



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA
Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in
Strategie di Comunicazione
Classe LM-92

Tesi di Laurea

*Il female gaze nel cinema contemporaneo.
Un'analisi critica a partire dai film presenti
nella piattaforma MUBI*

Relatore
Prof. Denis Brotto

Laureanda
Rachele Dalla Vecchia
n° matr. 2054060

Anno Accademico 2022 / 2023

Indice

Introduzione.....	1
Capitolo 1 Le donne nella storia del cinema	5
1.1 Un'industria incompleta.....	5
1.2 Echi di femminilità.....	15
1.3 Spettatrici e dive	19
1.3.1 Marilyn Monroe	24
1.3.2 Jane Fonda.....	27
1.4 Sognatrici e visionarie: le pioniere dietro la macchina da presa.....	28
1.4.1 Alice Guy.....	30
1.4.2 Lois Weber.....	33
1.4.3 Maya Deren	36
1.4.4 Agnes Varda	38
1.4.5 Cheryl Dunye	40
1.5 Illuminare il cinema: l'attuale situazione delle registe.....	41
Capitolo 2 <i>Female gaze</i> : sul lavoro teorico di Laura Mulvey e oltre	55
2.1 <i>Piacere visivo e cinema narrativo</i>	58
2.2 <i>Riflessioni su "Piacere visivo e cinema narrativo" ispirate da Duello al sole</i>	69
2.3 <i>Lo spettatore possessivo: la Feminist Film Theory nella nuova era tecnologica</i>	72
2.4 L'arte delle donne: il <i>female gaze</i> nella cultura visuale	76
2.5 Quando gli spettatori invocano il <i>female gaze</i> : the Bechdel Test, the Smurfette Principle, the Hawkeye Initiative	84
2.5.1 The Bechdel Test	86
2.5.2 The Smurfette Theory	88
2.5.3 The Hawkeye Initiative.....	90
2.6 Critiche e riflessioni: applicazioni del <i>female gaze</i>	93
Capitolo 3 MUBI e il <i>female gaze</i> : istanze di analisi filmica	107
3.1 <i>Curation style</i> : il caso di MUBI.....	109
3.1.1 Genesi ed evoluzione: la curatela di MUBI	111
3.1.2 Anatomia del sito web	116
3.2 Decostruzione filmica: analisi dei film attraverso le lenti del <i>female gaze</i>	119
3.2.1 <i>Feuchtgebiete (Wetlands, 2013)</i> , di David Wnendt	120
3.2.2 <i>Queen of Earth (Id., 2015)</i> , di Alex Ross Perry	124
3.2.3 <i>Under the Silver Lake (Id., 2018)</i> , di David Robert Mitchell	129

3.2.4 <i>Sibyl</i> (<i>Sibyl - Labirinti di donna</i> , 2019), di Justine Triet.....	135
3.2.5 Dinamiche di sguardo.....	139
Conclusione	149
Bibliografia	155
Sitografia	162
Filmografia.....	163
Ringraziamenti	169

Introduzione

Lo scopo di questo elaborato è approfondire il fenomeno del *female gaze* e della presenza delle donne nel cinema, attraverso un'analisi della storia legata allo sguardo femminile, partendo dalle prime riflessioni sul tema, fino alla situazione contemporanea. Inoltre, grazie alle chiavi interpretative raccolte con lo studio della storia del cinema e delle tecniche cinematografiche nell'ottica del *female gaze*, è possibile procedere all'analisi di alcuni titoli per confrontare le conoscenze teoriche con l'applicazione pratica che ne viene fatta nell'industria cinematografica. In particolare saranno analizzati alcuni titoli presenti sulla piattaforma MUBI, che ha la qualità peculiare di raccogliere opere cinematografiche di uno spiccato valore artistico ed estetico.

La prima parte di questo elaborato sarà dedicata alla storia femminista del cinema e in particolare all'esperienza delle donne nell'industria cinematografica in tutti i suoi ambiti. Partendo dalle *feminist waves* è possibile mettere in evidenza come le donne abbiano occupato posti importanti nella produzione e come queste hanno cercato di rivendicare una certa autonomia rispetto ai colleghi maschi. Le ondate femministe hanno portato alla luce il potenziale creativo e produttivo delle donne, che era messo in secondo piano dalle produzioni dei colleghi uomini, non solo in ambito tecnico e monetario ma anche, e soprattutto, nell'ambito artistico e del linguaggio. Queste controculture vedono l'affermarsi di nuovi codici di rappresentazione che fanno leva sulle differenze sessuali. È in questo clima sociale che nasce il saggio che sarà fondamentale per lo sviluppo del dibattito sul *female gaze*: Laura Mulvey scrive nel 1975 la prima riflessione che distingue i tipi di sguardo che agiscono sul prodotto audiovisivo e sulla donna presente sulla pellicola.

Dopo questa riflessione sulla storia del cinema, l'elaborato procederà ad analizzare l'esperienza delle donne nei ruoli assunti intorno alla pellicola cinematografica: spettatrici, dive e registe. Le prime due esperienze, spettatrici e dive, permettono di approfondire il percorso che ha portato alla presenza femminile in sala, dai presunti rischi che accompagnavano il buio della sala, alle accuse di continuo disturbo durante la

proiezione. È inoltre possibile approfondire la funzione sociale della visione di film in sala e come questa ha inevitabilmente modificato gli equilibri domestici preesistenti. L'esperienza di dive invece permette di approfondire le tematiche affrontate da Mulvey e legate alla rappresentazione e ai ruoli offerti alle attrici. Le rappresentazioni delle donne si inserivano in un range molto limitato, che oscillava dalla New Woman degli anni Venti, alla madre di famiglia, con poche possibilità di esplorare la profondità del personaggio. Il successo delle dive è legato alla loro capacità di incarnare, anche fuori dallo schermo, ideali che sapevano fare appeal al *male gaze*. È il caso di Marilyn Monroe, soggetto, e oggetto, di attenzioni anche quando non si trova davanti alla telecamera ma che interpretava lo stereotipo della donna ingenua anche fuori dalla pellicola cinematografica. Oppure è il caso di Jane Fonda, che con le sue interpretazioni ha saputo incarnare l'essenza della sensualità. Al contrario, l'esperienza di registe apre un vasto bacino di possibilità per quanto riguarda tematiche e opportunità di approfondimento che meriterebbero uno studio autonomo. Tuttavia, per l'interesse di questo elaborato, ci si limiterà ad una panoramica sul ruolo che donne e registe hanno avuto nella creazione di prodotti cinematografici. In contrapposizione con la storia del cinema pienamente maschile raccontata quotidianamente, si cercherà qui di dare risalto alle figure femminili che hanno dato un apporto importante nell'avanzamento dell'arte, sia esso tecnico o simbolico. Da Alice Guy, prima donna regista, e Lois Weber, che è stata in grado di coniugare la condizione della maternità con le nuove istanze femministe, fino a Maya Deren, che ha evidenziato la questione del budget ridotto riservato alle registe, e Cheryl Dunye, che è riuscita a raccontare il cinema lesbico senza cadere nel *male gaze*. Sarà dato spazio nuovamente alla figura di Agnès Varda, per un approfondimento sul suo *modus operandi* e sui suoi codici estetici. Il riferimento alla situazione contemporanea è dato da Naomi McDougall Jones e dal progetto The 51 Fund, accompagnato dai dati sulla presenza femminile al cinema. The 51 Fund ha l'obiettivo di creare un futuro per le donne nel cinema, mettendo a disposizione investimenti per registe donne. L'idea che ha dato il via al progetto mette in luce come l'innovazione sia donna e investire in progetti al femminile permette un guadagno notevole.

La seconda parte di questo elaborato si focalizza sul *female gaze* e sul dibattito che lo circonda. Partendo dal già citato saggio *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975), è possibile affrontare il tema attraverso le parole di altri studiosi che hanno cercato di applicare le teorie di Mulvey a film e pellicole più recenti. Importante per la discussione è prendere in considerazione le lezioni di John Berger, che ha analizzato il *male gaze* non solo in opere cinematografiche ma anche in dipinti e pubblicità. Dopo le riflessioni sulla storia del *female gaze* e degli studiosi che si sono impegnati per applicarlo in opere moderne, è interessante analizzare come si configura il dibattito oggi, soprattutto online, e quali sono le articolazioni che assume la conversazione a riguardo, quali gli stratagemmi per valutare una pellicola, la forza che esercita nella produzione di contenuti. Una nicchia di questa conversazione è riservata alla discussione della rappresentazione della donna, delle sue esperienze, della sua espressione nel cinema. Nei social esplode l'hashtag *#femalegaze* per raccogliere le discussioni sul tema. Ma non solo. Nel 1985 la fumettista Alison Bechdel teorizza in una vignetta i criteri per valutare il divario di genere in un film. Questi tre criteri comprendono: due personaggi femminili; che dialogano tra loro; di argomenti che non riguardano un uomo. Nonostante questi criteri abbassino notevolmente l'asticella, sono difficili da soddisfare e causano per molti film il fallimento del test. Un altro strumento utile per l'analisi del film è il principio ideato da Katha Pollitt in *The New York Times* nel 1991 nasce dalla consueta pratica di includere una sola donna in un cast interamente maschile, per stabilire con lei l'eccezione che conferma la regola. In questo modo sono i maschi che definiscono il gruppo, i codici e i valori, e le donne esistono solo in relazione all'uomo. Di origine puramente fumettistica ma con un'area di competenza molto più ampia, è *The Hawkeye Initiative*. Nata online da un gruppo di fan dei fumetti di supereroi, l'Iniziativa Occhi di Falco ha l'obiettivo di rovesciare lo sguardo sulle supereroine e versare sui maschi i canoni estetici riservati alle protagoniste femminili. Questo serve per portare all'assurdo e spogliare di credibilità il piacere sessuale rappresentato nei fumetti, che vedono le donne in posizioni altamente erotizzate e fisiologicamente scomode, se non addirittura anatomicamente impossibili.

La terza parte di questo elaborato è dedicata all'analisi di film e pellicole secondo i criteri analizzati nei primi due capitoli. In particolare, i film selezionati sono espressione di una corrente del cinema parallela al mainstream, meno nota al grande pubblico ma ricca di produzioni di valore artistico e sperimentale. Nello specifico, la piattaforma presa in considerazione è MUBI, che raccoglie film e cortometraggi vincitori di festival cinematografici che difficilmente è possibile vedere nelle sale. I film selezionati per questa analisi sono:

- *Feuchtgebiete (Wetlands, 2013)*, di David Wnendt;
- *Queen of Earth (Id., 2015)*, di Alex Ross Perry;
- *Under the Silver Lake (Id., 2018)*, di David Robert Mitchell;
- *Sibyl (Sibyl - Labirinti di donna, 2019)*, di Justine Triet.

Lo studio e l'analisi di queste pellicole sarà compiuto attraverso l'ottica del *female gaze* e gli strumenti affrontati nei capitoli precedenti. In questo modo sarà possibile tratteggiare un profilo, per quanto ridotto, della produzione cinematografica e del suo approccio nei confronti della rappresentazione femminile.

Le conclusioni avranno la funzione di riprendere le fila delle analisi completate nei capitoli precedenti e presentare una visione d'insieme del *female gaze* e della presenza della donna nel cinema. Ripercorrendo in breve il percorso compiuto in questo elaborato sarà possibile osservare come è cambiata l'esperienza delle donne in relazione al cinema e quali sono le problematiche che ancora devono essere risolte.

Capitolo 1

Le donne nella storia del cinema

«One of these days men are going to get over the fool idea that women have no brains...and quit getting insulted at the thought that a skirt-wearer can do their work quite as well as they can. And I don't believe that day is very far distant, either.»¹

Cleo Madison, Photoplay, 1916

1.1 Un'industria incompleta

Si immagini una fredda giornata invernale nella dicembre parigina. Si immagini un sabato sera per le vie illuminate dai lampioni, le vetrine dei negozi addobbate per le festività natalizie e donne e uomini che brindano al nuovo anno. Si immagini caffè frequentati da intellettuali e artisti che fumano sigari e bevono liquori mentre discutono delle idee dei filosofi antichi, le decisioni del governo e le recenti scoperte mediche e tecnologiche. Si immagini donne che indossano abiti dalle gonne lunghe e acconciature elaborate, e si immagini uomini vestiti di nero con i cappelli a cilindro e il bastone da passeggio dei materiali più pregiati. Lì si immagini seduti nella sala di un caffè, al Salon Indien del Grand Café di Parigi. Dietro di loro una macchina strana, nuova, rumorosa ma che permette di proiettare su di uno schermo immagini in movimento. È il 28 dicembre 1895, e i fratelli Auguste Marie e Louis Nicolas Lumière presentano ad un pubblico pagante quello che viene considerato il primo film nella storia del cinema.

Ma si faccia un passo indietro. Raccontare in breve la storia del cinema e dell'immagine in movimento richiede necessariamente di scegliere alcuni momenti ed ignorarne altri. Per questo motivo, in questa sede saranno ricordati alcuni momenti che non solo si caratterizzano per l'apporto tecnico offerto nella diffusione dell'immagine in movimento, ma anche per il loro peso nella creazione di una cultura visuale legata

¹ "Un giorno o l'altro gli uomini supereranno la stupida idea che le donne non abbiano cervello... e smetteranno di sentirsi insultati al pensiero che una donna in gonna possa fare il loro lavoro tanto bene quanto loro. E non credo che quel giorno sia molto lontano." TdA

all'immagine. Nonostante per convenzione si indica la proiezione dei fratelli Lumière come la nascita del cinema, la fascinazione degli uomini per le immagini risale a molti anni, se non addirittura secoli, prima. Autori come Werner Herzog evidenziano nel film documentario *Cave of forgotten dreams (Id., 2011)*, come le immagini rupestri della grotta di Chauvet possano essere considerate delle vere e proprie messe in scena di situazioni di caccia. Alcune delle immagini sembrano cercare di riprodurre il movimento secondo i canoni del futurismo e l'utilizzo delle torce permette di focalizzare l'illuminazione su specifici frammenti dell'immagine rupestre, in modo del tutto simile alla proiezione attraverso la macchina da presa. Questo può essere definito a pieno titolo un esempio di *protocinema* (Uva e Zagarrìo, 2020, p. 64). Un discorso analogo può essere fatto anche per uno dei miti che più ha condizionato la cultura occidentale. Secondo il mito della caverna di Platone, un gruppo di uomini è tenuto prigioniero dentro una caverna di cui non è visibile l'uscita. Le ombre proiettate sul fondo della caverna delle persone che si muovono all'esterno sono l'unico segno di vita che i prigionieri conoscono, e la loro natura è del tutto simile a quella delle ombre proiettate sullo schermo del cinema. La struttura della grotta di Platone e della grotta di Chauvet ricordano in tutto e per tutto ad una sala cinematografica moderna, coinvolgendo lo spettatore attraverso i sensi e creando un'ambiente per esperire le immagini nella loro totale immersione. Nei secoli successivi non ci giungono notizie di invenzioni o avanzamenti nella tecnica della riproduzione delle immagini, fino al XI secolo con le ricerche sulla camera oscura dell'arabo Alhazen e successivamente di Leonardo da Vinci. Tra gli anni Dieci e Venti del diciannovesimo secolo assistiamo alle prime esperienze fotografiche di Nicéphore Niépce, che con *Vista dalla finestra a Le Gras* (Saint-Loup-de-Varennes, Francia, 1826-27) riesce ad imprimere per la prima volta in modo permanente un'immagine della sua abitazione. Ma quello che può essere considerato il primo tentativo di realizzare delle immagini in movimento, o che almeno ritraggono il movimento, va attribuito a Eadweard Muybridge. Nel 1874 Muybridge viene convocato dal governatore della California, Leland Stanford, per studiare il movimento di un cavallo in corsa. Il dibattito che accendeva gli studiosi di Palo Alto cercava di capire quali zampe, e in che modo, erano sollevate durante la corsa di un cavallo. La soluzione di Muybridge

fu quella di predisporre ventiquattro macchine fotografiche una dopo l'altra, che si azionavano grazie ad una cordicella che il cavallo spezzava passando davanti all'obiettivo. Queste istantanee del passaggio del cavallo furono poi ricomposte da un altro apparecchio di Muybridge, lo *zoopraxiscopio*, effettivamente rappresentando la corsa del cavallo (figura 1.1).

Altrettanto importante ma perso nella storia tra altre invenzioni più fortunate, è il lavoro di Étienne Jules Marey. Fisiologo per professione ma appassionato di fotografia, sperimenta dei nuovi modi per utilizzare l'immagine a scopo medico. Nel suo saggio *Le mouvement* (1894) viene pubblicata una foto di Marey che impugna un fucile da caccia modificato tramite l'applicazione di una macchina fotografica. Questo meccanismo permetteva, premendo il grilletto, di scattare una serie di fotografie, con le quali poter studiare il movimento degli uccelli in volo (figura 1.2).

Era il 1882, e i fratelli Lumière, considerati i fondatori del fenomeno cinematografico, avevano appena iniziato le loro sperimentazioni con il *cinématographe*.

Insieme ai fratelli Lumière, un altro nome sale al pantheon della storia del cinema, è quello di Georges Méliès. Nel 1888 Méliès gestisce il Théâtre Robert-Houdin, famoso a Parigi per gli spettacoli di prestigio, danze bizzarre e gag. Egli intuì subito le potenzialità che le proiezioni, dette anche vedute, dei Lumière avevano ignorato, ossia la possibilità di sfruttare i trucchi dei giochi di prestigio per raccontare storie di fiaba e magia. Mentre i fratelli Lumière concentravano i loro lavori su momenti di vita quotidiana e comune, con pellicole come *L'Arrivée d'un train à La Ciotat* (*L'arrivo di un treno alla stazione di La Ciotat*, 1896), o scenette comiche, come *L'arroseur arrosé* (*L'innaffiatore annaffiato*, 1895), le opere di Méliès furono dedicate a racconti di fantasia come l'atterraggio sulla Luna in *Le Voyage dans la lune* (*Viaggio nella Luna*, 1902) o poveri sognatori tormentati da ragni giganti di *Une nuit terrible* (*A terrible night*, 1896). Tra gli stratagemmi adottati da Méliès è possibile annoverare una semplice messa in pausa della registrazione, per dare la possibilità agli attori di sparire o comparire improvvisamente sulla scena, ma anche incredibili sovraimpressioni che permettono di giocare con lo sdoppiamento dei corpi. Nel 1896 Georges Méliès fonda la società Star Film, grazie alla quale riesce ad

allestire un teatro di posa per la realizzazione di pellicole. Si trattava di una struttura in vetro adibita alla recitazione per le vedute, che sfruttava la luce naturale e all'interno della quale furono creati oltre 500 titoli. Tuttavia, il declino della Star Film si presenta molto presto, perché non è in grado, come non sono in grado i fratelli Lumière, di rispondere al crescente disinteresse che sta riscontrando il cinema. In questo periodo infatti il cinematografo era riservato alla classe medio-alta, che aveva le risorse temporali e finanziarie per recarsi nei caffè o nei luoghi di proiezione. Tuttavia le proiezioni erano tutte simili le une alle altre: le pellicole si deterioravano facilmente e per questo venivano realizzati film più o meno uguali da sostituire quando una veduta era troppo rovinata; in questo modo si poteva assistere a centinaia di treni che entravano in centinaia di stazioni, ma la storia non procedeva oltre; in aggiunta le pellicole dei fratelli Lumière duravano solamente 50 secondi, permettendo proiezioni che duravano dai 20 ai 30 minuti; un ulteriore elemento che ha presto annoiato gli spettatori riguarda il linguaggio filmico, le storie rappresentate si svolgevano all'interno di un'inquadratura fissa che non prevedeva il movimento della camera, rendendo il tutto alquanto statico; inoltre il proiettore produceva una luce intermittente fastidiosa. Nel complesso il cinema stava perdendo l'effetto di novità, e questo portò all'adozione di nuove strategie di mercato, in particolare l'abbassamento del prezzo del biglietto, che a sua volta spostò i luoghi di proiezione delle pellicole dai caffè e salotti della Parigi aristocratica alle baracche degli ambulanti e i teatri di varietà, trasformando il cinema in un'attrazione circense. Come è possibile vedere da una rapida successione di momenti, parlando di cinema, o di *protocinema*, non è possibile indicare con chiarezza un unico contributo rilevante che faccia dire con assoluta certezza qual è il momento di nascita del fenomeno. Si tratta invece di contributi collettivi, come spesso accade per le invenzioni, di tecnici o appassionati che modificano i macchinari già esistenti per rispondere a nuove esigenze o per differenziare l'esperienza offerta.

All'inizio del nuovo secolo i film prendono una piega più narrativa, con film come *The great train robbery* [1903], di Edwin S. Porter, che deve la sua importanza ad un'inquadratura particolarmente suggestiva di uno dei banditi che guarda verso la telecamera mentre spara un colpo di pistola. Nonostante l'assenza di movimenti di

camera, la bidimensionalità di alcuni fondali e le performance teatrali, il film può essere considerato un momento importante per la narrazione cinematografica, anche se negli stessi anni l'Unione Sovietica si stava imponendo come uno dei capoluoghi più importanti della storia del cinema. Registi come Sergej Michajlovič Ėjzenštejn, Lev Vladimirovič Kulešov e Dziga Vertov sperimentano nuove tecniche di montaggio che vanno a creare la Sovietic Montage Theory (Uva e Zagarrìo 2020, p. 166). Per comprendere la portata rivoluzionaria del montaggio sovietico è importante comprendere come nel resto del mondo era affrontato il montaggio delle scene. Soprattutto durante gli inizi della storia del cinema, il pubblico non possedeva ancora le competenze per leggere e decifrare le immagini che gli si presentavano davanti. Per questo era possibile, e quasi necessario, assistere alla doppia ripetizione di un'azione, per dare l'idea della continuità del movimento: quando un personaggio doveva uscire da una stanza attraverso una porta, veniva ripreso nell'atto di aprire la porta e attraversarla, per poi essere ripreso nell'inquadratura successiva dall'esterno mentre apre la stessa porta e la attraversa. Questo tipo di montaggio non viene utilizzato nell'Unione Sovietica, che adotta tecniche decisamente più moderne, grazie al contributo dei registi Ėjzenštejn, Kulešov e Vertov. Il primo dei tre registi russi, deve la sua notorietà alle riflessioni sull'importanza dei vuoti, e in particolare degli stacchi di nero che separavano una scena dall'altra come fonte di significato per le immagini². Le sue teorie furono alla base delle opere di Kulešov, che dà il suo nome ad un esperimento che risulterà nell'*Effetto Kuleshov*. Questo esperimento consiste nel presentare agli spettatori l'immagine di un attore, con l'immagine di un piatto di minestra, una bambina in una bara, o con la foto di una donna. A questo punto ai partecipanti viene chiesto quali emozioni riflette lo sguardo dell'attore. Le risposte sono inesorabilmente legate all'immagine associata di volta in volta: le persone che avevano visto un piatto di minestra riportavano come emozione la fame, gli spettatori che avevano visto la bambina deceduta esprimevano tristezza, mentre le persone alle quali era stata presentata l'immagine della donna, riportavano espressioni di desiderio. Tuttavia si è

² *La scuola del montaggio sovietico*, in *brevestoriadelcinema.org*, di Mariniello Piergiorgio, <https://www.brevestoriadelcinema.org/>

poi rivelato che l'immagine del volto dell'attore non cambiava, ma che anzi l'attore stesso era stato istruito a tenere un'espressione rilassata e neutra. Questo esperimento mette in rilievo come gli spettatori, fin'ora creduti incapaci di comprendere le sfumature di significato delle immagini e per questo sempre accompagnati dalle cartoline tra una scena e l'altra, siano in grado di riempire i vuoti narrativi e dare senso alle immagini. È la nascita del dramma. Ma è con *Bronenosets Potemkin* (*La corazzata Potemkin*, 1925) di Sergej Ėjzenštejn che si vede questo aspetto applicato alla pratica filmica. In una scena particolarmente emotiva, una carrozzina con all'interno un neonato cade dalla scalinata della piazza, mentre l'inquadratura alterna primi piani di soldati, panoramiche e movimenti di macchina. Il tutto è accompagnato da performance realistiche che vanno a sostituire le teatralità adottate fino a quel momento.

Nel 1927 viene introdotto il sonoro, con il film *The jazz singer* (*Il cantante di jazz*, 1927) di Alan Crosland (Bertetto, 2006, p. 100). Le apparecchiature necessarie per registrare il suono sono ingombranti e difficili da maneggiare, per questo è necessaria la creazione di *sound studios*. Questo a sua volta richiede un complesso meccanismo di gestione e organizzazione delle risorse, al quale risponde il nuovo creato *studio system*. Intorno agli anni Trenta l'industria cinematografica è gestita da cinque grandi compagnie: Metro Goldwyn Mayer, Paramount, RKO, Warner Bros, 20th Century Fox (Bertetto, 2006, p. 102). Questo porta innumerevoli vantaggi economici che risultano in 400 *motion pictures* all'anno per una media di 90 milioni di spettatori alla settimana. Sono gli anni dello *star system*, dei divi come Greta Garbo e Marlon Brando. Ma sono anche gli anni che portano alle guerre mondiali, che mostrano all'umanità intera la sua caducità: il ronzio della macchina da presa viene sostituito dal ronzio delle armi al fronte, il buio appartato della sala cinema viene affiancato dal buio delle trincee, mentre le pellicole raccontano storie di orgoglio nazionale che influenzano milioni di menti. È in questo clima che vede la luce la pellicola *The Birth of a Nation* (*La nascita di una nazione*, 1915), di David Wark Griffith.

La fine della Prima guerra mondiale porta ad un nuovo punto di vista al cinema, che assume il compito di raccontare la vita dei giovani come arte non contaminata dai canoni delle origini. Il cinema comincia a riferirsi a sé stesso con il termine di avanguardia,

intendendo un atteggiamento di attuazione di nuove poetiche o nuovi modi espressivi, in contrasto, apparente o effettivo, con la tradizione e il gusto corrente³. Fernand Léger, in un articolo sul suo film *Ballet mécanique (Id., 1924)* dice che *“La storia dei film d’avanguardia è molto semplice. È una reazione diretta contro i film fondati sulla sceneggiatura e sul divo.”* (Uva e Zagarrìo, 2020, p. 147). In un passaggio poco più avanti dice che *“il denaro è contro l’arte, gli eccessi di mezzi tecnici sono contro l’arte”* (Uva e Zagarrìo, 2020, p. 147). Con il termine “denaro”, egli si riferisce all’intera dimensione commerciale dell’impresa cinematografica: rifiutare la sceneggiatura, il divo e il denaro è rifiutare la struttura industriale del cinema prodotto per il pubblico, a favore di un sistema che supporta i registi e le loro decisioni artistiche ed espressive. È un dilemma quanto mai moderno, che vede i registi, fino a quel momento considerati meri esecutori tecnici, scontrarsi con il sistema degli *studios* e delle grandi compagnie, che sono ben disposte a rinunciare alle sfumature artistiche ed espressive per creare pellicole adatte al pubblico e certamente più redditizie. Il cinema vuole quindi diventare uno strumento per ricercare le potenzialità della visione di nuovi specialisti del racconto. La storia del cinema d’avanguardia va inserita nel più ampio spettro della crisi degli intellettuali e degli artisti nella società industriale, in un momento storico che vede la meccanica e la tecnica ottenere un sempre maggiore ruolo nella società a scapito dell’apporto artistico. Per questo si cerca di opporsi al sempre maggiore peso delle macchine con un approccio intersezionale, che vede il coinvolgimento di tutte le arti nella creazione di un unico prodotto finale. È il caso di Arnold Schönberg, compositore, che fu coinvolto nella realizzazione della colonna sonora di alcuni film mentre affermava che la parte sonora di un film non è una semplice addizione all’immagine, ma uno strumento nuovo e autonomo per l’espressione artistica (Uva e Zagarrìo, 2020, p. 153). Inizia così un periodo di continue influenze tra le varie arti, che prendono ispirazione le une dalle altre per creare opere sempre più multidisciplinari: il futurismo italiano, l’espressionismo tedesco e le avanguardie sovietiche sono i principali influenzatori delle opere cinematografiche. Durante la Seconda guerra mondiale, è possibile vedere una crescente chiusura dei confini commerciali per quanto riguarda lo scambio di pellicole: paesi come la Germania

³ Per una definizione di “avanguardia” si è fatto riferimento al vocabolario Treccani.

e la Russia impediscono l'acquisto delle pellicole straniere, a favore di uno sviluppo, seppure limitato, della produzione nazionale. Ma la Seconda guerra mondiale porta anche una nuova consapevolezza. I registi che hanno vissuto il conflitto desiderano dare una nuova ondata di rivoluzione al linguaggio cinematografico. Film come *Sommaren med Monika* (*Monica e il desiderio*, 1953), di Ingmar Bergman affrontano la narrazione filmica con un approccio più psicologico verso la nuova figura femminile che si sta andando a formare in quegli anni.

Durante gli anni Sessanta si affermano autori come Jean-Luc Godard, Akira Kurosawa e Luis Buñuel, che, ognuno con le sue personali vedute artistiche e narrative, danno forma al cinema della seconda metà del Novecento. Le loro caratteristiche stilistiche aprono la strada ad una nuova ondata di cinema che solamente i più giovani cineasti della Nouvelle Vague sapranno affermare con la forza necessaria. Il termine Nouvelle Vague, dal francese letteralmente Nuova Ondata, fu utilizzato per la prima nel 1957 nella rivista *L'Express*, e vuole indicare tutti quei registi che rivendicano il loro ruolo di creatori artistici in contrapposizione con il cinema dei padri, cioè contro i canoni e le regole cinematografiche del periodo. Tra i registi del movimento è possibile ricordare Claude Chabrol, Alain Resnais, Francois Truffaut, e Jan-Luc Godard, chiamati anche «i giovani turchi» per la loro vena rivoluzionaria e dissacratoria dell'arte cinematografica. Nonostante le loro peculiari caratteristiche, quello che li accomuna è la profonda conoscenza e ammirazione verso il cinema americano e registi come Hitchcock, Ray e Rossellini; una potente vena di realismo disinibito nel racconto filmico; un uso rivoluzionario delle tecniche di montaggio come il fermo immagine del finale di *Les Quatre Cents Coups* (*I 400 colpi*, 1959), di Francois Truffaut, o i salti di montaggio, le digressioni e domande alla macchina da presa, il rifiuto del campo controcampo dei film di Godard; l'abbandono dei teatri di posa a favore delle riprese in esterno, dove la realtà può essere catturata senza essere ricreata artificialmente. Il manifesto della Nouvelle Vague si deve ad un elaborato di Truffaut *Su una certa tendenza del cinema francese*, che nel 1954 si scaglia contro il cinema francese dei padri, il suo linguaggio convenzionale e gli adattamenti letterari leziosi e poco adatti al grande schermo, a cui è necessario opporsi con una rielaborazione creativa del testo di partenza, pronto ad

essere rivisto senza giungere ad una soluzione finale. Godard, Truffaut e i loro compagni portavano nelle sale le mode, gli atteggiamenti e le vicende di un pubblico giovane che vede il cinema non solo come passatempo domenicale, ma anche come strumento di educazione e cambiamento sociale; sono gli stessi anni delle movimentazioni culturali che protestano per condizioni sociali a favore delle classi più deboli. Nel frattempo il Paramount Case ha portato alla caduta dello *studio system*: la nota casa di produzione venne citata in tribunale nel 1948 perché praticava il *block booking*. Questa pratica di monopolio poco legale prevedeva la stipulazione di contratti con le sale cinematografiche per la proiezione di una serie di film della stessa casa di produzione, ottenendo così il diritto di proiettare un film di particolare successo (Bertetto 2006, p. 135). Ora, non solo la Paramount, ma anche le altre case di produzione, non possono più ricorrere a questo metodo per assicurarsi la vendita dei film e ciò causa il crollo dello *studio system* e la fine della Golden Age di Hollywood. Gli anni Sessanta vedono quindi molti registi costretti a volgersi all'ambito freelance, mentre i pubblici calano di numero e cambiano notevolmente. I nuovi spettatori non vogliono più vedere i film classici, né sono soddisfatti dai film d'essai, rifiutando con maggior impeto le grandi produzioni, ritenute stantie e prive di valore. Non solo questo, ma la diffusione sempre maggiore delle televisioni nelle case delle famiglie, rallenta la voglia di andare al cinema. La New Hollywood portò alla ribalta temi ritenuti fino ad allora tabù, anche secondo i canoni della Nouvelle Vague: inquietudini e dipendenze dei giovani adulti, la sessualità esplicita, le differenze di genere, e le discriminazioni etniche. Registi come Martin Scorsese, Steven Spielberg, Francis Ford Coppola, Brian De Palma, Stanley Kubrick, John Cassavetes, Terrence Malick, creano pellicole come *Bonnie and Clyde (Gangster Story, 1967)*, di Arthur Penn, *The Graduate (Il laureato, 1967)*, di Mike Nichols, *Easy Rider (Easy Rider - Libertà e paura, 1969)*, di Dennis Hopper, *Chinatown (Id., 1974)*, di Roman Polański, *The Godfather (Il padrino, 1972)*, di Francis Ford Coppola, *Taxi Driver (Id., 1976)*, di Martin Scorsese, *The Exorcist (L'esorcista, 1973)*, di William Friedkin, e *2001: A Space Odyssey (2001: Odissea nello spazio, 1968)*, di Stanley Kubrick, con uno studio realistico dei personaggi, nuove altezze nei generi dell'horror e del mystery, anticipando i più moderni blockbuster. Tra le tecniche maggiormente rivoluzionarie in film che

raccontavano di anteroi sommersi dalle azioni della vita quotidiana, si possono ricordare i colori desaturati e cupi, le riprese in esterno con illuminazione naturale, movimenti di camera a mano che sporcano l'inquadratura, flashback o flashforward; il tutto per raccontare la vita dell'uomo moderno che non produce cambiamento ma fa emergere i finali sospesi della vita di tutti i giorni.

Gli anni Settanta vedono la nascita e il prepotente uso degli effetti speciali, che fanno il loro debutto con film come *Jaws (Lo squalo, 1975)*, di Steven Spielberg e la saga di *Star Wars (1977)*, di George Lucas, e dall'inizio del nuovo secolo, nuovi apparati tecnici vennero creati per lo studio e lo sviluppo delle immagini in computer grafica. È il caso della Lucas Film, che finanziò un'intera divisione per la realizzazione di effetti speciali, ma la stessa situazione si ripete anche con *The Matrix (Matrix, 1999)*, di Lana e Lilly Wachowski, che alla vigilia del nuovo secolo si pone come interprete del nuovo gusto cinematografico, amalgamando tutte le novità tecniche e stilistiche fino ad ora sviluppate.

Per raccontare con precisione tutti gli aspetti che hanno caratterizzato la storia del cinema non bastano certamente le pagine fin'ora utilizzate, tanto meno se si vuole evidenziare l'importanza sociale che i fenomeni hanno avuto nel corso dei secoli. Si noti infatti come i nomi fino ad ora ricordati, sebbene in numero molto limitato, sono solamente di autori e registi uomini, e quindi escludono l'ingente contributo femminile alla creazione cinematografica. Questo tuttavia non nega l'importante presenza di figure femminili all'interno dell'industria filmica, spesso trascurata e ignorata a favore di una narrativa che vede gli storici concentrarsi sull'apporto che inventori, autori, artisti, generalmente uomini, hanno lasciato alla storia. Per questo si è imposta, alla finestra della società, l'urgenza di raccontare e mostrare l'impronta che le donne hanno lasciato nella storia, in questo caso, nella storia del cinema: dalle registe e attrici che hanno contribuito a plasmare il cinema per come è conosciuto oggi, alle teoriche che hanno trasformato il modo in cui gli accademici e gli spettatori guardano ai film e al cinema. Oggi, è sempre più importante l'impegno per ricordare e attribuire il giusto riconoscimento alle donne che hanno lasciato la loro impronta nel cinema, ma il cui nome è stato perso nel tempo.

Nelle prossime pagine di questo elaborato sarà possibile approfondire le figure di donne il cui contributo nella storia del cinema è stato fondamentale: dopo una discussione sulle teorie analitiche femministe, sarà possibile trovare una digressione sulle spettatrici che seguivano il cinema nella prima metà del Novecento, e sulle dive e attrici che più di altre hanno incarnato i valori del cinema maschile delle origini. Da ultime, ma non per importanza, saranno discusse le figure delle donne registe, spesso dimenticate e difficilmente accreditate, che con i loro lavori hanno contribuito alla creazione di canoni estetici o stabilito primati non riconosciuti dalla storia. Queste digressioni assumono importanza nell'ottica di una più profonda comprensione dell'argomento principale di questo elaborato. Discutere e intendere il *female gaze* non è possibile se prima non si analizza la situazione sociale nella quale navigavano le donne durante gli anni dello sviluppo del cinema: da donne spettatrici a donne spettacolo, da accademiche fino alla figura di donne registe.

1.2 Echi di femminilità

La presenza delle donne nella storia del cinema è sempre stata imponente ma fortemente ignorata. Le donne hanno tentato di ritagliarsi uno spazio attraverso i secoli per mostrare le loro capacità e abilità creative ma si sono spesso scontrate con una società che non permetteva loro di ritagliarsi questo spazio, proponendo ragioni di inferiorità intellettuale e incapacità pratiche. Ma la strada per i diritti delle donne fu intrapresa per la prima volta con la nascita del femminismo, un movimento politico ideologico e sociale il cui obiettivo era criticare la condizione tradizionale della donna e ottenere una collocazione sociale paritaria tra i generi, sia in ambito pubblico che nella sfera privata⁴. Esempio di questi movimenti, sono i cortei e i comitati per il voto femminile, che durante la seconda metà dell'Ottocento si impegnavano per l'ottenimento del diritto di voto per le donne di ogni classe sociale. Questo sforzo viene universalmente riconosciuto come il femminismo di prima ondata. Quando le donne ottennero il diritto di voto, si manifestarono chiare alle dimostranti le infinite possibilità che si aprivano alle donne, ma sempre più chiare erano anche le possibilità precluse a

⁴ Per una definizione di "femminismo" si è fatto riferimento al vocabolario Treccani.

questa classe sociale, che lentamente stava occupando nuovi ruoli nell'apparato sociale. Tra gli anni Sessanta e Settanta, le rivoluzioni sociali hanno coinvolto ogni aspetto del tessuto sociale portato ad una grande conversazione sul ruolo della donna, dando inizio al femminismo di seconda ondata: sempre più giovani della nuova generazione erano in grado di entrare negli ambiti accademici, accusando le leggi che discriminavano i generi. Una parte dell'interesse sulle differenze di genere si è concentrato sugli studi dei film, che nel frattempo vivevano un'importante rivoluzione stilistica e tematica. Le pellicole e i prodotti cinematografici cominciarono ad essere esaminati da un punto di vista femminista, senza tuttavia arrivare ad una serie di strumenti analitici definiti e universalmente riconosciuti. Ciononostante è possibile raggruppare queste metodologie di analisi, lettura e ri-lettura dei film con il nome di Feminist Film Theories. Tra le accademiche che più di tutte hanno contribuito a dare forma alle teorie cinematografiche femministe ci fu Annette Kuhn, che nel suo libro *Women's Pictures: Feminism and Cinema* (1982) definisce un nuovo cinema che ha come audience di riferimento le *new women*, le donne lavoratrici della nuova classe operaia.

Le Feminist Film Theories sono solitamente divise in varie fasi, che prevedono una concentrazione delle argomentazioni prima sulla rappresentazione della figura femminile, poi sull'applicazione delle teorie psicoanalitiche di matrice freudiana all'analisi del film e il concetto di *female gaze*, e infine sul contro-cinema creato e dedicato alle donne.

L'inizio della prima fase delle Feminist Film Theories può essere collocato intorno al 1968 e trova una sua conclusione nel 1974, con lo scoppio delle rivoluzioni giovanili, che spostano il dibattito basato sulle differenze di classe sociale alle differenze di genere e alla loro rappresentazione. I punti principali degli accademici della prima fase dei Feminist Film Studies sono la prevalenza del punto di vista *male centric* nella narrazione e la conseguente oggettificazione della donna e del suo personaggio nel film. Nel libro *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies* (1974), Molly Haskell avanza la critica, che ora è ampiamente considerata come un dato di fatto, secondo la quale i film sono una rappresentazione della realtà sociale e gli spettatori riconoscono tale rappresentazione come vera, cercando di conformarsi il più possibile. Durante il

femminismo di prima ondata, è possibile accorgersi come i film fino a quel momento realizzati offrissero rappresentazioni di donne come oggetto del desiderio maschile, prive di potere d'azione, e limitate da nozioni di genere: le due sole rappresentazioni che erano presentate, o forse permesse, al cinema, sono quelle di donna vergine e donna vamp. I due personaggi sono l'uno l'opposto dell'altro e non è prevista una via di mezzo. Ovviamente le due figure hanno un destino diverso, come diverso è l'approccio che i personaggi hanno nei loro confronti: la vamp, o donna vampiro, è il nemico, il personaggio che si oppone all'eroe e che soffrirà i traumi della sconfitta, mentre la donna-vergine è elogiata per la modestia e la sobrietà. Haskell riflette inoltre sul fatto che alcuni dei film dei primi anni rappresentavano donne in posizioni che nella realtà della società erano precluse alle donne reali. Film come *Now Voyager* (*Perdutamente tua*, 1942), di Irving Rapper e *Stella Dallas* (*Amore sublime*, 1937), di King Vidor raccontavano le storie di donne che solo apparentemente sono in grado di decidere il loro destino, ma che in realtà hanno come unica caratteristica l'autocommiserazione. Questi film, solitamente western, polizieschi, o film di guerra, prevedevano eroine che prendevano su di sé le caratteristiche maschili dell'azione e dell'autonomia, ma verso la fine della pellicola avevano pianto talmente tante lacrime da dover ricorrere all'aiuto dell'eroe maschio per risolvere la trama. È quindi possibile vedere come una donna che non rispetta la propria posizione e gli stereotipi di genere ad essa legati, finisce con il soffrire le conseguenze di tale sovversione. Tali rappresentazioni ricordano alle spettatrici donne quali sono le aspettative che devono soddisfare e cosa accade loro se cercano di sovvertire lo status quo.

La seconda tappa degli studi cinematografici femministi è considerata avere inizio nel 1975 e concludersi all'inizio degli anni Ottanta. Cruciale per la seconda ondata di Feminist Film Theory è il paper di Claire Johnston, che scrisse il saggio *Women's cinema as counter-cinema* all'interno della raccolta *Feminist Film Theory: A Reader* (Thornham Sue, 1999). Nell'articolo emerge l'intenzione di approcciarsi al testo filmico con un metodo semiotico di analisi della rappresentazione delle donne e non più con una semplice analisi iniziale dell'immagine filmica. Studiando la posizione delle donne all'interno dell'inquadratura, l'uso delle luci, i costumi e in generale l'iconografia

dedicata ai personaggi femminili, Claire Johnston può affermare che il punto di vista con cui sono creati i film è puramente maschile e che le donne presenti sulla pellicola sono ritratte solamente come oggetti del desiderio, prive di autonomia d'azione. La proposta di Johnston è quindi quella di sviluppare un «contro-cinema» che utilizzi delle tecniche di cui il *male cinema* non si è appropriato: è necessaria una strategia che possa essere adottata per l'inserimento del *women's cinema* all'interno dell'industria cinematografica, senza che questo perda le sue caratteristiche intrinseche di contro-cinema.

Un'altra figura molto significativa per la seconda fase dei Feminist Film Studies è Laura Mulvey, che con il saggio *Visual pleasure and narrative cinema* (1975) analizza la relazione tra spettatore e cinema. Diversamente da Johnston, Mulvey era interessata alla rappresentazione della donna e come lo spettatore e la spettatrice si relazionavano ad essa. Il suo saggio diventa il fondamento delle teorie psicoanalitiche femministe in quanto lo studio prevede l'applicazione di alcune delle teorie freudiane sul piacere visivo e il voyeurismo. Mulvey identifica tre sguardi, che concorrono alla creazione di significato nell'immagine: il primo sguardo (*first look*), che comprende come i personaggi si guardano tra di loro, i loro rapporti e relazioni, e può essere tradotto nelle modalità con cui i personaggi maschili guardano i personaggi femminili; il secondo sguardo (*second look*) che prende in considerazione come gli spettatori guardano ai personaggi sullo schermo, e più nello specifico, come gli spettatori guardano i personaggi femminili che appaiono sullo schermo; il terzo sguardo (*third look*), lo sguardo della camera che sta filmando gli eventi della narrazione. Questi sguardi, nel corso della storia del cinema, sono andati ad identificarsi con lo sguardo dello spettatore maschio che guarda alla donna sullo schermo e che si identifica con il protagonista.

