiene un significato dell'ultimo atto libero e volontario. Nel cinema meridionale contemporaneo, le protagoniste non fungono più da mogli, madri e figlie obbedienti, si liberano dei ruoli tradizionali, lottano con lo sguardo maschile e dimostrano la complessità psicologica. Non sono per forza figure positive; hanno innanzitutto sfumature nella loro personalità, ma tutte, in un modo o nell'altro, cercano di trovare se stesse e definirsi fuori dalle categorie predeterminate. Anche se dalla prospettiva femminista i film lasciano ancora a desiderare, il protagonismo femminile sempre più diffuso e lo sviluppo della psicologia e della rappresentazione delle donne testimonia un passo avanti nel cinema meridionale.

6. BIBLIOGRAFIA

1) Bandirali, Luca, Valenti, Alessandro (2015). Cinema e sud: niente di nuovo?, in *La parte cattiva dell'Italia: Sud, media e immaginario collettivo*. [a cura di: Valentina Cremonesini and Stefano Cristante], Mimesis: Udine-Milano, pp. 307-335.
2) Bondi, Claudio (2012). Il nuovo cinema italiano racconta il Meridione: tra cronaca e storia, in *Annali d'Italianistica*, Vol. 30, pp. 75-94.
3) Borjan, Etami (2017). Talijanski jug u povijesti, kulturi i na filmu, in *Književna smotra: Časopis za svjetsku književnost*, Vol. 49, No. 186 (4), pp. 103-123.
4) Cardone, Lucia (2015). Sensibili differenze. *L'amore molesto* da Ferrante a Martone, in *Filmare il femminismo. Studi sulle donne nel cinema e nei media*. [a cura di: Lucia Cardone, Sara Filippelli], Edizioni ETS: Pisa, pp. 95-104.
5) Cardone, Lucia; Maina, Giovanna; Tognolotti, Chiara (2016). Introduzione, in *Almeno in due*. *Donne nel cinema italiano*, n. 8, pp. 1-4.
6) Dadras, Iman, Connor, Jennifer (2012). An Analysis of Guiseppe Tornatore's Films, in *Journal of Feminist Family Therapy*, 24:4, pp. 357-359.
7) De Lauretis, Teresa (1984). *Alice Doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema*. Macmillan Publishers Ltd, pp. 1-158.
8) De Lauretis, Teresa (1987). *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*, Indiana University Press, pp. 1-149.
9) Doane, Mary Ann (1984). The 'Woman's Film': Possession and Address, in *Re-Vision Essays in Feminist Film Criticism.* [a cura di: Mary Ann Doane, Patricia Mellencamp], The American Film Institute: Los Angeles, pp. 67-82.
10) Doane, Mary Ann; Mellencamp, Patricia; Williams, Linda (1984). Feminist Film Criticism: An Introduction, in *Re-Vision Essays in Feminist Film Criticism.* [a cura di: Mary Ann Doane, Patricia Mellencamp], The American Film Institute: Los Angeles, pp. 1-17.
11) Freedman, Barbara (1991). *Staging the Gaze. Postmodernism, Psychoanalysis and Shakespearean Comedy*, Cornell University Press: Ithaca and London, pp. 47-77.
12) Kaplan, E. Ann (2001). *Women and Film. Both Sides of The Camera.* Routledge: Taylor & Francis e-Library, pp. 1-35.
13) Koch, Gertrud (1985). Ex-Changing the Gaze: Re-Visioning Feminist Film Theory, in *New German Critique*, No. 34, pp. 139-153.

14) Luciano, Bernadette (2018). The Last Mother: From Enrico Pau's *L'accabadora* (2015) to Valeria Golino's *Miele* (2013), in *Italianistica Debreceniensis 24,* dicembre, pp. 85-95.

15) Massari, Monica (2010). 'È la giustizia che mette in mezzo le donne': il carcere, la mafia, le donne, in *Meridiana*, No. 67, pp. 79-93.

16) Mayne, Judith (1985). Feminist Film Theory and Criticism, in *Signs*, Vol. 11, No. 1, pp. 81-100.

17) Mayne, Judith (1987). Feminist Film Theory and Women at the Movies, in *Profession*, pp. 14-19.

18) McLeod, Cindy (2009). *Malena* as Mulvey: Deconstructing the Male Gaze, in *Practical Approaches to Teaching Film* [a cura di: Rachel S. Ritterbusch], Cambridge Scholars Publishing: Newcastle upon Tyne, pp. 124-131.

19) Mereu, Myriam (2015). Cent'anni di 'isolitudine'. Analisi della lingua del cinema in Sardegna dal 1916 al 2013, in *Lingue e linguaggi del cinema in Italia.* [a cura di: Marco Gargiulo], Aracne editrice int.le S.r.l., pp. 259-287.

