

# Essere (almeno) due

*Studi sulle donne nel cinema e nei media*

*a cura di*

Giovanna Maina e Chiara Tognolotti

***vai alla scheda del libro su [www.edizioniets.com](http://www.edizioniets.com)***



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 AUTÒNOMA 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*  
Messaggerie 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

## Introduzione

A guidare questo nuovo percorso alla ricerca delle donne del cinema italiano è una eco, che risuona fin dal titolo, di Luce Irigaray, e precisamente del suo *Essere due*<sup>1</sup>. Da lì, e dunque da un testo che disegna il mondo a partire dalla differenza sessuale in azione e in continuo dialogo con l'altro da sé, è tratto il filo di un pensiero che vorremmo ritessere all'interno della produzione filmica e audiovisiva nazionale, uno scenario per lungo tempo tratteggiato come monosessuato, quasi fosse abitato da un soggetto unico.

Negli ultimi anni anche in Italia cominciano a prendere corpo altre narrazioni, storie diverse che, mutando la prospettiva, aprendosi alla concretezza delle pratiche (il fare) e misurandosi con la molteplicità delle esistenze (le vite), lasciano intravedere un paesaggio cinematografico più ampio, in tensione e in divenire, un paesaggio vivificato dalla presenza delle donne. Guardando a questo panorama nuovo, che per molti versi è ancora incerto e lacunoso, ci accorgiamo che per esistere e porsi come soggetto è essenziale, per le donne, essere almeno due, ossia fare leva sulle energie e le risorse della relazione femminile. Difatti, il reciproco affidamento, le varie tattiche e strategie di sostegno, di complicità, o semplicemente di vicinanza, ancor prima che il femminismo ne riconoscesse il potenziale rivoluzionario, sono tratti ritornanti nei vissuti di molte donne, comprese quelle che si sono trovate a confrontarsi con uno spazio, quello del cinema, plasmato dallo sguardo maschile. Così, nell'esplorazione del panorama audiovisivo nazionale abbiamo voluto mettere a tema proprio questi legami fra donne – intrecciando e in parte forzando il filo di Irigaray – per indagare le fantasiose e a volte invisibili potenzialità delle relazioni femminili.

Studiare le donne cercandone almeno due significa invero scardinare alcuni luoghi comuni e abitudini di pensiero sottilmente misogine che hanno informato, e ancora in parte informano, le narrazioni correnti. Ci riferiamo anzitutto all'idea che le peggiori nemiche delle donne siano le donne stesse; e anche al convincimento che sia il talento e la genialità di una singola a fare la differenza, consentendole di affermarsi da sé sola nel mondo maschile. Certo, la storia delle donne nel cinema si può raccontare anche in questi termini,

<sup>1</sup> Luce Irigaray, *Essere due*, Bollati Boringhieri, Torino 1994.

mettendo al centro l'antagonismo e la contrapposizione fra soggetti. Ma questa è una storia che non ci interessa, giacché riduce le pratiche e le esistenze concrete all'antica dialettica servo-padrone e tralascia l'essenziale, ossia manca di mettere in luce le opportunità di mutamento prodotte (o anche soltanto promesse) dall'ingresso delle donne, intese come soggettività nuova e plurale, nel quadro della produzione filmica (e nel mondo).

Abbiamo dunque chiesto alle autrici di immaginare dei ritratti (almeno) doppi, di cogliere le registe, le attrici, e, nel loro insieme, le fautrici del cinema italiano in relazione fra loro. Non si è trattato necessariamente (o non soltanto) di investigare le collaborazioni o le relazioni avvenute nella vita «reale». Al contrario, questo volume ha voluto anche aprire uno spazio all'indagine delle consonanze simboliche, dei rapporti ideali consumati magari a distanza di decenni (recuperati in sede critica o già evocati in qualche misura dalle protagoniste stesse); senza dimenticare il versante della rappresentazione e i legami agiti sugli schermi dalle personagge. Strade percorse insieme, migrazioni di senso, sovrapposizioni, eredità, trasmissione di saperi: per provare a raffigurare la differenza femminile nel suo aspetto relazionale e, per così dire, «genealogico».

Almeno due, appunto. Così, in apertura, la sezione *Relazioni simboliche in cerca di sé* intreccia biografie e autobiografie femminili negli studi di caso di *Poesia che mi guardi* (M. Spada, 2009) e *Il mio cuore umano* (C. Quatriglio, 2009). Segnati entrambi da un desiderio di restituzione, questi film elaborano e rielaborano, attraverso forme narrative e poetiche differenti, le esistenze di due artiste del Novecento – Antonia Pozzi e Nada – dall'apparenza molto distante e però segnate da una tensione esistenziale non dissimile che s'invera nelle invenzioni delle due registe, che per raccontarle finiscono per raccontare anche se stesse. Allo stesso modo l'autobiografia s'intesse ai modi della performance e all'eco della parola letteraria nel saggio che Martina Panelli dedica allo spettacolo *MDLSX* dei Motus, mentre Simona Pezzano esplora la postura originale della regista Monica Castiglioni nel suo «autoritratto in terza persona» *Miriam. Il diario* (2014).

Alla ricchezza del groviglio relazionale guarda invece la sezione seguente, *Genealogie in divenire*, che esplora i dintorni dello schermo e comincia a delineare uno sguardo nuovo, capace di tenere insieme donne di generazioni differenti: è il caso di Giulia Fanara, che lega Monica Vitti e Valeria Bruni Tedeschi in una fitta rete di assonanze e rime segrete, distanti ma vicine nel dare corpo ai percorsi imprevisi che la libertà femminile disegna sugli schermi italiani; di Farah Polato, che ci avvicina all'idea di tessitura, inseguendo, dentro e fuori dal carcere, il nastro morbido della pellicola che sa ricucire strappi esistenziali apparentemente irrimediabili; di Elena Marcheschi, che legge il riverberare dei temi della memoria e della metamorfosi nelle opere di tre artiste contemporanee, Eleonora Manca, Maria Lai e Ketty La Rocca; e di Micaela Veronesi, che propone un viaggio nel cinema femminile contemporaneo attraverso le relazioni fra attrici e registe.

La terza sezione, *Essere due: l'avventura delle personagge*, sposta l'attenzione sul piano finzionale, affrontando le relazioni vissute sullo schermo da figure femminili fuori dagli schemi, capaci di forzare le convenzioni e gli stereotipi di genere. Così Simona Busni rintraccia in *Il sole negli occhi* (A. Pietrangeli, 1953) e in *Un garibaldino al convento* (V. De Sica, 1942) la forza dirompente del legame fra donne, in due delle sue rare occorrenze melodrammatiche; Deborah Toschi indaga le dinamiche della costruzione della psicologia complessa e franta della Renée di *Diario di una schizofrenica* (N. Risi, 1968); e infine Rosamaria Salvatore chiude la sezione con le personagge di Silvio Soldini, diverse per età, provenienza e stili di vita e unite dalla loro acrobatica leggerezza e gioia di vivere. Ci sono poi le *Sorellanze laboriose* che punteggiano il focus dedicato al cinema di Alice Rohrwacher, all'interno del quale Francesca Brignoli, Ilaria A. De Pascalis e Mariapaola Pierini indagano i film e le collaborazioni fra donne – sorelle e non solo – che hanno riscosso non piccola eco nella produzione contemporanea.

