

IBRIDAZIONI CARNEVALESCHESUL CORPO DELLE DONNE FRA CINEMA E NEW MEDIA

Francesca De Ruggieri
Università di Bari

Uno dei compiti della semiotica, sostiene Teresa De Lauretis (1984: 25), dovrebbe essere quello di mappare la distanza fra corpi e segni, mostrando la funzione segnica dei corpi nel sociale. Parliamo, è chiaro, del corpo nella sua interezza, sia come *Körper* -il corpo biologico-, sia come *Leib* -il corpo singolare ed indipendente, prodotto dalle interazioni sociali e in relazione con altri corpi. È il corpo come materia semiotica, con una propria storia, raccontata dai segni scritti dal tempo -come le rughe, le cicatrici, gli sfregi- e dai segni con cui si riveste -abiti, tatuaggi, *piercing*. Il corpo, allora, è già scrittura, ma nel senso ampio che diamo a questo termine: è modellazione, creazione, pratica infunzionale in cui la parola è oggettivata e messa in scena, eccedenza del significante rispetto al significato. In questo senso, è un luogo di assoluta alterità.

L'elemento corporale nel cinema e nei *new media* non è solo quello dei corpi in immagine, dei corpi dello schermo, ma anche quello delle soggettività coinvolte nella produzione e nella interpretazione di immagini. Nel cinema, il corpo -base dello sguardo-rappresenta il luogo in cui lo spettatore e la spettatrice entrano in relazione con la realtà filmica e pro-filmica: un luogo di dialogo e di comunicazione. Lo spettatore e la spettatrice, da un lato, partecipano alla creazione immaginativa del film con il corpo fisico -attraverso i sensi e le sensazioni (paura, commozione, rabbia)- e con il corpo storico-sociale -che interpreta un'immagine all'interno di un contesto culturale, ideologico, storico-sociale, di genere. Il/La regista, dall'altro, non può uscire dal proprio corpo, né come *Körper*, né come *Leib*; non può riprendere le immagini al di fuori del contesto storico-sociale che costruisce il suo corpo come interazione sociale e come corpo in-generato, ma non può neanche rinunciare alla propria fisicità biologica: come scrive Sergej Ejzenštejn, la gestazione di una qualsiasi opera d'arte avviene sempre attraverso un processo sensoriale che si fa pensiero e immagine (1949: 152-153). Si afferra un'idea, la si vede e la si sente. Il legame fra immagine e rappresentazione, dunque, passa per il corpo di chi guarda e interpreta.

La fisicità non è esclusa neanche dalla comunicazione elettronica, dove il corpo -fisico e storico-sociale- subisce un processo di artificializzazione e di disseminazione nel cyberspazio, ma continua a contare: è la mano che digita sulla tastiera le parole e i comandi; è la mano che muove il mouse; è lo sguardo del programmatore/della programmatrice che costruisce l'immagine infografica, esattamente come l'immagine filmica si costruisce sullo sguardo dell'autore/autrice. Si crea un rapporto di metonimia fra il corpo e le parole che si scrivono, fra lo sguardo e le immagini simulate, un rapporto mediato dallo strumento tecnologico. La corporeità, dunque, affianca il dato culturale e intellettuale.

La progressiva artificializzazione del corpo umano nella comunicazione filmica ed elettronica pone una serie di questioni sul rapporto fra umani e tecniche. Le macchine sono

uno strumento di mediazione fra il mondo e gli esseri umani, offrono possibilità di rappresentazione e di simulazione. Offrono, inoltre, la possibilità di sbarazzarsi delle categorie naturalistiche.

La consapevolezza dell'evoluzione del corpo umano in corpo tecnologico ha portato il pensiero femminista ad interrogarsi sui modi con cui le donne possano interagire con le nuove tecnologie. Donna Haraway (1991) ha esaminato in senso positivo il nuovo rapporto fra donne e tecnologia, proprio perché questo rapporto artificiale consente alle donne di sottrarsi al luogo comune che ci relega nella sfera del sensibile, del naturale. La naturalità, infatti, da valore del femminile, si è trasformata in un potente stereotipo all'interno della società patriarcale, che ha potuto in questo modo condannare le donne ad un destino biologico. Haraway ha elaborato la metafora del "cyborg" come nuova ontologia del post-moderno: un'ibridazione fra organico ed inorganico, fra umano e tecnologico, un luogo prodotto dai condizionamenti storico-sociali, ma in grado di porre una sfida verso questa stessa realtà.

Il *cyborg*, secondo Haraway, non è un'ontologia "neutra", ma è una categoria con cui ci si può liberare della visione dualistica dei generi, con cui le donne si possono sottrarre alle tecnologie del genere e ai determinismi che operano sui corpi biologici. Il *cyborg* risponde, quindi, alla necessità, affermata dalle teoriche americane del *gender*, di superare il femminile come "palude di assurdità metafisiche" (Braidotti, 1994: 74) e di inaugurare una nuova androginia, una sorta di de-sessualizzazione; dunque è una metafora su cui si instaura anche la dialettica fra le teoriche dei *gender studies* e le teoriche della differenza.

