

## **Immagini femminili e ideologia patriarcale.**

Sarah-Hélène van Put

**Female images and patriarchal ideology.** *Since the seventies, through the feminist theories, the phenomenon of Gender Studies has been coming up on the solid scientific and multidisciplinary base of Cultural Studies. Gender Studies analyze the features of development and the typical changes of social structures at any level. They are aiming at a possible emancipation of minorities, especially in the era of globalization. It becomes especially evident in the media that there is a new opening towards female topics in narrated stories. And Cinema, due to its eclectic nature and its artistic and social function, presents itself as the best example of analysis of this opening, highlighting the evolution from the initial establishment of patriarchal ideology, towards its gradual break-up and overcoming. Starting from a historical course of Gender theories inside the panorama of film studies it can be noticed that the female role, now released from patriarchal ideology, has changed within construction confirming women's presence and re-launching new narrative structures as well as a new language and approach.*

**Keywords:** *Film Studies; Gender Studies; Cultural Studies; Feminist Film Theory; Narrative Theory*

L'interesse per il tema dell'intersezione fra genere e media è stato affrontato, fin dalla nascita dei movimenti femministi, con particolare attenzione nei sistemi di studio anglosassoni e nordeuropei. Se le riflessioni e le ricerche sono partite dall'analisi della condizione femminile, ciò non esclude, soprattutto nell'ultimo periodo, una riflessione sul ruolo e sulla rappresentazione maschile. Questa riflessione sulla *differenziazione* determina e istituisce il concetto di *gender* (genere), cioè un codice binario all'interno dei sistemi di ruoli e relazioni in una dialettica continua tra donne e uomini. Secondo le teoriche del gender la disparità tra uomo e donna non è determinata da fattori biologici, cioè dal sesso (immutabile e storico), ma costruita e determinata dal contesto sociale, politico ed economico. La necessità di ripensare la differenziazione di genere, a partire dalla decostruzione dell'ideologia patriarcale, va al di là di una rivalutazione della specificità femminile, andando ad analizzare anche il ruolo maschile e integrando soprattutto figure considerate marginali nell'economia del discorso come gli omosessuali, le lesbiche e i transessuali.

Uno dei contributi più proficui all'interno del tema *gender e media* sulla costruzione identitaria e la ricezione dell'immagine femminile deriva dall'incontro

tra i *Film Studies* e i *Gender Studies* all'intero dei *Cultural Studies*, dall'incontro tra i movimenti politici femministi e gli studi accademici sui movimenti sociali.

Il cinema, infatti, attraverso le icone femminili e maschili, i racconti di genere e lo Star System influenza l'immaginario collettivo oltre i comportamenti e gli stili di vita, sapendo rappresentare i cambiamenti sociali di un'epoca e creando modelli di riferimento per intere generazioni.

*La posizione del soggetto: la spettatrice e il piacere negato.*

Sebbene si registrino fin dalla nascita del cinema ricerche sull'audience e gli effetti della visione sul pubblico, è a partire dagli anni Settanta del secolo scorso che si ritrova, con la *posizione del soggetto*, la prima sistematizzazione teorica. Questo tipo d'indagine, che ricopre in modo vivace e proficuo oltre un decennio, si basa sulla teoria *Text activated*<sup>1</sup> e si caratterizza a partire dall'ibridazione delle teorie psicoanalitiche di Jacques Lacan con lo strutturalismo di Christian Metz e Louis Althusser (T. Elsaesser e M. Hauger 2010; Casetti 1993). All'interno del sistema teorico si possono individuare due assunti principali su cui si annodano e si rinforzano le riflessioni e il dibattito di questo periodo: la *teoria dell'apparato* e la *teoria del testo*.

Secondo la teoria dell'apparato la macchina cinematografica attraverso le sue caratteristiche – il buio della sala, l'isolamento momentaneo nella poltrona, il proiettore posizionato alle spalle dello spettatore, lo schermo bianco – costruisce la posizione dello spettatore in modo analogo allo stato del sogno (Baudry 1978; Metz 1977) in cui si attivano processi psichici omologhi alla formazione dell'identità. In questo stato di regressione lo spettatore rivive i nodi della propria esperienza egoica: proiettando le sue emozioni sulle immagini che scorrono sullo schermo attiva il desiderio di ricongiungersi con l'oggetto del suo sguardo rinnovando l'esperienza della formazione immaginaria dell'Io, che Lacan indica con l'espressione *stadio dello specchio* (Lacan 1974).

