



*collana del Forum delle Studiose
di Cinema e Audiovisivi*

diretta da

Lucia Cardone e Mariagrazia Fanchi

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





FAScinA / 5

collana diretta da

Lucia Cardone e Mariagrazia Fanchi

comitato scientifico

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





Essere (almeno) due

Studi sulle donne nel cinema e nei media

a cura di
Giovanna Maina e Chiara Tognolotti



Edizioni ETS





www.edizioniets.com

*Volume pubblicato con il contributo di
Regione Autonoma della Sardegna - Assessorato alla pubblica istruzione,
beni culturali, informazione, spettacolo e sport*



REGIONE AUTÓNOMA DE SARDIGNA
REGIONE AUTONOMA DELLA SARDEGNA

e con il contributo di
IFOLD - Istituto Formazione Lavoro Donne

ifold
istituto formazione lavoro donne

e Dipartimento di Scienze Umanistiche e Sociali dell'Università di Sassari



© Copyright 2018

Edizioni ETS

Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa

info@edizioniets.com

www.edizioniets.com

Distribuzione

Messagerie Libri SPA

Sede legale: via G. Verdi 8 - 20090 Assago (MI)

Promozione

PDE PROMOZIONE SRL

via Zago 2/2 - 40128 Bologna

ISBN 978-884675369-4





Indice

Introduzione *g.m., c.t.* 7

1 / Relazioni simboliche in cerca di sé

«Una lunga, invisibile gugiata»
 Antonia Pozzi e Marina Spada in *Poesia che mi guardi*
Chiara Tognolotti 13

«Basterebbe una carezza...»
 Nada nello sguardo di Costanza Quatriglio
Stefania Rimini 23

La relazione dentro
MDLSX
Martina Panelli 33

La relazione creativa
Miriam. Il diario
Simona Pezzano 41

2 / Genealogie in divenire

Le perturbanti
 Monica, Valeria e le altre tra messa in scena del malessere e ricerca della felicità
Giulia Fanara 53

Riflettersi in molte
Farah Polato 65

Tessere la memoria: Eleonora Manca, Maria Lai, Ketty La Rocca
 Teorie e pratiche artistiche in dialogo
Elena Marcheschi 75

«Un milione di altre cose»
 Donne in dialogo davanti e dietro la macchina da presa
Micaela Veronesi 83





3 / Essere due: l'avventura delle personagge

Sul sorriso della primavera Essere (almeno) due nella genealogia <i>Simona Busni</i>	97
<i>Diario di una schizofrenica</i> Scrittura, cura e fotografia (anti)psichiatrica <i>Deborah Toschi</i>	107
<i>Le acrobate</i> Movimenti dell'esistere <i>Rosamaria Salvatore</i>	117

4 / Sorellanze laboriose

Corpi celesti Altra adolescenza nel cinema di Alice Rohrwacher <i>Francesca Brignoli</i>	127
Meravigliose sorellanze Identificazioni e soggettività femminili nelle collaborazioni fra Alice e Alba Rohrwacher <i>Ilaria A. De Pascalis</i>	135
Una moltitudine di occhi, di mani Percorsi verso la recitazione nel cinema di Alice Rohrwacher <i>Mariapaola Pierini</i>	145

5 / Essere molte: i collettivi

Computer graphics italiana dal gruppo alla collaborazione a due Flavia Alman e Sabine Reiff, pioniere delle nuove immagini <i>Sandra Lischi</i>	157
(T)Essere movimento: nuove grammatiche per nuovi soggetti Il cinema sperimentale delle donne in Italia prima e dopo il 1968 <i>Giulia Simi</i>	165
Immagini in relazione <i>L'invenzione del femminile</i> di Marcella Campagnano <i>Giada Cipollone</i>	173
Le autrici	181



2 / Genealogie in divenire





Le perturbanti

Monica, Valeria e le altre tra messa in scena del malessere e ricerca della felicità

Giulia Fanara

Il guaio è lì. Che devi tornare a casa. E se io mi scegliessi un personaggio? Uno dei tanti? Uno di Michelangelo Antonioni? Lo prenderei solo per due ore nel pomeriggio. Perché la mattina sono già abbastanza depressa e la sera faccio brutti sogni. No, mi prendo uno dei miei più comici, che hanno l'obbligo di finire bene.

Monica Vitti¹

Donne alla finestra

Monica, Valeria e le loro personagge. Cinema d'autore e cinema di attrici. Attrici autrici, dalla regia alla scrittura. Figlie che hanno saputo confrontarsi con l'ombra delle madri, l'enigma di una prossimità a volte minacciosa che non cessa di proiettarsi su di loro e sui legami con le altre donne, figlie che spesso non sanno essere madri². Donne alla finestra, come nei melodrammi hollywoodiani, ma qui le finestre schiudono su paesaggi inconsueti, spazi che appartengono al perturbante, aperti, come direbbe Lacan, all'irruzione del Reale, su una scena che, scrive Graziella Berto, separa il soggetto dal proprio desiderio lasciando sorgere la beanza di uno sguardo stupito di fronte a un mondo che è il luogo dell'Altro³.

Claudia, di spalle, apre la finestra a Lisca Bianca sul mistero dell'amica scomparsa, ma già l'inizio di *L'avventura* (M. Antonioni, 1960) ci mette sulla via del doppio che abita l'*Unheimliche*: Anna e Claudia, le amiche, e il loro essere due nell'inquadratura, molto di più che oggetti dello sguardo e del desiderio di Sandro, come scrive invece Marga Cottino-Jones⁴; Claudia spettatrice di una scena primaria, fantasia di un'origine – quella in cui il soggetto «dà forma non alla rappresentazione dell'oggetto desiderato, ma è esso stesso rappresentato come partecipe nella scena»⁵ – che sarà lei a ripetere ma che non cesserà

¹ Monica Vitti, *Sette sottane*, Sperling & Kupfer, Milano 1993.

