

Emancipazione e rivolta femminile nel cinema a partire dagli anni Ottanta

DALILA FORNI*

RIASSUNTO: Il cinema è uno dei maggiori mezzi di costruzione dell'immaginario socialmente condiviso: le storie presentate dal cinema costruiscono la nostra percezione dell'identità di genere, tanto del singolo quanto della collettività. Senza pretese di esaustività, il presente articolo delinea quattro filoni tematici ricorrenti nel cinema al femminile che va dagli anni Ottanta ad oggi (storico-biografico, realistico, ribelle, d'autore), considerando per ogni tema un esempio significativo. Partendo dai precedenti studi sul tema, il cinema viene quindi analizzato come mezzo di emancipazione, rivolta, rottura della norma, così da superare disuguaglianze e ingiustizie verso una società inclusiva e pacifica.

PAROLE CHIAVE: Women Studies, Feminist film theory, Cinema contemporaneo, Emancipazione femminile.

ABSTRACT: Cinema is one of the main tools in constructing a socially shared imaginary: the stories presented by cinema shape our perception of gender identity, both individually and collectively. With no claim to be exhaustive, this article outlines four recurring thematic strands in women's cinema from the 1980s to the present (historical-biographical, realistic, rebellious, authorial), considering for each theme a significant example. Building on previous studies on the topic, cinema is then analyzed as a vector for emancipation, revolt, and breaking the norm, so as to overcome inequality and injustice toward an inclusive and peaceful society.

* Università degli Studi di Firenze, Dipartimento FORLILPSI.

KEY-WORDS: Women studies, Feminist film theory, contemporary cinema, female empowerment.

1. Lo storico legame tra donne e cinema

La questione femminile nel cinema apre diverse piste di riflessione in ambito storico, pedagogico, narrativo, sociale. Fin dalle origini, le donne si sono distinte nel cinema in diversi filoni e ambiti, occupando luoghi, storie, progetti. Edgar Morin ricorda come il cinema sia uno strumento capace di dare voce a ciò che è invisibile, impossibile, generando narrazioni e, di conseguenza, occasioni, prospettive, idee nuove (2005, p. 50). La presenza delle donne nel mondo cinematografico ha spalancato numerose possibilità che, sfruttando il potenziale immaginifico ed educativo del racconto (Mancino, 2006; Ulivieri, 2019), si muovono a partire dalle guerre personali, intime, dalle lotte contro la società verso l'inclusione, l'uguaglianza, la valorizzazione e il rispetto delle differenze – di genere e oltre – e dunque verso la pace (Morelli, Weber, 1988). Come sottolinea Simonetta Ulivieri, le storie 'al femminile', dentro e fuori il cinema, spesso «non propongono una semplice logica oppositiva al maschile, prospettano piuttosto una differenza che si apre a una polifonia di differenze: quelle che abitano, attraversano e continuamente ridefiniscono nella loro pluralità e perpetuo mutamento gli stessi soggetti femminili [...]» (2019, p. 28).

Per quanto riguarda il cinema, Veronica Pravadelli (2014) individua tre ambiti di azione al femminile: le donne sono state *di fronte* allo schermo come spettatrici; *dentro* all'immagine e alla narrazione proposta; *dietro* alla macchina da presa, come creatrici. Il cinema nasce in un momento di grande cambiamento tanto culturale, quanto di genere: a livello internazionale le donne – o alcune di esse, soprattutto nel contesto urbano – iniziano a rivestire nuovi ruoli e a ottenere una maggiore autonomia, economica e sociale. L'ideale vittoriano legato alla sfera domestica, che vedeva la donna come angelo del focolare, va quindi spezzandosi: le donne, via via più indipendenti, lavorano e possono quindi permettersi i 'consumi culturali', tra cui il nascente cinema.

Il cinema delle origini, nella sua semplicità narrativa, si sofferma soprattutto su soggetti e spazi comuni, e sollecita quindi una forte immedesimazione e identificazione. Nella cinematografia appaiono

fin da subito alcune figure femminili: la donna diventa ‘visibile’ al grande pubblico della città e al tempo stesso è colei che guarda, ovvero la spettatrice. Si va così a costruire una nuova cultura visuale che rende lo sguardo femminile attivo e partecipe all’interno del cinematografo.