---

<sup>1</sup>Insieme di studi sul funzionamento del testo letterario che si possono riassumere in tre assunti: 1 il testo letterario controlla e fornisce informazioni e modella le pratiche di fruizione, 2 il lettore è capace di riconoscere la forma del testo e attivarne il senso, 3 le pratiche di significazione sono distribuite all'interno del testo. Su questo discorso si rimanda a *Lector in fabula*, U. Eco, Bombiani, Milano, 1979 e *S/Z*, R. Barthes, Einaudi, Torino, 1973 (ed. or. 1970).

Il secondo asse all'interno della teoria del soggetto posizionato è la teoria del testo in cui la struttura narrativa del film guida la costruzione di senso che lo spettatore applicherà al testo filmico e le linee di identificazione secondaria, in cui lo spettatore si riconosce nei tratti specifici dei personaggi, dell'azione e degli obbiettivi. Secondo questa analisi lo spettatore occupa una posizione prestabilita seguendo percorsi di visione, piaceri e desideri predefiniti da altri.

A partire da questa base teorica, durante gli anni Settanta del Novecento, le teoriche del *Feminist Film Theory* (FFT) aprono un ampio dibattito sulla capacità del cinema di veicolare i valori dell'ideologia patriarcale, sulla funzione che l'esperienza del film ricopre nel riprodurre i meccanismi che strutturano i sistemi sociali, su quale punto di vista il film veicola il rapporto donna – uomo e come agisce nella costruzione dell'identità del genere.

Secondo la *Screen Theory*, nata all'interno della rivista inglese *Screen*, il cinema classico hollywoodiano, dominatore del mercato mondiale fin dall'avvento del sonoro, oltre ad imporre i propri significati “posizionando” lo spettatore all'interno di un sistema di discorsi precostituiti, rappresenta la figura femminile attraverso modalità stereotipate della società patriarcale, allontanando così la persona e l'azione femminile dalla realtà, dal tempo e dalla società e negandole una parte attiva all'interno della vita politica e della cultura (Fanchi 2005). Ma il saggio che pone le basi per una teoria sistemica del FFT e che farà esplodere il dibattito in tutta la sua forza è *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975) di Laura Mulvey.

La teorica inglese facendo proprie le teorie di Freud e Lacan e in parte le teorie semiotiche, propone un sistema teorico psicoanalitico che si prefigge non solo di analizzare il film o l'immagine femminile, ma soprattutto di evidenziare la centralità dello sguardo nell'esperienza cinematografica. Il cinema hollywoodiano allinea e posiziona lo sguardo dello spettatore con il personaggio che guida l'azione, cioè l'eroe maschile: nella struttura narrativa classica, incentrata sul mito del viaggio dell'eroe, spetta al personaggio maschile condurre l'azione e di conseguenza incarnare sguardi e punti di vista attivi, mentre il personaggio femminile, catalizzatore del desiderio e dell'azione del maschile, è istituito come passivo e oggetto della visione. L'immagine femminile diviene così un corpo-

oggetto erotizzato, funzionale al piacere *voyeuristico* dello spettatore che, posizionato nella traiettoria della macchina da presa e dello sguardo del personaggio maschile (*male gaze*), sublima anche il piacere *narcisistico* attraverso l'identificazione primaria e poi secondaria.

Da questo tipo di analisi ne deriva che le dinamiche del piacere visivo non sono attive in egual misura per lo spettatore e la spettatrice: nel cinema classico la visione è scissa in attivo/maschile e passivo/femminile posizionando in tal modo la spettatrice come soggetto negato, assente e la sua visione, subordinata e adeguata allo sguardo maschile, come *masochista*. In modo particolare Mulvey, nella sua analisi, fa riferimento alla produzione cinematografica di Alfred Hitchcock (*La finestra sul cortile* 1954; *La donna che visse due volte* 1958; *Marnie* 1964) in cui l'azione è completamente affidata al personaggio maschile e le riprese in soggettiva assumono lo sguardo dell'eroe, amplificando il piacere voyeuristico.