² Cfr. Chiara Zamboni Robotti, *Né una né due: l'enigma di un eccesso nello spazio pubblico*, in Diotima, *L'ombra della madre*, Liguori, Napoli 2007, pp. 17-32.

³ Cfr. Graziella Berto, *Freud, Heidegger. Lo spaesamento*, Bompiani, Milano 2002.

⁴ Cfr. Marga Cottino-Jones, *Monica Vitti: The Image and the Word*, in Maria Marotti (a cura di), *Italian Women Writers from the Renaissance to the Present: Revising the Canon*, Pennsylvania State University, University Park 1996, pp. 237-258.

⁵ Jean Laplanche e Jean-Baptiste Pontalis, cit. in Elizabeth Cowie, *Representing the Woman: Cinema and Psychoanalysis*, Macmillan, Houndmills-Basingstoke-London 1997, p. 152, traduzione mia.

di essere ripetuta fino alla fine del film, e spettatrice in una galleria d'arte in un movimento che andrà dalla sublimazione al sublime; Anna-Claudia-Sandro in spider verso la crociera e la bellezza terribile delle isole, essere tre per trovarsi in due, Anna e Sandro, Claudia e Sandro in una relazione di scambio scentrata rispetto alla donna e dove l'una sembra specchio dell'altra, nata dall'altra in un essere-con che tratterà l'intero percorso di Claudia nel film. Gli uomini sono padri a riposo, ricchi attempati o giovani inetti o falliti mentre le madri non sembrano esserci oppure madre è natura selvaggia e potente, arcaica come i cocci delle culture scomparse che hanno abitato le Eolie, o come le abitudini dei pastori che sopravvivono alle altre vite nelle Americhe o, ancora, come le rocce indifferenti eppure dotate di sguardo quanto le case spettrali di un passato più recente, gli anni Cinquanta di una riforma agraria fantasma che ha chiuso il grido «alle terre» dei contadini, anni sepolti dalla nuova civiltà del miracolo dove si viaggia in decappottabile e il treno che passa è nella logica della *bantise*, uno dei mille spettri venuti a interpellarci.

Vittoria in *L'eclisse* (M. Antonioni, 1962), ancora di spalle, secondo una tradizione cara alla pittura ma che il cinema di questi anni riscopre e noi con lui, in un gioco accresciuto dall'uso della semi-soggettiva⁶, contempla l'immagine di se stessa «come un doppio che rimane a distanza»⁷ («e se io avessi un doppio?»), si chiede Monica nella sua autobiografia⁸) e, insieme, il fungo dell'Eur, figura della modernità e della minaccia atomica ma anche di una libertà tutta da esplorare. Ha scostato le tende e i fasci di luce che penetrano in questo interno sono come fessure, scrive Restivo, dalle quali erompe uno sguardo che spezza la stabilità dei soggetti⁹. Così la finestrella nella vecchia casa di Piero, forse abitata da fantasmi, è un'ulteriore figura di raddoppiamento: la fugace comparsa del volto di una donna evoca l'*Unheimliche* del sosia e la dimensione fantastica di molta letteratura femminile; in *Il mistero di Oberwald* (M. Antonioni, 1980) Vitti sarà per una volta regina delle ombre e del doppio, Sebastian un *revenant*, come lei impigliato nel fatale gioco di specchi del melodramma. In questo film che avrebbe dovuto essere due, uno dal punto di vista di Piero, l'altro di Vittoria¹⁰, la finestra non si propone solo come dispositivo ottico e di pensiero, ma, rimandando ai confini dello schermo e mettendoli in discussione, si svela quale «superficie di proiezione» che al contempo nasconde e rende possibile l'apparire, che «designa il trauma nell'atto di nascondere» (*L'eclisse*,

⁶ Cfr. Francesco Casetti, *Vedersi vedere*, in Isabella Pezzini, Romana Rutelli (a cura di), *Mutazioni audiovisive. Sociosemiotica, attualità e tendenze nei linguaggi dei media*, Edizioni ETS, Pisa 2005, pp. 29-36.

⁷ G. Berto, *Ama il prossimo tuo. Scene da Lacan*, in Pier Aldo Rovatti (a cura di), *Scenari dell'alterità*, Bompiani, Milano 2004, p. 74.

⁸ Cfr. Monica Vitti, *Sette sottane*, cit.

⁹ Cfr. Angelo Restivo, *The Cinema of Economic Miracles: Visuality and Modernization in the Italian Art Film*, Duke University Press, Durham 2002, pp. 115-123.