È secondo queste teorie che si arriva alla definizione dell'importanza di un *feminist counter cinema*, che sfrutti tecniche cinematografiche di realizzazione e rappresentazione per creare un discorso alternativo al cinema dell'industria mainstream. L'industria del cinema crea stereotipicamente i ruoli affidati alle attrici, che interpretano madri, figlie e mogli, con strumenti tecnici come le luci, la posizione nell'inquadratura, l'angolazione della camera da presa, per raccontare storie di

subalternità e dipendenza; al contrario, il *counter-cinema* afferma che si possono utilizzare gli stessi strumenti che oggettificano le donne per dare loro una rappresentazione caratterizzata da autonomia e potere d'azione. Claire Johnston infatti ha affermato:

«Alternative forms and experimental techniques are used to encourage audiences to critique the seemingly transparent images on the screen and to question the manipulative techniques of filming and editing»⁵ (Johnston, 1999)

Mentre la prima fase di Feminist Film Studies adottava un approccio sociologico all'analisi del film, la seconda fase e i suoi sviluppi successivi ha adottato strumenti analitici con fondamento più psicoanalitico basato sulle teorie di Freud. Questo porta ad una dimensione differente che sposta il dibattito su un territorio che può sembrare avere un fondamento scientifico ma che ascrive i fenomeni i comportamenti umani nella sfera sessuale, all'interno della quale la donna assume una posizione di subordinazione rispetto agli uomini. Tuttavia nonostante le critiche delle Feminist Film Theory non concordassero pienamente con Freud, l'utilizzo delle sue teorie psicoanalitiche fu largamente impiegato.

1.3 Spettatrici e dive

Prima di sviluppare un discorso sulla posizione che le donne occupavano dietro la macchina da presa, è opportuno indagare la posizione che esse assumevano in quanto spettatrici e attrici del grande schermo, e questo si può comprendere analizzando il clima sociale che ruota attorno agli anni dell'invenzione dell'immagine in movimento. La crescita dell'urbanizzazione del 1800 portò grandi cambiamenti nel tessuto sociale: sempre più giovani lasciavano le famiglie nelle campagne per trovare lavoro nelle città, dove potevano vivere la loro prima esperienza di indipendenza dalla famiglia e una nuova scoperta, il tempo libero. Queste nuove libertà contribuirono alla creazione di nuovi equilibri che prevedevano che i giovani adulti fossero per la prima volta autonomi nel gestire il loro tempo fuori dagli impieghi lavorativi, esplorando quello che la città ha

⁵ "Forme alternative e tecniche sperimentali sono utilizzate per incoraggiare il pubblico a criticare le immagini apparentemente trasparenti sullo schermo e a mettere in discussione le tecniche manipolative di ripresa e montaggio". *TdA*

da offrire e spendendo lo stipendio per le strade urbane. A questo si accompagna una crescente libertà nell'esplorazione sessuale, per la prima volta accessibile anche alle donne, che vivono in appartamenti con coetanee e non hanno la rete familiare ad imporre loro convenzioni sociali. Uno dei piaceri che la città può offrire alle giovani donne è andare al cinema.

Le prime proiezioni consistevano in immagini in movimento di paesaggi esotici e lontani, spettacoli di magia, gag comiche e immagini riprese attraverso il buco di una serratura. Ma come si è visto in precedenza, ben presto i contenuti delle pellicole si fanno più narrativi, mettendo al centro l'essere umano e il suo movimento, fino a far diventare centrale il concetto di riconoscimento. Questo concetto fu approfondito in *Identità e misconoscimento* da Mary Ann Doane, che individua tre tipi di identificazione cinematografica: l'identificazione con la persona ritratta sullo schermo, cioè come lo spettatore si identifica con il corpo e il personaggio dell'attore; l'identificazione di oggetti, azioni e persone come reali, cioè riconoscere che le cose rappresentate sullo schermo sono vere o verosimili; l'identificazione dello spettatore con il proprio atto di guardare, detta anche identificazione primaria (Doane, 2004). Nel cinema degli esordi è fondamentale il secondo tipo di identificazione, in particolare come lo spettatore si identifica con la *star* e gli attori sullo schermo: si tratta del fenomeno del divismo, nel quale i personaggi dello spettacolo vengono mitizzati e imitati dal pubblico con l'aspirazione di assumerne le caratteristiche⁶. Questo porta gli spettatori ad assumere atteggiamenti e comportamenti che sono sempre più simili a quelli dei divi, in un processo che cambia il rapporto schermo-spettatore e rende gli attori e le attrici personaggi altri da sé, per poter rappresentare figure attraenti per il pubblico. Questo fenomeno sembra aver colpito maggiormente le donne, che hanno visto nelle attrici del cinema una nuova sfera lavorativa redditizia ed emancipatoria, che offre riconoscimento e fama fuori dalle mura domestiche. Tuttavia l'attrazione che le donne provavano per il cinema venne fortemente condannata dal pubblico maschile borghese, che vedeva nella presenza delle donne in sala un pericolo. Il cinema infatti non veniva considerato un passatempo adatto alle classi sociali più benestanti, poiché si riteneva che le menti più

⁶ Per una definizione di "divismo" si è fatto riferimento al vocabolario Treccani.

deboli, dei bambini e delle donne, non fossero in grado di distinguere la rappresentazione proiettata sullo schermo dalla realtà dei fatti. In questo modo, al rapporto tra spettatrice e schermo, vengono attribuiti gli stessi pericoli e lo stesso degrado che pochi anni prima erano stati attribuiti alla cultura di massa, definita “inesorabilmente femminile” (Pravadelli, 2014, p. 11). Il legame tra cultura di massa e femminilità nasce sulla base della convinzione secondo cui l’arte è considerata una prerogativa maschile: le arti, quelle che hanno valore, come la musica, la pittura o la scultura, sono esclusiva degli uomini e per questo superiori ai frivoli passatempi delle donne. Ed è per questo che le donne al cinema sono considerate fuori posto, inadatte. Prima di tutto perché i loro capelli e le acconciature elaborate sovente impediscono agli spettatori di godere di una visione agevole, ma successivamente perché le donne reagiscono in modo molto più chiassoso alle scene del film. È facile immaginare che la scena del bandito che spara verso la camera, e quindi verso gli spettatori, di *The great train robbery* [1903] abbia suscitato reazioni energiche. Un'altra motivazione portata a favore dell’allontanamento delle donne dalle sale cinematografiche è che esse sono solite commentare le scene con il compagno o l’amica seduta accanto, impedendo così agli uomini di godersi in tranquillità la proiezione del film. A questa lamentela però è possibile dare una risposta abbastanza banale: le donne, sebbene libere di muoversi e spostarsi negli ambienti della società di fine Ottocento e inizi Novecento, vivevano ancora la maggior parte della loro vita quotidiana all’interno delle mura domestiche, ed è quindi possibile che cogliessero le proiezioni come un’occasione per creare rete sociale.

I mariti, la Chiesa e le amministrazioni civili, inoltre, vedevano nel buio della sala cinematografica un pericolo ben più insidioso del chiacchiericcio o dei capelli ingombranti. La narrativa spesso utilizzata in quel periodo era quella che prevedeva di presentare esempi ed istanze di donne che nella sala davano sfogo alle loro pulsioni sessuali o attivavano quelle degli uomini, ancora poco abituati a condividere lo spazio pubblico con la donna. In questi casi, la donna infedele, che scappava al cinema per avere un incontro erotico, o la spettatrice molestata e rapita per lavorare nelle case chiuse, sono le due figure che emergono maggiormente nel dibattito. Tuttavia questo

non è supportato dai dati e mostra solamente come l'opinione pubblica stesse faticando ad adattarsi alla presenza delle donne nella scena sociale. Nonostante queste rappresentazioni, le donne accorsero a vedere i *white slave films*, pellicole che raccontavano le vicende delle donne rapite e costrette alla prostituzione (Pravadelli, 2014, p. 13).

Dal canto loro, le donne vedono il cinema come uno spazio di intrattenimento moderno e sicuro, che facilita l'emancipazione dalla famiglia e nei rapporti con l'altro sesso. La prima ricerca sull'audience cinematografica, condotta da Emilie Altenloh nel 1913, evidenzia come le donne di tutte le classi sociali si recano al cinema, durante le pause dal lavoro e dopo lo shopping, e ne sono entusiaste. Ma i film proiettati non hanno come target audience le donne e pertanto le spettatrici devono apprezzare dei prodotti che hanno come pubblico finale gli uomini. Per questo molte pellicole sono concentrate sulla presentazione del corpo della donna in economia esibizionista: attraverso la rappresentazione del corpo erotizzato in movimento e attraverso lo sguardo in camera della donna. Nel cinema primitivo, erano effettivamente numerose le pellicole che riprendevano donne impegnate in esercizi ginnici o nell'atto di spogliarsi, con una prospettiva puramente voyeuristica e mirata al piacere sessuale maschile. Pellicole come *Trapeze Disrobing Act* [1901], di Fleming e Porter o *Pull Down the Curtains*, Suzie (*Id.*, 1903), di Wallace McCutcheon, oltre a catturare l'attenzione del pubblico grazie alla loro presenza nelle prime fasi delle proiezioni cinematografiche, mostrano i canoni che si andranno a confermare nei decenni successivi, di scopofilia e voyeurismo mirati al piacere maschile, in produzioni in cui l'unico ruolo della donna è quello di oggetto del piacere.

Come è già stato accennato, con il divismo cambia il rapporto che le donne hanno con il cinema e inizia un periodo, intorno agli anni Dieci del Novecento, durante il quale possono vedere nuove opportunità: i drammi mettono al centro la drammaticità dell'attrice, enfatizzano le differenze sessuali e i cambiamenti nei ruoli sociali dei generi. Le donne si vedono rappresentate sullo schermo come potenziale sociale, mentre per gli uomini sono un'attrazione erotica. La spettatrice del cinema degli inizi, deriva il suo piacere visivo dall'osservare gli stessi film che devono dare piacere agli uomini e che

quindi ritraggono i personaggi femminili come semplice oggetto del desiderio. Per Raymond Bellour, critico e storico del cinema la donna trova piacere nell'identificarsi con un soggetto la cui unica funzione è attirare il desiderio maschile. In altre parole il cinema ha una struttura patriarcale e la donna non può che identificarsi con la sua subordinazione.

Come è già stato accennato e come sarà approfondito più avanti, fondamentale per questo tipo di identificazione e riconoscimento, è il saggio di Laura Mulvey, che introduce il concetto di *female gaze* come tecnica di contro-cinema per permettere una rappresentazione delle donne libera dalle regole dello sguardo maschile (*male gaze*) e del retaggio patriarcale. Ma è necessario inserire le idee nel contesto della riflessione femminista degli anni Settanta; Mulvey afferma che il funzionamento delle strategie del *women's cinema* devono essere opposte a quelle del cinema narrativo e distruggerne il piacere visuale: il primo colpo è liberare lo sguardo della macchina da presa nella sua maternità nel tempo e nello spazio. Questa rottura può essere effettuata solo attraverso il rifiuto delle tecniche di ripresa e montaggio tradizionali. Adottando nuove, inedite e atipiche tecniche di produzione cinematografica è possibile rendere esplicite come le rappresentazioni su pellicola dei ruoli e dei rapporti di genere, non sono altro che rappresentazioni, e come tali possono cambiare in funzione della realtà che le circonda. Con queste parole esce il primo numero della rivista *Camera Obscura* nel 1976, organo ufficiale dei Feminist Film Studies:

“Il cinema femminista tramite l'articolazione narrativa o la sua rottura, fa riflettere sul processo significante e sulla figura e funzione dell'immagine della donna”.

La visione e lo sguardo maschile non sono state limitate alle figure sullo schermo, ma nei primi anni del cinema si protraevano anche fuori dai teatri e dai cinema. Molte attrici erano viste dai produttori solamente come modelli del piacere sessuale e molte di queste hanno basato la loro intera carriera nella loro capacità di rispondere ai canoni di bellezza imposti dagli uomini. In questa sede sarà possibile fare un breve riassunto di due figure che incarnano le convenzioni dello sguardo maschile e alle quali esse si

conformano: Marilyn Monroe e Jane Fonda. Entrambe le attrici sono state immortalate nell'Olimpo delle star hollywoodiane come *sex symbol*, non solo per le loro capacità e competenze interpretative, ma anche, e soprattutto, per il gossip che si è creato intorno alla loro vita privata e affettiva. Tuttavia in questo elaborato non saranno ripercorse con precisione le vicende biografiche delle attrici, ma verranno solamente evidenziati gli episodi rilevanti alla carriera e alla rappresentazione dei personaggi che interpretavano, per evidenziare la loro aderenza ai canoni del piacere visivo maschile.

1.3.1 Marilyn Monroe

Il suo sorriso è indimenticabile, i suoi capelli memorabili e l'abito bianco iconico. Ma per quale motivo Marilyn Monroe è ricordata come una delle più grandi attrici di Hollywood? Certamente i suoi film hanno ottenuto successo di pubblico e di critica, e la vita della star ha ispirato centinaia di opere cinematografiche e non solo. Le biografie che raccontano la sua vita sono innumerevoli, e cercano di indagare le vicende traumatiche che hanno portato alla morte dell'attrice.

Il recente film sulla vita di Marilyn Monroe, *Blonde (Id., 2022)*, di Andrew Dominik offre una profonda argomentazione della vita e delle vicende della Monroe, mettendo in evidenza, con uno stile straordinariamente personale, la duplicità del personaggio Marilyn Monroe e della donna dietro l'iconico sorriso. Molte altre opere hanno messo in luce la differenza tra la sfera intima e personale dell'attrice e il personaggio presentato alle telecamere e ai media: l'atteggiamento, l'abbigliamento e il comportamento generale dell'attrice erano rivolti ad un continuo nutrimento dell'immagine della *dumb blonde*, la bionda sciocca, che dipendeva da un uomo per risolvere i problemi o, più in generale, per indicarle come vivere la propria vita. In *Blonde*, uno dei personaggi commenta l'incontro con la Monroe dicendo: "She's nothing like I expected. She's so well-read"⁷, alimentando maggiormente la distanza tra il personaggio mediatico e la sfera personale.

Norma Jeane Baker Mortenson nasce nel 1926, e da subito la sua vita si presenta piena di ostacoli, dall'instabilità emotiva della madre all'assenza del padre, che causeranno

⁷ "Non è affatto come me l'aspettavo. È così colta". *TdA*

nell'attrice insicurezze e instabilità. La donna inizia la sua carriera nel mondo dello spettacolo come modella e il primo film che le fa guadagnare consenso di pubblico e critica arriva nel 1947, con *Dangerous Years (Id.)* di Arthur Pierson, dove ha interpretato una piccola parte. Ma il film che più di tutti ha consacrato il personaggio di Marilyn Monroe nelle scene cinematografiche e mondane di Hollywood è stato *Gentlemen prefer blondes (Gli uomini preferiscono le bionde, 1953)*, di Howard Hawks, nel quale interpreta la parte di una ballerina, il cui tratto caratteriale fondamentale è, ancora una volta, il fatto di essere una *dumb blonde*. Questo tipo di caratterizzazione seguirà la Monroe per tutta la sua carriera e la stessa attrice lo adotta nelle interazioni con i media e con il mondo dello spettacolo. Nella pellicola *Gli uomini preferiscono le bionde (1953)* i personaggi di Marylin Monroe e della co-star Jane Russel, sono presentate agli spettatori in uno numero di ballo nel teatro di Parigi in cui i loro movimenti evocano le pose e i comportamenti tipici delle pin-up (figura 1.3) (Mulvey 2013, p. 90).

Qualche anno dopo *Gli uomini preferiscono le bionde*, Marylin Monroe è impegnata nell'indimenticabile film *The seven year itch (Quando la moglie è in vacanza, 1955)* di Billy Wilder. Nella pellicola Tom Ewell interpreta Richard Sherman, un dirigente editoriale che decide di rimanere a casa per lavorare, mentre la moglie e i figli partono per le vacanze. Marylin Monroe interpreta *The Girl*, la ragazza, un personaggio che non ha nome e di una bidimensionalità allarmante, che occupa l'appartamento sopra la casa di Sherman. L'uomo, scontento della sua situazione matrimoniale, fatica a restare fedele alla moglie dopo tanti anni di matrimonio, sette appunto, e comincia a corteggiare il personaggio di Marylin Monroe, invitandola al cinema. Questa scena rappresenta quanto di più voyeuristico è possibile vedere in un film degli anni Cinquanta e risponde senza ombra di dubbio allo sguardo maschile nel cinema: i due personaggi sono seduti nella sala buia del cinema, mentre Sherman squadra la ragazza ammirandone le forme, con un evidente desiderio sessuale. Secondo la critica mossa da Mulvey, questa rappresentazione permette allo spettatore di identificarsi nello sguardo attivo e dominante di Sherman e trarre piacere nella visione del corpo dell'attrice (Mulvey 2013, p. 93). Nelle scene successive i due protagonisti escono dal cinema e la ragazza attraversa una grata della metropolitana, da cui si genera una corrente d'aria ogni volta

che il treno si avvicina. Nell'iconica scena, Marilyn Monroe cerca di abbassare il vestito bianco per mantenere un certo grado di modestia, ma invano (figura 1.4). Gli spettatori possono ammirare, attraverso gli occhi del protagonista maschio, la bellezza del corpo della Monroe, che viene quindi rappresentata come un oggetto del piacere maschile. Il fatto che il personaggio femminile non abbia un nome proprio ma venga definito solo attraverso un pronome personale che si riferisce ad un oggetto, rinforza maggiormente l'oggettificazione e la de-soggettificazione della ragazza. Inoltre quello che rende il personaggio privo di qualsiasi *agency* nella storia è la completa ignoranza della carica sessuale che la Monroe porta nel personaggio: la ragazza infatti è ingenua e naïve e non riesce a comprendere come le attenzioni del signor Sherman siano causate dal desiderio dell'uomo di ottenere una conquista sessuale. Allo stesso modo la ragazza non ha compreso come l'idraulico, che l'ha aiutata quando è rimasta incastrata con il piede nella vasca da bagno, sia stato estremamente gentile e celere nell'intervenire, non per la bontà del suo cuore o per una particolare attenzione al servizio clienti, ma per la possibilità di vedere il corpo di Marilyn nella vasca: l'idraulico non era generoso era eccitato (Hayessen, 2016).

È interessante notare come l'episodio del vestito sollevato da una folata di vento non sia stato un'invenzione originale di Billy Wilder. Già negli anni del cinema dei pionieri è possibile trovare una pellicola che ritrae lo stesso avvenimento. *What Happened on Twenty-third Street, New York City* [1901] di Fleming e Porter, riprende una strada di New York che diventa teatro di uno spettacolo del corpo femminile. La macchina da presa è posta sul marciapiede e inquadra il movimento di pedoni e auto che attraversano l'inquadratura, che, in quanto fissa, non privilegia nessun soggetto particolare. Dal fondo si vede avvicinarsi verso il centro dell'inquadratura una coppia di passanti, che si dirige verso una grata sul pavimento del marciapiede. L'aria che proviene dai sotterranei alza la gonna della donna rivelandone le gambe (Pravadelli, 2014, p. 18). Si tratta di una primitiva versione della scena di *Quando la moglie è in vacanza* (1955) ma non ci sono fonti che testimoniano una volontà da parte di Wilder di citare questa pellicola. Tuttavia questo inaspettato collegamento può mostrare come l'espedito della gonna alzata da

una folata di vento sia stato utilizzato allo scopo di mettere in mostra parti del corpo femminile per il puro piacere voyeuristico degli uomini.

1.3.2 Jane Fonda

Una diva dei nostri tempi, un'attrice che ha saputo ritagliarsi uno spazio oltre agli stereotipi che le erano stati assegnati, una donna che prende posizione nei conflitti del mondo. Due Academy Awards e innumerevoli premi, una filmografia a 360 gradi, e la capacità di reinventarsi sempre. Sono questi elementi che conferiscono a Jane Fonda un'energia travolgente e un notevole spessore sociale.

Jane Fonda nasce nel 1937 e l'amore per il cinema nacque con l'incontro con Lees Strasberg, attore, regista e produttore. Il debutto di Fonda avviene nel 1960 con *Tall Story (In punta i piedi, 1960)*, di Joshua Logan, mentre quattro anni dopo l'attrice viene ripresa senza veli in *La ronde (Il piacere e l'amore, 1964)*, di Roger Vadim, mostrando per la prima volta il carattere sbarazzino e le capacità attoriali della Fonda. Tuttavia è con il film del 1968 che Vadim, allora suo marito, fa di lei un *sex symbol* universale e lancia la sua popolarità. Si tratta della pellicola *Barbarella (Id., 1968)*, tratto dall'omonimo fumetto francese che vede l'attrice interpretare la parte dell'eroina Barbarella. La donna ha ricevuto l'incarico dal presidente della Terra di partire alla ricerca dello scienziato cattivo Durand Durand, che sta costruendo un'arma di distruzione di massa: il compito di Barbarella è rintracciarlo e fermarlo. La viaggiatrice spaziale parte allora sulla sua navicella ma questa si schianta su un pianeta e la donna viene attaccata da alcuni inquietanti bambini che vogliono ucciderla. La donna è salvata da un gruppo di uomini, il cui leader, come pagamento per il salvataggio, pretende di avere un rapporto con la viaggiatrice. L'ingenua Barbarella spiega come sulla Terra da decenni ormai nessuno consuma il proprio amore fisicamente, preferendo assumere delle pillole che inducono estrema felicità. L'uomo tuttavia insiste sul metodo tradizionale e i due vanno a letto insieme. Questo tipo di interazioni si ripete nel corso del film, prima con l'angelo cieco e poi con il capo delle forze ribelli. Barbarella riesce a raggiungere la città nella quale si è rifugiato lo scienziato Durand Durand, ma cade nella sua trappola: si tratta di una macchina che provoca un fatale piacere sessuale (figura 1.5). Tuttavia Barbarella riesce

a liberarsi dalla macchina, grazie alla sua dirompente forza carnale, e durante uno scontro tra le forze della ribellione e lo scienziato, Barbarella riesce a distruggere il pianeta e lo scienziato con esso.

Durante tutto il film, la sensualità di Fonda è accentuata dai costumi succinti e dagli atteggiamenti promiscui del personaggio, che iniziano con uno spogliarello in assenza di gravità e culminano con la distruzione della macchina del piacere da parte di Barbarella. Sono scene memorabili che vanno analizzate con le lenti degli anni Sessanta: la nuova sensibilità delle fasce giovanili permetteva la riproduzione di temi tabù e la rappresentazione della protagonista gode di un'agency che difficilmente è possibile riscontrare nei film degli anni precedenti. L'immaginario sessuale è molto esplicito e il "rapporto", simulato attraverso la macchina, che lo scienziato ha con Barbarella ha un esito opposto al solito. Di norma si prevede una violenza maschile nei confronti della donna per ottenere piacere, ma qui l'erotizzazione del corpo femminile non implica una sua subordinazione; è anzi il viatico per la sua espressività sessuale oltre che per la frustrazione dell'uomo (Pravadelli, 2014, p. 81).

Durante gli anni Settanta Jane Fonda abbandona i film che sfruttano in modo esplicito la sua sensualità per impegnarsi in pellicole dal sapore politico e sociale come a *Tout va bien* (*Crepa padrone, tutto va bene*, 1972), di Godard, o *Nine to Five* (*Dalle 9 alle 5... orario continuato*, 1980), di Colin Higgins, fino ad arrivare all'assegnazione di due premi Oscar per *Klute* (*Una squillo per l'ispettore Klute*, 1971), di Alan J. Pakula e per *Coming home* (*Tornando a casa*, 1978), di Hal Ashby.

1.4 Sognatrici e visionarie: le pioniere dietro la macchina da presa

Come è stato detto fino ad ora, e come molti storici hanno ricordato, la proiezione del primo film viene attribuita ai fratelli Lumière, non solo perché furono i primi ad avere successo nella riproduzione del movimento, ma anche perché furono i primi a prevedere il pagamento di un biglietto, ottenendo quindi il primato nella creazione del cinema secondo i canoni moderni. Durante gli stessi anni, un altro inventore, Méliès, passerà alla storia come inventore del cinema narrativo, in opposizione al cinema documentaristico dei fratelli Lumière. Nel caso delle prime produzioni cinematografiche,

è facile riconoscere l'autore, poiché sia i fratelli Lumière che Méliès si occupavano tanto delle riprese, quanto dell'ideazione creativa delle primitive sceneggiature. Spesso il concetto artistico su cui si fondavano le riprese, era concepito dalle menti di spettatori che dopo aver visto alcune proiezioni, inviavano per posta ai registi idee o brevi riassunti per utilizzarli come canovaccio durante le riprese; era poi il regista, ancora considerato mero esecutore tecnico, ad escogitare soluzioni di regia e realizzazione. Agli autori delle idee non veniva riconosciuto nessun credito, considerando soprattutto che si trattava di donne che potevano riservare parte della loro giornata all'ideazione creativa di elementari sceneggiature cinematografiche. Lo statuto dello sceneggiatore, inteso in senso moderno, cambia quando nel 1912, una donna, Gene Gauntier, scrive quella che è attestata come la prima sceneggiatura moderna, un elaborato che conteneva le indicazioni per la costruzione della scena, per gli attori e per gli operatori tecnici (Pravadelli, 2014, p. 93).

Gene Gauntier (1885-1966), conosciuta anche come la prima «Kalem Girl», fu una figura prominente nella Kalem Film Manufacturing Company, e diede il suo contributo nella realizzazione del film *Ben Hur* [1907], di Sidney Olcott, nonché fu interprete nel film *From the manger to the cross* [1912], sempre di Olcott, considerato da Turner Classic Movies il più importante film muto sulla vita di Gesù Cristo. Circoscrivere l'impegno che Gene Gauntier ha dedicato al cinema non è un'impresa facile data l'ingente quantità di materiale che porta la sua firma. Un articolo del 1924 di *Photoplay* riporta le parole di Gauntier in relazione al suo contributo a *From the manger to the cross* [1912]:

“In addition to playing the principal parts, I also wrote, with the exception of a bare half-dozen, every one of the five hundred or so pictures in which I appeared. I picked locations, supervised sets, passed on tests, co-directed with Sidney Olcott”⁸

Nello stesso articolo la sceneggiatrice suggerisce come sia stata importante per lei una repentina consapevolezza dei cambiamenti che stavano coinvolgendo l'industria

⁸ “Oltre a recitare le parti principali, ho anche scritto, ad eccezione di una mezza dozzina, tutti i circa cinquecento film in cui sono apparsa. Ho scelto le location, supervisionato i set, superato i test, co-diretto con Sidney Olcott”. *TdA*

cinematografica e come lei abbia presto capito che l'iniziale caos e confusione di ruoli abbia favorito la relativamente completa partecipazione delle donne nell'industria, almeno fino a quando questi cambiamenti non furono ultimati (Bisplinghoff, 2013). Nel primo ventennio del Novecento il ruolo delle donne è stato fondamentale e la loro presenza era notevolmente significativa. Delle 25000 sceneggiature depositate alla Library of Congress, metà sono firmate da donne, tra cui è possibile trovare anche June Mathis, alla guida del dipartimento di sceneggiatura della Metro Goldwin Mayer a soli 27 anni, ma conosciuta tra il gossip di Hollywood per il suo rapporto con Rudolph Valentino.

Il ruolo delle numerose donne che si sono impegnate nella realizzazione di sceneggiature per i film degli albori è stato presto dimenticato dall'industria cinematografica, che ha favorito il potenziale produttivo degli uomini, antepoendo infondati pregiudizi di inferiorità intellettuale. Tuttavia ci sono state donne che hanno ricoperto lo stesso ruolo per il quale i fratelli Lumière sono stati tanto acclamati, portando risultati altrettanto illustri. Di seguito saranno esplorati i profili e i contributi di alcune donne registe che hanno lasciato la loro impronta nella storia ma che spesso sono state dimenticate.

1.4.1 Alice Guy

La prima donna che abbia impugnato una macchina da presa per realizzare un filmato si dice sia stata Alice Guy (1873 – 1968). Nota anche come Alice Guy Blachè dopo il matrimonio con il cameraman inglese Herbert Blaché, inizia la sua carriera come segretaria nella Comptoir général de la photographie, una fabbrica di fotocamere e forniture fotografiche, di cui sono clienti lo scrittore Émile Zola e i fratelli Lumière. Grazie a questi rapporti Guy assiste alla prima proiezione cinematografica del dicembre 1895, e comincia a sviluppare una visione del nuovo mercato che si stava sviluppando. L'innovazione tecnologica è stata certamente un evento importante, ma quello che colpiva Guy erano le possibilità narrative che la tecnologia offriva: se i fratelli Lumière era interessati all'aspetto ingegneristico, Alice Guy vedeva come l'immagine in movimento potesse essere utilizzata per ritrarre molto di più che treni alle stazioni, operai fuori dalle fabbriche o parate militari. Tuttavia Gaumont, il suo datore di lavoro,

non condivideva il nascente entusiasmo di Guy per le tecnologie cinematografiche, tanto che mantenne la produzione di macchine fotografiche senza prevedere la costruzione di macchine per la ripresa del movimento. In questo modo Guy dovette fare affidamento solamente sulle sue idee e, presa in prestito una macchina da presa, iniziò a scrivere scenette e farle recitare dai suoi amici. Il suo primo film *La Fée aux choux* (*The Cabbage Fairy*, aprile-giugno 1896) ha rischiato di essere il primo film di finzione, addirittura antecedente alle opere di Méliès, che, in virtù delle date, sono considerati i primi film narrativi. La pellicola *The Cabbage Fairy* (1896) detiene un primato peculiare, non solo perché è il primo film scritto e diretto da una donna, ma anche perché è il primo film che prevede lo svolgersi di una scena, la costruzione dello spazio filmico, la presenza di costumi specificatamente creati per l'attrice, *props* e movenze coreografate. Nei pochi minuti della pellicola è possibile vedere una fata, che si aggira tra i cavoli di un orto: si tratta di oggetti di scena di legno creati appositamente con dimensioni non realistiche. La fata si aggira tra le verdure e poco alla volta raccoglie dei bambini da terra, considerati maturi per essere colti. L'ultimo bambino è in realtà una bambola e per questo viene lasciato a terra, poiché non è ancora pronto (Pravadelli, 2014, p. 97). La posizione lavorativa di Guy e il suo impegno nell'industria del cinema, prima in Francia con Gaumont e poi negli Stati Uniti con la sua Solax, la mettono al centro di dinamiche di potere molto forti, che si scontrano con le sue idee sulla parità dei sessi. Guy divideva tutti i suoi compiti con il marito, che la accompagnò in America per fondare la casa di produzione Solax, per poi abbandonare la regista per un'attrice anonima. Questo causò un periodo di pausa nella produzione di Guy, che però tornò dietro la macchina da presa con *Madame a des envies* [1907]. Pellicola particolarmente cara alle donne, il film riflette sulle dinamiche di genere e sui rapporti di potere tra moglie e marito. La donna protagonista delle riprese è incinta e mentre passeggia per le vie della città è colta dalle voglie della gravidanza che la portano ad impossessarsi della caramella di una bambina, della pipa di un gentiluomo e del sigaro di un mendicante. Il marito che la segue spingendo la carrozzina per il nascituro, dovrà cercare di calmare le vittime in un comportamento che risulta chiaramente subordinato alla moglie, ed evidenziato anche dall'atteggiamento timido e minuto, sovrastato dai modi di fare della donna. La scena

che succede l'ottenimento dell'oggetto del desiderio da parte della donna prevede una ripresa in primo piano su uno sfondo bianco della signora che si gode contenta il dolcetto o il sigaro, simbolo classico della virilità ottocentesca, e dalla forma vagamente fallica. Queste inquadrature stabiliscono una relazione tra la soddisfazione sessuale femminile e la mascolinità (Pravadelli, 2014, p. 100). Un'inversione totale dei rapporti di genere è osservabile in *Les Résultats du féminisme (The Consequences of Feminism, 1906)* rigirata nel 1912 con il titolo *In the year 2000*. Nella pellicola viene raccontata una società nella quale le donne hanno assunto i comportamenti e i ruoli che nel Novecento erano occupati dagli uomini: fumano, giocano d'azzardo e bevono al pub, mentre gli uomini restano a casa a prendersi cura dei figli e delle mura domestiche. Dopo una lotta violenta che vede gli uomini coalizzarsi contro le donne, alla fine del film vengono ristabiliti i vecchi parametri sociali. Sebbene il finale possa sembrare anti-climatico e reazionario, le donne che videro quella pellicola la interpretarono come un invito alla rivolta. Siamo infatti alla vigilia dei ruggenti anni Venti, e le donne sullo schermo come quelle in sala, sono delle donne nuove, autonome, indipendenti e libere, che comprendono più in profondità le aspettative sociali del matrimonio. Matrimoni in crisi e orgoglio coniugale sono i temi delle pellicole *A house divided* e *Matrimony's Speed Limit*, entrambi del 1913. Dalla metà degli anni Dieci si dedica alla creazione di lungometraggi da quattro o cinque rulli, di cui però rimangono solamente *The ocean waif* [1916], *The empress* [1917] e *The great adventure* [1918]. Le pellicole fanno parte della serie cinematografica di avventure creative e amorose di un giovane artista. Contrariamente al clima del tempo e alle opere precedenti di Guy, la protagonista femminile di *The ocean waif* non è una new woman, non è indipendente né smaliziata: è naïve e sprovvista, e cade ben presto tra le braccia del protagonista. Quando la giovane diventa la musa dell'artista, il loro rapporto cambia e lei diventa una figura passiva che funge da catalizzatore per il desiderio maschile. Una scena in particolare incarna questa asimmetria nella relazione: la giovane trova in soffitta degli abiti dalla foggia antica e li indossa per mostrarsi all'amante, mentre egli, e la macchina, la guarda come un oggetto la cui funzione è attirare il desiderio maschile. L'unica new woman che presenta un grado di modernità è la fidanzata dell'artista che, dopo aver scoperto il tradimento, non si esibisce in scene di gelosia e non si vendica

sulla ragazza, ma anzi lascia senza esitazione l'uomo e si fida con un altro, se ne va con la sua macchina sportiva, indossando abiti casual (Pravadelli, 2014, p. 103).

Nel 1953, ad Alice Guy fu conferita la Legione d'onore, il più alto riconoscimento del governo francese e quattro anni dopo la Cinémathèque française la onorò per essere stata la pioniera della regia cinematografica. Nel 1964, Alice Guy decise di ritornare negli Stati Uniti con l'intento di recuperare la propria filmografia; tuttavia, scoprì che gran parte dei suoi lavori era andata persa e le poche pellicole che riuscì a trovare erano state attribuite a registi maschi. Non solo alcuni ex-colleghi, ma persino il suo ex-marito, si appropriarono del merito di molti dei suoi film. Alice Guy è stata la prima regista a non ottenere il dovuto riconoscimento per il suo contributo nel campo della realizzazione dei film.

1.4.2 Lois Weber

In un recente studio sulla casa di produzione cinematografica Universal, Mark Garrett Cooper ha dimostrato che negli anni tra il 1912 e il 1919 lo studio contava il più alto credito femminile, con 170 pellicole firmate da donne. È un dato che corrisponde al 7% per quanto riguarda il numero di registe, e al 6% se si considera il numero di film. Possono sembrare numeri molto bassi in termini assoluti, ma sono considerate percentuali alte se si prendono in considerazione le circostanze storiche. I dati dell'industria moderna non sono altrettanto positivi, anche se stanno affrontando un'ondata di miglioramento. Naomi McDougall Jones nel 2016 ha commissionato uno studio che ha dimostrato come il 95% dei film americani sia creato da uomini e di questa percentuale, circa il 90% ha come protagonista un uomo, mentre le donne riprese sono per la maggior parte nude o parzialmente nude⁹. Lo stesso studio ha riportato come, tra tutti i film in uscita nel 2018 delle case di produzione Paramount e Fox, nessuno si è stato diretto da donne. Questi dati sono ancora meno rassicuranti se si prende in considerazione il numero di donne film maker che non riesce a superare la soglia dei film a grande budget. È possibile vedere in questi dati come le tendenze dell'industria

⁹ Naomi McDougall Jones ne parla alla conferenza *What it's like to be a woman in Hollywood*, in TED, Ted XBeaconStreet, novembre 2016, <https://www.ted.com/talks/naomi_mcdougall_jones_what_it_s_like_to_be_a_woman_in_hollywood>

cinematografica siano sempre state a favore dei registi uomini, precludendo alle donne carriere che abbiano a che fare con la gestione dei fondi per la realizzazione delle opere. Nel 1920 è ancora possibile infatti vedere donne tra le fila delle sceneggiatrici e delle attrici, mentre dietro la macchina da presa saranno sempre di più i colleghi maschili.

Ma riportando l'attenzione alle donne pioniere del cinema, un'altra figura importante da ricordare, per il suo contributo all'estetica cinematografica e per la sua abilità nel trattare i temi sociali del momento con impeto e sottigliezza è Lois Weber. Lois Weber (1879-1939) iniziò la sua carriera nel 1908 alla Gaumont, a fianco di Alice Guy, per poi spostarsi a Los Angeles per lavorare alla Rex di Edwin Porter. Weber si fece subito portavoce dei problemi sociali del primo Novecento, e mentre le donne non avevano ancora il diritto di voto, la regista sosteneva il diritto all'aborto e l'abolizione della pena capitale¹⁰. L'opinione di Weber è che il cinema dovesse e potesse

“Ispirare e portare a compimento miglioramenti sociali e che i film costituissero una sorta di avanguardia nello sviluppo di riforme sociali necessarie” (Pravadelli, 2014, p. 105).

Nonostante le forti posizioni assunte sul piano sociale, Lois Weber è una donna di spettacolo e comprende presto quali sono gli elementi necessari ad un film di successo: non bastano solamente i temi controversi, serve anche un valore visivo che accompagni gli spettatori durante la proiezione e favorisca la trasmissione del messaggio innovativo. I suoi film, che lei stessa definiva “*heavy dinners*”, cene pesanti, hanno avuto un grande successo durante i primi anni, ma già dagli anni Venti hanno cominciato a perdere attrattiva nel pubblico, che preferiva commedie e film poco impegnativi. Ciononostante, il suo nome fu spesso citato a fianco dei colleghi D. W. Griffith and Cecil B. DeMille (Stamp, 2013). Weber fu consacrata all'Olimpo di Hollywood nel 1917 quando lasciò lo studio per cui lavorava e fondò la sua casa di produzione, Lois Weber Productions a Los

¹⁰ Video Essay *The Cinema of Lois Weber*, in Director's Library, Maggio 2020. <https://directorslibrary.com/03/2020/latest/editorial/video-essay/video-essay-the-cinema-of-lois-weber/>

Angeles, mossa che le permise di costruire un teatro di posa e la rese per un breve periodo, la regista più pagata ad Hollywood.

Importanti nella discussione del lavoro di Weber sono i film *Suspense* [1913], *Where are my children* [1916], *The hand the rocks the cradle* [1917] e *The Blot* [1921].

Il primo film è stato di per sé un'innovazione nel montaggio che può essere considerato allo stesso piano di *The great train robbery* [1903], di Porter o della scuola di montaggio russo di *La corazzata Potemkin* (1925) di Èjzenštejn. La pellicola di 10 minuti racconta un tentativo di furto in un'abitazione. Un ladro tenta di entrare nella casa di una signora che sta aspettando il rientro dal lavoro del marito. Quando la donna si accorge del malvivente si chiude nella camera da letto da dove telefona al marito, commentando con ansia l'effrazione. L'uomo decide di chiedere l'intervento delle autorità, e insieme si recano verso l'abitazione dove la polizia arresta il ladro e salva la donna. Il film è uno dei primi esempi di utilizzo dello *split screen*: nella scena in cui la donna chiama il marito al telefono è possibile vedere sullo schermo contemporaneamente il ladro che entra nella casa, il marito al lavoro che risponde al telefono e la donna che racconta terrorizzata al marito l'intrusione. L'impiego di tale tecnica risulta particolarmente innovativo per i primi anni del Novecento ed evidenzia la carica sperimentale delle opere di Weber (figura 1.9).

I film *Where are my children* [1916] e *The hand the rocks the cradle* [1917] si avvicinano al tema della terminazione di gravidanza e prendono ispirazione dalla vita di Margaret Sanger, infermiera americana, educatrice sessuale e attivista dei diritti riproduttivi. Le due pellicole mettono a confronto i desideri e le prospettive legate alla maternità, esplorando il desiderio dell'uomo di creare una famiglia attraverso la nascita dei figli, nonostante la donna ne sia contraria. In secondo luogo, evidenziano le disparità sociali che accompagnano la gravidanza, analizzando le differenze tra donne appartenenti alla borghesia e donne con meno risorse economiche. Entrambe le produzioni fanno un ampio uso del montaggio alternato che definisce le grandi disparità sociali e permette di esplicitare i punti di vista, non solo dei personaggi, ma anche della regista. Inoltre, nei film vengono impiegate sovraimpressioni particolarmente emotive. Questa tecnica, già

utilizzata in passato, è adottata in questi contesti per comunicare un senso di disparità nella gestione delle gravidanze. Il discorso sociale è estremamente efficace grazie alla costruzione narrativa serrata e un montaggio parallelo e alternato che risulta fondamentale al commento sociale dell'opera.

Lois Weber morì nel 1939, ma solo pochi giornali diedero la notizia del suo decesso, ricordando la regista solamente per le sue abilità come star-maker. La sua figura fu riscoperta con la seconda fase dei Feminist Film Studies, che la citarono come «la regista che si perse nella storia»(Stamp, 203).

1.4.3 Maya Deren

A questo punto, un salto temporale è d'obbligo, per portare l'attenzione sul cinema d'avanguardia e sulle registe che si possono contare tra le sue fila. Il cinema d'avanguardia infatti è l'unica forma di produzione cinematografica che può contare un elevato numero di donne dietro la macchina da presa: non va dimenticato infatti che l'avanguardia costa poco ed è quindi più accessibile anche alle donne, e la sua marginalità si adatta facilmente all'esperienza subalterna delle registe. Il termine avanguardia esprime il carattere sovversivo della corrente, che rifiuta le tecniche e i canoni del cinema precedente a favore di nuove scuole estetiche e del culto del nuovo.

La regista che viene considerata l'ispiratrice dell'avanguardia americana postbellica e della corrente del New American Cinema è senza dubbio Maya Deren. Maya Deren (1917-1961) è il nome d'arte di Eleanora Derenkovskaja, regista ucraina che nel 1922 ha lasciato la sua patria per fuggire dall'antisemitismo europeo, trasferendosi in America. A differenza delle sue colleghe, Deren si pone in netto contrasto con le dinamiche di Hollywood, ed è una delle prime registe dell'avanguardia ad adottare temi tabù per la realizzazione delle sue pellicole a basso budget. Il suo film più famoso *Meshes of the afternoon* [1943], che osserva un inseguimento onirico e quasi psicologico, costò appena 260 dollari. A tale proposito, è celebre la sua affermazione:

«I make my pictures for what Hollywood spends on lipstick.»¹¹ (in Pravadelli, 2014, p. 131).

Ma il basso budget è solo uno dei fattori che definisce la peculiarità della regista. Nel suo elaborato *Planning by the eye* scrive:

«I am firmly convinced that a prerequisite of really original and creative work is that a production be scaled modestly enough to “afford” failure.»¹² (in McPherson, 2005)

Il fattore economico infatti porta con sé delle implicazioni formali ed estetiche e si fonda sull'idea di auto-espressione dell'autrice, che prevede un certo grado di autobiografia nelle opere, non solo per la presenza fisica della regista in scena. *Mesches of the afternoon* infatti ha come protagonista la stessa Deren, alla ricerca di una figura coperta da un mantello. La giovane donna entra in casa e si addormenta, ed è proprio questo espediente del sonno che permette di vedere più volte la scena nella quale Deren si muove e vede sé stessa, mentre segue una misteriosa figura che ha uno specchio al posto del volto. La breve pellicola fa un sapiente uso della telecamera a mano, seguendo le convinzioni della regista secondo cui il cavalletto utilizzato per dare stabilità alla macchina è una limitazione alla mobilità della ripresa e per questo è necessario liberarsi degli strumenti tecnici. Al contrario Deren incoraggia gli autori ad utilizzare il proprio corpo come apparecchiatura, poiché più flessibile e prontamente accessibile. Maya Deren infatti cerca di riprodurre nelle sue opere non il realismo ma un universo che è osservabile solamente nel contesto dello schermo, onirico e quasi psicoanalitico (Ivins, 2017). Le visioni di Maya Deren si opponevano apertamente al modello dell'industria cinematografica hollywoodiana, e questa fu la causa di una vita segnata da ostacoli e povertà. Il suo profondo interesse per l'orientalismo e l'occulto la portò a immergersi nelle tradizioni religiose delle comunità haitiane. Tuttavia, la sua eccentricità provocò seri problemi di salute, e morì in povertà nel 1961.

