



**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA**

**Dipartimento dei Beni Culturali: Archeologia, Storia  
dell'Arte, del Cinema e della Musica (DBC)**

**Corso di laurea Triennale in Discipline delle Arti, della Musica e  
dello spettacolo**

**Tesi di laurea**

**Scrivere una storia di uguaglianza: il film manifesto  
al femminile**

**Writing a story of equality: the feminine “manifesto” film**

*Relatrice/Relatore*

**Prof.ssa/Prof. Rosamaria Salvatore**

*Laureanda: Elsa Capalbo*

*Matricola: 2017570*

Anno Accademico 2022/2023







## INDICE

Abstract	p. IV
Introduzione	p. VI
<b>PARTE PRIMA: TEORIA</b>	p. 1
<b>CAPITOLO 1. La Feminist Film Theory: Laura Mulvey e il <i>male gaze</i></b>	p. 3
CAPITOLO 1.1 Il feticcio e la rappresentazione del corpo femminile (e dell'intimità) sul grande schermo	p. 9
<b>CAPITOLO 2. Un'alternativa al male gaze: Il female gaze</b>	p. 19
CAPITOLO 2.1 Nelle profondità desiderio: il <i>lesbian gaze</i>	p. 26
<b>PARTE SECONDA: UN ESEMPIO</b>	p. 35
<b>CAPITOLO 3. Il film manifesto al femminile: <i>Portrait de la Jeune fille en feu</i> (C. Sciamma, 2019)</b>	p. 37
Bibliografia	p. 55
Filmografia e scheda tecnica del film	p. 61
Appendice	p. 65



## *Abstract*

Il titolo scelto per l'elaborato fa riferimento alla scrittura e alla realizzazione del film *Portrait de la jeune fille en feu* (C. SCIAMMA, Francia, 2019) che sarà oggetto di analisi e commento nel terzo capitolo. La stessa regista Sciamma ha definito la propria opera un *manifesto del female gaze*. Con il lavoro di ricerca bibliografica proposto, infatti, si tende a comprendere se il cosiddetto sguardo femminile possa rappresentare una valida alternativa al più conosciuto sguardo maschile. Trattandosi di un argomento estremamente vasto e potenzialmente dispersivo, si è pensato di incentrare il *focus* sulla rappresentazione del corpo della donna e dell'intimità fra donne all'interno delle storie saffiche.

A partire dallo studio e dall'analisi di testi canonici della *Feminist Film Theory*, dai saggi di Laura Mulvey e Jackie Stacey ai volumi di Teresa de Lauretis, si è cominciato ad approfondire la critica femminista in ambito cinematografico e gli sguardi maschile e femminile da un punto di vista prettamente teorico.

In seguito a questa impegnativa raccolta di informazioni cruciali è cominciata finalmente la fase di stesura dell'elaborato vero e proprio. Nonostante una bibliografia di partenza piuttosto corposa, a mano a mano che il lavoro di scrittura prendeva forma, si aggiungevano fonti per approfondire gli argomenti da trattare nei capitoli successivi.

Il lavoro si articola in due macroaree: la prima è quella teorica e la seconda consta di un esempio filmico in cui è applicata la teoria. In totale vi sono tre capitoli principali. Nel primo capitolo viene esposto il *male gaze*, mentre nel sotto capitolo 1.1 sono affrontati diversi esempi in cui questo tipo di sguardo si è rivelato problematico. Il secondo capitolo tratta il cosiddetto *female gaze* con la sua variante più estrema del *lesbian gaze* che ha spazio nel sotto capitolo 2.2. Infine, il terzo capitolo, che corrisponde alla macroarea di applicazione della teoria, include l'analisi della fenomenologia degli sguardi e il commento del film *manifesto del female gaze* di cui sopra.

In conclusione, lo studio ha messo in luce che può esistere ed essere messo in pratica, come Sciamma ha mostrato in modo esemplare, un modo diverso di rappresentare il corpo femminile e l'intimità o la sessualità tra donne che consiste nel *female gaze*.





## ***Introduzione:***

Attraverso il lavoro di ricerca bibliografica proposto, con la presente tesi si desidera comprendere se il cosiddetto sguardo femminile possa rappresentare una valida alternativa al più conosciuto sguardo maschile. Trattandosi di un argomento estremamente vasto e potenzialmente dispersivo, si è pensato di incentrare il *focus* sulla rappresentazione del corpo della donna e dell'intimità fra donne all'interno delle storie saffiche.

Il lavoro di ricerca è consistito nel reperire i testi fondamentali, a partire da quelli scritti dalle studiose afferenti alla *Feminist Film Theory*, per poi approfondire gli argomenti salienti. Solo dopo essersi creati una base di conoscenze solide degli argomenti in questione, si è passati alla fase di scrittura vera e propria. A questa ricerca preliminare è stata affiancata l'analisi estetico-formale del film *Ritratto della giovane in fiamme* (*Portrait de la jeune fille en feu*, CÉLINE SCIAMMA, Francia, 2019). Si è optato per quest'opera in particolare in quanto è riconosciuta a livello internazionale come uno dei massimi modelli cinematografici di sguardo femminile. La stessa Sciamma, infatti, la definì una pellicola “manifesto del *female gaze*”. Inoltre, si tratta di un esempio di questa innovativa pratica tra le più celebri nella storia del cinema contemporaneo: è, infatti, acclamata, non solo a livello di critica, ma anche di pubblico.

Si ritiene opportuno, inoltre, precisare che, così come non tutti i registi uomini adottano necessariamente lo sguardo maschile, non basta essere nata donna o esserlo diventata per possedere lo sguardo femminile. Le tipologie di sguardo sopra citate, infatti, si chiamano *maschile* e *femminile* proprio perché questi aspetti psicologici e non dettati dalla biologia possono essere esperiti in misura diversa in tutte le persone, a prescindere dal loro genere.

Nell'odierno panorama mediale si è costantemente sommersi da un oceano di rappresentazioni misogine e scopofile del corpo femminile. Nel primo capitolo del presente testo verrà preso in considerazione il cosiddetto *male gaze* o sguardo maschile. Come spiegava egregiamente il testo di Laura Mulvey *Piacere visivo e cinema narrativo* (1975) unendo in un'ottica di interdisciplinarietà studi psicanalitici, semiotici e di carattere femminista alla ricerca sul cinema classico hollywoodiano; per *male gaze* si intende una

particolare tipologia di sguardo, adottata spesso da molta parte della società, che oggettifica il corpo della donna e la relega ad un ruolo secondario, passivo, e subalterno rispetto all'uomo sulla base della *differenza sessuale*.

A partire dalla pubblicazione di questo saggio capitale, infatti, la *Feminist Film Theory*, tramite studiose come Laura Stacey e Teresa de Lauretis, ha continuato a studiare tale questione.

Proprio a queste due critiche, infatti, si deve la coniazione e lo studio di un nuovo modo di rappresentare il corpo femminile: il *female gaze* che prevede il considerare le persone in quanto tali, non come oggetti, e che a sua volta può essere declinato, più specificatamente, nel *lesbian gaze*. Entrambi questi sguardi, che saranno analizzati all'interno del secondo capitolo, eliminano la subalternità insita alla percezione maschile e, attraverso la cruciale liberazione sessuale della donna, definiscono un nuovo paradigma per la rappresentazione delle stesse.

In seguito alla necessaria introduzione teorica a questi argomenti, nel terzo e ultimo capitolo, come accennato precedentemente, ci si concentrerà in particolar modo su un perfetto esempio di sguardo femminile e lesbico nel cinema contemporaneo, ovvero il film *Portrait de la jeune fille en feu*, esaminandone la fenomenologia degli sguardi non solo tra le protagoniste, ma anche in rapporto alla macchina da presa. Questa analisi permetterà, non solo di dimostrare come lo sguardo femminile possa essere declinato nella pratica della scrittura e della realizzazione di un'opera cinematografica, ma soprattutto di intendere le modalità con cui il *female gaze* possa sovvertire il corrispettivo maschile proponendo un nuovo paradigma per l'autodefinizione non delle donne soltanto ma di tutte quelle figure solitamente oppresse e relegate ai margini della società.

***PARTE PRIMA: TEORIA***



## ***CAPITOLO 1: La Feminist Film Theory: Laura Mulvey e il male gaze***

Nel primo capitolo si esplorerà il concetto di *male gaze* (“sguardo maschile”) contestualizzandolo all’interno della *Feminist Film Theory* angloamericana dei primi anni Settanta.

In primo luogo, verranno introdotte le linee di ricerca generali che interessarono la *Feminist Film Theory*, a partire dal saggio di Laura Mulvey “*Visual pleasure and narrative cinema*”<sup>1</sup> pubblicato sulla rivista *Screen* nel 1975<sup>2</sup>. Il testo ha rappresentato un primo esempio di interdisciplinarietà, tra femminismo, semiotica e psicanalisi, applicato allo studio del cinema classico americano.

Successivamente, verrà definito lo sguardo maschile dedotto da Mulvey: partendo da una prima analisi descrittiva, per giungere agli effetti che questo può comportare sulla narrazione cinematografica e, allo stesso tempo, sulla spettatorialità del mezzo.

Nel paragrafo 1.1 si introdurrà la questione della rappresentazione del corpo femminile sul grande schermo. Si tratta di un approfondimento indispensabile per comprendere le possibili problematicità del *male gaze*. Attraverso l’analisi di Massimo Fusillo del feticcio<sup>3</sup>, si proverà a comprendere in particolare in che misura questo fenomeno possa influenzare la rappresentazione di scene intime tra donne.

Nel clima di fervore politico e sovversivo che contraddistinse le battaglie per i diritti civili e i movimenti politici di liberazione degli anni Settanta, e che poi si diffusero dagli Stati Uniti in tutto il mondo a partire dal 1968, il movimento femminista riprese vigore. Con l’avvento della crisi economica e della “minaccia terrorista”, verso la fine degli anni Settanta, il gruppo perse la connotazione originale di “movimento”, anche a causa della dispersione delle diverse anime dello stesso, spesso conflittuali, e della mancanza di figure *leader*. Le istanze principalmente rivendicate, tuttavia, essendo così radicate in alcuni partiti politici, sindacati, mass media e nella mentalità di alcune donne politicizzate, permisero l’istituzionalizzazione di una critica femminista a tutti gli effetti.

Cavalcando l’ondata degli interessi già dimostrati dal movimento femminista, uno

---

<sup>1</sup> Piacere visivo e cinema narrativo.

<sup>2</sup> PRAVADELLI, V., [a cura di], *Cinema e piacere visivo*, Roma, Bulzoni Editore, 2013, pag. 13.

<sup>3</sup> FUSILLO, M., *Feticci. Letteratura, cinema, arti visive*, Bologna, Il mulino, 2012.

dei primi campi del sapere in cui la critica figlia ha operato è stato quello letterario. Inizialmente, si interessò di due linee di ricerca principali: in primo luogo le opere delle donne per specificità tematiche, espressive, linguistiche e la loro condizione di marginalità all'interno di un canone di scrittori quasi esclusivamente al maschile. A partire dagli anni Ottanta, poi, si inserirono gli studi sul carattere spesso parziale e tendenzioso che incorreva nella rappresentazione della donna da parte di scrittori e critici letterari<sup>4</sup>.

Come succedeva per la critica letteraria femminista, anche per quanto riguarda la *Feminist Film Theory* le ricerche che si portavano avanti alacramente e le risposte che ne risultavano rimanevano spesso confinate negli spazi universitari, non riuscendo ad avere un grande impatto sulla società. Ciononostante, le teorie sullo sguardo della *Feminist Film Theory* e di Laura Mulvey ebbero grande risonanza all'interno degli *Women studies* statunitensi.

Tra gli interessi critico-teorici principali delle prime ricerche risalenti agli anni Settanta ad opera della *Feminist Film Theory* si può sicuramente annoverare l'attenzione alla rappresentazione del corpo femminile sul grande schermo. Tuttavia, ben presto il focus, dall'oggetto dello sguardo, si allargò anche alle modalità con cui avveniva la rappresentazione<sup>5</sup>, di cui si tratterà in maniera più approfondita nel paragrafo 1.1.

Con il termine *male gaze*, coniato per la prima volta dalla studiosa inglese Laura Mulvey nel 1975, si intende il processo di oggettificazione delle persone attraverso lo sguardo. I destinatari di tale sguardo, quindi, risultano presi in considerazione unicamente per il loro aspetto esteriore, senza che venga indagato ulteriormente ciò che rende ciascuno differente dagli altri, ovvero gli aspetti cognitivi, di carattere e personalità. Il più delle volte, la reificazione attraverso il *male gaze* avviene in ambito sessuale e a discapito di figure femminili<sup>6</sup>.

Mulvey, esponendo la nozione Freudiana di *scopofilia*, ovvero guardare per il puro piacere di farlo, sottolinea che le persone a cui viene rivolto questa particolare tipologia

---

<sup>4</sup> ZATTI S., *L'universo degli Studies: gli studi di genere* in BRUGNOLO S., COLUSSI D., ZATTI S., ZINATO E., [a cura di] *La scrittura e il mondo. Teorie letterarie del Novecento*, Roma, Carocci Editore, 2016, pag. 346.

<sup>5</sup> NADOTTI, M., *Feminist Film Theory*, Enciclopedia Treccani, 2003.

<sup>6</sup> PROIETTI, D., *Oggettivare e oggettivazione, oggettificare e oggettificazione*, Accademia della Crusca, 2022.

di sguardo sono guardate con indole curiosa ma che nasconde una volontà di controllo<sup>7</sup>.

Presupponendo l'ordine della *disparità sessuale*, l'autrice spiega che “il piacere del guardare è stato scisso in attivo/maschile e passivo/femminile”. Di conseguenza, il corpo della donna è connotato dall'essere *oggetto* dello sguardo maschile per definizione. Di per sé, quindi, in questo contesto, la donna non avrebbe alcuna funzione se non quella di compiacere o appagare l'uomo con il proprio corpo e le proprie azioni; questo discorso vale sia per i personaggi maschili all'interno della narrazione, che contemporaneamente per gli spettatori in sala.

Anche la struttura narrativa risente di questa divisione eterosessuale tra attività e passività: l'uomo, oltre ad essere colui che proietta il proprio sguardo erotico sulla figura femminile, è anche quello che fa progredire la narrazione filmica. Da questa congiunzione, deriva lo sviluppo nello spettatore maschio, che con lui si identifica, di un particolare senso di onnipotenza che scaturisce dall'essere la figura attiva sia nelle vicende narrate che dello sguardo erotico. Il protagonista maschile, di conseguenza, articola lo sguardo, crea l'azione e possiede vicariamente l'oggetto dello sguardo<sup>8</sup>.

Nell'introduzione al volume Pravadelli fa presente che Mulvey arriva addirittura ad affermare che il cinema classico americano sarebbe costruito esclusivamente in funzione del piacere maschile e di una eventuale immedesimazione dello spettatore nel protagonista della storia, lasciando poco o nessuno spazio ad un godimento da parte della spettatrice, la quale potrebbe provare gioia solo, eventualmente, in relazione alla propria sottomissione<sup>9</sup>.

Lungi dall'affermare che questo fenomeno non sia radicato da millenni nella storia occidentale, in quanto presente già a partire dalla filosofia aristotelica e nell'ambito della Religione Cristiana<sup>10</sup>; la rigida suddivisione binaria tra *attività* (maschile) e *passività* (femminile) ha comportato l'avanzamento di diverse critiche, anche e soprattutto all'interno dello stesso movimento femminista, al primo testo di Mulvey. La studiosa,

---

<sup>7</sup> MULVEY, L. *Piacere visivo e cinema narrativo* (1975), in PRAVADELLI V. [a cura di], *Cinema e piacere visivo*, Roma, Bulzoni Editore, 2013, pagg. 31-34.

<sup>8</sup> *Ivi*, pagg. 34-36.

<sup>9</sup> PRAVADELLI, V., [a cura di], *Cinema e piacere visivo*, Roma, Bulzoni Editore, 2013, pag. 15.

<sup>10</sup> ZATTI S., *L'universo degli Studies: gli studi di genere* in BRUGNOLO S., COLUSSI D., ZATTI S., ZINATO E., [a cura di] *La scrittura e il mondo. Teorie letterarie del Novecento*, Roma, Carocci Editore, 2016, pag. 352.

dopo aver accolto le critiche, in un testo del 1981<sup>11</sup> torna su quello che aveva scritto precedentemente in *Piacere visivo e cinema narrativo* per rivederlo in parte. In questo secondo saggio Mulvey precisa le caratteristiche che può avere il ruolo della spettatrice in base all'interpretazione freudiana della sessualità femminile. Secondo il padre della psicoanalisi, mentre nell'età *preedipica* bambini e bambine sarebbero accomunati da fasi falliche e pulsioni che propendono verso l'essere attivi, in quella adulta le donne sarebbero segnate dalla passività.

Così, se nel primo saggio l'autrice aveva arbitrariamente assegnato alle spettatrici una posizione passiva perché adulte, ora Mulvey ripensa la spettatrice in un'ottica di transessualità: in grado cioè di provare piacere nell'immedesimazione con l'altro sesso, impersonato dal protagonista attivo sullo schermo. Questo sarebbe possibile perché spettatori e spettatrici indifferentemente, durante la visione di un film, ritornerebbero ad uno stadio preedipico, ovvero di *indifferenziazione sessuale*<sup>12</sup>.