La quinta sezione, *Essere molte: i collettivi*, offre un rilancio sia nel numero – da due a molte – sia nello spingersi oltre il cinema, nei territori della fotografia, del video e della computer grafica. Così Sandra Lischi racconta di Flavia Alman e Sabine Reiff, pioniere delle nuove immagini; Giulia Simi tesse la storia delle donne nell'underground degli anni Sessanta e Settanta; mentre Giada Cipollone esplora la ricerca delle identità femminili nelle fotografie di Marcella Campagnano.

Per sua natura incompleto e in continuo, vitale, divenire, questo nuovo racconto delle donne nel cinema italiano è punteggiato da molti vuoti, da zone più oscure e non ancora indagate, e da altre, assai promettenti, che paiono appena sfiorate. Eppure i passi imprevisi di quelle donne che, in vari modi, si sono accompagnate e si accompagnano nel lavoro per il cinema risuonano ormai nelle nostre orecchie con un ritmo misterioso e insieme familiare, che ci affascina e ancora ci sfugge. Proprio per questo continueremo a raccontarlo.

g.m., c.t., Sassari-Firenze

## «Una lunga, invisibile gughia»

Antonia Pozzi e Marina Spada in Poesia che mi guardi<sup>1</sup>

Chiara Tognolotti

Guardare all'altro, rispettare l'invisibile in lui, apre un vuoto nero o abbagliante nell'universo. A partire da questo limite dell'inappropriabile dal mio sguardo, si ricrea il mondo. Io lo abito, ma non è mia tutta la sua verità, e per questo rimane sensibile e vivente, perché non mi è totalmente conosciuto. Sospendere il giudizio lascia così essere. Insieme possiamo rimanere se non mi divieni del tutto percettibile, se una parte di te resta nella notte.

Luce Irigaray<sup>2</sup>

Essere due appare subito la chiave di volta del film che Marina Spada ha dedicato ad Antonia Pozzi. Fin dal titolo, l'interpellazione – «poesia che mi guardi», che «bene mi pesi l'anima»<sup>3</sup>, che quasi sfacciatamente ti volgi verso di me e mi indichi a dito – segnala la presenza forte di un altro, di un'altra, da sé: la poesia si staglia fuori dall'io che scrive e lo osserva, forse complice, forse con distacco, certo da lontano, da un luogo che non si può raggiungere ma solo scorgere all'orizzonte. Essere due, dunque, ma in una relazione a distanza.

Lungo lo scorrere delle immagini del film si affacciano poi altre relazioni (almeno) a due, altrettanto segnate da una lontananza complice che divide e accomuna insieme: tra Marina Spada e la storia di Antonia, tra la regista, il personaggio di Maria – la narratrice del film e trasparente alter ego della regista – e la poeta, tra le immagini del film e quelle di Antonia (le sue fotografie, i film di famiglia)<sup>4</sup>, tra il film e le sue spettatrici e spettatori. Ancora, un passo più lungo lega tutto il cinema di Marina Spada alla poesia in un *ménage à deux*, giacché i titoli dei suoi quattro film sono parole di poeti: *Forza cani* (2001) è un verso di Nanni Balestrini, *Come l'ombra* (2006) viene da Anna Achmatova, *Poesia che mi guardi* (2009) e *Il mio domani* (2011) da Antonia

<sup>1</sup> Riprendo e rilancio qui alcuni temi da me esplorati in *I luoghi della poesia. Antonia Pozzi nel film di Marina Spada* Poesia che mi guardi, in Lucia Cardone, Giovanna Maina, Chiara Tognolotti (a cura di), *Almeno in due. Donne nel cinema italiano*, in «Arabeschi», 8, 2016. Vorrei ringraziare Marina Spada per l'energica e generosa disponibilità che mi ha dimostrato, e Lucia Cardone, perché l'idea di questo scritto è nata lungo una delle nostre innumerevoli conversazioni.

<sup>2</sup> Luce Irigaray, *Essere due*, Bollati Boringhieri, Torino 1994, p. 17.

<sup>3</sup> Antonia Pozzi, *Pregghiera alla poesia* (1934), in Ead., *Parole. Tutte le poesie*, a cura di Graziella Bernabò e Onorina Dino, Ancora, Milano 2015, p. 320.

<sup>4</sup> I film di famiglia sono visibili nei contenuti speciali del DVD *Poesia che mi guardi*, Miro film, 2015; una raccolta delle fotografie è in A. Pozzi, *Sopra il nudo cuore. Fotografie*, a cura di Giovanna Calvenzi e Ludovica Pellegatta, Silvana editoriale-Fondazione Cineteca Italiana, Milano 2016.



«Basterebbe una carezza...»

Nada nello sguardo di Costanza Quatriglio

Stefania Rimini

Il cinema di Costanza Quatriglio è scandito dalla voglia di «raccontare a piene mani»<sup>1</sup>, di scavare la superficie del reale attraverso uno sguardo obliquo, capace di impressionare destini e luoghi segnati da una scintilla di verità e dolore. Fin dai documentari *Ècosaimale?* (2000) o *L'insonnia di Devi* (2001), e poi attraverso una serie di opere fuori dagli schemi – da *L'isola* (2003) al recente *87 ore* (2015), passando per *Terramatta* (2012), *Con il fiato sospeso* (2013) e *Triangle* (2014) – il suo stile matura una feconda tensione sperimentale, posta a servizio di una viva drammaturgia di persone e cose. Dentro il prisma di una produzione ormai solida, sebbene ancora poco esplorata<sup>2</sup>, spicca per intensità emotiva *Il mio cuore umano* (2009), che ricostruisce – a partire dal romanzo omonimo<sup>3</sup> – la parabola esistenziale della cantante Nada, secondo un preciso punto di ascolto: l'intimità biografica dell'artista, il rapporto viscerale con la madre, lo strappo dalla campagna toscana. Quatriglio decide di ricreare i percorsi visivi e sonori di una storia che ritiene esemplare affidandosi a un calcolato gioco di sguardi, di voci, di paesaggi e ricordi; senza indugiare sugli aspetti esteriori della notorietà, che avrebbero tolto peso all'indagine introspettiva, concentra l'attenzione sui nodi emozionali della vicenda, ovvero

<sup>1</sup> Costanza Quatriglio, *Il mio cuore umano*, Videointervista alla Rai, <http://www.rai.it/dl/RaiTV/programmi/media/ContentItem-0915f513-0848-4d4b-ae66-a2f26876c34b.html>, ultima consultazione 25 febbraio 2018.

<sup>2</sup> In attesa di uno studio monografico, che si faccia carico di ricostruire le linee di tensione della ricerca artistica di Quatriglio, si rimanda a una serie di contributi di diversa ampiezza che lasciano emergere la qualità della produzione della regista: Pietro Montani, *87 ore. Una morte di stato*, in «Doppiozero», 8 novembre 2015, <http://www.doppiozero.com/materiali/odeon/87-ore>; Stefania Rimini, *Costanza Quatriglio, Con il fiato sospeso*, in «Doppiozero», 29 ottobre 2013, <http://www.doppiozero.com/materiali/odeon/costanza-quatriglio-con-il-fiato-sospeso>; *Videopresentazione di Terramatta*, a cura di S. Rimini, in «Arabeschi», I, 2, luglio-dicembre 2013, <http://www.arabeschi.it/video-intervista-costanza-quatriglio/>; Susanna Scarparo, Bernadette Luciano, *An Interview with Costanza Quatriglio*, Supplementary Content of *Reframing Italy: New Trends in Italian Women's Filmmaking*, Purdue University Press, West Lafayette 2013; Giovanna Spampinato Summerfield, *Interview with Costanza Quatriglio*, in Maristella Cantini, *Italian Women Filmmakers and The Gendered Screen*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2013, pp. 263-272; S. Rimini, *Il cinema necessario di Costanza Quatriglio*, in «Arabeschi», <http://www.arabeschi.it/il-cinema-necessario-di-costanza-quatriglio/>, ultima consultazione 25 febbraio 2018.