Il corpo femminile è il luogo in cui si manifestano le principali divergenze fra le femministe "maternaliste" e quelle per cui il *cyborg* è diventato proprio il simbolo dell'anti-materno. Eppure, attraverso la nuova prospettiva del "cyberfemminismo", questa dialettica può trovare una via d'uscita -come dimostra Rosi Braidotti nei suoi lavori (1994; 1995). Si tratta di utilizzare le nuove tecnologie in chiave femminile/femminista, ma si tratta anche di concepire la metafora del *cyborg* come il luogo utopico in cui non esistano confini, identità, dualismi insuperabili.

Le donne sono rivolte all'alterità. Il nostro è un desiderio di differenza, non finalizzata alla costruzione di un'identità chiusa e di una gerarchia. La differenza, è logico, rafforza l'identità, ne traccia i confini, tiene fuori gli altri; anche la differenza sessuale concepita nei termini di identità di genere appartiene alla logica delle gerarchie, del potere. Si tratta, dunque, di pensare ad una differenza intesa come alterità, come possibilità di concepire i rapporti all'interno di sistemi differenti -non opposti- da quelli esistenti. Si tratta di andare oltre il genere come costruzione socio-culturale imposta dall'ordine patriarcale. Pertanto, occorre uscire dal riferimento "(u)omosessuale" (Irigaray, 1977) che fa del genere un ordine stabilito, una inesorabile differenza sessuale basata sul determinismo biologico e costruita dal linguaggio (De Lauretis, 1987: 2).

Il superamento del dualismo fra i sessi rappresenta l'obiettivo comune a tutte le correnti del femminismo. La divisione dei generi, in fondo, si colloca pienamente nel sistema patriarcale delle identità, che ne ha bisogno per continuare ad esistere. Il genere, in un certo senso, è un principio di gerarchia funzionale all'ordine simbolico patriarcale, perché perpetua la dialettica maschile/femminile, naturale/culturale; perché si basa sulla rottura fra madre e figlia; perché si fonda sull'identità da difendere; perché implica una nozione di alterità relativa e strumentale.

Il *cyborg* come puro corpo tecnologico, però, non rappresenta la possibilità di uscire dalla dicotomia fra i sessi perché è un corpo androgino, asessuato, è il modo attraverso cui il soggetto dominante (maschile) risponde alla sua crisi che, assolutizzata,

viene vissuta come la crisi del soggetto universale. Come nota Braidotti (1994: 100), esiste una coincidenza storica -come concomitanza di effetti- fra la crisi del soggetto razionale (maschile) e il sorgere del femminismo, ovvero di un movimento che ha cercato di incarnare il soggetto al suo corpo sessuato, rompendo così l'equivalenza fra neutro e maschile.

Il desiderio ontologico del soggetto femminile è proprio l'essere riconosciuto come essere corporeo e sessuato. Alla riduzione entro un universo tutto maschile, le donne possono resistere proprio in virtù di quella naturalità -sempre al limite del culturale- trasformata in valore del femminile; in virtù del corpo sessuato, sempre aperto all'esperienza dell'alterità, dalla sessualità alla maternità. Questo non significa assumere una posizione anti-tecnologica, ma significa trovare all'interno delle nuove tecnologie delle possibilità creative e femminili/femministe; significa affermare un diritto alla differenza che faccia uscire le donne dalla logica maschile del potere, dell'efficienza, della funzionalità, della gerarchia, dell'identità.

Il *cyborg* come androginia, invece, introduce sul corpo delle donne elementi propri della storia del patriarcato: la forza, la violenza, la guerra, la velocità, la produttività -anche perché l'organismo cybernetico nasce in ambienti capitalistici e militari. L'eroina del videogioco *Tomb Raider*, Lara Croft, è un esempio di ibridazione fra femminile e maschile, mediato però dallo sguardo maschile; si tratta, ancora una volta, di un'immagine dualistica. La femminilità di Lara Croft si manifesta nelle sue forme -dunque, in uno stereotipo imposto sul corpo delle donne- mentre la mascolinità si manifesta nella forza. Si perdono, allora, i valori del femminile, intesi come opposizione alla logica della competitività, della funzionalità, dell'eliminazione (anche fisica) dell'altro/a. Il fallogocentrismo, perciò, non è superato; il cyberspazio è ancora dominato da uno sguardo maschile. E forse Lara Croft non è una vera figura *cyborg*, perché riflette un unico sguardo. Questo sguardo monologico va superato, a prescindere da un progetto femminista. Da questo punto di vista, è innegabile che la metafora del *cyborg* sia un attacco alla logica della comunicazione perfetta, poiché introduce il prevalere dell'ambiguità, dell'indeterminatezza, dell'asimmetria fra significato e significante (Haraway, 1991: 76). Ma soprattutto, l'ontologia del *cyborg* si propone di superare la logica dualistica, base del pensiero occidentale, in cui l'altro/a è visto/a come un'entità da tenere lontana, da cui difendersi, rispetto alla quale chiudersi in comunità identitarie e costruire confini. Possiamo dire, dunque, che il *cyborg* incarna un'ontologia della molteplicità.