Pravadelli ricorda che la revisione ad opera di Mulvey delle sue stesse teorie ha fatto sì che in seguito gli studi di genere si incentrassero specificatamente sulla distinzione tra il *sex* (sesso) e il *gender* (genere). La prima parola fa riferimento al sesso biologico di un individuo, mentre la seconda al genere come dato sociale.

Uno dei risultati maggiori nell'ambito degli studi femministi è proprio considerare la sessualità e le sue rappresentazioni come un effetto dei sistemi culturali, derivanti, ad esempio, da educazione, istruzione o religione, più che della natura biologica degli individui. Celebre è, infatti, la frase di Simone de Beauvoir «donne non si nasce ma si diventa»<sup>13</sup>.

Una delle linee di ricerca della *Feminist Film Theory* impostate a partire dalla tradizionale presunta inferiorità della donna esposta da Mulvey nel saggio (1975) è la *minaccia di castrazione*, rappresentata dalla figura femminile. Stando alla teoria

---

<sup>11</sup> MULVEY, L., *Afterthoughts on "Visual pleasure and narrative cinema" inspired by King Vidor's *Duel in the Sun* (1946)*, 1981.

<sup>12</sup> PRAVADELLI, V., [a cura di], *Cinema e piacere visivo*, Roma, Bulzoni Editore, 2013, pagg. 19-20.

<sup>13</sup> ZATTI S., *L'universo degli Studies: gli studi di genere* in BRUGNOLO S., COLUSSI D., ZATTI S., ZINATO E., [a cura di] *La scrittura e il mondo. Teorie letterarie del Novecento*, Roma, Carocci Editore, 2016, pag. 352.



fallogentrica, dal punto di vista psicoanalitico, infatti, la donna rimanda alla paura di un ipotetico non-piacere, dovuto alla mancanza del fallo<sup>14</sup>.

La tradizionale rappresentazione delle donne, quindi, le vede descritte a partire dall'uomo: non esisterebbe un paradigma definente esclusivo per la figura femminile, come sottolinea Luce Irigaray<sup>15</sup>. Esempio, in questo contesto, è la definizione del clitoride come piccolo pene.

Anche la studiosa Gayatri Chakravorty Spivak, riguardo la liberazione sessuale della donna, insiste sull'importanza del clitoride, che non ha a che fare con la riproduzione<sup>16</sup>. Tradizionalmente, infatti, questa parte dei genitali femminili viene ignorata, non solo dalla cultura patriarcale, per le ragioni di sottomissione della donna di cui sopra, ma addirittura dalla scienza. Fino a quando studi più recenti sull'anatomia dei genitali femminili, il primo dei quali è O'Connell H. (2005)<sup>17</sup>, non hanno evidenziato come si tenda spesso a ignorare o rappresentare molto scarsamente la presenza del clitoride, organo che favorisce il piacere alla donna.

Secondo Mulvey, l'accezione del femminile come mancante e in difetto, potrebbe portare l'inconscio maschile a risolvere il problema della *differenza sessuale* attraverso due diversi espedienti: da una parte il *voyeurismo*, ovvero il voler ribadire una volontà di controllo sull'oggetto dello sguardo per soggiogare l'alterità della donna con una punizione, che, nell'esempio del cinema di Josef von Sternberg<sup>18</sup> sarebbe raggiunto tramite la creazione di un rapporto erotico diretto del pubblico con l'immagine sullo schermo; e dall'altra il *feticismo*, chiamato *scopofilia feticista*: in questo caso, viene innalzata la bellezza fisica del destinatario dello sguardo, «trasformandolo in qualcosa di soddisfacente per sé stesso»<sup>19</sup>. Questo secondo espediente sarebbe rintracciabile nei film

---

<sup>14</sup> PRAVADELLI, V., [a cura di], *Cinema e piacere visivo*, Roma, Bulzoni Editore, 2013, pagg. 36-37.

<sup>15</sup> FANARA G., GIOVANNELLI F., *Eretiche ed erotiche*, Napoli, Liguori, 2004, pag. 89.

<sup>16</sup> *Ivi*, 2004, pag. 219.

<sup>17</sup> O'CONNELL H., *Anatomy of the clitoris*, The Journal of Urology, 2005.

<sup>18</sup> In particolare, Mulvey si riferisce a due dei sette film del regista appartenenti al ciclo con protagonista l'attrice Marlene Dietrich: *Marocco (Morocco)*, 1930 e *Disonorata (Dishonored)*, 1931).

<sup>19</sup> MULVEY, L. *Piacere visivo e cinema narrativo (1975)*, in PRAVADELLI V. [a cura di], *Cinema e piacere visivo*, cit., pag. 37.

di Alfred Hitchcock<sup>20</sup>. L'autrice, infine, sottolinea come i meccanismi voyeuristici e feticistici esaminati non siano intrinseci al film di per sé, ma il mezzo cinematografico gli permetta di esistere attraverso la forma costituente della stessa sala cinematografica: ambiente che prevede che la visione delle vicende sullo schermo da parte degli stessi spettatori risulti spesso voyeuristica<sup>21</sup>.

Nonostante l'attenzione dimostrata da Mulvey nello specificare che non si tratti di caratteristiche intrinseche ai film di per sé, *Piacere visivo e cinema narrativo* necessitò di diversi anni per affermarsi nel campo degli stessi studi di genere. Negli stessi anni, infatti, le studiose Pam Cook e Claire Johnston stavano sviluppando la teoria del cosiddetto *progressive text*<sup>22</sup>. Secondo questa posizione, il cinema classico hollywoodiano non sarebbe un sistema chiuso, o «“ontologicamente” patriarcale, sia nelle forme della rappresentazione che della ricezione»<sup>23</sup>, come invece lo intendeva Mulvey. Cook e Johnston propongono diversi esempi di un “contro-cinema” all'interno dello stesso cinema hollywoodiano: i film delle uniche due registe di quel periodo, Dorothy Arzner e Ida Lupino, rispondono, chiaramente, agli interessi della critica femminista. In *Dance, Girl Dance* di Arzner (1940), in particolare, lo sguardo sovversivo della donna ha ricevuto molta attenzione da parte di questa linea di ricerca. Questa tesi ha rappresentato una delle poche alternative forti all'interpretazione di Mulvey.

Come si può notare dagli esempi portati da Mulvey a sostegno della propria tesi, bisogna ricordare che l'autrice, come di consueto in quegli anni all'interno della *Feminist Film Theory*, si occupa soprattutto dello studio del cinema classico americano. Nonostante ciò, il suo lavoro di ricerca può risultare di vitale importanza nell'era attuale dei *mass media* e della pubblicità odierna, poiché si è costantemente pervasi da immagini sessualizzanti e oggettivanti nei confronti delle donne.

---

<sup>20</sup> L'autrice cita le seguenti pellicole: *La donna che visse due volte* (*Vertigo*, 1958), *La finestra sul cortile* (*Rear window*, 1954), e *Marnie* (*Id.*, 1964).

<sup>21</sup> MULVEY, L. *Piacere visivo e cinema narrativo* (1975), in PRAVADELLI V. [a cura di], *Cinema e piacere visivo*, cit., pagg. 36-37.

<sup>22</sup> PRAVADELLI, V., [a cura di], cit., pagg. 17-19.

<sup>23</sup> *Ivi*, pag. 17.

Nel sotto capitolo a seguire sarà approfondito il concetto di feticcio e la lettura che ne propone Fusillo. Inoltre, verranno introdotte le problematiche che possono verificarsi rappresentando il corpo femminile attraverso il *male gaze* sul grande schermo. Soprattutto, attraverso alcuni esempi, si proverà a comprendere con quale margine questo fenomeno possa influenzare la rappresentazione di scene intime tra donne.

### ***CAPITOLO 1.1.: Il feticcio e la rappresentazione del corpo femminile (e dell'intimità tra donne) sul grande schermo***

Nell'introduzione al proprio libro Massimo Fusillo incomincia tracciando una concisa ma accurata storia del termine "feticcio". La parola deriva dal latino *feticium*, ovvero contraffazione, finzione. Mutuando la definizione marxista, secondo cui il feticcio sarebbe la contraffazione di uno stato primordiale di equilibrio perso, e quella freudiana di strumento in grado di sopperire alla *paura di castrazione*; Fusillo considera il feticcio come la sostituzione di una «totalità originale e originaria che si sa non c'è mai stata e non si cerca più». Questa onnipresenza del *feticcio* lo rende smaterializzato e "spettralizzato" nell'era attuale<sup>24</sup>. A differenza di Orlando, poi, che vedeva il feticcio come un esempio di «ritorno del represso»<sup>25</sup> all'interno di una perversione individuale, Fusillo propone di considerare questo fenomeno in maniera più ampia e intermediale.

Se è vero che, come mostrava Mulvey nel cinema classico americano, il corpo della donna è sempre stato un feticcio su cui lo sguardo maschile poteva sfogare le proprie insicurezze, è anche vero che negli oltre quarant'anni che ci separano dalla pubblicazione di *Piacere visivo e cinema narrativo* (1975) il panorama televisivo-cinematografico non abbia subito importanti cambiamenti.

Molto spesso, soprattutto nel cinema categorizzato come *mainstream*, permangono delle problematiche nella rappresentazione dei personaggi femminili. A cominciare dal loro numero in rapporto alla presenza di altrettanti personaggi maschili.

---

<sup>24</sup> ZATTI S., *L'universo degli Studies: gli studi culturali* in BRUGNOLO S., COLUSSI D., ZATTI S., ZINATO E., [a cura di] cit., p. 28.

<sup>25</sup> *Ivi*, pp. 404.

Si pensi, ad esempio, agli Universi *Marvel* o *DC*, dove spesso nei tropi narrativi degli anni passati i ruoli assegnati alle donne siano quelli di *donzella in difficoltà*, quindi da salvare, e di conseguenza *ricompensa* per l'eroe in caso di vittoria.

Un esempio di questi meccanismi narrativi a dir poco anacronistici può essere rintracciato nella storia di Spider-Man. I fumetti, scritti negli anni Sessanta, sono stati adattati ciclicamente in tante versioni cinematografiche differenti. Fin dai fumetti si possono riscontrare dei buchi narrativi, soprattutto nella scrittura dei personaggi femminili e nelle motivazioni delle loro azioni. Ad esempio, la morte di Gwen Stacy, primo interesse amoroso del supereroe, segna una svolta nella storia di Peter Parker, “permettendogli” di andare avanti con la propria vita e conoscere Mary Jane Watson. La morte del personaggio femminile, quindi, è utile alla narrazione solo nel momento in cui rende possibile un cambiamento nel destino del protagonista maschile. Tuttavia, lo stesso trattamento non è riservato alle figure maschili: quando queste muoiono, infatti, come ad esempio lo zio di Peter, Ben, si sottolinea il fatto che sia successo per un “bene superiore”; in quella circostanza, lo zio aveva cercato di combattere un ladro. Ancora, nello stesso numero in cui avviene la morte di Gwen, poco prima moriva suo padre, il Comandante Stacy, sacrificando sé stesso per permettere la sconfitta del nemico come lo zio Ben. La differenza tra la morte della ragazza e quella dei due uomini, come poc’anzi accennato, risiede quindi nella modalità con cui le tre morti vengono presentate: a differenza delle controparti maschili, Gwen muore senza *agency*, ovvero senza possibilità di scelta né di libero arbitrio.

Nel primo adattamento cinematografico<sup>26</sup> non è presente la figura di Gwen Stacy, ma vi è quella di Mary Jane Watson. Durante il corso del film, la ragazza viene messa in pericolo e funge da “damigella da salvare” nella narrazione affinché venga salvata dall'eroe. In ultima analisi, si tratta anche in questo caso, quindi, di un personaggio usato unicamente per lo sviluppo del protagonista.

La narrazione sembra essere diversa per i film successivi, si pensi *in primis* al ciclo di film che iniziano nel 2012 con *The Amazing Spider-Man*<sup>27</sup>, dove le donne, a

---

<sup>26</sup> Si faccia riferimento al film *Spider-Man* (S. RAIMI, 2002), con protagonisti Tobey Macguire (Spider-Man) e Kirsten Dunst (Mary Jane Watson).

<sup>27</sup> *The Amazing Spider-Man* (M. WEBB, 2012) con Andrew Garfield nei panni di Spider-Man ed Emma Stone in quelli di Gwen Stacy.

partire dalla protagonista femminile della pellicola Gwen Stacy, sono rappresentate in modo più realistico, nonché in chiave femminista. Gwen è una persona che dimostra di essere più intelligente del protagonista maschile e in grado di fronteggiare i nemici senza bisogno di aiuto, anzi è lei che si prodiga per aiutare Peter a sconfiggerli, e nel secondo film<sup>28</sup>, è addirittura tutto suo il merito della vittoria contro Elettro. Tuttavia, come nei film precedenti, è messa in pericolo da un altro nemico senza una motivazione apparente, dato che l'antagonista di turno era appena stato sconfitto, e in questo caso finisce addirittura per morire perché Peter non riesce a salvarla in tempo. Anche in questo esempio, infatti, la figura di MJ serve unicamente a far progredire la storia di Spider-Man.

Per quanto riguarda l'ultima serie di tre film, che inizia nel 2017 con *Spider-Man: Homecoming*<sup>29</sup>, il contesto iniziale si avvicina molto ai film del ciclo di *The Amazing Spider-Man* in quanto il personaggio di Liz, ovvero l'interesse amoroso iniziale di Peter, viene messa in pericolo dalle azioni del nemico di Spider-Man. Inoltre, in questo film come nei sequel<sup>30</sup>, gli amici di Peter, Michelle (MJ) Jones e Ned Leeds, nonostante non abbiano capacità soprannaturali, riescono ad aiutare il supereroe. Anzi, in molti casi, se non fosse per loro, Spider-Man non riuscirebbe a portare a termine le proprie missioni. Sebbene nel terzo film della serie la morte della zia May sostituisca quella dello zio Ben, facendo comprendere a Peter l'importanza di prendersi le proprie responsabilità; si ripropone ugualmente per altri versi lo schema narrativo utilizzato per i film precedenti: nel secondo film MJ si trova in una situazione di pericolo con Ned e altri compagni di classe di Peter e nel terzo film si ritrova a cadere nel vuoto in attesa di essere salvata da Spider-Man. Anche se la *donzella in pericolo*, in questo caso, non muore, alla fine del film lei e Ned esperiscono una sorta di "morte virtuale" perché Spider-Man è costretto a far sì che lui sia cancellato dalla loro memoria.

Sembra si possa affermare, quindi, che se i personaggi femminili a mano a mano che passa il tempo divengono più indipendenti e capaci di difendersi, lo schema narrativo

---

<sup>28</sup> *The Amazing Spider-Man: Rise of Electro* (M. WEBB, 2014).

<sup>29</sup> *Spider-Man: Homecoming* (J. WATTS, 2017). In questo film Tom Holland interpreta il ruolo di Peter Parker e Laura Harrier quello di Liz Allan. Jacob Batalon recita nel ruolo di Ned Leeds, e Zendaya in quello di Michelle (MJ) Jones. Nonostante il soprannome in onore di Mary Jane Watson, questo personaggio non presenta alcun collegamento con la MJ dei film precedenti.

<sup>30</sup> *Spider-Man: Far From Home* e *Spider-Man: No Way Home* (J. WATTS, rispettivamente 2019 e 2021).

e di potere che li vuole relegare ad un ruolo di *donzella in pericolo* non accenni a cambiare. L'acclamato regista Martin Scorsese, a questo proposito, ha dichiarato in un'intervista per il *The New York Times* del 4 Novembre 2019 che i film *Marvel* non sarebbero cinema in quanto: «*The pictures are made to satisfy a specific set of demands, and they are designed as variations on a finite number of themes. They are sequels in name but remakes in spirit*»<sup>31</sup>. Anche se, personalmente, non si condivide l'esclusione di questo genere di film dal contesto mediale, la definizione che si dà di queste opere sembra poter risultare calzante.

La situazione cambia, invece, se si guarda ai film del ciclo *Spider-Man: into the Spider-verse*<sup>32</sup> iniziata nel 2018. In questo film vi sono differenti versioni "alternative" di *Spider-Man* provenienti da altrettanti universi. Tra queste anche *Spider-Woman*, ovvero Gwen Stacey. Costei risulta essere molto più capace di Miles Morales, lo *Spider-Man* protagonista, tanto da divenire una sua mentore. Tuttavia, anche in questo caso vi è una breve scena in cui Gwen cade nel vuoto e deve essere salvata da Miles. La differenza rispetto alle altre versioni dei film è che l'*audience* è consapevole del pericolo minore a cui *Spider-Woman* è sottoposta in quanto dotata di superpoteri.

Rimanendo all'interno dei film dell'*MCU*<sup>33</sup>, la sessualizzazione e l'oggettivazione dei corpi avviene per entrambi i sessi. Il *male gaze*, infatti, non risparmia né uomini né donne. Attraverso, ad esempio, i vestiti che gli attori e le attrici indossano, o la stessa cinecamera, e di conseguenza l'intenzione del o della regista, si tende a sessualizzare ed oggettivare i personaggi presenti sullo schermo, secondo le logiche di potere insite allo sguardo maschile.

Nel caso in cui le donne siano delle supereroine, però, dispongono di maggiore *agency* e sono rappresentate più frequentemente come forti ed indipendenti rispetto alle donne senza super poteri. Esempio eloquente può ritrovarsi nel personaggio di Black Widow (Vedova Nera), ovvero l'ex spia sovietica Natasha Romanoff, interpretata

---

<sup>31</sup> Traduzione a cura dell'autrice. "Le immagini sono fatte per soddisfare uno specifico set di richieste, e sono designate come una variazione di un numero finito di temi. Sono *sequel* nel nome ma *remakes* nello spirito."