<sup>3</sup> Cfr. Nada Malanima, *Il mio cuore umano*, Fazi, Roma 2008.

# La relazione dentro

MDLSX

Martina Panelli

Questo testo è stato concepito in stretta relazione al precedente *Né l'uno, né l'altro. Intossicazione volontaria e dispersione d'identità in Paul B. Preciado*<sup>1</sup>, in cui facevo riferimento alla teoria *queer* e in particolare alla riflessione di Paul B. Preciado per descrivere il film di *found footage*, *Christine in the Cutting Room*, realizzato dalla teorica e cineasta *transgender* Susan Stryker (2013). All'epoca usavo il termine «neutro», che seguendo la radice latina significa né l'uno né l'altro, per definire una condizione soggettiva intermedia – perché non identificata né con l'uno né con l'altro genere sessuale (maschile e femminile) – ma anche poi per evocare l'intermedialità come una dimensione specifica dell'auto-rappresentazione *transgender*. Mantenendo lo stesso contesto teorico di riferimento, descriverò qui lo spettacolo-performance multimediale intitolato *MDLSX* (Motus, 2015) in una prospettiva ancora più specifica, cercando di dimostrare come in quest'opera – che, in parte, si presenta come l'autobiografia dell'attrice Silvia Calderoni – il corpo «asessuato», neutro, indubbiamente *queer*, dell'attrice si faccia sito di una «disfatta» del genere (per usare una formula di Judith Butler, che evocherò più tardi<sup>2</sup>) ma anche di uno smantellamento delle idee di soggetto e di prima persona singolare.

*MDLSX*<sup>3</sup> è uno spettacolo della compagnia riminese fondata da Enrico Casagrande e Daniela Nicolò – la quale firma, insieme a Calderoni, la drammaturgia dell'opera – andato in scena la prima volta nel luglio 2015 al Festival Internazionale del Teatro in Piazza di Santarcangelo<sup>4</sup>, co-prodotto (tra le altre

<sup>1</sup> Cfr. Martina Panelli, *Né l'uno, né l'altro. Intossicazione volontaria e dispersione d'identità in Paul B. Preciado*, in Lucia Cardone, Chiara Tognolotti (a cura di), *Imperfezioni. Studi sulle donne nel cinema e nei media*, Edizioni ETS, Pisa 2016, pp. 313-320.

<sup>2</sup> Judith Butler, *Undoing Gender*, Routledge, London-New York 2004; tr. it. *La disfatta del genere*, Meltemi, Roma 2006.

<sup>3</sup> *MDLSX*, produzione Motus (2015), con Silvia Calderoni, regia di Enrico Casagrande e Daniela Nicolò, drammaturgia di Silvia Calderoni e Daniela Nicolò, co-prodotto in collaborazione con La Villette-Résidence d'artistes (Parigi, 2015), Create to Connect (EU project), Bunker/Mladi Levi Festival (Lubiana, 2015), Santarcangelo, Festival Internazionale del Teatro in Piazza (Santarcangelo di Romagna, 2015), L'arboreto-Teatro Dimora di Mondaino (Mondaino), Marche Teatro e con il sostegno di MiBACT, Regione Emilia Romagna.

<sup>4</sup> Faccio qui riferimento al debutto dello spettacolo, andato in scena l'11 luglio 2015 al festival di Santarcangelo. Un'anteprima è stata rappresentata qualche giorno prima, il 2 luglio, al festival Inteatro di Ancona.

# *La relazione creativa*

## Miriam. Il diario

Simona Pezzano

Il modo in cui affronterò il tema «essere (almeno) due» va nella direzione di una coerenza con le ricerche condotte nell'ambito delle scritture soggettive e dei processi di restituzione del sé in immagine, condotte nell'alveo del Centro Studi Self Media Lab. In particolare ho scelto il caso di *Miriam. Il diario*<sup>1</sup>, lungometraggio del 2014 girato da Monica Castiglioni<sup>2</sup>, poiché la regista, prendendo spunto dalla propria esperienza, costruisce una sorta di autoritratto in terza persona in cui alterna a una messa in scena più tradizionale un video diario girato con uno smartphone. Nonostante le difficoltà produttive dovute a un budget davvero bassissimo, il film è stato portato a termine grazie alla complicità e all'impegno di quanti erano presenti, intorno e sul set. L'attitudine ai rapporti interpersonali tipica delle donne, il loro privilegiare «quasi sempre la relazione fra i soggetti, la relazione con l'altro genere, la relazione a due»<sup>3</sup> caratterizza questa pellicola a diversi livelli: dalle dinamiche produttive a quelle interne che intercorrono tra i personaggi della finzione, fino alle stesse biografie delle persone coinvolte nella lavorazione del film.

### *Biografie*

Oltre alle principali interpreti del film – Gladis Cinque nel ruolo di Miriam (uno degli alter ego della regista) e Linda Calugi, ossia Giulia, l'amica intima degli anni dell'università – l'insieme delle attrici che compongono il gruppo che ruota intorno alle protagoniste forma un cast a forte presenza femminile, le cui dinamiche relazionali e affettive, messe in scena nella storia, sono felicemente proseguite anche al di fuori del set. In fase di pre-produzione la figura

<sup>1</sup> *Miriam. Il diario* è stato proiettato in anteprima internazionale nell'ambito dell'edizione 2014 di Filmmaker Festival (Milano 28 novembre - 8 dicembre 2014), <http://www.filmmakerfest.com/>, ultima consultazione 10 marzo 2018.

<sup>2</sup> Monica Castiglioni inizia la sua attività di filmmaker nel 1993, realizzando cortometraggi con i quali partecipa a numerosi festival: Torino Film Festival, Arcipelago, The British Short Film Festival, Filmmaker, Bellaria Film Festival, New Italian Filmmakers, Video Artist. Ha lavorato come regista a Mediaset, Rai, La7. Oggi lavora come regista e montatrice freelance.

<sup>3</sup> Luce Irigaray, *Essere due*, Bollati Boringhieri, Torino 1994, p. 26.

## 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 Vitti<sup>1</sup>

### 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 madri<sup>2</sup>. 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'Altro<sup>3</sup>.

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-Jones<sup>4</sup>; 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»<sup>5</sup> – che sarà lei a ripetere ma che non cesserà

<sup>1</sup> Monica Vitti, *Sette sottane*, Sperling & Kupfer, Milano 1993.

<sup>2</sup> 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.

<sup>3</sup> Cfr. Graziella Berto, *Freud, Heidegger. Lo spaesamento*, Bompiani, Milano 2002.