¹¹ “Realizzo i miei film con quello che Hollywood spende per i rossetti”. *TdA*

¹² “Sono fermamente convinta che un prerequisito per un lavoro veramente originale e creativo sia che la produzione sia abbastanza modesta da “permettersi” un fallimento.” *TdA* in *Planning by the eye*, in *Essential Deren: Collected Writings on Film*, a cura di Bruce McPherson, 2005, Kingston New York

Prima di passare alla discussione di autrici e registe contemporanee e ancora attive, una menzione d'onore va fatta per Dorothy Arzner (1897 - 1979). Il suo lavoro nell'industria del cinema prevede un impegno non solo come regista, ma anche come montatrice ed editrice di pellicole, non solo per il cinema muto, ma anche per il sonoro. La sua esperienza nel mondo del cinema vede Arzner contesa tra gli studi femministi e i critici del cinema queer, che trovano nel suo orientamento sessuale e nel suo interesse per le relazioni femminili sulla pellicola, un elemento di grande interesse nel cinema dei primi anni (Field, 2013). Dorothy Arzner fu impegnata nella realizzazione di *The wild party* (*L'allegria brigata*, 1929), per il quale realizzò il primo microfono ad asta, *boom microphone*, che permise di catturare il suono in modo più agevole. Fino a quel momento infatti, i microfoni erano ingombranti e dovevano essere camuffati all'interno dell'arredamento del set o nei costumi, e limitavano la mobilità degli attori. Grazie all'intuizione di Arzner fu possibile applicare il microfono ad una canna da pesca e in questo modo seguire gli attori durante la performance¹³.

1.4.4 Agnès Varda

Gli anni Sessanta furono per il cinema francese uno dei periodi più prolifici e rivoluzionari, secondo solamente agli anni Venti, quando il cinema fu inventato. Sono gli anni di attori come Alain Delon, Brigitte Bardot, Romy Schneider e Gérard Depardieu, ma anche di registi che hanno definito una nuova corrente come François Truffaut, Jean-Luc Godard e Jacques Rivette. Il contributo di questi ultimi si concretizza in una nuova scuola di approccio al testo filmico: la Nouvelle Vague. I canoni del nuovo movimento consistevano nel rifiuto del cinema dei padri, abbracciando le teorie del neorealismo italiano, che prevedevano le riprese in ambienti reali, con attrezzatura leggera, troupe ridotte al minimo indispensabile, riprese spesso senza sonoro e budget molto limitati. Alcuni dei film che rientrano a pieno titolo nel movimento della Nouvelle Vague sono *I 400 colpi* (1959) di Truffaut, *Hiroshima mon amour* (*Id.*, 1959), di Alain Resnais. Ma tra i registi che hanno contribuito a fondare questo movimento rivoluzionario c'è una figura

¹³ Naomi McDougall Jones ne parla alla conferenza *What it's like to be a woman in Hollywood*, in TED, Ted XBeaconStreet, novembre 2016, <https://www.ted.com/talks/naomi_mcdougall_jones_what_it_s_like_to_be_a_woman_in_hollywood>

che spesso viene dimenticata e alla quale non è ancora stato attribuito il prestigio che hanno ottenuto i colleghi Truffaut e Godard. Si tratta di Agnès Varda (1928-2019) l'unica donna appartenente al movimento di novità che colpì la cinematografia francese negli anni Sessanta. Ma a darle credito è un dato preciso: nel 1962 Georges Sadoul, storico e critico del cinema francese, ammise che i critici degli anni Cinquanta non avevano riconosciuto nel primo lungometraggio di Varda *La pointe-courte* (*Id.*, 1955) l'inizio di una nuova epoca. A questo va aggiunto che tra i 150 registi che esordirono tra il 1957 e il 1962, non si può trovare nessuna donna; pertanto che l'unica donna della Nouvelle Vague sia stata anche l'autrice del primo film del movimento è un elemento notevole (Pravadelli, 2014, p. 173).

Per comprendere il rapporto che la regista ha sviluppato con le sue pellicole, è esemplare il film *Cléo de 5 à 7* (*Cleo dalle 5 alle 7*, 1961). La pellicola segue la protagonista, una cantante di nome Cleo, nelle ore tra le 5 e le 7 del pomeriggio, mentre attende il referto medico che le comunicherà se è malata di cancro. Durante queste brevi ma sofferte ore, gli spettatori seguono Cleo mentre svolge le azioni quotidiane: prendere un caffè con l'amica e assistente Angela, prendere un taxi, passeggiare per Parigi, comprare un cappellino e incontrare il proprio amante e i colleghi musicisti. Le sue azioni sono un percorso che trasforma Cleo da donna-spettacolo a soggetto attivo, che cessa di essere un oggetto costruito per lo sguardo maschile e si appropria dello sguardo, assumendo una nuova identità e immagine che lei stessa può controllare. Il punto di svolta nella vita della protagonista avviene infatti quando, passando per un caffè, chiede di far trasmettere al jukebox una delle sue canzoni, ma nessuno dei clienti la riconosce, e anzi si lamenta della musica. Cleo, che si aspettava di essere travolta dai fan, si trova ad essere una sconosciuta in mezzo a tanti altri: i suoi atteggiamenti narcisistici da donna di spettacolo, come specchiarsi ripetutamente e mettersi in posa per le cose più banali, trovano una fine quando nessuno apprezza la sua musica e lo specchietto che porta in borsa si rompe, in un segno di malasorte. Agnès Varda ritrae la sua protagonista come una donna moderna, implicata nella cultura di massa, una versione aggiornata della new woman degli anni Venti ma non per questo libera dallo sguardo maschile: è solamente quando Cleo comprenderà quanto della sua vita è stato

speso nel creare un'attrazione per il desiderio maschile, che si libererà delle convenzioni per ottenere la sua soggettività e *agency*.

Nonostante Varda abbia iniziato la sua carriera cinematografica come autodidatta e quasi completamente analfabeta alle tecniche produttive dei film, una delle sue opere rende omaggio all'invenzione che permise di fotografare per la prima volta il movimento. In *Les Glaneurs et la glaneuse (La vita è un raccolto, 2000)*, film concentrato sugli individui che cercano mezzi di sussistenza tra i rifiuti, la regista inserisce una sequenza durante la quale visita un museo dedicato a Étienne Jules Marey e al suo fucile fotografico.

Tra i riconoscimenti che sono stati attribuiti ad Agnès Varda è possibile trovare l'Oscar alla carriera nel 2017, che accettò dall'attrice Angelina Jolie con una critica alla difficoltà che hanno i film maker indipendenti, e in particolare le donne, nel ricevere i fondi necessari alla realizzazione dei film:

«I had a hard time finding money, my film never made money and I'm not bankable, nevertheless if not money I got many awards.»¹⁴

1.4.5 Cheryl Dunye

Il cinema delle donne e l'avanguardia cinematografica femminista degli anni Sessanta e Settanta vanno inseriti nel contesto del movimento femminista e si fanno dunque carico di forme sperimentali nell'immaginario filmico, promuovendo la rappresentazione della soggettività femminile. Le registe che fanno cinema si impegnano come donne: mescolare ruoli e contesti è all'ordine del giorno, tanto che le autrici sono femministe, critiche, registe e accademiche. Lo scopo del cinema femminista è quello di rappresentare la nuova donna che ha *agency*, che non è soggetta allo sguardo dell'uomo ma può sfruttare le sue caratteristiche per ottenere gli stessi risultati dei colleghi maschi.

¹⁴ "Ho avuto difficoltà a trovare soldi, i miei film non hanno mai fatto profitto e io non sono un investimento sicuro, tuttavia, se non soldi, ho ricevuto molti premi". *TdA*
È possibile leggere il discorso completo di accettazione del premio sul sito ufficiale degli Academy Awards <<https://aaspeechesdb.oscars.org/link/090-204/>>

Per ottenere questo risultato si svilupparono due correnti cinematografiche: la feminist avant garde e il documentario, di cui la più importante esponente è Cheryl Dunye.

Cheryl Dunye (1966) è una regista, sceneggiatrice, attrice e produttrice liberiana naturalizzata statunitense, che nelle sue opere mescola le questioni di genere con le problematiche legate all'etnicità. Attraverso le sue opere, espone le tensioni sociali vissute dalle donne di colore nell'industria cinematografica e analizza il ruolo del lesbismo all'interno della critica femminista mainstream. Nel 1996 realizzò *The Watermelon Woman (Id., 1996)*, un film che riprende fortemente l'esperienza della regista nell'industria cinematografica: la trama segue la vita di una giovane film-maker lesbica, che nel tentativo di ottenere successo indaga la storia di un'attrice degli anni Trenta, accreditata come "watermelon woman". La protagonista si sente vicina all'esperienza della misteriosa attrice, che era relegata a ruoli stereotipati, tipicamente associati agli attori di colore. Nel film Cheryl Dunye quale regista affronta le tematiche della rappresentazione razziale, dell'identità sessuale e dei rapporti lesbici nell'industria cinematografica, criticando la mancante raffigurazione delle persone di colore e della comunità queer. Il film può essere considerato un crossover film, in quanto nacque come film sperimentale ma vide un relativo successo e la proiezione anche nelle sale del cinema mainstream. La pellicola rientra inoltre nella categoria dei film New Queer cinema, nato agli inizi degli anni Novanta che ha come obiettivo quello di diffondere una più completa rappresentazione della comunità LGBTQ+. Cheryl Dunye definisce i suoi lavori dei *Dunyementaries*, un genere fortemente documentaristico che combina autobiografia, finzione e humor con una costruzione della soggettività in divenire (Pravadelli, 2014, p. 158).

1.5 Illuminare il cinema: l'attuale situazione delle registe

Raccontare l'esperienza delle donne nel cinema di oggi vuol dire raccontare un eclettico e multiforme impegno nella creazione e rappresentazione della figura femminile sul grande schermo. Ma vuol dire anche scontrarsi ripetutamente con convinzioni e pregiudizi che impediscono una libera espressione del femminile nell'industria del cinema. Se negli anni del cinema delle origini era possibile vedere un numero importante

di donne impegnate nella creazione di prodotti cinematografici, quando l'industria del cinema ha iniziato a predisporre delle regole e dei canoni e a imporsi secondo le regole del commercio e non dell'arte, il numero di donne coinvolte è diminuito enormemente.

Molti critici commentano come la presenza di donne e altre figure femminili davanti o dietro la macchina da presa, sia essenziale per permettere una completa rappresentazione della realtà sociale. Stacy Smith, docente e ricercatrice della scuola di comunicazione e giornalismo all'Università della California, Los Angeles, ha condotto uno studio per la fondazione di cui è stata promotrice, analizzando i 100 film più proficui negli Stati Uniti, negli anni che vanno dal 2007 al 2015. I risultati sono, secondo le parole della stessa ricercatrice, deprimenti: meno di un terzo dei *speaking roles*, dei personaggi che pronunciano anche solo una parola, era interpretato da donne, mentre il numero di protagoniste femmine era 32, contro i 68 film del 2015 che potevano contrare su protagonisti maschili. Per quanto riguarda la rappresentazione, le donne hanno tre volte maggiori probabilità di essere rappresentate in abiti sessualmente espliciti, parzialmente nude, e, sopra ogni altra caratteristica, magre. Personaggi identificabili nella fascia d'età che va dai 13 ai 20 anni, hanno la stessa probabilità dei personaggi dai 21 ai 39 anni, di essere mostrate in abbigliamento sensuali, andando ad alimentare un discorso sulla sessualizzazione dei minori alquanto allarmante.

E dietro la macchina da presa i dati sono ugualmente deludenti: dei 1365 partecipanti coinvolti nella creazione di un film e presi in considerazione durante lo studio, solo il 7.5% erano registe donne (8 donne), l'11,8% sono sceneggiatrici (30 donne), mentre la posizione di produttori vede una maggiore presenza femminile, dando un piccolo barlume di speranza (22%, 220 produttrici donne) (Smith, 2017).

Questi dati possono essere confermati da un altro studio che evidenzia come tra i 700 maggiori film del 2014, l'85% non avesse registe donna, l'80% non impiegasse sceneggiatrici, e il 57% non prevedesse l'impegno di produttrici (Lauzen, 2014). Tuttavia Lauzen enfatizza che le percentuali assumono valori più positivi quando la regista è una donna: infatti in progetti la cui regia è affidata ad una donna presentano il 52% di sceneggiatrici, che diventano l'8% quando il regista è un uomo; le donne impegnate in

mansioni di montaggio sono il 35% quando la regista è una donna ma scendono al 15% se il regista è un uomo.

La domanda che a questo punto potrebbe sorgere riguarda la capacità delle donne di fare film: se si parte dal presupposto che Hollywood è un'industria, e che il suo obiettivo principale è ottenere guadagno, se non ci sono donne registe potrebbe essere perché queste ultime non sono in grado di creare film che abbiano successo finanziario.

Non è questo il caso e l'esperienza di Naomi McDougall Jones può portare una spiegazione della situazione. L'attrice e produttrice americana, dopo la laurea alla American Academy of Dramatic Art, ha iniziato a notare un schema ripetitivo negli annunci di casting: tutte le parti offerte alle attrici prevedevano un certo grado di nudità e una molto limitata quantità di dialoghi. Nonostante questo, l'attrice riuscì a dirigere ed interpretare il suo primo film *Imagine I'm Beautiful* [2014], di Meredith Edwards, con un team di produzione interamente femminile, sebbene i funzionari, maschi, di Hollywood le dicessero che sarebbe stato necessario assumere un produttore maschio, perché in quel modo le persone avrebbero investito più soldi nella creazione del progetto. E questo può essere visto nei dati, non solo nelle pratiche abitudinarie: Naomi McDougall Jones commissionò uno studio che dimostrò come le donne che si laureano alle accademie d'arte, teatro o recitazione occupano la stessa quota degli uomini (50%) ma quando si tratta di dirigere film, anche a budget molto ridotto solo il 18% delle donne ha la possibilità di creare un film. Per quanto riguarda i film indipendenti in misura leggermente più grande, la percentuale scende al 12% e di conseguenza, nell'ambito dei film mainstream, le donne impegnate alla regia sono solo il 5%¹⁵. La spiegazione per questo fenomeno potrebbe stare nell'idea che le donne non siano in grado di creare film di successo, ma è un'ipotesi che difficilmente può essere accettata, e che anzi è stata smentita dai dati. La ricerca *Million Dollar Maybe? The Effect of Female Presence in Movies on Box Office Returns* ha mostrato come la presenza di figure femminili forti dentro lo schermo e dietro la macchina da presa, possa portare, non solo alla non

¹⁵ Naomi McDougall Jones ne parla alla conferenza *What it's like to be a woman in Hollywood*, TED XBeaconStreet, novembre 2016, <https://www.ted.com/talks/naomi_mcdougall_jones_what_it_s_like_to_be_a_woman_in_hollywood>

penalizzazione del film, ma anzi a una preferenza della pellicola rispetto ad altre interamente maschili (Lindner, 2015). Questo è causato da una scorretta interpretazione che l'industria cinematografica ha portato a termine sulla sua audience: metà dei biglietti del cinema sono acquistati da donne, ma questa fetta di spettatrici è enormemente sottorappresentata. È per questo che quando una pellicola compare sullo schermo e ha come protagonista una donna forte, il successo arriva agevolmente: è il caso del recente *Barbie* (*Id.*, 2023) di Greta Gerwig, che ha ottenuto successo di pubblico e di critica, non solo per le innovazioni estetiche e la storia coinvolgente, ma anche per la direzione al femminile e una protagonista che combatte gli stereotipi sociali.

Come è possibile colmare il divario sempre più grande che non permette alle donne di affacciarsi alla creazione di film come agli uomini? Tra i numerosi progetti che cercano di portare alla luce il gap di risorse affidato alla regia, una menzione va fatta del progetto *The 51 Fund*, un «fund dedicated to financing narrative and documentary feature films directed by female filmmakers»¹⁶ istituito da Naomi McDougall Jones.

Ma le rivoluzioni, perché è di questo che si tratta quando si vuole dare alle registe le stesse possibilità dei colleghi maschi, partono dalla cultura e dalla conoscenza. Come è stato possibile vedere fino a questo momento, la presenza femminile nell'industria del cinema non è un fenomeno recente, ma è di recente scoperta l'ingente contributo delle donne durante tutta la storia del cinema. Le figure delle pioniere del cinema sono spesso lasciate in secondo piano, a volte nemmeno accreditate nelle pellicole a cui hanno partecipato. Per questo motivo la già citata piattaforma *Women Film Pioneers Project*, una risorsa accademica che esplora il coinvolgimento globale delle donne in tutti i livelli di produzione cinematografica nell'epoca dei film muti, sta compiendo uno sforzo di ricerca per dare il giusto riconoscimento alle donne impegnate nella cinematografia. La piattaforma web infatti si compone di numerose schede che presentano le informazioni biografiche e le opere delle pioniere del cinema muto e non solo, oltre ad offrire altre

¹⁶ "Fondo dedicato al finanziamento di lungometraggi narrativi e documentari diretti da registe donne". *TdA*. Per una presentazione completa del progetto è possibile fare riferimento al sito <<https://www.the51fund.com/>>

risorse accademiche e di ricerca sulle figure delle donne durante gli anni della nascita del cinema.

Il progetto *Women Behind the Camera* (*Id.*, 2007) di Alexis Krasilovsky, è un film che si accompagna all'omonimo libro, e vuole raccontare, attraverso immagini di tipo documentaristico, la situazione della cinematografe in paesi come Canada, China, Francia, Germania, India, Iran, Messico, Russia, Senegal, and molti altri. Attraverso un patchwork di immagini e riprese, dai filmati clandestini delle donne talebane al materiale filmato durante i viaggi di Mao, la regista vuole mostrare la bellezza, il coraggio e le competenze tecniche delle donne che impugnano una macchina da presa. La pellicola è un film fatto dalle donne e per le donne, che racconta le scelte coraggiose, non solo di registe ma anche di croniste e giornaliste in Paesi di conflitto. Con questo progetto, la regista ha voluto documentare la situazione e le difficoltà che le donne film maker incontravano durante i primi anni Duemila e la fine degli anni Novanta, continuando il suo impegno nella diffusione della cultura femminile nell'industria del cinema (Krasilovsky, 2017).

E infine, tra i tentativi di diffondere la conoscenza delle donne nell'industria cinematografica, è possibile citare la classifica che la rivista inglese *Sight and Sound* ha pubblicato nel dicembre 2022. La rivista, punto di riferimento per gli appassionati cinefili, si è impegnata a pubblicare dal 1952 una classifica decennale dei 100 migliori film di tutti i tempi, raccogliendo le scelte di critici e registi. La classifica del 2022 si colloca nella storia per essere la prima in 70 anni a presentare al primo posto un film diretto da una donna: *Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (*Id.*, 1975) di Chantal Akerman, che ha succeduto *Ladri di biciclette* (1948), di Vittorio De Sica nella classifica del 1952, *Citizen Kane* (*Quarto potere*, 1941), di Orson Welles, che è rimasto nella vetta della classifica per ben cinquant'anni, e *Vertigo* (*La donna che visse due volte*, 1958), di Alfred Hitchcock (Flew, 2023). La scelta di mettere al primo posto il film della Akerman ha scatenato grande furore nella comunità cinematografica, prima di tutto perché non si tratta di un film mainstream ma di un film d'essai che non risponde a nessuno dei canoni cinematografici tipici di un film per le grandi sale, e poi perché ha mostrato le carenze intrinseche che le classifiche precedenti portavano. Infatti nella

classifica del 2012 erano menzionati due film diretti da donne e uno solo diretto da un regista di colore. Questa volta invece ci sono nove registe donne, tra cui Agnès Varda, e sette registi afro-americani. La presenza di così tante, si fa per dire, registe donne, racconta certamente di una fetta creativa fino a questo momento sottorappresentata, ma rischia, di contro, di sovra rappresentare un fenomeno che solo timidamente sta assumendo importanza. Le caratteristiche narrative del film, come la ripetizione delle azioni, la scelta di non prevedere una scena madre ma di dare la stessa importanza a tutte le scene, rendono la pellicola un esempio principe del cinema d'essai, e la sua durata, oltre tre ore, permette di raccontare i ruoli sociali imposti alle donne attraverso la routine della protagonista, che scandisce la sua vita tra le faccende domestiche e il lavoro di prostituta. Molti appassionati di cinema sono insorti contro la classifica dicendo che si tratta di un gesto politico e un tentativo di adeguarsi al *politically correct*, ma la classifica può essere letta come un segnale della presenza di numerosi artisti, registi, produttori e amanti del cinema, che ancora non hanno potuto ottenere uno spazio d'ascolto (Rauco, 2022). Bisogna ricordare tuttavia che questo tipo di classifica viene creato "solo per gioco" e che rappresenta il clima del tempo, come cambia la cultura e come la cultura visuale evolve nel tempo: non è possibile includere tutti le pellicole che hanno avuto un minimo impatto nella storia del cinema e saranno sempre esclusi progetti e registi non congeniali al clima del tempo.

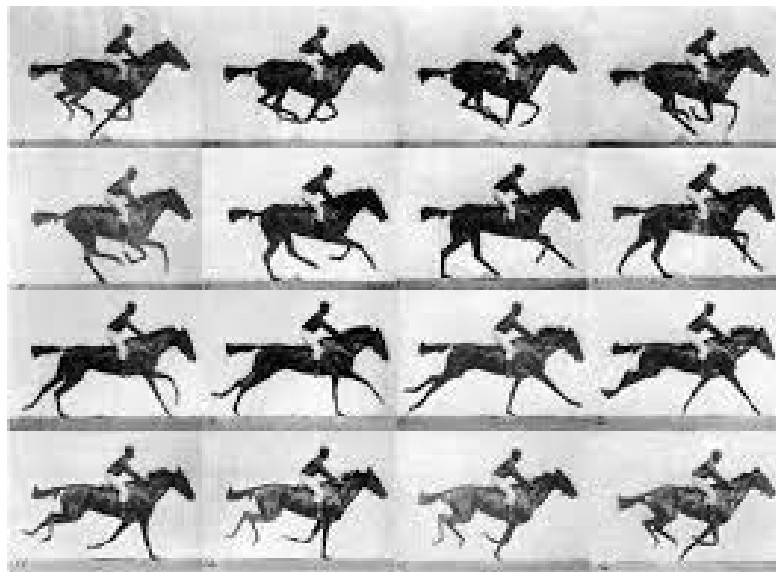


Figura 1.1 La corsa del cavallo secondo le fotografie di Muybridge, 1874

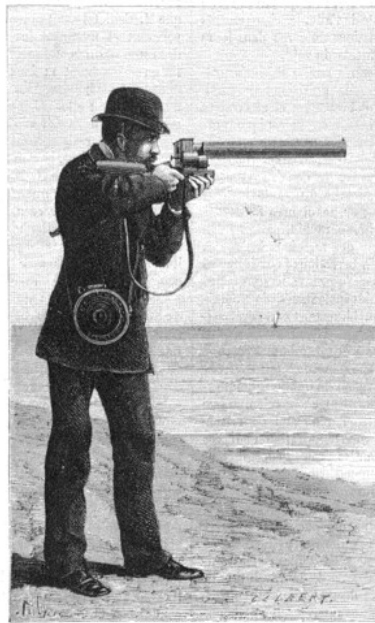


Fig. 1. Mode d'emploi du fusil photographique.

Figura 1.2 Étienne Marey che impugna il fucile fotografico



Figura 1.3 Jane Russel e Marylin Monroe, nel numero
"Two little girls from little rock" in *Gli uomini preferiscono le bionde*, 1953



Figura 1.4 Marylin Monroe e Tom Ewell in *Quando la moglie è in vacanza*, 1955



Figura 1.5 Jane Fonda in una scena del film *Barbarella*



Figura 1.6 Gene Gaudier in una foto della casa di produzione Kalem



Figura 1.7 Alice Guy



Figura 1.8 Lois Weber



Figura 1.9 Una scena dal film *Suspense* [1913], di Lois Weber



Figura 1.10 Maya Deren



Figura 1.11 Dorothy Arzner



Figura 1.12 Agnès Varda



Figura 1.13 Cheryl Dune

FEMALES ARE SELDOM AT THE CENTER OF THE STORY IN FILM

Of the 100 top films in 2015...



And of those Leads and Co Leads*...

3 FEMALE ACTORS WERE FROM **UNDERREPRESENTED RACIAL / ETHNIC GROUPS**

5 FEMALE ACTORS WERE AT LEAST **45 YEARS OF AGE OR OLDER**

*Excludes films w/ensemble casts

SEXY CONTINUES TO BE THE STATUS QUO FOR FEMALES IN FILM

Top Films of 2015

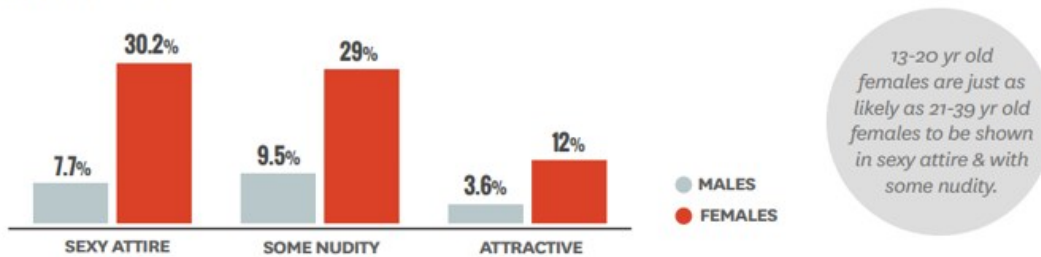


Tabella 1 Dati dallo studio condotto da Stacy Smith, 2016

BEHIND THE CAMERA IS BEHIND THE TIMES

Across 1,365 content creators....

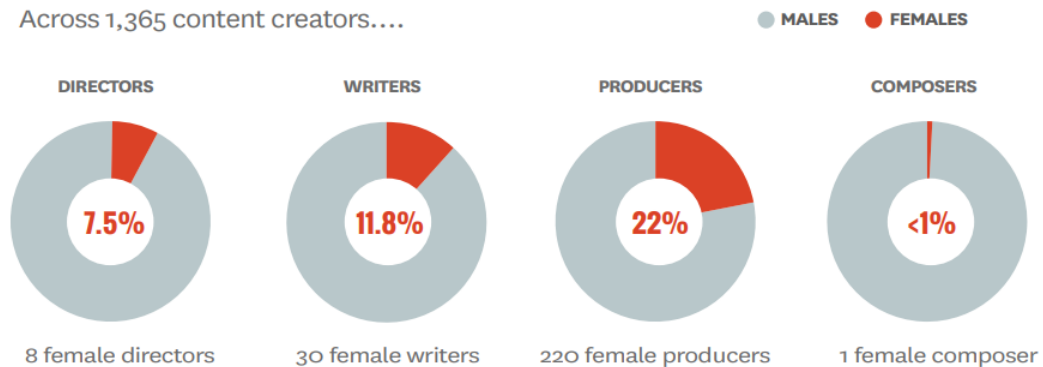


Tabella 2 Dati dallo studio condotto da Stacy Smith, 2016

Capitolo 2

Female gaze: sul lavoro teorico di Laura Mulvey e oltre

«Men act and women appear. Men look at women. Women watch themselves being looked at. [...] The surveyor of woman in herself is male: the surveyed female. Thus she turns herself into an object—and most particularly an object of vision: a sight.»¹⁷

John Berger, *Ways of Seeing*, 1972

Arrivati a questo punto, è opportuno, e quasi necessario, procedere con una definizione dell'argomento principe di questo elaborato. Nel capitolo precedente si è più volte fatto riferimento al *female gaze* senza tuttavia darne una definizione completa, ma solamente anticipando alcuni elementi chiave. Si è accennato al suo opposto, il *male gaze*, riferendosi a questo con le caratteristiche essenziali di oggettificazione del corpo della donna e di attività dell'uomo nei confronti della passività femminile. Nonostante ciò, non sono state date coordinate teoriche precise per affrontare il *female gaze* e come questo agisce nella produzione filmica. Il seguente capitolo ha come obiettivo quello di presentare il *female gaze* secondo le formulazioni della sua teorizzatrice, Laura Mulvey nel saggio *Piacere visuale e cinema narrativo*. Per comprendere la portata delle riflessioni della studiosa, sarà poi possibile affrontare una breve digressione di cultura visuale che andrà ad indagare il *female gaze* e il *male gaze* nei dipinti rinascimentali europei, seguendo le riflessioni di John Berger e dei suoi modi di vedere. Per comprendere a fondo le teorie di Mulvey, il saggio del 1975 non è sufficiente, anche a fronte delle nuove tecnologie che sono state sviluppate dopo la pubblicazione, e per questo i successivi lavori *Riflessioni su "Piacere visivo e cinema narrativo" ispirate da Duello al sole e Lo spettatore possessivo: la Feminist Film Theory nella nuova era tecnologica* saranno esaminati per dare profondità alla discussione. Esaurite le riflessioni teoriche e costitutive del dibattito sul *female gaze*, sarà possibile affrontare come

¹⁷ "Gli uomini agiscono e le donne appaiono. Gli uomini guardano le donne. Le donne osservano sé stesse mentre vengono guardate. Il controllore della donna in sé è maschio: la donna osservata. Così lei stessa si trasforma in un oggetto - soprattutto in un oggetto di visione: uno spettacolo." *TdA*

questo tema è trattato nelle tecnologie moderne, con un focus sui social e la presenza ingente di discussione sull'argomento, ma non solo: alla fine del capitolo saranno presentate alcune iniziative che hanno l'obiettivo di portare maggiore consapevolezza verso l'innata misoginia delle produzioni cinematografiche attraverso il Bechdel Test, la Teoria di Puffetta e l'Iniziativa Hawkeye.

Come è possibile leggere nel capitolo precedente, la presenza delle donne all'interno dell'industria cinematografica e nella critica filmica ha subito un'importante impennata intorno agli anni Settanta, con ondate di femminismo che coinvolgono prima l'opinione pubblica generale, poi le accademie e infine gli ambiti lavorativi. È nell'ambito delle rivoluzioni femministe nell'accademia che si colloca l'intervento di Laura Mulvey. La studiosa e critica cinematografica britannica deve la sua fama e la sua importanza ad un saggio, scritto nel 1975, e apparso nella rivista *Screen*, nel quale affronta le profonde differenze di genere che sono presentate di film degli anni Trenta e Quaranta ma non solo. *Piacere visivo e cinema narrativo* è considerato il capostipite delle riflessioni femministe sul cinema, e ha come caratteristica innovatrice l'utilizzo della tecnica psicanalitica mutuata da Freud e un approccio in linea con le teorie di Lacan per indagare i modelli patriarcali nella forma filmica. Il saggio infatti si pare con le seguenti parole:

«Questo saggio si propone di usare la psicoanalisi per scoprire dove e come la fascinazione del film sia rinforzata da modelli di fascinazione preesistenti, già attivati nell'individuo e nelle formazioni sociali che lo hanno plasmato.» (Mulvey, 2013, p. 29)

Similmente ai colleghi che hanno espresso le loro posizioni in precedenza, anche per Mulvey il film interpella lo spettatore, chiedendogli di inserirsi nella visione. Per lo spettatore maschio questo meccanismo è molto semplice: la maggior parte dei protagonisti dei film è un uomo che affronta le vicende del racconto per ottenere la mano della protagonista femminile e sposarla. Per le donne, la situazione è leggermente più complessa poiché i film sono realizzati per il piacere visivo degli uomini:

«La magia dello stile di Hollywood nei suoi momenti migliori [...] nasceva non esclusivamente ma per un aspetto importante, dalla manipolazione abile e

soddisfacente del piacere visivo. Incontrastato, il film tradizionale codificava l'erotico nel linguaggio dell'ordine patriarcale dominante.» (Mulvey, 2013, p. 31)

La portata del saggio *Piacere visivo e cinema narrativo* è collocata all'interno di tre ambiti di ricerca, che coinvolgono la teoria psicanalitica del cinema, la teoria femminista del cinema e la critica sul cinema d'avanguardia. Tuttavia questi tre aspetti non possono essere considerati separatamente ma vanno tenuti in considerazione contemporaneamente per la comprensione dell'elaborato. Per Mulvey infatti, il cinema è intrinsecamente e ontologicamente patriarcale (con questo termine la studiosa vuole avvicinare la teoria femminista) e affinché le donne possano vedere una corretta e veritiera rappresentazione di sé, è necessario un cinema alternativo, un contro-cinema che abbia a cuore una rappresentazione autentica e accurata (con questo termine la studiosa vuole avvicinare il cinema d'avanguardia). Tuttavia ci sono alcune occasioni in cui il piacere visuale della donna e il piacere femminile possono trovare maggiori libertà e una minore subordinazione a quello maschile, ed è in un secondo elaborato *Riflessioni su "Piacere visivo e cinema narrativo" ispirate da Duello al sole* che Mulvey evidenzia come nei film noir e nel melodramma, considerati generi femminili, il desiderio femminile si scopre meno soggiogato e più resistente alle forme del simbolico. Il secondo intervento della studiosa infatti, rivede le prime posizioni, a favore di una sessualità femminile che davanti ad un film regredisce allo stato pre-edipico, e quindi ad un momento della crescita infantile nel quale le femmine vivono una fase fallica simile a quella del maschio: questo permette loro di fare esperienza di attività e potere e ad identificarsi con il personaggio maschile.

Un'altra linea di ricerca che si è sviluppata dai lavori della Mulvey è la discussione sulla rappresentazione della mascolinità e di come l'identificazione dello spettatore nel protagonista possa creare una sottile linea di piacere omoerotico in cui il personaggio maschile diventa in oggetto erotico vicino ai temi del sadomasochismo (Mulvey, 2013, p. 21); per il momento, questo aspetto dell'esperienza spettatoriale sarà ignorato a favore delle spettatrici e della loro condizione nella sala cinematografica.

I lavori di Laura Mulvey sono stati fonte di numerose discussioni che hanno portato la studiosa stessa a rielaborare più volte le sue idee, andando a definire sempre di più le esperienze degli spettatori e delle spettatrici. Nei suoi ultimi saggi prende in considerazione anche l'avvento e l'utilizzo delle nuove tecnologie, che permettono di modificare ulteriormente il significato dell'immagine da cui si vuole trarre piacere e che creare una nuova narrativa visuale (*Lo spettatore possessivo: la Feminist Film Theory nella nuova era tecnologica*, 2008).

2.1 *Piacere visivo e cinema narrativo*

Il saggio si apre con una dichiarazione di intenti che permette di capire quali sono le opinioni di Mulvey riguardo l'utilizzo della psicanalisi per il commento dei film. Secondo le idee del padre della psicanalisi, Sigmund Freud, il rapporto tra le donne e gli uomini è caratterizzato dalla presenza simbolica di un fallo, la cui mancanza nelle donne permette agli uomini di esercitare un potere all'interno delle relazioni. La mancanza di un pene nella donna rappresenta la sua subordinazione e di esercitare potere, creando tuttavia una rappresentazione fisica della castrazione, cioè di quello che può accadere nel caso in cui l'uomo perda il simbolico fallo, il suo potere (Mulvey, 2013, pp. 29–30).

Dopo una breve riflessione sull'innata natura patriarcale del cinema, codificato nell'erotico tradizionale di ordine maschilista, l'autrice passa ad individuare una serie di piaceri che il cinema offre allo spettatore. Il primo di questi è il piacere scopofilo, che deriva dall'attività stessa del guardare, come, al contrario, vi è piacere nell'essere guardati, declinato nel narcisismo. Riprendendo le posizioni di Freud, Mulvey spiega che la scopofilia è un piacere che non coinvolge zone erogene e parte dall'assunzione dell'altro guardato come un oggetto. In questo senso la scopofilia è attiva, e sebbene cambi nel tempo a causa dello sviluppo del carattere della persona, rimane quella caratteristica di osservazione furtiva (si legga voyeuristica) tipica dei bambini, che vogliono scoprire i segreti dentro la sfera privata e proibita degli altri (differenze anatomiche di genere e funzioni fisiologiche). A prima vista, questo elemento di osservazione furtiva non sembra connettersi con il mondo del cinema o della sala cinematografica, ma ad una riflessione più profonda il collegamento appare evidente. Si

è già detto più volte come la sala del cinema abbia una configurazione particolare che permette di osservare, circondati dal buio, delle immagini in movimento che giocano con la fantasia e l'immaginazione dello spettatore. Sedere al cinema, in un ambiente buio che separa gli spettatori gli uni dagli altri, e osservare un mondo proiettato su uno schermo e non più oltre, è la condizione perfetta affinché gli uomini e le donne in sala sentano di affacciarsi ad un mondo privato, che si mostra solamente alla persona nel buio del cinema:

«Gli spettatori si sentono separati dal mondo sullo schermo, che gioca con le loro fantasie voyeuristiche. Inoltre, l'estremo contrasto tra l'oscurità della sala (che isola anche gli spettatori l'uno dall'altro), e lo splendore dei mutevoli disegni di luce e ombra sullo schermo, contribuisce a favorire l'illusione che di una separazione voyeuristica. Anche se il film viene mostrato ed è lì per essere visto, le condizioni di proiezione e le convenzioni narrative danno allo spettatore l'illusione di gettare lo sguardo su di un mondo privato.» (Mulvey, 2013, p. 32)

Il secondo tipo di piacere individuato è quello di tipo narcisistico, che si sublima dal piacere scopofilo. Le convenzioni del film concentrano l'attenzione degli spettatori sulla figura umana, creando meccanismi di fascinazione e riconoscimento, carichi della consapevolezza che il personaggio sullo schermo è un esemplare migliore a cui si vuole somigliare. Secondo le parole di Mulvey:

«Il cinema ha strutture di fascinazione abbastanza forti da consentire una perdita temporanea dell'io pur rafforzandolo simultaneamente.» (Mulvey, 2013, p. 33)

si intende che lo spettatore, nello specifico lo spettatore maschio, nella visione di una pellicola è portato a dimenticare sé stesso per portare la sua attenzione al personaggio nello schermo, ma allo stesso tempo, la persona nello schermo riflette il piacere dello spettatore.

Questa prima parte del saggio può essere riassunta con poche frasi, che condensano le idee di Mulvey sul rapporto tra spettatori e film. Esistono infatti due aspetti contraddittori di piacere: il primo, la scopofilia, che nasce dal piacere di usare la persona guardata come oggetto di stimolazione sessuale attraverso la vista; il secondo piacere

deriva dal narcisismo e dall'identificazione dell'io con l'immagine vista. In termini cinematografici, chiarisce la Mulvey, il primo piacere implica una separazione dell'identità erotica del soggetto dall'oggetto sullo schermo e attiene agli istinti sessuali, mentre l'altro prevede l'identificazione dell'io con l'oggetto sullo schermo attraverso il riconoscimento di una figura simile alla propria ed è una funzione della libido dell'io.

Le rappresentazioni che caratterizzano il mondo cinematografico, ma anche il discorso sociale sui ruoli di genere, vede il piacere di guardare diviso tra attivo-maschile e passivo-femminile. Lo sguardo maschile proietta la sua fantasia sulla figura femminile, che, nel suo ruolo esibizionistico, viene mostrata e codificata per ottenere un impatto visivo erotico: è quindi possibile dire che le donne vengano caratterizzate dall'essere oggetto dello sguardo. Tra gli esempi che si possono portare per spiegare come l'essere donna nella pellicola molto spesso equivale ad essere oggetto dello sguardo sessualizzante maschile, si vedano le immagini delle pin-up, gli striptease, o addirittura i numeri di canto e danza che nei musical interrompono la narrazione diegetica per esibire il corpo delle protagoniste. Questo tipo di espediente, quando la showgirl si esibisce in numeri della sua arte, sia essa ballo, canto o spogliarello erotico, permette che gli sguardi nel cinema si unifichino in uno solo: la performance infatti ha il fine di rendere la donna esibita un oggetto del desiderio erotico per il protagonista maschile sullo schermo, ma allo stesso tempo lo diventa anche per lo spettatore in sala, non solo perché quest'ultimo si identifica nella migliore visione di sé che è il personaggio, ma anche perché la stimolazione visiva permette un riconoscimento della forma erotica della donna. Nel capitolo precedente è stato portato l'esempio della performance *Two little girls from little rock* in *Gli uomini preferiscono le bionde* (1953), nel quale le due attrici si esibiscono in un numero i cui movimenti e atteggiamenti sono studiati per evocare piacere erotico nello spettatore; ma allo stesso modo è possibile citare il numero musicale *Diamonds are a girl's best friends*, nello stesso film, oppure nelle performance musicali di Lauren Bacall in *To have and have not* (*Acque del sud*, 1944), di Howard Hawks. Allo stesso modo, i primi piani delle attrici, le inquadrature delle parti del corpo della donna o i dettagli delle gambe, integrano un altro livello di erotismo nella narrazione:

«Una parte di corpo frammentato distrugge lo spazio rinascimentale, l'illusione di profondità richiesta dalla narrazione, dà allo schermo la pienezza caratteristica di un ritaglio o di un'icona, piuttosto che di verosimiglianza.» (Mulvey, 2013, p. 35)

A questo punto si delineano i primi aspetti che caratterizzano lo sguardo maschile di cui è impregnata la produzione cinematografica. Fino a questo punto si è resa evidente la grande disparità che si verifica nella rappresentazione filmica e lo squilibrio di poteri tra i generi: gli uomini sono caratterizzati da attività e *agency*, e nella loro rappresentazione lo spettatore maschio può identificarsi facilmente, mentre le donne vivono una situazione di subordinazione nella quale il loro unico valore è il piacere erotico che possono suscitare nel protagonista e di conseguenza nello spettatore. Questi elementi sono ottenuti attraverso performance femminili che interrompono la narrazione diegetica degli eventi o raffigurazioni di parti del corpo della donna che permettono di concentrare l'attenzione su elementi che non hanno valore per la storia narrata ma sono inseriti per togliere autonomia al corpo della donna e dare l'impressione che lo sguardo del personaggio uomo possa avere il potere di scegliere gli elementi che più gli piacciono del corpo della donna.

Mulvey spiega che la dicotomia donna come icona e uomo come soggetto attivo, affonda le sue radici nelle riflessioni psicoanalitiche che vedono nella donna una continua minaccia di castrazione dovuta alla sua mancanza del pene, e per questo una minaccia di non-piacere; il significato della donna è la differenza sessuale, l'assenza di potere, cosicché la sua rappresentazione evoca negli uomini la paura di perdere quello che il fallo rappresenta, cioè il potere. A questo punto l'inconscio maschile deve trovare una soluzione alla minaccia di castrazione e può procedere secondo due strade:

- Investigare la donna, svelando i suoi segreti, facendo tuttavia seguire questa strada dalla svalutazione del soggetto o dalla sua punizione come colpevole;
- Rifiutare completamente la castrazione sostituendo la donna con un oggetto feticistico in modo che essa diventi un oggetto rassicurante e non minaccioso, sul quale l'uomo può esercitare potere.

La prima strada, che va letta con la ricerca della soddisfazione degli impulsi voyeuristici, si avvicina al sadismo, in quando il piacere viene derivato dalla scoperta di una colpa, l'affermazione del controllo e dall'amministrazione di una pena o sentenza. La seconda opzione invece, in quanto scopofilia feticistica, trae piacere dall'esaltazione della bellezza fisica dell'oggetto, rendendolo qualcosa di soddisfacente di per sé. Questi due tipi di piacere, pur apparentemente contraddittori, posso essere integrati proficuamente in quanto il primo necessita una storia che preveda una narrazione, dipendente dagli eventi, mentre il secondo è legato solamente allo sguardo, alla pulsione visiva. In questo modo è possibile assistere a film che narrano storie in cui un uomo scopre un errore nella donna e decide di infliggere una punizione o concederle il perdono, mentre le scene mettono in risalto gli aspetti estetici e fisici della colpevole; Mulvey trova nei noir un chiaro esempio di questa doppia valenza (Mulvey, 2013, p. 37).