<sup>32</sup> *Spider-Man: Into The Spider-Verse* (B. PERSICETTI, P. RAMSEY, R. ROTHMAN, 2018).

<sup>33</sup> Marvel Cinematic Universe.

dall'attrice Scarlett Johansson.

Se è vero che, come ricorda la stessa attrice<sup>34</sup>, all'inizio delle sue apparizioni nel *Marvel Cinematic Universe*<sup>35</sup>, il suo personaggio era ipersessualizzato, non solo dalla scrittura scenografica e registica, ma soprattutto dalle battute del protagonista (Robert Downey Jr.) nei suoi confronti, dieci anni dopo, arrivando alla fine dell'arco narrativo di questo personaggio, *Vedova Nera* appare una figura, ma soprattutto una donna, completamente diversa.

Se si mette a confronto la sua morte in *Avengers: Endgame* (A. e J. Russo, 2019)<sup>36</sup> con quella di Gwen Stacy in *The Amazing Spiderman: rise of Electro* (M Webb, 2014) si può sicuramente notare come Vedova Nera si prodighi nel sacrificarsi a beneficio dell'amico e compagno di squadra Occhio di Falco (Jeremy Renner) e trovi in questo modo una possibilità di scegliere del proprio futuro, che in precedenza non le era mai stata concessa. Una facoltà che solitamente in questo tipo di narrativa non è riservata ai personaggi femminili.

Se è vero che negli anni sono stati fatti diversi passi avanti nella rappresentazione della figura femminile nel cinema *mainstream*, bisogna tenere a mente che queste storie spesso derivano da fumetti scritti ormai molto tempo fa. Si può affermare, quindi, che è possibile riformulare le opere antiche in base alla sensibilità odierna. Anzi, questo processo apporta, la maggior parte delle volte, verosimiglianza alle vicende narrate.

Restringendo maggiormente il focus della rappresentazione femminile nel dettaglio, e prendendo ad esempio il tema dell'intimità fra donne sul grande schermo, si può notare come spesso risultino di gran lunga più conosciuti e apprezzati dal pubblico i

---

<sup>34</sup> Scarlett Johansson, in un'intervista per *Collide* dichiara: "Si e ad un certo punto Tony si riferisce a lei come se fosse pezzo di carne, e forse in quel momento sembrava davvero un complimento. Perché il mio pensiero era diverso. La mia autostima è stata probabilmente messa alla prova rispetto a quel tipo di commento, ma ora la situazione sta cambiando. Oggi le donne stanno ricevendo un messaggio molto più positivo, è stato incredibile far parte di quel cambiamento ed essere in grado di superare quella vecchia visione e progredire. Penso che sia bello evolvere".

<sup>35</sup> Si faccia riferimento al film *Iron-Man 2* (J. Favreau, 2010), dove Robert Downey Junior interpreta il protagonista Iron-Man, ovvero il miliardario Tony Stark.

<sup>36</sup> *Avengers: Endgame* (A. e J. RUSSO, 2019). In questo film Scarlett Johansson interpreta la supereroina Black Widow (Vedova Nera) mentre Jeremy Renner è Occhio di Falco.

film girati secondo il *male gaze* teorizzato da Laura Mulvey.

Esempio eloquente nonché, tra i film che trattano di storie saffiche, uno dei film più noti sia per il pubblico che per la critica è sicuramente *La vie d'Adèle* (A. Kechiche, 2013).

Nel capitolo di approfondimento sull'oggetto porno<sup>37</sup>, Fusillo racconta come la produzione in serie di feticci degli organi sessuali di Cassie Wright abbia contribuito a svalutare i corpi originali delle persone<sup>38</sup>. Si prenda, per esempio, il film citato poc'anzi. Durante le riprese le attrici Léa Seydoux e Adèle Exarchopoulos indossarono delle protesi vaginali finte a sostituire gli organi sessuali veri<sup>39</sup>. Questi possono a tutti gli effetti essere considerati dei feticci, secondo la definizione che ne dà Fusillo. A prescindere da questo particolare aneddoto di produzione, il film ha sollevato molte perplessità tra la critica, soprattutto riguardo alle scene intime tra le due protagoniste. Il dibattito si è acceso fin dalla presentazione del film al Festival di Cannes nel 2013, dove l'opera vinse la Palma d'oro per la miglior regia e la miglior interpretazione. Nonostante la vittoria, a partire da Jul' Maroh, ovvero il co-sceneggiatore del film e autore della *graphic novel* "Il blu è un colore caldo"<sup>40</sup>, da cui la pellicola prende spunto. Maroh ha dichiarato di aver visto «*a brutal and surgical display, exuberant and cold, of so-called lesbian sex, which turned into porn, and made me feel very ill at ease*»<sup>41</sup>. Le critiche si sono susseguite in maniera serrata: le perplessità, fomentate in particolar modo dalla critica statunitense, riguardano specificatamente la modalità con cui sono state trattate le scene erotiche, la quantità e la lunghezza temporale delle stesse<sup>42</sup>. All'interno dei 180 minuti di durata della pellicola, infatti, si contano ben cinque scene intime tra Adele (Adèle Exarchopoulos) ed Emma

---

<sup>37</sup> FUSILLO M., *l'oggetto porno* in FUSILLO M., *Feticci. Letteratura, cinema, arti visive*, Bologna, Il mulino, 2012, pagg. 180-181.

<sup>38</sup> L'autore cita il libro *Gang Bang* di Chuck Palahniuk, nel quale si racconta della riproduzione seriale dell'organo sessuale della protagonista.

<sup>39</sup> Léa Seydoux stessa lo dichiara in un'intervista con Anne Thompson: "*Cannes-Winning Stars of 'Blue is the Warmest Color' Talk Controversy*, Kechiche "It's a blind trust" dove dice «There are secrets and fabrications everywhere. It's a movie, it's fake: we had fake pussies» Indiewire, October 23, 2013.

<sup>40</sup> MAROH J., *Le blue est un couleur chaude*, Glénat, 2010.

<sup>41</sup> "Un'esibizione brutale e chirurgica, esuberante e fredda, del cosiddetto sesso lesbico, che si è trasformato in porno, e mi ha fatto sentire molto a disagio".

<sup>42</sup> WILLIAMS L., *Cinema's sex acts*, in *Film quarterly*, Vol. 67, N. 4 (Estate 2014), pag. 10.



(Léa Seydoux); la più lunga arriva addirittura a sfiorare i nove minuti consecutivi<sup>43</sup>.

Fusillo intende il dettaglio come un elemento indispensabile del feticcio: non si tratta solo di una caratteristica prettamente tecnica di ripresa cinematografica, ma anche dell'oggetto-feticcio che di per sé deve essere realizzato accuratamente. Dal punto di vista tecnico, nonostante nel caso specifico de *La vie d'Adèle* a riprese ravvicinate siano preferiti campi totali che includano entrambe le protagoniste<sup>44</sup>, nell'insieme questa ripetuta esposizione dei corpi nudi conferisce un perfetto esempio di *male gaze* esercitato da parte del regista.

Questa presa di posizione risulta particolarmente inadeguata se si considera l'origine fumettistica della storia narrata. Come accennato poc'anzi, le critiche allo sguardo maschile sono partite dallo sceneggiatore e autore della *graphic novel* originale Jul' Maroh.

Come sottolinea Williams (2014), infatti, confrontando l'opera originale con il derivato cinematografico, si nota che, benché le scene intime siano presenti in entrambi i casi, si tratti di una rappresentazione che differisce sotto diversi punti di vista. Come prima differenza, si può notare che, mentre, come constatato nel film i corpi siano interamente compresi nei *frame*, in Maroh siano sempre raffigurati in modo parziale poiché "tagliati" dalle vignette. Inoltre, se in *Kechiche* gli organi genitali, anche se sostituiti da protesi, sono visibili, nella *graphic novel* non sono altrettanto espliciti<sup>45</sup>. Williams, tuttavia, dopo un'accurata analisi delle scene erotiche in *La vie d'Adèle*, suggerisce di definirle «relatively explicit»<sup>46</sup>, in quanto l'esplicitazione degli organi genitali non basterebbe a categorizzare un film come pornografico. La studiosa continua confrontando le scene di sesso con le altre presenti nel film e riscontra che i *dettagli* di parti del corpo ravvicinate, che solitamente sarebbero rintracciabili nella pornografia, si ritrovano in scene di ballo o in cui le protagoniste, soprattutto Adele, mangiano o manifestano<sup>47</sup>.

---

<sup>43</sup> *Ibid.*

<sup>44</sup> *Ivi*, pag. 16.

<sup>45</sup> WILLIAMS L., *Cinema's sex acts*, in *Film quarterly*, Vol. 67, N. 4 (Estate 2014), pag. 15.

<sup>46</sup> Relativamente esplicito.

<sup>47</sup> WILLIAMS L., *Cinema's sex acts*, in *Film quarterly*, Vol. 67, N. 4 (Estate 2014), pag. 14.

Ciononostante, in ultima analisi, non si può negare che questa rappresentazione delle scene erotiche non sia costituita e realizzata per il *male gaze*.

Si esaminerà, a breve, un altro film a tematica saffica che, seppur meno conosciuto dal pubblico e dalla critica, pone altrettanti quesiti riconducibili alla differenza tra la realizzazione dello stesso in base alla storia originale. Si tratta di *Ride or die* (Kanojō, R. HIROKI, 2021)<sup>48</sup> tratto da un *manga* intitolato *Gunjō* della giapponese Ching Nakamura<sup>49</sup>.

Nel *manga* da cui il film prende ispirazione, vi sono fin da subito precisi riferimenti alla sessualità delle protagoniste. Tuttavia, le scene che coinvolgono eroticamente le due donne sono rappresentate in modo differente, anche se esplicite. Ad esempio, i corpi sono mostrati, come nel caso della *graphic novel* di Jul' Maroh, in modo parziale e senza esporre i genitali.

A prescindere da questo, che è solo uno degli aspetti della narrazione, nell'opera originale le personalità delle due donne e le vicende che superano insieme durante il corso della storia risultano estremamente più approfondite. È possibile affermare, da un certo punto di vista, che è come se l'autrice del *manga* utilizzi lo sguardo femminile per guardare alle protagoniste come persone nella loro totalità, con tutti i pregi e i difetti del caso. Nonostante Nakamura sia anche coautrice della sceneggiatura di *Ride or Die*, la prospettiva iniziale differisce dal fumetto al film perché, trattandosi nel primo caso di un'opera più corposa, Nakamura avrebbe avuto più spazio per rendere esplicite le motivazioni delle azioni dei vari personaggi.

Bisogna, però, tenere presente che la storia originale non è delle più rosee. Si tratta di una storia di dipendenza affettiva e manipolazione all'interno di una relazione tossica tra le due protagoniste. E la scena erotica finale, proprio perché si tratta di una scena esplicita ed elementare, intende far percepire appieno questo rapporto malsano.

Va, infatti, sottolineato come il film sia uno dei pochi, all'interno del contesto mediatico odierno, a trattare tematiche o personaggi *queer* in modo veritiero, e non edulcorato. Si è soliti pensare alle storie con protagonisti o tematiche LGBTQI+ in modo da far sì che si concludano con un lieto fine, o comunque romanticizzandole, tramite l'erroneo presupposto che non vi possano essere problematiche serie e complesse. Questo

---

<sup>48</sup> HIROKI R., *Kanojo* (Ride or Die), Giappone, 2021.

<sup>49</sup> NAKAMURA C., *Gunjō* (*Ultramarine*), Shogakukan, Giappone, 2007.

è quello che si intende per *depersonalizzazione* della comunità *queer*.

Una tale novità nel panorama mediatico odierno può sicuramente essere annoverata tra i meriti della *mangaka* che ha scritto e disegnato la storia originale.

Per concludere, quindi, si può notare come lo sguardo registico all'interno di questa pellicola, se anche rende l'opera un esemplare perfetto di spietato *male gaze*, nel contesto di questo film in particolare, questo aspetto può servire a far percepire appieno la crudezza della storia narrata.

### ***Conclusioni:***

In questo primo capitolo si è cercato di definire dal punto di vista teorico il concetto di *male gaze* introdotto nel 1975 da Laura Mulvey con il saggio *Visual pleasure and narrative cinema*.

Per fare questo, inizialmente sono state introdotte le linee di ricerca generali in cui si muoveva la *Feminist Film Theory*, ovvero il gruppo di ricerca di cui Mulvey era un'esponente di spicco.

Per derubricare al meglio lo *sguardo maschile* si sono esaminati gli effetti che tale prospettiva può comportare sulla narrazione cinematografica e, allo stesso tempo, sulla spettatorialità del mezzo.

Infine, nell'approfondimento sulla rappresentazione del corpo femminile all'interno del paragrafo 1.1., attraverso l'analisi che Fusillo fa del Feticcio e diversi esempi di utilizzo del *male gaze* in pellicole recenti, si è cercato di comprendere in quale misura questo fenomeno possa influenzare la rappresentazione delle scene intime tra donne.

Nel capitolo a seguire, tramite l'analisi di alcuni fra i testi di studiose del valore di De Lauretis e Stacey, si cercherà di comprendere se il cosiddetto *female gaze* possa eventualmente rappresentare una valida alternativa al *male gaze* affrontato in questo primo capitolo.



## ***CAPITOLO 2: Il female gaze, ovvero un linguaggio di uguaglianza***

In questo secondo capitolo, tramite l'analisi di riflessioni e testi prodotti dalla critica cinematografica di orientamento femminista ed in particolare dalla studiosa Teresa De Lauretis<sup>50</sup>, si tenterà di comprendere se il cosiddetto *female gaze* possa rappresentare una valida alternativa al *male gaze*, così come è stato introdotto da Laura Mulvey<sup>51</sup> e affrontato nel capitolo precedente.

Con questo intento, *in primis* verrà tracciata brevemente la presenza del linguaggio femminile nel contesto della storia del linguaggio e della letteratura. Si punterà, quindi, la lente di ingrandimento sul mondo del cinema e, dopo aver scandagliato le diverse opinioni di teoriche della statura di Teresa De Lauretis o di Giulia Fanara riguardo alla regia dal punto di vista dello sguardo femminile, si proverà a dare una definizione di *female gaze*.

Successivamente, nel capitolo 2.1. verranno prese in considerazione in modo specifico le ricerche che, a partire da Jackie Stacey, hanno approfondito le relazioni omoerotiche tra donne e che costituiscono lo studio del cosiddetto *lesbian gaze*. Saranno, quindi, analizzati, ulteriori testi prodotti da Teresa de Lauretis per provare a definire lo *sguardo lesbico*.

Come esplicitato nel precedente approfondimento sulla rappresentazione della donna nel cinema, oramai il *male gaze* risulta talmente “normalizzato” tanto nei media quanto nella vita di tutti i giorni, che si tende ad assimilarlo allo sguardo della società *in toto*. Dello stesso avviso è la regista canadese e Professoressa allo *Sheridan College* di Toronto Zoe Dirse che, in un testo del 2013<sup>52</sup>, precisa che: «*Not only is the gaze male, but it is also generally the gaze of a white middleclass male as those who enter the profession are usually from the wealthier classes, with access to education or contacts within the*

---

<sup>50</sup> DE LAURETIS T., *Alice doesn't: feminism, semiotics, cinema*, Londra, Macmillan, 1984.

<sup>51</sup> MULVEY, L. *Piacere visivo e cinema narrativo (1975)*, in PRAVADELLI V. [a cura di], *Cinema e piacere visivo*, Roma, Bulzoni Editore, 2013, pagg. 29-44.

<sup>52</sup> DIRSE Z., *Gender in cinematography: Female gaze (eye) behind the camera* in «Journal of Research in Gender Studies», Vol. 3, n. 1, Addleton Academic Publishers, gennaio 2013, pagg. 15-25.

*industry*»<sup>53</sup>. L'autrice, quindi, non si stupisce del fatto che chiunque sia al di fuori di questa ristretta categoria si debba scontrare con diversi ostacoli, come ad esempio il rifiuto della propria prospettiva innovativa, abusi o intolleranza, prima di poter riuscire ad entrare nell'industria cinematografica. Una delle modalità di accesso al mercato è la collaborazione con altre persone che condividano gli stessi ideali. Per questo motivo, è comune che donne lavorino ai film realizzati da altre donne o che le minoranze lavorino con persone della stessa comunità. Un esempio che Dirse propone è quello del regista afroamericano Spike Lee che realizza i propri film esclusivamente con un *cameraman* afroamericano<sup>54</sup>.

Tornando alla questione femminile di interesse primario in questo testo, un gruppo di donne che ha lavorato insieme, sostenendosi a vicenda e unendo le forze, ha creato una nuova opzione al di là dello sguardo maschile: si tratta del movimento femminista e, per quanto riguarda in modo specifico il cinema, della critica femminista citata nel precedente capitolo.