<sup>4</sup> 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.

<sup>5</sup> 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.

# Riflettersi in molte

Farah Polato

Intercettando sollecitazioni che provengono dal pensiero di Luce Irigaray e dai suoi sviluppi più recenti, il contributo si sofferma sul motivo dell'incontro di donne con altre donne e sulla nozione di prossimità differenziate, a partire da un insieme di film dedicato a comunità liberamente o costrittivamente costituite.

Il termine «comunità», inteso come «percezione di sentirsi parte di», condividere una condizione o una situazione, non implica necessariamente la compresenza nel medesimo spazio materiale. La globalizzazione e lo sviluppo tecnologico hanno intensificato in questa direzione l'accezione del network, anche (ma non solo) in relazione alle cosiddette esperienze diasporiche. D'altro canto, si registra un ritorno d'attenzione alle pratiche territoriali situate e negoziali, ed è questo versante ad essere di seguito interessato. La dimensione collettiva ha costituito un carattere imprescindibile dei femminismi storici, in alcune sue fasi alimentati da un entusiasmo generatore di una condizione mirabile, che non si è esitato a qualificare come «stato divino»:

negli anni Settanta [...] molte donne, uscite dall'isolamento in cui le aveva confinata la cultura patriarcale, avevano trovato una parola pubblica condivisa ed erano state toccate dalla grazia e dalla gioia dell'incontro fra loro, al di là delle differenze fra i percorsi singolari di ciascuna [nella convinzione che ciò che] univa fosse più forte di ciò che poteva dividere le donne<sup>1</sup>.

Nel femminismo, l'essere in molte ha permesso il costituirsi come forza d'urto, testa d'ariete per minare la fortezza patriarcale; soprattutto ha significato essere con molte, fra molte, insieme a molte; ha risposto all'urgenza di un ritrovarsi: ritrovare se stessa nella relazione con altre, differenti, soggettività femminili, per andare oltre una se stessa costretta in moduli socialmente e culturalmente determinati. Patto politico, dunque, e insieme esigenza di una relazione trasformativa dello stare nel mondo che impone di ripensarlo. La rivendicazione della differenza sessuale ha nutrito in questa direttrice un dispositivo aggre-

<sup>1</sup> Cfr. Wanda Tomasi, *Luce Irigaray: oltre i propri confini*, in «Per amore del mondo», <http://www.diotimafilosofe.it/larivista/luce-irigaray-oltre-i-propri-confini/>, ultima consultazione 24 febbraio 2018.

## *Tessere la memoria:*

*Eleonora Manca, Maria Lai, Ketty La Rocca*

*Teorie e pratiche artistiche in dialogo*

Elena Marcheschi

Vorrei avviare questa mia riflessione partendo da una fiaba, una storia magica che affonda le proprie radici in Sardegna e che ci parla della vastità dell'universo, di un dio annoiato e dei suoi desideri, di api operose<sup>1</sup> tramutate in fate e, altresì, di creazione e di arte. La versione che vorrei qui riportare è quella proposta dallo scrittore sardo Giuseppe Dessì, *La leggenda del Sardus Pater*<sup>2</sup>, fatta sua dall'artista Maria Lai che, oltre ad averla raccontata in più occasioni, ne ha fatto la trama di uno dei suoi libri cuciti.

Nella vastità dell'infinito un dio sogna la possibilità di una trasformazione. È malinconico e annoiato, troppo onnipotente per poter sognare le cose impossibili, troppo eterno per essere felice. La condizione necessaria al sogno è una vita limitata e difficile. L'unico essere dell'universo che la possiede, l'uomo, non lo sa, non sa sognare, è inquieto davanti al mistero. Il dio decide di rinunciare alla dimensione divina e conquistare quella umana, limitata ma felice. Sarà il primo uomo che sogna. Cerca nel pianeta Terra, che è come un granellino di sabbia nell'universo, un'isola disabitata. Si concentra per passare, come un filo nella cruna di un ago, dal grande al mondo piccolo, e si fa uomo. Non giovane e scatenato come un animale, ma vecchio e lento. Vecchio e lento, ma vigile a tenere inoperosi i suoi poteri divini. Si nutre di miele, il cibo che uno sciame di api divide con lui che cura l'alveare. Poiché passa molte ore a sognare ed è vecchio, ogni tanto sta tra la veglia e il sonno. Un giorno un'ape lo disturba durante una pennichella e il dio fa un gesto involontario per allontanarla. Gli sfuggono dalle dita alcune scintille di quei poteri divini tenuti a freno. Avviene l'imprevedibile: tutto lo sciame si trasforma in una tribù di piccolissime divinità femminili. Nascono le janas, le fate. Le janas conservano l'ago e la memoria genetica dell'operosità, dell'ordine di una geometria

<sup>1</sup> La figura dell'ape che tesse proviene dalla letteratura greca antica, come ben spiegato nel testo di Valeria Andò, *L'ape che tesse. Saperi femminili nella Grecia antica*, Carocci, Roma 2005.

<sup>2</sup> «Giuseppe Dessì (1909-1977) – autore nel 1972 del romanzo Premio Strega *Paese d'ombre* – amico fraterno di Maria Lai e suo vicino di casa per oltre vent'anni, dopo il trasferimento di entrambi a Roma. Disegnatore e pittore lui stesso, nel 1958 Dessì espone con Maria Lai in una affermata galleria della capitale, Il Cenacolo. *La leggenda del Sardus Pater* – pubblicata per la prima volta il 29 novembre 1957 sul quotidiano «Il Tempo», nel 1977 in una edizione urbinata, dieci anni più tardi nella raccolta (postuma) *Un pezzo di luna. Note, memoria e immagini della Sardegna* – nasce nelle intenzioni di Dessì come un omaggio alla memoria di [Salvatore] Cambosu, inventore di miti, e reca la dedica a Maria Lai, osservata dalla finestra mentre attende con laboriosità alle sue creazioni, jana tra le janas, fata tra le fate» (Simona Campus, *Storie intrecciate di arte e letteratura nelle opere di Maria Lai*, in «Oblio», II, 8, p. 22).

## «Un milione di altre cose»<sup>1</sup>

### *Donne in dialogo davanti e dietro la macchina da presa*

Micaela Veronesi

Si raccoglievano intorno alla scodella di punch che Orlando si faceva dovere di riempir sempre generosamente, e là fiorivano le belle storielle, correvano le osservazioni argute poiché è certo che quando le donne si trovano insieme – ma zitti! – hanno sempre cura a che le porte siano ben chiuse, e a che non una parola di quel che esce loro di bocca finisca sulla carta stampata.

Virginia Woolf<sup>2</sup>

Sempre chi scrive, come chi legge, del resto, entra in un dialogo tra ombre, tra doppi, che affiorano come fantasmi nella lingua, tanto che alla fine si fatica a capire chi parla, chi parla in chi.