A questo punto Mulvey procede dando esempi tangibili delle sue posizioni fino ad ora espresse solamente nella teoria. In particolare Mulvey concentra la sua analisi, qui ampliata con altri elementi di analisi, sull'importanza data allo sguardo voyeurista e feticista, sui rapporti sullo schermo e sulla rappresentazione dei rapporti tra donne e uomini in film come *La donna che visse due volte* (1958) di Alfred Hitchcock e *Rear window* (*La finestra sul cortile*, 1954), anch'esso di Hitchcock.

Il protagonista della pellicola *La finestra sul cortile*, Jeffries (James Stewart) è un fotografo di professione che dopo un incidente sul lavoro è costretto in sedia a rotelle da una frattura alla gamba. Per passare il tempo Jeffries osserva i suoi vicini di casa dalla finestra che si affaccia sul cortile, con unica compagnia la sua macchina fotografica e le saltuarie visite della fidanzata Lisa (Grace Kelly) e dall'infermiera a domicilio. Tra tutti gli appartamenti che Jeffries monitora, il suo sguardo si concentra maggiormente sulle finestre della casa di Miss Torso, una ballerina dai comportamenti libertini, sulle finestre di Miss Cuore Solitario, un'anziana donna che rifiuta tutti i suoi spasimanti, sul piano di un musicista che sta cercando di raggiungere la perfezione, sulla coppia di neosposi, e sulle abitudini dei coniugi Thorwald. Sono proprio questi due a causare un disturbo nell'altrimenti normale vita del quartiere. Una notte Jeffries viene svegliato da un urlo di donna e si convince che il signor Thorwald ha ucciso la moglie e sezionato il suo

cadavere per risolvere i problemi matrimoniali che stavano affrontando. Il protagonista osserva le nuove abitudini dell'uomo e i nuovi elementi che dichiarano la colpevolezza del coniuge Thorwald: il viavai notturno, la terra smossa nell'aiuola del quartiere, il cagnolino della coppia che non trova pace senza la padrona, sono indizi che portano Jeffries ad iniziare un'indagine dalla finestra del suo appartamento, osservando in modo quasi ossessivo la finestra di fronte. La fidanzata Lisa, dapprima preoccupata per l'eccessivo coinvolgimento dell'uomo nelle vicende dei vicini, decide di aiutarlo e con l'infermiera Stella, vanno ad indagare l'appartamento dei Thorwald. Mentre Lisa sta frugando nella casa dell'uomo, il signor Thorwald rincasa e Jeffries è costretto a chiamare la polizia per salvare la donna; è a questo punto che Thorwald si accorge che Jeffries lo sta guardando e che lo ha guardato per tutto questo tempo attraverso la finestra. Il vicino, alterato per l'invasione della privacy e per la minaccia di denuncia alle autorità, si reca a casa di Jeffries e dopo una lotta che vede il protagonista sconfitto, lo getta dalla finestra, mentre i poliziotti arrestano l'omicida. Thorwald confessa l'assassinio della moglie e il film si conclude con Jeffries che dorme sulla sua sedia a rotelle, con entrambe le gambe ingessate e le spalle rivolte alla finestra.

La situazione che vive Jeffries è quasi completamente sovrapponibile a quella che vivono gli spettatori del cinema: entrambi sono costretti in un luogo fisso senza potersi muovere, le vicende sono presentate attraverso una cornice (lo schermo per il cinema, la finestra per Jeffries), e quello che vedono gli spettatori è quello che il protagonista decide di far vedere, nella stessa misura in cui è il regista a decidere cosa è degno di finire sullo schermo e cosa no. Si assiste ad una convergenza di sguardi che ha un valore molto importante: la macchina da presa infatti si muove come si muovono gli occhi di Jeffries, dapprima con una panoramica generale attraverso tutto il quartiere, e poi andando a concentrarsi sui singoli appartamenti. Inoltre la scelta di Hitchcock prevede di presentare le vicende di vita dei vicini sempre mantenendo la cornice delle mura di casa o delle finestre, mai entrando nelle case. Un ulteriore elemento che crea un rapporto diretto tra l'esperienza visiva dello spettatore e di Jeffries è la dimensione della finestra, che ha un rapporto 1:1.66, che corrisponde allo schermo della televisione.

Ma tornando ai punti evidenziati da Mulvey, è possibile sviluppare un'analisi del rapporto tra i due protagonisti della pellicola. Lisa e Jeffries sono presentati come fidanzati, ma solo la donna vuole portare il loro rapporto al livello successivo, il matrimonio, mentre Jeffries è contento della loro situazione attuale. Sebbene il film non dichiara cosa accade alla loro relazione, è chiaro come i due subiscano un'evoluzione quando Lisa scavalca la finestra dell'appartamento dei Thorwald per andare a raccogliere prove dell'omicidio: fintanto che i due vivono nella stessa dimensione, quella di spettatori dalla finestra, la relazione è monotona e prima di desiderio sessuale, ma quando la fidanzata oltrepassa la finestra e diventa soggetto-oggetto osservato, il desiderio che Jeffries prova per lei rinasce. L'uomo non solo si limita ad osservarla con la macchina fotografica (strumento del piacere voyeuristico), ma vede in lei anche una donna colpevole che lui può salvare da Thorwald chiamando la polizia (riferimento al piacere sadico):

«Quando attraversa la barriera tra la stanza di Jeffries e la casa di fronte, la loro relazione rinasce eroticamente.» (Mulvey, 2013, p. 39)

A questo punto è degno di una menzione il narcisismo e l'esibizionismo di Lisa, che, modella per passione, ha già mostrato la sua volontà di incarnare la perfezione visiva. Nella scena che precede la scoperta della morte del cagnolino dei coniugi Thorwald, annunciata con un urlo dalla padrona, Lisa esce dal bagno dell'appartamento indossando un elegante abito da camera per mostrarsi a Jeffries, in una sequenza che potrebbe rappresentare un'occorrenza comune tra due innamorati, ma che di fatto interrompe la narrazione per dare uno spettacolo dell'attrice, Grace Kelly, in tutta la sua bellezza. Gli spettatori sono invitati, e quasi non possono farne a meno, ad immedesimarsi in Jeffries, attraverso lo sguardo che l'uomo offre prima che l'inquadratura si concentri sull'attrice: dapprima concentrato sul bicchiere, gli occhi di Jeffries si alzano verso Lisa, mentre il resto del corpo rimane immobile, dando a quello sguardo il potere che deriva dall'essere l'unico movimento ripreso.

Se in *La finestra sul cortile* l'elemento su cui Mulvey si concentra maggiormente è lo sguardo e come questo si muove e agisce sugli altri personaggi e sull'ambiente, in *La*

donna che visse due volte viene approfondita la dialettica attivo-guardante e passivo-guardato e come questa si configura nelle differenze di genere e nell'asimmetria di potere.

Il film segue il personaggio di Scottie (interpretato da James Stewart), un ex detective che soffre di vertigini (da qui il nome del film), a causa di un incidente sul lavoro che ha provocato la morte di un collega. Un vecchio amico di Scottie gli chiede di seguire la moglie, Madeleine Elster (Kim Novak), che pare posseduta dallo spirito di un'antenata e per questo esibisce comportamenti particolarmente inquietanti. Inizialmente Scottie rifiuta ma l'uomo lo convince almeno a vedere la donna e prendere una decisione in un momento successivo. Marito e moglie si recano quindi a cena e Scottie vede per la prima volta Madeleine, innamorandosene follemente. Nei giorni seguenti il detective segue la donna, prima nel negozio di fiori dove compra un bouquet, poi al museo, dove ammira il ritratto della sua antenata, e infine in un hotel, antica residenza della donna defunta. Madeleine si reca sulle sponde della baia di San Francisco, da dove si getta per morire, ma Scottie è pronta a intervenire, portandola in salvo a casa sua, e di preciso, nel suo letto. Inizia così il loro rapporto di amanti, mentre Madeleine esibisce comportamenti inquietanti che la portano a recarsi in una chiesa, presumibilmente legata alle vicende dell'antenata. Madeleine decide di gettarsi dal campanile della chiesa, sfruttando la paura delle altezze di Scottie, che non riesce a raggiungerla in tempo per fermarla. Questo provoca nel protagonista dei sensi di colpa, che lo fanno cadere in un grave episodio depressivo. Un anno dopo la tragica morte, Scottie incontra per strada una donna, Judy Barton (anch'essa interpretata da Kim Novak), che somiglia a Madeleine. Dopo aver fatto irruzione nella sua stanza e averla convinta a cenare insieme, i due iniziano una relazione, costruita tuttavia sull'ossessione di Scottie di riportare in vita il suo primo amore, senza tenere conto dei sentimenti di Judy. Una sera Judy chiede a Scottie di aiutarla ad indossare una collana, identica ad una collana di Madeleine, rivelando così al protagonista, come allo spettatore, che Judy e Madeleine sono la stessa persona. La coppia di amanti si reca quindi nella stessa chiesa dove Madeleine è morta e Judy confessa che si trattava di un piano orchestrato con il marito di Madeleine per ottenere l'eredità della donna. In un momento di grande pathos in cui Judy chiede a

Scottie di amarla ancora, anche se dovrà fingere di essere una donna che non è, la protagonista cade dal campanile morendo, questa volta, in modo definitivo.

La pellicola ha ottenuto un grande successo, dovuto non solo alla vicenda narrata, che perde sempre più importanza a favore dell'effetto visivo, ma soprattutto per le emozioni riprodotte sulla scena, le ossessioni e il desiderio raccontato. Il film presenta i due sguardi maschili che la Mulvey ha individuato: dal lato voyeuristico, mostra Madeleine e Judy come donne del piacere per Scottie, la prima come amore tragico, la seconda come amore ossessivo, con scene nelle quali entrambe le donne sono mostrate solamente come oggetto del desiderio e del piacere voyeuristico; il lato feticista mostra invece il potere che Scottie esercita sulle due donne, potendo prima spogliare Madeleine per metterla a letto, e poi cambiare l'aspetto fisico di Judy per farla assomigliare alla defunta Madeleine. Inoltre la scena finale nella quale Scottie scopre la colpevolezza di Judy ricade esplicitamente nella categoria del piacere feticista secondo il quale l'uomo sopravvive alla minaccia di castrazione impartendo la pena o il perdono alla donna colpevole. A questo riguardo le parole di Mulvey sono le seguenti:

«Il voyeurismo di Scottie è evidentissimo: si innamora di una donna che continua a seguire e spiare senza parlarle. Il suo lato sadico è altrettanto evidente: ha scelto [...] di fare il poliziotto, con tutte le possibilità connesse di inseguimento e indagine. Il risultato è che egli segue, osserva e si innamora di un'immagine perfetta della bellezza e del mistero femminili. Una volta che la affronta realmente, la sua pulsione erotica è quella di farla crollare e di costringerla a parlare, con un interrogatorio serrato.» (Mulvey, 2013, p. 40)

L'esibizionismo e il masochismo di Madeleine/Judy sono la controparte perfetta per le pulsioni di Scottie: fin dal primo momento, quando Madeleine è introdotta allo spettatore e al protagonista, lei sa di essere osservata, e questo la costringe ad interpretare la parte della perfetta donna. Madeleine e il marito sono a cena al ristorante e la macchina da presa riprende la sala nella sua interezza prima di posarsi sulla donna, imitando il movimento dello sguardo di Scottie; la composizione della scena è costruita affinché la donna sia l'elemento che esalta maggiormente, indossando un

abito verde sullo sfondo della carta da parati rossa. La sua figura è incorniciata dagli stipiti della porta attraverso la quale Scottie la guarda, come per mettere la donna all'interno di un'opera d'arte e non fa comprendere quale versione è vera, se la donna davanti agli occhi, oppure la sua immagine incorniciata come affascinante apparizione. Subito dopo, il profilo di Madeleine è presentato in primo piano per rendere la sua presenza ancora più rilevante, rendendola un oggetto privo dell'autonomia di muoversi liberamente. È in questi momenti che inizia la relazione a distanza tra la donna e il detective: Scottie la segue senza farsi vedere, osservando Madeleine attraverso un'altra finestra, quella del negozio di fiori, all'interno della quale la donna mette in scena una vera e propria performance teatrale. Sa di essere osservata e per questo i movimenti e i gesti sono portati a termine con precisione per trasmettere l'immagine della donna ideale; il luogo dove questa esibizione viene eseguita serve a completare la cornice di piacere estetico. Il momento che segna il passaggio da un rapporto a distanza a un rapporto effettivo tra i due protagonisti è costituito dal tentato suicidio della donna sulle sponde della baia di San Francisco. L'imponenza del ponte sullo sfondo, la grandezza degli spazi vuoti, e, per contrasto, la piccolezza di Madeleine, sono elementi che lasciano lo spettatore disorientato, ma che permettono di comprendere l'importanza del momento. Scottie salva la donna e la porta a casa sua, spogliandola e mettendola nel suo letto, mentre lui accende il fuoco del camino. Tuttavia lo spettatore non vede questi momenti, Hitchcock ha creato la scena in modo che questi venissero solo allusi, dai vestiti appesi ad asciugare nel bagno, dal profilo della donna e dalla spalla nuda sul letto, e dallo sguardo di Scottie, che dal divano compie un percorso completo fino alla porta aperta della camera da letto, ancora una volta, cornice dello sguardo ossessivo di Scottie.

Il merito di Mulvey, che compie un passo oltre i colleghi, è quello di porre al centro delle riflessioni lo sguardo, come vettore del rapporto tra schermo e spettatore. È infatti attraverso l'incontro tra questi due elementi che la studiosa individua tre sguardi:

- lo sguardo della macchina da presa o del proiettore, che si potrebbe spiegare nel modo in cui il regista o il creatore artistico del film vede la sua creazione, ma anche nell'apparato tecnico della realizzazione cinematografica;

- lo sguardo dei personaggi, ovvero come i personaggi si guardano all'interno del film, che rappresenta le dinamiche di potere e i rapporti diegetici al racconto;
- lo sguardo dello spettatore, cioè l'esperienza spettatoriale con la quale il film viene affrontato.

Le convenzioni della narrazione filmica negano lo sguardo dello spettatore e della macchina e lo inscrivono nello sguardo dei personaggi e senza questi meccanismi di identificazione, la finzione del cinema non può acquisire valore realistico. Nonostante ciò, scrive Mulvey, la presenza della donna come minaccia di castrazione può interrompere l'unità del racconto e per questo la macchina da presa viene subordinata alle esigenze psicologiche dell'ego maschile, rappresentando le convenzioni che costringono la donna a diventare feticcio sessuale per l'uomo e oggetto del suo piacere scopofilo. Il saggio *Piacere visivo e cinema narrativo* si conclude con l'esigenza di liberare lo sguardo della telecamera e lo sguardo del pubblico dalle convenzioni dei rapporti tra donne e uomini, caratterizzate dai meccanismi del voyeurismo attivo/passivo:

«Le donne, la cui immagine è stata continuamente sottratta e usata a questo scopo, non possono vedere il declino della forma filmica tradizionale con null'altro che un rimpianto sentimentale.» (Mulvey, 2013, p. 42)

A questo punto, per riassumere le posizioni di Laura Mulvey esposte in *Piacere visivo e cinema narrativo* è possibile ripetere le caratteristiche che la studiosa affida alle identità presenti nella narrazione: dove i maschi presentano qualità attive e azioni che permettono di far avanzare la narrazione, le donne esperiscono un'identità passiva, che interrompe la narrazione per permettere di ammirare l'immagine portatrice di piacere erotico (con performance di qualsiasi arte, con primi piani o dettagli del corpo). Questo rende la donna un oggetto erotico connotato dalla sua osservabilità, dal suo essere una figura di spettacolo per la fantasia maschile. Di contro, lo spettatore maschio può controllare questa fantasia attraverso l'identificazione con il protagonista, che nelle vicende del film può controllare il personaggio femminile.

2.2 Riflessioni su *“Piacere visivo e cinema narrativo”* ispirate da *Duello al sole*

Solo sei anni dopo la pubblicazione del saggio fondatore dei Feminist Film Studies, Mulvey è invitata ad ampliare le sue riflessioni sull'elaborato rispondendo a due domande che erano rimaste prive di soluzione nell'elaborato del 1975. In particolare i critici hanno posto l'attenzione sull'uso del singolare maschile in riferimento allo spettatore cinematografico, accusando la Mulvey di ignorare l'esperienza femminile nelle sale. Inoltre, quale piacere può ricavare una donna dalla visione di un prodotto destinato al piacere interamente maschile? Quale effetto ha la visione femminile sul testo e sulle identificazioni nel film?

In *Riflessioni su “Piacere visivo e cinema narrativo”* ispirate da *Duello al sole* Mulvey propone un paragone particolarmente significativo per la comprensione non solo delle due nuove domande, ma anche del suo lavoro precedente. La grammatica narrativa viene infatti assimilata al mito di Andromeda e Perseo, che vede la fanciulla attendere terrorizzata che qualcuno la salvi, liberandola dalla roccia e dal mostro marino che la insidia. Con questa citazione alla mitologia classica Mulvey vuole ancora una volta sottolineare la dicotomia tra maschile-attivo e femminile-passivo (Mulvey, 2013, p. 48). Poco oltre, la studiosa ricorda che per i bambini è facile immedesimarsi nel protagonista del racconto, e, per quanto consci dell'improbabilità di vivere le stesse avventure, vedono in lui un'esperienza e un'aspettativa di dominio, l'ego superiore e migliore a cui conformarsi. Per le bambine tuttavia, la sovrapposizione culturale e sociale genera maggiore confusione nel momento di riconoscersi in un personaggio. Se da un lato la funzione erotica della donna è caratterizzata dalla passività e dall'attesa di qualcuno che agisca su di lei, dall'altro lato è possibile portare alla luce tre elementi della psicologia freudiana: la mascolinità della donna, l'identificazione necessaria che viene dalla visione di un testo filmico, e il desiderio di vedere sé stessi in modo attivo (Mulvey, 2013, p. 49). Secondo Freud, la donna vive almeno un momento di attività nella sua vita, una fase fallica, a cui appartengono tutte le caratteristiche date dalla presenza del fallo; questa fase viene tuttavia superata con la crescita della persona. Mulvey invece vede nella struttura e nelle convenzioni dei film hollywoodiani, basati sul piacere maschile, la

possibilità che la spettatrice riscopra questo momento di attività della sua identità sessuale, identificandosi con il punto di vista attivo, anche se maschile. Considerati questi elementi, la Mulvey conclude che

«per le donne (dall'infanzia in poi) l'identificazione transessuale è un'abitudine che diviene molto facilmente seconda natura.» (Mulvey, 2013, p. 49).

In questo saggio Mulvey adotta la struttura della fiaba di Propp per commentare come il matrimonio in un film rappresenti la sublimazione dell'erotico nel rapporto tra uomo e donna. Secondo la *Morfologia della fiaba* di Vladimir Propp, la struttura narrativa prevede un eroe che affronta una serie, più o meno lunga e difficile, di ostacoli, fino al raggiungimento dell'oggetto del desiderio, solitamente la principessa e i due chiudono il racconto sposandosi. Il matrimonio rappresenta l'integrazione sociale del desiderio sessuale, che attraverso l'unione dei personaggi viene riconosciuto e normalizzato. Tuttavia nei film western, genere preso in considerazione in questo saggio, la struttura del matrimonio può essere accettata dall'eroe oppure no, permettendogli così di guadagnare sfumature di carattere:

«Mentre la risoluzione della fiaba di Propp può essere vista come rappresentazione della risoluzione del complesso di edipo (integrazione nel simbolico), il rifiuto del matrimonio incarna una celebrazione nostalgica dell'onnipotenza fallica, narcisistica.» (Mulvey, 2013, p. 50).

In un film che funziona dentro le convenzioni del genere western, ma non solo, il matrimonio è un rituale specifico in relazione al sesso, ed è la principale ragione d'esistenza di qualsiasi personaggio femminile. Questa sottile relazione tra matrimonio e donna porta alla conferma dell'analogia "donna uguale sesso", ribadendo ancora una volta la situazione di passività che la donna subisce quando il suo unico valore è quello di oggetto erotico per il piacere dell'uomo. Tuttavia, questo rapporto nelle relazioni cambia notevolmente quando è una donna la protagonista del racconto, sposando i significati e creando un nuovo discorso narrativo, e la Mulvey lo analizza portando come esempio il film *Duel in the sun* (*Duello al sole*, 1946), di King Vidor.

Nonostante il film rispetti i criteri che lo inscrivono nel genere western, il nucleo dell'azione non è il focus del racconto ma lo è il dramma emotivo ed interiore della protagonista, una donna divisa tra due fuochi del desiderio. Avere come protagonista una donna permette alla similitudine donna-sesso, non solo di resistere, ma permette anche di affrontare un'area narrativa precedentemente non considerata: la sessualità in modo aperto, rendendo il film un melodramma e cercando di rispondere alla domanda "cosa accade dopo il *vissero per sempre felici e contenti*? Quali sono i desideri dei lei?". A queste domande è possibile provare a dare risposta attraverso la pellicola *Duello al sole* e al rapporto simbolico che la protagonista instaura con i due personaggi maschili coinvolti nelle relazioni romantiche.

Il film ruota attorno a Pearl Chavez (Jennifer Jones), che dopo la morte dei genitori viene accolta nella casa della famiglia McCanles, ricchi allevatori di bestiame. La giovane, di irrompente bellezza, si trova subito contesa tra i due figli della famiglia Jesse (Joseph Cotten) e Lewt (Gregory Peck) McCanles, che rappresentano i due lati e i due aspetti del desiderio di Pearl. Jesse, colto e futuro governatore dello Stato, indica la via corretta che Pearl dovrebbe seguire per lo sviluppo canonico della sua vita e l'assunzione di una sessualità passiva. Il fratello Lewt invece si configura come l'opposto: fuorilegge, abile con i cavalli, poco incline alla cultura e destinato ad una morte tragica, rappresenta per Pearl un amore passionale, basato sugli istinti e con il quale la ragazza può dedicarsi alle attività che non si addicono ad una brava ragazza. La pellicola mostra costantemente l'oscillazione della sessualità di Pearl tra femminilità e mascolinità, tra desiderio di libertà e obbedienza alle norme sociali, tra passività e attività sessuale.

Attraverso il saggio *Riflessioni su "Piacere visivo e cinema narrativo" ispirate da Duello al sole*, Mulvey è stata in grado di indagare alcuni aspetti che era stati trascurati in *Piacere visivo e cinema narrativo*, in particolare le forme in cui la spettatrice riesce ad identificarsi nell'eroe attivo del film, o di come la grammatica narrativa cambia quando la protagonista è una donna. È possibile leggere come le donne sono state abituate, per costrizione sociale, a ricorrere all'identificazione trans-sessuale per poter ottenere piacere dalla visione di un film basato sul piacere maschile. Inoltre, la presenza di una donna al centro della narrazione permette la nascita di un genere, il melodramma, che

ha come fulcro i sentimenti e la mascolinizzazione della donna per l'ottenimento di un momento di attività.

2.3 *Lo spettatore possessivo: la Feminist Film Theory nella nuova era tecnologica*

Lo scattare di un nuovo secolo segna l'inizio di numerose innovazioni tecnologiche che cambiano il modo di fruizione dell'immagine e dell'immagine in movimento. Un anno dopo il centenario della nascita del cinema, nel 1996, fu possibile per la prima volta, esperire le immagini in movimento attraverso un DVD, che permetteva non solo di vedere il prodotto multimediale numerose volte comodamente a casa, ma anche modificare il testo del film, fermando la narrazione e riavvolgendo la storia. I primi film in formato DVD furono *Blade Runner (Id., 1982)*, di Ridley Scott e *The Fugitive (Il fuggitivo, 1993)*, di Andrew Davis in Giappone, mentre negli Stati Uniti il primato va a *Twister (Id., 1996)* di Jan de Bont (Luna, 2022).

La nuova possibilità di vedere un film comodamente a casa dà avvio alla creazione di nuovi rituali sociali legati al consumo di prodotti multimediali: le sale del cinema non sono più centri di incontro sociale, e recarsi al cinema si trasforma in un'attività per i soli cinefili più accaniti; il nuovo schermo diventa la televisione, che però deve sacrificare la qualità della riproduzione audio e video per permettere la trasmissione; evolvono dinamiche di potere fino ad ora poco sviluppate come la lotta per il telecomando, e quindi per il controllo della proiezione, che mostra chi detiene il potere nella famiglia o nel gruppo di amici; l'immediata disponibilità del contenuto multimediale permette lo sviluppo di para-testi che circolano in modo autonomo dalla casa di produzione (si tratta di fan-art, fan-video, edit e altri prodotti che nascono dalle comunità di fan); inoltre la presenza di un film in DVD permette la sua riproduzione in modalità che il regista e la produzione non possono controllare (Stella, 2012, p. 374).

È proprio su quest'ultimo aspetto che Laura Mulvey si concentra nel saggio *Lo spettatore possessivo: la Feminist Film Theory nella nuova era tecnologica*, sulla possibilità che hanno gli spettatori di modificare la grammatica della narrazione e rielaborare il testo filmico per ottenere da esso un nuovo piacere. In questo elaborato, la studiosa torna a parlare dello spettatore al maschile singolare, non per ignorare nuovamente

l'esperienza spettatoriale della donna, ma per dare una nuova lente di lettura al suo primo saggio *Piacere visivo e cinema narrativo*, nel quale il *viewer*, lo spettatore, era un individuo maschio. Sfruttando nuovamente le teorie della psicanalisi, Mulvey afferma che l'atto di manipolare la fruizione del film, accelerando, rallentando, fermando o cancellando le scene, è una violenza analoga a quella della castrazione, ma questo controllo della pellicola ha anche una funzione catartica in quanto permette di riflettere sulle tecnologie messe in azione, sulle caratteristiche del medium e sul concetto stesso di tempo (Mulvey, 2013, p. 82).

Rafforzando le idee di Metz, Mulvey sostiene che l'arresto di un'immagine in movimento offre

«I mezzi per una negoziazione tra l'immaginario e il simbolico che è una nuova configurazione del feticismo. [...] Lo strumento cinematografico è l'istanza grazie alla quale l'immaginario si capovolge in simbolico.» (Mulvey, 2013, p. 83).

Attraverso la pausa e il rallentamento dello scorrere del film, ma anche attraverso il ritorno compulsivo ad alcuni momenti salienti della narrazione, si può ripetere all'infinito, godere nuovamente, riflettere ancora una volta sul significato delle immagini. Lo spettatore di un film ottiene così una fotografia, dall'immagine in movimento ottiene un'immagine statica e congelata nel tempo, privando, ancora una volta, il soggetto fotografato dell'autonomia d'azione. Gli attori e le attrici sono quindi consapevoli di queste nuove possibilità, tanto da calibrare le loro performance in modo da congelare il movimento in una posizione da cartolina:

«è il rallentamento in sé [...] che permette il tempo per il piacere e per l'analisi, e il movimento tra i due è accentuato dalla presenza dell'esagerata iconicità della star.» (Mulvey, 2013, p. 84)

E poco più avanti Mulvey specifica questo aspetto

«Non soltanto la posa non è più "travolta e negata" ma nei film hollywoodiani è spesso ampliata dalla performance della star. La posa concede il tempo al cinema di denaturalizzare il corpo umano.» (Mulvey, 2013, p. 84)

con l'esempio di *What price Hollywood? (A che prezzo Hollywood?, 1932)* di George Cukor, nel quale la protagonista, un'aspirante attrice, si prepara ad affrontare i provini con lenta precisione, quasi congelando i movimenti fino alla prosa finale e alla battuta, recitata con pigrizia.

Con il cinema rallentato o bloccato, l'importanza della narrazione diminuisce mentre gli attributi di controllo del regista maschio si indeboliscono. Per questo lo spettatore ora può controllare il flusso dell'azione, ripetendo alcune sequenze, saltando scene, e, nel complesso, distruggendo la linearità della narrazione per come era stata costruita in fase di creazione. Mulvey porta l'esempio di una sua rielaborazione della performance *Two little girls from little rock*, per poter analizzare la precisione dei movimenti delle attrici. La performance stilizzata evoca la bellezza dell'automa, recitando a favore della macchina da presa e mostrandosi in movimenti che ricordano le cartoline degli anni Venti, con un altissimo controllo del corpo che termina con un primo piano delle attrici. Ottenere un'immagine fissa da un film, inoltre, priva ancora una volta il soggetto dell'autonomia di movimento: una fotografia, per definizione, rappresenta un momento, un *punctum* nel tempo, che impedisce di comprendere il contesto in cui è stata scattata. Per questo i frammenti ricavati dalle pellicole finiscono per assumere un nuovo significato, solitamente di tipo erotico e volto al piacere dello spettatore.

Attraverso questo saggio, si chiude idealmente un percorso iniziato con *Piacere visivo e cinema narrativo*, che affronta prima la questione degli sguardi impegnati nella visione di un film, poi il riscatto dell'esperienza della spettatrice e infine le nuove modalità di visione offerte dalle tecnologie digitali. Le idee di Laura Mulvey sono state fondamentali per la fondazione e lo sviluppo delle teorie femministe del cinema, e hanno per la prima volta preso in considerazione come le donne fanno esperienza di visione: la varietà completa di identità che una donna può adottare nel cinema si estende da oggetto del piacere sessuale del protagonista ad oggetto del piacere voyeuristico dello spettatore maschio, da colpevole punita per il piacere feticista del personaggio maschio, a immagine congelata nel tempo e nel significato. Come è stato possibile vedere, Laura Mulvey non utilizza il termine sguardo femminile, *female gaze*, ma si preoccupa solo di individuare le caratteristiche che costituiscono lo sguardo maschile, il *male gaze*.

Partendo dal presupposto che il cinema è basato sui canoni del piacere maschile, la studiosa ha rivelato che i principali sguardi coinvolti nella visione di un prodotto cinematografico: lo sguardo materiale della macchina, che può coincidere con la visione del regista nella creazione dell'opera; lo sguardo dei personaggi all'interno del film; lo sguardo dello spettatore che assiste alla proiezione della pellicola. Purtroppo, osserva Mulvey, questo ignora l'esperienza della spettatrice donna, che deve trovare un modo per ottenere il piacere visivo, adattandosi ai canoni maschili. Sulla pellicola infatti, la donna vede una sua rappresentazione subordinata rispetto all'uomo, addirittura passiva, priva dell'autonomia d'azione che caratterizza i personaggi maschili, motori della narrazione. I personaggi femminili sono portati sullo schermo solamente per esplicitare il piacere erotico maschile: le performance teatrali, la composizione scenica, la creazione di cornici visive dentro le quali inscrivere la figura, l'utilizzo dell'apparato tecnico del set sono elementi che riflettono un'oggettificazione femminile, che si manifesta non solo nei ruoli subordinati affidati alle donne, ma anche nel modo in cui la donna viene ritratta. Un elemento chiave dello sguardo maschile nel cinema è la segmentazione del corpo della donna in parti erotiche, con l'obiettivo di stimolare con la visione il piacere: dettagli del volto e della bocca, primi piani delle gambe o del seno, pose coreografate e allusive. Oltre alla situazione già di per sé complessa, si vanno ad aggiungere delle ulteriori sfaccettature, perché nei film, e secondo la psicanalisi, l'atto di guardare la figura femminile e ottenerne piacere è giustificato dalla natura narcisistica della donna, che si mostra per esser guardata e gode dall'essere ammirata. Secondo le prime opere della Mulvey, la donna non riesce quindi ad ottenere un qualunque grado di piacere visivo dal film come riescono a farlo gli uomini, perché non è in grado di identificarsi con nessun personaggio nella pellicola: non con il protagonista maschile, poiché lei è donna, e nemmeno con il personaggio femminile, perché viene rappresentato come un oggetto del desiderio caratterizzato dalla passività. Tuttavia negli scritti del 1981, Laura Mulvey approfondisce l'esperienza della donna, applicando ancora una volta la psicanalisi, arrivando ad identificare un fenomeno di identificazione transessuale da parte delle donne: attraverso la visione di un film le spettatrici possono ottenere un certo grado di piacere riconoscendosi nel protagonista maschio, poiché esso

ricorda loro la fase fallica tipica della puerilità. Si tratta quindi di una regressione allo stadio pre-edipico delle bambine, durante il quale esse possono fare esperienza di potere e autonomia come i bambini maschi. Tuttavia è una regressione che dura il tempo di una proiezione, e poi tutto torna alla normalità sociale nella quale le donne occupano una posizione subordinata agli uomini.

Può sembrare una situazione funesta, che non permette alle donne di ottenere alcun piacere visivo dalle produzioni cinematografiche, ma una soluzione si può trovare nella proposta di Mulvey. *Piacere visivo e cinema narrativo* si conclude infatti con un suggerimento circa la strada da intraprendere. È necessario infatti liberare la macchina da presa dalle convenzioni che la legano allo sguardo maschile, per permettere la creazione di produzioni attraverso il punto di vista delle donne, che catturino la molteplicità delle sfumature della personalità femminile, affinché la rappresentazione cinematografica rispecchi fedelmente la realtà.

2.4 L'arte delle donne: il *female gaze* nella cultura visuale

Fino a questo punto dell'elaborato sono stati portati alla luce esempi di sguardo maschile nella cultura cinematografica, e per quanto essa sia l'espressione artistica su cui si focalizza questo elaborato, risulterà più facile comprendere la portata del fenomeno attraverso produzioni artistiche di altra natura. Come per le immagini ottenute dal mettere in pausa un film, questa breve digressione permetterà di analizzare alcuni dipinti attraverso i canoni della produzione classica, conoscendone la cornice culturale, ma senza preoccuparsi dell'immagine che viene prima o quella che viene dopo.

Ad accompagnare in questa riflessione pittorica sarà principalmente il lavoro di John Berger *Ways of seeing* (Berger, 1972) sia per quanto riguarda la serie televisiva trasmessa dalla BBC, sia attraverso le parole affidate al libro che alla serie è stato ispirato. I due elaborati, pubblicati alcuni anni prima di *Piacere visivo e cinema narrativo*, sembrano anticipare tiepidamente le idee della Mulvey e costituiscono un'interessante lettura di accompagnamento alle opere della critica cinematografica. Anche se i due studiosi non hanno mai collaborato personalmente, le loro idee sono il

frutto del clima e del contesto culturale dell'epoca; per questo motivo infatti le loro produzioni sono così affini tra di loro.

Guardare ed essere guardati; è il fondamento delle relazioni umane e il principio alla base della produzione artistica. Donne e uomini hanno prodotto e producono opere il cui obbiettivo è l'espressione artistica e la ricerca del piacere visivo: immagini di persone al lavoro nei campi, paesaggi cittadini che raccontano la vita della società urbanizzata, famiglie in posa per un ritratto che li renderà immortali nei secoli. Ma anche sculture di corpi mutilati che denunciano la frammentazione dell'individuo, volti artificiali tenuti in vita da motori elettrici e da una rete di sangue umano, esposizioni del corpo femminile nudo che accusano gli standard di bellezza moderni. Non si può non guardare, e l'atto stesso della visione porta con sé delle convenzioni a cui tutti gli individui devono sottostare; e secondo Berger, che riprende le riflessioni di molti altri critici prima di lui, le donne sono il soggetto preferito del guardare:

«To be born a woman has been to be born, within an allotted and confined space, into the keeping of men.»¹⁸ (Berger, 1972, p. 46)

Con queste parole Berger introduce la disparità di potere che viene attuata nel rapporto tra uomo e donna: le donne sono costantemente guardate, ammirate nelle loro qualità, rappresentate secondo criteri estetici che mirano a regalare allo spettatore un piacere visivo. Nella realtà come nell'arte, soprattutto quella dell'Europa rinascimentale, la figura della donna rappresenta la passività, l'attesa che qualcosa, o qualcuno, agisca su di lei, dandole vita. Lo spettatore, *surveyer* o *viewer*, è un uomo che dalla presenza della donna ottiene il piacere erotico legato all'ammirazione della sua forma nuda. La presenza dell'uomo nell'opera artistica è una promessa di potere, sia esso fisico, morale, sessuale, economico, spirituale o temporale: la posa, l'espressione, gli abiti, rappresentano come gli altri devono pensare l'uomo, e quindi questi elementi riflettono la situazione di attività, di come l'uomo ritratto vuole che gli altri pensino di lui. Semplificando si può riassumere questo fenomeno nell'espressione:

¹⁸ Nascere donna è nascere, all'interno di uno spazio assegnato e limitato, in mano agli uomini. *TdA*

«Men act and women appear.»¹⁹ (Berger, 1972, p. 47)

Nell'arte europea del Sedicesimo secolo, emerge un tema costante: la rappresentazione del nudo. Il primo nudo della tradizione ha origine nella storia biblica e raffigura la cacciata di Adamo ed Eva. Ci sono alcuni particolari che rendono questo episodio eccezionalmente significativo. Prima di tutto poiché la caduta dei primi esseri umani dallo stato di grazia dell'Eden è causata dalla scoperta della nudità dei due, e in secondo luogo perché la colpevole della disgrazia è identificata nella donna; in relazione ad essa, l'uomo diventa l'agente di Dio, mentre la compagna subisce il castigo, assumendosene la colpa. Il momento che venne più frequentemente raffigurato nella tradizione è il momento della vergogna, quando Adamo ed Eva riconoscono la loro nudità e cercano di coprirsi. Questo comportamento scatena nello spettatore una sorta di gioco alla scoperta delle parti che sono nascoste, traendo quindi piacere nell'identificare nella donna un oggetto del desiderio erotico.

Un altro esempio di questo fenomeno può essere trovato nelle rappresentazioni del soggetto di Susanna e i vecchioni. Si confrontino le versioni del Tintoretto (figura 2.1) e di Artemisia Gentileschi (figura 2.2).

La storia rappresentata nelle due opere è tratta dalla Bibbia, nello specifico dal capitolo 13 del libro di Daniele, nel quale si racconta di come due anziani giudici israeliti, innamorati della giovane Susanna, l'avessero spiata mentre faceva il bagno nel giardino della casa che condivideva con il marito. I due, volendo approfittare della donna, cercano di convincerla a concedersi a loro, minacciandola con l'accusa di adulterio. Susanna, che preferisce morire per una falsa accusa piuttosto che compiere veramente il tradimento, li rifiuta e per questo è condannata dalla città a morte per lapidazione. In quel momento interviene il giovane Daniele, che prova l'innocenza della donna e accusa i due vecchi, che subiranno essi stessi la lapidazione.

Entrambi i dipinti raffigurano il momento in cui Susanna sta compiendo il bagno e i due vecchi la osservano. Nell'opera di Tintoretto la donna occupa la parte più importante del

¹⁹ Gli uomini agiscono e le donne appaiono. *TdA*

quadro, mentre i due uomini sono raffigurati in una posizione secondaria, nascosti dalla vegetazione e lo spettatore non vede il loro volto. Questo piccolo particolare è significativo in quanto non vedendo il volto dei colpevoli, essi assumono un'identità qualunque, potrebbero essere l'osservatore del quadro, che, magicamente trasportato nella tela, può guardare Susanna mentre si fa il bagno. Susanna è circondata da stoffe bianche e da perle, simbolo della sua purezza, e il suo corpo è illuminato dai raggi del sole in alcune zone che Tintoretto ha realizzato accentuando le zone d'ombra della schiena e delle gambe. La donna si specchia, e questo elemento contribuisce ad uno degli aspetti fondamentali del *male gaze*:

«The mirror was often used as a symbol of the vanity of woman. The moralizing, however, was mostly hypocritical. You paint a naked woman because you enjoy looking at her, you put a mirror in her hand and you called the painting *Vanity*, thus morally condemning the woman whose nakedness you had depicted for your own pleasure.»²⁰ (Berger, 1972, p. 51)

La funzione dello specchio inoltre serve alla donna per vedersi rappresentata come una visione, una veduta, un'oggetto che va osservato e ammirato. La donna si guarda e nello stesso tempo si guarda essere guardata: la donna nell'arte è osservata dall'uomo dipinto come lei e dallo spettatore maschio, mentre la donna osservatrice vede la donna del quadro essere guardata dall'uomo.

Osservando quello specchio, non è possibile dimenticare il già citato film *Cleo dalle 5 alle 7* di Agnès Varda. Anche nell'opera della Varda, la protagonista ha con sé uno specchio, ed è dopo la rottura di questo strumento di riflessione che Cleo può iniziare a guardare sé stessa libera dalle convenzioni dello sguardo maschile e affrontare le ore che la separano dal responso medico. Come nelle opere rinascimentali, la regista affida alla sua protagonista uno specchio come simbolo di narcisismo e vanità, ed è solo quando

²⁰ "Lo specchio era spesso usato come simbolo della vanità della donna. La moralizzazione, tuttavia, era per lo più ipocrita. Si dipinge una donna nuda perché ci si diverte a guardarla, le si mette in mano uno specchio e si chiama il dipinto *Vanità*, mettendo così in discussione moralmente la donna di cui si è raffigurata la nudità per il proprio piacere." *TdA*

Cleo cessa di guardarsi attraverso lo specchio che può vivere secondo le sue inclinazioni e non quelle dettate dal *male gaze*.

L'opera di Artemisia Gentileschi è invece quanto di più opposto si può immaginare al dipinto di Tintoretto. La Susanna di Artemisia è a disagio sotto lo sguardo scrutatore dei vecchi, cerca di coprirsi, di volgere il suo corpo lontano dai due uomini, che la sovrastano come una nube di tempesta. Non ci sono stratagemmi che si possono adottare per ottenere un qualsiasi piacere dal quadro: i due uomini sono definiti chiaramente, le loro intenzioni palesi, mentre il volto di Susanna esprime agitazione e disagio. È chiaro per lo spettatore che sta osservando un atto di violenza, e solo la mano e lo sguardo di un'artista donna, il suo vedere in quanto donna, può trasmettere il turbamento dovuto all'azione dei vecchi.

La frequenza con cui il racconto di Susanna è rappresentato nella storia dell'arte appare quindi evidente: si tratta di una storia che permette l'osservazione, non solo di un corpo nudo, ma anche di come questo venga agito dagli uomini che lo circondano; è una narrazione basata sul piacere voyeuristico degli uomini, giustificato dalla presunta vanità delle donne.

L'apice dell'oggettificazione sessuale della donna nell'arte europea avviene attorno al diciannovesimo secolo. I dipinti e le opere d'arte rappresentano donne senza vestiti che si offrono allo sguardo erotico maschile in pose quasi pornografiche. Anche se vengono ritratte con degli amanti, le modelle sono dipinte per il piacere dello spettatore, rivolgendo ad esso un sorriso lusinghiero o una veduta del proprio corpo. Uomini di stato e d'affari discutevano in sale adornate da questi dipinti, e quando uno di loro sentiva di essere stato sconfitto in una trattativa, dice Berger, può alzare lo sguardo e vedere il corpo di una ninfa, un'odalisca, una modella, e in questo modo avere l'impressione di esercitare ancora qualche tipo di potere, se non sugli affari, almeno sul corpo della donna (Berger, 1972, p. 57).

Un'interessante merito che va riconosciuto a John Berger nella sua serie televisiva, è l'invito che lui rivolge ad un gruppo di donne, chiamate a discutere della moderna rappresentazione della figura femminile. Alcune delle donne svelano un senso di

inquietudine guardando i quadri esposti, nei quali la donna è raffigurata nuda, mentre gli uomini sono impeccabilmente vestiti; questa circostanza viene paragonata ad un incubo umiliante, nel quale solo il soggetto è nudo ed è circondato da persone che lo osservano. Altre donne aggiungono che osservarsi allo specchio è un'azione molto complessa per una donna: non solo per la frequente ammissione di non rispecchiare i canoni di bellezza del momento, ma anche perché lo specchio non riflette l'immagine della donna per come ella è, ma per come dovrebbe essere; per questo vedere all'improvviso la propria immagine riflessa sulle vetrine di un negozio diventa un'esperienza traumatizzante. Una donna intervistata fa riferimento all'affresco *Allegoria degli effetti del buono e il cattivo governo* di Lorenzetti nel Palazzo Pubblico di Siena, nel quale l'allegoria della Pace, siede scomposta e annoiata davanti agli spettatori, indossando un abito morbido e comodo, quasi leggero. La donna identifica nella raffigurazione della pace una «donna per le donne», perché è a suo agio, in pace e potrebbe iniziare un movimento in qualsiasi momento. Sebbene si tratti di un affresco eseguito nel Medioevo, la donna intervistata lo riconosce con un esempio di *female gaze*, oppure, senza spingersi troppo oltre, rappresenta per lo meno una donna che non incarna il piacere visuale del *male gaze*.