¹⁰ Cfr. Michelangelo Antonioni, *Fare un film è per me vivere. Scritti sul cinema*, a cura di Carlo di Carlo e Giorgio Tinazzi, Marsilio, Venezia 1994, pp. 177 e 249.

si è detto, potrebbe essere un film dell'orrore)¹¹, «punto di rivoltamento tra esterno ed interno», dove il corpo di Vittoria e il mondo sono il dritto e il rovescio l'una dell'altro¹². Le ampie vetrate della casa di Riccardo all'Eur, simbolo della Roma moderna, sono diverse da quelle che hanno visto imprigionate le donne dei romanzi e dei film in costume, e tuttavia, come ha mostrato Pidduk nel suo approccio topografico agli adattamenti dai romanzi di Austen, anche qui intorno alla figura della finestra e alle dinamiche generate di spazialità e temporalità e di immobilità e movimento che essa attiva si inscrivono rapporti di potere costruiti sulla relazionalità oltre che sull'intensità del desiderio femminile¹³. Vittoria, uscendo dalla casa in cui si è sancita la separazione della coppia in un ideale proseguimento del finale di *La notte* (M. Antonioni, 1961), attraverserà quegli spazi, traducendo (come dice la sua professione «moderna» di traduttrice) i desideri e lo spaesamento di una giovane donna borghese che non si riconosce più nei modelli patriarcali offerti dal matrimonio («Io non ho nostalgia del matrimonio», dirà a Piero), che vive liberamente la sua sessualità e i cui rapporti con le altre donne e con la madre riflettono i mutamenti della sfera sociale e delle configurazioni identitarie indotti dalla società del boom, diversamente da quanto afferma Cottino-Jones, che pone in relazione la sua scomparsa nel finale con quella di Anna nel film precedente ascrivendola all'assenza di Piero e del suo sguardo¹⁴. Scriveva Chatman di Vittoria e Piero: «come corpi celesti (come il titolo vuole) gli amanti moderni convergono solo per pochi istanti, poiché stanno viaggiando ad alta velocità verso direzioni differenti»¹⁵. Vittoria, che vorrebbe spiegare alla madre che non sposterà Riccardo, le lascia infine credere che pranzerà con lui. In un mondo contaminato dal denaro, lei ancora conserva le foto del marito forse morto in guerra e il suo vuoto è riempito dai saliscendi della borsa. Ma dalle finestre si può anche parlare, per mantenere separato il proprio spazio (Vittoria non fa salire Piero a casa sua) o comunicare con le amiche. L'improvvisato convegno notturno a casa di Marta mette in gioco storia coloniale ed esotismo declinando l'alterità lungo la linea del colore. È l'immagine di una ragazza africana che decora una parete ad aprire

¹¹ Cfr. Sandro Bernardi, *Antonioni: immagini di pensiero*, in Giorgio De Vincenti (a cura di), *Storia del cinema italiano, vol. X, 1960/1964*, Marsilio-Edizioni di Bianco e Nero, Venezia-Roma 2001, p. 106.

¹² Anna Caterina Dalmaso, *Il bordo opaco. Pensare lo schermo, pensare la superficie*, in «Rivista di estetica», 55, 2014, pp. 53-70, <https://estetica.revues.org/943#ftn37>, ultima consultazione 2 marzo 2018.

¹³ Cfr. Julianne Pidduk, *Of Windows and Country Walks: Frames of Space and Movement in 1990s Austen Adaptations*, in «Screen», XXXIX, 4, inverno 1998, pp. 381-400. L'immagine è messa a contrasto con le passeggiate nel paesaggio o con i viaggi per mare che indicano una stratificazione complessa del desiderio e un potenziale corporeo e discorsivo di mobilità e trasgressione.

¹⁴ Cfr. M. Cottino-Jones, *Women, Desire, and Power in Italian Cinema*, Palgrave Macmillan, New York 2010, p. 242.

¹⁵ Seymour Chatman, *Antonioni, or, the Surface of the World*, University of California Press, Berkeley 1985, p. 110, traduzione mia.

la sequenza e gli oggetti etnografici divengono nuovamente selvaggi, per così dire, «fonte di fascinazione con il potere di spaesarci»¹⁶: Marta soffre la nostalgia del paese in cui è nata, come scriveva Aristarco, «anche le amiche di Vittoria sono sole, straniere, in esilio»¹⁷. Il cliché messo in scena da Antonioni si rovescia nella danza e nel *passing* di Vittoria che non possono non indurre in Marta un turbamento: «*That's enough!* Basta adesso fare i negri», la sua Africa non è quella dei sei milioni di neri che la abitano ma quella dei bianchi che rischiano di essere cacciati via, della sua fattoria, della savana, delle nevi del Kili-mangiaro. Per mezzo della rielaborazione di materiali e oggetti culturali assistiamo a una sorta di inversione della sequenza iniziale: la natura irrompe nella stanza, ma nella forma del fossile. L'immagine speculare qui è la foto che Anita pone accanto al volto di Vittoria mascherata per dire che è identica all'altra, alla donna non bianca che sta cercando di imitare. Con questo il cinema torna ai primordi, agli attori bianchi con la faccia impiastricciata, ma la visione stratificata di Antonioni si forma in quegli anni Cinquanta in cui l'Occidente parla a nome delle colonie, gli anni di César, Leiris e Fanon e in cui la musica nera diviene oggetto di consumo. Vittoria accende il giradischi, fissa le fotografie (in un essere «toccata» dall'altro) e inizia la sua «abietta» parodia, il suo gioco col passato, la sua «danza dei fossili»¹⁸. Non è un caso che la sequenza sostituisca quella prevista in sceneggiatura di una visita di Anita e Vittoria al Museo di Storia naturale, nella Sala dei Fossili¹⁹. Corpi, animali, paesaggi imbalsamati dalla fotografia sono per un attimo riportati in vita attraverso il corpo della donna, in contrasto con un moderno le cui pratiche artistiche, nel celebre finale, vengono evocate conferendo ai corpi parvenze spettrali o addirittura assentandoli mentre siamo ricondotti attraverso la luce bianca del lampione «al luogo dello scaturire precario e inspiegabile delle cose, del loro uscire dal nascondimento», o, come direbbe Bazin, a un niente più cinema²⁰.