Nadia Fusini<sup>3</sup>

Fra i film prodotti in Italia nell'ultimo decennio (2006-2016) troviamo opere realizzate da donne che utilizzano il linguaggio cinematografico per raccontare storie nuove, o diverse. Dietro e davanti alla macchina da presa, alcune donne stanno iniziando a sfatare gli stereotipi, raccontando storie che appartengono al loro vissuto reale e interiore, affrontando i grandi temi dell'esistenza e i vari generi e restituendo finalmente a loro stesse uno spazio narrativo proprio. Il fenomeno è ancora poco indagato, almeno dalla critica italiana, tanto che gli studi pubblicati sono per lo più in lingua inglese<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Tutte le parti tra virgolette nei titoli dei paragrafi sono citazioni tratte dall'edizione Mondadori del 1993 di *Orlando* di Virginia Woolf. La concezione di questo saggio e il lavoro che lo ha preceduto, per il mio intervento a Fascina 2016 e per il testo pubblicato in Lucia Cardone, Giovanna Maina, Chiara Tognolotti (a cura di), *Almeno in due. Donne nel cinema italiano*, in «Arabeschi», 8, luglio-dicembre 2016, hanno progredito insieme alla lettura del testo di Woolf. Il nomadismo sessuale di Orlando, uomo, donna e «un milione di altre cose ancora» ha contribuito alle fondamenta teoriche della mia ricerca, che parte dalla mancanza di una definizione del soggetto donna, ancora lontana dall'essere trovata, e termina con un finale aperto. Naturalmente in questo percorso c'è anche qualcosa di autobiografico, perciò voglio qui ringraziare Chiara Tognolotti per i dialoghi proficui e per l'ospitalità in un'imprevedibile estate toscana, Lucia Cardone perché grazie a questi seminari continua a indurmi sulla strada dell'indagine e della ricerca, Francesca Brignoli per averci portate al mare.

<sup>2</sup> Virginia Woolf, *Orlando* (1928), Mondadori, Milano 1993, p. 217.

<sup>3</sup> Nadia Fusini, *Hanna e le altre*, Einaudi, Torino 2013, p. 84.

<sup>4</sup> In particolare faccio riferimento al testo di Bernardette Luciano, Susanna Scarparo, *Reframing Italy: New Trends in Italian Women's Filmmaking*, Purdue University Press, West Lafayette 2013; al resoconto di una tavola rotonda tenutasi a Roma il 12 giugno 2013 in Paola Casella,

# *Sul sorriso della primavera*

## *Essere (almeno) due nella genealogia*

Simona Busni

Voi, dèi, guardate quaggiù  
e dalle vostre sacre anfore versate  
le vostre grazie  
sul capo di mia figlia. Dimmi, figlia mia,  
dove sei stata salvata?  
William Shakespeare<sup>1</sup>

[...] perché si dice che l'universo è opera del padre? Non assomiglia piuttosto a un'altra madre?

Luce Irigaray<sup>2</sup>

Nel tentativo di riflettere sull'essere (almeno) due donne nel cinema italiano a partire dalla teoria dei generi e, in particolare, da uno dei generi più fecondi della nostra tradizione popolare, ossia il melodramma<sup>3</sup>, partiamo da un interrogativo abbastanza specifico: ha senso associare il «due» al melodramma? Per rispondere è necessario prendere in considerazione quella che si potrebbe definire la geometria dei generi cinematografici, la quale di per sé si basa su una serie di assiomi formali incontrovertibili. Uno di questi riguarda l'universo diegetico dei modelli melodrammatici: tutto ciò che rientra nel dominio del «due» è, di fatto, inconciliabile con la struttura del melodramma ed è destinato a regredire, a disperdersi, a frammentarsi, a subire una metamorfosi di natura scettica all'interno della quale i confini tra identità e alterità – tra integrità e separazione, tra singolarità e molteplicità – perdono consistenza, lasciando il posto a un complesso nucleo prismatico<sup>4</sup> che investe tutte le tipologie di relazione tra i personaggi (la coppia di coniugi, gli amanti, i genitori e i figli, i fratelli, le sorelle).

<sup>1</sup> William Shakespeare, *The Winter's Tale* (1611); tr. it. *Il racconto d'inverno*, in *Shakespeare. Teatro*, Mondadori, Milano 2008, vol. VIII, p. 289.

<sup>2</sup> Luce Irigaray, *Essere due*, Bollati Boringhieri, Torino 1994, p. 10.

<sup>3</sup> Alcune delle tematiche affrontate nel presente saggio sono state anticipate parzialmente in Simona Busni, *Genealogia versus Orfanità: sull'essere (almeno) due nel melodramma*, in Lucia Cardone, Giovanna Maina, Chiara Tognolotti (a cura di), *Almeno in due. Donne nel cinema italiano*, in «Arabeschi», 8, luglio-dicembre 2016.

<sup>4</sup> Alla complessità strutturale del melodramma è stata accostata la figura di «un prisma costituito da specchi» (Stefano Soccì, *Le mélodrame italien*, in *Panorama des genres au cinéma*, in «CinémAction», 68, 1993, p. 116).



# Diario di una schizofrenica

*Scrittura, cura e fotografia (anti)psichiatrica*

Deborah Toschi

L'«essere due» sarà declinato nel presente saggio sia in riferimento al doppio del soggetto schizofrenico sia alla fondamentale relazione a due, medico-paziente, nella parabola di ricostruzione di un soggetto. Il film di Nelo Risi *Diario di una schizofrenica* (1968) fornisce uno straordinario materiale di partenza per la riflessione sull'essere due così come l'abbiamo inquadrata e, al contempo, ci permette di ampliare lo sguardo oltre l'orizzonte di riferimento della pellicola. Per un verso, infatti, la singolare vicenda della guarigione dalla malattia mentale narrata in immagini da Risi da circostanza unica si trasforma in occasione di profondo ripensamento della pratica terapeutica; per l'altro, la scelta di raffigurare la malattia mentale e le realtà manicomiali alla fine degli anni Sessanta quando si diffonde l'approccio anti-psichiatrico ci consente di indagare sulle forme di contaminazione o impermeabilità tra il linguaggio cinematografico di Risi e la coeva fotografia psichiatrica. Prima di addentrarci nell'analisi è importante ricordare che il regista traduce in immagini il libro omonimo curato dalla psicoanalista svizzera Marguerite Sechehaye nel 1950 e, ancor prima, sta la straordinaria vicenda umana della relazione tra Sechehaye e la giovane paziente Renée. La narrazione filmica si dispiega tra i flashback che mostrano i primi disturbi della personalità e le crisi di irrealtà di Anna Zeno (nel libro Renée) e il presente, da quando la ragazza diciassettenne inizia il calvario dei ricoveri in differenti strutture psichiatriche fino al lungo e travagliato percorso terapeutico intrapreso con Madame Blanche (Sechehaye)<sup>1</sup>.

## *Il doppio, la cura e il racconto di Sé*

Il primo punto sul quale intendo soffermarmi riguarda lo scacco della duplicità nella costruzione del soggetto, in particolare del soggetto schizofrenico. Innanzitutto è importante cogliere la profonda regressione che opera nella schizofrenia, regressione che fa arretrare l'apparato psichico alle prime fasi del suo sviluppo conducendo il paziente a una perdita di contatto con il mondo

<sup>1</sup> Nelo Risi stende la sceneggiatura della pellicola con Fabio Carpi, sotto la supervisione scientifica dello psicoanalista Franco Fornari.