Anche se la presenza femminile nello spazio pubblico genera perplessità e critiche – come del resto il cinema stesso genera inizialmente paure e condanne per la sua influenza sociale, artistica, educativa – le testimonianze storiche (diari, articoli di giornale, lettere) mostrano un’interessante partecipazione femminile tra gli spettatori (Pravadelli, 2014, p. 10). Il cinema è in un primo momento ritenuto potenzialmente pericoloso per le fasce percepite come più deboli, come i bambini e le donne, e viene pertanto giudicato con sospetto: queste categorie, ritenute fragili, si sarebbero fatte coinvolgere emotivamente dall’opera filmica senza la capacità di distinguere il bene dal male. Le donne che vanno al cinema vengono inoltre guardate con sospetto in quanto si pensava che queste vi si recassero in cerca di *avances*, o che comunque costituissero un elemento di provocazione e di distrazione per gli uomini presenti in sala (Alovisio, 2008).

Tuttavia, il primo saggio italiano sul pubblico del cinema è, in modo significativo, opera di un’autrice, ovvero Angelina Buracci, che nel 1916 scrive *Il cinematografo educativo*, dove viene analizzato il processo cognitivo dei bambini (e non solo) al cinema, con un approccio positivo verso questo grande cambiamento narrativo. Buracci evidenzia inoltre come il cinematografo fosse ricco di presenze femminili, tra cui anche madri con i figli, tanto che potremmo identificare le madri e le bambinaie come le prime vere cinefile (Mazzei, 2008, p. 266).

Tornando alla triplice presenza femminile nel mondo del cinema, per quanto riguarda le donne dentro l’immagine cinematografica un fenomeno di grande portata è quello del divismo. Se la spettatrice vedeva inizialmente se stessa nelle rappresentazioni cinematografiche che riproducevano così com’era la realtà, il confronto con la diva e la sua narrazione innesca un processo che sottolinea una mancanza, una diversità, ma anche un’aspirazione, un modello desiderabile. Le dive del cinema hanno creato, soprattutto nella prima metà del Novecento, un immaginario, un ideale perfetto a cui aspirare, e hanno raggiunto questo obiettivo fondendo elementi di eccezionalità a tratti più

comuni, in cui ritrovare un contatto empatico o identificativo. Le dive offrono rappresentazioni complesse e contrastanti, a cavallo tra emancipazione ed eros, autonomia e voyeurismo: il loro ruolo è centrale, indispensabile, si tratta di figure attive, dinamiche, in cerca di riscatto, ma al tempo stesso basate sulla loro apparenza, sul loro generare desiderio (Pravadelli, 2014, pp. 46-48). Quindi, un processo di autodeterminazione controverso, tra oggettivazione sessuale e forza trasgressiva, che si sviluppa in varie modalità nel corso del Novecento e di cui è un esempio efficace, tra i molti, Brigitte Bardot, la cui forza «sta nell'essere l'agente del proprio desiderio, non un semplice oggetto passivo di sguardo. Ma la sua libertà si esprime solo attraverso la sessualità. A differenza delle *working girls* americane del primo Novecento, non ha ricadute sul piano sociale e lavorativo» (Pravadelli, 2014, p. 75).

Considerando le rappresentazioni femminili sul grande schermo, si è a lungo parlato della loro oggettivazione e sessualizzazione, che tuttavia si è di frequente contrapposta negli anni a un'emancipazione e a una sempre maggiore *agency*. Secondo Laura Mulvey, il ruolo delle donne nel cinema, con particolare attenzione a quello hollywoodiano, è stato quello di oggetto passivo, mentre quello degli uomini di agenti attivi, in una dicotomia che dal sociale è stata trasmessa al mondo cinematografico. È l'uomo a detenere il potere di chi guarda e crea, mentre la donna è guardata, oggetto dello sguardo e della narrazione altrui (Mulvey, 1975, p. 19). Si parla a questo proposito di *male gaze*, dello sguardo maschile – o meglio, della maschilità dominante, che genera uno sguardo di potere e possesso – che osserva e dà forma ai soggetti femminili, tanto nel cinema quanto nelle arti. Alle donne spettatrici che osservano le donne rappresentate attraverso questo filtro non rimangono che due opzioni, ovvero identificarsi con la soggettività maschile narrante oppure con l'oggetto femminile guardato e narrato, rinunciando in entrambi i casi all'autenticità dell'identità femminile (Glenn, 1993, p. 38).

Mulvey è, con i suoi studi, la rappresentante più nota della Feminist Film Theory, una teoria e corrente che analizza le narrazioni filmiche in ottica di genere, associando cinematografia e cultura e soffermandosi sui modelli proposti e sulle norme – rafforzate o decostruite – veicolate dalle opere attraverso rappresentazioni, linguaggi, strumenti, sguardi, in grado di influenzare informalmente chi guarda (Goss, 2008). Questo settore di indagine pone quindi

numerose riflessioni sulla rappresentazione (cinematografica e non) e offre una chiave per analizzare e codificare i film con un occhio all'identità di genere e con l'intento di decostruirla e destabilizzarne i meccanismi.