L'assenza della spettatrice nell'analisi di Mulvey e la radicalità dei suoi assunti si rivelano arbitrari ed eccessivi di fronte all'esperienza di visione delle stesse teoriche femministe che cercano altre vie per la spettatrice da quella di una fruizione avvilita del prodotto filmico. La stessa Mulvey, a distanza di anni, nel suo saggio *Afterthoughts on "Visual Pleasure and Narrative Cinema" inspired by King Vidor's Duel in the Sun (1946)* (1981) propone una revisione di quanto sostenuto nel saggio precedente, riconoscendo nel sistema narrativo del cinema classico dei cedimenti, delle smagliature: in alcuni testi filmici la costruzione dei personaggi maschili è più complessa rivelando, nelle sfumature del carattere, dei tratti appartenenti alla femminilità; così come nella costruzione dei personaggi femminili si riscontra una capacità d'azione a loro normalmente preclusa. Mulvey nel suo ripensamento introduce anche l'interpretazione freudiana sulla sessualità femminile: la spettatrice regredendo allo stato *preedipico*, simile alla fase fallica del maschio, può identificarsi con l'eroe maschile.

#### *Verso una visione positiva per la spettatrice.*

La revisione mulveyana apre alle teoriche femministe, durante gli anni Ottanta, nuove strade per le riflessioni sull'immagine femminile e la visione della

spettatrice, come gli studi sui *Woman's film* degli anni Quaranta. Mary Ann Doane nel suo saggio *The Desire to Desire. The Woman's Film of the 1940* (1987) sottolinea come la donna e le dinamiche del desiderio femminile siano centrali nei film degli anni Quaranta; ma la premessa che istituisce questi tipi di testi filmici, cioè il pathos, nega la distanza tra l'immagine e la spettatrice che innesca il piacere voyeuristico. La spettatrice iper-identificandosi con l'immagine femminile, essendo essa stessa l'immagine, non coglie la distanza necessaria per innescare il piacere voyeuristico<sup>2</sup>; la sua visione e il suo desiderio possono essere descritti solo in termini di narcisismo. La spettatrice per identificarsi con il personaggio femminile deve adottare una posizione passiva o masochista, mentre nell'identificazione con l'eroe maschile deve assumere tratti maschili o meglio "travestirsi". Doane utilizza il concetto di mascheramento (*Film and Masquerade*, 1982) della psicanalista Joan Riviere, mettendo in luce la fluidità e la complessità della psicologia femminile: la donna nella sua identità si "traveste" dei tratti culturalmente iscritti alla natura femminile per difendersi e per nascondere tratti e atteggiamenti maschili. Secondo Doane la spettatrice, nella sua bisessualità, può mettere o togliere la maschera a suo piacimento fingendo di essere altro e simulare così la distanza tra lei e l'immagine.

L'esperienza della spettatrice, seguendo le prime teorie femministe, risulta essere sempre incompleta, impoverita e mai pienamente gratificante: la spettatrice per rientrare nel sistema del piacere previsto dal cinema classico deve scendere a compromessi mascolinizandosi, travestendosi, fingendo di essere altro. Così, a metà degli anni Ottanta, anche se non in modo esplicito, inizia a prendere corpo l'idea che si possano analizzare i testi filmici e l'esperienza spettatoriale al di fuori dell'ideologia patriarcale e da rigidi schemi psicologici che associano l'identità dello spettatore a predeterminate forme di piacere.

Gaylyn Studlar in *In the Realm of Pleasure. Von Sternberg, Dietrich and the Masochistic Aesthetic* (1988) contesta tutti i punti principali della teoria mulveyana essendo insufficienti a spiegare sia il dispositivo cinematografico, con

---

<sup>2</sup>La contrapposizione *vicinanza* e *distanza* è contenuta nell'analisi di Metz sul desiderio voyeuristico: il voyeurismo presuppone una distanza tra il soggetto e l'oggetto per innescare il piacere di possessione e il desiderio di ricongiungimento con l'oggetto; così lo spettatore ha bisogno della distanza che si frappone tra lui, il desiderio e l'immagine dell'oggetto. C. Metz, *Le signifiant imaginaire psychanalyse et cinéma*, Paris, 1977; tr. it. *Cinema e psicoanalisi: il significante immaginario*, Marsilio, Venezia, 1980.

il suo rapporto schermo/spettatore, sia l'estetica del cinema classico. Secondo Studlar uno degli errori fondamentali della teorica inglese è quello di aver privilegiato la teoria freudiana della fase edipica – falloccentrica, dominata dal Padre, dalla castrazione e dalla differenza sessuale – creando una rigida separazione tra l'esperienza maschile e femminile sullo schermo e tra lo spettatore e la spettatrice in sala. Per Studlar, invece, bisogna considerare l'esperienza spettatoriale e il piacere che deriva dalla fruizione del film come attività simili alla fase preedipica, nella fattispecie quella orale, dove la madre rappresenta il “mondo” del bambino, non c'è differenziazione sessuale e il piacere è quello di essere dominato e non di dominare.