# Le acrobate

## *Movimenti dell'esistere*

Rosamaria Salvatore

*Le acrobate* di Silvio Soldini (1997)<sup>1</sup> mostra come l'inatteso incrocio tra singole vite attivi uno stretto rapporto tra personaggi femminili e in qual modo l'intima corrispondenza venutasi a creare sia anche generata, in una sorta di prolungamento metaforico, da spazi, paesaggi e cose. Ultimo di una trilogia<sup>2</sup> che ha visto protagoniste donne percorse da un disagio interiore, in questa pellicola tale malessere iniziale prende altra forma, declinandosi nella ricerca di orizzonti più ampi, atti a rivelare un sensibile sentire.

Il film narra l'intenso legame che, in maniera repentina e impreveduta, si instaura tra donne di età diverse, accomunate da un senso di solitudine. Il regista racconta la vita attraverso le sue pieghe; eventi casuali, apparentemente inessenziali, assumono valore, provocando dirottamenti e cambiamenti nelle traiettorie esistenziali delle varie figure.

La struttura narrativa di *Le acrobate* è divisa in capitoli, corrispondenti alla figurazione dei tracciati delle protagoniste: Elena, Anita, Maria e la piccola Teresa. La didascalia con cui viene presentata ogni sezione riporta scritto a mano il singolo nome, apertura ai rispettivi ritratti.

Elena, elegante quarantenne, chimica con funzioni di dirigenza in una industria di Treviso, trascorre le proprie giornate totalmente immersa nel lavoro. Una transitoria relazione con un uomo sposato è l'unica impronta di affettività che alimenta un presente insoddisfacente.

Anita, anziana donna di origine bulgara, che vive totalmente isolata nel proprio appartamento, viene incidentalmente investita da Elena nell'oscurità di una sera piovosa. Tra le due donne si crea un insolito legame, come se dalla figura di quella burbera straniera emanasse una coscienza dell'esistere che risuona nella vita di Elena, totalmente votata al lavoro e al contempo intimamente segnata dall'assenza di un desiderio intimo che abiti il proprio presente. La figura di Anita, dopo la sua morte, fungerà da vettore narrativo, affinché Elena conosca l'altra

<sup>1</sup> Autori della sceneggiatura sono Silvio Soldini e Doriana Leoneff. Il tocco e lo stile di scrittura di Doriana Leoneff accresce, a mio modo di vedere, la forza espressiva dei ritratti di donne, mettendo in luce la particolarità soggettiva della posizione femminile.

<sup>2</sup> Per un'analisi approfondita della trilogia composta da *La serena aria dell'Ovest* (1990), *Un'anima divisa in due* (1993) e *Le acrobate* rimando al ricco libro di Bernadette Luciano, *The Cinema of Silvio Soldini: Dream-Image-Voyage*, Troubador Publishing, Leicester 2008.

## Corpi celesti

### Altra adolescenza nel cinema di Alice Rohrwacher

Francesca Brignoli

Due sono i film, *Corpo celeste* (2011) e *Le meraviglie* (2014); due le protagoniste; una la regista. L'idea è di esplorare il dittico di Alice Rohrwacher seguendo la stella accesa da quell'«essere (almeno) due», ispirato da Luce Irigaray, che, ancor prima di illuminare il percorso, sfida: cosa può significare «essere almeno due» nell'opera di un'autrice che si dichiara risolutamente lontana da qualsiasi mistica del femminile<sup>1</sup>? Eppure l'osservazione dei film ha lasciato affiorare relazioni, echi, suggestioni, contatti trasversali e legami simbolici che risultano rivelatori dell'esperienza intellettuale e creativa della regista, il cui sguardo è tra i più personali, maturi e immaginifici del nostro cinema contemporaneo.

In primo piano le protagoniste: Marta e Gelsomina, il binomio da cui partire, in relazione con la loro creatrice, l'«almeno due» imprescindibile e rivelatorio rappresentato dal dialogo davanti e dietro la macchina da presa. Fuori campo: Alice Rohrwacher e Anna Maria Ortese, la cui figura, dopo decenni di incomprensioni, è ormai indiscutibilmente inserita nel novero delle grandi narratrici europee della sua generazione e del suo secolo, «in quel ritratto di gruppo nel quale il fotografo si ostina da più di cent'anni a immortalare soltanto illustri gentiluomini»<sup>2</sup>.

«Intuitivo e non strutturale»<sup>3</sup>, come dichiara la regista, il legame che si rintraccia con l'opera della scrittrice è denso e attesta una ricerca di confronto sorprendente in un panorama cinematografico che attualmente soffre, crediamo, di avarizia intellettuale e curiosità culturali che si spingono raramente oltre le contingenze. «Avevo letto *L'iguana e Il mare non bagna Napoli* mentre ero a scuola, ma di *Corpo celeste* ne avevo sentito parlare durante un corso alla Casa laboratorio di Cenci, in Umbria. Era un libro che avevo molto amato, che mi portavo

<sup>1</sup> «Non sono mai stata una regista uomo, quindi non posso fare paragoni. E non so se il mio punto di vista dipenda dal fatto che sono Alice o che sono una donna. Ovviamente io questa distinzione non l'ho mai sentita» (Francesca Bettini-Barnes, *Devi sentire il mondo. Conversazione con Alice Rohrwacher*, in «Cineforum», 536, luglio/agosto 2014, p. 8). E ancora: «con quanto dolore parlo di maschi e femmine, io che davvero non ho mai voluto fare distinzioni» (Alice Rohrwacher, *L'anima, nel concreto. Incontro con Goffredo Fofi*, s.p., brochure contenuta nel dvd *Corpo celeste*, DVD, Cinecittà Luce, 2011).

<sup>2</sup> Monica Farnetti, *Introduzione*, in Anna Maria Ortese, *Romanzi*, Adelphi, Milano 2002, p. XVII.

<sup>3</sup> *L'anima, nel concreto*, cit.

# Meravigliose sorellanze

*Identificazioni e soggettività femminili  
nelle collaborazioni fra Alice e Alba Rohrwacher*

Ilaria A. De Pascalis

## Rifrazioni

Le collaborazioni fra Alice e Alba Rohrwacher sono al centro di immaginari di grande ricchezza, abitati da presenze fantasmatiche che, a partire dal loro legame anagrafico, generano intricati arabeschi di tensioni e affetti, solidarietà e competizioni, confronti ed emozioni. Attraverso il prisma della sorellanza si rifrangono le infinite possibilità delle identificazioni e della differenza, soprattutto per quanto riguarda i posizionamenti culturali e di gender. Le personaggi<sup>1</sup> messe in scena da Alba e quelle raccontate da Alice assumono dunque interpretazioni nuove, alla luce della condivisione di un cognome, di un racconto familiare, di un passato.

Le fotografie circolate per la promozione di *Le meraviglie* (2014) sono tutte basate sul gioco tra il continuo richiamo visuale fra i corpi delle due sorelle e le loro differenze. Da quando la fotografia istantanea è divenuta pratica comune all'interno della borghesia europea, le fotografie di famiglia hanno ritratto insieme le sorelle, giocando esattamente su questo impianto visivo di rime e contraddizioni, in un inseguirsi di tratti somatici e scelte stilistiche. Questa somiglianza nella differenza riproduce attraverso l'immagine fotografica quel perturbante sdoppiamento e quella diversità radicale attribuiti in assoluto al femminile dalle culture patriarcali. Scrive in merito Luce Irigaray: «Lei, in se stessa, è già due – ma non divisibile in due unità – che si accostano e si toccano»; e ancora: «Donde il mistero che lei rappresenta in una cultura che pretende di enumerare tutto, contare tutto in unità, tutto catalogare in individualità. Lei non è né una né due»<sup>2</sup>.