Spettatrici, personaggi e, infine, creatrici: al cinema troviamo registe capaci di rompere la norma attraverso la costruzione di sguardi nuovi, di progetti in grado di trasgredire il canone e guardare oltre. La presenza femminile dietro alla macchina da presa ha radici in realtà lontane: la prima cineasta è riconosciuta nella figura di Alice Guy, che lavora dalla fine dell'Ottocento agli anni Venti del Novecento a circa mille film. Dimenticata però dalla critica, la regista e sceneggiatrice francese è 'costretta' a scrivere da sola le sue memorie per fornire una controstoria del cinema nell'opera *La fêe aux choux*, pubblicata postuma nel 1976 e ispirata al titolo dell'omonimo film da lei realizzato nel 1896. Guy è parte integrante della nascita della settima arte, tanto da assistere alla prima dimostrazione dei fratelli Lumière e da proporsi per la scrittura di alcune storie. Si tratta infatti di una delle prime cineaste a considerare il cinema non come un mezzo per sfoggiare una tecnica riproducendo attimi di vita quotidiana, ma per raccontare vere e proprie narrazioni, che poi attuerà in concomitanza con il ben più noto George Méliès (Pravadelli, 2014, pp. 96-98). Guy è la prima di molte registe, sceneggiatrici e autrici che nella storia hanno offerto uno sguardo al femminile, rompendo – per esempio nelle avanguardie femministe – il modello culturale predominante per offrire contro-narrazioni in grado di mostrare una pluralità di punti di vista, di incoraggiare l'incontro e il confronto con l'altra e l'altro, di sostenere un fruttuoso dialogo tra generi e inter-genere.

2. La storia e le storie: emancipazione femminile tra realtà e immaginazione

Il cinema ha offerto numerosi e interessanti ritratti femminili di ribellione ed emancipazione e il presente articolo, più che essere esaustivo su un settore così ampio, vuole offrire alcune piste di ricerca a partire da quattro filoni qui delineati nel contesto del cinema occidentale dagli anni Ottanta alla contemporaneità, ovvero: storico-biografico, realistico, ribelle, d'autore. Di ogni categoria, dai confini molto fluidi, verrà esposto un esempio filmico nell'ottica di una

narrazione che, tramite l'emancipazione femminile e la rivolta, abbia contribuito – o stia contribuendo – alla creazione di un nuovo immaginario sensibile al genere, ma anche alle differenze in senso più ampio, per un superamento di vincoli, scontri, discriminazioni, diseguaglianze (Lopez, 2017; Ulivieri, 2019).

2.1 Cinema storico-biografico

Alcuni film riprendono la realtà dei fatti storici, siano essi a livello sociale o riferiti alle biografie di singoli personaggi, per evidenziare diseguaglianze, lotte e traguardi conquistati o da conquistare. Queste opere diventano così uno spazio non solo per una testimonianza storico-documentaristica (Polenghi, 2005, 2018) ma anche per una riflessione che dal passato possa portarci al presente, ai diritti ottenuti e ai passi ancora da compiere verso una società più equa, inclusiva, pacifica. Film che testimoniano eventi e biografie passate, quindi, ma che non si fermano alla mera storia: queste narrazioni lavorano su una consapevolezza senza tempo, che dal passato può incoraggiare nuove rivolte, nuove ribellioni alle ingiustizie di ogni genere (Forni, 2020).

Tra alcuni dei titoli a tema, si ricorda *Il diritto di contare* (2016) di Theodore Melfi, sulla vera storia della scienziata Katherine Johnson e della sua lotta contro sessismo e razzismo; o *Fiore del deserto* (2008) di Sherry Hormann, sulla vita della modella somala Waris Dirie e del suo attivismo contro le mutilazioni genitali femminili.

Un esempio significativo lungo questo filone è poi il film *Suffragette* (2015) diretto da Sarah Gavron, scritto da Abi Morgan e interpretato da Carey Mulligan, Meryl Streep, Helena Bonham Carter, Brendan Gleeson, Anne-Marie Duff, Ben Whishaw. L'opera è ambientata nel 1912 e riprende la prima ondata femminista sul tema del diritto al voto. La protagonista, la ventenne Maud Watts, lavora presso una lavanderia da quando era bambina. Il punto di rottura nella sua tranquilla vita – escluse le precarie condizioni lavorative e le angherie subite dal capo – si ha quando la donna incappa per caso in una violenta protesta delle suffragette. Lì incontra la collega Violet Miller, che la incoraggia a partecipare condividendo con lei ideali, valori per cui lottare, sogni e, soprattutto, diritti. Violet è molto attiva nelle proteste per il suffragio universale, ma al tempo stesso subisce violenza domestica dal marito: si va così a delineare una sfera sociale e familiare lontana dalle ambizioni e dalle ribellioni delle