Nel libro *Le maschere di Dioniso* (2021) di Giacomo Ravesi, l'autore commenta che storicamente sono sempre state le artiste donne ad elaborare una particolare riflessione sulla rappresentazione del corpo femminile e le dinamiche che si sviluppano intorno ad esso (Ravesi, 2021, p. 154). Per questo motivo può risultare rilevante ricordare tali opere, dando alcuni esempi concreti di *female gaze*.

Il progetto *thefemalegaze.art* è un elaborato interattivo di realtà virtuale che permette di creare la propria versione dell'opera *En ung pige, der renser kantareller* (Una giovane ragazza che prepara i finferli, 1892) dell'artista danese Peter Ilsted. L'esperienza di realtà virtuale è nata dal lavoro delle artiste Kia Hartelius, Sigrid Nygaard e Lina Hashim Nygaard, ed è stata realizzata in collaborazione con Kunsthal Charlottenborg, sede dell'Accademia delle belle arti di Copenaghen, e Make Me Pulse, studio creativo per la realizzazione di esperienze immersive; l'opera invita gli utenti a modificare gli elementi del quadro per aumentare l'awareness sul ruolo dell'autore, aggiustare il punto di vista,

rinnovare lo sguardo ed enfatizzare quanto sia importante sfidare i canoni di rappresentazione basati sul *male gaze*. L'esperienza virtuale permette di modificare il punto di vista, le luci, gli spazi, l'espressione della protagonista, la sua posizione, le emozioni rappresentate nel quadro per comunicare nuovi significati. Questa opera è un ottimo esempio di convergenza tra le tecnologie digitali e le riflessioni teoriche sul *female gaze*, che ha dato la luce ad un'esperienza di creazione artistica e digitale che sa dialogare con il tempo sociale.

Tra le numerose opere basate sullo sguardo femminile che Ravesi descrive nel suo libro, è possibile citare *Il Baule del Corpo ricostruito, in una piazza al mercato*, performance fondamentale per l'artista Federica Marangoni, che consiste in un armadietto in legno che l'artista trasporta per le vie della città e che contiene calchi in poliestere colorato di parti del corpo femminile. La riflessione che l'artista vuole condividere nell'esposizione dei frammenti corporali è la riduzione del corpo della donna a merce erotizzata, oggetto feticcio, scomposto ed esposto allo sguardo degli osservatori (Ravesi, 2021, p. 155).

Una fotografa che lavora con il nudo per riappropriarsi dello sguardo che gli si rivolge è Nicole Tran Ba Vang, che con la serie di fotografie *Collection Automne/Hiver* (2001) e *Collection Printemps/Été* (2000) realizza delle finte campagne pubblicitarie di alta moda costituite da abiti aderenti che simulano corpi nudi. Il *nude look* diventa un inganno percettivo che sottolinea il rapporto tra maschera e nudità: secondo le parole di Berger infatti

«To be naked is to be oneself. To be nude is to be seen naked by others and yet not recognized for oneself. A naked body has to be seen as an object in order to become a nude. [...] Nakedness reveals itself. Nudity is placed on display.»²¹
(Berger, 1972, p. 54)

La nota artista italiana Vanessa Beecroft invece, interpreta la corporeità umana come stereotipizzazione e mercificazione di massa. Le opere dell'artista consistono in azioni

²¹ "Essere nudi (nude) è essere sé stessi. Essere nudi (naked) significa essere visti nudi dagli altri e tuttavia non essere riconosciuti per sé stessi. Un corpo nudo (naked) deve essere visto come un oggetto per diventare un nudo. [...] La nudità (nakedness) si rivela. La nudità (nudity) è messa in mostra". *TdA*

che coinvolgono numerose donne provenienti dal mondo dell'arte, i cui corpi vengono presentati nudi o coperti da colori monocromatici per renderli omogenei e eliminare le tracce di personalità. Il risultato di queste performance è un'opera vivente che assimila la fisicità viva delle modelle con l'immobilità del manichino inanimato. L'artista vuole stimolare la riflessione sul desiderio, sulla pulsione voyeuristica e sul piacere visivo (Ravesi, 2021, p. 159).

Da questa breve digressione artistica è possibile ricavare un'importante consapevolezza circa le differenze che possono manifestarsi in opere visuali quando queste sono create attraverso lo sguardo di una donna. Sebbene non sia presentata in ambito teorico una completa definizione di quello che compone il *female gaze*, è possibile dedurlo identificando quello che il *female gaze* non è:

- il *female gaze* non è la vanità femminile: mostrare il corpo nudo di una donna e darle uno specchio non è una giustificazione del piacere che l'osservatore maschio ricava dalla visione;
- il *female gaze* non è la presentazione paritaria della nudità di uomo e donna: il *male gaze* riserva sempre delle differenze di genere che vede la donna in una posizione subordinata all'uomo. La donna rappresenta la passività e l'inferiorità, mentre l'uomo si fa portatore di *agency* e superiorità;
- il *female gaze* non è interezza: perché il *male gaze* si applichi, il corpo del soggetto-oggetto osservato deve essere suddiviso in porzioni controllabili dallo spettatore, un dettaglio, un particolare;
- il *female gaze* non è pacifico: le differenze sessuali insite negli esseri umani sono interpretate dalla psicanalisi come atto di violenza e castrazione, che vede la donna manchevole di parti anatomiche e simboliche di potere e autonomia;
- il *female gaze* non è coesistenza: come si è potuto vedere dagli esempi dei film di Hitchcock, l'uomo ha la tendenza psicologica di controllare la donna, di riconoscere in lei un colpevole e amministrare la pena;
- il *female gaze* non è personale; non perché il *male gaze* rispecchia la visione e lo sguardo di ogni spettatore, ma perché si basa sull'oggettificazione dell'immagine della donna. La de-soggettificazione della donna nelle opere di *male gaze* è il

fondamento del piacere voyeuristico che gli uomini traggono dall'osservazione della donna;

- il *female gaze* non è voyeuristico; le opere di *female gaze* non sono fatte per l'ottenimento del piacere sessuale di molti spettatori, che nell'identificarsi con il soggetto guardante traggono piacere erotico, ma il *female gaze* è fatto per ispirare una visione contemplativa libera dei canoni della narrazione maschile, riservata all'introspezione privata di soggetti che vivono le stesse esperienze rappresentate con veridicità e fedeltà al vero.

Come scrive Laura Mulvey in una riflessione 40 anni dopo la prima pubblicazione di *Piacere visivo e cinema narrativo*, una volta che si assume un punto di vista libero dal *male gaze* non è possibile tornare indietro e ottenere lo stesso piacere che si aveva quando la visione di un'opera cinematografica era basata sul piacere voyeuristico. In *The pleasure principle*, pubblicato nella rivista *Sight and Sound* nel 2015, Mulvey osserva che quando cambiano le modalità di spettatorialità, emergono gradualmente nuove possibilità di analisi e critica, e, insieme ad esse, il desiderio di un cinema alternativo, un contro-cinema che abbia al centro la narrazione del *female gaze* (Mulvey, 2015). Quando una regista donna è impegnata nel processo di realizzazione, il film ha ontologicamente degli elementi femministi. Le donne film-makers assumono uno sguardo diretto sul soggetto e, in fondo, anche di sé stesse, poiché l'osservatrice è femminile, il soggetto è una donna, la macchina da presa registra il *female gaze* della regista; questi diversi livelli di *female gaze* concorrono a dare profondità al fenomeno e restituire una rappresentazione veritiera dell'esperienza femminile (Dirse, 2013).

2.5 Quando gli spettatori invocano il *female gaze*: the Bechdel Test, the Smurfette Principle, the Hawkeye Initiative

La situazione descritta fino ad ora può sembrare particolarmente critica per quanto riguarda la rappresentazione delle donne nel cinema e l'impiego di registe che possano portare sullo schermo opere di *female gaze*. I dati presentati nel capitolo precedente mostrano infatti la difficoltà che incontrano le donne nell'affrontare l'industria cinematografica (si vedano nuovamente gli studi di Smith, 2017; Lauzen, 2014 e Lindner,

2015). Tuttavia la sensibilità sociale al tema del *female gaze* sta crescendo con conversazioni online che discutono di meriti e dei demeriti delle opere realizzate attraverso il *male gaze*. Nelle principali piattaforme sociali infatti si può assistere ad una continua creazione di contenuti che mettono in evidenza l'innata misoginia delle produzioni artistiche di ogni genere.

Dopo una veloce ricerca online, alla query “#femalegaze” il social network Facebook, mostra risultati per oltre 23 mila contenuti, tra cui è possibile trovare presentazioni di opere realizzate attraverso lo sguardo femminile o spiegazioni teoriche del fenomeno. Instagram invece presenta quasi 150 mila immagini e video con l'hashtag #femalegaze. Oltre a queste piattaforme, il social più giovane per età degli utenti, TikTok, mostra oltre 553 milioni di visualizzazioni di contenuti inerenti al *female gaze*. Inoltre è possibile vedere ricerche che coinvolgono il *female gaze* come #thefemalegaze, #femalegazeonly, #femalegazeproject, #femalegazethoery²². Questa breve, e poco sistematica, ricerca vuole presentare l'emergere di una nuova sensibilità che si sta diffondendo tra gli utenti online riguardo la consapevolezza di due diverse prospettive nell'analisi delle opere e della società. Sebbene la quantità di contenuti dedicati al *female gaze* non raggiunga livelli elevati di coinvolgimento mediatico, essa dimostra una crescente riflessione sul tema e sulle possibilità di sviluppo a esso legate.

È infatti dall'impegno di numerosi utenti e content creator che il discorso sul *female gaze*, sulla rappresentazione e sull'impiego delle donne nel cinema ha assunto maggiore rilevanza, tanto che uno dei criteri utilizzati per accertare la rappresentazione femminile sulla pellicola nasce da un fumetto: il Test di Bechdel. Inoltre molti studiosi hanno teorizzato come in opere cinematografiche o seriali il cast sia costituito interamente da uomini con l'eccezione di una sola donna, andando così a formulare il Principio di Puffetta (the Smurfette Principle). Un altro progetto che ha l'obiettivo di diffondere i temi del *female gaze*, questa volta ridicolizzando i canoni del *male gaze* è l'Iniziativa Occhi di Falco (The Hawkeye Initiative), che consiste nell'investire gli uomini delle caratteristiche affidate alle donne dallo sguardo maschile. Nelle prossime pagine

²² Dati raccolti il 18 settembre 2023.

saranno presentati questi fenomeni come strumenti per la messa in discussione delle rappresentazioni femminili e del *male gaze*.

2.5.1 The Bechdel Test

L'idea del Bechdel Test nasce nel 1985, da un fumetto di Alison Bechdel, *Dykes to watch out from* (figura 2.3), nel quale due amiche stanno discutendo su come trascorrere la serata. Alla proposta di una delle due di andare al cinema, l'amica controbatte dicendo che si reca al cinema solamente se il film proiettato rispetta tre semplici regole:

- 1) devono essere presenti sullo schermo almeno due personaggi femminili;
- 2) questi due personaggi devono parlare tra di loro;
- 3) lo scambio deve riguardare qualcos'altro che non sia un uomo o uno dei personaggi maschili.

Sembrano tre semplici regole ma soddisfarle nella loro interezza è più difficile di quanto non sembri. L'idea del fumetto è stata ispirata a Bechdel dal libro di Virginia Woolf *A room of one's own* (*Una stanza tutta per sé*, 1929), nel quale la scrittrice afferma di non aver mai letto di due personaggi femminili che sono amiche tra di loro, ma anzi che la letteratura è costellata di relazioni subordinate agli uomini, nelle quali le donne si contendono l'attenzione del personaggio maschile, senza sviluppare una propria identità che si estenda oltre l'identità sessuale.

Il comic di Bechdel non fu scritto con alcuna intenzione metodologica, ma fu presto utilizzato come test di base per la verifica della rappresentazione della figura femminile in innumerevoli studi. Infatti molti critici hanno messo in dubbio il fondamento di questo test, poiché anche solo una breve battuta permette di superare la prova. Il sito web www.bechdeltest.com si occupa di raccogliere una lunga lista di film e il loro risultato nel superamento dei criteri individuati dalla fumettista. È importante notare che si tratta di una piattaforma collaborativa, basata sull'intervento degli utenti, che possono caricare ratings e commenti sui film. Inoltre, è possibile accedere ai dati non elaborati, scaricando un file che contiene la data di inserimento del film, i dati anagrafici della pellicola e il superamento o meno del test di Bechdel. Tra i film che superano il Bechdel Test si può trovare *Iron Man 2* (*Id.*, 2010), di Jon Favreau e *Lilo & Stitch* (*Id.*, 2002), di

Dean DeBlois e Chris Sanders, ma anche più recenti *Babylon* (*Id.*, 2022), di Damien Chazelle e *Are You There God? It's Me, Margaret* (*Id.*, 2023), di Kelly Fremon Craig. Non superano invece il test *When Harry met Sally* (*Harry ti presento Sally*, 1989), di Rob Reiner, *The Lord of the rings- The fellowship of the ring* (*Il signore degli anelli- La compagnia dell'anello*, 2001), di Peter Jackson, *Avatar* (*Id.*, 2009), di James Cameron e *Marriage story* (*Storia di un matrimonio*, 2019), di Noah Baumbach (Grassini, 2021).

I parametri del test di Bechdel sono stati utilizzati in innumerevoli studi e sono diventati un criterio base per calcolare il successo di un film. Nel 2022 infatti, uno studio condotto dalla ricercatrice Johann Valentowitsch ha dimostrato come il superamento del test risulta in un successo maggiore al botteghino. Non solo si concentra nel mercato americano ma propone anche l'ipotesi che lo stato di avanzamento culturale di un paese influisce come il film viene percepito. Analizzando 515 film selezionati casualmente dal sito IMDb (www.imdb.com) sono stati considerati i risultati al botteghino americano e poi internazionale, considerando le ipotesi secondo cui i film hollywoodiani che superano il test di Bechdel hanno risultati inferiori nel mercato internazionale, i paesi che sono più sviluppati dal punto di vista socioeconomico permettono un successo maggiore nelle proiezioni, e infine che nei paesi più sviluppati il superamento del Bechdel Test non influisce sul successo del film. L'analisi dei dati ha infatti dimostrato che la conformità ai criteri del test di Bechdel corrispondono a guadagni maggiori nel mercato cinematografico. Inoltre maggiore è lo sviluppo socioeconomico del paese, migliore è il successo al botteghino. I risultati di questo studio dimostrano che una maggiore e più veritiera rappresentazione del rapporto tra donne può essere giustificata da un maggior incasso nel mercato: in molti paesi nei quali il discorso della presenza delle donne sullo schermo è un tema costantemente discusso, i film che mostrano personaggi femminili caratterizzati in modo realistico sono premiati con maggiori vendite di biglietti (Valentowitsch, 2022). Nonostante lo studio non prenda in considerazione fattori come la pubblicità, la presenza di star nel cast o i premi ricevuti, il lavoro sembra una valida giustificazione per avere una rappresentazione più verosimile nelle opere filmiche.

2.5.2 The Smurfette Theory

Il principio di Puffetta, in inglese *The Smurfette Theory*, è stato teorizzato per la prima volta nel 1991 da Katha Pollitt in *The New York Times*. Nell'articolo, Pollitt descrive come, sintonizzandosi su diversi canali con la figlia, abbia notato che i personaggi dei cartoni animati erano sempre maschi, non solo nelle produzioni recenti, ma anche nelle opere della sua infanzia, primi fra tutti i personaggi della Looney Tunes (Warner Bros). Da questa realizzazione è nata la riflessione sulla composizione dei gruppi di personaggi, non solo nei cartoni animati per bambini ma anche nelle produzioni per adulti: come nel franchise de *I Puffi* l'unico personaggio femminile è Puffetta, in prodotti cinematografici o seriali è presente una sola donna, stereotipata e solitaria. Gli esempi portati da Pollitt fanno riferimento a Kanga, l'unico personaggio femminile di *Winnie the Phoo* che ha il ruolo di madre; a Miss Piggy, de *I Muppet*; a April, la sola donna in *Le Tartarughe Ninja* che la funzione di aiutante dei protagonisti.

«The message is clear. Boys are the norm, girls the variation; boys are central, girls peripheral; boys are individuals, girls types. Boys define the group, its story and its code of values. Girls exist only in relation to boys.»²³

Questo fenomeno, continua Pollitt, è presente non solo nei cartoni animati per bambini, ma anche in opere letterarie: ci sono certamente libri per l'infanzia che presentano personaggi principali femminili, nei quali il messaggio prioritario è l'autonomia delle bambine e le loro capacità, ma la maggior parte dei testi ha come protagonisti maschi, anche nei casi in cui il genere del personaggio non è importante. La ridotta presenza sullo schermo di personaggi femminili agenti ha un ruolo importante nella costruzione dei ruoli e delle aspettative di genere nei bambini: gli spettatori in età infantile infatti vedono la riproduzione sullo schermo come una fedele riproposizione della realtà che li circonda, assumendo quindi che ciò che vedono alla televisione sarà sicuramente vero,

²³ Il messaggio è chiaro. I maschi sono la norma, le femmine la variazione; i maschi sono centrali, le femmine periferiche; i maschi sono individui, le femmine tipi. I maschi definiscono il gruppo, la sua storia e il suo codice di valori. Le femmine esistono solo in relazione ai maschi. *TdA* in *Hers; the Smurfette Principle*, in *The New York Times Magazine*, 7 aprile 1991, di Katha Pollit, <<https://www.nytimes.com/1991/04/07/magazine/hers-the-smurfette-principle.html>>.

attuando comportamenti e atteggiamenti che si conformano all'immagine sullo schermo.

Ma la teoria di Puffetta non viene applicata solamente alle opere destinate ad un pubblico infantile. Esempi di questo fenomeno possono essere trovati in serie televisive e pellicole per adulti, ed è particolarmente presente in generi tradizionalmente considerati maschili, come l'action, l'horror e le produzioni di spionaggio. Esempi a questo proposito possono essere la Vedova Nera in *The Avengers (Id., 2012)*, di Joss Whedon, Ruby Roundhouse in *Jumanji- Welcome to the Jungle (Jumanji - Benvenuti nella giungla, 2017)*, di Jake Kasdan, Wonder Woman in *Justice League (Id., 2017)* di Zack Snyder, Undici in *Stranger Things (Id., 2016-2025)*, dei fratelli Duffer, Ziva David *NCIS: Naval Criminal Investigative Service (NCIS – Unità anticrimine, 2003-)*, di Donald Bellisario e Don McGill, Lisa Cuddy in *House M.D. (Dr. House - Medical Division, 2004-2012)*, di David Shore, Teresa Lisbon di *The Mentalist (Id., 2008-2015)*, di Bruno Heller (Rose, 2017).

Ma anche la principessa Leia (Carrie Fisher) in *Star Wars*, la quale, incidentalmente, è un classico esempio di *male gaze*. Nel sesto episodio della saga, *Star Wars: Episode VI - Return of the Jedi (Star Wars: Il ritorno dello Jedi, 1983)*, di Richard Marquand, la principessa viene fatta prigioniera dal cattivo di turno, che le fa indossare un bikini alquanto succinto e una catena al collo. La nudità dell'attrice e la presenza di un collare rendono l'immagine un esempio manifesto di *male gaze* applicato nella pratica filmica: l'oggettificazione è resa dall'abbigliamento discinto dell'attrice e la catena al collo evoca elementi feticisti di controllo e potere sul corpo della donna.

La presenza femminile in questo tipo di produzioni cinematografiche viene caratterizzata solamente in contrapposizione al personaggio maschile: la donna non ha una sua personalità ma si presenta come "spalla" dell'uomo, esibendo tratti caratteriali complementari; dove l'uomo è il centro dell'azione e dell'immagine, la donna è la perfetta controparte della sua sessualità, femminile ma non troppo, attiva ma solo entro i confini che non mettono in discussione la superiorità maschile; non viene mai messa in dubbio la posizione subordinata della donna rispetto al protagonista maschio.

2.5.3 The Hawkeye Initiative

Nonostante Suzanne Scott sostenga che gli accademici hanno riservato fin troppa attenzione alle produzioni dei fan sui prodotti mediali che suscitano senso di appartenenza e ammirazione, nell'ambito della produzione di immagini e video si è scritto poco, e per questo motivo affrontare fenomeni come *The Hawkeye Initiative* (l'Iniziativa Occhi di Falco) svolge la funzione di portare alla luce manifestazioni dell'essere fan e affrontare temi come il *female gaze* nell'arte visuale *comic-based* (Scott, 2015).

The Hawkeye Initiative è un sito dedicato all'arte dei fan, fondato nel dicembre 2012 con delle semplici premesse: «How to fix every Strong Female Character pose in superhero comics: replace the character with Hawkeye doing the same thing.»²⁴

L'azione proposta si riferisce alle linee guida espresse nella pagina Tumblr dell'iniziativa, che invita gli utenti ad illustrare come le donne nei fumetti di supereroi siano ipersessualizzate, deformate e contorte, sostituendo la supereroina con il personaggio dei fumetti Marvel Clint "Occhi di Falco" Barton. L'obiettivo non è solo illustrativo ma anche di denuncia sociale dei doppi standard a cui sono sottoposte le rappresentazioni di genere.

L'iniziativa Hawkeye si posiziona all'interno di una tendenza nella fan-art di rappresentare i personaggi nel genere opposto a quello con cui sono stati ideati (*genderswap*). Tuttavia questo progetto non può essere definito un esempio di *genderswap*, perché questa pratica prevede che il personaggio cambi completamente genere nella rappresentazione non ufficiale, e non è questo il caso. Suzanne Scott precisa che si tratta di *crossplay*, un fenomeno che si avvicina al cosplay ma che coinvolge i fan nell'indossare i costumi e interpretare personaggi di un genere diverso dal proprio (Scott, 2015, p. 151).

²⁴ "Come risolvere ogni posa dei personaggi femminile forti nei fumetti di supereroi: sostituire il personaggio con Occhio di Falco che fa la stessa cosa." *TdA*. Per una presentazione completa dei primi contributi dell'Iniziativa Hawkeye è possibile fare riferimento al link <<https://gingerhaze.tumblr.com/post/37003301441/how-to-fix-every-strong-female-character-pose-in>>

Le immagini che si inseriscono nell'Iniziativa Hawkeye sono sostanzialmente uniformi le une alle altre. L'immagine originale è posta vicino alla fan art, nel senso orizzontale o verticale. Le fan art variano per professionalità e abilità estetiche, ma tutte rappresentano il supereroe nella posa o nel costume della supereroina dell'originale. Spesso l'utente che carica le immagini indica anche la provenienza del fumetto originale e ne dà un breve riassunto.

Ma perché proprio Hawkeye? La scelta di sfruttare il supereroe Clint Barton, nome in codice Occhi di Falco, non è casuale e presenta diversi livelli di ironia. Nonostante altri supereroi siano comunque «svestiti» con regolarità nella piattaforma, Occhi di Falco è il preferito della maggior parte degli artisti (Thomsen, 2016). Le ragioni di questa scelta possono essere individuate nelle seguenti motivazioni:

- Clint Barton è l'unico supereroe del franchise *Avengers* che non è dotato di superpoteri, è fisicamente e mentalmente più debole dei suoi compagni, e questo lo rende una presenza marginalizzata rispetto alla squadra. Se si vuole leggere queste caratteristiche attraverso le lenti della psicanalisi utilizzata anche da Laura Mulvey, si può dire che Occhi di Falco è una presenza femminilizzata, in quanto manca del potere tipicamente affidato agli uomini, la sua è un'esperienza di castrazione;
- Come unico supereroe della squadra degli Avengers a non avere un franchise di film interamente dedicati alle sue avventure, l'utilizzo di Hawkeye presenta una posta in gioco minore. Utilizzare altri eroi ben più diffusi e conosciuti dal pubblico di appassionati rischia di far scontrare l'iniziativa Occhi di Falco con opinioni sedimentate e fan fin troppo difensivi dell'identità del supereroe;
- La personalità di Clint Barton inoltre facilita la scelta del suo personaggio per situazioni di *crossplay* poiché l'eroe è presentato nei film con tratti caratteriali di ironia e sarcasmo, che ben si adattano alle idee del progetto;
- Un'ultima motivazione che risulta particolarmente importante nella scelta di Occhi di Falco è l'esperienza che i lettori possono fare con i fumetti di Matt Fraction e David Aja. La serie di fumetti dei due artisti è stata pubblicata solo alcuni mesi prima dell'apertura della pagina Tumblr, ed è unica nella narrazione,

in quanto il mantello dell'identità di Occhi di Falco è indossato contemporaneamente da Clint Barton e da Kate Bishop. La presenza di una donna sulle pagine dei fumetti è resa peculiare poiché Kate Bishop ottiene il suo alter-ego senza modificarne il nome: diversamente da molti altri esempi di supereroine che mutuano la loro identità e biografia dai supereroi maschi (Batman dà origine a Bat-girl, Spiderman dà origine a Spider-woman), Hawkeye rimane tale, senza modificarsi in Hawk-girl o She-Hawkeye (Scott, 2015, p. 155).

Nella ricerca Suzanne Scott inoltre approfondisce le posizioni in cui sono rappresentate le donne. Poiché la loro identità privata deve rimanere segreta, indossando quindi la maschera, supereroi maschi e femmine devono fare affidamento al linguaggio del corpo per comunicare. Tuttavia le donne e gli uomini sono rappresentati in posizioni completamente diverse, e sono disegnati per il piacere visivo del lettore tipo, presumibilmente un adolescente maschio. Le donne hanno seni sproporzionati e girovita talmente piccoli da spezzarsi, indossano costumi che assomigliano a bikini e coprono ben poco. Nelle versioni più estreme, le supereroine sono disegnate in posizioni innaturali, con la schiena che si contorce per mostrare tutte le curve del corpo contemporaneamente. Le pose dei personaggi femminili ricordano ancora una volta le cartoline delle pin up, riducendo l'espressività dal volto a causa della maschera e presentando il corpo in pose erotiche prive di potenziale d'azione. Nell'agosto 2014 i fan hanno notato immediatamente le somiglianze tra la copertina del fumetto *Spider Woman #1* di Ilo Manara e le immagini del giornalino erotico *Click!*.

Tra gli altri progetti che si impegnano nella diffusione di una rappresentazione fumettistica delle donne più fedele alla realtà è possibile citare la piattaforma *Escher Girls*, del dicembre 2011, che mira a ricercare personaggi femminili in pose impossibili o fortemente erotizzate, e il sito *The Brokeback Pose*, del dicembre 2012, con simili finalità. La forza di questi progetti risiede nel portare davanti agli occhi dello spettatore le ipocrisie che circondano le rappresentazioni: l'audience è così abituata a vedere pose femminili erotizzate che ormai non si notano più, ma vedendo le stesse pose sugli uomini, queste diventano chiaramente un esempio di *male gaze*. Un utente da solo non è in grado di produrre un volume di immagini parodiche tale da mettere in discussione

un intero genere di produzione artistica, ma l'impegno di numerosi artisti, alcuni più competenti di altri, permette di creare un'istanza di denuncia che riesce a mettere in discussione il *male gaze* dominante.

2.6 Critiche e riflessioni: applicazioni del *female gaze*

Nel contesto delle discussioni sul *female gaze* e delle riflessioni ampiamente diffuse su questo concetto, è importante esaminare il discorso in generale e considerare come il concetto di *male gaze* abbia influenzato altre produzioni artistiche, non solo quelle cinematografiche ma anche quelle medialì. In questa breve sezione saranno approfonditi brevemente alcuni punti di particolare importanza per la riflessione sul *female gaze* e il suo rapporto con il *male gaze*. Come è stato proposto più volte infatti, affrontando le tematiche dello sguardo femminile si incorre inevitabilmente nello sguardo dominante, il *male gaze*, e come esso condiziona non solo le rappresentazioni femminili, ma anche quelle maschili. Poiché che le dinamiche relazionali all'interno di una società sono fondate sull'interazione e le relazioni coinvolgono entrambi i sessi, non è possibile pensare che solamente le donne siano influenzate dalle aspettative sociali dettate da chi detiene lo sguardo dominante. Inoltre sarà descritto un espediente per la riappropriazione dello sguardo da parte delle donne, e di come esse possono rivendicare il potere dello sguardo attivo nelle opere cinematografiche e di come queste possano essere uno strumento per la diffusione di una maggiore sensibilità anche tra gli spettatori maschi.

In una conferenza Ted XBeaconStreet, Colin Stokes, direttore delle comunicazioni per la no-profit Citizen Schools, riflette sulle modalità con cui i film insegnano ai giovani spettatori ad affrontare la vita adulta, confrontando gli insegnamenti affidati ai film che hanno per audience target i bambini e le bambine. Mettendo a confronto *The Wizard of Oz* (*Il mago di Oz*, 1939) di Victor Fleming e *Star Wars: Una nuova speranza*, Stokes riconosce che il messaggio principale che Dorothy trasmette è che per sconfiggere il nemico non serve la violenza, ma solo fare la pace e creare rapporti di amicizia con tutti i personaggi. L'episodio di *Star Wars* invece presenta una sola modalità di vittoria, la morte violenta del nemico; non solo questo, ma l'eroe viene anche premiato con una

medaglia e con un bacio dalla principessa. Dove il personaggio principale, e molti dei suoi aiutanti, in *Il Mago di Oz* sono donne (Dorothy, Glinda, la strega dell'ovest, la strega buona del nord, la regina dei topi, e innumerevoli altre principesse), in *Star Wars* l'unica donna è la principessa Leila, il cui unico scopo è quello di soddisfare i criteri della fiaba di Propp, rendendosi l'oggetto premio per l'eroe. Questo tipo di rappresentazione, continua Stokes, non permette ai bambini di ottenere un adeguato contesto per navigare la società adulta, soprattutto considerando che molti film terminano esattamente con la vittoria sull'antagonista e il bacio, o il matrimonio, con la principessa. Procedendo nella riflessione, Stokes commenta come siano effettivamente presenti degli esempi di potere e *agency* da parte delle donne, ma si chiede se questi film e questi personaggi possono insegnare qualcosa anche agli spettatori maschi: scegliere di identificarsi, anche come maschi, in personaggi femminili può portare ad una nuova sensibilità anche da parte dei bambini (Stokes, 2012). Film che mostrano al pubblico infantile ed adolescente cast completamente al maschile, che vince le battaglie contro il nemico con la forza, nei quali la donna è rappresentata solamente come oggetto del desiderio e premio per il vincitore, contribuiscono alla diffusione di stereotipi di genere che i bambini apprendono e replicano nella realtà, creando sfumature di personalità che emulano gli ideali cinematografici.

I rischi e le complessità del *male gaze* sono uno dei fattori che vanno analizzati in profondità. Secondo Kevin Goddard, ricercatore dell'università di Porth Elisabeth, anche le identità degli uomini sono condizionate dallo sguardo dell'osservatore, nello specifico dalle aspettative che essi credono che le donne abbiano su di loro. L'autore esprime come sia pericoloso ai fini della riflessione considerare il *male gaze* come un termine monolitico, non soggetto a cambiamenti e come questo condiziona in particolare la figura dei padri. Nel 2000 infatti scrive:

«Masculine identity is inextricably linked, not only to the social image of femaleness, but also to the image of men that femaleness (in all its variety) projects.»²⁵ (Goddard, 2000, p. 24)

Con queste parole Goddard vuole esprimere la complessità nella creazione di identità in relazione agli sguardi che compongono le relazioni sociali. Portando ad esempio il libro *Wuthering Heights (Cime tempestose, 1847)* di Emily Brontë, il ricercatore ricorda che l'autrice è una donna, che racconta parti della storia dal punto di vista di un uomo. Per questo motivo, il *point of view* non potrà mai essere autenticamente maschile, poiché è filtrato dalle lenti dello sguardo femminile. In particolare viene riportato un passaggio del libro nel quale Lockwood racconta nel suo diario l'incontro di sguardi che ha avuto con una donna: lo scambio di sguardi lo ha lasciato impaurito, tanto che egli rientra in sé stesso come una lumaca dalla paura che la donna gli incute, ricambiando le occhiate. Questo episodio esprime secondo Goddard un simbolico atto di castrazione, poiché la donna, che ha assunto la posizione di potere e attività nello scambio, guarda l'uomo, che nel sentirsi osservato, si ritrae e si sente impotente e spaventato. Come hanno puntualizzato molti altri teorici, non si possono pensare sostanziali differenze tra donne e uomini, ma che le differenze sociali sono strutturate attorno ai ruoli di genere che la società ha modellato per gli individui. Questi ruoli sono imposti dall'ambiente esterno e assunti dalla persona, che utilizza lo sguardo per comunicare le aspettative che la società ha creato, non solo per sé, ma anche per gli altri. Con questa riflessione, che ricorda molto le ipotesi del genere performativo di Judith Butler (*Questioni di genere, 1990*), Goddard rinforza il concetto secondo cui entrambi i sessi sentono la pressione di vivere all'altezza delle aspettative che si presume il sesso opposto abbia. Per questa ragione gli individui cercano di riappropriarsi di spazi in cui esistere senza dover rispettare le aspettative altrui, e gli uomini trovano questi luoghi nella famiglia e nel ruolo paterno. Soprattutto durante il secondo dopoguerra, gli uomini si sono trovati a dover condividere la scena sociale con nuovi modelli di femminilità, e questo ha portato ad un

²⁵ "L'identità maschile è inestricabilmente legata, non solo all'immagine sociale della femminilità, ma anche all'immagine degli uomini che la femminilità (in tutta la sua varietà) proietta." *TdA*

progressivo maggior interesse dei padri nella vita dei figli: la presenza femminile, e dunque il suo sguardo, non sono più il fattore determinante nell'educazione dei figli.

Questo tipo di riflessioni sul *male gaze* si riflettono anche sul ruolo che esso ha assunto sui media e su Internet nella produzione di contenuti da parte dei giovani utenti. Ricordando le riflessioni di Laura Mulvey sulle nuove tecnologie e sullo sguardo in *Lo spettatore possessivo: la Feminist Film Theory nella nuova era tecnologica* (2008), cioè sulla maggior disponibilità che si ha dell'immagine quando questa è digitale e di come essa può essere manipolata per l'ottenimento del piacere visivo ed erotico, si mostra sulla scena sociale di riproduzione inconsapevole di contenuti per il *male gaze*. Kelly Oliver, studiosa e prolifica scrittrice di libri sulle questioni femminili, ha osservato come l'utilizzo di Internet da parte delle giovani adulte sia pervaso da canoni estetici che rappresentano il *male gaze*:

«Women and girls post selfies on Facebook and other social media sites mimicking the poses we've come to associate with those desired by the male gaze, those poses that have been produced as the iconic look of the sex kitten, pouty lips, eyes wide, leaning cleavage into the camera, and derriere prominently displayed.»²⁶ (Oliver, 2017, p. 453) «

Considerando il continuativo uso che si fa dei social per molestare le giovani, deriderle, perfino per documentare atti di violenza di gruppo, è facile pensare come questi media siano stati creati per e attraverso lo sguardo maschile e il suo ecosistema visivo. A questo proposito è opportuno ricordare che Facebook fu inventato per valutare le studentesse di un campus universitario, l'intento di Snapchat era quello di commentare le ragazze senza lasciare traccia online e Tinder ha coniato il termine "Tinderslut" per umiliare le donne che utilizzano la piattaforma per incontri occasionali. Non c'è da sorprendersi se i "creepshot" sono considerati l'apice del *male gaze* predatore online. L'autrice definisce "creepshot" immagini e scatti di corpi femminili ottenuti senza il consenso della donna.

²⁶ "Donne e ragazze postano selfie su Facebook e altri social media imitando le pose che abbiamo associato a quelle desiderate dallo sguardo maschile, quelle pose che sono state prodotte come l'aspetto iconico della gattina sexy, labbra prominenti, occhi spalancati, scollatura protesa verso la macchina fotografica e *derriere* in evidenza." TdA

Il concetto chiave di questo fenomeno è la mancanza di consenso, che esprime l'oggettificazione della donna: il soggetto della foto viene visto come un target ignaro dell'azione che viene fatta su di esso. Un "creepshot" ha valore perché è un'immagine candida, naturale, non posata, e prevede che la vittima non sia consapevole di essere osservata e fotografata. Ancora una volta, il corpo della donna viene diviso e tagliato in pezzi per il piacere dello spettatore maschio, che poi può catalogare ciascuna parte del corpo in siti web appositi (Oliver, 2017, p. 454). Attraverso queste riflessioni Kelly Oliver arriva alla conclusione che sia necessario mettere in discussione il *male gaze* anche nelle piattaforme social e cercare di ottenere una posizione di *agency* e autonomia per le donne anche online.

I moderni usi dei social media che esprimono ancora una volta la rilevanza e la predominanza del *male gaze* nella società hanno conseguenze anche nelle produzioni artistiche musicali e cinematografiche. Claire Sisco King critica le rappresentazioni femminili nei video musicali e nei film di spionaggio, più precisamente nei film della saga di James Bond. Ursula Andress, la prima Bond girl nel film *Dr. No (Agente 007-Licenza di uccidere, 1962)*, di Terence Young, è introdotta allo spettatore mentre emerge dalle onde del mare dopo un'immersione in cerca di conchiglie. Il suo personaggio canta mentre si avvicina alla spiaggia, indossando un costume bianco e un coltello al fianco, abbigliamento che renderà Ursula Andress una delle attrici più acclamate del momento. Sean Connery la guarda e inizia una conversazione cantando con lei. Quando Honey Ryder si accorge dell'uomo che si sta avvicinando a lei, gli chiede cosa stia facendo, forse cercando conchiglie anche lui. James Bond risponde che sta solo guardando, un gioco di parole reso in modo particolarmente efficace:

HONEY: What are you doing here? Looking for shells?

BOND: No, I'm just looking.²⁷

In questo breve scambio è possibile vedere come le figure delle donne nella saga dell'agente segreto assolvano ad una funzione ben precisa: esse sono un panorama, una

²⁷ HONEY: È qui per le conchiglie?

BOND: No, sono qui per il panorama. *TdA*

veduta che si mostra al protagonista per premiarlo delle sue gesta. L'unica prospettiva di azione che hanno le donne nei film di Bond è il rispetto dell'archetipo di *femme fatale*, una figura femminile che sfrutta le sue caratteristiche per ingannare l'uomo e ottenere quello che vuole, facendo leva sulle sue innate doti sessuali. Tuttavia, anche questa *femme fatale*, che potrebbe presentarsi come un modello di donna agente e attiva nella storia, finisce per essere sconfitta e punita dall'eroe, sottostando al suo stato di superiorità.

Poiché nessun incontro visivo è limitato da un singolo sguardo, Claire Sisco riporta le riflessioni di John Ellis sulle differenze tra *gaze* e *glance*. Secondo gli studiosi questi due termini inglesi, che in italiano possono essere tradotti entrambi con *sguardo*, presentano alcune differenti sfumature di significato:

- *Gaze*, sguardo: prevede un'attenzione concentrata dello spettatore nell'attività di guardare;
- *Glance*, sguardo ma anche occhiata: implica che non c'è particolare attenzione o sforzo investito nell'atto di guardare. Questa modalità di osservazione prevede frequenti interruzioni, che possono essere riscontrate nelle pause commerciali durante i programmi televisivi, o lo spostamento dell'attenzione ad altri device (Sisco King, 2020, p. 127).

Riportando le riflessioni di precedenti studiosi Claire Sisco introduce anche il concetto di un «quarto sguardo», che si inserisce nella divisione degli sguardi effettuata dalla Mulvey. Se prima erano presenti solo tre lenti attraverso le quali lo sguardo si esprime (lo sguardo della macchina da presa, lo sguardo dei personaggi, lo sguardo dello spettatore maschio), adesso si può identificarne un quarto, che corrisponde alla consapevolezza dello spettatore di essere visto mentre guarda il film ed è un concetto proiettato anche sul film stesso. Come viene spiegato infatti, il film agisce sugli spettatori, li interpella, fino al punto da diventare esso stesso un portatore di sguardo, non solo un oggetto inanimato da osservare.

Per quanto riguarda la riappropriazione del *gaze* da parte delle spettatrici, è interessante osservare il punto di vista che considera le commedie romantiche uno strumento

potente per l'espressione del *female gaze*. Dall'inizio della storia del cinema, i film che avevano come target obiettivo le donne sono stati considerati una sorta di genere B, chiamati anche *chick flick*, *women's pictures* o, nella loro origine letteraria, *domestic novels*. Quello che caratterizza le commedie romantiche è la contentezza che le protagoniste hanno per la loro situazione, sempre sostenendo un'aria di romanticismo che le porta inevitabilmente alla conquista dell'uomo. Nel saggio *What have clothes got to do with it? Romantic comedy and the female gaze*, Paula Marantz Cohen (2010) esprime come le commedie romantiche possono presentare una sovversione del classico film indirizzato allo spettatore maschile. Nei film rivolti agli uomini, lo spettacolo della visione è la figura della donna, del suo corpo inteso come oggetto; al contrario nelle commedie romantiche lo spettacolo della visione è rivolto alle spettatrici e la trama secondaria, tanto da essere considerati film di seconda categoria o frugali. Il femminismo di terza ondata e le moderne discussioni sulla rappresentazione delle donne hanno però riconosciuto in questo genere un tentativo di riappropriazione della propria attività da parte delle donne (Cohen, 2010, p. 80). Le modalità attraverso le quali le donne si riappropriano del *gaze* di questi film è in primo luogo la sospensione del giudizio che si accompagna alle situazioni di vita delle protagoniste: le donne vivono uno stato di contentezza e serenità pur affrontando un periodo di solitudine (non hanno un partner), pur aspettando con ansia l'arrivo del principe azzurro. La figura dell'uomo e del principe azzurro diventa l'elemento di spettacolo e piacere visivo nelle rom-com, in quanto non è impegnato nell'avanzamento della trama, ma è solo una bella presenza da ammirare, un *eye-candy*, l'oggetto del desiderio che la protagonista ottiene alla fine del film. Questa è la ragione per la quale le donne hanno più importanza degli uomini in questo genere di film, hanno più accessori, un guardaroba più fornito: occupano più spazio perché sono il centro della storia. Gli abiti e gli accessori hanno anche un ruolo seduttivo, ma non verso il personaggio maschile, bensì verso la spettatrice, e raramente sono esplicitamente volti al piacere erotico, come d'altra parte raramente si vede la protagonista in abiti discinti. A questo proposito l'autrice del saggio porta l'esempio del film *The wedding planner (Prima o poi mi sposo, 2001)*, di Adam Shankman, nel quale l'attrice protagonista, Jennifer Lopez, non è mai mostrata nuda nonostante la sua

oggettiva attrattività, poiché «she is the maker and controller of spectacles, including her own»²⁸ (Cohen, 2010, p. 84). Un approccio diverso è riservato alla nudità maschile, che viene presentata più come un elemento estetico che come elemento erotico per il piacere degli spettatori (Cohen, 2010, p. 81). La presenza dell'uomo è importante solamente in relazione alla donna e al loro rapporto d'amore, tanto che il film *The Women (Donne)*, nell'originale del 1939 di George Cukor, e l'omonimo remake del 2008 di Diane English, si spingono agli estremi, non mostrando mai la figura del protagonista maschile. Tuttavia, non se ne sente la mancanza poiché la storia è incentrata sulla narrativa del tradimento e delle relazioni tra le donne protagoniste. Nelle commedie romantiche il sigillo dell'amore tra la protagonista e l'uomo è un solitamente un unico bacio, simbolica e fisica espressione dell'unione dei due corpi che non richiede che nessuno dei due personaggi rimuova i vestiti. Alla fine, conclude Paula Marantz Cohen, quello che conta è l'abilità che la protagonista ha di esprimersi, di occupare spazio in un'industria che preferisce i prodotti per e degli uomini a quelli che esprimono le potenzialità femminili.