E ancora. In *Il deserto rosso* (M. Antonioni, 1964) Giuliana, uno dei «possibili» di Vittoria se avesse optato per il matrimonio, guarda dalla camera di Corrado la notte nella quale fuggirà quando è «riuscita a essere una moglie infedele» e il suo malessere le ha consentito di vedere gli altri e il mondo come nessuno li vede.

¹⁶ James Clifford, *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Harvard University Press, Cambridge-London 1988; tr. it. *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel secolo XX*, Bollati Boringhieri, Torino 2000, p. 264.

¹⁷ Guido Aristarco, *L'universo senza qualità*, in «Cinema Nuovo», XI, 157, maggio-giugno 1962, ora in Id., *Su Antonioni. Materiali per una analisi critica*, La Zattera di Babele, Roma 1988, p. 19.

¹⁸ Cfr. Jean Baudrillard, *La Danse des fossiles*, in Id. *L'illusion de la fin ou la grève des événements*, Galilée, Paris 1992; tr. it. *La danza dei fossili*, in *L'illusione della fine o lo sciopero degli eventi*, Anabasi, Milano 1993, pp. 101-107.

¹⁹ Cfr. scena XX in M. Antonioni, *L'eclisse*, a cura di John Francis Lane, Cappelli, Bologna 1962.

²⁰ G. Berto, *Freud, Heidegger. Lo spaesamento*, cit., pp. 192-202.

Trentuno anni dopo, Lisa-Valeria Bruni Tedeschi in *La seconda volta* (M. Calopresti, 1995) silenziosamente decreta il suo mondo e la sua stessa identità (assume di fronte ad Alberto quella di Adele) dalle sbarre della prigione perché possa esserci anche per lei una seconda volta quando, come scrive Uva, si prova a fare i conti con una «memoria impossibile da rimuovere» e con il ritornare di un trauma che il film riporta alla luce in maniera letterale²¹; in *La buca* (D. Cipri, 2014), diventata Carmen, osserva con agire protettivo e amoroso gli uomini ai quali è legata dalle vetrine del bar in cui lavora («La mia», dirà Valeria, «era una musica del ridere, un singhiozzo intenso e continuo che, contrastando con la malinconia del mio personaggio, produceva una melodia piacevolissima»²²); in *La parola amore esiste* (M. Calopresti, 1998) Angela, dal fondo del suo malessere, scopre il suono di un violoncello lontano dalla rassicurante esattezza dei segni e dei numeri che la riparano dall'ombra fredda della madre («ci sono i numeri, ci sono i colori, ed io li devo ascoltare...») aiutandola «a vedere meglio il mondo»; e che la parola amore esiste, ma solo dopo aver conosciuto in una casa di cura Sara e il suo per ora non rimediabile dolore; Carla, moglie annoiata in una Brianza postberlusconiana e disumana, scopre, ma solo per caso, il «suo» teatro (*Il capitale umano*, P. Virzì, 2013) e, come dice Valeria, si trasforma in Beatrice²³; Beatrice, dalla finestra della comunità terapeutica, attende nella sera il ritorno sperato di Donatella quando la cura nasce dalla relazione (*La pazza gioia*, P. Virzì, 2016). La fuga è stata consumata lasciando che la voce del trauma fuoriuscisse dalle ferite e che il fantasma materno fosse da entrambe attraversato (per Beatrice l'incontro con la madre, per Donatella quello con il figlio). Il tempo della pazza gioia è finito, ma il legame tra le due donne è diventato più forte. Questo aprirsi sulla notte ci dice, per usare le parole di Diana Sartori, che «il ciclo riparativo delle ripetizioni della storia sul materno non si chiude con una ripetizione finale, forse si apre all'infinito riconoscendo proprio ciò che è irreparabile»²⁴. Le finestre, allora, non sono più figure che imprigionano il desiderio ma passaggi attraverso i quali si dispiega un nuovo sentire sia pure segnato dall'incertezza e al di là dei quali si delineano spazi di libertà e di divenire²⁵.

²¹ Christian Uva, *Do You Remember Revolution?*, in Id. (a cura di), *Schermi di piombo. Il terrorismo nel cinema italiano*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2007, p. 81.

²² *La buca: parlano Daniele Cipri, Sergio Castellitto, Valeria Bruni Tedeschi e Rocco Papaleo*, intervista a cura di Carola Proto, 18 settembre 2014, <https://www.comingsoon.it/cinema/interviste/la-buca-parlano-daniele-cipri-sergio-castellitto-valeria-bruni-teseschi-e/n36144/>, ultima consultazione 8 gennaio 2018.

²³ *Valeria Bruni Tedeschi e Micaela Ramazzotti: «Scappiamo per darci alla Pazza Gioia»*, intervista a cura di Paolo Conti, <http://www.iodonna.it/personaggi/interviste-gallery/2016/02/12/valeria-bruni-teseschi-e-micaela-ramazzotti-la-nostra-fuga/>, ultima consultazione 10 gennaio 2018.

²⁴ Diana Sartori Ghirardini, *Con lo spirito materno*, in Diotima, *L'ombra della madre*, cit., p. 46.

²⁵ Cfr. Eleonora Chiti, Monica Farnetti, Uta Treder (a cura di), *La perturbante. Das Unheimliche nella scrittura delle donne*, Morlacchi, Perugia 2003.

Il viaggio della follia

Cronaca della sofferenza. Kate Millett regala alle donne la sua autobiografia perché non permettano più che il loro malessere sia mutato in malattia. Il resoconto di un viaggio in una condizione imputata a una diagnosi, la scrittura di sé come strategia di resistenza e rfigurazione di soggettività²⁶. Poi Millett scriverà di sua madre, *Mother Millett*, e dei suoi ultimi anni quando lei sta per morire e il cerchio, la storia che ci lega al materno, non può essere chiuso.