protagoniste, sole contro un mondo che sembra non volerle ascoltare. Maud, sempre più coinvolta, viene arrestata durante una protesta e imprigionata, oltre che essere vittima del disappunto del vicinato, dei colleghi e soprattutto del marito. Decide quindi di allontanarsi – almeno apparentemente – dal gruppo di suffragette, ma non mantenendo questa promessa viene cacciata di casa e allontanata dal figlio: la sofferenza la spingerà a lottare ancor più duramente per i diritti femminili, arrivando allo sciopero della fame e a battaglie sempre più aspre. Nel 1918, le donne inglesi ottengono il diritto di voto al di sopra dei 30 anni e nel 1928 al di sopra dei 21, vincendo così una causa di cui vediamo moti, ostacoli, traguardi.

Il film, oltre alla mera questione del suffragio, evidenzia diverse condizioni di discriminazione di genere e oltre il genere: tocca temi quali la violenza sessuale, le molestie sul lavoro, lo sfruttamento, le relazioni familiari dominanti, oltre all'ostacolo di una scarsa apertura al pensiero altrui, agli ideali destabilizzanti, in rottura con la tradizione. Pur ambientato nel contesto inglese, *Suffragette* offre numerosi spunti per una riflessione storica, sociale, culturale e pedagogica sul tema, ponendosi come uno strumento di informazione e sensibilizzazione utile per ripercorrere le tappe cardine della storia occidentale attraverso il coinvolgimento di una narrazione che dal generale si fa specifica, personale, ben ancorata a volti di donne, a personaggi – veri o verosimili – con cui trovare un contatto empatico significativo e da cui prendere modello.

2.2 Cinema realistico

Il cinema di stampo realistico mostra scene di vita quotidiana, storie verosimili e probabili, saldamente legate alla realtà. In questo filone, molte opere propongono la narrazione della violenza di genere, soffermandosi sui dettagli più dolorosi ma veritieri (Dello Preite, 2019; Ulivieri, 2015). I film sul tema sono molteplici, ambientati tanto nel passato quanto nel presente: *Il colore viola* di Steven Spielberg (1985), che presenta la storia di Celie, una ragazza di colore maltratta dal padre e dal marito negli Stati Uniti degli anni Venti; *Sotto accusa* (1988) di Jonathan Kaplan, sullo stupro di una ragazza e il lungo processo successivo; *Magdalene* (2002) di Peter Mullan, sulla rieducazione di alcune donne rinchiusi in un convitto religioso,

sottolineando quindi l'elemento della violenza sulle donne ma anche tra le donne.

L'esempio che qui si vuole prendere in considerazione è il film *Ti do i miei occhi* (2003, Iciar Bollaín). Il realismo è in questo caso utilizzato come espediente per ancorare la narrazione alla quotidianità, al possibile, sottolineando i rischi e gli effetti della violenza domestica senza che questa sia associata a contesti lontani, di difficile immedesimazione. L'opera racconta la storia di Pilar e del marito Antonio, una coppia di Toledo. Pilar si ritrova incastrata in un rapporto nocivo e violento con il marito, che le assicura però una casa e una stabilità economica che altrimenti non avrebbe, o così è portata a pensare all'inizio del film. Si tratta quindi di una situazione plausibile, comune, in cui potrebbero cadere molte donne. A complicare il rapporto coniugale, la presenza del figlio Juan, ulteriore elemento che rende il distacco dal marito violento difficile. Pilar è sottomessa e rinchiusa nella sfera domestica, ma alle scene di violenza sono contrapposti attimi di pentimento e apparente affetto del marito che rendono la storia ancor più realistica: assistendo alle trasformazioni di Antonio, comprendiamo le difficoltà di Pilar nell'abbandonare quella che era per lei una storia d'amore, la sua famiglia. Ma il film avverte: le ricorrenti 'lune di miele' sono solo uno stratagemma non per riconquistare amorevolmente la donna, ma per rimetterla al suo posto, così da tornare presto nella spirale di violenza domestica da cui Pilar non riesce a fuggire.