Marlene Dietrich non è l'oggetto passivo dello sguardo maschile, ma una figura doppia, sia oggetto che soggetto attivo: un personaggio masochista, bisessuale sempre in trasformazione implicando lo scambio dei ruoli di potere, come la madre orale che può essere fredda o protettiva. Nella sua figura ambivalente, dai tratti sia lesbici sia maschilini, Dietrich incarna perfettamente l'immagine della *femme fatale* dal fascino misterioso e ambiguo dando corpo a un immaginario trasgressivo, eredità della moda *unisex* della *Belle époque*. L'aggressività e il desiderio di seduzione che caratterizza questi personaggi femminili, presenti soprattutto nel genere noir, non è dettato dal semplice gusto di punire il personaggio maschile, ma dal desiderio della propria affermazione sociale: alla fine della prima grande guerra le donne che hanno sostituito gli uomini nelle fabbriche e che hanno assaporato il potere dell'autonomia, hanno difficoltà nel ritornare a ricoprire e identificarsi nell'immagine di regine della casa. Le azioni spregiudicate di queste donne fatali sono spinte, infatti, dalla frustrazione, dalla fuga di fronte al ruolo di madri e mogli fedeli, ma soprattutto dalla consapevolezza del loro potere seduttivo e dal potenziale ruolo che possono ricoprire all'interno della società (Leonzi 2010). Le *femme fatale* cercano un ruolo diverso da quello prospettato all'interno della famiglia o in alternativa seducono uomini soli, timidi e deboli per estorcere denaro e creare una situazione di comfort che le lasci comunque autonome e per le scelte della loro vita, come Lola (Marlene Dietrich) la seducente cantante in *L'angelo azzurro* 1930 di von Sternberg. Affine alla *femme fatale* è la figura della *dark lady*, donna bellissima,

determinata e intelligente che utilizza ogni arma a sua disposizione pur di ottenere e difendere la propria libertà: seduzione, conquista, omicidio, distruzione; come Catherine Tramell (Sharon Stone) in *Basic Instinct* (1992) di P. Verhoeven o le temibili donne Valchirie in *Sin City* (2005) di F. Miller, Q. Tarantino, R. Rodriguez.

Un altro genere che scardina il sistema del cinema classico è il genere Horror degli Settanta: Carol J. Clover analizzando gli *slasher films*, nel saggio *Her Body, Himself. Gender in the Slasher Film* (1989) rivela come la costruzione dei personaggi e la struttura narrativa capovolgano il “paradigma dello sguardo”: il serial killer psicopatico e molto spesso impotente viene ucciso dall'eroina vergine, diversa da tutte le altre donne. Nasce la *final girl* che combatte fino alla fine i mostri partoriti dall'inconscio maschile, come Laurie (Jamie Lee Curtis) protagonista di *Halloween – La notte delle streghe* (1978) di J. Carpenter; e dalla società come Ripley (Sigourney Weaver) in *Alien* (1979) di R. Scott, o Nancy (Heather Langenkamp) in *Nightmare – Dal profondo della notte* (1984) di W. Craven. Il New Horror, più di ogni altro genere, dà spazio alla forza e all'affermazione femminile: le protagoniste intelligenti e intraprendenti non scappano urlando, ma giocano d'astuzia, ribellandosi ad una morte atroce e soprattutto all'eredità delle colpe dei padri come Ruby (Janus Blythe) in *Le colline hanno gli occhi* (1977) di W. Craven, scegliendo di essere libere di decidere il proprio destino.

Sulla linea critica alle teorie freudiane e lacaniane, dove la donna è considerata in modo negativo come diversa, mancante, secondo sesso rispetto all'uomo, si situano le analisi di studiosi come Jackie Byars, che analizza i film melodrammatici degli anni Cinquanta (*All That Hollywood Allows: Re-reading Gender in 1950s Melodrama* 1991), oppure Lucie Arbuthnot e Gail Seneca (*Pretext and Text in Gentlemen Prefer Blondes* 1990), che analizzano il piacere visivo offerto alle spettatrici come nel film *Gli uomini preferiscono le bionde* (1953) di H. Hawks, e ancora l'analisi di Terje Skjerdal del film *Thelma e Louise* (1991) di R. Scott.