Se nel volume curato da Treder, Chiti e Farnetti al quale il titolo di questo scritto si ispira oggetto dell'analisi è il rovesciamento simbolico del paradigma freudiano dell'*Unheimliche* operato dalle scritture femminili, dove il perturbante appare quale occasione impreveduta per tentare quelle che Farnetti definisce forme inaudite di rappresentazione di sé e del proprio desiderio, il perturbante che due attrici come Monica Vitti e Valeria Bruni Tedeschi, più volte accostate dalla critica, inscrivono nei film che le vedono protagoniste si declina di volta in volta seguendo modelli differenti, nei quali possiamo immaginare alcune affinità rispetto a quelli tracciati dalla studiosa nella produzione delle scrittrici fantastiche. Un'alleanza, quella tra femminilità e perturbante, ancorata alla differenza sessuale, che ci si interroghi sulla responsabilità dello sguardo o che si privilegi la materialità corporea del tocco o della carezza. Secondo un primo modello, il consueto paradigma familiare-straniero non conduce a una risposta emotiva segnata dalla conflittualità e dall'angoscia, generando piuttosto «un atteggiamento di apertura, gentilezza, compassione, addirittura di affetto e di amore»; ma anche quando l'esperienza del perturbante sia accompagnata dall'angoscia, le protagoniste ne escono potenziate, «capaci di vivere il proprio desiderio e il proprio destino, quale che sia», la loro venuta al mondo come soggette; infine, un'ironia e un'euforia che esprimono come la casa infestata di spettri si muti in luogo di utopia e come le ombre possano svelarsi «amiche e solidali»²⁷. Perturbanti, allora, Monica e Valeria tra angoscia e riso, tra euforia e ironia, acrobate maldestre in figura libera tra terra e cielo sul filo dell'incertezza.

Gli intrecci tra femminile e sofferenza mentale, erotismo e follia sono parte di una lunga storia di scritture (normative e non) e di rappresentazioni. Elaine Showalter ha mostrato come quella della follia sia una categoria generata²⁸, Susan Hubert, seguendo la genealogia foucaultiana, ha analizzato le politiche di quelle che chiama le scritture della follia²⁹. Donne imperfette come le nostre

²⁶ Cfr. Sidonie Smith, *Subjectivity, Identity, and the Body: Women's Autobiographical Practices in Twentieth Century*, Indiana University Press, Bloomington 1993.

²⁷ M. Farnetti, *Empatia, euforia, angoscia, ironia. Modelli femminili del perturbante*, in E. Chiti, M. Farnetti, U. Treder (a cura di), *La perturbante*, cit., pp. 17 e 20.

²⁸ Cfr. Elaine Showalter, *The Female Malady: Women, Madness, and English Culture, 1830-1980*, Penguin, New York 1985.

²⁹ Cfr. Susan J. Hubert, *Questions of Power: The Politics of Women's Madness Narratives*, University of Delaware Press-Associated University Presses, Newark-London 2002.

protagoniste, immagini sopravvivenenti di un atlante warburghiano che Didi-Huberman ha risfogliato dall'immagine di Ninfa alle isteriche di Charcot alle *Histoire(s)* godardiane³⁰. Esse conoscono lo sguardo dei sopravvissuti che De Baecque ritrova nelle pazienti di *Europa '51* (R. Rossellini, 1952) in quella che è una soggettiva insostenibile di Irene, forse santa come Weil e come lei sconvolta dai «condannati» della fabbrica, lo stesso sguardo delle degenti dell'ospedale di *Hiroshima mon amour* (A. Resnais, 1959), lo stesso che abita la lingua materna di Duras³¹. Un comune cammino di alterità unisce le protagoniste di Rossellini e di Antonioni (il risveglio di Karin sulla cima dello Stromboli e quello di Claudia nel capanno di Lisca Bianca, il finale di *Viaggio in Italia*, 1954, e quello di *L'avventura*), ma affette queste ultime ancora da un trauma, quello che investe il soggetto di fronte alla modernità. Se le donne dei film della tetralogia tradurrebbero il trauma dell'autore-soggetto maschile attraverso, come diceva Pasolini, la visione nevrotica delle protagoniste³², questa netta demarcazione di *gender* che li abita, questo affermare, come scrive Vighi sulla scorta di Lacan, che il rapporto sessuale non esiste³³, non fa i conti con i desideri delle donne e con le potenze delle interpreti, con le loro capacità anche corporee di esplorare i possibili, comunicando alle spettatrici il bisogno di varcare i confini di un mondo (quello del familiare, appunto, e della casa) diventato troppo stretto. Qui lo scambio con l'altra è ancora accennato, cercato e spesso destinato a naufragare o a trovare in lei una perturbante sosia di se stessa: dalla camicetta di Anna che Claudia indossa in *L'avventura* alla passante bionda del finale di *L'eclisse*.

Nel momento in cui l'irrompere della modernità trova nel corpo femminile il luogo di una nuova narrazione traumatica, Vitti, a Ravenna, può divenire un colore (come afferma nel suo *Sette sottane*) e le sue lacrime, come Gertrud, ma anche come Anna – soggetta imprevista, la definisce Lucia Cardone tornando a Carla Lonzi³⁴ – in *L'avventura*, «finire nella giunta» o, come scrive ancora Vighi, nell'inconscio del film³⁵, e poi in un altro film (*Autoritratto Auschwitz/L'occhio è per così dire l'evoluzione biologica di una lagrima*, quando Grifi cerca nel cinema la presenza del reale nel suo film del 2007), ma può

³⁰ Cfr. Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Éditions de Minuit, Paris 2002; tr. it. *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Bollati Boringhieri, Torino 2006.