Pilar non è una protagonista idealizzata: la sua femminilità è fragile, ma proprio questa fragilità è necessaria per creare un contatto empatico e farci comprendere i dolori e tormenti della donna, oltre alle sue paure, le sue speranze, i suoi desideri. Pilar potrebbe essere qualsiasi donna e il montaggio cinematografico lo sottolinea avvicinandosi, nella prima scena, a una finestra qualsiasi nella città di Toledo: la violenza si annida silenziosa dietro ogni porta, potenzialmente in ogni famiglia (Goss, 2008, p. 35). E proprio da una situazione tristemente reale Pilar impara a tirarsi fuori, maturando e trasformandosi da una moglie silenziosa e sottomessa, impaurita e in fuga, a una donna che vuole cercare se stessa, rifarsi una vita, ritrovare una propria autonomia, una propria serenità. Il lavoro – e quindi l'indipendenza economica – e le nuove amicizie – e quindi un supporto basato sulla sorellanza, sul confronto aperto, costruttivo e pacifico con l'altro – saranno gli elementi chiave per ricominciare a

vivere e tagliare i rapporti con il marito abusante. Il cambiamento non avviene invece in Antonio: se la storia si focalizza principalmente su Pilar e ci offre il suo punto di vista, a tratti assistiamo anche alla prospettiva maschile e al tentativo di uscire dal vortice della violenza grazie all'aiuto di un centro per uomini maltrattanti che lo sosterrà in un percorso per affrontare la rabbia e le emozioni negative. Purtroppo, il percorso educativo di Antonio sembrerà dettato, più che da un vero desiderio di cambiamento, dalla volontà di riavvicinare e riavere Pilar, tanto che gli effetti non saranno positivi ma porteranno ad un ulteriore inasprimento del rapporto. Si tratta di un elemento che, anche se solo accennato, arricchisce il film aprendo una nuova strada da percorrere per comprendere il doppio punto di vista – della vittima e del maltrattatore – all'interno di una coppia con abusi, andando ad indagare le storie di entrambe le parti per comprendere al meglio il fenomeno grazie a una ricchezza di prospettive.

2.3 Cinema ribelle

Il cinema ribelle sovverte esplicitamente le norme di genere per proporre modelli nuovi, così da incoraggiare una nuova concezione delle norme e dell'identità di genere attraverso personaggi più attivi ed emancipati del cinema realistico, con uno sguardo diretto al futuro più che al presente. In questo filone, l'esponente forse maggiormente dibattuto è *Thelma e Louise* (1991), diretto da Ridley Scott, con Susan Sarandon e Greena Davis. L'opera si colloca all'interno della terza ondata di femminismo che porta con sé un approccio più fluido, che vuole superare le etichette. L'opera è particolarmente innovativa in quanto, fino a quel momento, il genere del *road movie*, del film in viaggio, prevedeva una presenza soprattutto al maschile, dato che la femminilità, salvo eccezioni, veniva ancora di frequente legata alla sfera della maternità o della domesticità (Tognolotti, 2012).

Thelma e Louise, due donne tra i trenta e i quarant'anni, partono per un weekend in montagna per sfuggire alle loro vite: Louise è una cameriera ed è impegnata in una relazione che non la soddisfa; Thelma è una casalinga sposata con un uomo dagli atteggiamenti sessisti e dominanti. Il sogno del viaggio, nascosto ai loro compagni, si infrange quando Thelma viene molestata da un uomo conosciuto in un locale.

Louise, per proteggere l'amica dall'aggressione fisica e sessuale e ricordando una sua simile esperienza passata, uccide l'aggressore con un'arma da fuoco. Le due amiche fuggono quindi in Messico, un ulteriore viaggio che le porterà verso burrascose storie d'amore, rapine subite e messe in atto e fughe dalle autorità, fino ad un finale aperto a molteplici interpretazioni, che sottolinea però il forte legame di amicizia e sorellanza costruito durante la narrazione.

Il film tratta diversi temi che ben si legano alla femminilità ribelle e all'emancipazione: la libertà e ancor di più la fuga/liberazione delle due donne dai contesti quotidiani; la rivalutazione delle norme di genere e la loro messa in costante discussione; la trasformazione di sé verso una maggiore consapevolezza in quanto individui e in quanto donne; la riflessione sulla propria esperienza verso nuove mete, nuove aspettative e desideri fino a quel momento negati. Il cambiamento è uno dei processi alla base dell'opera: una trasformazione che parte dal viaggio e diventa esplorazione intima e priva di vincoli del proprio io e del mondo (Tognolotti, 2012). Inoltre, spicca tra i temi portanti dell'opera quello dell'amicizia, intesa qui come una sorellanza in grado di emancipare le due donne, nel supporto una dell'altra.

Thelma e Louise ha suscitato interpretazioni contrastanti dal pubblico e dalla critica: alcuni lo hanno indicato come uno dei più grandi esempi di cinema femminista, altri come un'opera ancora troppo legata alle norme maschili di Hollywood. Proprio in questo scontro di opinioni troviamo la forza dell'opera, in grado di generare dibattito attraverso una narrazione fuori dagli schemi culturali e cinematografici.