Sergio Zatti<sup>55</sup> ricorda che all'interno della critica femminista, da Julia Kristeva a Luce Irigaray, passando per Hélène Cixous, diverse studiose si interrogarono sulla natura della *voce femminile*. Le studiose concordano sul fatto che si tratti di una voce troppo spesso erosa, cancellata o affievolita dall'ordine patriarcale e dalla sua struttura linguistica. Nello specifico, secondo Kristeva, si tratterebbe di una reminiscenza del rapporto bambino-madre da riscoprire attraverso il suono non-mediato, onomatopoeico e ritmico, che caratterizza la fase preedipica dell'infanzia. Cixous propone la creazione di una *écriture féminine*<sup>56</sup> che sia predisposta a praticare la molteplicità, l'eterogeneità, e la differenza di una «voce materna» originaria che sarebbe insita nel corpo femminile. Infine, Irigaray

---

<sup>53</sup> Traduzione a cura dell'autrice. "Non solo si tratta di uno sguardo maschile, ma è anche solitamente lo sguardo di un uomo bianco appartenente alla classe media in quanto chi accede alla professione è in genere appartenente alle classi più benestanti, con accesso all'educazione o contatti nell'industria".

<sup>54</sup> DIRSE Z., *Gender in cinematography: Female gaze (eye) behind the camera* in «Journal of Research in Gender Studies», cit., pag. 17.

<sup>55</sup> ZATTI S., *L'universo degli Studies: gli studi di genere* in BRUGNOLO S., COLUSSI D., ZATTI S., ZINATO E., [a cura di] *La scrittura e il mondo. Teorie letterarie del Novecento*, Roma, Carocci Editore, 2016, pagg. 345-362.

<sup>56</sup> Traducibile come scrittura femminile.

immagina un *parler femme* che sia in grado di «eccedere e disturbare il *logos fallocentrico*»<sup>57</sup>. In definitiva, Irigaray propone una visione del mondo dove le donne siano libere di autorappresentarsi, senza essere necessariamente sottoposte allo sguardo maschile<sup>58</sup>.

Tornando all'ambito cinematografico, cosa succede, quindi, quando è una donna a stare dietro alla macchina da presa? O, citando Teresa De Lauretis, quando una donna fa da specchio a un'altra<sup>59</sup>?

All'interno del volume *Eretiche ed Erotiche* il critico Serge Daney sostiene che, se la cinefilia è il gioco di un bambino cresciuto che scava nella propria memoria, quando dietro alla macchina da presa si trova una donna non si gioca più<sup>60</sup>. Questo perché Daney intende il cinema femminile come uno spazio adulto e perciò libero dalla *scopofilia* di cui parlava Mulvey.

Si ritiene, però, opportuno precisare che, come suggerito prima, così come non tutti gli uomini adottano necessariamente lo sguardo maschile, così non basta essere nata donna o esserlo diventata per possedere lo sguardo femminile. In definitiva, non bisogna cadere nell'errore di assegnare caratteristiche dello sguardo del o della regista basandosi unicamente sul loro genere di appartenenza o di elezione. Non per nulla, infatti, gli sguardi in questione si chiamano *maschile* e *femminile*, proprio perché questi aspetti, essendo caratteristiche psichiche non dettate dalla biologia, possono essere esperiti in misura diversa in tutte le persone, a prescindere dal loro genere.

Alla domanda di De Lauretis la studiosa Federica Giovanelli risponde auspicando la costituzione di un «Cinema delle donne» che possa essere adulto e ribaltare il linguaggio cinematografico pensato e utilizzato *in primis* dagli uomini per comunicare, come desiderava Luce Irigaray nei confronti del *parler femme*. Bisogna istituire, quindi, un

---

<sup>57</sup> ZATTI S., *L'universo degli Studies: gli studi di genere* in BRUGNOLO S., COLUSSI D., ZATTI S., ZINATO E., [a cura di] *La scrittura e il mondo. Teorie letterarie del Novecento*, cit., pag. 353.

<sup>58</sup> WILLIAMS L., «*Qualcos'altro oltre che madre*»: amore sublime e il melodramma materno in FANARA G., GIOVANNELLI F., *Eretiche ed erotiche*, Napoli, Liguori, 2004, pagg. 373-406.

<sup>59</sup> DE LAURETIS T., *Alice doesn't: feminism, semiotics, cinema*, cit., pagg. 12-36.

<sup>60</sup> GIOVANNELLI F., *Imparando a demolire la casa paterna: gli strumenti di sempre dismessi*, in FANARA G., GIOVANNELLI F., *Eretiche ed erotiche*, cit., pagg. 22-23.

«contro linguaggio» nuovo che restituisca la voce alle donne: per fare questo, si dovrà rendere visibile l'invisibile, ovvero lo spazio invisibile dell'inquadratura e il *fuori campo*, e allo stesso tempo rendere udibile la voce femminile, spesso senza potere e relegata ai margini<sup>61</sup>.

De Lauretis preferisce parlare di «cinema femminista» e, al contrario di Daney, non vi percepisce una mancanza di desiderio: per l'autrice, il cinema *in toto* è accomunato dal piacere visivo, ovvero quella che Mulvey definiva la pulsione scopica, che ben si sposa con l'eredità della tradizione narrativa classica. De Lauretis, quindi, è convinta che il desiderio di provare piacere nel guardare sia riscontrabile tanto negli spettatori quanto nelle spettatrici. La differenza risiederebbe nel fatto che la scelta di oggetti e modalità di visione, piacere e significato del cinema sia stata sempre dettata dalle ideologie patriarcali e dalle convenzioni sociali, che progressivamente sono andati a convergere nel *male gaze*<sup>62</sup>.

È importante ricordare, a questo punto, quanto la sistematica oppressione ed esclusione delle donne abbiano da sempre connotato la storia dell'umanità. Nel capitolo sugli studi di genere all'interno del manuale *La scrittura e il mondo. Teorie letterarie del Novecento* l'autore, Sergio Zatti, sottolinea come l'oppressione femminile da parte dell'uomo sia considerata «la matrice di ogni relazione di potere, un modo primario ma storicamente censurato per significare ogni altra gerarchia» nel pensiero femminista<sup>63</sup>.

In un contesto in cui la donna viene ripetutamente oggettificata e silenziata, l'uomo, unico agente dotato di libertà, si ritroverebbe ad essere necessariamente la sola e unica *misura del desiderio*, per dirla con De Lauretis. Il punto di svolta nella teoria dell'autrice, da cui un cinema femminista dovrebbe ripartire, quindi, risiederebbe nella costruzione di «*another (object of) vision and the conditions of visibility for a different social subject*»<sup>64</sup>. Tuttavia, De Lauretis non concorda con la sola sovversione del linguaggio patriarcale, in

---

<sup>61</sup> GIOVANNELLI F., *Imparando a demolire la casa paterna: gli strumenti di sempre dismessi*, GIOVANNELLI F., *Eretiche ed erotiche*, cit., pagg. 40.

<sup>62</sup> DE LAURETIS T., *Imaging* in DE LAURETIS T., *Alice doesn't: feminism, semiotics, cinema*, cit., pagg. 67-68.

<sup>63</sup> ZATTI S., *L'universo degli Studies: gli studi di genere* in BRUGNOLO S., COLUSSI D., ZATTI S., ZINATO E., [a cura di] *La scrittura e il mondo. Teorie letterarie del Novecento*, cit., pagg. 351-352.

<sup>64</sup> Traduzione a cura dell'autrice. «Un altro (oggetto della) visione e le condizioni di visibilità per un soggetto sociale diverso».



quanto al «rendere visibile l'invisibile», citato in precedenza, preferirebbe evitare ogni codice già utilizzato prima o, meglio, crearne di nuovi per inscrivere un nuovo spazio di rappresentazione che riconosca, rispetti e accolga i desideri delle parti marginalizzate<sup>65</sup>.

Ma come definire un nuovo soggetto sociale femminile? Zatti sottolinea come la differenza femminile corrisponda all'esclusione della stessa, «la cui immagine è oggetto, piuttosto che soggetto, di rappresentazione, una immagine per lo più stereotipa e omologata ai bisogni e ai desideri dell'uomo»<sup>66</sup>. De Lauretis, partendo dalla nozione di «abitudine» in Pierce come di una serie di «effetti significativi» e derivandone la definizione di esperienza come «a complex of habits resulting from the semiotic interaction of “outer world” and “inner world”, the continuous engagement of a self or subject in social reality»<sup>67</sup>; riformula la domanda chiedendosi se il soggetto femminile sia costituito in una particolare relazione con la società, da un particolare tipo di esperienze, nello specifico una certa esperienza di sessualità? L'autrice, poi, continua affermando che, se la risposta dovesse essere affermativa, confermando quindi che la differenza sessuale della donna si basi su una diversa sessualità, questo sarebbe un punto di partenza per l'analisi critica della teoria femminista<sup>68</sup> che verrà approfondito ulteriormente nel successivo sotto capitolo 2.1.

Sembra essere centrale, quindi, ai fini di una completa emancipazione del *femminile* dalla “gabbia” che il patriarcato ha rappresentato e rappresenta tutt'ora per molte donne, l'affermazione di una sessualità Altra che non risulti in congiunzione con schemi precedentemente esistenti e/o restringenti e che permetta loro di cambiare le proprie vite concretamente e scientemente<sup>69</sup>.

---

<sup>65</sup> DE LAURETIS T., *Imaging* in DE LAURETIS T., *Alice doesn't: feminism, semiotics, cinema*, cit., pagg. 67-68.

<sup>66</sup> ZATTI S., *L'universo degli Studies: gli studi di genere* in BRUGNOLO S., COLUSSI D., ZATTI S., ZINATO E., [a cura di] *La scrittura e il mondo. Teorie letterarie del Novecento*, cit., pagg. 351-352.

<sup>67</sup> Traduzione a cura dell'autrice. “Un complesso di abitudini derivanti dall'interazione semiotica tra ‘mondo esterno’ e ‘mondo interiore’, il continuo impegno di un sé o di un soggetto nella realtà sociale”.

<sup>68</sup> DE LAURETIS T., *Semiotics and Experience* in DE LAURETIS T., *Alice doesn't: feminism, semiotics, cinema*, cit., pag. 182.

<sup>69</sup> *Ivi*, pag. 184.

Potrebbe, ad un primo sguardo, sembrare inusuale che un ambito talmente privato della vita delle persone come la sessualità sia il punto focale della critica femminista e dell'avanguardia cinematografica. È innegabile che tale dominio sia stato relegato dalla cultura e dalla società negli spazi più reconditi della sfera privata di ciascun individuo e, proprio per questo, percepito addirittura come un *tabù*. In molti casi, soprattutto per le donne, se si parla apertamente di questioni legate alla sessualità, succede spesso che si venga etichettate come spudorate, sfacciate o addirittura impure. Questo perché, come accennato precedentemente, la società e lo sguardo maschile tendono a essere particolarmente giudicanti e opprimenti nei confronti delle donne.

Come ricorda Giulia Fanara<sup>70</sup>, infatti, parlare di sessualità e trattare l'argomento per il femminismo è un atto in primo luogo politico, oltre che sociale e personale. De Lauretis, però, sottolinea come non si tratti meramente della sessualità intesa come attrazione romantica e/o fisica per le altre persone: si intende anche tutto l'apparato di problematiche ancora irrisolte che vi gravitano attorno. Alcuni esempi sono la contraccezione, l'aborto, l'incesto, l'abuso sessuale, lo stupro, la prostituzione e la pornografia<sup>71</sup>.

Secondo De Lauretis, è proprio questo processo che combina un'autoanalisi teoretica e politica con la riflessione sul ruolo della donna nella società e come soggetto della propria esperienza individuale di vita a rivelare la cifra specifica della teoria femminista<sup>72</sup>.

Tale operazione politica, sociale e culturale di ripensamento del ruolo della sessualità nell'ambito sia privato che pubblico nella vita di ogni donna risulterebbe quindi fondamentale, oltre che liberatoria, in quanto permetterebbe evidentemente alle stesse di cambiare in modo radicale la loro percezione *in primis* di sé, così come di tutto ciò che le circonda. In questo modo, potrebbero essere in grado di usufruire dello *sguardo femminile* nella vita quotidiana come nel cinema.

---

<sup>70</sup> FANARA G., *Traversare le differenze. Prospettive critiche, istanze epistemologiche, strategie di resistenza alla teoria femminista del cinema* in FANARA G., GIOVANNELLI F., *Eretiche ed erotiche*, Napoli, Liguori, 2004, pagg. 243-352.

<sup>71</sup> DE LAURETIS T., *Semiotics and Experience* in DE LAURETIS T., *Alice doesn't: feminism, semiotics, cinema*, cit., pag. 184.

<sup>72</sup> *Ivi*, pag. 186.

Un intervento interessante da questo punto di vista può essere rintracciato nella riflessione della regista Zoe Dirse di cui sopra<sup>73</sup>. L'autrice qui ripensa retrospettivamente la propria cinematografia alla luce degli studi fatti sul *female gaze* e riflette sul proprio operato a dietro la cinecamera con l'intento di comprendere che tipologia di sguardo lei abbia utilizzato. Si tratta, in realtà, per la maggior parte di opere di altre autrici e autori alla cui realizzazione la studiosa ha partecipato come direttrice della fotografia.

Quest'ultimo è il caso del cortometraggio documentario *Shadow Maker: Guendolyn MacEwen, Poet* (B. LONGFELLOW, Canada, 1998)<sup>74</sup> di cui Dirse presenta un'analisi. Racconta come, nel fare le riprese al Cairo, luogo che la cineasta identifica come potenzialmente insicuro per ogni donna, lo sguardo femminile dell'autrice l'abbia messa nelle stesse condizioni di precarietà della protagonista e, allo stesso tempo, tale modo di procedere possa aiutare gli spettatori e le spettatrici a identificarsi meglio con le emozioni della protagonista<sup>75</sup>.

Uguualmente, nel film documentario sulla resistenza femminile nei Balcani del 1996<sup>76</sup>, Dirse testimonia: «*As a female cinematographer, I could feel the fear and instability that women living in such volatile environments must experience daily, and I could feel the urgency to tell of their plight through my eyes, look, and gaze. Not only was a female gaze crucial to understanding the situation of the Balkan women, but it also enabled me to be an unobtrusive observer*»<sup>77</sup>, suggerendo che le donne si sentissero al sicuro e a loro agio nell'essere riprese in quanto anche la detentrica dello sguardo fosse una donna<sup>78</sup>.

---

<sup>73</sup> DIRSE Z., *Gender in cinematography: Female gaze (eye) behind the camera* in «Journal of Research in Gender Studies», cit., pagg. 15-25.

<sup>74</sup> LONGFELLOW B., *Shadow Maker: Guendolyn MacEwen, Poet*, Canada, 1998.

<sup>75</sup> DIRSE Z., *Gender in cinematography: Female gaze (eye) behind the camera* in «Journal of Research in Gender Studies», cit., pag. 19.

<sup>76</sup> LONGFELLOW B., *A Balkan Journey: Fragments from the Other Side War*, Canada, 1996.

<sup>77</sup> Traduzione a cura dell'autrice: "Come cineasta femminile, potevo sentire la paura e l'instabilità che le donne che vivono in ambienti così mutevole devono sperimentare ogni giorno, e potevo sentire l'urgenza di raccontare la loro situazione attraverso i miei occhi, lo sguardo. Non solo uno sguardo femminile era cruciale per capire la situazione delle donne dei Balcani, ma mi ha anche permesso di essere un osservatore discreto".

<sup>78</sup> DIRSE Z., *Gender in cinematography: Female gaze (eye) behind the camera* in «Journal of Research in Gender Studies», cit., pag. 19.

La studiosa conclude auspicando che le donne prendano il controllo della propria arte in quanto questa operazione si rivela di vitale importanza per sovvertire le supposizioni riguardanti il genere da parte del patriarcato. Dirse aggiunge che, data la prevalenza nella cultura dominante del *male gaze*, la sfida consisterebbe nel cambiare il modo di vedere patriarcale tramite l'introduzione dell'alternativa femminile nella cultura di massa<sup>79</sup>.

Alla luce delle informazioni raccolte ed analizzate finora, il *female gaze* può essere considerato come la pratica di guardare alle persone in quanto tali, essendo coscienti che queste rappresentino un'Alterità, con una propria personalità e dei propri bisogni. Questa tipologia di sguardo, in ultima analisi, rispetta la soggettività della persona alla quale si dirige vedendola come un individuo, separato e allo stesso tempo imprescindibile da chi guarda. Sovvertendo, in questo modo, i meccanismi di potere tipici dello sguardo maschile, come ad esempio la suddivisione in *attivo* e *passivo* sulla base della differenza di genere; ottiene l'uguaglianza tra le parti.

Nel paragrafo a seguire, attraverso l'analisi delle ricerche sulla rappresentazione dei rapporti omoerotici tra donne, verrà preso in esame un particolare tipo di *female gaze* più specifico, ovvero il *lesbian gaze*.

### ***CAPITOLO 2.1.: Le profondità del desiderio o il lesbian gaze***

In questo paragrafo verrà analizzata una sottocategoria dello sguardo femminile identificabile con il termine di *lesbian gaze*. Dopo una introduzione delle prime ricerche realizzate da Jackie Stacey e Teresa De Lauretis in merito alla rappresentazione dei rapporti tra donne, verrà proposta una definizione dello *sguardo lesbico*.

L'intervento di Mulvey<sup>80</sup> del 1975 non è stato esente da critiche anche sul versante

---

<sup>79</sup> DIRSE Z., *Gender in cinematography: Female gaze (eye) behind the camera* in «Journal of Research in Gender Studies», cit., pag. 21.

<sup>80</sup> MULVEY L., *Piacere visivo e cinema narrativo (1975)*, in PRAVADELLI V. [a cura di], *Cinema e piacere visivo*, Roma, Bulzoni Editore, 2013, pagg. 29-44.

della preponderante etero-cis-normatività<sup>81</sup>. Stando alla prima scrittura del testo, infatti, non solo non è ammesso un piacere transessuale nell'identificazione con l'uomo da parte della donna, ma non è preso in considerazione alcun orientamento sessuale al di fuori di quello eterodiretto sia per quanto riguarda le spettatrici che gli spettatori. Il piacere omosessuale dell'*audience*, quindi, è completamente negato.