L'analisi di Byars, che prende in riferimento gli studi e le teorie psicoanalitiche di Nancy Chodorow e Carol Gilligan, sottolinea come i film

melodrammatici degli anni Cinquanta nel rappresentare protagoniste come madri e figlie induce la spettatrice a provare piacere nell'identificarsi in donne forti legate tra loro da un'amicizia altrettanto forte, come si evince dall'analisi del film *Gli uomini preferiscono le bionde* in cui le due protagoniste, Marilyn Monroe e Jane Russell, sono legate da un'amicizia senza gelosia e competizione, affiatate nel sostenersi l'una con l'altra e complici nell'osservare e scegliere l'uomo giusto da sposare. Il gioco di "scrutare" delle due protagoniste capovolge il paradigma dello sguardo maschile: l'uomo è l'oggetto della visione e appagamento del desiderio di sposarsi e sistemarsi.

Va sottolineato come la figura di Marilyn Monroe, definita da Morin "ultima star del passato ma prima star senza Star System", rappresenti la contraddizione per eccellenza del sistema di mercificazione hollywoodiano, incarnando l'età d'oro delle celebrità, ma soprattutto le tragiche conseguenze che talvolta s'innescano dietro il lavoro di trasformazione e costruzione di maschere e icone seducenti del glamour. Il sistema hollywoodiano – costruttore di divinità come Valentino, Greta Garbo, Marlene Dietrich, Shirley Temple, James Dean – trasforma la giovane Monroe da pin-up in oggetto di contemplazione maschile e modello della società del benessere. Ma sotto l'aria sognante e innocente Marilyn Monroe nasconde una personalità vera ribellandosi alla manipolazione di cui è vittima, allontanandosi e staccandosi dall'icona costruita sulla sua persona. L'industria hollywoodiana non vede di buon occhio la sua indipendenza e soprattutto autenticità, sia sul piano professionale sia sul piano personale; infatti il suo essere ribelle creerà diversi problemi tanto da essere allontanata e abbandonata dagli Studios. Successivamente, la morte dell'attrice non distrugge la sua fama, anzi, la innalza a mito della contemporaneità, fascino e bellezza immortale, ma soprattutto eletta come vittima del sistema maschilista.

Un ulteriore esempio di piacere offerto alla spettatrice e che rovescia l'approccio psicoanalista di Mulvey, deriva dall'analisi di Terje Skjerdal del film *Thelma e Louise*: ciò che Skjerdal contesta principalmente alla Screen Theory, nel suo saggio *Laura Mulvey against the Grain: A Critical Assessment of the Psychoanalytic Feminist Approach to Film* (1997), è l' mancanza di una visione positiva per le spettatrici e per le protagoniste del film. All'interpretazione



castrante del dominio maschile, che non lascia alcuna scelta alle protagoniste se non il suicidio, Skjerdal contrappone un'analisi positiva del film che offre alle spettatrici la fantasia di cambiare il proprio destino divenendo soggetti attivi e indipendenti dagli uomini, dando voce ai propri desideri.

*La donna ritrovata: la spettatrice e il piacere.*

Sul finire degli anni Ottanta e inizi anni Novanta del secolo scorso, le teorie della FFT entrano definitivamente in crisi perdendo la loro centralità all'interno del dibattito sulla spettatorialità, sia per l'abbandono e il superamento della teoria del soggetto posizionato, sia per l'accusa di *ontologizzazione* dell'identità sessuale considerata come determinante e non come prodotto provvisorio di un'epoca mutevole nella prassi discorsiva e simbolica. Ma la critica più duramente rivolta alla FFT riguarda l'astrattezza e la pretesa di universalità delle teorie, oltre alla generalità degli approcci psicoanalitici che trovano il loro limite proprio di fronte allo spettatore storico e concreto.

Il punto di svolta, per gli studi cinematografici, è l'incontro tra i *Film Studies* e i *Cultural Studies*; l'incontro, non facilissimo, tra le teorie psicoanalitiche e le ricerche storiografiche sull'audience segnano così un cambio di paradigma all'interno dell'analisi della prassi filmica: il rapporto tra schermo, pubblico e linee di significazione sono analizzate anche alla vista di altri fattori (mediali, sociali e culturali).