Il film si discosta dalla tradizione perché propone, al posto di un *male gaze*, un forte *female gaze*. Come sottolinea Brenda Cooper, l'opera utilizza l'ironia e la beffa come strumento narrativo per contrastare il tipico sguardo maschile e disvelare le forme di sessismo e diseguaglianza. In particolare, Cooper evidenzia tre strategie specifiche: lo stereotipo dell'uomo iper-virile, guidato dal testosterone più che dalla ragione; la maschilità osservata, questa volta, dallo sguardo femminile; la celebrazione della sorellanza come via di fuga e supporto intra-genere (Cooper, 2000). Quindi, il paradigma alla base del cinema americano viene trasformato attraverso una lente femminile che dona alle protagoniste una nuova *agency*, slegata dai vincoli maschili e patriarcali e in grado di smascherare i limiti della cinematografia passata attraverso un 'semplice' cambio di genere

(Glenn, 1993, pp. 36-37). Assistiamo perciò alla nascita di due nuove (anti)eroine, protagoniste e soggetti attivi a cui viene data libera voce, una voce in questo caso non sovrastata da personaggi o contesti al maschile, ma dotati di sguardi e identità proprie (Glenn, 1993, p. 39).

Thelma e Louise lascia una grande impronta nel cinema post-anni Novanta, un'eredità che arriva fino ad oggi in maniera più o meno diretta. Le storie di donne fuori dagli schemi – fuori dalla casa, dalla domesticità, da relazioni amorose normative, dalla maternità – sono oggi molteplici e spesso strizzano l'occhio proprio al grande film del 1991. Ne sono un esempio marcato le serie tv, che oggi sdoganano, e anzi, mettono sul piedistallo, ritratti femminili dotati di grandi e complesse personalità, che spesso intrecciano la questione di genere con elementi quali la religione, la disabilità, la malattia, la vecchiaia, l'etnia, eccetera (Forni, 2020). Per esempio, la serie televisiva *Grace & Frankie* ripercorre, fin dal titolo, il duo al femminile di *Thelma e Louise*, puntando stavolta sue due donne che, pian piano lungo l'arco narrativo, diventeranno amiche e poi 'sorelle acquisite'. Stavolta però non abbiamo due giovani donne, ma due ottantenni che devono fare i conti con un inaspettato divorzio in tarda età e con gli acciacchi fisici degli anni. Grace (Jane Fonda) è una ex imprenditrice fredda, calcolatrice, cinica; Frankie (Lily Tomlin) un'artista e pittrice hippie, bizzarra nel suo caotico approccio alla vita. La loro amicizia – prima forzata, poi sincera e indispensabile – le porterà a riconsiderare la loro (diversissima) femminilità anche in relazione all'anzianità. Le due protagoniste decostruiscono il paradigma della donna anziana ribellandosi attraverso un'emancipazione su più livelli: estetica, lavorativa, fisica, sentimentale, sessuale, emotiva, familiare. Due nuove Thelma e Louise, ancor più fuori dagli schemi in quanto aperte a nuovi temi e problematiche, che di nuovo decostruiscono gli stereotipi a partire dalla sorellanza, dal rispetto, dal supporto reciproco.

2.4 Cinema d'autore

Alcuni autori indagano il tema del genere attraverso sguardi unici, in grado di veicolare riflessioni profonde sui cambiamenti in atto nella società. Uno dei registi che maggiormente si è soffermato sulla questione identitaria è Pedro Almodóvar, nelle cui opere le norme sociali sono sovvertite e ridiscusse con umorismo e profondità, così da

scardinare il sistema repressivo patriarcale attraverso personaggi fluidi, unici, fuori da ogni schema. Le storie del regista spagnolo sono narrazioni di vita tanto autentiche quanto stravaganti: in modo estremamente naturale, senza critiche o eccezionalità, conosciamo nelle sue opere personaggi ai margini della società, alternativi, che vivono un periodo di liberazione nella Spagna uscita dal franchismo, ma che ancora non sembra accettarli del tutto, comprenderli a fondo (Goss, 2008).