Partendo da questa mancanza teoretica, nel 1987 per la prima volta la studiosa Jackie Stacey scrive di omoerotismo e concentra la propria ricerca sulla rappresentazione delle relazioni fra donne nel cinema narrativo<sup>82</sup>. Da questo punto in poi, molti e molte altre studiose, soprattutto con l'affermarsi dei *queer studies* e a partire dagli anni Ottanta e dell'ipotesi che la differenza sessuale sia incentrata sulla differente *sessualità* di cui si è trattato nel secondo capitolo, hanno indirizzato le proprie ricerche verso il cosiddetto *lesbian gaze*.

Per prima cosa Stacey evidenzia come già nella psicanalisi Freudiana si potessero riscontrare delle prime tracce di un interesse per l'attrazione fra donne<sup>83</sup>. Freud, infatti, in uno dei suoi ultimi testi, rivedeva le proprie teorie simmetriche sul *complesso di Edipo* e contemplava la possibilità che il primo amore, ossia l'oggetto del desiderio preedipico, dei bambini coincidesse con la figura materna tanto per le femmine quanto per i maschi<sup>84</sup>.

L'autrice, pur non prendendo ad esempio film con figure femminili che intrattengano relazioni amorose, sostiene che questa tipologia di storie possa evidentemente fungere da

---

<sup>81</sup> Se per *eterosessuale* si intende una persona che è attratta sessualmente da persone del sesso opposto, per *eteronormatività* si intende la convinzione che tutte le persone siano eterosessuali, senza esplorare in modo approfondito le preferenze romantiche o sessuali di ciascun individuo. "Cis", abbreviazione di *cis-gender*, significa la corrispondenza tra identità di genere e genere assegnato alla nascita. È il contrario di *trans-gender*, che in italiano viene spesso tradotto con il termine meno corretto *transessuale*, al quale si dovrebbe preferire *transgenere* in quanto genere (*gender*) e sesso (*sex*) sono due aspetti differenti dell'identità di ciascuno. *Cis normatività*, quindi, significa premettere che tutte le persone si identifichino come *cisgender*. Si tratta, in entrambi i casi, di presupposti erronei su cui si basano le più comuni discriminazioni di genere e orientamento sessuale, che di solito vengono dirette ai membri della comunità LGBTQI+.

<sup>82</sup> STACEY J., *Desperately seeking difference, Jackie Stacey considers desire between women in narrative cinema*, Screen, 1987.

<sup>83</sup> *Ivi*, pag. 54.

<sup>84</sup> FREUD S., *Some Psychological Consequences of the Anatomical Distinction between the Sexes*, Zeitschrift, 1925, pag. 4.

piacere visivo omoerotico per le spettatrici. Entrambe le opere che prende ad esempio per la sua analisi sono dei film hollywoodiani *mainstream*, anche se appartengono a periodi differenti dell'industria statunitense. Nel primo film oggetto della ricerca, ovvero *All About Eve* (J. L. MANKIEWICZ, 1950)<sup>85</sup>, una delle protagoniste, Eve appunto, conduce la narrazione e guarda in modo attivo alla coprotagonista Margot che, di conseguenza, diviene l'oggetto del desiderio allo stesso tempo della ragazza e del pubblico<sup>86</sup>. In *Desperately Seeking Susan* (SEIDELMAN S., 1985)<sup>87</sup> Roberta, una delle protagoniste, come allo stesso modo di Eve è colei che porta avanti in modo attivo la narrazione e che guarda con ammirazione alla figura di Susan<sup>88</sup>.

Date queste riflessioni, si può affermare che si tratti in entrambi i casi di opere dove il o la regista adottano il *female gaze*. Ciononostante, si può notare una particolarità che li diversifica leggermente rispetto allo *sguardo femminile* come è stato descritto nel secondo capitolo o, meglio, li rende più specifici. Se è vero che anche qui, come nel *male gaze*, una delle due protagoniste è oggetto dello sguardo altrui, questa non è spersonalizzata. Al contrario, dopo l'iniziale mistificazione dell'oggetto dello sguardo, con l'avanzare della narrazione le personaggie si conoscono gradualmente, e così, come Eve in *All About Eve* anche Roberta in *Desperately Seeking Susan*, arrivano addirittura a identificarsi, anche se mai completamente ad emulare, le controparti: rispettivamente Margot e Susan.

La differenza con lo sguardo maschile, quindi, risiede nel fatto che si tratti di un piacere delle protagoniste, oltre che spettatoriale, nel guardare alla figura di un'altra donna sullo schermo con ammirazione e desiderio. Invece che basarsi unicamente sulla differenza di genere e quindi relegare la donna i margini solo in quanto donna, come fa il *male gaze*, la differenza delle due personaggie è data dalle differenti personalità delle due protagoniste. Ed è proprio a causa di queste differenze insite alle personalità e alla

---

<sup>85</sup> MANKIEWICZ J. L., *All about Eve*, USA, 1950. Il ruolo di Margot, ovvero della *star*, è interpretato da Bette Davis, mentre Anne Baxter recita in quello di Eve.

<sup>86</sup> STACEY J., *Desperately seeking difference, Jackie Stacey considers desire between women in narrative cinema*, cit., pag. 57.

<sup>87</sup> SEIDELMAN S., *Desperately seeking Susan*, USA, 1985. In questa pellicola, Madonna interpreta Susan, ovvero la *star*, e Rosanna Arquette il ruolo di Roberta.

<sup>88</sup> STACEY J., *Desperately seeking difference, Jackie Stacey considers desire between women in narrative cinema*, cit., pag. 57.

provenienza di classe delle donne che Eve e Roberta non riusciranno mai pienamente ad emulare le loro idole. In ultima analisi, insomma, seppur sia riscontrabile una certa subalternità tra le protagoniste dei film in questione, questa è una dinamica dovuta alla differenza caratteriale e di atteggiamento delle protagoniste rispetto al mondo che le circonda. Stacey, infatti, attraverso l'analisi dell'atto di fumare da parte di Roberta prima e poi di Susan, nota come le donne rappresentino tipologie differenti ma ugualmente valide di femminilità<sup>89</sup>.

Come fanno notare le autrici Evans e Gamman<sup>90</sup>, per certi versi Stacey imposta il proprio discorso a partire da riflessioni psicanalitiche di orientamento lacaniano. In particolare, fa riferimento alla suddivisione tra *oggettivazione sessuale* e *identificazione narcisistica* di ogni individuo davanti allo specchio che Lacan accomuna invece che opporre. Per lo psicanalista, infatti, l'immagine speculare dello specchio è al contempo avversaria (speculare opposta) e identica. Ne deriva che Lacan proponga un modello di identificazione, condiviso da Stacey, caratterizzato da aggressione-rivalità e oggettificazione-identificazione. Queste fasi sarebbero quindi strettamente intrecciate piuttosto che in opposizione.

Per come Stacey pone la questione, quindi, non vi è una netta distinzione tra l'ammirazione che si può provare nei confronti di una persona e la volontà di emulazione, che nasconde invidia, della stessa. Secondo l'autrice, Margot e Susan divengono rispettivamente, non solo gli oggetti del desiderio omoerotico di Eve e Roberta, ma al contempo degli esempi di una femminilità irraggiungibile e un possibile ostacolo nella carriera lavorativa.

De Lauretis, invece, propone di tornare al modello freudiano secondo cui la separazione tra desiderio visivo e identificazione sarebbe netta ed imprescindibile. A partire da questa condizione, l'autrice contesta Stacey soprattutto nel comprendere tutte le interazioni fra donne all'interno della categoria omoerotica in quanto in entrambi gli esempi scelti da Stacey non si ritrovano, come la stessa Stacey riconosce, elementi di un

---

<sup>89</sup> STACEY J., *Desperately seeking difference, Jackie Stacey considers desire between women in narrative cinema*, cit., pag. 59-61.

<sup>90</sup> EVANS C., GAMMAN L., *The Gaze Revisited or Reviewing Queer Viewing* in BURSTON P., RICHARDSON C., [a cura di], *A Queer Romance: Lesbians, gay men, and popular culture*, Routledge, 2005, pag. 35.

esplicito sentimento omoerotico. In *All About Eve* l'omonima protagonista vorrebbe sostituire Margot nella vita privata e nel lavoro perché prova invidia nei suoi confronti. Mentre in *Desperately Seeking Susan* Roberta cerca di prendere il posto di Susan poiché la ritiene un modello di femminilità invidiabile<sup>91</sup>.

Secondo De Lauretis, tale spinta catartica sarebbe, in termini freudiani, riconducibile al processo di trasformazione della *libido verso gli oggetti* a quella *narcisistica*, che implica la desessualizzazione. La distinzione tra i due tipi di *libido* è qui fondamentale, in quanto la prima è connotata dalla sessualità e ha a che fare con il desiderio: quindi il *voler possedere l'oggetto*; mentre la seconda non presenta scopi sessuali ma rappresenta l'identificazione narcisistica, ovvero il *voler essere* o il *vedere sé stessi come l'oggetto*<sup>92</sup>.

De Lauretis, inoltre, riprendendo il passaggio del testo in cui Stacey sottolinea l'atteggiamento infantile e disorganizzato, rispettivamente di Eve in *All About Eve* e Roberta in *Desperately Seeking Susan*, mostra come queste peculiarità che caratterizzano in partenza le due personaggi siano proprio ciò che spinge entrambe le donne a voler diventare come le loro controparti emancipate e sicure di loro stesse. Si tratta, in sintesi, di una *rivalità edipica*: un desiderio *intra-femminile* di emulazione rivolto all'approvazione eterosessuale più che di un interesse romantico verso altre donne<sup>93</sup>. Questo è riscontrabile nel fatto che in entrambe le opere citate da Stacey un fantasmatico piacere nel guardare l'altra figura femminile è subito eliso dalla narrazione tramite il coinvolgimento delle figure maschili che "schermano" e impediscono la relazione tra le donne, come una sorta di *ritorno all'ordine eteronormativo*<sup>94</sup>.

La teoria di De Lauretis può essere considerata valida anche alla luce dell'esempio che porta a sostegno della propria tesi quando cita il film *She must be seeing things* (S.

---

<sup>91</sup> DE LAURETIS T., "Intra-feminine Fascinations" – from *Eve to Madonna* in DE LAURETIS T., *The Practice of Love. Lesbian Sexuality and Perverse Desire*, Indiana University Press, 1994, pagg. 117.

<sup>92</sup> *Ivi*, pag. 118.

<sup>93</sup> *Ivi*, pag. 117.

<sup>94</sup> DE LAURETIS T., "Intra-feminine Fascinations" – from *Eve to Madonna* in DE LAURETIS T., *The Practice of Love. Lesbian Sexuality and Perverse Desire*, cit., pagg. 121-122.



MCLAUGHLIN, USA, 1987)<sup>95</sup> successivamente nel testo<sup>96</sup>. In questo caso si può pienamente parlare di *lesbian gaze* in quanto la pellicola, non solo tratta dichiaratamente di una storia d'amore tra due protagoniste donne, ma è iscritto indelebilmente nel contesto del cinema lesbico. Il punto di cruciale contrasto con la teoria di Stacey è riscontrabile nell'uguaglianza tra le due protagoniste: entrambe le donne sono messe sullo stesso piano sia per quanto riguarda il guardare che l'essere viste. Così facendo, la regista attua una sovversione della nota dicotomia tra attività e passività, derivante dal tradizionale sguardo maschile e comune alla lettura di Stacey dello sguardo femminile.

Secondo De Lauretis, il film in questione riflette in modo accurato la realtà della comunità lesbica nord-americana coeva in quanto presenta la questione del *desiderio omoerotico* in termini pratici e all'interno di discorsi conflittuali. La storia d'amore non è affatto idealizzata: al contrario, viene proposta ripetutamente durante lo svolgimento della narrazione la questione della gelosia di Agatha nei confronti della compagna Jo. Il pubblico insieme ad Agatha "vede" i tradimenti che Jo le infligge, anche se in realtà sa benissimo che si tratta di allucinazioni visivo-uditive.

Questo espediente narrativo si riflette, in modo meta cinematografico quindi, anche sul piano prettamente mediale. La regista, in questo modo, affronta e problematizza la tematica del desiderio dell'*audience* non consentendo una univoca immedesimazione con i personaggi o i rispettivi oggetti del desiderio. Al contrario, il pubblico è invitato ad associare il desiderio con l'immaginazione e la fantasia. Ciononostante, lungi dall'edulcorare una visione idealizzata della fantasia, McLaughlin ne mostra i rischi e la sua forza dirompente nella soggettività.

De Lauretis, infine, aggiunge una ulteriore chiave di lettura per l'opera di McLaughlin: in uno degli episodi allucinatori di Agatha, questa, guardando fuori dalla finestra, è convinta di vedere Jo intenta a baciare un uomo per strada. Al posto dell'amata, invece, vi è la stessa regista. De Lauretis interpreta questa situazione come una dichiarazione performativa del desiderio di una donna di essere vista da un'altra donna. In questo caso, quindi, la «*She*» in *She must be seeing things* si rivelerebbe essere proprio

---

<sup>95</sup> MCLAUGHLIN S., *She must be seeing things*, USA, 1987. In questo film le due protagoniste sono Lois Weaver, che interpreta Jo, e Sheila Dabney nel ruolo di Agatha.

<sup>96</sup> DE LAURETIS T., "Intra-feminine Fascinations" – *from Eve to Madonna* in DE LAURETIS T., *The Practice of Love. Lesbian Sexuality and Perverse Desire*, cit., pag. 122.

la stessa autrice del film che assumerebbe il ruolo di soggetto desiderante del film, designando un modo ulteriore di intendere il *lesbian gaze*<sup>97</sup>.

Il risultato di una simile presa di posizione da parte di De Lauretis converge, infine, nella teoria che lo *sguardo femminile*, e quindi per estensione anche quello *lesbico*, implichi l'uguaglianza delle parti, soverchiando lo schema rigido della contrapposizione classica e costringente tra attività e passività.

Anche la regista canadese Zoe Dirse accenna al *lesbian gaze* nel suo saggio di ricerca sullo sguardo femminile citato nel capitolo Due. In particolare, facendo riferimento al film *Forbidden Love: The Unashamed Stories of Lesbian Lives* (L. FERNIE, A. WEISSMAN, Canada, 1992)<sup>98</sup> di cui curò la fotografia, spiega che il modo di sovvertire lo sguardo maschile attraverso l'utilizzo del *female gaze* in questo caso è talmente potente da permettere a ciascuno di vedere sé stesso come veramente è: in questo caso, come oggetto del desiderio femminile<sup>99</sup>.

Per quanto riguarda, invece, le opere *Erotica: A Journey into Female Sexuality* (M. GALLUS, Canada, 1997) e *Stolen Moments* (M. WESCOTT, Canada, 1997)<sup>100</sup> vi sono dei momenti epifanici non previsti originariamente dalle registe in cui le attrici rivolgono degli sguardi interrogatori alla camera, sovvertendo in questo modo non solo lo sguardo stesso delle registe ma, per riflesso, anche quello dell'*audience*<sup>101</sup>.

Il *lesbian gaze* può quindi essere considerato come una versione più specifica dello *sguardo femminile* in quanto, oltre a dividerne l'aspetto contro-oggettificatore e la pretesa di uguaglianza tra le parti, vi aggiunge l'esplorazione del desiderio omoerotico.

---

<sup>97</sup> DE LAURETIS T., "Intra-feminine Fascinations" – from *Eve to Madonna* in DE LAURETIS T., *The Practice of Love. Lesbian Sexuality and Perverse Desire*, cit., pag. 123.

<sup>98</sup> FERNIE L., WEISSMAN A., *Forbidden Love: the Unashamed Stories of Lesbian Lives*, Canada, 1992.

<sup>99</sup> DIRSE Z., *Gender in cinematography: Female gaze (eye) behind the camera* in «Journal of Research in Gender Studies», cit., pag. 19.

<sup>100</sup> Rispettivamente GALLUS M., *Erotica: A Journey into Female Sexuality*, Canada, 1997 e WESCOTT M., *Stolen Moments*, Canada, 1997.

<sup>101</sup> DIRSE Z., *Gender in cinematography: Female gaze (eye) behind the camera* in «Journal of Research in Gender Studies», cit., pag. 19 e 21.

### ***Conclusioni:***

In questo secondo capitolo si è analizzato il *corpus* di ricerche effettuate sul *female gaze* prima e sul *lesbian gaze* poi, per comprendere se queste particolari tipologie di sguardi potessero rappresentare una valida alternativa al più diffuso *male gaze*.

Per fare questo, innanzitutto sono stati brevemente tracciati alcuni punti della storia e delle teorie del linguaggio femminile nella letteratura. Successivamente, ci si è spostati in particolare sull'ambito cinematografico prendendo in considerazione più testi di Teresa De Lauretis e Giulia Fanara. In questo modo, alla fine del capitolo due si è fornita una possibile definizione di *sguardo femminile*.

Infine, nel paragrafo 2.1 sono state prese in considerazione le teorie sullo *sguardo lesbico* sviluppate da Jackie Stacey, prima, e Teresa De Lauretis, poi. Così facendo, si è potuta proporre una definizione di questo sguardo meno comune, ma che presenta aspetti comuni con lo sguardo femminile da cui si è sviluppato.