³¹ Cfr. Antoine De Baecque, *Les Formes cinématographiques de l'histoire*, in «1895», 51, 2007, pp. 9-21.

³² Cfr. Pier Paolo Pasolini, *Il «cinema di poesia»*, in Id., *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1972, pp. 167-187.

³³ Cfr. Fabio Vighi, *Sexual Difference in European Cinema. The Curse of Enjoyment*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2009.

³⁴ Cfr. Lucia Cardone, *Il soggetto imprevisto e la «tetralogia dei sentimenti» di Michelangelo Antonioni*, in Ead., Sandra Lischi (a cura di), *Sguardi differenti. Studi di cinema in onore di Lorenzo Cuccu*, Edizioni ETS, Pisa 2014, pp. 139-150.

³⁵ Cfr. F. Vighi, *Sexual Difference in European Cinema*, cit.

anche allargare le braccia per volare atterrando nel reame della commedia. L'attrice della solitudine e dell'alienazione acquista la forza del riso di Medusa: «scoprire di far ridere è come scoprire di essere la figlia del re», ed è con un film a episodi (genere di punta del decennio successivo) dal titolo profetico come *Ridere! Ridere! Ridere!* (E. Anton, 1954) che comincia la sua avventura cinematografica. Nel '58, anno d'inizio nella cronologia del miracolo, Vitti ha il primo ruolo da comprimaria in *Le dritte* di Mario Amendola: Ofe-
lia, modista borghese raggirata dagli uomini come le altre due giovani donne che incontra al commissariato, un'infermiera e una brava ragazza sorella di uno scapolo impenitente. In questo sodalizio che mira al matrimonio, il suo estro e la sua agentività sono i motori dell'azione. Se la commedia rispecchia i timori del maschio italiano nei confronti delle nuove donne, parodiati nel personaggio di zia Gina, virago allergica alle nozze e armata di fucile, il triplice spozalizio che chiude la pellicola non ne smorza la dirompente effettività. Relazioni incompiute, specchianti, interrotte o favoleggiate (da *La notte*, Valentina e Lidia nel loro breve incontro parlano incomprensibili a Giovanni, a *Il deserto rosso*, dove il ritorno al femminile e alla natura è possibile solo in una fiaba, in una configurazione spaziale opposta a quella di una Ravenna post-industriale, colorata, come scrive Giuliana Bruno, dalle emozioni della protagonista³⁶) quando il nuovo movimento delle donne non c'è ancora e il simbolico materno è ancora da scoprire. Le donne sono rivali, come in *La tartaruga e la lepre* (A. Blasetti, 1962), episodio di *Le quattro verità* cui dobbiamo il ritorno alla commedia e dove Monica-Madeleine ha la meglio su Mia-Sylva Koscina grazie alla sua intelligenza oltre che alla bellezza. O assassine mancate, come Giovanna di *La minestra* (F. Rossi, 1965), borgatara infedele che tenta invano di sbarazzarsi del marito anziano e ubriaccone, episodio di *Le bambole*, titolo eloquente quanto quello di *Le fate* (L. Salce, 1966). Fata Sabina, pariolina e moderna creatura dei boschi dagli abiti succinti, sfugge a due possibili stupri seducendo però il soccorritore. Da casalinga immigrata a prostituta in *Il frigorifero* (M. Monicelli, 1970), episodio di *Le coppie*, dove Adele Puddu supplisce all'inettitudine del marito per pagare la rata dell'amato elettrodomestico o come in *L'altra metà del cielo* (F. Rossi, 1977); autrice anonima di un romanzo erotico in *Scusa se è poco* (M. Vicario, 1982), deciderà di fuggire con il suo ricattatore quando capisce che la sua famiglia per bene preferisce pagare il riscatto con il suo corpo piuttosto che con il denaro. Divenendo le dodici donne immaginate dai suoi sceneggiatori in *Noi donne siamo fatte così* (D. Risi, 1971): musicista, motociclista, abbandonata, seduttrice, suora cantautrice, ascoltatrice, hostess, giornalista, sindacalista, siciliana moglie disinibita e assassina per gelosia in una sorta di sintesi del repertorio della commedia dal quale però non si lascia mai interamente catturare. Se la

³⁶ Giuliana Bruno, *Atlas of Emotion: Journey in Art, Architecture, and Film*, Verso, New York 2002; tr. it. *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*, Mondadori, Milano 2006, p. 88.