Almodóvar spazia tra il filone del realismo e della ribellione, costruendo una poetica cinematografica unica, trasgressiva e veritiera insieme. Numerosissime le pellicole che si avvicinano al tema qui trattato, ma si sceglie in particolare l'opera *Tutto su mia madre* perché in grado di mostrare con una storia semplice numerose sfumature e interpretazioni della femminilità. La pellicola, vincitrice di un Oscar nel 2000, si apre con una femminilità apparentemente canonica: quella legata alla maternità, anche se si tratta qui di una madre single. La protagonista, Manuela, assiste alla morte incidentale del figlio Esteban la sera del suo diciassettesimo compleanno. Per tenere viva la sua memoria e avverare un desiderio espresso dal figlio, la donna parte alla ricerca del padre che Esteban non ha mai conosciuto. Anche in questo caso, il viaggio è personale, intimo e formativo più che fisico: Manuela elabora il lutto, ritorna nel suo passato, metabolizza la perdita e si appresta all'inizio di una nuova vita senza Esteban. A Barcellona la donna incontra non solo il padre del ragazzo, una donna transessuale di nome Lola, ma anche una vecchia amica, Agrado, anch'essa transessuale e prostituta; Rosa, una suora incinta e malata di HIV; Huma, un'attrice tormentata dalla storia d'amore con una collega. I personaggi del film vivono ai bordi della società e affrontano problemi ben lontani dal sogno di una vita idilliaca. Nessuna delle donne di Almodóvar rientra nella 'norma culturale' femminile, anzi, tutte loro la destabilizzano e negano, non rinunciando alla femminilità, ma più semplicemente interpretandola secondo standard non più sociali, ma personali. Le vicende delle cinque donne si intrecciano: storie di ferite, perdite, abusi, di guerre interiori che, anche in questo caso, trovano pace dal tormento attraverso un moto di sorellanza ed emancipazione, fatto di condivisione, comprensione dell'alterità, di supporto costante oltre la diversità.

Il film svela poi l'artificiosità delle norme di genere, propone una maschilità in crisi a fronte di una femminilità trasversale e focalizza

l'attenzione sulla libertà e l'unicità del singolo individuo oltre le aspettative sociali. Su quest'ultimo punto, è significativo il monologo di Agrado sul palco teatrale, un discorso improvvisato per annunciare la cancellazione dello spettacolo, sostituito dal racconto di vita della donna. Il suo corpo rifatto si contrappone alle sue ironiche ma incisive parole sull'autenticità:

“Mi chiamano Agrado perché per tutta la vita ho sempre cercato di rendere la vita gradevole agli altri. Oltre che gradevole sono molto autentica. Guardate che corpo! Tutto fatto su misura. Occhi a mandorla: ottantamila. Naso duecento, buttate nell'immondizia perché l'anno dopo me l'hanno ridotto così con un'altra bastonata. Lo so che mi dà personalità, però se l'avessi saputo, non me lo toccavo. [...] Quello che stavo dicendo è che costa molto essere autentica, signora mia. E in questa cosa non si deve essere tirchie, perché una più è autentica quanto più somiglia all'idea che ha sognato di se stessa” (Almodóvar, 2000).

Autenticità non è quindi conformarsi alle norme sociali, allo sguardo altrui, alle aspettative culturali, ma essere se stesse, raggiungere il proprio intimo ideale, la propria massima espressione, unica e diversa per ognuna di noi: un messaggio quindi di valorizzazione delle differenze e di inclusione, di rispetto e supporto reciproco.

3. Per concludere, dalla guerra interiore alla rivolta

Il tema della rivolta e dell'emancipazione femminile è stato elaborato dal cinema in diverse epoche e tramite diversi approcci. Come esaminato, il cinema di stampo storico costruisce le basi per una comprensione critica del passato; quello realistico incentiva uno sguardo ai problemi della quotidianità; quello ribelle scardina, anche con violenza, gli stereotipi per incentivare modelli nuovi; quello d'autore offre sguardi personali sul tema tramite una sensibilità filtrata da una prospettiva personale, intima. Gli esempi qui brevemente esplorati offrono una panoramica della complessità del tema negli ultimi quarant'anni: decenni di cambiamenti, lotte, obiettivi raggiunti o da raggiungere, dentro e fuori il mondo cinematografico. Il cinema è in questo senso uno strumento utile per disvelare nuovi bisogni, nuove ingiustizie, oltre che per supportare, tramite modelli sempre nuovi, in

costante cambiamento, una trasformazione che dal narrativo possa farsi sociale. In un quadro più ampio, i modelli cinematografici aperti a nuove identità, che scardinano il binarismo per concepire strade possibili oltre etichette prestabilite, possono diventare storie volte a un'inclusione su più livelli: in un'ottica intersezionale, il genere si mescola con altri elementi identitari, lavorando alla complessità dell'individuo. Modelli quindi che possono farsi promotori di pace, superando le diverse guerre con cui quotidianamente ci interfacciamo: guerre interiori, intime, fatte di tormenti e paure, ma anche lotte sociali, culturali, per raggiungere una maggiore equità da diversi punti di vista. Il cinema, quando di qualità e con il fascino delle sue storie, ci accompagna nella conoscenza dei conflitti passati e ci offre nuovi modelli critici per il presente e, soprattutto, per il futuro.