Così come Sheila McLaughlin in *She must be seeing things* nel 1987, anche Celine Sciamma dipingerà in modo equivalente le protagoniste del film oggetto d'analisi nel prossimo capitolo, ovvero *Portrait de la jeune fille en feu* (C. SCIAMMA, Francia, 2019).



***PARTE SECONDA: UN ESEMPIO***



### **CAPITOLO 3. Il film manifesto al femminile: *Portrait de la jeune fille en feu* (C. Sciamma, Francia, 2019)**

In questo terzo e ultimo capitolo sarà preso in considerazione un esempio, non solo di *female gaze*, ma anche di *lesbian gaze*, vale a dire il film *Portrait de la jeune fille en feu* (CÉLINE SCIAMMA, Francia, 2019)<sup>102</sup>.

Dopo una breve introduzione alla cinematografia di Sciamma, in modo da situare al meglio l'opera in questione, si accennerà alla trama del *Ritratto della giovane in fiamme* e, attraverso l'analisi di alcune tra le più importanti scelte stilistiche e di regia, verrà esaminata la fenomenologia degli sguardi, non solo tra le protagoniste, ma anche in rapporto alla macchina da presa.

Infine, verrà data particolare importanza alla lettura degli sguardi che può essere fatta attraverso il rapporto tra l'opera di Sciamma e il mito di Orfeo ed Euridice, del quale il film costituisce una ecfrasi e una rivisitazione in chiave femminista allo stesso tempo.

Céline Sciamma è considerata una delle registe femministe, oltre che lesbiche, più influenti e importanti del cinema internazionale del momento<sup>103</sup>. È impegnata sul fronte politico, in varie interviste è intervenuta in prima persona nei dibattiti sul *female gaze* e ha ribadito la sua attenzione per la sessualità femminile e per le modalità di fruizione della stessa da parte del pubblico.

La filmografia di Sciamma consta attualmente di cinque lungometraggi realizzati all'incirca in una quindicina d'anni, senza contare le sceneggiature scritte per altri registi. In ordine cronologico, l'artista ha scritto e diretto: *Naissance de pieuvres* (2007), *Tomboy* (2011), *Bande de filles* (2014), *Portrait de la jeune fille en feu* (2019), fino al più recente *Petite maman* (2021).

Al centro di tutta la sua filmografia vi è l'esplorazione dell'autoaffermazione

---

<sup>102</sup> C. SCIAMMA, *Portrait de la jeune fille en feu*, Francia, 2019. Nel film, i ruoli delle protagoniste Marianne ed Hèloïse sono interpretati rispettivamente da Noémie Merlant ed Adèle Haenel. Luàna Bajrami recita nelle vesti della domestica Sophie; infine, Valeria Golino interpreta la Contessa e madre di Hèloïse.

<sup>103</sup> WILSON E., *Céline Sciamma. Portraits, Visionaries: Thinking Through Female Filmmakers*, Edinburgh University Press, 2021, pag. 1. Nella monografia Wilson cita la sua apparizione nell'approfondimento di *Cahiers du cinéma* del settembre 2012 sulle donne cineaste.

attraverso la sessualità in persone di età diverse solitamente emarginate da questo tipo di racconti, come ad esempio bambini, ragazze e donne adulte; è di fondamentale importanza nelle sue storie anche l'autoaffermazione di genere da parte delle figure femminili nonché *queer* o *non-binarie*<sup>104</sup>. Indaga spesso le dinamiche di potere che si intersecano con queste tematiche e come queste sono accolte o rifiutate dalla società e soprattutto dalle famiglie eteronormative<sup>105</sup>. L'artista esplora e rende in modo unico le emozioni dei propri personaggi, i loro conflitti interiori e le ambivalenze. Wilson sottolinea come queste peculiarità facciano sì che i film della regista francese appaiano escorianti e veri<sup>106</sup>.

Secondo Heeney e Smith, 2020 (citati da Stevens, 2020<sup>107</sup>), i personaggi e le personaggie di Sciamma sono gli esclusi dalla società che, attraverso il rapporto con la natura, dalla foresta in *Tomboy* all'oceano che fa da sfondo a *Portrait de la jeune fille en feu*, e l'abitare gli spazi delle donne, come ad esempio gli spogliatoi in *Naissance de pieuvres* o le camere d'albergo in *Bande de filles*, imparano ad essere sé stessi creando connessioni con chi è pronto a comprenderli ed accettarli: le migliori amiche in *Naissance de pieuvres*, la relazione tra Laure/Mikael e la sorellina in *Tomboy*, il gruppo di ragazze di *Bande de filles*, o la relazione tra Marianne ed Hèloïse in *Portrait de la jeune fille en feu*. I personaggi si sentono accolti e accettati nonostante la consapevolezza che questi spazi sicuri non potranno durare per sempre, schiacciati sotto il peso di ingiustizie e pregiudizi sociali.

---

<sup>104</sup> La parola *queer* sta a significare chi non sia eterosessuale e/o *cisgender* (si veda la spiegazione di tale termine nel capitolo precedente). Per identità di genere non-binaria, o *non-binary* in inglese, solitamente si intende una delle espressioni dell'identità *transgender*. Ci si riferisce, quindi, necessariamente allo spettro dell'identità o dell'espressione di genere, o entrambe, ma non all'orientamento sessuale. In particolare, una persona può identificarsi come *non-binary* quando non si identifica e rifiuta il binarismo di genere maschile-femminile a prescindere dal genere assegnato alla nascita. Alcuni esempi di queste identità possono essere le persone *agender*, che non si identificano in nessun genere, *genderfluid*, la cui identità di genere può mutare più volte durante il corso della vita.

<sup>105</sup> Per la spiegazione del termine "eteronormatività" si rimanda alle note nel capitolo precedente.

<sup>106</sup> WILSON E., *Céline Sciamma. Portraits, Visionaries: Thinking Through Female Filmmakers*, cit., pag. 2. Per la spiegazione del termine "eteronormatività" si rimanda alle note nel capitolo precedente.

<sup>107</sup> STEVENS B. E., "Not the Lover's Choice, but the Poet's": *Classical reception in Portrait of a Lady on Fire*, in "Frontière:s" [online], 2, 2020. L'autore cita nella nota numero 23 il volume per la comparazione tra il cinema di Sciamma e le *Metamorfosi* di Ovidio.



La critica Wilson è dello stesso parere di Stevens nell'affermare come la metamorfosi sia una delle tematiche predilette da Sciamma<sup>108</sup>. Ma Stevens, specializzato in studi classici, nota altresì che certi aspetti di buona parte della filmografia della regista francese possano essere letti come Ovidiani. In questo senso, tali cambiamenti metamorfici che si concentrano su figure femminili, come da epica di Ovidio, coinvolgono molto spesso la percezione della sessualità. Per citare un esempio, quindi, Stevens paragona *Tomboy*<sup>109</sup> ad una versione di Daphne e Apollo in quanto il personaggio principale vorrebbe identificarsi come un maschio con il nome Mikäel ma è, invece, costretto dalla società a mantenere il proprio nome nativo, ovvero Laure, che assomiglia al nome dell'albero lauro in cui si trasforma Daphne. Inoltre, l'autore suggerisce che questa similitudine possa essere rafforzata sul piano visivo dalla fuga nei boschi comune a Mikäel/Laure e Daphne quando fugge da Apollo<sup>110</sup>.

Infine, nella scena in cui la sorellina di Mikäel ritrae quest'ultimo si possono ritrovare dei germogli delle tematiche del ritratto e dell'autorappresentazione, nonché il rapporto *osservatore-osservato* che diverrà il pilastro dell'opera che d'ora in avanti verrà presa in analisi in questo capitolo.

*Portrait de la jeune fille en feu* è un film del 2019 scritto e diretto dalla regista francese Céline Sciamma. Interpretato da Noémie Merlant e Adèle Haenel, è ambientato nella Francia prerivoluzionaria, in Bretagna.

L'opera si presenta come un grande *flashback* in cui Marianne racconta la propria storia d'amore con Hèloïse alle proprie allieve di pittura.

Marianne è una pittrice e impartisce corsi di pittura per donne. In una di queste lezioni, una alunna scopre un quadro che Marianne aveva tentato di nascondere e dimenticare da molto tempo. Questo quadro si intitola *Ritratto della giovane in fiamme* ed è di fatto l'eponimo del lungometraggio. La ragazza domanda a Marianne se sia una sua opera e lei

---

<sup>108</sup> WILSON E., *Céline Sciamma. Portraits, Visionaries: Thinking Through Female Filmmakers*, cit., pag. 5.

<sup>109</sup> SCIAMMA C., *Tomboy*, Hold Up Films, Francia, 2011. Zoé Héran interpreta il/la protagonista Mikäel/Laure, mentre Malonn Lévana recita nel ruolo della sorellina Jeanne. Jeanne Disson è la compagna del protagonista, Lisa.

<sup>110</sup> STEVENS B. E., "Not the Lover's Choice, but the Poet's": *Classical reception in Portrait of a Lady on Fire*, cit., cfr. nota numero 23.

comincia a raccontare la storia che vi è dietro al dipinto.

Diversi anni prima, una Contessa le commissiona il ritratto della figlia in procinto di uscire dal convento per andare in sposa ad un ricco nobile milanese. Per questo motivo Marianne si vede costretta ad andare su una lontana isola della Bretagna. Quando Marianne entra per la prima volta nella casa dove vive la figlia della Contessa, la costruzione sembra molto grande e fredda, tanto che il calore delle fiamme sprigionato dal grande camino non sembra sufficiente per scaldare le stanze, dato che riesce appena ad asciugare il corpo bagnato della pittrice. Il patto che la Contessa stipula con Marianne stabilisce che la figlia non debba sapere che Marianne è pittrice, né che la stia ritraendo. Nella casa, Marianne apprende che l'altra figlia della contessa, cioè quella che avrebbe dovuto sposarsi in primo luogo, si era suicidata alcuni giorni prima. Il motivo per il quale diviene necessario mentire alla giovane è che, come spiega la contessa, lei non vorrebbe farsi ritrarre da nessun pittore perché non vuole sposarsi.

Al principio, la figlia della Contessa è davvero reticente nel relazionarsi con Marianne perché non conoscendola, teme che lei possa essere un'altra pittrice. Tanto che Sciamma fa aspettare l'audience trepidante per vedere la figura di Hèloïse, in quanto la macchina da presa personifica il punto di vista di Marianne. Di fatto, creando molta *suspance*, non ci fa vedere il volto di Hèloïse fino a quando Marianne non lo vede per la prima volta. Tuttavia, Marianne è presentata a Hèloïse come una compagna di passeggio e le due cominciano a uscire insieme tutti i giorni. Questo tempo passato l'una accanto all'altra sulla costa serve a Marianne per memorizzare le caratteristiche facciali di Hèloïse e per poterle successivamente riprodurre nel dipinto. Infatti, all'inizio Marianne studia il corpo di Hèloïse come farebbe un qualsiasi altro pittore, ossia dividendolo in differenti parti, come un puzzle, per rappresentarlo nel ritratto.

La notte in cui Marianne termina il quadro, è indecisa perché si sente colpevole per non aver detto nulla alla sua amica. Così che, essendo ubriaca, accidentalmente incendia il dipinto del pittore che vi era stato prima di lei, proprio dove si trova il cuore di Hèloïse, significando figurativamente, che la donna è *in fiamme* per amore. Alla fine, questo dipinto brucia completamente. Il giorno seguente, Marianne non riesce a tradire la fiducia di Hèloïse, quindi le spiega la vera ragione per la quale si trova lì. A Hèloïse non piace il ritratto dipinto da Marianne perché pensa che non rappresenti la propria personalità, né i sentimenti di Marianne verso di lei. Dunque, in qualche modo, è come se intendesse

confessarle per la prima volta ciò che lei prova. La pittrice replica che esistono regole e convenzioni da seguire. Le due litigano e per questo Marianne, arrabbiata, rovina con un gesto istintivo il volto di Hèloïse nel quadro. La mattina dopo, quando la Contessa vede il quadro compromesso, inizialmente si arrabbia molto, ma poi resta stupefatta nel momento in cui Hèloïse le comunica che accetta di posare per la pittrice.

Mentre Marianne continua a ritrarre Hèloïse, e i sentimenti delle due donne crescono; inoltre fanno irruzione nella linea narrativa principale le complicate e pericolose vicissitudini alle quali la domestica Sophie si sottoporrà per abortire.

Grande importanza è data nel racconto al parallelismo con la storia di Orfeo ed Euridice. L'artista, vale a dire in questo caso Marianne, è Orfeo, mentre Hèloïse rappresenta Euridice. Infatti, tra le tre donne, è Marianne che comprende meglio il gesto di Orfeo; ossia conservare il ricordo dell'amata guardandola per l'ultima volta. In fondo, come lei spiega, non si tratta di un'azione dettata dall'amore, ma di un gesto poetico: «*ne fait pas le choix de l'amoureux, fait le choix du poète*»<sup>111</sup>. Ed Hèloïse suggerisce che potrebbe essere stata Euridice a dire in segreto «*returne-toi*»<sup>112</sup> ad Orfeo, dandogli l'ultimo saluto.

La scena centrale del lungometraggio può essere considerata senza dubbio anche la più enigmatica. Le tre ragazze vanno ad un incontro con altre donne intorno ad un focolare su di un prato, dove un'anziana comunica a Sophie che lei è ancora in cinta. Queste signore iniziano a cantare in coro le frasi latine «*Non possunt fugere*» e «*Nos resurgemus*»<sup>113</sup>. È la prima volta che si è in grado di udire una musica talmente immersiva nell'opera, ed è necessario notare come l'effetto di tale congiunto di voci provochi nello spettatore e nella spettatrice sensazioni di disorientamento e commozione, vale a dire le stesse provate da Marianne e Hèloïse fino al *climax* della scena, durante il quale la veste di Hèloïse prende letteralmente fuoco. Questo elemento ricopre un ruolo simbolico molto importante nel lungometraggio. Le fiamme sono rilevanti, oltre che rivelanti, anche e soprattutto perché rappresentano l'amore e la passione che divampa tra le due protagoniste.

La mattina seguente, in una grotta durante una delle abituali passeggiate giornaliere

---

<sup>111</sup> Traduzione a cura dell'autrice: "non fa la scelta dell'innamorato, fa la scelta del Poeta".

<sup>112</sup> Traduzione a cura dell'autrice: "voltati".

<sup>113</sup> Traduzione a cura dell'autrice; rispettivamente: "Non possiamo scappare" e "Resuscitiamo".

delle giovani, Marianne e Hèloïse si scambiano il loro primo bacio. E la notte stessa si uniscono. Poco prima di questo, Marianne vedeva per la prima volta la presenza fantasmatica di Hèloïse in un vestito da sposa.

Mentre la relazione tra le due donne evolve, finalmente riescono a far abortire Sophie, attraverso uno dei dolorosissimi metodi conosciuti all'epoca.

Il quadro è quasi terminato per la seconda volta ed Hèloïse esprime la propria approvazione. Marianne invece le confessa che, se fosse stato per lei avrebbe distrutto anche questo secondo dipinto, sostanzialmente perché non vuole che l'amata si sposi con un'altra persona. Allora Hèloïse le domanda se le stesse chiedendo di resistere per posporre la cerimonia, ma Marianne risponde che non è quello il suo intento. Il pomeriggio dello stesso giorno, Sophie informa Marianne del fatto che la Contessa arriverà sull'isola la mattina seguente. Quindi Marianne corre da Hèloïse e le chiede perdono per tutto. Le due si uniscono nuovamente e Marianne vede per la seconda volta il fantasma vestito da sposa di Hèloïse. Durante la notte si raccontano l'un l'altra dei sentimenti che provano e condividono i ricordi dei momenti in cui iniziarono a provarli.

La mattina seguente giunge la Contessa che ringrazia Marianne per il lavoro svolto. La pittrice riceve la propria ricompensa ed è costretta a separarsi da Hèloïse. Infine, quando Marianne è sul punto di uscire dal palazzo, Hèloïse le ordina di fermarsi dicendo «voltati», come presumeva che avesse fatto anche Euridice, e Marianne, con Orfeo, si gira, la guarda per l'ultima volta, e finalmente vede nella realtà la visione che l'aveva tormentata fino ad allora: l'amata in abito da sposa.

Negli ultimi minuti della pellicola, Marianne racconta che in realtà vide Hèloïse ancora due volte, e che però l'amata non la vide. La prima volta, ritratta in un quadro, esposto alla stessa mostra al Salòn del Louvre dove Marianne partecipava con un suo *Orfeo ed Euridice*; nel dipinto Hèloïse appare sorridente vicino ai suoi due figli. Ha in una mano il libro aperto alla pagina 28, la stessa dove tempo prima aveva chiesto a Marianne di ritrarla. La seconda volta, fu durante un concerto a Milano. Questa scena riprende visivamente il dipinto *In the Loge* (1878) della pittrice americana Mary Stevenson Cassat (1844-1926)<sup>114</sup>. Nella sequenza, spettatori e spettatrici insieme a Marianne, vedono Hèloïse rimanere catturata e commuoversi mentre guarda l'orchestra

---

<sup>114</sup> M. S. CASSAT, *In the Loge*, olio su tela, *Museum of Fine Arts* di Boston, 1878.

che suona la sezione *presto* del *Concerto Estate per violino, corde a continuo in sol minore* da *Le quattro stagioni* di Antonio Vivaldi; ossia la musica preferita di Marianne e la stessa che la pittrice le aveva suonato ad un clavicembalo per consolarla anni prima.