Sarebbe ridondante e noioso ripetere i dati e le ricerche economiche che hanno dimostrato come affrontare la produzione cinematografica di pellicole rivolte alle donne e con figure femminili forti, porta a successi al botteghino maggiori e una migliore conversazione online del prodotto. Il progetto *FiveThirtyEight*, conosciuto anche come *538*, che si occupa di sondaggi e censimenti, ha riscontrato che i film che superano il Bechdel test hanno ritorni migliori negli investimenti: l'incasso medio dei film che hanno superato il test di Bechdel è stato di 2,68 dollari per ogni dollaro speso, mentre i film che non lo superano guadagnano "solo" 2,45 dollari. Anche nel mercato internazionale, dove i film con protagoniste le donne sono considerati una scommessa difficile, i film che presentano donne indipendenti dai protagonisti uomini hanno avuto un ritorno sull'investimento paragonabile o migliore rispetto a quelli che non l'hanno superato (Hickey, 2014).

²⁸ "È lei l'artefice e il controllore degli spettacoli, compreso il proprio." *TdA*

In questo capitolo, si è cercato di fornire una base teorica per comprendere il concetto di *female gaze*, partendo dalle parole della sua pioniera e approfondendo le riflessioni di studiosi più recenti. Il primo saggio di Laura Mulvey si è concentrato sull'esperienza degli spettatori maschi, tralasciando l'esperienza delle donne in sala ma indagando la loro figura sullo schermo. Nelle riflessioni successive invece, la studiosa ha posto maggiore attenzione agli effetti psicanalitici e agli stratagemmi che le donne utilizzano per ricavare dalle opere cinematografiche lo stesso piacere degli uomini: attraverso il riconoscimento transessuale anche le donne sono infatti in grado di osservare la narrazione traendone piacere visivo. Nei saggi più recenti invece la Mulvey riflette sull'uso che le nuove tecnologie digitali hanno nell'ottenimento del piacere erotico e visuale: la possibilità di rallentare la pellicola, rimuovere o ripetere alcune scene, ottenere immagini statiche dalle immagini in movimento, creano una nuova modalità di fruizione del prodotto visivo. Queste nuove possibilità inoltre permettono agli spettatori maschili di osservare maggiormente la figura della donna, che come attrice impara a gestire la performance come un automa che favorisce il rallentamento dell'immagine. Ma il *male gaze* non si esprime solamente nelle opere cinematografiche, bensì trova origine in opere visuali di epoche precedenti, che riflettono i canoni di rappresentazione nell'Europa del Rinascimento. Attraverso le parole di John Berger e il confronto tra due dipinti dell'episodio biblico di Susanna e i vecchioni, si è potuto osservare le differenze tra il *female gaze* e il *male gaze* che circondano il nudo femminile. È possibile infatti vedere come le opere realizzate da artisti maschi prevedono un certo grado di condanna della donna, che viene rappresentata come una figura narcisista che riceve piacere dall'essere guardata. Le opere di autrici donne invece mettono in discussione le rappresentazioni simboliche della femminilità, esprimendo la capacità delle donne di riappropriarsi dello sguardo. Altri strumenti utilizzati nella cultura moderna per condividere la sensibilità al tema del *female gaze*, oltre alle opere artistiche ed installazioni citate in questo capitolo, sono stati presentati alcuni stratagemmi di una certa validità metodologica.

Primo fra tutti è il Test di Bechdel, che prevede l'analisi dei film per osservare la soddisfazione di tre requisiti: nella pellicola devono essere presenti almeno due donne

che hanno battute, queste due donne devono parlare tra di loro, e il discorso deve riguardare qualcosa che non sia un uomo. Questo test, che nasce da una striscia di fumetti, è utilizzato come criterio per la selezione dei film da analizzare in molte ricerche, poiché, nonostante non richieda una caratterizzazione profonda e sviluppata dei personaggi femminili, almeno richiede che essi siano rappresentati, cosa difficile da attuare.

Un'altra riflessione che è stata compiuta sulla rappresentazione delle donne sulla pellicola viene da Katha Pollitt, che nel 1991 si accorge che la composizione del cast nei film e nei programmi televisivi prevedeva una maggioranza di uomini e solamente un personaggio femminile, definendo in questo modo la Teoria di Puffetta. Criticando l'ingiustizia che viene ripetuta anche nei programmi per bambini, riflette sulle conseguenze che questo fenomeno ha sugli spettatori: anche in prodotti per bambini nei quali il genere del protagonista non ha importanza, esso risulta essere sempre maschio, privando le bambine di una rappresentazione attiva e consapevole.

Un occhio rivolto ai fumetti per adulti e giovani adulti è dell'Iniziativa Hawkeye, che ha l'obiettivo di raccogliere illustrazioni di supereroine in pose particolarmente evocative e sostituirle con il supereroe Occhi di Falco. La piattaforma basata sul contributo degli utenti intende sollecitare l'industria dei fumetti a prendersi la responsabilità di rappresentare le donne in modo realistico, evitando pose erotizzate e costumi da bagno che dovrebbero svolgere una funzione protettiva anziché essere strumento di oggettivazione.

Le teorie femministe tuttavia riconoscono che è presente sulla scena un genere cinematografico che può essere escluso dalle dinamiche del *male gaze*. Si tratta delle commedie romantiche, che vedono la protagonista femminile al centro della narrazione, capace di far procedere la storia e lasciando il protagonista maschile in una posizione marginale. Anche se questo genere è stato a lungo disprezzato poiché ritenuto frivolo e leggero, le critiche del cinema hanno riconosciuto che può portare ad un certo grado di piacere visivo e ad una progressiva riappropriazione dello sguardo filmico. Le commedie romantiche si contrappongono nella sostanza ai film diretti agli uomini: dove la

protagonista viene ripresa mentre esce dall'acqua in costume da bagno e paragonata ad un bel panorama, nelle rom-com la donna è raramente nuda, ma anzi i vestiti e gli accessori che indossa concorrono alla caratterizzazione del personaggio come autentico e reale.

A queste teorie rispondono altri critici che dicono che il *male gaze* è un concetto difficile da considerare e definirlo in modo monolitico è pericoloso. Film d'avventura o di guerra trasmettono agli spettatori, soprattutto quelli più giovani, insegnamenti di forza e violenza, mentre pellicole rivolte alle bambine rivolgono alle spettatrici lezioni di amicizia e amore. Se nelle pellicole per bambini il personaggio femminile è l'oggetto del desiderio che premia l'eroe con un bacio o con il matrimonio, nei film per bambine non si fa riferimento a uomini o mariti, ma solo ad amici e aiutanti. E quando il nemico si fa troppo potente, è solo con l'aiuto dei sostenitori che la protagonista riesce a riportare la pace.

Quella finora discussa è la situazione che coinvolge i film prodotti dall'industria cinematografica considerata mainstream. Secondo le ricerche presentate nel capitolo precedente, nel settore cinematografico indipendente e a budget più piccolo è invece possibile riscontrare una presenza maggiore di donne dietro la macchina da presa che rappresentano le loro protagoniste come personaggi più completi e indipendenti. Ma fino a che punto questa rappresentazione può essere considerata fedele alla realtà? Analizzare opere cinematografiche del mercato mainstream potrebbe rivelarsi difficile, in quanto il moderno dibattito sul *female gaze* potrebbe condizionare le dinamiche ritratte sulla pellicola. Per questo prendere in considerazione opere di un settore minore come il cinema indipendente o d'essai, e nel quale la libertà artistica di registi e scrittori è maggiore, si pone come uno strumento efficace per indagare lo stato dell'arte sui rapporti tra *female gaze* e *male gaze*. Nel capitolo successivo sarà dunque analizzato il caso studio previsto per questo elaborato: MUBI. Come sarà possibile leggere nelle pagine che seguono, questa piattaforma di Video On Demand presenta una peculiarità: si tratta infatti di un servizio che offre film e pellicole che rispecchiano criteri di curatela ben precisi e per questo possono allontanarsi dalle logiche del mercato cinematografico

mainstream. In questo modo sarà possibile compiere un'analisi di alcuni prodotti audiovisivi nell'ottica del *female gaze*, scegliendoli dal catalogo di MUBI.



Figura 2.1 *Susanna e i vecchioni*, Tintoretto, 1557, Vienna, Austria



Figura 2.2 *Susanna e i vecchioni*, Artemisia Gentileschi, 1610, Pommersfelden, Germania



Figura 2.3 Il fumetto originale del *Bechdel Test*



Figura 2.4 Una delle immagini del progetto *The Hawkeye Initiative*
 fonte: <http://goo.gl/3pcuOM>

Capitolo 3

MUBI e il *female gaze*: istanze di analisi filmica

*«All the world's a stage,
And all the men and women merely players»*
William Shakespeare, *As you Like it*, XXX

Giunti, grazie al precedente capitolo, alla definizione e alla discussione del tema principale di questo elaborato, il *female gaze*, ci si trova di fronte ad un capitolo che tenta di analizzare questo argomento attraverso le esperienze pratiche. Poiché non è pensabile la realizzazione di un elaborato audiovisivo che risponda ai criteri del *female gaze*, in questa sede ci si limiterà ad analizzare delle pellicole già concluse, per osservare quanto queste produzioni possano essere definite di *female gaze* o di *male gaze*.

Fino a questo punto sono state raccontate le esperienze delle donne nel settore della produzione cinematografica, mettendo in evidenza come la loro presenza possa farsi causa di creazioni artistiche che, più di altre, rappresentano le donne in modo veritiero e completo. Il secondo capitolo inoltre ha analizzato il tema del *female gaze*, esplicitandone la nascita, le caratteristiche e alcune sue applicazioni in arte visuale. La discussione sullo sguardo femminile è sfociata inoltre su alcune iniziative che vogliono portare all'attenzione dell'agenda dei media e dei discorsi online le lenti dello sguardo maschile e femminile.

Si mostra evidente ora la necessità di applicare queste riflessioni all'analisi di alcune pellicole che possano mettere in mostra lo stato dell'arte per quanto riguarda la realizzazione cinematografica secondo le lenti dello sguardo femminile. Poiché scegliere tra i numerosi film prodotti e realizzati ogni anno risulta alquanto arduo, si è deciso in questa sede di affidarsi al catalogo di una piattaforma di streaming con un'offerta ben precisa: MUBI. Questa piattaforma infatti si occupa di raccogliere opere filmiche che rispecchiano dei criteri bene precisi di valore estetico. Inoltre, nella piattaforma non sono ospitate pellicole realizzate da grandi case di produzione, bensì vengono scelti titoli che possono essere considerati del genere indipendente o d'essai. Tuttavia si ritornerà

più avanti su queste definizioni; per ora è sufficiente tenere a mente, a titolo di esempio, che nel cartellone MUBI non si troveranno film dal carattere mainstream che si potrebbero vedere al multisala della grande città e che il gusto della piattaforma si avvicina molto di più ad un cinema ricercato frequentato da cinefili accaniti.

La decisione di affidarsi a questo servizio di VOD (Video On Demand) nasce da una sensazione crescente nei circoli cinefili, che il cinema mainstream stia perdendo la sua qualità a causa della pressione del *politically correct*. Si assiste infatti ad un'abitudine diffusa tra le produzioni di assumere atteggiamenti politicamente corretti per fare appello e attirare ogni genere di audience senza discriminazione, non permettendo quindi la differenziazione dei pubblici. Il cinema indipendente, invece, poiché libero per definizione dalle logiche delle grandi case di produzione, può permettersi di mettere sullo schermo scene, ruoli, temi e attori che provocano l'audience e possono mettere in discussione aspetti delicati della società, sfidando lo *status quo*.

Per questi motivi si è scelto di adottare MUBI come aggregatore delle pellicole da analizzare.

Le pellicole analizzate sono le seguenti:

- *Feuchtgebiete (Wetlands, 2013)*, di David Wnendt;
- *Queen of Earth (Id., 2015)*, di Alex Ross Perry;
- *Under the Silver Lake (Id., 2018)*, di David Robert Mitchell;
- *Sibyl (Sibyl - Labirinti di donna, 2019)*, di Justine Triet.

La scelta di queste pellicole è giustificata dalla motivazione di cercare di dare una rappresentazione della situazione varia per quanto riguarda la produzione cinematografica. Come è possibile vedere infatti, sono stati selezionati film di diversi anni e di autori vari, provenienti da diversi paesi. È possibile inoltre osservare come la maggioranza dei registi siano uomini. Questa selezione vuole infatti analizzare come l'occhio di un regista uomo possa rendere la presenza femminile sulla scena.

In questo capitolo sarà dunque possibile leggere in una prima parte un'analisi e una presentazione della piattaforma MUBI nelle sue caratteristiche digitali per quanto

riguarda le pagine del sito web e un approfondimento sullo stile di curatela con il quale sono scelte le opere cinematografiche; in secondo luogo sarà dato spazio all'analisi delle pellicole selezionate e alle considerazioni conclusive di tali analisi, che mettono in evidenza le relazioni tra la pellicola e il *female* (o *male*) *gaze* attraverso il quale la pellicola è stata creata.

3.1 *Curation style*: il caso di MUBI

Le moderne tecnologie informatiche hanno permesso la creazione di strumenti che nel passato potevano essere solamente immaginati. Tra queste innovazioni tecnologiche si può annoverare uno stratagemma che permette di vedere il cinema senza doversi recare nella sala cinematografica: si tratta non solo dei DVD, che permettono di prendere visione dei film comodamente seduti a casa attraverso un apposito lettore, ma si tratta anche dei servizi di streaming e Video On Demand, che permettono di guardare pellicole provenienti da tutto il mondo in qualsiasi luogo e in qualsiasi momento, senza la necessità di un lettore DVD.

Tra le più famose piattaforme di video on demand (VOD) si possono ricordare Netflix e Amazon, che con il loro servizio si sono resi i più grandi provider di film e serie tv online. La letteratura che circonda le due case di produzione totalmente moderne è molto ampia e si concentra soprattutto sulle modalità attraverso le quali le due piattaforme producono e propongono agli utenti i loro contenuti. Il modello di operazione dei due servizi si basa infatti su algoritmi e tecnologie per proporre e organizzare i film: la pagina principale dei due siti presenta un catalogo fatto su misura dell'utente, con suggerimenti e raccomandazione basate sulle passate scelte di visione. Attraverso i dati raccolti, Netflix e Amazon sono in grado di guidare i gusti degli spettatori e prevedere le scelte future, riuscendo a produrre contenuti audiovisivi che sono fedeli alle aspettative degli utenti. Le informazioni che permettono questo tipo di organizzazione sono basate puramente sui dati e sulle conoscenze ricavate dagli algoritmi informatici che stanno alla base delle piattaforme. In molti sostengono che questa politica di supremazia degli algoritmi elimini l'impegno umano nella creazione artistica, e riduca l'intera fruizione ad un'abitudine più che ad una vera passione per il prodotto.

Tuttavia è possibile trovare alcune alternative a queste proposte, nella forma di altre piattaforme che hanno l'obiettivo di mostrare agli utenti pellicole e film di un certo valore artistico, libere dalle logiche degli algoritmi e basate sulla scelta umana. MUBI, ma anche Jaman, BFI Player e FilmStruck basano le loro proposte sul valore della scoperta, piuttosto che sulla conferma di preferenze già presenti, con l'obiettivo di avvicinare il pubblico a film meno conosciuti, mostrare uno spazio di incontro e discussione per i cinefili e potenziare le decisioni in una forma più umana. Questo tipo di modello viene definito «stile di curatela» o «curation style» (Frey, 2021, pag 6). Quello che differenzia il modello di curatela dal modello algoritmico è il principio con cui sono selezionati, aggregati e filtrati i film nel catalogo: se le piattaforme come Netflix e Amazon basano le loro proposte sul criterio *«In base a quello che hai guardato»*, le piattaforme come MUBI spingono per il catalogo composto da scelte umane, che fa uso di dipendenti che valutano le pellicole e le inseriscono in categorie secondo un gusto tutto umano e personale. Nonostante i servizi di video on demand (SVOD) che adottano lo stile di curatela devono utilizzare i dati di visione e le preferenze degli utenti per l'organizzazione della piattaforma, tali dati sono subordinati a decisioni umane e a principi di varietà e scoperta: «hand-picked» è infatti un tipico slogan pubblicitario e di marketing spesso utilizzato per queste piattaforme che lo utilizzano per ricordare la componente umana nella scelta (Frey, 2021, p. 43). Per questi motivi, i servizi di curatela si rivolgono ad un'audience particolarmente di nicchia, ottenendo un'incidenza molto limitata, pur superando in quantità i SVOD basati su principi di algoritmo, che più facilmente riescono ad attirare audience molto vaste.

MUBI raccoglie nel suo cartellone film che possono essere definiti indipendenti secondo la definizione che ne dà Geoff King: «qualunque pellicola finanziata e prodotta in modo completamente autonomo da tutti gli studios, di qualunque dimensione essi siano» (King, 2006, p. 13). Nonostante questa definizione risulta molto limitata, King procede specificando che l'indipendenza è una qualità relativa e non assoluta, che prende in considerazione aspetti industriali ma anche culturali e che riguardano l'aspetto tematico della produzione: una pellicola considerata indipendente nel mercato europeo risponde a tutti i criteri di indipendenza nel mercato americano ma non prende in considerazione

il fatto che nel vecchio continente non sono presenti grandi case di produzione e che quindi tutti i film sono il frutto di un certo processo produttivo lontano dai grandi *studios*. Per fare fronte a questo divario nella definizione, sarà possibile adottare la definizione di film specialistico data dal British Film Institute, cioè di quei film che non rientrano facilmente nella categoria di film mainstream o del genere altamente commerciale.

3.1.1 Genesi ed evoluzione: la curatela di MUBI

Chi si affaccia alla storia del cinema lontano dalle grandi case di produzioni potrebbe rimanere romanticamente affascinato dalla produzione indipendente. Alcune produzioni di cinema indipendente possono infatti essere trovate nella piattaforma MUBI ma il suo fondatore ha da subito eliminato ogni fraintendimento sulle finalità del suo progetto. La storia di MUBI infatti nasce prima di tutto da un'esigenza pratica e continua non per la fascinazione del cinema, ma per necessità economiche.

MUBI è stato fondato nell'aprile 2007 da Efe Çakarel con il nome *The Auteurs*. In un'intervista del 2009 Çakarel ammette di aver creato la sua piattaforma poiché si trovava a Tokyo e non riusciva a trovare online il film *In the mood for love* (2000), di Wong Kar-wai, e questo lo porta ad ideare le basi di MUBI, con delle caratteristiche ben precise: narrativa *rags-to-riches*, attenzione alla qualità e scelta di film non mainstream (Frey, 2021, p. 46). I valori su cui si basa MUBI si contrappongono chiaramente a quelli delle altre piattaforme di SVOD come Netflix, poiché, mentre quest'ultima non si focalizza su precisi generi cinematografici e fa della varietà dell'offerta la sua punta di diamante, MUBI decide di porre la sua attenzione a contenuti specifici e ad un'audience e a segmenti di mercato di nicchia.

MUBI risulta subito una scommessa vincente, ottenendo riconoscimento e notorietà mediatica su riviste come *Film Comment* e *Sight and Sound*. Quest'ultimo in particolare lo cita nel maggio 2009 per il suo spirito innovativo e lontano dalle logiche di mercato. Vengono conclusi sempre più accordi con i festival cinematografici, come il Festival di Cannes e quello di Toronto, che portano alla creazione di eventi digitali che permettono di conoscere ed esplorare le pellicole presentate ai festival. Agli inizi del 2009 MUBI può

contare oltre 25,000 membri da tutto il mondo, con una libreria di circa 60 film, che presenta il sito come un luogo di ritrovo dove i cinefili possono raccogliersi per discutere e condividere opinioni sulle visioni. La piattaforma inoltre presentava una sezione, denominata *Notebook*, all'interno della quale era possibile trovare un forum dove gli utenti condividevano le loro raccomandazioni sui film presenti in catalogo, assolvendo quindi ad uno dei primi valori di MUBI, la raccomandazione per passaparola. Nella sezione del sito che presentava la vision della compagnia, era possibile infatti leggere una dichiarazione particolarmente esplicativa dei principi di MUBI: la piattaforma infatti si focalizza su «*independent, international and classic films*» e si è impegnata in una «*dedication to cinematic artistry. We want to show only distinctive, visionary films*»²⁹ (Frey, 2021, p. 58). Il nome, *The Auteurs*, rappresentava una dichiarazione d'intenti particolarmente efficace.

Nel maggio 2010, in occasione del Festival di Cannes, la piattaforma *The Auteurs*, rilancia il sito con un nuovo nome e un nuovo obiettivo: «*your online cinema; anytime, anywhere; watch, discover, discuss*»³⁰. L'idea di Efe Çakarel era quella di rendersi una piattaforma facilmente accessibile a tutto il mondo, con un nome altrettanto pronunciabile da chiunque. Tuttavia, questo cambiamento non fu accolto in modo molto benevolo dagli utenti, che espressero grande disappunto per la perdita di un nome nel quale si riconoscevano chiaramente i valori dell'iniziativa. Il fondatore pubblicò un post all'interno del forum della piattaforma dal titolo «*Why did we change our name to MUBI?*», nel quale spiega come l'obiettivo del cambiamento fosse quello di liberare la piattaforma dai confini dell'esclusiva autorialità, e anzi di aprire il sito ad artisti e cinefili, ai quali l'idea di autorialità possa ispirare passione per il cinema (Hessler, 2018, p. 7). Va però ricordato che i principi secondo i quali venivano scelte le pellicole non cambiarono, ed è su questo aspetto che il marketing della piattaforma ha cercato di fare leva.

Nel giugno 2010, il fondatore Efe Çakarel riceve al Webby Award il premio come Miglior Sito dell'anno. Il numero di abbonamenti alla piattaforma continua a salire, e gli accordi

²⁹ "Film indipendenti, internazionali e classici," e si è impegnato in una "dedizione all'arte cinematografica. Vogliamo mostrare solo film distintivi e visionari." *TdA*

³⁰ "Il tuo cinema online; in qualsiasi momento, in qualsiasi luogo: guarda, scopri, discuti". *TdA*

con le case di distribuzione aumentano, tanto che nel febbraio 2011 MUBI può offrire ai suoi utenti circa 2000 film. Tuttavia questi dati nascondono una verità molto meno rosea. Nonostante l'aumento degli abbonamenti e delle iscrizioni alla piattaforma, il guadagno non riesce a coprire i costi di acquisto dei film, molti utenti preferiscono guardare le pellicole a dominio pubblico, e non tutti i film in catalogo sono disponibili in tutti i paesi del mondo. Per questo motivo Çakarel prende una decisione drastica: viene eliminato il modello all-you-can-watch, viene introdotto l'abbonamento, di cui è ridotto il prezzo, e viene introdotto il modello dei 30 film mensili. È l'inizio di una nuova fase per MUBI, che gli permette di risollevarne le sue sorti.

Il modello dei 30 film al mese è una scelta peculiare ma allo stesso tempo particolarmente efficace. Prima di tutto pone nuovamente l'attenzione alla scelta qualitativa piuttosto che quantitativa del catalogo: secondo le parole del direttore dei contenuti e l'editore della sezione *Notebook*, Daniel Kasman,

“[the platform] had a library of films that were all acquired under long term acquisition deals, but our goal was quality over quantity. That's fine if you have 200 films or 300 films, but once we had 1000, 2000, 3000 films [...] They're all good films, but if we have Wong Kar Wai and Akira Kurosawa films and then we put a small, independent documentary on the platform, you're going to be scrolling through 2000 films and still never notice it.”³¹ (Frey, 2021, p. 63).

In secondo luogo la scelta di presentare 30 film al mese permette di non travolgere e spaventare gli utenti di fronte ad un catalogo che, come già detto, nel 2011 poteva offrire 2000 film; in questo modo MUBI si vuole presentare come un'oasi felice e tranquilla contro l'offerta di altre piattaforme basate sulla quantità. In ultima, il modello delle trenta pellicole mensili permette di risolvere un altro problema, di natura pratica e contrattuale; poiché gli accordi con le case di distribuzione erano particolarmente costosi e non permettevano la trasmissione in tutti i paesi del mondo, la necessità di

³¹ “[La piattaforma] aveva una libreria di film, tutti acquisiti con contratti di acquisizione a lungo termine, ma il nostro obiettivo era la qualità piuttosto che la quantità. Va bene se hai 200 o 300 film, ma una volta ottenuti 1000, 2000, 3000 [...] Sono tutti buoni film, ma se abbiamo film di Wong Kar Wai e Akira Kurosawa e poi mettiamo un piccolo documentario indipendente sulla piattaforma, scorrerai 2000 film e non te ne accorgerai mai”. *TdA*

presentare i film solamente per trenta giorni limitava i costi degli accordi, permettendo a MUBI di crescere ulteriormente e ottenere un maggiore tasso di fidelizzazione degli utenti (Smits & Nikdel, 2019, p. 8) . Nonostante la politica di presentare un cartellone mensile risponda pienamente ai valori di curatela e scelta artistica della compagnia, viene anche giustificata da un approccio psicologico a cui il fondatore Efe Çakarel ha fatto più volte riferimento e che risulta chiara ad un osservatore attento. Si tratta del paradosso della scelta, espresso da Barry Schwartz nel suo libro *The Paradox of Choice: Why More Is Less* (2004). Questo paradosso approfondisce il problema che molte persone affrontano quando si trovano davanti ad un'eccessiva quantità di opzioni tra cui scegliere, siano esse opzioni d'acquisto o, in questo caso, visione. La numerosità delle opzioni di scelta causa negli spettatori uno stress decisionale (“*Ci sono troppe cose tra cui scegliere*”) che porta ad una difficoltà di confronto (“*Come faccio a prendere una decisione consapevole se non ho il tempo e le risorse per confrontare tutte le opzioni?*”) e insoddisfazione nella scelta (“*Forse l'altra opzione sarebbe stata migliore*”). Di fronte a questa situazione MUBI ha deciso di adottare un modello che lo ha reso unico nel suo genere e ha permesso alla piattaforma di distinguersi dalla concorrenza, supportato inoltre dai dati delle piattaforme di Netflix e Amazon, che dimostrano come gli utenti prendano in considerazione dai 10 ai 20 film ogni volta, ma solamente 3 nel dettaglio, per poi perdere interesse nei primi 5 minuti della visione (Smits & Nikdel, 2019, pp. 6–7).

L'anno 2015 si dimostra un periodo fondamentale per la crescita di MUBI. Il 9 ottobre, infatti, un solo giorno dopo la proiezione al New York Film Festival, è possibile vedere online *Junun* (*Id.*, 2015), di Paul Thomas Anderson, che viene trasmesso solamente su MUBI. Si tratta dell'acquisto più costoso nella storia della piattaforma ma questo ha portato ad un raddoppiamento degli abbonamenti. Nello stesso anno inoltre vengono finalizzati per la prima volta accordi con le majors di Hollywood: Sony Pictures Television, per film come *Taxi Driver* (*Id.*, 1976), di Martin Scorsese e *Snatch* (*Snatch - Lo strappo*, 2000), di Guy Ritchie, e con la Paramount Pictures, per *Roman Holiday* (*Vacanze romane*, 1953) di William Wyler e *Chinatown* (1974) di Roman Polanski. Le acquisizioni dalle maggiori case di produzioni di Hollywood indicano un relativo allontanamento dal

purismo del cinema indipendente e d'essai che aveva caratterizzato i primi anni della piattaforma, ma permettono di compiere un passo in avanti verso un cinema intermedio, che sa apprezzare il cinema d'arte come quello mainstream (Frey, 2021, p. 66). Il 2015 vede inoltre la chiusura di una feature che si era resa parte essenziale della community MUBI. *MUBI Social* era un forum nel quale gli utenti potevano pubblicare le loro recensioni dei film, ma anche iniziare e partecipare a discussioni sulle pellicole presenti in catalogo ma non solo; si trattava di una versione *user-operated* della sezione *Notebook*, che era invece gestita da un editor della compagnia. La cessazione di questa sezione del sito ha costretto gli utenti a migrare in altre piattaforme, nella speranza di poter trovare altrove lo spirito e le community create su *MUBI Social*. Questa manovra ha lasciato molti abbonati delusi dalla piattaforma, poiché la chiusura della sezione non è stata annunciata attraverso nessuna comunicazione, creando così una situazione nella quale gli utenti si sono trovati davanti al messaggio di sospensione della pagina, con la sola possibilità di scaricare i propri post (Hessler, 2018, p. 5).

Tra il 2016 e il 2017 MUBI conclude numerosi altri accordi con importanti festival del cinema che portano all'acquisizione di *Teströl és lélekröl (Corpo e anima, 2017)*, di Ildikó Enyedi, vincitore del Festival di Berlino, e all'assunzione sia di figure provenienti dalle grandi case di distribuzione, che di operatori esecutivi dal mondo del cinema d'essai, per dare alla piattaforma una visione più completa e un approccio più inclusivo.

Nel 2018, grazie agli accordi con il Linon Centre viene lanciata l'iniziativa *MUBI GO*, che consente agli abbonati di ottenere ogni settimana un biglietto per andare al cinema a vedere un film scelto e supportato da MUBI, che rispondesse agli stessi criteri di selezione per le pellicole online.

Il recente 2020 e la sfida presentata dalla pandemia mondiale hanno presentato nuove richieste alla piattaforma, che però ha saputo rispondere prontamente alle esigenze del mercato. Nel maggio dello stesso anno infatti, il sito lancia la sezione *MUBI Library*, che contiene centinaia di film che gli utenti possono guardare, oltre ai 30 film mensili (Frey, 2021, p. 71). L'allontanamento dal modello basato esclusivamente su 30 film mensili ha causato ancora una volta qualche dissenso tra gli utenti del sito, ma poiché non si è

trattato dell'abbandono completo dei criteri di selezione, ma dell'aggiunta di numerose altre risorse audiovisive, le lamentele non hanno creato lo stesso sconvolgimento che si era creato con il cambiamento del nome.

3.1.2 Anatomia del sito web

Terminata la presentazione della storia di MUBI, in questa breve sezione dell'elaborato è possibile trovare una veloce descrizione dell'interfaccia grafica di cui si compone il sito web della piattaforma.

Una volta completata la ricerca sui moderni motori di ricerca sul web, si accede per la prima volta alla homepage del sito, e si viene da subito accolti da una proposta di visione, che comprende il titolo del film, le sue informazioni biografiche (come il nome del o della regista, il paese di produzione e la durata), scene del film presentate in loop e un breve commento di poche righe sulla pellicola proposta. È con queste immagini che si apre l'esperienza di un utente su MUBI, e da subito è possibile capire quali sono le logiche che stanno alla base di questo SVOD. Anche se presenti in piccola percentuale, i suggerimenti di visione non sono basati sulla popolarità delle pellicole per gli altri utenti, ma solamente sul gusto estetico e sul valore artistico della proposta. È per questo motivo infatti che scorrendo verso il basso le compilation sono affiancate da un titolo che presenta il tema secondo cui sono raccolte le pellicole: «Gotico italiano», «Ti piacciono i film dell'orrore?», «Los Angeles: città dei sogni e degli incubi» sono solamente tre dei cartelloni presenti al momento della stesura di questa sezione, ma che sono affiancati da raccolte più evergreen come «La top 1000 di MUBI» o «I grandi festival: il Festival del Cinema di Cannes».

La seconda sezione del sito web presenta la *Watchlist* personale, alla quale è possibile aggiungere i film che si ha intenzione di vedere in un secondo momento. In questo caso è possibile filtrare le pellicole attraverso la selezione delle opzioni «*Tutti i film*» o «*In cartellone*», che permette di visualizzare i film della *Watchlist* nella loro completezza oppure quelli raccolti in compilation particolari.

La sezione che più di tutte rappresenta lo spirito cinefila di MUBI è *Notebook*. In parte già presentata in precedenza, questa sezione raccoglie articoli e news dal mondo del

cinema. Gli articoli sono scritti dagli editor della pagina ma gli utenti possono intervenire nella discussione lasciando commenti o condividendo l'articolo. In questa pagina è possibile trovare inoltre la possibilità di iscriversi alla newsletter settimanale di MUBI, che promette di tenere aggiornati gli utenti sulle interviste e gli interventi della piattaforma.

Nella pagina del profilo personale sono presenti varie sezioni, che permettono di tenere sotto controllo la propria attività sul sito:

- «*Valutazioni e recensioni*», dove si trovano gli interventi compiuti nella valutazione delle pellicole (da 1 a 5 stelle);
- «*Watchlist*», dove è possibile trovare i film per i quali si è espresso interesse;
- «*Elenchi*», dove sono raccolte le pellicole viste o da vedere, ed è organizzabile in numerose sottocategorie a seconda del gusto e delle intenzioni personali;
- «*Seguiti*», dove si possono visualizzare gli altri utenti e profili seguiti. È accompagnato dalla seguente sezione;
- «*Follower*», dove si visualizzano gli utenti che seguono il proprio profilo.

Nell'angolo in alto a destra del sito, attraverso tutte le pagine, è presente un menù, chiamato *ad hamburger*, che presenta le numerose opzioni, tra le quali le più interessanti sono:

- Sfoglia;
- Chi siamo;
- Studenti;
- Contribuisci.

Nella sezione «*Sfoglia*» è possibile navigare e ricercare all'interno del catalogo completo di MUBI, operando i filtri del genere, del paese e dell'anno; ma anche per collezione, cast e troupe secondo i numerosi ruoli necessari alla creazione di un film; per lista, tra cui è possibile trovare le raccomandazioni di MUBI o degli utenti, come la già citata lista «*The top 1000 di MUBI*» o «*The best films of every year*» dell'utente Kilgore Trout, o ancora «*Movies To Trip/Smoke/Drink To!*» di Rayan Estabrooks. Infine è possibile

ricercare pellicole attraverso il filtro dei premi e dei festival, che comprende la possibilità di selezionare film per ogni anno di festival come il Cannes Film Festival, il Sundance Film Festival o l'Accademy Award.

La sezione «*Chi siamo*» presenta il sito e i principi a cui si ispira il valore di MUBI:

Un servizio di streaming? Un curatore?

Un editore? Un distributore? Un cinefilo? Sì.

Un luogo dove scoprire film di registi visionari, da figure emergenti a nomi pluripremiati. Da ogni angolo del pianeta. Tutti scelti con cura dal nostro team.

Crediamo che il pubblico debba godersi il cinema su schermi di qualsiasi forma e misura. I nostri curatori e le nostre curatrici passano al setaccio i nuovi film più originali ed entusiasmanti, che lanciamo sul grande schermo con la stessa cura e attenzione che dedichiamo alla nostra piattaforma.

Sempre, ovunque.

È interessante leggere la vision che ha accompagnato la storia di MUBI negli anni. Dopo una strizzata d'occhio all'impossibilità del fondatore di guardare *In the mood for love* (2000), il sito fa appello all'amore per il cinema di tanti appassionati, che non possono partecipare ad eventi e festival ma che condividono la passione per le storie visionarie e i registi leggendari. L'ultimo commento mette in evidenza la qualità dello streaming, che permette di vedere in alta definizione tutte le pellicole.

L'abbonamento a questa piattaforma è di 11,99 € al mese, che però prevede una diminuzione a 6,99 € al mese per gli studenti. Questa scelta è nata dalla volontà di avvicinare i giovani e gli studenti ancora nel mondo accademico ad una valida alternativa ai servizi di streaming più noti, per affiancare la visione di contenuti audiovisivi più commerciali a pellicole di valore artistico, estetico e autoriale.

Questo breve riassunto biografico e anatomico della piattaforma MUBI ha avuto lo scopo di presentare alcune delle caratteristiche essenziali del SVOD preso in considerazione per questo elaborato. MUBI infatti è riuscito a ritagliarsi un posto come

leader del mercato nel settore dei servizi di video on demand per quanto riguarda il cinema indipendente e d'essai. I valori della piattaforma, che si basano sulla qualità, sulla ricerca e sulla selezione accurata delle pellicole, permettono la creazione di un catalogo popolato interamente da pellicole che hanno un valore artistico ed estetico e che difficilmente si possono trovare altrove. Ciò permette la possibilità di visionare contenuti provenienti da diverse fonti, siano esse festival o premi, che raccontano storie lontane dalle logiche mainstream e di produzione dei grandi *studios*. È con queste caratteristiche ben chiare che è possibile procedere all'analisi di alcuni film presenti in MUBI, per osservare come questi rispondono al tema principale di questo elaborato, il *female gaze*.

3.2 Decostruzione filmica: analisi dei film attraverso le lenti del *female gaze*

Analizzare una pellicola cinematografica potrebbe sembrare un compito agevole, ma si tratta di uno studio approfondito dei linguaggi utilizzati nella pellicola e un percorso che ha l'obiettivo di dare significato alle immagini sullo schermo in una dimensione altra rispetto a quella ideata del team di produzione.

Secondo le parole di Casetti e Di Chio, l'analisi del testo filmico può essere definita come

«un insieme di operazioni compiute su un oggetto e consistenti in una sua scomposizione e in una sua successiva ricomposizione, al fine di individuarne meglio le componenti, l'architettura, i movimenti, le dinamiche, ecc.: in una parola, i principi di costruzione e di funzionamento.» (Casetti & Di Chio, 1998, p. 7)

Secondo queste premesse, e attraverso gli strumenti presentati nei capitoli precedenti sull'approccio psicoanalitico e semiotico della Feminist Film Theory, di seguito saranno analizzate le pellicole prese in esame per questo elaborato. I titoli analizzati sono i seguenti:

- *Feuchtgebiete (Wetlands, 2013)*, di David Wnendt;
- *Queen of Earth (2015)* di Alex Ross Perry;
- *Under the Silver Lake (Id., 2018)*, di David Robert Mitchell;
- *Sibyl (Sibyl - Labirinti di donna, 2019)*, di Justine Triet.

I film analizzati saranno presentati secondo l'ordine cronologico di uscita nelle sale cinematografiche. Questa scelta nasce dalla volontà di permettere all'evoluzione cinematografica di manifestarsi in modo più chiaro. Ogni analisi sarà accompagnata da una tabella che presenterà i dati anagrafici del film, quali la data di uscita, la durata, la produzione e altre informazioni utili per la definizione della pellicola.

3.2.1 *Feuchtgebiete (Wetlands, 2013)*, di David Wnendt

Regia:	David Wnendt
Sceneggiatura:	Claus Falkenberg, David Wnendt, Sabine Pochhammer
Starring:	Carla Juri, Christoph Letkowski, Meret Becker
Durata:	1h 49 min
Genere:	Commedia, drammatico
Data di uscita:	22 agosto 2013
Paese di origine:	Germania (Titolo originale <i>Feuchtgebiete</i>)
Azienda produttrice:	Rommel Film, Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF)
Valutazione MUBI:	6.8/10

Helen (interpretata da Carla Juri), è un'eccezionale diciottenne con atteggiamenti anticonformisti sull'igiene e sul sesso. A causa di piccoli traumi infantili legati ai genitori, non ha un buon rapporto né con la madre, né con il padre, che si manifestano nella volontà di fare sempre l'opposto di quello che le viene chiesto dai genitori, in particolare per quanto riguarda l'igiene intima. La madre infatti viene rappresentata come molto attenta alla pulizia della casa e del corpo, tanto da insegnare alla figlia ancora piccola come pulire il bagno e il proprio corpo per evitare malattie. Tuttavia le idee di Helen la portano verso altri principi, tra i quali la libertà di poter odorare attraverso i vestiti, senza la necessità di lavarsi. Il film inizia infatti con la protagonista che dopo aver applicato della crema per emorroidi, si siede sulla tavoletta sporca in un bagno pubblico. La sequenza iniziale fa uno zoom molto specifico sui germi e sui batteri della tavoletta, indicando immediatamente il registro di questo film. Nella pellicola infatti non si risparmiano sangue e fluidi corporei, che rendono l'opera non adatta ai deboli di stomaco. La giovane protagonista procede poi con un incontro intimo con un ragazzo appena conosciuto e a casa conduce un test per vedere quale delle verdure è più adatta all'autoerotismo. Solo l'amica Corinna porta conforto ad Helen, e le due infrangono molti tabù sociali insieme: dalla condivisione di assorbenti usati, all'assunzione di droghe e all'esplorazione sessuale. Un giorno, dopo essersi rasata troppo velocemente, Helen si

provoca una ferita vicino alle emorroidi, e deve andare all'ospedale, dove subirà un'operazione. In ospedale incontra il dottor Notz, accompagnato da un gruppo di studenti e infermieri, tra cui Robert (interpretato da Christoph Leetkowski), di cui Helen si innamora. In un lungo racconto che presenta numerosi flashback della vita di Helen, tra cui un'overdose di droghe, la confessione di gravidanza dell'amica Corinna, e i numerosi traumi infantili, Helen confessa all'infermiere la sua cotta e i due iniziano ad esplorare le possibilità della loro relazione. Durante i giorni in ospedale, i genitori di Helen le fanno visita in momenti diversi, nonostante la figlia abbia espressamente chiesto che i due la visitassero insieme. Si tratta infatti di un disperato tentativo da parte della giovane di riavvicinare i due genitori, divorziati da anni. Terminato il periodo di convalescenza, Helen riceve una visita di controllo da parte del dottor Notz, che dichiara che non ci sono motivi per trattenerla oltre e la dimette. Helen, in un tentativo di ottenere più tempo in ospedale per stare con l'infermiere Roberto o per dare un'occasione ai genitori di riappacificarsi, si riapre le ferite, ed è nuovamente sottoposta ad un intervento. Il film termina con Helen e Robert, entrambi usciti dall'ospedale, che si baciano e dichiarano il loro amore.

I temi centrali di questo film sono la scoperta della sessualità di Helen, la rottura di tutti i tabù sociali e l'esplorazione dell'autonomia da parte della protagonista. In un'opera tratta dall'omonimo libro autobiografico di Charlotte Roche, il regista traspone sulla pellicola il colorato mondo di una diciottenne che crede di sapere cosa è meglio per lei, ferita dal divorzio dei genitori e curiosa degli aspetti proibiti del mondo. La trattazione di questi temi può essere letta come un tentativo di portare sullo schermo una discussione che coinvolge le rigide norme sociali e culturali che circondano la sessualità femminile. Nella madre di Helen è infatti possibile vedere la regola, lo *status quo* della società, non solo nel ruolo genitoriale ma anche in relazione alla pulizia igienica. Helen e la madre hanno un rapporto conflittuale, dovuto al divorzio ma anche alla depressione della madre, che a causa di una infelice barzelletta del marito, ha tentato il suicidio. Durante la permanenza in ospedale Helen pensa alla madre come ad una figura pesante e noiosa, imprigionata dalle norme sociali: in particolare Helen lamenta come la madre le ricordi di cambiare la biancheria intima e, in un'allucinazione che vede la madre

vittima di un incidente, la deride per questa ossessione. Ma il loro rapporto, sebbene difficile, si mostra anche amorevole, come è dimostrato dalle numerose volte in cui le due si confrontano in dialoghi sul futuro. Tuttavia, l'ostinazione di Helen porta le due a litigare anche in ospedale. Per quanto riguarda il rapporto con il padre, Helen sembra avere una sorta di adorazione per l'uomo. Anche se si risente del divorzio, la figlia non nutre per il padre lo stesso odio che riserva per la madre; non solo si rispecchia in lui per la condivisione dello stato di salute (entrambi soffrono di emorroidi), ma anche riflette sulle qualità dell'uomo quando questo balla a bordo piscina, affermando che *«per ballare in modo così disinibito, devi avere un sacco di soldi. O un grosso pene. O entrambi, come mio padre»*. L'ossessione per il padre si manifesta in Helen in un fallito sviluppo dello stadio edipico. Durante un flashback della vita da bambina, Helen chiede al padre di gonfiarle i braccioli, e commenta dicendo che è come se si fossero baciati, perché entrambi hanno toccato la saliva dell'altro. Un altro flashback commenta come il padre spesso faccia del male alla figlia, anche senza accorgersene, ma Helen lo perdona lo stesso. Alla fine del film una Helen convalescente chiede al padre che lavoro dovrebbe fare nella vita e se anche lei dovrebbe diventare un ingegnere. Il padre, distratto e di fretta, le dice che dovrebbe diventare come lui. L'episodio che più di tutti però esprime quanto il rapporto tra Helen e il padre sia ancora allo stadio edipico, trasforma Helen in un voyeur, che guarda il padre impegnato in un rapporto sessuale con la nuova compagna.