Riferimenti bibliografici

- ALOVISIO S., *La spettatrice muta. Il pubblico cinematografico femminile nell'Italia del primo Novecento*, in Dall'Asta M. (a cura di), *Non solo dive, pioniere del cinema italiano*, Cineteca di Bologna, Bologna 2008.
- BURACCI A., *Cinematografo educativo*, Tip. Sociale, Milano 1916.
- CAPPELLI M.L., *Age Performance and Performativity: Exploring Jane Fonda's New Femininity in Grace and Frankie*, «International Journal of English literature and Social Sciences», vol. 4, 5, 2019.
- COOPER B., "Chick Flicks" as Feminist Texts: *The Appropriation of the Male Gaze in Thelma & Louise*, «Women's Studies in Communication», vol. 23, 3, 2000.
- DELLO PREITE F. (a cura di), *Femminicidio, violenza di genere e globalizzazione*, PensaMultimedia, Lecce-Brescia 2019.
- FORNI D., *Young adults and tv series. Netflix and new forms of serial narratives for young viewers*, «MeTis, Mondì Educativi. Temi, indagini, suggestioni», n. 1, 2020.
- *Il cinema come mezzo di studio, valorizzazione e conoscenza attiva del patrimonio storico-educativo*, in A. Ascenzi, G. Zago, C. Covato (a cura di), *Il patrimonio storico-educativo come risorsa per il rinnovamento della didattica scolastica e universitaria: esperienze e prospettive*, collana Thesaurus Scholae. Fonti e studi

- sul patrimonio storico-educativo, EUM, Macerata 2021.
- GLENN M., *Gender, Genre, and Myth in Thelma and Louise*, «Film Criticism», vol. 18, 1, 1993.
- GOSS M.B., *Te doy mis ojos (2003) and Hable con ella (2002): gender in context in two recent Spanish films*, «Studies in European Cinema», vol. 5, 1, 2008.
- LOPEZ A.G. (a cura di), *Decostruire l'immaginario femminile*, ETS Edizioni, Pisa 2017.
- MANCINO E., *Pedagogia e narrazione cinematografica. Metafore del pensiero e della formazione*, Guerini, Milano 2006.
- MAZZEI L., *Al cinematografo da sole. Il cinema descritto dalle donne fra 1898 e 1916*, in Monica Dall'Asta (a cura di), *Non solo dive, pioniere del cinema italiano*, Cineteca di Bologna, Bologna 2008.
- MORELLI U., WEBER C., *Educazione alla pace e cultura del cambiamento*, FrancoAngeli, Milano 1988.
- MORIN E., *The Cinema, or the Imaginary Man*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2005 [1975].
- MULVEY L., *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, «Screen», vol. 16, 1, 1975.
- POLENGHI S., *Immagini per la memoria: il cinema come fonte storico-educativa*, in P. Malavasi, S. Polenghi, P.C. Rivoltella (a cura di), *Cinema, pratiche formative, educazione*, Vita e Pensiero, Milano 2005.
- *Film as a source for historical enquiry in education. Research methods and a case study: film adaptations of Pinocchio and their reception in Italy*, «Educació i Historia», n. 31, 2018, pp. 89-111.
- PRAVADELLI V., *Le donne del cinema. Dive, registe, spettatrici*, Laterza, Roma 2014.
- SMELIK A., *And the Mirror Cracked: Feminist Cinema and Film Theory*, Palgrave Macmillan, New York 1998.
- TOGNOLOTTI C., *Nuvole in viaggio. Percorsi al femminile nel cinema on the road*, in S. Ulivieri, R. Pace (a cura di), *Il viaggio al femminile come itinerario di formazione identitaria*, FrancoAngeli, Milano 2012.
- ULIVIERI S. (a cura di), *Corpi violati. Condizionamenti educativi e violenze di genere*, FrancoAngeli, Milano 2015.
- *Donne, narrazione di sé e autoriconoscimento*, in S. Ulivieri (a cura di), *Le donne si raccontano. Autobiografia, genere e formazione del sé*, ETS Edizioni, Pisa 2019.

Filmografia

- ALMODÓVAR P., *Tutto su mia madre*, El Deseo, Madrid 2000.
- BOLLAÍN I., *Ti do i miei occhi*, La Iguana – Alta films, Spagna 2003.
- GAVRON S., *Suffragette*, Century Fox, Los Angeles 2015.
- HORMANN S., *Fiore del deserto*, Desert Flower Filmproductions, Germania 2009.
- KAPLAN J., *Sotto accusa*, Paramount Pictures, USA – Canada, 1988.
- KAUFFMAN M., MORRIS H.J., *Grance & Frankie*, Netflix, USA 2015-2021.
- MELFI T., *Il diritto di contare*, Chernin Entertainment, USA 2016.
- MULLAN P., *Magdalene*, Momentum Pictures, Regno Unito 2002
- RIDLEY S., *Thelma e Louise*, Pathé Entertainment, USA 1991.
- SPIELBERG S., *Il colore viola*, Warner Bros, USA 1985.