20) Mereu, Myriam (2015). Le *Bellas mariposas* volano al cinema: analisi linguistica del film di Salvatore Mereu, in *Dialetto parlato, scritto, trasmesso*. [a cura di: Gianna Marcato], Coop. Libraria Editrice Università di Padova: Padova, pp. 169-175.

21) Mulvey, Laura (1973). Fears, Fantasies and the Male Unconscious or 'You Don't Know What is Happening, Do You, Mr Jones?, in *Visual and Other Pleasures.* (1989) [a cura di: Stephen Heath, Colin MacCabe and Denise Riley Leo Braudy and Marshall Cohen], Palgrave Macmillan: New York, pp. 6-13.

22) Mulvey, Laura (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema, in *Visual and Other Pleasures.* (1989) [a cura di: Stephen Heath, Colin MacCabe and Denise Riley Leo Braudy and Marshall Cohen], Palgrave Macmillan: New York, pp. 14-26.

23) Mulvey, Laura (1978). Film, Feminism and the Avant-Garde (1978), in *Visual and Other Pleasures.* (1989) [a cura di: Stephen Heath, Colin MacCabe and Denise Riley Leo Braudy and Marshall Cohen], Palgrave Macmillan: New York, pp. 111-126.

24) Mulvey, Laura (2001). Unmasking the Gaze. Feminist Film Theory, History, and Film Studies, in *Reclaiming the Archive: Feminism and Film History* (2010), [a cura di: Vicki Callahan], Wayne State University Press: Detroit, Michigan, pp. 17-31.

25) Mulvey, Laura (2015). Visual Pleasure at 40, in *Screen,* Vol. 56, Issue 4, pp. 481-485.

26) Mulvey, Laura, (1986). Melodrama Inside and Outside the Home, in *Visual and Other Pleasures.* (1989) [a cura di: Stephen Heath, Colin MacCabe and Denise Riley Leo Braudy and Marshall Cohen], Palgrave Macmillan: New York, pp. 63-77.
27) Olla, Gianni (2001). Oltre Cenere. La Sardegna nel cinema degli anni Venti, in *Cainà. L'isola e il continente*, Filmpraxis. Quaderni della cineteca sarda, nº 5, CUEC Editric/ Società Umanitaria: Cagliari, pp. 25-38.
28) Olla, Gianni (2010). La Sardegna e il cinema. Viaggio nei luoghi dove sono stati girati film famosi. *Proibito* a Tissi, in *Messaggero sardo*, marzo, pp. 16. https://www.sardegnadigitallibrary.it/index.php?xsl=2436&s=17&v=9&c=4463&id=303767 (28/11/2021)
29) Pajaczkowska, Claire (2017). Psychoanalysis beyond the gaze: from celluloid to new media, in *The Routledge Companion to Cinema and Gender* [a cura di: Kristin Lené Hole, Dijana Jelača, E. Ann Kaplan, Patrice Petro], Routledge: London and New York, pp. 301-310.
30) Piano, Maria Giovanna (2011). Narrativa e cinematografia deleddiana: una mediazione possibile, in *Cinema e scritture femminili. Letterate italiane fra la pagina e lo schermo* [a cura di: Lucia Cardone e Sara Filippelli], Trerefusi srl, pp. 44-54.
31) Riccobono, Rossella (2010). Fantasising the Self, Fantasising the Other: Memory and Re-visions in Mario Martone's *L'amore molesto*, in *Italica*, Vol. 87, No. 3, pp. 441-461.
32) Vitti, Antonio (2012). 'La siciliana ribelle' di Marco Amenta: il nuovo racconto cinematico delle donne nella mafia, in *Annali d'Italianistica*, Vol. 30, pp. 171-195.
33) Vitti, Antonio (2012). Cinema italiano contemporaneo, in *Annali d'Italianistica*, Vol. 30, pp. 17-29.
34) Williams, Linda (1984). When the Woman Looks, in *Re-Vision Essays in Feminist Film Criticism.* [a cura di: Mary Ann Doane, Patricia Mellencamp], The American Film Institute: Los Angeles, pp. 83-99.
35) Wright, Elizabeth (2003). Structural psychoanalysis: psyche as text (1984), in *Psychoanalytic Criticism. Theory in Practice*., Routledge: New York, pp. 107-122.