commedia è un genere al maschile, le interpretazioni di Vitti sanno esprimere il disagio delle donne che vogliono cambiare e che tuttavia dovranno o non sapranno non rinunciare al proprio sogno, come in *Qui comincia l'avventura* (C. Di Palma, 1975) dove Miele, motociclista spaccona, trascinerà con sé in una fuga di libertà Laura (Claudia Cardinale), stiratrice soggetta alle voglie del padrone, dalla Puglia a Milano quando la seconda scoprirà che i racconti mirabolanti della sua compagna erano tutti un'invenzione. Negli anni d'oro della commedia, promotrice, come scrive Canova³⁷, del cambiamento che investe la società italiana e luogo di formazione di una nuova identità nazionale e di inedite identità di genere, e negli anni Settanta quando è finita «la parabola ottimistica della modernizzazione»³⁸ e quello del '77 sarà l'ultimo movimento mentre si confermano con forza il pensiero e la pratica della differenza, come ancora negli Ottanta, Monica tiene saldo il filo della comicità che l'ha resa e continuerà a renderla cara al pubblico (dalla scena teatrale alla televisione) vestendo i panni di raffinate donne borghesi, spesso mogli insoddisfatte, o di impulsive popolane, di truffatrici, di ladre e di spie, di sciantose e di ragazze con la pistola, di amanti moderne o antiche travolte da amoroze passioni, alle quali, come Tosca o come Adelaide in *Dramma della gelosia - Tutti i particolari in cronaca* (E. Scola, 1970), non rinunceranno a costo della vita. Vitti, scrive Marcia Landy, è un esempio rivelatore «dei volti mutevoli dello stardom rispetto alla femminilità nella commedia popolare» di questi anni; la sua parodia di forme di genere e immagini tradizionali di femminilità produce «versioni *mod*, se non trasgressive, che spesso sfidano il potere maschile»³⁹. Sarà lei a mandare avanti la baracca in *Polvere di stelle* (A. Sordi, 1973), dove la sua complessa performance torna alle sue stesse pratiche nell'avanspettacolo rompendo l'incantesimo del musical hollywoodiano. La «parodia di una parodia» di *La ragazza con la pistola* (M. Monicelli, 1968) mostra come Assunta passi «da incarnazione di una femminilità meridionale a donna "liberata"», dove il contesto della *Swinging London* è utilizzato «come sfida alle dimensioni tradizionali e stereotipate della cultura italiana che sembravano ormai anacronistiche»⁴⁰. Ma già in *Modesty Blaise* (J. Losey, 1966) Vitti aveva esibito tutta la sua versatilità mantenendo «l'immagine di una femminilità intelligente, piena di risorse e indipendente» che la «cattura come icona della modernità»⁴¹. Nata nello stesso anno di Carla Lonzi, che scriverà proprio nel '70 che «la donna che rifiuta la famiglia e il giovane che rifiuta la

³⁷ Cfr. Gianni Canova, *La commedia all'italiana: "l'invenzione della borghesia"*, in Id. (a cura di), *Storia del cinema italiano, vol. XI, 1965-1969*, Marsilio-Edizioni di Bianco e Nero, Venezia-Roma 2001.

³⁸ Giacomo Marramao, *Politica e società secolarizzata*, in Id., Fiamma Lussana (a cura di), *L'Italia repubblicana nella crisi degli anni Settanta*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2003, p. 17.

³⁹ Marcia Landy, *Stardom, Italian Style: Screen Performance and Personality in Italian Cinema*, Indiana University Press, Bloomington 2008, p. 159, traduzione mia.

⁴⁰ *Ivi*, p. 162.

⁴¹ *Ivi*, p. 163.

guerra» costituiscono «le due colossali smentite» dell'ordine patriarcale⁴², Monica non è una femminista ma rivendica la differenza a cui appartiene, come può e quando può, preferendo le sceneggiatrici agli sceneggiatori, scegliendo Ginzburg o Maraini, scrivendo i dialoghi, sceneggiando liberamente i suoi lavori a fianco di Roberto Russo. Donna sola che costruisce una favola di ribellione in un film come *Qui comincia l'avventura* o, in *La pacifista* (M. Jancsó, 1971), giornalista che per amore di un giovane ucciderà uno dei terroristi dai quali egli vuole dissociarsi, nei film in coppia con Sordi darà uno dei ritratti più angoscianti della famiglia di quegli anni, quando nessuno sa veramente nulla dell'altro e a riempire il vuoto è soprattutto la televisione. Come in *Io so che tu sai che io so* (A. Sordi, 1982), dove è ancora una volta l'agentività della donna a risaltare di contro all'inefficienza maschile. *Scandalo segreto*, di cui firma la regia nel 1989, davanti e dietro una telecamera della quale svela i poteri e gli inganni, sarà un'estrema e dolorosa riflessione su una vita donata al cinema e sulla violenza di uno sguardo maschile che non arretra davanti alla malattia e alla morte e che pure Margherita riesce a sconfiggere mantenendo intatto il suo sogno d'amore.

«Vedere la vita dalla prospettiva tragicomica è una vittoria»⁴³: tra risata e dolore, tra euforia, spaesamento e vaghezza si muove Valeria Bruni Tedeschi, come Vitti una bellezza e una voce imperfette, inelegante e goffa a differenza di lei, egocentrica, fragile, ostinata, gioiosa, giocosa. Se il malessere non cessa di abitare le personage di Vitti pure nella commedia, basti pensare alla ladra Teresa, prigioniera dei sogni d'amore, delle prigioni e infine del manicomio dove diventa «buona buona e zitta zitta come una morta» ma ancora ladra e ancora capace di correre malgrado i capelli bianchi, le eroine di Valeria sono in bilico tra «normalità» e follia in un mondo dove le relazioni sono il più delle volte difficili, ma spesso trovano ancora la voglia di ridere: Martine in *Les Gens normaux n'ont rien d'exceptionnel* (*Le persone normali non hanno niente di eccezionale*, L. Ferreira Barbosa, 1993) viene ricoverata per la sua amnesia dopo la fine di una relazione, Nathalie di *Oublie-moi* (N. Lvovsky, 1995) non riesce a trovare il suo posto nel mondo⁴⁴, Moira è ammutolita su una sedia a rotelle in *Padroni di casa* (E. Gabbriellini, 2012), Angela di *La parola amore esiste* dall'analisi alla casa di cura, come poi Beatrice di *La pazza gioia*, ricca, egocentrica e bugiarda, Stéphanie madre di tre figli di padri diversi in *Latin Lover* (C. Comencini, 2015), commedia amara in cui l'amore

⁴² Carla Lonzi, cit. in Maria Luisa Boccia, *Il patriarca, la donna, il giovane. La stagione dei movimenti nella crisi italiana*, in F. Lussana, G. Marramao (a cura di), *L'Italia repubblicana*, cit., pp. 253-282 (citazione a p. 259).