Aspetto molto particolare del film in questione è sicuramente l'uso e la selezione della musica: nelle due ore di durata del film ci sono solamente tre momenti musicali e tutti questi sono *intradiegetici*. Avvengono quando Marianne suona il *Concerto Estate per violino, corde a continuo in sol minore* da *Le quattro stagioni* di Vivaldi al clavicembalo per Hèloïse, attraverso il canto in coro nella scena del ritrovo intorno al fuoco, e, infine, nell'ultima scena della pellicola, quando al concerto, Hèloïse ascolta la stessa musica di Vivaldi interpretata da un'orchestra a Milano. Tutti questi rappresentano momenti chiave per comprendere la narrazione del film e consentono all'*audience* di assumere lo stesso posizionamento delle interpreti.

Soprattutto, la poca presenza di musica suggerisce l'enorme importanza che lo sguardo detiene in questa opera. Il film "obbliga" l'*audience*, così come le personaggie, a guardare, più che ad ascoltare.

Sembrerebbe, a prima vista, scontato definire importante, a questo proposito, il rapporto di sguardi che prevale nell'opera, in quanto per realizzare un ritratto il guardare e l'essere guardati sono requisiti fondamentali. E tipicamente il tipo di relazione che si instaura tra una pittrice e la sua musa è uno di dominanza e soggezione.

Il critico Giancarlo Zappoli, infatti, trova il significato del film ponendosi la domanda: quanto le strutture sociali impediscono agli individui di farsi ritrarre, e quindi, per estensione, guardare, per ciò che veramente sono?<sup>115</sup>.

Se, infatti, inizialmente Marianne sembri l'unico soggetto libero dalle costrizioni del patriarcato grazie al proprio lavoro, mentre Hèloïse appaia come intrappolata all'interno del sistema che la vuole portare per forza all'altare nonostante lei non voglia sposarsi; entrambe presto si riveleranno molto più potenti del previsto; e porteranno la narrazione a dei risvolti inaspettati a partire dalla seconda metà del film. Da una parte, la pittrice è talmente autonoma e decisa da impartire le indicazioni su come lei stessa debba essere ritratta nei dipinti delle proprie allieve o da tuffarsi nelle gelide acque dell'oceano per

---

<sup>115</sup> G. ZAPPOLI, *Estrema cura dell'immagine e dell'equilibrio estetico per una ricerca profonda dell'identità sessuale*, MYmovies, 20 maggio 2019 (visitato in data 22/06/2023).

recuperare la tela. Dall'altra, invece, la nobile porta avanti una silenziosa protesta solitaria rifiutando di posare per il dipinto che determinerà il suo matrimonio. Quando le due donne si convincono a collaborare alla realizzazione del quadro, le interazioni tra le due protagoniste e della macchina da presa nei loro confronti si svolgono secondo le logiche che nel capitolo precedente Stacey rintracciava negli esempi esaminati: rispettivamente *All About Eve* e *Desperately Seeking Susan*. Marianne ed Hèloïse, infatti, seguono le convenzioni tradizionali di *attività* e *passività* a cui era legato il rapporto tra il soggetto raffigurante e l'oggetto della rappresentazione, tipiche anche, come analizzato in precedenza, del *male gaze*.

A partire dalla metà esatta del film, tuttavia, così come si è visto per McLaughlin in *She must be seeing things* del 1987, anche Sciamma comincia ad alternare e sovvertire questi ruoli. Non a caso, come lei stessa dichiara, il suo è un tipo di sguardo femminile basato su uguaglianza e reciprocità<sup>116</sup>. Nicola Rossello nella sua recensione della pellicola, inoltre, spiega perché lo sguardo femminile in questo film possa essere ritenuto un «dispositivo di rivelazione»<sup>117</sup> in quanto ciascuna delle protagoniste scopre aspetti nuovi di sé stessa attraverso lo sguardo dell'altra.

È evidente come il ribaltamento dalla logica *pittrice/musa* alla *reciprocità degli sguardi* sia esplicitato perfettamente dal punto di vista formale in una delle scene centrali del film: si faccia riferimento alla scena in cui Marianne confessa ad Hèloïse che non vorrebbe essere al suo posto ed Hèloïse risponde che in realtà le due donne sono esattamente allo stesso posto. La sequenza si apre con un *primo piano (p.p.)* di Marianne mentre dipinge Hèloïse ed in questo caso la pittrice è l'osservatrice. Hèloïse, ossia l'osservata, è inquadrata in un *piano medio (p.m.)*; cosicché spettatrici e spettatori la vedono dalla prospettiva di Marianne. Per di più, se Marianne è protetta dalla tela, Hèloïse è pienamente allo scoperto ed esposta alla visione del pubblico. Hèloïse dice a Marianne di avvicinarsi a lei e la pittrice entra nel riquadro dell'*inquadratura*. Così, mentre Hèloïse inizia a smantellare le convinzioni di Marianne, la cinepresa si avvicina alle due con uno *zoom in*; e spiega a Marianne perché sono uguali; le donne vengono inquadrate frontalmente, facendo sì che entrambe occupino lo stesso spazio sullo schermo. Non appena Marianne esce dall'*inquadratura*, la macchina da presa si avvicina sempre di più

---

<sup>116</sup> GARCIA M., SCIAMMA C., *Deconstructing the Filmmaker's Gaze*, Cinéaste 45, no. 1, 2019, pag. 11.

<sup>117</sup> N. ROSSELLO, *Lo sguardo e il desiderio*, in Cineforum, N. 591, pag. 32.

al volto di H lo se, mostrandola infine proprio come all’inizio della sequenza veniva inquadrata Marianne. Nell’ultima ripresa Marianne, invece,   ancora pi  lontana dall’obbiettivo rispetto a quanto non lo fosse H lo se al principio della scena, in preda alle emozioni, indifesa e vulnerabile.

Nel video saggio *How good Filmmaking brings a script to life*<sup>118</sup> il regista e sceneggiatore Michael Tucker analizza i risultati registici di Sciamma a partire dalla sceneggiatura. Sottolinea come lo stravolgimento della prospettiva iniziale nella scena di cui sopra fosse pensato in modo molto accurato a partire dalla sceneggiatura iniziale del film che, di fatto, recita: «*For the first time, we see things from [H lo se’s] point of view and the shift is a revelation. It is she who is watching. And from here Marianne looks fragile and feverish*»<sup>119</sup>.

A proposito dell’uguaglianza delle protagoniste, entrambe le personaggie sono agenti attive della narrazione e sono egualmente soggetto della propria rappresentazione e oggetto di indagine da parte della rispettiva coprotagonista. Ripetutamente, infatti, nella pellicola le due personaggie e spesso anche Sophie sono inserite allo stesso livello nelle inquadrature, superando qualsiasi differenza di classe preesistente.

Inoltre, riguardo il proprio tipo di *female gaze* e l’ultima scena di intimit  tra di loro, Sciamma dichiara: «*when we share their intimacy, they are both in the frame. They’re naked but they’re not exposed. [...] In addition to the fact that the camera is still and not traveling around the body. [...] The female gaze is also a grammar that develops within the film; by the time of that scene, we respect this character. This is an image among many other images. You can show nudity, and maybe I could have shown graphic sex, but it still would have felt okay to be in the room with them because it is not at all voyeuristic. It is also about how the images are a dialogue and how you build trust with the audience. In that scene their being naked is just a fact. We take pleasure in the fact that they’re naked because we share their intimacy. The female gaze is mostly about sharing the experience of the character and having a very active gaze because when women are objectified, the*

---

<sup>118</sup> M. TUCKER, *How Good Filmmaking Brings a Script to Life*, Lessons from the Screenplay, 27 Maggio 2021. Visitato in data 22/06/2023.

<sup>119</sup> Traduzione a cura dell’autrice: “Per la prima volta vediamo le cose dal punto di vista [di Hèloïse] e il cambio   una rivelazione.   lei che sta osservando. E da qui Marianne sembra fragile e febbrile”.

*gaze is reactive*»<sup>120</sup>.

L'opera di Sciamma sembra essere una importante riflessione metalinguistica sul parallelismo tra l'arte pittorica e quella cinematografica.

Spies-Gans, nel suo articolo sul lungometraggio <sup>121</sup>, osserva la metanarrativa sulla tematica della creazione e come la produzione e la distruzione delle opere di Marianne si rifletta nella storia amorosa tra lei ed Hèloïse nel momento in cui quest'ultima le domanda: «*Tous les amants ont l'impression d'inventer quelque chose?*»<sup>122</sup>. Spesso, infatti, il lavoro di Marianne è condizionato dalle emozioni che la pittrice prova. Il primo quadro che Marianne dipinge, ad esempio, finisce per essere distrutto dalla stessa pittrice che con un colpo secco di strofinaccio rovina il volto della figura di Hèloïse. La figura, ormai deformata, è un sottile riferimento alla costante caratteristica stilistica della pittrice reale che ha prodotto tutti i disegni e le opere figurative presenti nel film, ovvero Hélène Delmaire.

L'artista francese nacque in una numerosa famiglia a Lille, nel nord della Francia, nel 1987. Si trasferì a Firenze per studiare pittura e lì, in una piccola bottega, imparò le tecniche artistiche classiche, dall'utilizzo della matita e del carboncino al pennello. Dopo il diploma, iniziò a esporre le proprie opere in diverse mostre in tutto il mondo. Al centro del suo stile e della sua pittura ci sono le figure femminili. Quand'anche ritragga dei soggetti maschili, li raffigura sempre come androgini, così che il confine tra maschile e

---

<sup>120</sup> M. GARCIA, C. SCIAMMA, *Deconstructing the Filmmaker's Gaze*, cit., pag. 11. Traduzione a cura dell'autrice: "quando condividiamo la loro intimità, sono entrambe nella cornice. Sono nude ma non sono esposte. [...] Oltre al fatto che la cinecamera è ferma e non viaggia intorno al corpo. [...] Lo sguardo femminile è anche una grammatica che si sviluppa all'interno del film; al momento di quella scena, rispettiamo questo personaggio (Hèloïse). Questa è un'immagine tra molte altre immagini. Puoi mostrare la nudità, e forse avrei potuto mostrare il sesso grafico, ma ci si sarebbe comunque sentiti bene a stare nella stanza con loro perché non è affatto voyeuristico. Si tratta anche di come le immagini sono un dialogo e come si costruisce la fiducia con il pubblico. In quella scena il loro essere nude è solo un fatto. Ci fa piacere che siano nude perché condividiamo la loro intimità. Lo sguardo femminile è soprattutto di condividere l'esperienza del personaggio e avere uno sguardo molto attivo perché, quando invece, le donne sono oggettivate, lo sguardo è reattivo".

<sup>121</sup> P. A. SPIES-GANS, "Don't Regret. Remember": *Frictions of History and Gender in Céline Sciamma's "Portrait of a Lady on Fire"* in *Los Angeles Review of Books*, 11 Maggio 2020.

<sup>122</sup> Traduzione a cura dell'autrice: "Tutti gli amanti hanno l'impressione di creare qualcosa?".



femminile si fa molto labile<sup>123</sup>.

In molti casi e soprattutto nella serie di dipinti chiamata *Eyeless*, ai soggetti di Delmaire mancano gli occhi perché questi sono coperti da una linea spessa di colore, che risalta rispetto al resto del dipinto per la sicurezza del gesto e l'insieme plastico e pastoso di colori.

Tramite questa soluzione, infatti, anche l'artista francese, “cancella” gli occhi, solitamente considerati la “finestra dell'anima”; e, come Hèloïse, ha escogitato un modo per impedire l'assoggettamento dei propri soggetti allo sguardo oggettificatore.

Per la realizzazione delle opere presenti nel film l'artista si è ispirata ai grandi artisti del XVIII e XIX secolo, spaziando dal genio della natura morta Jean-Baptiste-Siméon Chardin, la miniaturista Adélaïde Labille-Guiard e la ritrattista Élizabeth Vigée Le Brun fino ad arrivare a Jean-Baptiste-Camille Corot, specialmente per il modo in cui questo pittore dipinse ritratti di donne all'interno di paesaggi<sup>124</sup>.

Oltre al quadro distrutto volontariamente da Marianne, ve n'è un altro, realizzato dal pittore che l'aveva preceduta, che la pittrice incendia involontariamente all'inizio del film. La fiamma, dalla candela, accende e brucia il dipinto proprio nel punto corrispondente al cuore di Hèloïse. Questa scena si ricollega visivamente e semanticamente a quella del falò, durante il quale Hèloïse prende veramente fuoco nelle sue vesti. In entrambi i casi, le fiamme sono rilevanti (e rivelanti) anche e soprattutto perché simboleggiano l'amore e la passione che divampa tra le due protagoniste.

La critica Alysha Prasad<sup>125</sup> nota, in merito all'uso del colore nella pellicola, che, quando vediamo Marianne nella prima scena del film, è vestita con un abito blu, simbolo di tristezza. Al contrario, le fiamme del fuoco sono associate cromaticamente al vestito rosso che Marianne porta nel corso di tutto il *flashback*. Dall'altra parte, quando scorgiamo per la prima volta Hèloïse, costei indossa un vestito blu, quello del convento, mentre quando si convertirà in soggetto-collaboratrice del quadro di Marianne, porterà un abito verde, simbolo di rinnovamento e crescita. Il rosso e il verde, com'è tra l'altro noto, sono colori complementari nella ruota di *Johannes Itten*: vale a dire opposti. Possiamo

---

<sup>123</sup> C. JUÁREZ, *Hélène Delmaire, la artista detrás de “retrato de una mujer en llamas”*, in “ZoomF7”, 22 settembre 2020.

<sup>124</sup> GARCIA M., SCIAMMA C., *Deconstructing the Filmmaker's Gaze*, cit., pag. 10.

<sup>125</sup> A. PRASAD, *The Use of Colour in “Portrait of a Lady on Fire”*, in “Screen Queens”, 14 febbraio 2020.

allora considerare che, quando questi colori si trovano l'uno giustapposto all'altro, risaltano e appaiono più brillanti. Quando il quadro viene terminato, Hèloïse indossa il vestito da sposa, che è tradizionalmente di colore bianco, ossia la stessa visione che Marianne aveva durante le notti precedenti quando camminava da sola per la casa. Il bianco, nelle culture occidentali, è simbolo di purezza, innocenza e pace; invece, in molte culture orientali, il bianco è inevitabilmente collegato alla morte e, di conseguenza, alla rinascita. In questo caso, secondo Prasad, il bianco indica la “morte” di Hèloïse in quanto a libertà. Ma la giornalista aggiunge anche che, quando la vediamo sorridere nell'ultima scena del film, lei starebbe rinascendo attraverso la musica, trovando in quest'arte una via di fuga alla monotonia della sua vita quotidiana.

Passione e morte sono elementi frequentemente giustapposti durante il corso della storia dell'arte e della letteratura. La celebre leggenda con protagonisti Orfeo ed Euridice arrivata fino al giorno d'oggi dalla cultura greco antica è presente anche nell'opera di Sciamma. La congiunzione tra sguardo, amore e morte è sicuramente ciò che rende questa leggenda il parallelismo perfetto per la storia delle due protagoniste. Nella scena in cui Marianne, Hèloïse e Sophie leggono insieme la storia, infatti, mentre Sophie contesta a Orfeo di non aver rispettato le regole imposte, Marianne ribatte che Orfeo possa aver scelto *l'immagine-ricordo* di Euridice invece che Euridice stessa e, per ultimo, Hèloïse suggerisce che invece possa essere stata proprio Euridice a chiedere a Orfeo di voltarsi. Con queste parole, la donna, e di conseguenza Sciamma attraverso la sua maschera, fa riferimento alla rilettura in chiave femminista della leggenda: ovvero di come lo sguardo maschile possa letteralmente “uccidere” le donne<sup>126</sup>.

Benjamin Stevens sottolinea come il riferimento alla storia di Orfeo ed Euridice narrata da Ovidio nelle *Metamorfosi*, non si riduca ad una citazione letterale, ma sia riscontrabile anche nella costruzione della narrazione filmica<sup>127</sup>. Se la pellicola è costituita in gran parte da un lungo *flashback* nel corso del quale Marianne racconta la propria esperienza, tutto il «*looking at*» di cui è pervaso il racconto diviene presto un

---

<sup>126</sup> BIANCO M., In “*Portrait of a Lady on Fire*”, a feminist politics of love, in “Women’s Media Archive”, 27 febbraio 2020.

<sup>127</sup> STEVENS B. E., “*Not the Lover’s Choice, but the Poet’s*”: Classical reception in *Portrait of a Lady on Fire*, cit.

«*looking back*»<sup>128</sup> nei propri ricordi<sup>129</sup>. In questo modo, la sequenza d'apertura del film stabilisce «*a programmatic link between memory as a device for ekphrastic storytelling and a pervasive feeling of elegy*»<sup>130</sup>. Infatti, nella lettura di Stevens, il motivo per cui Marianne appaia talmente scossa dalla visione del *Ritratto della giovane in fiamme* all'inizio della narrazione sarebbe che, guardando quel quadro, ricordi il momento in cui *guardando indietro*, inteso qui come voltarsi, verso Hèloïse, perse per sempre la possibilità di vedere la persona amata.

Ciononostante, in un certo senso, la perdita diviene un “guadagno” per l'arte. La pittrice, infatti, da allora in avanti, è stata in grado di conservare l'immagine dell'amata, non solo nei propri ricordi, ma soprattutto nell'arte, grazie alla *scelta del poeta*<sup>131</sup>.