Nella proposta del femminismo, la donna è dunque sempre già contraddittoria, molteplice e indivisibile, non-identica a se stessa e conscia di un rapporto

<sup>1</sup> L'uso del neologismo «personaggio» in seno all'analisi del film e alla storia del cinema femministe è stato argomentato da Lucia Cardone, *Sensibili differenze. L'amore molesto da Ferrante a Martone*, in L. Cardone, Sara Filippelli (a cura di), *Filmare il femminismo. Studi sulle donne nel cinema e nei media*, Edizioni ETS, Pisa 2015, p. 95.

<sup>2</sup> Luce Irigaray, *Ce Sexe qui n'en est pas un*, Éditions de Minuit, Paris 1977; tr. it. *Questo sesso che non è un sesso*, Feltrinelli, Milano 1990, p. 18 e p. 20. Si veda anche Ead., *Essere due*, Bollati Boringhieri, Torino 1994.

# Una moltitudine di occhi, di mani

Percorsi verso la recitazione nel cinema di Alice Rohrwacher

Mariapaola Pierini

## Femminile plurale. Grandi e piccole

Marta ha tredici anni. È bionda, ha un viso angelico e movenze ancora infantili. È cresciuta al nord, in Svizzera, e ritorna con la madre al sud, a Reggio Calabria, sua città di origine. Anche Gelsomina è un'adolescente, è la maggiore di quattro sorelle, vive con la famiglia in un casale del centro Italia e aiuta il padre nella sua attività di apicoltore. Ha la pelle olivastria, i capelli scuri e uno sguardo di una disarmante ma aggraziata durezza. Il cinema di Alice Rohrwacher si nutre di queste presenze, e se si volessero condensare in due soli fotogrammi i lungometraggi della regista, *Corpo celeste* (2011) e *Le meraviglie* (2014), Yle Vianello, ovvero Marta, e Alexandra Lungu, ovvero Gelsomina, non potrebbero che esserne il centro. Non soltanto perché rivestono, nei pur affollati cast dei film di Rohrwacher, i ruoli di protagoniste, ma anche perché in queste bambine-adolescenti, nei loro volti, movimenti e voci in bilico e in divenire<sup>1</sup>, riverberano le storie che vengono raccontate, i luoghi, le relazioni tra i personaggi e le tensioni spesso irrisolte di identità femminili in formazione. Dietro a questi corpi di future donne ci sono, innanzitutto, una poetica registica, un immaginario e una sensibilità che inseriscono il cinema di Rohrwacher in un orientamento condiviso da alcune autrici italiane che hanno recentemente esplorato questa età di transizione in una prospettiva che, come scrive Dana Renga, «offre una critica molto più complessa dei temi legati a gender, classe, religione e società nell'Italia del nuovo millennio»<sup>2</sup>; ma c'è anche, ed è ciò su cui vorrei concentrare la mia attenzione, una modalità di lavoro che permette a queste giovani interpreti non professioniste di essere presenze consapevoli, illuminanti, radiose e al contempo imprevedibili; integre, autentiche,

<sup>1</sup> Si veda a questo proposito il saggio di Francesca Brignoli, *Corpi celesti. Le ragazze di Alice Rohrwacher*, in Lucia Cardone, Giovanna Maina, Chiara Tognolotti (a cura di), *Almeno in due. Donne nel cinema italiano*, in «Arabeschi», 8, luglio-dicembre 2016, pp. 310-313.

<sup>2</sup> Dana Renga analizza i film di Labate, Nicchiarelli, Quattriglio, Torre e Rohrwacher, in *Italian Teen Film and Female Author*, in Danielle Hipkins, Roger Pitt (a cura di), *New Vision of the Child in Italian Cinema*, Peter Lang, Oxford-Bern 2014, p. 310, traduzione mia; si veda anche, per il punto di vista di Rohrwacher sulla condizione dell'adolescenza, Megan Ratner, *Heaven Down Here: Interview with Alice Rohrwacher*, in «Film Quarterly», 65, 2, Winter 2011, pp. 43-47.

# *Computer graphics italiana dal gruppo alla collaborazione a due*

*Flavia Alman e Sabine Reiff, pioniere delle nuove immagini*

Sandra Lischi

Questa è una storia di collaborazioni e lavoro di gruppo. Inizia negli anni Ottanta, prosegue fino a oggi e si sviluppa da un collettivo di artisti a una coppia di artiste, da Correnti Magnetiche a Pigreca. È una storia di pionieri e pioniere delle immagini in movimento e in particolare delle audiovisioni digitali: anzi, all'inizio siamo proprio sulla soglia, negli anni esplorativi di quelle tecnologie ancora non diffuse e soprattutto allora inesistenti al di fuori dei primi utilizzi operativi e concreti.

Nella sua breve ricostruzione della videoarte italiana Alessandro Amaducci mette in evidenza la non arretratezza del nostro paese rispetto alle esperienze internazionali d'avanguardia sulle immagini elettroniche, rilevando però come solo nel campo della computer grafica l'Italia sia rimasta indietro. Negli Stati Uniti fin dagli anni Sessanta erano infatti attivi gli ideatori e sperimentatori del computer film, sulla scia della tradizione dell'animazione sperimentale, mentre da noi la ricerca artistica con il computer non era così avanzata<sup>1</sup>. Certo questo è dovuto anche a una complessiva arretratezza della ricerca nel campo delle tecnologie che preludono al digitale: in Italia le sedi in cui queste tecnologie, negli anni Ottanta, erano disponibili, erano quelle preposte alla realizzazione di clip e spot pubblicitari, con rare e preziose aperture alla sperimentazione artistica (un esempio per tutti, la SBP di Roma). Scrive in proposito Maria Grazia Mattei, la più importante studiosa italiana di computer grafica:

La scena, agli inizi degli anni Ottanta, era dominata da un totale disinteresse da parte della cultura ufficiale per le nuove espressioni artistiche e per l'uso del computer in un'area diversa da quella del mondo del lavoro. Era assente anche l'informazione. Qualche eco su quanto stava accadendo nei vari laboratori all'estero, dove gli artisti avevano da tempo diritto d'accesso, arrivava nelle conferenze dell'Immagine Elettronica di Bologna o nelle rassegne presentate al Festival di Camerino dove tra tanta videoarte si affacciò anche la Computer Art italiana<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Cfr. Alessandro Amaducci, *Banda anomala. Un profilo della videoarte monocanale in Italia*, Lindau, Torino 2003.

<sup>2</sup> Maria Grazia Mattei, *Introduzione*, in Ead. (a cura di), *Correnti Magnetiche. Immagini virtuali e installazioni interattive* (catalogo della mostra, Perugia, Rocca Paolina, 11-25 maggio 1996), Fondazione Umbria Spettacolo-Arnaud-Gamma, Perugia 1996, p. 9. Per altre riflessioni sul contesto cfr. Silvana Vassallo, Andreina Di Brino (a cura di), *Arte fra azione e contemplazione*.