Un altro tema che viene affrontato dalla pellicola è l'esplorazione del corpo femminile e della sessualità anticonformista. La scoperta del proprio corpo e come ottenere piacere sono rappresentate in modo diretto e non idealizzato. La relazione di Helen con il proprio corpo è sfaccettata e complessa: non le piace radersi, ma è contenta di non lavarsi e delle complicazioni della sua salute; le piace il sangue e non si fa problemi a scambiare assorbenti usati; guarda con ammirazione i resti della sua operazione e finisce con il portarli davanti ad una cappella, quasi come offerta sacra. Le fantasie e i desideri sessuali della protagonista sono centrali per la trama e diventano strumenti per l'avanzamento di un racconto non stereotipato. Non sono mai presenti primi piani degli organi sessuali ma tanto nudo, non solo della protagonista, che vive la nudità senza

troppe preoccupazioni, ma anche di quattro uomini, che in un'allucinazione di Helen si masturbano ed eiaculano su una pizza. Anche dove sono presenti istanze di rapporti sessuali, questi non sono rappresentati con lo scopo di ottenere piacere nello spettatore, ma per raccontare come stanno le cose nella vita di Helen, tra sesso orale, autoerotismo e rapporti promiscui. In un'analisi del testo filmico non va tralasciata una scena che più di altre potrebbe cadere nell'ottica del piacere voyeuristico dello spettatore, nonché nella rappresentazione delle relazioni lesbiche secondo i canoni del piacere maschile. Lamentando le ingiustizie sociali, Helen decide di regalare a sé stessa per il suo diciottesimo compleanno un rapporto con una prostituta nella casa chiusa del suo quartiere; il ragionamento che la porta a questa decisione vuole contrastare le differenze di genere che vedono i genitori regalare ai figli maschi un incontro nella casa di piacere. La rappresentazione di questo rapporto non si spinge alle logiche visive erotiche del *male gaze*: sembra che tutto si risolva in fretta, non viene ripresa nessuna penetrazione, e le due donne non si dilungano in preliminari che potrebbero creare una situazione di voyeurismo eccessivo nello spettatore. A questo punto del film infatti, si guardano le avventure di Helen più per dovere che per piacere, nel senso che i suoi incontri erotici sono raccontati per giustificare il comportamento della ragazza e non per sviluppare piacere sessuale. Helen è in controllo del suo copro e dei suoi desideri, come dimostra facendo più volte riferimento ad una sterilizzazione, subita senza notificare i genitori, e dalle ripetute istanze durante le quali si masturba, anche in ospedale.

I critici sono stati scettici sulla riuscita di questa opera e sul significato da dare a questa pellicola. Se alcuni la possono leggere come un romanzo di formazione un po' splatter che transita in commedia romantica, altri leggono un manifesto pseudo femminista delle emozioni adolescenziali. La rappresentazione dei rapporti non si nasconde dal mostrare le fragilità umane e l'argomentazione della sessualità è funzionale al racconto. Non è possibile vedere scene di nudo il cui solo scopo è quello di creare piacere voyeuristico nello spettatore e lo sguardo del regista non si focalizza sui codici dello sguardo maschile, presentando il film come un prodotto che tende fortemente al *female gaze*. I rapporti tra i personaggi femminili non sono dettati dagli uomini e la scoperta

della sessualità è condotta con un unico obiettivo: il piacere verso sé stesse e mai verso gli altri.

3.2.2 *Queen of Earth* (*Id.*, 2015), di Alex Ross Perry

Regia:	Alex Ross Perry
Sceneggiatura:	Alex Ross Perry
Starring:	Elisabeth Moss, Katherine Waterston, Patrick Fugit
Durata:	1h 30 min
Genere:	Drammatico, giallo, thriller
Data di uscita:	6 febbraio 2015
Paese di origine:	Stati Uniti
Azienda produttrice:	Forager Films, Faliero House Productions, Washington Square Films
Valutazione MUBI:	6.9/10

Il film trae ispirazione dai thriller a camera chiusa e scava le complesse identità personali di due amiche che affrontano una settimana di vacanza nella casa di una delle due. La trama del racconto è molto semplice e la pellicola si focalizza più sulla caratterizzazione psicologica dei personaggi che sullo svolgimento del racconto.

Le due donne protagoniste, Catherine (Elisabeth Moss) e Virginia (Katherine Waterston) sono amiche da una vita e sono solite trascorrere una settimana di vacanza nella casa dei genitori di Virginia. Le due donne, come si può capire durante il film, colgono queste occasioni per approfondire la loro amicizia e affrontare le differenze che caratterizzano entrambe. Il film inizia con un primo piano di Catherine, mentre litiga con il fidanzato, James, che la sta lasciando per un'altra donna. Catherine cerca di convincere l'uomo a restare con lei, invocando un fantomatico incidente e le conseguenze che questo ha avuto sulla salute mentale della donna. Per cercare di risollevarla l'amica, Virginia invita Catherine nella casa dei genitori, dove le due trascorreranno una settimana di vacanza. Il racconto di questa settimana è continuamente interrotto da scene della vacanza dell'anno precedente, durante il quale Catherine aveva invitato anche James, nonostante Virginia non fosse d'accordo, e anzi sembrasse presentare comportamenti alquanto ostili verso l'uomo. Inoltre, attraverso queste scene è possibile comprendere come Virginia avesse avuto bisogno di un periodo di supporto emotivo che l'amica non è stata in grado di procurare. Un elemento che arriva a disturbare il precario equilibrio mentale di Catherine è l'arrivo del vicino di casa, Rich (Patrick Fugit), che Virginia ha

invitato nella cabina e con il quale intraprende una relazione. Le due amiche si trovano subito in disaccordo e litigano quasi ogni giorno, non solo per la presenza di Rich, che Catherine ritiene inopportuna, ma anche per la dirompente depressione della donna, che la porta ad una perdita del sonno e mancanza di appetito. Le due amiche condividono spazi e momenti nella cabina, raccontando le storie delle loro esperienze amorose e relazionali, mettendo in luce le caratteristiche psicologiche di entrambe. Se da un lato Virginia presenta un carattere abbastanza equilibrato, forse tendente alla fuga dalle responsabilità della vita quotidiana e dai rapporti umani, ma comunque presente e disponibile per gli amici, Catherine è il personaggio più complesso, che presenta aspetti dirompenti della depressione e della dipendenza dalle figure maschili presenti nella sua vita. È quest'ultimo aspetto che causa tra le due donne numerosi litigi, in quanto Virginia accusa l'amica di non aver mai esplorato il suo potenziale artistico, ma di aver sempre vissuto all'ombra del padre, un famoso artista suicida (è il suo suicidio l'incidente evocato all'inizio del film), come impiegata amministrativa e non come apprendista; scene di questi litigi sono presentate sia durante la settimana di vacanza del presente, sia in quella dell'anno passato, mostrando come le due donne non siano cambiate nel tempo trascorso lontano, ma siano rimaste ancorate ai loro caratteri disfunzionali. Durante l'intera pellicola è possibile vedere più volte Catherine parlare al telefono e raccontare la giornata a qualcuno, e gli spettatori sono portati a credere che si tratti dell'ex fidanzato anche se la questione non è mai rivelata. Le giornate delle due amiche passano senza eventi importanti, mentre Catherine inizia a disegnare un ritratto di Virginia, e le due litigano nuovamente. La sera Virginia organizza una festa alla quale invita gli abitanti delle vicine cabine, e l'amica cade vittima di un grave episodio di allucinazioni, che la portano ad immaginare conversazioni ostili con gli invitati che terminano con gli ospiti che cercano di afferrarla. Resasi conto che si tratta di un'allucinazione Catherine si chiude in camera, dove comincia a perdere il senso del tempo e della realtà, rifiutandosi ancora una volta di mangiare e non riuscendo a dormire. L'ultima sera di questa settimana di vacanza, Virginia, Catherine e Rich mangiano insieme al tavolo della cucina, e mentre l'uomo cerca di fare conversazione e indagare lo stato mentale di Catherine, la donna comincia ad insultarlo, mantenendo la

calma e accusandolo di aver rovinato la vacanza che sarebbe dovuta essere tra sole amiche. Inoltre secondo Catherine, Rich rappresenta tutte le cose cattive del mondo, è la causa dell'esistenza della depressione e il motivo per cui suo padre è morto, e la ragione di tutti i mali del mondo. Dopo questo sfogo, che Virginia teme finisca in violenza, le due donne si preparano per la notte. L'indomani mattina, ultimo giorno di vacanza nella cabina, Rich si confronta ancora con Catherine, accusandola di essere una bambina viziata, che vive all'ombra di suo padre e utilizza la sua malattia per promuovere la propria arte. Catherine cerca inutilmente di strangolare l'uomo e cade in un episodio di esaurimento nervoso mentre Virginia riconosce la gravità dello stato mentale dell'amica e della sua impotenza nell'aiutarla. Recuperata una parvenza di controllo su sé stessa e sulla situazione, Catherine lascia la cabina, promettendo all'amica di rivedersi anche l'anno successivo. Virginia ricorda in quel momento un episodio dell'anno precedente, durante il quale Catherine si è scusata per non essere stata una buona amica e non aver aiutato Virginia nel momento in cui aveva bisogno di passare del tempo con lei, ma anzi portando con sé James. Catherine aveva scherzato dicendo che l'anno successivo sarebbe stata lei ad aver bisogno di aiuto, e Virginia poteva ricambiare con lo stesso comportamento. Virginia si rende allora conto della gravità della situazione e, dopo aver scoperto il suo ritratto finito, scoppia a piangere, mentre altrove Catherine ride.

Le giornate si susseguono le une alle altre, annunciate da una scheda che emula in diario, forse personale e intimo, forse clinico, ed è possibile osservare come il declino della salute mentale di Catherine, la sua ossessione e la sua incapacità di reagire alla solitudine, portano alla degenerazione del rapporto con l'amica Virginia.

Le scene tratte da un ritratto dell'amicizia, non idilliaco, ma sicuramente autentico, che si fanno contaminare dalle discussioni della malattia e della morte sono il centro di questa pellicola, che lascia lo spettatore incerto sulle opinioni riservate alle due donne protagoniste. Gli spazi ripresi sono claustrofobici, sensazione creata anche dai costanti primi piani, che mostrano i volti delle donne in assoluta vicinanza allo spettatore. Non solo la scena iniziale, che vede Elisabeth Moss in lacrime e con il trucco rovinato in preda ad una crisi di pianto, ma anche in una scena particolarmente pregnante durante la

quale le due amiche condividono le emozioni e i sentimenti dei primi amori e delle prime cotte.

In un'intervista condotta da MUBI stesso, il regista Alex Ross Perry ammette che per lui era importante che nel film ci fossero molti ritratti di persone che ascoltano. È per questo motivo che durante i due monologhi la persona che parla è in secondo piano, sfocata, in modo che l'attenzione dello spettatore possa concentrarsi sulla persona che ascolta, ripresa in primo piano, mentre reagisce alle confessioni dell'amica. Durante questo confronto, composto dalle due donne che parlano una all'altra senza avviare una vera e propria conversazione, è possibile avere una spiegazione dei caratteri delle protagoniste. Catherine esordisce raccontando un amore passato, che è stato particolarmente significativo poiché è stato il primo a scriverle una lettera, che, per ammissione della stessa Catherine, è stato abbastanza sdolcinato ma comunque un segno d'affetto. Tuttavia dopo una relazione altalenante durata tre anni, i due si sono lasciati, e il racconto di questa relazione permette allo spettatore di realizzare la dipendenza della donna nei confronti delle figure maschili, non per amore del partner, ma per stupore verso gli atti falsi e manipolatori del compagno. Questo sfogo permette a Catherine di riconoscere la sua situazione in un ciclo che si ripete continuamente di ricerca del supporto maschile e dell'affetto emotivo.

Terminato lo sfogo di Catherine, è il turno di Virginia di raccontare le sue esperienze, che esordiscono con una massima universale: *«È una delle cose peggiori della natura umana immaginare il meglio negli altri»* e questa dichiarazione potrebbe essere un'espressione del carattere di Virginia, che ostinata, si accorge troppo tardi della gravità della situazione di Catherine. Anche in questo caso, nonostante il monologo sia portato avanti da Virginia, il regista ha scelto di affidare una grande porzione della scena al primo piano dell'amica, che viene ripresa mentre reagisce alla confessione. Da questo monologo è possibile comprendere il carattere irresponsabile e schivo della donna. Virginia racconta della relazione con un amico, che lei ammette essere stata molto seria e appagante, ma destinata a finire con la partenza dell'uomo per l'università. Tuttavia, nonostante l'importanza che il rapporto ha avuto per entrambi e il dispiacere di terminarla, Virginia non riesca ad assumere le responsabilità di una relazione a distanza, e inizia a

frequentare altri uomini. Da questa confessione gli spettatori sono portati a riconoscere che entrambe le donne sono imperfette nelle loro personalità e che le accuse che le due amiche si rivolgono sono in parte vere, come solo i rapporti tra amiche possono essere.

Come si è accennato in precedenza, il film prende ispirazione dalle suggestioni del thriller a camera chiusa, concentrato su luoghi circoscritti (la casa al lago dei genitori di Virginia), un numero molto limitato di personaggi, un isolamento progressivo (non solo la lontananza dalla città, ma anche la reclusione mentale nella quale si spinge Catherine), e una crescente tensione, legata al rapporto tra le due donne e alla depressione. Questa sensazione di preoccupazione viene creata non solo dalle lunghe inquadrature dei personaggi, dall'attenzione data alla natura o dalle allucinazioni di Catherine, ma anche dalla componente musicale. Creata da Keegan DeWitt, la colonna sonora riprende tutte le caratteristiche del genere thriller, con strumenti ad arco e pianoforte che sottolineano le azioni dei personaggi per creare senso di inquietudine e preoccupazione. Durante tutto il film infatti, gli spettatori rimangono sospesi in un momento di attesa, alla ricerca del momento in cui la tensione emotiva delle due donne scoppia in un episodio violento e sanguinario. Tuttavia questo non succede, poiché la pellicola, nonostante la classificazione di genere, rappresenta i rapporti umani, che non sono sempre violenti ed esplosivi, ma spesso sottili e passivo-aggressivi. Notevole attenzione viene data inoltre ai momenti di silenzio e contemplazione dei suoni della natura; questa scelta può essere giustificata con la motivazione di dare un ritratto dell'ambiente naturale del luogo.

Il finale lascia gli spettatori con delle domande pressanti e con un senso di insoddisfazione. Le due donne non sono riuscite a sanare il loro rapporto, Catherine non è riuscita ad affrontare la depressione e Virginia non è riuscita ad aiutare l'amica nel momento di difficoltà. La scelta di lasciare un finale insoddisfacente è spiegata dalle parole del regista stesso, che crede che possa esserci una soluzione, ma non in una pellicola che dura un'ora e mezza:

«It's not that I don't believe that they exist or that I don't believe that people can find a sense of relief. I just fully don't believe that it can happen in the span of

time that most films are capable of covering. [...] But this movie takes place over the space of a week.»³² (Kiang, 2015)

Per quanto riguarda gli strumenti dell'analisi del *female gaze* presentati nel capitolo precedente, è possibile vedere una mancanza della sessualizzazione dei personaggi femminili nella pellicola. Non si vede mai infatti sullo schermo donne il cui scopo è quello di creare piacere nell'osservatore maschile; le due amiche sono riprese come donne autentiche e vere, che vivono con difficoltà i rapporti interpersonali. Questo aspetto va sicuramente a favore del regista Alex Ross Perry, che ha saputo raccontare con onestà una dimensione della realtà femminile. Il film tuttavia supera difficilmente il Test di Bechdel: esistono sullo schermo due personaggi femminili, ma le loro conversazioni ruotano attorno al rapporto che le due donne hanno con gli uomini, siano essi un partner romantico o il padre e i genitori. Gli uomini in questo film sono presentati come antagonisti delle donne, non nel senso proppiano del termine, ma come avversari, come identità che disturbano la relazione tra donne.

3.2.3 Under the Silver Lake (Id., 2018), di David Robert Mitchell

Regia:	David Robert Mitchell
Sceneggiatura:	David Robert Mitchell
Starring:	Andrew Garfield, Riley Keough, Topher Grace
Durata:	2h 19 min
Genere:	Noir, drammatico, giallo, thriller
Data di uscita:	15 maggio 2018
Paese di origine:	Stati Uniti
Azienda produttrice:	Vendian Entertainment, Stay Gold Features, Good Fear Content
Valutazione MUBI:	7.2/10

Il film è ambientato nella cittadina di Silver Lake, a Los Angeles, nell'estate 2011. Il protagonista, Sam (Andrew Garfield), un trentenne disoccupato, passa le giornate nell'appartamento da cui sta per essere sfrattato, analizzando canzoni e serie televisive alla ricerca di messaggi in codice che dovrebbero rivelare una verità destinata solo a pochi eletti. Le sue giornate si dividono tra la ricerca della chiave per decifrare tali codici, il sesso distratto con l'amica aspirante attrice e l'osservazione voyeuristica delle donne

³² "Non è che non creda che esista o che non creda che le persone possano trovare un senso di sollievo. È solo che non credo che possa accadere nell'arco di tempo che la maggior parte dei film è in grado di coprire. [...] Ma questo film si svolge nell'arco di una settimana". *TdA*

sue vicine di casa: non solo la vicina che svolge le sue attività quotidiane in *topless*, ma anche la coetanea Sarah (Riley Keough). Nel tentativo di instaurare un rapporto con Sarah, Sam si reca a casa della ragazza, ma scopre che questa si è trasferita senza lasciare traccia, se non un misterioso simbolo sulla parete. L'uomo si mette alla ricerca di Sarah e seguendo alcune amiche della ragazza, Sam entra ad una festa esclusiva dove gli invitati ricevono la notizia del ritrovamento del corpo del miliardario Jefferson Sevence, scomparso da poco. Grazie alle informazioni di un fumettista convinto che esista una società segreta composta dalle persone più ricche del mondo, Sam riesce a decifrare il simbolo nella casa di Sarah come un simbolo che i senzاتetto di Los Angeles utilizzano per indicare la necessità di fare silenzio. Il fumettista, inoltre, soffre di manie di persecuzione e vive chiuso in casa, circondato da telecamere di sorveglianza, nella paura che un'assassina sovranaturale, nata dalla leggenda metropolitana del Bacio del Gufo, possa ucciderlo. La stessa sera Sam si reca ad un'altra festa, dove scopre che una delle canzoni più famose del momento nasconde un messaggio in codice. Decifrato il messaggio, che dice di recarsi all'Osservatorio Griffith, strofinare il busto di James Dean e aspettare sotto la statua di Isaac Newton, Sam incontra un uomo, che si presenta come il "re dei senzاتetto", e i due si recano attraverso dei tunnel ad un rifugio antiatomico. Uscito dalla rete di tunnel Sam scopre che l'amico fumettista si è tolto la vita, ma le telecamere di sorveglianza svelano che si tratta di un omicidio per mano del Bacio del Gufo. Sam si reca nuovamente ad una festa dell'élite artistica di Los Angeles, dove minaccia un cantante affinché questo gli riveli il motivo per il quale ha nascosto un messaggio cifrato dentro la sua canzone più famosa. Il cantante ammette di non aver scritto la canzone, ma che questa gli è stata imposta dalla casa discografica; rivela inoltre che l'autore è un compositore che vive nella casa sopra la collina. Recatosi alla villa, Sam incontra il compositore, un anziano pianista che gli rivela come tutte le canzoni più famose degli ultimi settant'anni siano nate dalla sua penna e come queste contengono messaggi nascosti. Tuttavia, nemmeno il compositore conosce il significato di questi messaggi, poiché viene pagato solamente per inserirli nei testi di canzoni, film, serie tv e cultura pop. Sam non riesce a sopportare i discorsi dell'anziano e dopo essere stato minacciato con una pistola, lo uccide. La sera Sam viene visitato a casa dalla donna del

Bacio del Gufo, che però viene spaventata dalla polizia che è venuta a sfrattarlo. Il protagonista si rifugia ad un altro party, dove incontra Millicent, figlia del miliardario Jefferson Sevence, che gli affida un bracciale con delle coordinate prima di essere uccisa. Unendo il messaggio sul braccialetto con altri codici raccolti negli anni, Sam riesce a raggiungere un luogo abbandonato, dove trova una capanna, all'interno della quale sono rifugiati un uomo e tre donne, che lui presenta come le sue mogli. L'uomo spiega a Sam che lui, come Stevence, ha finto la sua morte e si sta preparando per chiudersi nel rifugio antiatomico sottoterra. In realtà, come rivela l'uomo, si tratta di mausolei ispirati agli antichi faraoni egizi, e come loro, gli uomini più ricchi della terra vi si fanno murare in attesa dell'ascensione. Sam scopre quindi che Sarah è viva e gli viene concessa un'ultima chiamata con la ragazza, che lo assicura di essere felice e gli dice addio. Sam viene poi legato dal re dei senzatepato, che lo minaccia di morte se non mantiene il segreto. Tornato a casa Sam aspetta lo sfratto guardando vecchi film hollywoodiani, e viene distratto dal pappagallo della vicina, mentre sul muro vede il simbolo che gli intima di fare silenzio.

Le illusioni, le allucinazioni e il surreale sono un elemento centrale del film, che si vede pieno di citazioni alle opere hollywoodiane non solo quelle famose, ma anche quelle d'epoca. È per questo che lo spettatore può vedere in Sarah, quella reale e quella immaginata da Sam, la Marilyn Monroe di *Something's Got to Give (Id., 1962)*, di George Cukor ma anche quella di *How to marry a Millionaire (Come sposare un milionario, 1953)*, di Jean Negulesco. Importante fonte di ispirazione per questo film sono i lavori di Hitchcock. Non solo per la presenza di una tomba che porta il suo nome in un cimitero dedicato al cinema e alle sue star, ma anche per il significativo paragone tra Sam e Jeffries de *La finestra sul cortile (1954)*.

Analizzando il film secondo i criteri del *female gaze* è possibile affermare che la pellicola è creata interamente nell'ottica del *male gaze*. Non solo non ci sono personaggi femminili che avanzano il racconto, ma la rappresentazione delle donne soffre di stereotipi e raffigurazioni che beneficiano solamente lo spettatore maschile.

Il film inizia infatti con una citazione molto chiara, in una sequenza che si ispira a *La finestra sul cortile* di Hitchcock, nella quale il protagonista osserva, armato di binocolo, la vita delle sue vicine di casa. L'appartamento di Sam si affaccia su un cortile chiuso, al cui centro si trova una piscina; gli altri appartamenti si sviluppano attorno al cortile comune, proprio come nel film di Hitchcock. Sam osserva dapprima la vicina un po' hippie in déshabillé che pulisce casa o dà da mangiare ai numerosi uccelli domestici, e poi segue Sarah, che gli spettatori vedono per la prima volta, mentre si abbronzava a bordo piscina. Lo sguardo di Sam, e quello dello spettatore, si concentra attraverso la visione binoculare su alcune parti del corpo della donna, procedendo a dare una veduta spezzata del corpo femminile, in perfetto accordo con il *male gaze*. Il piacere voyeuristico che Sam deriva dall'azione di spiare la donna è confermato anche da Sarah stessa in una scena successiva, nella quale chiede se Sam si stesse masturbando guardandola, come se lei stessa riconoscesse il ruolo che le è stato affidato nella narrazione e fosse pronta ad adottarlo fino in fondo. Una volta scoperto nel suo atto di *peeping Tom*, Sam si nasconde in casa, dove procede ad avere un rapporto con un'amica aspirante attrice, che si presenta a casa del protagonista indossando un costume di scena di ispirazione tedesca. La presenza della donna (interpretata da Riki Lindhome) ricorda la cultura visuale legata ai film per adulti. La donna infatti si presenta a casa dell'uomo in un abito succinto, e i due iniziano subito un rapporto sessuale distratto dalle notizie televisive. La stessa donna, che nel film rimane anonima ma è accreditata come "Attrice", si presenta nuovamente a casa di Sam indossando una divisa da infermiera sexy, avvalorando l'ipotesi che si tratti di un'aspirante attrice porno. È possibile inoltre trovare un'altra istanza di voyeurismo maschile nei confronti della femminilità e si tratta di una scena durante la quale Sam e un amico spiano, aiutati da un drone, la casa di una giovane donna, che l'amico presenta come modella di intimo. In un momento nel quale i due amici e gli spettatori si aspettano di vedere uno striptease, la donna, che non sa di essere spiata, scoppia a piangere, rovinando il divertimento dei due uomini e, in piccola misura, riaffermando la sua soggettività in un momento di pesante oggettivizzazione da parte dello sguardo maschile.

La presenza delle donne nel film può essere considerata quindi una vera e propria espressione del *male gaze*: non solo le inquadrature permettono allo spettatore di ricavare piacere erotico dalle parti del corpo femminili, ma le donne stesse non sono mai protagoniste dell'azione, anzi rappresentate solamente come oggetto del desiderio per il protagonista o come oggetto sessuale per gli altri personaggi. Sono infatti le interazioni con un gruppo di escort che permettono a Sam di arrivare alla casa del compositore, e non è possibile trovare nella storia personaggi femminili che non siano legati in qualche modo alla sfera sessuale. Anche la figlia del miliardario scomparso, Millicent, nonostante non abbia un ruolo sessuale nel racconto, viene raffigurata morta nella stessa posizione della modella nella rivista preferita di Sam, Playboy.

Il film inoltre, come già anticipato, è costellato di citazioni e rimandi all'epoca d'oro del cinema, con una fitta simbologia attorno ai personaggi. È infatti banale notare come Sarah, la donna oggetto del desiderio da parte di Sam, indossa sempre abiti bianchi, che la collegano ad un universo di purezza e innocenza. Ma non solo. L'abito bianco è un rimando diretto all'attrice che ha ispirato il personaggio, Marilyn Monroe. Durante un'allucinazione Sam vede Sarah fare il bagno nella piscina, nonostante la donna abbia lasciato l'appartamento da giorni. Durante la nuotata Sarah cita Marilyn Monroe del film incompiuto *Something's Got to Give* (1964), mostrando solo la gamba nel tentativo di uscire dall'acqua. Non mancano poi gli *easter egg* che creano un ponte tra universo cinematografico e realtà industriale: è infatti possibile vedere come Sam sia appassionato di fumetti, tra i quali *The Amazing Spider Man*, del cui film Andrew Garfield è stato interprete. In una pellicola che tratta di simbolismi, messaggi segreti e codici, anche il regista non ha resistito ad inserire codici e simboli per una meta narrazione che si prende gioco delle manie di paranoia e complottismo della società americana.

Alcune critiche al film hanno sollevato la questione della rappresentazione femminile nella pellicola ma a queste ha risposto lo stesso regista in un'intervista sulla piattaforma MUBI:

“I guess what I would say is, we're seeing this film through the eyes of a very unhealthy voyeur who is—you know, he is objectifying women, he is doing things that

go against the way that... he is certainly not a role model. Anybody would be a fool to fashion their life after his behaviour. Again, just look at the drone scene and maybe give it some consideration... I think it's just a very dark view of humanity across the board. I'd have to think about whether there are any characters that have redeemable qualities, or are shown in a positive light. It is both men and women.”³³
(Brady-Brown, 2019)

Riassumendo la posizione che questa pellicola assume nel panorama delle Feminist Film Theories è possibile affermare che si tratta di un'opera completamente iscritta all'interno del *male gaze*. Non solo per il ruolo marginale affidato alle figure femminili, ma anche per le modalità attraverso le quali sono rappresentate: viste come oggetto del desiderio sessuale maschile, le donne non hanno nessun ruolo attivo nel film e non sono impegnate nell'avanzamento della narrazione. Non sono presenti momenti di dialogo tra due personaggi femminili, nemmeno casi in cui si discute di uomini, facendo così fallire il Test di Bechdel al film. Anche se la nudità di entrambi i sessi viene affrontata in modo molto libero dalle convenzioni (Mitchel non si pone problemi nel mettere in scena personaggi nudi) sono sempre le donne a presentarsi in situazioni di nudità integrale ma priva di significato, rendendo ancora una volta il corpo della donna oggetto del piacere sessuale maschile.

Il film termina con un'altra citazione alla Grace Kelly hitchcockiana, che in *La finestra sul cortile* (1954) osserva come le persone debbano uscire dalle proprie case per osservare cosa vi accade dentro dalla finestra. E questo è proprio quello che fa Sam alla fine del film: dalla finestra dell'appartamento di fronte guarda il suo vecchio appartamento, forse riflettendo sull'esperienza, forse semplicemente sotto l'effetto dell'erba che sta fumando.

³³ “Credo che quello che direi è che stiamo vedendo questo film attraverso gli occhi di un voyeur molto malsano che oggettivizza le donne, fa cose che vanno contro il modo... non è certo un modello da seguire. Chiunque sarebbe un pazzo a modellare la propria vita sul suo comportamento. Anche in questo caso, basta guardare la scena del drone e prenderla in considerazione... Penso che sia una visione molto cupa dell'umanità in generale. Dovrei pensare se ci sono personaggi che hanno qualità redimibili o che vengono mostrati sotto una luce positiva. Si tratta sia di uomini che di donne.” *TdA*

3.2.4 Sibyl (Sibyl - Labirinti di donna, 2019), di Justine Triet

Regia:	Justine Triet
Sceneggiatura:	Arthur Harari, David H. Pickering, Justine Triet
Starring:	Virginie Efira, Adele Exarchopoulos, Gaspard Ulliel
Durata:	1h 40 min
Genere:	Drammatico
Data di uscita:	24 maggio 2019
Paese di origine:	Francia, Belgio (titolo originale <i>Sibyl</i>)
Azienda produttrice:	Les Films de Pierre, France 2 Cinéma, Page 114
Valutazione MUBI:	7.3/10

La psicoterapeuta Sibyl (interpreta da Virginie Efira) decide di lasciare i suoi clienti per dedicarsi alla sua prima grande passione, la scrittura, nel tentativo di pubblicare un secondo libro. Ma si rende conto che l'ispirazione fatica ad arrivare e per questo decide di accogliere nel suo studio un'ultima cliente, l'attrice Margot (Adele Exarchopoulos), che le chiede aiuto disperata. Margot infatti si trova in una relazione tossica con un collega attore, Igor, dal quale aspetta un bambino. Tuttavia il loro rapporto è caratterizzato da bugie, manipolazioni e minacce, e per questo motivo l'attrice non sa se portare a termine la gravidanza. In lei Sibyl vede non solo un riflesso delle sue turbolente relazioni passate, ma anche un'occasione per ottenere materiale per il nuovo libro. Per questi motivi Sibyl comincia a manipolare Margot, convincendola non solo a continuare la relazione tossica con il compagno, ma anche a terminare la gravidanza. Dopo numerosi sedute, Margot decide di abortire e parte immediatamente per Stromboli, dove si tengono le riprese del film a cui sta partecipando. Qui l'attrice ha un esaurimento e supplica Sibyl di raggiungerla sul set come supporto psicologico e come intermediario tra lei e Igor. In questa occasione Sibyl conosce l'attore e inizia a studiarlo per ottenere materiale per il libro, scoprendo che egli ha una relazione con la regista, Mika. La donna confessa alla terapeuta di essere a conoscenza della relazione tra Margot e Igor e del bambino tra i due, ma preferisce mettere la riuscita del film davanti al risentimento personale. Una sera, terminate le riprese, attori e troupe sono ad una festa, durante la quale Sibyl va a letto con Igor, affascinata non tanto dall'attore ma dal personaggio del suo libro che da lui prende ispirazione. Il giorno successivo le riprese si svolgono su una barca, ma la regista, ossessionata dalla riuscita del film, si rifiuta di dirigere il compagno e la sua amante in una scena d'amore e se ne va a nuoto. Tocca a

Sibyl dirigere i due, anche se dilaniata dal rimorso. terminate le riprese infatti, Sibyl chiama la sorella e le confessa di aver avuto un rapporto con Igor, pentita non tanto del rapporto in sé, ma perché ha rotto la fiducia di Margot, della regista, e piange per la consapevolezza di aver nuovamente confuso i confini della relazione tra paziente e terapeuta. Sibyl infatti combatte da anni per superare un rapporto che aveva creato con un paziente, Gabriel, dal quale ha avuto una figlia. Dieci mesi dopo il libro di Sibyl è terminato e ha riscosso un modesto successo. Ma è terminato anche il film di Margot e la terapeuta è invitata alla proiezione e ai relativi festeggiamenti. Sibyl, non riuscendo a sopportare i sensi di colpa, si ubriaca, vanificando gli anni di sobrietà. Margot la riaccompagna a casa e scopre che la donna si è separata dal compagno e vive ora nel suo studio. Dopo una debole spiegazione del perché molti personaggi del suo libro assomigliano agli attori coinvolti nel film, l'opera termina con una riflessione di Sibyl sul suo nuovo approccio alle relazioni: tutte le persone della sua vita sono dei personaggi di una storia, che lei può riscrivere a suo piacimento.

I temi principali che sono trattati nella pellicola oscillano tra le relazioni interpersonali e la maternità, tra la fedeltà e la dipendenza. Alcuni critici l'hanno definito un dramma sfocato con troppa carne al fuoco (Casella, 2019), ma il pregio di questa pellicola è saper raffigurare la complessità delle emozioni femminili senza scadere nello stereotipo. Anche se alcune scene potrebbero manifestare un occhio maschile nella rappresentazione delle donne (a questo proposito è possibile menzionare la prima volta in cui si vede Sibyl scrivere il suo libro, durante la quale la donna è presentata vestita solamente di una camicia bianca appena abbottonata e con i capelli bagnati), la cruda naturalità delle emozioni dei personaggi e la narrazione degli eventi sono chiaramente firmati da una donna.

Come primo elemento di *female gaze* nella pellicola è possibile affrontare la rappresentazione della complessità delle protagoniste femminili. Non solo esse sono il centro del racconto, ma la loro situazione psicologica viene raffigurata come complessa e mai sottovalutata. Ogni personaggio femminile è caratterizzato da sfaccettature psicologiche, da luci e ombre che rendono difficile decidere chi sono gli antagonisti: Sibyl è una donna di successo con ambizioni letterarie, ma è anche una persona con un

passato di alcolismo e paure, come dimostrato dalla conversazione con la sorella, nella quale ammette di fingere un coraggio che non ha veramente; ma Sibyl è anche una manipolatrice, che infrange le regole deontologiche per ottenere materiale per il suo libro; allo stesso tempo Margot è una giovane donna, che cerca di sfondare in un'industria particolarmente difficile ma è emotivamente instabile, anche se cerca di recuperare le redini della sua vita chiedendo aiuto alla terapeuta. Questo atto di coraggio viene però sminuito dalla difficoltà che Margot ha nel prendere una decisione riguardo l'aborto e la sua dipendenza verso Sibyl sul set. La psicoterapeuta ha inoltre un rapporto delicato anche con la sorella Edith, che nel film viene caratterizzata da profonda invidia e che accusa Sibyl di egoismo e distacco eccessivo nei confronti della madre. Ma i rapporti di Sibyl non sono difficili solo con le altre donne del film: l'avventura di una notte con l'attore Igor è manifesto tangibile dei traumi irrisolti di una passata relazione. Si capisce infatti, attraverso molti flashback, che la donna ha intrapreso una relazione con un paziente, Gabriel, che l'ha aiutata a superare la dipendenza dell'alcol e a pubblicare il suo primo libro. Tuttavia, con l'inaspettata gravidanza, i due si sono lasciati e Sibyl non riesce a superare questa separazione, nonostante adesso conviva con un altro uomo. Questo difficile periodo della vita della donna si riflette anche nel rapporto che essa ha con la figlia, Selma: la madre infatti racconta al suo terapeuta di come ha la sensazione che la figlia, da quando era neonata, la giudichi costantemente, come se i sensi di colpa di Sibyl si manifestassero concretamente nella bambina. Una delle ultime scene del film vede infatti madre e figlia confrontarsi brevemente sull'assenza del padre. Quando Sibyl confessa alla figlia che ogni volta che la guarda vede Gabriel, le due scoppiano a piangere e si abbracciano.

Nonostante la fragilità e i traumi di Sibyl, la donna è un personaggio forte, che cerca e ottiene quello che desidera. Non solo riesce a manipolare Margot nel suo rapporto con Igor, ma riesce ad iniziare e portare avanti un rapporto con Gabriel. I flashback e i ricordi della vita passata che la regista mostra sono essenziali per comprendere meglio la storia d'amore tra i due e il carattere di Sibyl. L'intimità tra i personaggi è erotica e ripresa in modo brillante: il rapporto sessuale che Sibyl e Gabriel intrattengono davanti al camino mostra i due in una sequenza che, nonostante la sua forza, non distrae dallo scorrere

della narrazione ed è anzi uno strumento ulteriore dato allo spettatore per comprendere la psicologia dei personaggi. In un'intervista alla sezione Notebook di MUBI, la regista Justine Triet commenta di aver ricevuto l'aiuto degli attori stessi, che nella vita reale sono fidanzati, nel girare la sequenza, che prende ispirazione dalla cultura visuale dei video pornografici (Salmo, 2020). Un'altra scena che scatena qualche domanda negli spettatori è anche quella nella quale Sibyl deve dirigere Margot e Igor in una scena intima sulla barca. Dopo la crisi della regista, che decide di lasciare l'imbarcazione e raggiungere la riva a nuoto, i due attori, forti del loro rapporto con la terapeuta, propongono che sia proprio Sibyl a dare loro indicazioni sulla scena che devono girare. La sequenza vede quindi la donna, sopraffatta dai sensi di colpa verso Margot e Igor, dare suggerimenti per girare una scena di particolare importanza per il film. Anche in questo caso, la scena non è pensata per il piacere voyeuristico dello spettatore maschio, ma la sua unica funzione è quella di ulteriormente caratterizzare la psicologia dei personaggi: l'instabilità erotica di Margot, le manipolazioni di Igor, la determinazione di Sibyl di ottenere materiale per il suo libro.

Il continuo richiamo tra la storia del libro di Sibyl, il film di Mika e la narrazione del presente permettono di scolorire i confini tra realtà e illusione, tra sentimenti e allucinazioni, fino alla distruzione dei rapporti tra i personaggi. È infatti chiaramente visibile la situazione speculare dei personaggi: la Sibyl terapeuta e la Margot paziente vivono lo stesso senso di impotenza e fragilità, mentre la Sibyl scrittrice e la Margot attrice hanno esperienze di vita simili, fino ai rapporti sessuali. Durante una seduta l'attrice racconta il primo rapporto che ha avuto con l'amante, e la sua descrizione ricorda particolarmente la scena tra Sibyl e Gabriel.

In una prospettiva generale il film può essere classificato senza problemi attraverso le lenti del *female gaze*: la rappresentazione delle protagoniste procede con l'obiettivo di presentarle come donne uniche e personali, lontane dall'ottica oggettivante del *male gaze*. Anche le scene di nudo sono create con l'ottica di approfondire la psicologia dei personaggi e le protagoniste hanno conversazioni che variano dalle dipendenze alla manipolazione, senza essere definite dai personaggi maschili, che nella pellicola hanno una posizione molto più marginale rispetto ad altre opere a cui lo spettatore potrebbe

essere abituato. Nel complesso il film affronta il tema del doppio, che in questo caso prende la forma del femminile: Sibyl, Margot, Mika sono tutte espressioni di aspetti della femminilità che compongono, ognuna con le proprie sfaccettature, il labirinto della vita di una donna.

3.2.5 Dinamiche di sguardo

Come è possibile vedere dalle analisi sopra condotte, la situazione che circonda il cinema d'autore può essere considerata molto varia, come è corretto che sia lo stato di un'industria artistica. Tuttavia è possibile vedere nello specifico gli elementi del *female gaze* discussi nei capitoli precedenti: la rappresentazione delle donne e dei rapporti tra i personaggi si fanno manifestazioni delle lenti attraverso le quali un regista opera sulla sua creazione. Non è solo la narrazione a dettare la funzione e l'*agency* che ogni personaggio ha all'interno della pellicola, ma è anche lo scopo che i creatori assegnano ad ogni personaggio che caratterizza come questo viene proposto sullo schermo.

Come si è visto nell'analisi dei film di questo capitolo è possibile imbattersi in pellicole che raccontano i rapporti femminili attraverso i traumi e le sofferenze, attraverso la malattia e la manipolazione, ma è anche possibile assistere a pellicole che mettono in scena la vitalità delle donne, la loro esplorazione e la loro voglia di libertà. Non mancano tuttavia film nei quali la donna segue il copione dettato dalla narrazione maschile, nel quale i personaggi femminili si configurano come oggetto del desiderio e premio per l'eroe maschile. *Under the Silver Lake* risponde appieno a questa categoria: come si è già approfondito, lo sguardo del protagonista e dello spettatore, nel guardare alle donne in scena, sono sempre volti alla ricerca del piacere sessuale, non solo per il ruolo affidato loro, ma anche grazie alle scene presentate, che vedono il corpo della donna frammentato in porzioni fisiche di piacere maschile. Questa situazione non si trova invece in *Queen of Earth*, dove il centro focale della narrazione è la gestione del rapporto di amicizia tra le due protagoniste, nell'ottica della depressione dell'una e dell'egoismo dell'altra. I rapporti al femminile sono il punto centrale anche di *Sibyl*, nel quale la manipolazione e la complessità delle emozioni occupano la narrazione dettata dalla verità femminile. Nel film inoltre, la sessualità viene presentata come strumento di

analisi psicologica, che approfondisce il carattere delle protagoniste e le loro inquietudini. Anche in *Wetlands* la sessualità diventa uno strumento di analisi, e quasi giustificazione, del comportamento della protagonista, che vive l'esplorazione del proprio corpo secondo un unico principio: il proprio piacere, irriverente e autentico.

Confrontando le analisi svolte fino a questo momento con i temi e gli strumenti presentati nel secondo capitolo di questo elaborato si possono eseguire delle osservazioni interessanti. Come prima cosa è facile intuire una riproposizione della scopofilia e del voyeurismo di *Piacere visivo e cinema narrativo*, soprattutto in *Under the Silver Lake*. Come già anticipato è possibile vedere numerose istanze nelle quali l'idea del guardare attraverso un apparecchio si manifesta nella pellicola. Sam, come i personaggi analizzati da Mulvey nelle opere di Hitchcock, guardano al personaggio femminile come ad una veduta da ammirare attraverso una cornice. Inoltre sono i personaggi maschili a compiere le azioni sulle donne della pellicola: non solo nei rapporti subordinati di escort-cliente o miliardario e concubina, ma anche nei momenti di violenza verso la figlia del miliardario, che, quando cerca di scoprire la verità sulla scomparsa del padre, viene uccisa, riportando l'equilibrio di inattività femminile sullo schermo. In questo caso è possibile vedere, come ha introdotto Laura Mulvey, uno dei stratagemmi che gli uomini possono adottare nel rapporto con la donna: nell'uccisione della ragazza, i personaggi possono riaffermare il loro potere, mostrando la loro forza e sfociando nel sadismo. Tuttavia è possibile vedere come anche la soddisfazione voyeuristica viene raggiunta, mostrando la donna nella stessa posa della modella di Playboy. In *Queen of Earth* le relazioni sono violente solamente nella misura in cui le donne si scontrano con gli uomini nel tentativo di trovare uno stato di pace in sé stesse: lo scontro verbale tra Catherine e Rich si configura come una presa di potere della donna verso l'uomo e potrebbe essere considerato una ricerca di piacere nel ribadire la propria autonomia (in questo caso potrebbe ritenersi sadismo) mentre mancano gli aspetti di voyeurismo. Tuttavia il film termina con la riaffermazione degli equilibri iniziali, e non è possibile vedere modificazioni nelle situazioni delle donne. In *Sibyl* le relazioni tra i personaggi sono portate avanti nell'ottica dell'auto salvezza: anche in questo caso gli uomini sono marginali nella narrazione, in quanto l'attenzione è spostata sulle

protagoniste femminili, e le manipolazioni psicologiche sono l'unica istanza di violenza. In *Wetlands*, poi, è possibile assistere all'abbandono completo della centralità dell'uomo a favore della donna protagonista, che vede gli uomini presenti nella pellicola solamente per il piacere che essi possono darle.