Il contributo più importante deriva dall'indagine storiografica condotta da Miriam Hansen sul cinema primitivo e il pubblico degli inizi del Novecento, dove si evidenzia l'importanza della spettatrice nell'affermazione e istituzionalizzazione del cinema. Nel suo saggio *Babel and Babylon* (1991) Hansen propone una lettura storiografica del cinema dei primi decenni con la consapevolezza che la mobilitazione della donna negli spazi delle grandi metropoli ha creato forme specifiche di spettatorialità: a fianco alle dinamiche psicologiche individuali dell'esperienza filmica si pone attenzione sull'audience femminile come attività di gruppo, riflesso in diverse attività di consumo e spazi come il teatro, i grandi magazzini con le grandi vetrine e le tecniche di esibizione dei prodotti. Da qui si evince come il gusto e le preferenze femminili siano importanti, in questo

periodo, per il consumo dei prodotti: se da una parte l'ideologia patriarcale oggettivizza la figura femminile come prodotto del piacere maschile, dall'altro riconosce l'identità del soggetto femminile eleggendola a prima destinataria e consumatrice di prodotti. Hansen, nel suo saggio, pone ad esempio la costruzione della figura di Valentino e la sua progressiva femminilizzazione sottolineando come il cinema costruisce tecniche e modalità della visione pensate specificatamente per il soggetto femminile e rimarcando l'importanza della spettatrice come interlocutore e referente nelle strategie produttive e distributive.

Shelley Stamp nel suo saggio *Movie-Struck Girls* (2000) rivela, nel ricostruire il contesto dall'era dei *Nickelodeon* a quella del cinema classico, come la presenza della spettatrice e la diffusione dei prodotti nati e pensati per lei, siano stati fondamentali per l'evoluzione del cinema. Nell'immagine della *Movie-Struck Girl*, la fan che si divide tra la passione dello schermo e il desiderio di entrare a far parte di quel mondo, si racchiudono tutte le contraddizioni che le donne devono accettare per entrare e rimanere nel mondo del cinema. All'avvento del cinematografo, produttori ed esercenti, attraverso una sinergia tra quotidiani e riviste, cercano di attirare nelle sale le donne raffinate delle classi alte e medie con lo scopo di garantire il riconoscimento e l'affermazione del cinema come evento rispettabile. Subito dopo però produttori ed esercenti si accorgono che le modalità di fruizione del pubblico femminile, rumorosa e disattenta, non è conforme né alla partecipazione silenziosa che l'estensione temporale del film presupponeva, né all'attenzione che la complessità della costruzione narrativa richiedeva. Così articoli e vignette disapprovano l'immagine della donna "chiacchierona" cercando, in maniera umoristica, d'insegnare alle donne come si partecipa alla visione del film. Stamp dimostra inoltre, analizzando le tipologie più diffuse di *Woman's film* di quel periodo, come il ruolo femminile sia stato fin da subito un elemento importante, su vari livelli, nella costruzione e negoziazione del sistema cinematografico.

Inoltre lo studio degli archivi storiografici rivela, all'intero dei sistemi dell'industria cinematografica del periodo muto, la presenza importante di figure femminili: dive, registe e soprattutto sceneggiatrici. Lois Weber (Pravadelli 2012) rappresenta uno dei casi più importanti della presenza femminile all'interno del

sistema produttivo del cinema americano degli anni Dieci, divenendo una figura pubblica importante, un modello d'immagine femminile forte e capace: attraverso i suoi film ha partecipato attivamente al dibattito su diversi problemi sociali come la povertà, le condizioni lavorative della *working class*, l'aborto e il controllo delle nascite. Ma il successo e l'affermazione della regista rimane un caso isolato, infatti l'accesso delle donne all'interno dell'industria cinematografica ha subito innumerevoli restrizioni e precondizioni. Nel saggio *Universal Woman* Mark Garrett Cooper (2010) tenta di individuare le dinamiche che hanno portato la Universal, tra il 1912 e il 1917, a incoraggiare inizialmente il lavoro femminile all'interno della casa per poi bandirlo tra il 1917 e il 1919. L'unica casa che continua ad avvalersi ancora di sceneggiatrici, durante gli anni Trenta, è la Metro Goldwyn Mayer: fra queste l'adattatrice Dorothy Farnum, oppure Bess Meredyth artefice dell'immagine *vamp* di Greta Garbo. Ma la sceneggiatrice e produttrice di punta della casa è Frances Marion, creatrice del corpo divino e sensuale della Garbo, che accompagnerà verso il sonoro con il film *Anna Christie* (1930) di C. Brown, e artefice del premio Oscar a Marie Dressler per *Castigo* (1930) di G. W. Hill; e soprattutto scrittrice de *Il Campione* (1932) di K. Vidor che le frutterà l'Oscar (Muscio 1999).