Se, per questi fenomeni, si può parlare di similitudini tra le figure di Marianne ed Orfeo, ci sono altri elementi che le distinguono: mentre la prima è una pittrice e, di conseguenza, lavora con le immagini e i colori, Orfeo è un poeta e un cantore, e quindi, crea arte attraverso il suono e l'etere. Inoltre, dati i punti in comune tra il lavoro della pittrice e quello della regista cinematografica, Sciamma sceglie di rafforzare questo parallelismo attraverso l'impianto visivo del film e la conseguente scelta della musica trattata nella prima parte del capitolo<sup>132</sup>. In generale, tutta l'opera risulta un *unicum* in quanto, non solo sullo schermo, ma anche dietro la cinecamera, la realizzazione dell'opera è stata portata avanti quasi esclusivamente da donne. L'autore spiega, infatti, come la discussione filosofica sul mito di Orfeo ed Euridice intrapresa dalle tre donne sia una metafora, sotto forma di “microcosmo”, dell'intera storia narrata. Le tre protagoniste discutono di filosofia e di amore in un dialogo definito “*diotimico*”, aggettivo derivante dalla figura di Diotima, ovvero colei che Platone inserisce nel *Simposio* come maestra di

---

<sup>128</sup> Traduzione a cura dell'autrice; rispettivamente: “guardare a” e “guardare indietro”.

<sup>129</sup> STEVENS B. E., “*Not the Lover's Choice, but the Poet's*”: *Classical reception in Portrait of a Lady on Fire*, cit., par. 5.

<sup>130</sup> Traduzione a cura dell'autrice: “un collegamento programmatico tra la memoria come dispositivo per la narrazione efrastica e un sentimento pervasivo di elegia”.

<sup>131</sup> STEVENS B. E., “*Not the Lover's Choice, but the Poet's*”: *Classical reception in Portrait of a Lady on Fire*, cit., par. 6.

<sup>132</sup> *Ivi*, par. 10-11.

Socrate sul concetto di *Eros*; non a caso, la scena iniziale del film mostra Marianne che impartisce una lezione di ritrattistica alle proprie allieve<sup>133</sup>.

Sebbene le figure di Hèloïse ed Euridice siano accomunate dal fatto di non essere predisposte all'arte dal punto di vista tecnico-manuale quanto le rispettive controparti, Hèloïse si differenzia dal ruolo passivo tipicamente attribuito ad Euridice in quanto, come precedentemente mostrato, non solo prende parte alla narrazione, ma ne è una agente attiva tanto quanto Marianne. Inoltre, nel film è proprio lei che “dà voce” all'idea trasformativa del mito secondo cui la donna avrebbe avuto un ruolo maggiore nella decisione di Orfeo di girarsi, conferendole *agency* e riferendosi alla sezione finale del film in cui viene fornita praticamente la versione modificata dell'iconico gesto descritto nella leggenda<sup>134</sup>.

Stevens continua mostrando come il “voltarsi” di Orfeo/Marianne divenga letterale, non solo, come spiegato poc'anzi, nell'ultima scena in cui la pittrice vede Hèloïse in abito da sposa, ma soprattutto quando, la stessa mattina precedentemente all'arrivo della Contessa, Marianne aveva ritratto prima la compagna e poi sé stessa. In questa sequenza, infatti, le due donne fanno da immagine-specchio l'una per l'altra: se Marianne, nel primo caso, ritrae Hèloïse come già aveva fatto ripetutamente in precedenza, nel secondo caso, dovendo realizzare un autoritratto per l'amata, posiziona lo specchio di fronte a sé sul corpo di Hèloïse. In questa maniera, vede la propria figura dal punto di vista dell'altra donna, come desiderabile e amata. Non solo, così facendo l'Orfeo del *Ritratto della giovane in fiamme* acquisisce in parte una sorta di “*status* Euridiceo”, racchiudendo allo stesso tempo nel proprio personaggio sia il ruolo di artista-Orfeo che quello di oggetto-Euridice<sup>135</sup>.

L'autoritratto di Marianne era stato realizzato a pagina 28 del libro *Metamorfosi* di Ovidio. Lo stesso libro comparirà alla fine del film, all'interno del ritratto di Hèloïse che Marianne vede alla mostra a Parigi<sup>136</sup>. Nel dipinto, Hèloïse tiene il segno tra le pagine del libro con le dita, a mostrare proprio il numero 28. In questo modo, invia a Marianne un

---

<sup>133</sup> *Ivi*, par. 19-20.

<sup>134</sup> STEVENS B. E., “*Not the Lover's Choice, but the Poet's*”: *Classical reception in Portrait of a Lady on Fire*, cit., par. 12.

<sup>135</sup> *Ivi*, par. 29.

<sup>136</sup> *Ivi*, par. 31.

messaggio attraverso il libro per dirle che sì, lei ricorda la loro storia, nonostante la sua morte figurativa a causa del matrimonio. La pittrice partecipa alla stessa mostra d'arte con il proprio quadro *Orfeo ed Euridice* rappresentandoli in un momento inusuale rispetto alla loro raffigurazione tradizionale: uno intermedio tra il voltarsi di Orfeo e la morte di Euridice. L'uomo che si complimenta con la pittrice commenta il quadro dicendo che è come se si stessero scambiando un ultimo saluto, e questo enfatizza le esperienze di perdita che condividono le due donne protagoniste, seppur separate.

Nel lungo ricordo di Marianne che costituisce, come già visto, la parte centrale del lungometraggio, l'ultima visione dell'amata e la sua conseguente perdita sono, ovviamente, già insite nella memoria del personaggio di Marianne. Trattandosi di un ricordo, quindi, le apparizioni *fantasmatiche* di Hèloïse in abito da sposa possono essere lette in retrospettiva come una sovrapposizione *prolettica* di linee temporali differenti, che in ogni caso, appartengono al passato della pittrice<sup>137</sup>.

Stevens, infine, riconosce come la correlazione tra sguardo e morte, anche se non *de facto*, sia riproposta ma, in ultima analisi, non si riproduca, nella scena finale del film. Marianne guarda l'amata e il pubblico con lei spera che Hèloïse la ricambi. Ma, come commenta la voce fuori campo della pittrice, la nobile non la vede. Se, ad una prima interpretazione, questo possa risultare scoraggiante, seguendo la logica del parallelismo con Orfeo ed Euridice, in questo caso le due donne si sono scambiate i ruoli: quindi Marianne è divenuta Euridice che desidera che Orfeo-Hèloïse si volti a guardarla. Eppure, il mancato ricambio rivela la possibilità per entrambe le donne di continuare a vivere<sup>138</sup>, anche se separate, l'una nel ricordo dell'altra, attraverso la scelta del poeta e dell'arte.

### **Conclusioni:**

Nella storia dell'arte il rapporto tra pittore/pittrice e musa è stato un costante riprodurre il modello *osservatore-osservato*, tipicamente usata dallo *sguardo maschile eterosessuale e cisgender*, per riaffermare il dominio dell'uomo sulla donna.

Nell'opera di Sciamma invece, i personaggi si guardano e sono a loro volta guardati con attenzione e rispetto; detengono ruoli eguali e interscambiabili. Queste caratteristiche

---

<sup>137</sup> STEVENS B. E., "Not the Lover's Choice, but the Poet's": Classical reception in *Portrait of a Lady on Fire*, cit., par. 36-41.

<sup>138</sup> *Ivi*, par. 44-45.

particolari del film sono date anche dall'utilizzo del *female gaze* e spiegano come la regista del film sia riuscita a sovvertire la tradizionale relazione tra soggetto e oggetto. In ultima analisi, si può affermare che gli sguardi non oggettificanti, come ad esempio quello femminile e quello lesbico, risultino alternative più che valide a rappresentare le storie saffiche: dal punto di vista di chi mette al centro le persone e le loro emozioni.







## **Bibliografia:**

### **Testi di carattere generale:**

EVANS CAROLINE, GAMMAN LORRAINE, *The Gaze Revisited or Reviewing Queer Viewing* in BURSTON PAUL, RICHARDSON COLIN, [a cura di], *A Queer Romance: Lesbians, gay men, and popular culture*, Routledge, 2005.

FREUD SIGMUND, *Some Psychological Consequences of the Anatomical Distinction between the Sexes*, Zeitschrift, 1925.

FUSILLO MASSIMO, *Introduzione. L'oggetto, il feticcio: teorie, intersezioni, visioni, e l'oggetto porno* in FUSILLO MASSIMO, *Feticci. Letteratura, cinema, arti visive*, Bologna, Il mulino, 2012.

MAROH JUL', *Le blue est un couleur chaude*, Glénat, 2010.

NAKAMURA CHING, *Gunjō (Ultramarine)*, Shogakukan, Giappone, 2007.

O'CONNELL HELEN, *Anatomy of the clitoris*, in «The Journal of Urology», 2005.

ZATTI SERGIO, *L'universo degli Studies: gli studi di genere, e L'universo degli Studies: gli studi culturali* in BRUGNOLO STEFANO, COLUSSI DAVIDE, ZATTI SERGIO, ZINATO EMANUELE, [a cura di] *La scrittura e il mondo. Teorie letterarie del Novecento*, Roma, Carocci Editore, 2016.

### **Monografie sulla o scritte dalla Feminist Film Theory:**

CARDONE LUCIA, FILIPPELLI SARA, [a cura di], *Filmare il femminismo: Studi sulle donne nel cinema e nei media*, in «Fascina, collana del Forum delle studiose di Cinema e Audiovisivi», Pisa, Edizioni ETS, 2015.

DE LAURETIS TERESA, *Imaging e Semiotics and Experience* in DE LAURETIS TERESA, *Alice doesn't: feminism, semiotics, cinema*, Londra, Macmillan, 1984.

DE LAURETIS TERESA, "Intra-feminine Fascinations" – *from Eve to Madonna* in DE LAURETIS TERESA, *The Practice of Love. Lesbian Sexuality and Perverse Desire*, Indiana University Press, 1994.

FANARA GIULIA, GIOVANNELLI FEDERICA, *Eretiche ed erotiche*, Napoli, Liguori, 2004.

MAINA GIOVANNA, TOGNOLOTTI CHIARA, [a cura di], *Essere (almeno) due: Studi sulle donne nel cinema e nei media*, in «Fascina, collana del Forum delle studiose di Cinema e Audiovisivi», Pisa, Edizioni ETS, 2018.

***Monografie su Céline Sciamma:***

FABBIANI FEDERICA, ZANINI CHIARA, [a cura di], *Architetture del desiderio, il cinema di Céline Sciamma*, Milano, Asterisco Edizioni, 2021.

WILSON EMMA, *Céline Sciamma. Portraits*, *Visionaries: Thinking Through Female Filmmakers*, Edinburgh University Press, 2021.

***Saggi e articoli di carattere generico:***

DIRSE ZOE, *Gender in cinematography: Female gaze (eye) behind the camera* in «Journal of Research in Gender Studies», Vol. 3, n. 1, Addleton Academic Publishers, gennaio 2013.

THOMPSON ANNE, *Cannes winning stars of “Blue is the warmest color” talk controversy, Kechiche “It’s a blind trust”*, October 23, 2013.

WILLIAMS LINDA, *Cinema’s sex acts*, in «Film quarterly», Vol. 67, N. 4 (Estate 2014).

***Saggi, articoli e interviste a Céline Sciamma:***

COSENZA DOMENICO, *L’iniziazione sessuale nell’adolescenza contemporanea. Desiderio femminile e pubertà nella filmografia di Céline Sciamma*, in BARTORELLI GUIDO, BIANCHI GIOVANNI, SALVATORE ROSAMARIA, STEVANIN FEDERICA, [a cura di], *Il corpo parlante, contaminazioni e slittamenti tra psicoanalisi, cinema, multimedialità e arti visive*, Macerata, Quodilibet Studio, 2021.

GARCIA MARIA, SCIAMMA CÉLINE, *Deconstructing the Filmmaker’s Gaze*, in «Cinéaste» 45, no. 1, 2019.

***Articoli della Feminist Film Theory:***

MULVEY LAURA, *Cinema e piacere visivo*, in PRAVADELLI VALENTINA. [a cura di], *Cinema e piacere visivo*, Roma, Bulzoni Editore, 2013.

STACEY JACKIE, *Desperately seeking difference, Jackie Stacey considers desire*

*between women in narrative cinema*, Screen, 1987.

**Saggi e articoli su *Portrait de la jeune fille en feu*:**

BIANCO MARCIE, In "*Portrait of a Lady on Fire*", a feminist politics of love, in «Women's Media Archive», Washington DC, Women's Media Center, 27 febbraio 2020.

BLACKHURST ALICE, *The Defiant Muse*, Los Angeles, Los Angeles Review of Books, 22 Dicembre 2019.

ROSSELLO NICOLA, *Lo sguardo e il desiderio*, in «Cineforum», N. 591.

SPIES-GANS PARIS AMANDA, "*Don't Regret. Remember*": Frictions of History and Gender in Céline Sciamma's "*Portrait of a Lady on Fire*", Los Angeles, Los Angeles Review of Books, 11 Maggio 2020.

**Sitografia:**

JUÁREZ CITLALLI, *Hélène Delmaire, la artista detrás de "retrato de una mujer en llamas"*, in «ZoomF7», 22 settembre 2020.

Articolo completo all'indirizzo:

<https://zoomf7.net/2020/09/22/helene-delmaire-retrato-de-una-mujer-en-llamas/>

NADOTTI, MARIA, *Feminist Film Theory*, Enciclopedia Treccani, 2003.

Voce enciclopedica completa all'indirizzo:

[https://www.treccani.it/enciclopedia/feminist-film-theory\\_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/feminist-film-theory_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/)

PRASAD ALYSHA, *The Use of Colour in "Portrait of a Lady on Fire"*, in «Screen Queens», 14 febbraio 2020.

Articolo completo all'indirizzo:

<https://screen-queens.com/2020/02/14/colour-in-portrait-of-a-lady-on-fire/>

PROIETTI DOMENICO, *Oggettivare e oggettivazione, oggettificare e oggettificazione*, Accademia della Crusca, 2022.

Articolo completo all'indirizzo:

<https://accademiadellacrusca.it/it/consulenza/oggettivare-e-oggettivazione->

[oggettificare-e-oggettificazione/17162](https://www.researchgate.net/publication/341111111)

STEVENS BENJAMIN ELDON, “*Not the Lover’s Choice, but the Poet’s*”: *Classical reception in Portrait of a Lady on Fire*, in «*Frontière·s*» [online], 2, 2020.

Articolo completo all’indirizzo:

<https://publications-prairial.fr/frontiere-s/index.php?id=258>

TUCKER MICHAEL, *How Good Filmmaking Brings a Script to Life*, in «Lessons from the Screenplay», 27 Maggio 2021.

Video-saggio completo all’indirizzo:

<https://youtu.be/Y5S4PyBR364>

ZAPPOLI GIANCARLO, *Estrema cura dell’immagine e dell’equilibrio estetico per una ricerca profonda dell’identità sessuale*, in «MYmovies», 20 maggio 2019.

Articolo completo all’indirizzo:

<https://www.mymovies.it/film/2019/ritratto-di-una-donna-in-fiamme/>

### ***Immagini:***

CASSAT MARY STEVENSON, *In the Loge*, olio su tela, *Museum of Fine Arts* di Boston, 1878.





***Filmografia di Céline Sciamma:***

*Naissance de pieuvres*, Balthazar Productions, Lilies Films, 2007.

*Tomboy*, Hold Up Films, Arte France Cinéma, Lilies Films, 2011.

*Bande de filles*, Hold Up Films, Lilies Films, Arte France Cinéma, 2014.

*Petite maman*, Lilies Films, France 3 Cinéma, 2021.

***Scheda tecnica del film analizzato:***

***Portrait de la jeune fille en feu, 2019:***

**Soggetto:** Céline Sciamma

**Sceneggiatura:** Céline Sciamma

**Regia:** Céline Sciamma

**Anno:** 2019

**Durata:** 122 minuti

**Paese:** Francia

**Lingua:** Francese

**Prodotto da:** Bénédicte Couvreur

**Fotografia:** Claire Mathon

**Creazione dipinti:** Hèlène Delmaire

**Montaggio:** Julien Lacheray

**Musiche originali:** Jean-Baptiste de Laubier e Arthur Simonini

**Scenografia:** Thomas Grézaud

**Casting:** Christel Baras

**Costumi:** Dorothée Guiraud

**Aiuto regia:** Delphine Daull

**Trucco:** Marie Luiset

**Acconciature:** Catherine Leblanc

**Segretaria di produzione:** Cécile Rodolakis

**Casa di produzione:** Lilies Films, in collaborazione con Arte France Cinéma e Hold Up Films. Con la partecipazione di Canal+, Cine+, Arte, Centre national du cinéma et de l'image animée, in associazione con Pyramide Distribution, MK2 Films e Cinécap 2, e con il sostegno de La Région Ile-de-France

**Casa di distribuzione:** Pyramide Distribution (France, 2019).

**INTERPRETI**

**Marianne:** Noémie Merlant

**Héloïse:** Adèle Haenel

**Sophie:** Luàna Bajrami



**Contessa:** Valeria Golino (con la partecipazione di)



*Appendice:*

Desidero condividere in quest'ultima parte della tesi un'illustrazione da me realizzata sulle protagoniste del film analizzato.



CAPALBO ELSA, *Marianne ed Hèloïse from Portrait de la jeune fille en feu*, Illustrazione digitale vettoriale realizzata tramite il *software* Adobe Illustrator, 2023.