Il voyeurismo, l'ossessione per l'osservazione, anche illecita, della sessualità è un tema che viene trattato in modi molto diversi tra le pellicole. Se in *Under the Silver Lake* questo fenomeno è rappresentato secondo le esatte modalità individuate da Mulvey in *Piacere visivo e cinema narrativo*, negli altri film la questione è più complessa. In *Sybil* le scene di nudo sono funzionali alla narrazione e permettono allo spettatore di comprendere più a fondo la psicologia delle donne coinvolte. Sebbene siano ispirate alla cultura visuale della pornografia, le scene non risultano eccessivamente pedanti sotto l'aspetto della sessualità. Allo stesso modo, le scene in cui la protagonista di *Wetlands* si diletta in momenti di autoerotismo, non sono stati ideati per il piacere voyeuristico del *male gaze*, ma si configurano come momenti qualsiasi della vita quotidiana di una ragazza alla ricerca di sé stessa. Secondo questa ottica, infatti, anche i momenti in cui la protagonista è nuda non sono gestiti secondo la frammentazione del corpo di reminiscenza hitchcockiana, efficacemente eliminando il piacere scopofilo verso la ragazza.

È inoltre possibile osservare come nelle pellicole analizzate le protagoniste dell'azione, ad esclusione di *Under the Silver Lake*, siano appunto donne, rendendole quindi agenti della narrazione e del racconto, posizionando gli uomini in subordinazione. In questo modo le spettatrici donne possono riconoscersi nei personaggi delle pellicole e non devono ricorrere all'identificazione transessuale proposta in *Riflessioni su "Piacere visivo e cinema narrativo"* ispirate da *Duello al Sole 1981*. Al contrario di *Under the Silver Lake*, nei restanti film analizzati in questi elaborati, le protagoniste donne concorrono a creare una rappresentazione attiva della femminilità, in tutte le sue forme: la psicoterapeuta, l'attrice, la giovane ragazza e le due amiche si pongono al centro della narrazione e permettono alla spettatrice di godere delle azioni riprese, mentre nel film di David Robert Mitchell il protagonista maschio prevede che le donne davanti allo schermo ottengano piacere in solo due modalità: attraverso l'identificazione con le donne riprodotte, e quindi ricavare piacere dall'essere oggetto del piacere sessuale, oppure il

pubblico femminile può identificarsi nel protagonista, che, ancora una volta, è un uomo, attuando così l'identificazione transessuale.

Per quanto riguarda la gestione della narrazione da parte dello spettatore, è facile considerare come la piattaforma su cui sono presentati i film permetta di modificare il flusso della narrazione al fine di ottenere e amplificare il piacere visivo di alcune sequenze. In *Sibyl* è facile per uno spettatore tralasciare il filo del racconto per focalizzare l'attenzione sulle scene di intimità tra i personaggi, attuando così una fruizione simile a quella che ha ispirato tali scene; in *Wetlands* si può riscontrare uno stuzzicante sottinteso piuttosto che un'esplicita situazione, ma questi momenti sono così chiari da sfruttare l'immaginazione del piacere per l'ottenimento del piacere stesso.

I registi dei film analizzati possono essere considerati un buon esempio di manifestazione della dicotomia tra *female gaze* e *male gaze*. Se da una parte il regista David Robert Mitchell (*Under the Silver Lake*) è, almeno per questo suo lavoro, un'istanza di *male gaze* nelle sue caratteristiche più intrinseche, David Wnendt (*Wetlands*) racconta le scoperte sessuali di una ragazzina senza scendere nello stereotipo, realizzando così una pellicola che rispecchia i principi del *female gaze*. Molto più ambigui sono invece i film di Justine Triet (*Sibyl*) e Alex Ross Perry (*Queen of Earth*). In entrambe le pellicole sono presenti contemporaneamente istanze di sguardo maschile e *female gaze*: le inquietudini della protagonista di *Queen of Earth*, rappresentate dalle crisi emotive, possono far pensare allo stereotipo della donna emotiva che non è in grado di governare le sue emozioni, ma questi impeti emotivi sono compensati dalle lunghe e profonde discussioni delle protagoniste. Allo stesso modo le protagoniste di *Sibyl* affrontano le loro relazioni con uno sguardo crudo e reale, anche se sulla pellicola sono presenti elementi che possono ricordare l'oggettificazione delle donne: quando lo spettatore vede la protagonista occupata per la prima volta nella scrittura, questa viene rappresentata in abiti discinti, con i capelli sciolti, in un'inquadratura che non lascia spazio ad alcun dubbio. Le altre scene, nelle quali le protagoniste sono impegnate in rapporti fisici con i compagni, provocano incertezza sul destinatario dello sguardo e sulle lenti utilizzate per creare lo scambio, che, per ammissione della regista, prende ispirazione dalla cultura visuale pornografica. Tuttavia la nudità delle emozioni in tutto

il resto della pellicola e la franchezza con cui i traumi sono presentati, esprime chiaramente il *female gaze* di una donna che traspone sulla pellicola le difficoltà di prendere le redini della propria vita.

Dalla analisi condotte in questo capitolo è anche possibile ottenere una descrizione della qualità dei film presenti sulla piattaforma MUBI e come essa gestisca l'aspetto di curatela delle pellicole. Le opere analizzate sono infatti state proiettate o nominate per premi al Festival di Cannes, al New York Film Festival o al Sundance Film Festival, dimostrazioni delle qualità e della portata artistica di queste pellicole. Inoltre la valutazione che gli utenti danno dei film è indicazione del gradimento di ogni opera, e le pellicole prese qui in esame si posizionano in face di gradimento sufficientemente alte da poter essere considerate buoni lavori.

Nel complesso da queste analisi è possibile derivare la situazione del *female gaze* nell'industria cinematografica, che presenta numerose contraddizioni, ma anche esempi di buona condotta. Sarebbe troppo facile trarre da alcuni film lo stato di salute per quanto riguarda la rappresentazione delle donne a Hollywood, ma non è questo l'obiettivo di questo elaborato, considerando che le produzioni annuali superano il centinaio e non sono sempre di facile analisi. Prendendo in considerazione i risultati di questo capitolo, è possibile affermare che il tema è preso in considerazione nella cinematografia e che molti più registi si dimostrano sempre più sensibili alle richieste del *female gaze*. Tuttavia la strada si prospetta ancora lunga e difficile, ma i primi passi sono stati compiuti.



Figura 3.1 Carla Juri in *Wetlands* (2013)



Figura 3.2 Una scena iniziale del film



Figura 3.3 Carla Juri nella scena del test delle verdure



Figura 3.4 Elisabeth Moss nella scena iniziale di *Queen of Earth* (2015)



Figura 3.5 Elisabeth Moss e Katherine Waterston durante il monologo di Katherine Waterston



Figura 3.6 Katherine Waterston e Elisabeth Moss durante il monologo di Elisabeth Moss



Figura 3.7 Un dettaglio dell'attrice Riley Keough in *Under the Silver Lake* (2018)



Figura 3.8 L'attrice porno in uno dei tanti outfit

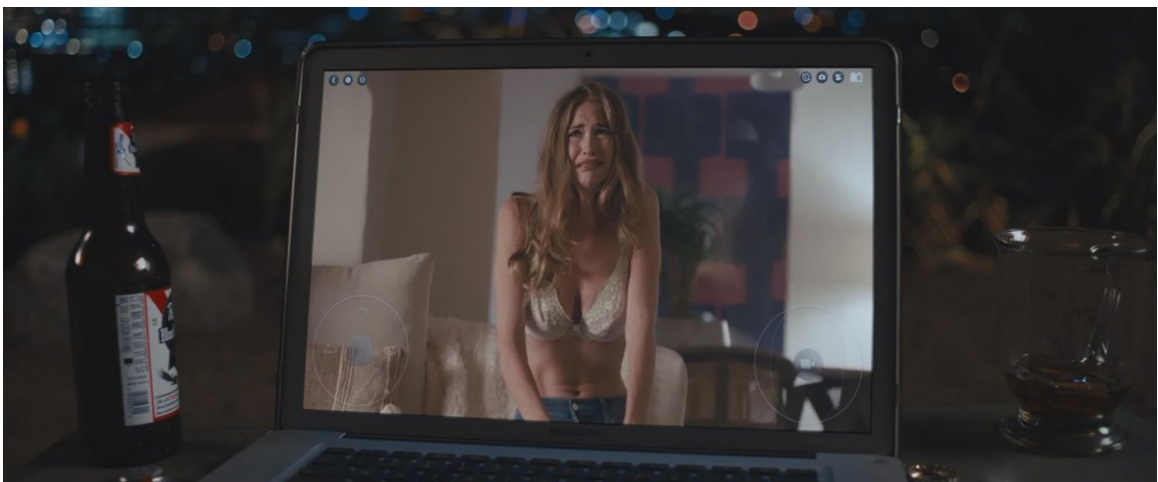


Figura 3.9 L'inquadratura del drone attraverso la finestra della modella di intimo



Figura 3.10 Riley Keough nell'omaggio a Marylin Monroe



Figura 3.11 La rivista preferita del protagonista di *Under the Silver Lake*



Figura 3.12 Virginie Efira (Sibyl) e Niels Schneider (Daniel) in un flashback della loro relazione in *Sybil – Labirinti di donna* (2019)



Figura 3.13 Adèle Exarchopoulos (Margot) e Gaspard Ulliel (Igor) prima della scena sulla barca



Figura 3.14 Virginie Efira alla presentazione del film

Conclusione

Giunti alla conclusione di questo elaborato, si presenta il momento di riflettere in modo più approfondito sui risultati raccolti dalle analisi e dalla storia del *female gaze*. Le informazioni e le conoscenze, nonché le analisi e gli esempi raccolti in queste pagine hanno lo scopo di presentare il tema del *female gaze* nella cinematografia e la sua applicazione in alcune pellicole, per osservare come la concezione dello sguardo femminile sia mutata dalla letteratura alla pratica filmica.

Nel primo capitolo è stata riassunta la presenza delle donne nell'industria cinematografica: prima di comprendere il tema dello sguardo femminile, è importante infatti essere a conoscenza dell'impegno da parte delle donne nel campo di studio. A questo proposito un breve riepilogo della storia delle donne nel cinema si è rivelato necessario. Partendo dalle Feminist Film Theory sono stati evidenziati i contributi che hanno permesso la formazione di una corrente cinematografica che mettesse in luce l'importanza della presenza femminile sulla scena: dalle teorie di Claire Johnston sul cinema femminile come *counter-cinema*, agli studi fondanti del *female gaze* di Laura Mulvey. Il passo successivo è stato quello di raccontare quali sono state le posizioni ricoperte dalle donne nel cinema, dapprima come dive e spettatrici, e infine come registe impegnate nella produzione cinematografica, con tutte le difficoltà che essere una donna sul set comporta. Come spettatrici, le donne hanno occupato un ruolo attivo nelle sale: sono numerose infatti le testimonianze che permettono di dimostrare la massiccia presenza delle donne al cinema, che viene inteso come uno strumento di svago e immaginazione. Tuttavia non sono poche anche le testimonianze che affermano che la presenza femminile fosse chiassosa e ingombrante. Per questo si diffuse ben presto la narrativa secondo la quale il cinema non era adatto alle donne, poiché queste potevano essere vittime di violenza o tradimenti. Questi sono esempi di come gli uomini faticassero a gestire la presenza delle donne al cinema, che era un luogo concepito e destinato al piacere maschile. Come si è già citato infatti, erano numerose le pellicole che vedevano come protagoniste attrici nell'atto di spogliarsi, perché questi primi film dovevano fare appello al piacere voyeuristico maschile. Dall'altra parte dello schermo infatti, era possibile vedere attrici e dive che rispondevano ai criteri dello sguardo

maschile e che interpretavano ruoli di donne in difficoltà e bisognose di un uomo. Gli esempi scelti per raccontare il ruolo di dive nel cinema sono stati Marilyn Monroe e Jane Fonda. Nello loro pellicole infatti, molti ruoli interpretati prevedono personalità limitate dagli uomini e performance teatrali in cui il corpo viene frammentato per il piacere maschile. Per questi motivi Marilyn Morie e Jane Fonda sono esemplari perfetti di uno sguardo maschile volto al piacere erotico.

Il ruolo che più di tutti è invece di interesse per quanto riguarda l'attuazione del *female gaze* è il ruolo delle registe. È infatti con l'assunzione del potere direzionale che un film prende la piega del *female gaze* o del *male gaze*. In questo elaborato è stato dato ampio spazio alle figure delle prime donne impegnate dietro la macchina da presa, e che spesso non hanno visto il loro lavoro riconosciuto dai colleghi maschi. Dopo un breve accenno a Gene Gauntier, a cui si deve la prima sceneggiatura, e a Dorothy Arzner, che inventò il primo microfono ad asta, questo elaborato si è concentrato nella presentazione delle prime vere e proprie donne registe che, ognuna con le sue peculiarità, hanno contribuito alla creazione di opere di grande impatto: Alice Guy, Lois Weber, Maya Deren, Agnès Varda e Cheryl Dunye. Il passo successivo compiuto da questo elaborato è stato presentare la situazione moderna per quanto riguarda l'impiego delle donne registe nel mondo del cinema. I diversi studi presentati hanno dimostrato una grande difficoltà per le donne di superare soglie, non solo economiche, ma anche sociali, per la direzione cinematografica. Ma sono presenti e attivi virtuosi esempi di solidarietà al femminile, che permettono di offrire un sostegno per le donne che vogliono impegnarsi nella creazione di una pellicola; a questo proposito sono stati presentato il fondo *The 51 Fund* e l'iniziativa *Women Film Pioneers Project*. Tuttavia la questione della presenza femminile nel mondo del cinema è ancora contraddittoria: la rivista *Sight and Sound* ha presentato nel 2022 la classifica dei 100 migliori film di tutti i tempi, collocando al primo posto Chantal Akerman. Questa decisione ha lasciato molti lettori perplessi, non solo per la perdita di *La donna che visse due volte*, ma anche per il sospetto di *politicaly correct* della classifica.

Compresa a pieno la situazione femminile nel cinema degli inizi e nel cinema moderno, è stato possibile affrontare la questione principale di questo elaborato: il *female gaze*.

Attraverso le parole della sua prima e più grande teorica, Laura Mulvey, si può comprendere come le riflessioni sul *female gaze* siano particolarmente importanti per la rivendicazione del ruolo femminile nel cinema. Il saggio *Piacere visivo e cinema narrativo* ha aperto le porte ad una discussione sulla rappresentazione delle donne nello schermo e sulla possibilità di identificazione delle donne in sala. Inoltre Mulvey esprime la presenza di una moltitudine di sguardi verso il film che concorrono all'analisi del testo filmico: quello del creatore della pellicola, quello dei personaggi e quello dello spettatore. Mulvey riflette che sono gli ultimi due a dare veramente l'impronta di *male gaze* o *female gaze* ai film, in quanto è attraverso l'identificazione dello spettatore con lo sguardo del personaggio che l'osservatore può vivere le vicende della pellicola e entrare quindi in relazione scopofila con le avventure riprodotte. La studiosa elabora le sue osservazioni aggiungendo che nel cinema classico la figura maschile è caratterizzata da attività e possibilità di azione, mentre la figura femminile è passiva e portatrice di un unico scopo, il piacere erotico maschile. Le riflessioni di Mulvey prendono forma in un'analisi dei film *La finestra sul cortile* (1954) e *La donna che visse due volte* (1958), dove le figure femminili incarnano la passività e il voyeurismo dell'uomo è portato all'esagerazione.

In un successivo saggio, *Riflessioni su "Piacere visivo e cinema narrativo" ispirate da Duello al sole*, Mulvey approfondisce la possibilità delle spettatrici donne di immedesimarsi nei personaggi, e identifica nel melodramma il genere cinematografico destinato alla femminilità.

Il saggio *Lo spettatore possessivo: la Feminist Film Theory nella nuova era tecnologica* indaga invece le possibilità dello spettatore nel manipolare il testo filmico per ottenere piacere, non solo visuale, ma anche erotico. Secondo Mulvey è infatti con la nascita e la diffusione dei DVD, che lo spettatore può rallentare o accelerare il film, saltare o riprendere alcune scene per massimizzare il piacere, rafforzando il consumo delle immagini a fine voyeuristico.

Il secondo capitolo di questo elaborato ha anche preso in considerazione il *female gaze* nella cultura visuale dell'arte classica. L'ipotesi che ha portato a questa scelta presume

che per comprendere un fenomeno, studiare lo stesso in un'ambiente simile ma in qualche modo diverso, possa permettere di comprenderlo meglio. È per questo motivo che ci si è affidati alle parole di John Berger per affrontare l'analisi e il confronto delle opere di Tintoretto e Artemisia Gentileschi. Nel raccontare lo stesso episodio biblico, i due artisti si sono affidati a codici di significato ben diversi, arrivando a rappresentare due opere dicotomiche: Tintoretto si è posto come espressione di puro *male gaze*, mentre Artemisia Gentileschi ha affrontato l'episodio di violenza attraverso le lenti del *female gaze*. Ulteriori esempi di *female gaze* nel mondo dell'arte sono presentati da Giacomo Ravesi, che propone delle opere di artiste donne che riflettono sul corpo femminile e sulla sua frammentazione. Tutti gli esempi artistici presentati hanno avuto lo scopo di riassumere ed esplicitare i criteri e i principi del *female gaze* nella cultura visuale. Ed è proprio per questo motivo che è sembrato interessante indagare come il *female gaze* si fosse evoluto online e quale conversazione accompagna il fenomeno.

Tra le prime espressioni di *female gaze* nate dagli spettatori è possibile trovare il Bechdel Test, un fumetto ideato da Alison Bechdel alla cui base stanno 3 regole: in un elaborato filmico devono esserci almeno due personaggi femminili, che parlano tra di loro, di qualcosa che non sia un uomo. In questo modo dovrebbe esserci una più corretta rappresentazione delle donne come personaggi autonomi dagli uomini. Allo stesso modo il Principio di Puffetta, ideato da Katha Pollitt, mette in evidenza come in film e serie televisive, è presente un solo personaggio femminile che viene circondato da uomini e il cui unico scopo è quello di essere il partner del personaggio principale. L'iniziativa Occhi di Falco ha invece l'obiettivo di restituire al mittente i canoni del *male gaze*. Nato dai fan dei fumetti, il progetto prevede di disegnare il supereroe Occhi di Falco nelle stesse pose e costumi delle supereroine donne, in modo da evidenziare le assurde posizioni affidate alle donne nei fumetti.

Terminate queste riflessioni sul *female gaze* in cultura visuale, è stato compito del terzo capitolo presentare e analizzare il caso di studio di questo elaborato. La piattaforma MUBI infatti si presta facilmente per analisi di valore artistico e simbolico dei film presenti sul suo catalogo. Dopo una breve presentazione delle caratteristiche e della storia della piattaforma, che si distingue dalla concorrenza per forti principi di curatela

e qualità artistica nella scelta delle pellicole, si è proceduto all'analisi di alcuni film per osservare come questi rispondessero al tema del *female gaze*. Le opere analizzate non sono certamente l'espressione della posizione della piattaforma per quanto riguarda il *female gaze*, poiché il suo fondatore non si è espresso a tale riguardo; tuttavia queste possono essere una testimonianza della qualità e della cura dietro ogni film presente in MUBI.

Dall'analisi delle pellicole è possibile ottenere un quadro eclettico dell'industria cinematografica per quanto concerne il tema di questo elaborato. Dalla visione e analisi delle opere infatti, si può osservare come ogni regista apporti un diverso grado di piacere visuale alla sua creazione. Se *Under the Silver Lake* può essere interpretato come puro *male gaze*, *Wetlands* rappresenta la rivendicazione femminile della propria sessualità: le due pellicole, che potrebbero relativamente avvicinarsi per registro narrativo, vivono la sessualità in modo diverso, ma entrambe ne fanno un manifesto della situazione umana. La protagonista di *Wetlands* vive il piacere e l'esplorazione sessuale lontano da ogni pregiudizio e questo si può vedere nella facilità con cui certe scene sono portate sullo schermo. Tuttavia è difficile vedere istanze di *male gaze* nella pellicola, perché ogni incontro sessuale, ogni doppio senso, ogni ribellione alle norme della società, sono portati avanti con un unico scopo: il piacere della protagonista stessa, e mai quello degli altri. La situazione è ben diversa per *Under the Silver Lake*, nel quale le donne sono rappresentate solamente come oggetto del piacere sessuale per il protagonista e per lo spettatore; non è un caso che siano solo le donne a presentarsi nude sulla scena. Questa rappresentazione della nudità femminile a buon mercato, senza una motivazione valida è un sintomo del *male gaze* presente in tutta la pellicola, che fa chiari riferimenti anche a *La finestra sul cortile* e al voyeurismo dello spettatore. Diversa è la questione sollevata dalle pellicole *Queen of Earth* e *Sibyl*, nelle quali la scena è dominata dalla rappresentazione dell'emotività e della psicologia femminile. In *Queen of Earth* la depressione di una delle protagoniste permette di esplorare le relazioni di amicizia tra le due donne; se Virginia Woolf ricorda che nella prospettiva del *male gaze* le donne non sono mai amiche ma sempre in competizione per l'attenzione di un uomo, in questo film le cose sono molto più complesse. A creare tensione non è la gelosia di una delle due

verso l'amica, ma l'odio che queste provano per il partner dell'altra, e la consapevolezza che, a detta della protagonista, gli uomini sono la causa di tutti i mali del mondo. Causa di problemi e tensioni emotive sono anche gli uomini nel film *Sibyl*, nel quale le relazioni sono inquinate dalla gelosia, dalla manipolazione e dalla dipendenza. In una pellicola dove il focus principale è la gestione dell'emotività, le scene dei rapporti sessuali, sebbene ispirati ai film per adulti, non sono rivolti al piacere voyeuristico maschile, ma sono destinate alla spiegazione e giustificazione dello stato psicologico dei personaggi.

Come è possibile vedere dalle conclusioni sopra riportate, la situazione del *female gaze* nel cinema è molto varia, ed è difficile trarre una radiografia accurata da così poche pellicole. Tuttavia queste analisi si configurano come un buon punto di partenza per l'investigazione del tema. Inoltre, in questo elaborato non è stata presa in considerazione la situazione del cinema italiano, nonostante anch'esso presenti interessanti spunti di riflessione e permetta un'approfondita analisi e inchiesta. Nel complesso è possibile affermare che il *female gaze* è un tema che sempre di più sta prendendo importanza nel panorama cinematografico, ma è complesso integrarne i principi; per questo motivo è importante che esso venga approfondito e che l'agenda dei media lo prenda in considerazione.

Bibliografia

BERGER, JOHN

1972 *Ways of seeing: Based on the BBC television series with John Berger. A book made by John Berger*, British Broadcasting Corporation and Penguin Books

BERTETTO, PAOLO

2006 *Introduzione alla storia del cinema: Autori, film, correnti*, UTET Università

2006 *Metodologie di analisi del film*, 1 ed., Roma, Laterza Editori, giugno 2006

BISPLINGHOFF, GRETCHEN

2013 *Gene Gauntier*, In *Women Film Pioneers Project*, a cura di Jane Gaines, Radha Vatsal, and Monica Dall'Asta, New York, Columbia University Libraries, 2013.
<https://doi.org/10.7916/d8-2bwk-7r27>

BRADY-BROWN, ANNABEL

2019 *Shadows Dancing: David Robert Mitchell Discusses "Under the Silver Lake"*, in *MUBI*, 1 aprile 2019
<https://mubi.com/it/notebook/posts/shadows-dancing-david-robert-mitchell-discusses-under-the-silver-lake>

BRONTË, EMILY

1979 *Cime Tempestose*, Roma, Edizioni Paoline, *Wuthering Heights* (1847)

BUTLER, JUDITH

2017 *Questione di genere; il femminismo e la sovversione dell'identità*, Roma, Laterza, *Gender trouble: feminism and the subversion of identity* (1990)

CASELLA, PAOLA

2019 *Troppa carne a fuoco per un dramma sfocato*, in *My Movies*, 7 marzo 2019
<https://www.mymovies.it/film/2019/sibyl/>

CASSETTI, FRANCESCO e DI CHIO, FEDERICO

1998 *Analisi del film*, 10 ed., Milano, Bompiani, giugno 1998

COHEN, PAULA MARANTZ

2010 *What Have Clothes Got to Do with It? Romantic Comedy and the Female Gaze*, in *Southwest Review*, Vol. 95 n° 1, JStor, 2010
<http://www.jstor.org/stable/43473039>

COSTA, ANTONIO

2011 *Saper vedere il cinema. Nuova edizione riveduta e aggiornata*, Milano, Bompiani, 2011

DIRSE, ZOE

2013 *Gender in Cinematography: Female Gaze (Eye) behind the Camera*, in *Journal of Research in Gender Studies*, Vol. 3, No. 1

DOANE, MARY ANN

2004 *Identità e misconoscimento*, in *Eretiche ed erotiche*, a cura di G. Fanare e F. Giovannelli, Liguori, Napoli

FIELD, ALLYSON NADIA

2013 *Dorothy Arzner*, In *Women Film Pioneers Project*, a cura di Jane Gaines, Radha Vatsal, and Monica Dall'Asta, New York, Columbia University Libraries, 2013
<https://doi.org/10.7916/d8-cj7m-bt21>

FLEW, THOMAS

2023 *The Greatest Films Of All Time: The Critics' Poll*, in *Sight and Sound*, Vol. 33, Fasc. 1, inverno 2022/2023

FREY, MATTIAS

2021 *Mubi and the Curation Model of Video On Demand*, Springer International Publishing, 2021

GRASSINI, VALENTINA

2021 *Cos'è il test di Bechdel e i film che non lo superano*, in *The Wom*, novembre 2021
<https://www.thewom.it/lifestyle/trend/test-di-bechdel-film-che-non-lo-superano>

GODDARD, KEVIN

2000 *"Looks Maketh the Man": The Female Gaze and the Construction of Masculinity* in *The Journal of Men's Studies*, Vol 9, No 1, Sage Journal, ottobre 2000.
<https://doi.org/10.3149/jms.0901.23>

HASKELL, MOLLY

1987 *From Reverence to Rape: the Treatment of Women in the Movies*, University of Chicago Press, ottobre 1974

HAYSEN, SOPHIE

2016 *Making Marilyn: The Power of the Male Gaze in The Seven Year Itch*, in *Screen Queens*, 1 settembre 2016
<https://screen-queens.com/2016/09/01/making-marilyn-the-power-of-the-male-gaze-in-the-seven-year-itch/>

HESSLER, JENNIFER

2018 *Quality You Can't Touch: Mubi Social, Platform Politics, and the Online Distribution of Art Cinema*, in *The Velvet Light Trap*,.
<https://doi.org/10.7560/VLT8202>

HICKEY, WALT

2014 *The Dollar-And-Cents Case Against Hollywood's Exclusion of Women*, in *FiveThirtyEight*, 1 aprile 2014
<https://fivethirtyeight.com/features/the-dollar-and-cents-case-against-hollywoods-exclusion-of-women/>

IVINS, LAURA

2017 *Maya Deren's Film Philosophy in Establishing Shot* Indiana University, 2017
<https://blogs.iu.edu/establishingshot/2017/05/23/maya-derens-film-philosophy/>

JOHNSTON, CLAIRE

1999 *Women's Cinema as Counter-Cinema*, in *Feminist Film Theory: A Reader*, a cura di Thornham Sue, Edinburgh University Press.
<https://doi.org/10.1515/9781474473224-005>

KIANG, JESSICA

- 2015 *Alex Ross Perry On 'Queen of Earth,' Misanthropy And Elisabeth Moss' Heartbeat*, in *IndieWire*, 25 febbraio 2015
<https://www.indiewire.com/features/general/interview-alex-ross-perry-on-queen-of-earth-misanthropy-and-elisabeth-moss-heartbeat-266810/>

KING, GEOFF

- 2006 *Il cinema indipendente americano*, Pace, Trad, Einaudi, Roma

KRASILOVSKY, ALEXIS

- 2007 *Women Behind the Camera*, in *WomenBehindTheCamera*, 2007
<http://www.womenbehindthecamera.com/>

KUHN, ANNETTE

- 1982 *Women's Pictures: Feminism and Cinema*, Routledge

LAUZEN, MARTHA

- 2015 *Women and the Big Picture: Behind-the-Scenes Employment on the Top 700 Films of 2014*, in *Center for Study of Women in Television and Film*, 2015
https://womenintvfilm.sdsu.edu/files/2014_Women_and_the_Big_Picture_Report.pdf

LINDNER, ANDREW

- 2015 *Million Dollar Maybe? The Effect of Female Presence in Movies on Box Office Returns* in *Sociological Inquiry*, Vol. 85 Issue 3.
<https://doi.org/10.1111/soin.12081>

LUNA, RICCARDO

- 1991 *Twister perde l'Oscar, ma diventa il primo film in DVD: le videocassette sono spacciate*, in *La Repubblica*, 25 marzo 2022
https://www.repubblica.it/tecnologia/2022/03/25/news/twister_perde_loscar_ma_diventa_il_primo_film_in_dvd_le_videocassette_sono_spacciate-342725672/>

MCDOUGALL JONES, NAOMI

2016 What it's like to be a woman in Hollywood, in TED, Ted XBeaconStreet, novembre 2016

https://www.ted.com/talks/naomi_mcdougall_jones_what_it_s_like_to_be_a_woman_in_hollywood

MCPHERSON, BRUCE

2005 *Planning by the eye*, in *Essential Deren: Collected Writings on Film*, a cura di, 2005, Kingston New York

MULVEY, LAURA

2013 *Cinema e piacere visivo*, a cura di Pravadelli Veronica, Roma, Bulzoni Editore

2015 *The Pleasure Principle*, in *Sight and Sound*, Vol.25, No.06, giugno 2015

OLIVER, KELLY

2017 *The male gaze is more relevant, and more dangerous, than ever*, in *New Review of Film and Television Studies*, Vol 15 Issue 4, Routledge, 2017.

<https://doi.org/10.1080/17400309.2017.1377937>

POLLITT, KATHA

1991 *Hers; The Smurfette Principle* in *The New York Times Magazine*, 7 Aprile 1991

<https://www.nytimes.com/1991/04/07/magazine/hers-the-smurfette-principle.html>

PROPP, VLADIMIR JAKOVLEVIČ

1977 *Morfologia della fiaba*, a cura di Salvatore Arcella, Roma, Newton Compton Editori, 1934

RAINER, YVONNE

1976 a cura di, *Camera Obscura. Feminism, Culture and Media Studies*, Volume 1, Number 1, Fall 1976, Berkeley, California

RAVESI, GIACOMO

2021 *Le maschere di Dioniso: Figure del corpo tra arti visive, media e tecnologia*. Roma, Armando Editore

RAUCO, EMANUELE

2022 *Lo scandalo della classifica di Sight and Sound*, in *Screen World*, 5 dicembre 2022
<https://screenworld.it/cinema/lo-scandalo-della-classifica-di-sight-and-sound/>

ROSE, STEVE

2017 *The Smurfette Principle: why can't Hollywood accept gender equality?*, in *The Guardian*, 11 dicembre 2017
<https://www.theguardian.com/film/2017/dec/11/smurfette-principle-why-cant-hollywood-accept-gender-equality>

SALMON, CASPAR

2020 *Filmmakers Find a Way: Justine Triet Discusses "Sibyl"*, in *MUBI*, 15 settembre 2020
<https://mubi.com/it/notebook/posts/filmmakers-find-a-way-justine-triet-discusses-sibyl>

SCHWARTZ, BARRY

2004 *The paradox of choice: Why more is less*. Harper Collins

SCOTT, SUZANNE

2015 *The Hawkeye Initiative: Pinning Down Transformative Feminisms in Comic-Book Culture through Superhero Crossplay Fan Art* in AA.VV. *Cinema Journal*, Vol 55, University of Texas Press, 2015.
<https://doi.org/10.1353/cj.2015.0075>

SISCO KING, CLAIRE

2020 *The male gaze in visual culture*, in AA.VV. *The routledge handbook of gender and communication*, a cura di Niles Goins Manel, London and New York, Routledge, 2020.
https://ebrary.net/231205/sociology/male_gae_visual

SMITH, STACY

2017 *The data behind Hollywood's sexism*, in *Ted*, ottobre 2016,
https://www.ted.com/talks/stacy_smith_the_data_behind_hollywood_s_sexism

SMITS, RODERIK, e NIKDEL, ELLIOT

2019 *Beyond Netflix and Amazon: MUBI and the curation of on-demand film*, in *Studies in European Cinema*, Vol. 16 Issue 1.

<https://doi.org/10.1080/17411548.2018.1554775>

STAMP, SHELLEY

2013 *Lois Weber*, In *Women Film Pioneers Project*, a cura di Jane Gaines, Radha Vatsal, and Monica Dall'Asta, New York, Columbia University Libraries, 2013.

<https://doi.org/10.7916/d8-zsv8-nf69>

STELLA, RENATO

2012 *Sociologia delle comunicazioni di massa*. Utet Universitaria, marzo 2012

STOKES, COLIN

2012 Colin Stokes: How movies teach manhood, in *Ted*, novembre 2012,

https://www.ted.com/talks/colin_stokes_how_movies_teach_manhood

THOMSEN, ALLY

2016 *The Hawkeye Initiative and Visual Pleasure Theory*, in *Visual Rhetoric @ UMD*, 28 gennaio 2016

<http://visualrhetoricatumd.blogspot.com/2016/01/the-hawkeye-initiative-and-visual.html>

UVA CHRISTIAN & ZAGARRIO VITO

2023 *Le storie del cinema. Dalle origini al digitale*, 4 ed., Carrocci Editore, settembre 2020

VALENTOWITSCH, JOHANN

2022 Hollywood caught in two worlds? The impact of the Bechdel test on the international box office performance of cinematic films in *Marketing Letters*.

<https://doi.org/10.1007/s11002-022-09652-5>

WOOLF, VIRGINIA

2004 *Una stanza tutta per sé*, London, Penguin books, *A room of one's own* (1929)

Sitografia

BRITISH FILM INSTITUTE

<https://www.bfi.org.uk/>

IMDb

<https://www.imdb.com/>

MUBI

<https://mubi.com/>

TED

<https://www.ted.com/>

THE 51 FUND

<https://www.the51fund.com/>

THE BECHDEL TEST

www.bechdeltest.com/

THE FEMALE GAZE

<https://www.thefemalegaze.art/>

THE HAWKEYE INITIATIVE

<https://gingerhaze.tumblr.com/post/37003301441/how-to-fix-every-strong-female-character-pose-in>

<https://thehawkeyeinitiative.tumblr.com/>

TRECCANI

<https://www.treccani.it/>

WOMEN FILM PIONEERS PROJECT

<https://wfpp.columbia.edu/>

Filmografia

2001: A Space Odyssey (*2001: Odissea nello spazio*, 1968), di Stanley Kubrick

A house divided [1913], di Alice Guy

Are You There God? It's Me, Margaret (*Id.*, 2023), di Kelly Fremon Craig

Avatar (*Id.*, 2009), di James Cameron

Babylon (*Id.*, 2022), di Damien Chazelle

Ballet mécanique (*Id.*, 1924), di Fernand Léger

Barbarella (*Id.*, 1968), di Roger Vadim

Barbie (*Id.*, 2023), di Greta Gerwig

Ben Hur [1907], di Sidney Olcott e Frank Oakes Rose

Blade Runner (*Id.*, 1982), di Ridley Scott

Blonde (*Id.*, 2022), di Andrew Dominik

Bonnie and Clyde (*Gangster Story*, 1967), di Arthur Penn

Bronenosets Potemkin (*La corazzata Potemkin*, 1925), di Sergej Michajlovič Ėjzenštejn

Cave of forgotten dreams (*Id.*, 2010), di Werner Herzog

Chinatown (1974), di Roman Polański

Citizen Kane (*Quarto potere*, 1941), di Orson Welles

Cléo de 5 à 7 (*Cleo dalle 5 alle 7*, 1961), di Agnès Varda

Coming Home (*Tornando a casa*, 1978), di Hal Ashby

Dangerous Years (*Id.*, 1947), di Arthur Pierson

Dr. No (*Agente 007 - Licenza di uccidere*, 1962), di Terence Young

Duel in the sun (*Duello al sole*, 1946), di King Vidor

Easy Rider (Easy Rider- Libert  e paura, 1969), di Dennis Hopper

Fa yeung nin wah (In the mood for love, 2000), di Wong Kar-wai

From the manger to the cross [1912], di Sidney Olcott

Gentlemen Prefer Blondes (Gli uomini preferiscono le bionde, 1953), di Howard Hawks

Hiroshima mon amour (Id., 1959), di Alain Resnais

House M.D. (Dr. House - Medical Division, 2004-2012), di David Shore

How to Marry a Millionaire (Come sposare un milionario, 1953), di Jean Negulesco

Imagine I'm Beautiful (2014), di Meredith Edwards

In the year 2000 [1912], di Alice Guy

Iron Man 2 (Id., 2010), di Jon Favreau

Jaws (Lo squalo, 1975), di Steven Spielberg

Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles (Id., 1975), di Chantal Akerman

Jumanji: Welcome to the Jungle (Jumanji - Benvenuti nella giungla, 2017), di Jake Kasdan

Junun (Id., 2015), di Paul Thomas Anderson

Justice League (Id., 2017), di Zack Snyder

Klute (Una squillo per l'ispettore Klute, 1971), di Alan Pakula

L'innaffiatore annaffiato (L'arroseur arros , 1895), di Louis Lumiere

La F e aux choux (The Cabbage Fairy, 1896), di Alice Guy

La pointe-courte (Id., 1955), di Agnès Varda

La ronde (Il piacere e l'amore, 1964), di Roger Vadim

Ladri di biciclette (1948), di Vittorio De Sica

L'Arrivée d'un train de La Ciotat (L'arrivo di un treno alla stazione di La Ciotat, 1896), di Auguste e Louis Lumiere

Le voyage dans la Lune (*Viaggio nella Luna*, 1902), di Georges Méliès

Les Glaneurs et la glaneuse (*La vita è un raccolto*, 2000), di Agnès Varda

Les Quatre Cents Coups (*I 400 colpi*, 1959), di François Truffaut

Les Résultats du féminisme (*The Consequences of Feminism*, 1906), di Alice Guy

Lilo & Stitch (*Id.*, 2002) di Dean DeBlois e Chris Sanders

Madame a des envies [1907], di Alice Guy

Marriage Story (*Storia di un matrimonio*, 2019), di Noah Baumbach

Matrimony's speed limit [1913], di Alice Guy

Meshes of the afternoon [1943], di Maya Deren

NCIS: Naval Criminal Investigative Service (*NCIS – Unità anticrimine*, 2003-), di Donald Bellisario e Don McGill

Nine to Five (*Dalle 9 alle 5... orario continuato*, 1980), di Colin Higgins

Now Voyager (*Perdutamente tua*, 1942), di Irving Rapper

Pull Down the Curtains, Suzie (*Id.*, 1903), di Wallace McCutcheon

Queen of Earth (*Id.*, 2015), di Alex Ross Perry

Rear Window (*La finestra sul cortile*, 1954), di Alfred Hitchcock

Roman Holiday (*Vacanze romane*, 1953), di William Wyler

Sibyl (*Sibyl - Labirinti di donna*, 2019), di Justine Triet

Snatch (*Snatch - Lo strappo*, 2000), di Guy Ritchie

Something's Got to Give (*Id.*, 1962), di George Cukor

Sommaren med Monika (*Monica e il desiderio*, 1953), di Ingmar Bergman

Star Wars: Episode IV - A New Hope (*Star Wars: Episodio IV - Una nuova speranza*, 1977),
di George Lucas

Star Wars: Episode VI - Return of the Jedi (Star Wars: Il ritorno dello Jedi, 1983), di Richard Marquand

Stella Dallas (Amore sublime, 1937), di King Vidor

Stranger Things (Id., 2016-2025), di Duffer Brothers

Suspense [1913], di Lois Weber

Tall Story (In punta di piedi, 1960), di Joshua Logan

Taxi driver (Id., 1976), di Martin Scorsese

Teströl és lélekröl (Corpo e anima, 2017), di Ildikó Enyedi

The Avengers (Id., 2012), di Joss Whedon

The Birth of a Nation (La nascita di una nazione, 1915), di David Wark Griffith

The Blot [1921], di Lois Weber

The empress [1917], di Alice Guy

The Exorcist (L'esorcista, 1973), di William Friedkin

The Fugitive (Il fuggitivo, 1993), di Andrew Davis

The Godfather (Il padrino, 1972), di Francis Ford Coppola

The Graduate (Il laureato, 1967), di Mike Nichols

The great adventure [1918], di Alice Guy

The great train robbery [1903], di Edwin Porter

The hand the rocks the cradle [1917], di Lois Weber e Phillips Smalley

The jazz singer (Il cantante di jazz, 1927), di Alan Crosland

The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring (Il Signore degli Anelli - La compagnia dell'Anello, 2001), di Peter Jackson

The Matrix (Matrix, 1999), di Lana e Lilly Wachowski

The Mentalist (2008-2015), di Bruno Heller

The ocean waif [1916], di Alice Guy

The Seven Year Itch (*Quando la moglie è in vacanza*, 1955), di Billy Wilder

The Watermelon Woman (*Id.*, 1966), di Cheryl Dunye

The Wedding Planner (*Prima o poi mi sposo*, 2001), di Adam Shankman

The wild party (*L'allegria brigata*, 1929), di Dorothy Arzner

The Wizard of Oz (*Il mago di Oz*, 1939), di Victor Fleming

The Women (*Id.*, 2008), di Diane English

The Women (*Donne*, 1939), di George Cukor

To Have and Have Not (*Acque del Sud*, 1944), di Howard Hawks

Tout va bien (*Crepa padrone, tutto va bene*, 1972), di Jean-Luc Godard

Trapeze Disrobing Act [1901], di George Fleming e Edwin Porter

Twister (*Id.*, 1996), di Jan de Bont

Under the Silver Lake (*Id.*, 2018), di David Robert Mitchell

Une nuit terrible (*A Terrible Night*, 1896), di Georges Méliès

Vertigo (*La donna che visse sue volte*, 1958), di Alfred Hitchcock

Feuchtgebiete (*Wetlands*, 2013), di David Wnendt

What Happened on Twenty-third Street, New York City [1901], di George Fleming e Edwin Porter

What Price Hollywood? (*A che prezzo Hollywood?*, 1932), di George Cukor

When Harry met Sally (*Harry ti presento Sally*, 1989), di Rob Reiner

Where are my children [1916], di Lois Weber

Women Behind the Camera (*Id.*, 2007), di Alexis Krasilovsky

Ringraziamenti

Giunta alla fine di questo elaborato e raggiunta l'importante tappa conclusiva di questo percorso di studi, sento la necessità di ricordare e ringraziare alcune persone che in questo percorso ho avuto la fortuna di avere accanto.

Vorrei iniziare esprimendo la mia gratitudine al mio relatore, prof. Denis Brotto, per la sua guida preziosa e il suo supporto durante la stesura di questa tesi. È stato il suo entusiasmo e la sua passione per il mondo del cinema che ha riacceso in me la fiamma per questa disciplina e mi ha ispirato ad approfondire il mio studio.

Desidero poi rivolgere un affettuoso ringraziamento alla mia famiglia, che è stata la mia roccia in ogni fase di questo percorso accademico. A mia madre Antonietta, va il mio amore e la mia riconoscenza per il suo incoraggiamento e sostegno. Se è vero che ogni casa è debole senza le sue fondamenta, senza di lei non avrei raggiunto nessun risultato nella mia vita.

A mio padre Flavio va il mio ringraziamento per il costante supporto tecnico, per la pazienza infinita dimostrata nei momenti in cui ho avuto bisogno di spazio per sfogarmi e per il suo esempio di dedizione costante che mi ha sempre ispirato.

A mia sorella Ruth voglio esprimere la mia gratitudine per gli innumerevoli momenti passati insieme, a perdere tempo, a raccontarci le cose, a litigare e a condividere. Il mio desiderio di essere sempre un modello per te mi hanno spinto a dare il meglio.

A mio fratello Sebastiano, desidero ringraziarlo per la sua tranquilla presenza, per i momenti in cui non si è fatto notare, affrontando la vita secondo la logica del *let it go*. Che le tue passioni ti accompagnino per il resto della tua vita.

Infine, vorrei esprimere la mia riconoscenza a tutti i docenti che hanno contribuito al mio percorso di studio. Trovare insegnanti che credono che ogni studente sia una fiamma da accendere e non solo un vaso da riempire è importante e penso di poter dire di aver acceso un grande fuoco in questi anni.

Vorrei concludere questa breve sezione con le parole del cantante Snoop Dogg: «Last but not least, I wanna thank me. I wanna thank me for believing in me. I wanna thank me for doing all this hard work. I wanna thank me for having no days off. I wanna thank me for never quitting.»