La seconda linea d'indagine sull'audience e la ricezione del prodotto filmico durante gli anni Novanta, quella delle *teorie postcoloniali*, deriva dalla critica mossa dagli studi femministi afro-americani alle teorie del FFT, considerate “universaliste”, cioè incapaci nella loro generalità di spiegare le dinamiche, le forme e i piaceri al di fuori dell'ambito occidentale, neutralizzando così la questione razziale; o “esistenzialiste” poiché si limitano a considerare, nelle loro analisi, solo soggetti bianchi appartenenti alla classe borghese. Il saggio che pone l'accento in questa direzione è *White Privilege and Looking Relation: Race and Gender in Feminist Film Theory* (1986) di Jane Gaines: la teoria mulveyiana è insufficiente e si scontra con le dinamiche identitarie e di potere che si innescano tra uomini e donne in differenti contesti di etnia e razza. Questo tipo di riflessioni si pongono in una prospettiva più ampia grazie ai *Chicano Studies* che, facendo proprio il concetto di frontiera, vanno oltre le rivendicazioni identitarie

concentrando la loro analisi sulla soggettività come attraversamento, ibridazione, non più localizzata, ma mutevole.

La complessità della condizione post-coloniale – ove il prefisso *post* non indica una linea temporale ma, come sottolinea Ella Shohat, un superamento di categorie binarie come primo e terzo mondo – caratterizzata dall'attraversamento dei confini dei flussi migratori, con la mobilitazione continua dei soggetti e l'integrazione nelle comunità, ha portato a un ripensamento dell'identità femminile come univoca e omogenea, sia da un punto di vista biologico sia da un punto di vista culturale, mettendo definitivamente in crisi l'idea di una femminilità equiparata dalla lotta contro l'opprimente ideologia patriarcale. L'idea di un "femminismo globale" non presuppone una svalutazione dell'esperienza di analisi dei "femminismi locali" che rischiano di essere contrapposti, gerarchicamente, come inferiori rispetto al globale. Ragione per cui si è scelta una linea *transnazionale* – anche in vista del pericolo che si ritrova nel termine internazionale, che tende a irrigidire le distinzioni tra nazionale, culturale, gender – contro ogni posizione essentialista o statica. Nel cinema contemporaneo e documentaristico, ma soprattutto nei prodotti medialti in cui confluiscono diverse forme, si registra il moltiplicarsi degli immaginari possibili, scardinando le narrazioni più tradizionali. Per esempio lo studio di Rey Chow, in cui il testo filmico è una pratica discorsiva che implica lo spettatore in maniera diversa a seconda della razza o del gender, rivolge attenzione soprattutto alle questioni che riguardano il rapporto Oriente/Occidente, prendendo in analisi film come *L'ultimo imperatore* (1987) di Bernardo Bertolucci e *M. Butterfly* (1993) di David Cronenberg. In vista dei flussi migratori sono sempre di più i film, nel cinema contemporaneo, che si interrogano sull'integrazione e l'appartenenza culturale e nazionale, come il cinema del Mediterraneo delle donne magrebine, dove la narrazione è incentrata sull'amicizia tra donne diverse per cultura, classe, etnia, età e cultura.

### *Conclusioni.*

Al di là dell'ambivalenza dei meccanismi di costruzione e consolidamento dell'apparato cinematografico del primo decennio, la presenza femminile si rivela

importante sia per l'istituzionalizzazione del cinema, eletta a prima destinataria e consumatrice dei prodotti, sia come elemento della narrazione che muove l'azione dei personaggi maschili e lo sguardo dello spettatore. Sebbene sia stata allontanata dalla pratica filmica e la sua immagine sia rimasta stereotipata per un lungo periodo, che come si è visto si può localizzare tra gli anni Venti e la fine degli anni Settanta del secolo scorso, il suo ruolo all'interno della narrazione inizia a cambiare. A partire dagli anni Ottanta, l'immagine femminile inizia a liberarsi dagli stereotipi dell'ideologia patriarcale e ad assumere ruoli attivi affianco all'eroe. Volgendo lo sguardo agli anni Duemila e ancora di più al decennio in corso, il personaggio femminile si afferma pienamente, registrando un vero cambio di paradigma all'interno del sistema narrativo. Parallelamente al viaggio dell'Eroe (Campbell 1949, Vogler 1998) si afferma il viaggio dell'Eroina: M. Murdock nel suo saggio *The Heroine's journey* analizza le tappe del cammino del personaggio femminile verso la conoscenza di sé stessa e soprattutto il significato psicologico del ritorno e del ricongiungimento al femmineo. Il cinema può raccontare il viaggio e l'affermazione di donne forti, sensibili e intelligenti pronte a conquistare la loro vita ed affermarsi pienamente nella società e nel mondo.