7. FILMOGRAFIA

1) Amenta, Marco, *La siciliana ribelle*, 2008
2) Bellocchio, Marco, *Il traditore*, 2019
3) Capuano, Antonio, *L'amore buio*, 2010
4) Capuano, Antonio, *Luna rossa*, 2008
5) Comencini, Luigi, *Pane, amore e fantasia*, 1953
6) Coppola, Francis Ford, *Il padrino I, II, III*, 1972, 1974, 1990
7) Damiani, Damiano, *Il giorno della civetta*, 1968
8) Dante, Emma, *Sorelle Macaluso*, 2019
9) Dante, Emma, *Via Castellana Bandiera*, 2013
10) De Benedetti, Aldo, *La grazia*, 1929
11) De Seta, Vittorio, *Banditi a Orgosolo*, 1961
12) De Seta, Vittorio, *Contadini del mare*, 1955
13) De Seta, Vittorio, *Isole di fuoco*, 1955
14) De Seta, Vittorio, *Pasqua in Sicilia*, 1955
15) De Seta, Vittorio, *Pastori di Orgosolo*, 1958
16) De Seta, Vittorio, *Un giorno in Barbagia*, 1958
17) Di Gianni, Luigi, *Magia Lucana*, 1958
18) Garrone, Matteo, *Gomorra*, 2008
19) Germi, Pietro, *Divorzio all'italiana*, 1961
20) Germi, Pietro, *In nome della legge*, 1946
21) Giordana, Marco Tullio, *I cento passi*, 2000
22) Mari, Febo, *Cenere*, 1916
23) Martone, Mario, *L'amore molesto*, 1995
24) Mereu, Salvatore, *Bellas mariposas*, 2012
25) Mingozzi, Gianfranco, *La taranta*, 1961
26) Pau, Enrico, *L'accabadora*, 2015
27) Petri, Elio, *A ciascuno il suo*, 1967
28) Righelli, Gennaro, *Cainà. l'isola e il continente*, 1921
29) Rohrwacher, Alice, *Corpo celeste*, 2011
30) Rossellini, Roberto, *Paisà*, 1946
31) Scimeca, Pasquale, *Placido Rizzotto*, 2000
32) Taviani, Paolo e Vittorio, *Padre, padrone*, 1977

33) Tornatore, Giuseppe, *Malèna*, 2000

34) Tornatore, Giuseppe, *Nuovo cinema paradiso*, 1988

35) Torre, Roberta, *Angela*, 2002

36) Torre, Roberta, *I baci mai dati*, 2010

37) Visconti, Luchino, *La terra trema*, 1948

38) Visconti, Luchino, *Ossessione*, 1943

39) Winspeare, Edoardo, *Galantuomini*, 2008

8. RIASSUNTO

La rappresentazione della donna nel cinema meridionale

Questo lavoro riassume i punti salienti della teoria cinematografica femminista dagli inizi dagli anni Settanta fino ad oggi con il lavoro di Laura Mulvey come il punto di partenza. Il contributo importante della teoria cinematografica femminista riguarda l'individuazione dei fenomeni misogini nel cinema classico come lo sguardo maschile, la donna come spettacolo, come oggetto del desiderio, senza autonomia del soggetto. Con l'aiuto della teoria e del contesto storico e sociologico del Mezzogiorno italiano si analizzano dieci film del cinema meridionale con le donne protagoniste. Si cerca di trovare i punti comuni nella rappresentazione delle donne e di stabilire la tipologia delle donne presenti nel cinema meridionale. Inoltre, si esamina lo sviluppo e il progresso della rappresentazione delle donne, l'ampliamento dei ruoli che iniziano ad avere e l'autonomia sempre maggiore delle protagoniste come soggetti e come padrone del proprio destino.

Parole chiave: cinema italiano, sviluppo del cinema meridionale, teoria cinematografica femminista, Sud, rappresentazione della donna

SAŽETAK

Prikaz žene na talijanskom južnom filmu

Ovaj rad obuhvaća najvažnije zaključke feminističke filmske teorije od početka sedamdesetih godina dvadesetog stoljeća do danas, s djelom Laure Mulvey kao polazišnom točkom. Važan doprinos feminističke filmske teorije odnosi se na prepoznavanje mizoginih fenomena u klasičnom filmu, kao što su muški pogled (tj. *male gaze*), žena kao spektakl, kao objekt žudnje, bez autonomije kao subjekt. Pomoću teorije te povijesnog i sociološkog konteksta talijanskog juga analizirano je deset filmova iz produkcije talijanskog južnog filma sa ženama kao glavnim junakinjama. Rad pokušava pronaći zajedničke karakteristike u prikazu žena i odrediti tipologiju žena koje su prisutne u talijanskom južnom filmu. Osim toga, proučava se i razvoj i napredak u prikazu žena, kao i sve širi raspon uloga koje mogu imati te sve veća autonomija glavnih junakinja prikazanih kao subjekti i kao gospodarice vlastite sudbine.

Ključne riječi: talijanski film, razvoj talijanskog južnog filma, feministička filmska teorija, talijanski jug, prikaz žene