⁴³ *La mia vita tragicomica è piena di risate*, intervista a V. Bruni Tedeschi a cura di Arianna Finos, http://www.repubblica.it/spettacoli/cinema/2016/05/28/news/valeria_bruni_tedeschi_la_mia_vita_tragicomica_e_piena_di_risate_-140764517/, ultima consultazione 15 febbraio 2018.

⁴⁴ Cfr. Carrie Tarr, Brigitte Rollet, *Cinema and the Second Sex: Women Filmmaking in France in the 1980s and 1990s*, Bloomsbury, London-New York 2016, pp. 56-63.

per un padre, marito, amante defunto divo del cinema diviene occasione per un sodalizio tra donne che crea un'insolita ma non meno forte genealogia. Perché in questo percorso le altre non sono assenti: Monica e una madre «chiave di tutto» dalle braccia venate d'azzurro e che profuma di cannella, le amiche, come Diana e Gitt Magrini (la costumista che porta sempre sui set), i ruoli, le prese di posizione pubbliche (il voto a favore del divorzio annunciato su «Grand Hotel»). La solitudine «è la nostra condizione profonda», dice Valeria, «però ci sono piccoli ponti che possiamo avere con gli altri esseri umani. Tutti i legami, gli affetti si confondono nella mia testa. A volte mi sento la madre di una mia amica, la figlia di mia figlia, la sorella del mio fidanzato, il padre di mia madre»⁴⁵. E, regista e attrice, sceglie la madre per rinarrare nei suoi tre film la sua stessa genealogia. *Il est plus facile pour un chameau...* (*È più facile per un cammello...*, 2003), *Actrices* (2007), *Un château en Italie* (*Un castello in Italia*, 2013) non le hanno risparmiato le accuse di un eccessivo autobiografismo, ma quella che Bruni Tedeschi riesce a raccontare è una storia che ha inizio appunto negli anni di piombo, con l'espatrio della sua famiglia per paura di un possibile rapimento e di una ricchezza che la protagonista vive come un senso di colpa anche quando sarà perduta. Nell'ultimo film, tenterà inutilmente di diventare madre mentre il quadro di Bruegel, il fratello, l'antica dimora e il vecchio albero se ne andranno per sempre.

Le sue personage scelgono il silenzio, o la parola spezzata, si tratti di un trauma individuale o di un sintomo dell'assenza della donna dalla scena simbolica. «E succede così che la parola muore», scriverà Barbara Balzerani in *Compagna luna*, parlando della condizione degli ex-terroristi. Come Lisa di *La seconda volta*, che come tante altre dalla nuova sinistra è passata alla lotta armata e che «non deve parlare. Può solo essere parlata»⁴⁶. Eppure riesce a farci sentire la necessità di questo passaggio alla relazione: la casa è la cella e le amiche le compagne di prigionia. Lisa e Valeria: le due facce della medaglia infine rappacificata (si ricordi il caso Marina Petrella).

Nel cinema della contemporaneità la relazione tra donne è, come afferma Muraro, il circolo della mediazione dove la vita può essere creata e ricreata⁴⁷. Se Giuliana di *Il deserto rosso* affidava alla favola e alla vocalità delle sirene il rapporto mancato con il suo bambino, Vittoria di *La balia* (M. Bellocchio, 1999) riuscirà a tenerne tra le braccia uno quando il confronto con Annetta e con la sua identità la porterà lontano da suo marito (e dai discorsi della psichiatria), da casa, da suo figlio e dalla balia. Figure del malessere, spesso donne borghesi insoddisfatte, prigioniere del matrimonio o di una casa di cura in un mondo dominato dal godimento e dal denaro, le personage di Bruni Tedeschi guardano alla commedia e non vogliono morire

⁴⁵ *La mia vita tragicomica è piena di risate*, cit.

⁴⁶ Cit. in Cristina Bracchi, *Il vissuto incomparabile. Scritti di Barbara Balzerani*, in Ead. (a cura di), *Le dissenzienti. Narrazioni e soggetti letterari*, Manni, San Cesario di Lecce 2007, p. 138.

⁴⁷ Cfr. Luisa Muraro, *L'ordine simbolico della madre*, Editori Riuniti, Roma 1991.

di tristezza: come Angela e Sara (*La parola amore esiste*) o come Beatrice e Donatella, altre necessarie⁴⁸, unite da un dolore comune e dall'ombra di una madre⁴⁹, in fuga dalla comunità terapeutica, alla ricerca, semplicemente, della felicità.

⁴⁸ Cfr. C. Bracchi, *In narrazione*, in Ead., *Poetiche politiche. Narrative, storie e studi delle donne*, Il Poligrafo, Padova 2011, pp. 101-110.

⁴⁹ Cfr. V. Bruni Tedeschi, *Io, pazza Beatrice, ho mandato il super io in vacanza*, a cura di Lara Ferrari, <http://www.quotidiano.net/magazine/showbiz/valeria-bruni-teseschi-1.2166542>, ultima consultazione 15 febbraio 2018. A proposito di Beatrice e Donatella afferma: «Penso che sia l'intuizione di un dolore comune, che è il fatto di non essere state abbastanza amate dalla madre. Penso che in tutte e due vi sia questo dolore all'origine della loro tristezza».