### **Riferimenti bibliografici**

- Arbutnot L. e Seneca G., 1990, *Pretext and Text in Gentlemen Prefer Blondes*, in *Issues in Feminist Film Criticism*, Patricia Erens (ed.), Indiana University Press.
- Baudry J. L., 1978, *Le dispositif*, in *L'effet cinéma*, Editions Albatros, Paris.
- Byars J., 1991, *All That Hollywood Allows: Re-reading Gender in 1950s Melodrama*, Routledge, London.
- Campbell J., (1949) 2012, *L'eroe dai mille volti*, Lindau, Torino.
- Casetti F., 1993, *Teorie del cinema, 1945-1990*, F. Casetti, Bompiani, Milano.
- Clover C. J., 1989 *Her Body, Himself. Gender in the Slasher Film*, in *Misogyny, Misandry, and Misanthropy*, Bloch, R. Howard, and Frances Ferguson (ed.), University of California Press, Berkeley. [www.publishing.cdlib.org/ark.cdlib.org/ark:/13030/ft809nb586/](http://www.publishing.cdlib.org/ark.cdlib.org/ark:/13030/ft809nb586/)
- Cooper M. G., 2010, *Universal Woman: Filmmaking and Institutional Change in Early Hollywood*, University of Illinois Press, Urbana.
- M. A. Doane M. A., 1982, *Film and Masquerade: Theorising the Female Spectator*, in *Screen*, Vol. 25, 1982; tr. it., 1995, *Donne fatali. Cinema, femminismo, psicoanalisi*, Pratiche, Parma.

- Doene M. A., 1987, *The Desire to Desire. The Woman's Film of the 1940*, Indiana University Press, Bloomington.
- Elsaesser T. e Hagener M., 2009, *Teoria del film*, Einaudi, Torino.
- Fanchi M., 2005 *Spettatore*, Il Castoro, Milano.
- Gaines J., 1986, *White Privilege and Looking Relation: Race and Gender in Feminist Film Theory*, in *Cultural Critique*, 4.
- Hansen M., (1991) 2006 *Babele e Babilonia. Il cinema muto americano e il suo spettatore*, Kaplan, Torino.
- Lacan J., 1974 *Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'Io*, in *Scritti*, a cura di G. Contri, Torino, Einaudi.
- Leonzi S., 2010, *Lo spettacolo dell'immaginario. Imiti, le storie, i media*, Tunué, Latina.
- Metz C., 1977, *Le signifiant imaginaire: psychanalyse et cinéma*; tr. it. 1980, *Cinema e psicoanalisi*, Marsilio, Venezia.
- Morin E., 1977, *I divi*, Garzanti, Milano.
- Mulvey L., 1975, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, in *Screen*, Vol. 16.
- Mulvey L., 1981, *Afterthoughts on "Visual Pleasure and Narrative Cinema" inspired by King Vidor's Duel in the Sun (1946)*, in *Framework* 15-16.
- Muscio G., 1999, *Cinema: produzione e modellisociali e culturali negli anni trenta*, in *Storia del Cinema Mondiale: gli Stati Uniti. Parte II*, Vol. IV, Einaudi, Torino.
- M. Murdock M., (1990) 2010, *Il viaggio dell'eroina. La risposta femminile al Viaggio dell'eroe*, Dino Audino, Roma.
- Pravadelli V., 2012, *Le registe pioniere del cinema muto. Alice Guy Blachè, Lois Weber, Elvira Notari*, dispensa all'interno del corso Teorie del cinema e del film, Dams Roma3.
- Pravadelli V., 2008, *Cinema e studi di genere*, in *Gender e mass media. Verso un immaginario sostenibile*, a cura di Anna Lisa Tota, Maltemi, Roma.
- Studlar G., 1988, *In the Realm of Pleasure. Von Sternberg, Dietrich and the Masochistic Aesthetic*, University of Illinois Press.
- Skjerdal T., 1997, *Laura Mulvey against the Grain: A Critical Assessment of the Psychoanalytic Feminist Approach to Film*, University of Natal, Durban. [www.opgavebank.dk/opgaver/429.pdf](http://www.opgavebank.dk/opgaver/429.pdf)
- Stamp S., 2000 *Movie-Struck Girls. Women and Motion Picture Culture After the Nickelodeon*, Princeton University Press, Princeton.
- Vogler C. (1998) 2004, *Il viaggio dell'eroe*, Dino Audino, Roma.