(T)Essere movimento:  
nuove grammatiche per nuovi soggetti

*Il cinema sperimentale delle donne in Italia  
prima e dopo il 1968*<sup>1</sup>

Giulia Simi

Nel ricordare la stagione dei movimenti antiautoritari alla fine degli anni Sessanta e il ruolo che l'arte ha ricoperto in quella congerie di sperimentazioni politiche e identitarie, Alberto Grifi scrive:

Il poeta Dada era colui che saliva su un palcoscenico e strappava la poesia invece di leggerla; era quello che diceva che per realizzare la creatività bisogna sopprimere l'arte, perché la creatività conta nella vita e nelle opere si aliena. Io questi dettami li ho presi alla lettera, come programmi calzanti per la situazione dell'epoca. Forse è anche per questo che il Sessantotto non ha prodotto arte: perché l'arte vera era essere movimento<sup>2</sup>.

Se da una parte le parole di Grifi riecheggiano il carsico sogno modernista dell'arte che si fa vita, più ancora sembrano illuminare quella messa in moto dell'immagine che è stata la pratica del cinema sperimentale, esplosa in Italia proprio alla fine degli anni Sessanta e subito abbracciata da un nutrito gruppo di cineasti e artisti animati dal desiderio di creare, per utilizzare le parole di Alfredo Leonardi, uno dei principali esponenti di quella stagione, «una nuova esperienza di cinema»<sup>3</sup>.

In questo contesto, attraversato da rivoluzioni linguistiche e politiche, da laboratori di sperimentazioni permanenti, di pratiche rivoluzionarie che attivano processi osmotici dalla politica, alla vita, all'arte, emerge la ricerca di un

<sup>1</sup> Il saggio costituisce l'ampliamento dell'articolo (T)Essere Movimento. *Donne in cerca di sé nel cinema sperimentale italiano tra anni Sessanta e Settanta* pubblicato in Lucia Cardone, Giovanna Maina, Chiara Tognolotti (a cura di), *Almeno in due. Donne nel cinema italiano*, in «Arabeschi», 8, luglio-dicembre 2016.

<sup>2</sup> Serafino Murri, Francesca Vatteroni, *Quando il tempo non è denaro. Intervista a Alberto Grifi*, in «Close-Up. Storie della visione», 5, novembre-gennaio 1999, p. 76.

<sup>3</sup> Non è certamente estraneo qui il pensiero di John Dewey, in particolare il suo *Art as Experience*, conosciuto grazie alla traduzione italiana fin dal 1951 e diffusamente citato, dopo la metà degli anni Sessanta, a supporto di quella crescente smaterializzazione del fatto artistico che accompagna la stagione della contestazione e dei movimenti studenteschi. Così Leonardi: «Sperimentare torna così a significare *basare sull'esperienza, far pratica*: in senso totale, non la teorizzazione della tecnica come significato. La pratica sulla pellicola è anche la consapevolezza della sua materialità, nella quale si intravede un contatto più fisico, più stretto, si manifesta un'euforia dello strumento, una libertà di trasformazione dal magico al sociale e viceversa, si provoca l'esorcismo o la rivendicazione di nuove immagini [...]: una *nuova esperienza del cinema*» (cit. in Massimo Bacigalupo [a cura di], *Il film sperimentale*, in «Bianco e Nero», 5-8, 1974, p. 5).

## *Immagini in relazione*

### L'invenzione del femminile di *Marcella Campagnano*

Giada Cipollone

#### *Introduzione*

È il 1965. Marcella e Augusto, una coppia di pittori formati a Brera, girano per Milano, a bordo di una vecchia Cinquecento. Dal suo lato del finestrino, Augusto sporge una vecchia macchina fotografica, trovata in casa e presa in mano, come una matita. Fotografa uomini in movimento, gli sguardi sfuggenti sui muri di Milano, i passaggi casuali sulle strisce, il ripetersi della città. Quando il giro finisce, Augusto torna a casa, stampa le foto e continua a disegnare, i suoi sono fogli dispersi che diventano disegni o cornici. Marcella assiste al suo lavoro, lo ammira e continua con i suoi quadri, di cui non è fiera. Dalla parte del suo cavalletto, un giorno, nel 1968, dopo tanto lavoro e la nascita di un figlio, Marcella posa il pennello. Un gesto, quello del dipingere, che ormai le sembra inutile. Inutile per una ricerca che vuole fondare un linguaggio nuovo, per il femminile, fuori dalle parole – che sono più brave a dire le grandi maestre, Lonzi, Muraro e Cavarero – e oltre la pittura, che sembra, anche quando a praticarla sono le donne, ripetere i gesti e i contorni della grande tradizione maschile. Di quel periodo Marcella ricorda le crisi, la percezione insufficiente della sua pittura, la fatica di essere da poco madre e dover insegnare e dover lavorare, con un orecchio sempre attento al fermento che intanto guidava le donne nelle piazze, alla ricerca del sé.

«Sputare su Velazquez». Marcella non riesce a scrivere a parole. All'antico amore per la pittura si affianca l'urgenza di un'invenzione, che le offra un alfabeto più semplice con cui costruire le sue domande e un nuovo dizionario per interrogare le sue ricerche. La macchina fotografica sembra offrirle uno strumento, apparentemente neutro e diretto, che le permetta finalmente di «dire»<sup>1</sup>. Quella stessa macchina fotografica che Augusto nascondeva dietro il finestrino e puntava all'esterno senza bersaglio, Marcella la appende al collo e la porta in giro. È dall'avanzo<sup>2</sup> di quello spazio lasciato tra l'obiettivo e lo

<sup>1</sup> Marcella Campagnano, *Autopresentazione*, in Maria Pia Miani (a cura di), *I luoghi dello sguardo*, Centro Donna, Venezia 1995, p. 45.

<sup>2</sup> «In me è l'arte di servire gli avanzi» scrive Paul Valéry in uno dei suoi *Quaderni*. La citazione è spesso riportata in calce agli scritti di Campagnano, che la ricorda come un insegnamento tramandato oralmente, dalle bocche delle nonne chiuse tra le mura silenziose della cucina.





FAScinA. Collana del forum delle Studiose di Cinema e Audiovisivi

---

L'elenco completo delle pubblicazioni  
è consultabile sul sito

**[www.edizioniets.com](http://www.edizioniets.com)**

alla pagina

<http://www.edizioniets.com/view-collana.asp?col=FAScinA>. Collana del forum delle Studiose di Cinema e Audiovisivi



---

## Pubblicazioni recenti

5. Giovanna Maina, Chiara Tognolotti (a cura di), *Essere (almeno) due. Studi sulle donne nel cinema e nei media*, 2018, pp. 188.
4. Susanna Ciucci, *Meetic. Identità, discorsi e desideri delle donne sul web*, 2018, pp. 116.
3. Lucia Cardone, Mariagrazia Fanchi (a cura di), *Genealogie. Studi sulle donne nel cinema e nei media*, 2017, pp. 76.
2. Lucia Cardone, Chiara Tognolotti (a cura di), *Imperfezioni. Studi sulle donne nel cinema e nei media*, 2016, pp. 328.
1. Lucia Cardone, Sara Filippelli (a cura di), *Filmare il femminismo. Studi sulle donne nel cinema e nei media*, 2015, pp. 264.

Edizioni ETS

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

[info@edizioniets.com](mailto:info@edizioniets.com) - [www.edizioniets.com](http://www.edizioniets.com)

Finito di stampare nel mese di ottobre 2018