La differenza non è solo quella fra "donne" e "uomini", ma è anche quella che si instaura fra le donne, impedendo la chiusura in un "noi" dalla matrice naturale o culturale. Pertanto, occorre pensare alla possibilità simbolica del dare senso e nome alla propria esperienza di soggetti femminili singolari. In questo senso, la nozione di *cyborg* può essere di aiuto, poiché consente di pensare ad una soggettività multipla, che -allo stesso tempo- sia in grado di intessere relazioni di tipo affettivo con altri soggetti. Come il "soggetto nomade" di Braidotti (1994), che consente di decostruire i sistemi delle identità e di pensare alla differenza sessuale come non-indifferenza per altri, come assoluta alterità, non speculare, indipendente e non complementare, non finalizzata alla creazione di gerarchie, come inevitabile apertura ad altri, come legame intercorporeo e interculturale con altri. Il soggetto nomade "dissolve completamente l'idea di un centro e quindi ogni condizione di luogo originario o di identità autentica" (8). Il nomadismo, pertanto, può diventare una esperienza che sposta il soggetto nella sfera dell'alterità.

Essere nomade significa conoscere l'attaccamento ad un luogo, ma solo per un attimo; questo consente di sottrarsi all'assimilazione e all'omologazione ad opera di un sistema dominante. In un certo senso, nomadismo e carnevalesco possiedono le medesime

modalità. Rovesciamento, abolizione delle gerarchie, mescolanza, trasgressione, passaggio: l'immagine di corpo grottesco, elaborata da Michail Bachtin (1965), si rivela una metafora *ante litteram* di corpi ibridi e nomadi:

Il corpo grottesco [...] è un corpo in divenire. Non è mai dato né definito: si costruisce e si crea continuamente, ed è esso stesso che costruisce e crea un altro corpo: inoltre questo corpo inghiotte il mondo ed è inghiottito da quest'ultimo. [...] E' per questo motivo che il ruolo più importante nel corpo grottesco è affidato a quelle sue parti e luoghi dove esso va oltre se stesso, esce dai limiti prestabiliti, comincia la costruzione di un nuovo (secondo) corpo: il ventre e il fallo. [...] Tutte queste protuberanze e orifizi sono caratterizzati dal fatto che appunto in essi vengono scavalcati i confini fra due corpi e fra il corpo e il mondo [...]. (347)

La dimensione cyborgesca della nostra esistenza non è più solo una metafora, ma è oramai una realtà -degli uomini e delle donne-, se pur all'interno di un sistema di valori patriarcali: sempre più il nostro corpo è il supporto su cui agiscono le nuove tecnologie della comunicazione, dai telefoni cellulari al personal computer. Il corpo *cyborg*, dunque, è una commistione di naturale e artificiale che si poggia su una tendenza storica del corpo umano, come quella di usufruire di artefatti per supplire alle proprie mancanze, per estendere il proprio raggio d'azione, per dominare la materia; dai moderni *data-glove* ai trampoli, dal *mouse* al telescopio, dai mezzi di locomozione agli occhiali o agli apparecchi acustici. Le tecnologie non agiscono dall'esterno sul mondo umano, ma nascono all'interno di questo mondo per mediare i bisogni. Tuttavia, il *cyborg* non è solo coesistenza di artificiale e naturale, ma è un fenomeno culturale e sociologico, un'ontologia della nostra epoca, per tornare ad Haraway.

Il rapporto fra il nostro corpo e la tecnologia non potrebbe funzionare se non fossimo già immersi/e in un mondo artificiale, in cui realtà e rappresentazione si confondono. Il cinema, in questo, ha avuto un grosso ruolo, perché ci ha abituati/e ad un confronto con mondi rappresentati (o simulati); cioè, ad un confronto interattivo con l'artificialità, materia con cui forgiamo il nostro immaginario e i nostri desideri. In quanto luogo di produzione dell'immaginario collettivo, il cinema ha contribuito a mostrarci modelli di questo corpo tecnologico: da *Metropolis* di Fritz Lang a *Blade Runner* di Ridley Scott, da *Terminator* di James Cameron a *Nirvana* di Gabriele Salvatores. La nostra esperienza del mondo, sembrano dirci le figure ibride dello schermo, è sempre mediata attraverso i sistemi di rappresentazione o simulazione. Ma se si entra a far parte integrale di questi sistemi -come nella Realtà Virtuale, ad esempio- si annulla la distanza fra osservatore/osservatrice e oggetto osservato.

Se questa sia una conquista per gli uomini e le donne è da stabilire: lo sguardo estraniato, extra-locato, è essenziale affinché vi sia una relazione dialogica con il mondo. Se il soggetto aderisse completamente al proprio mondo e alla propria parola non avrebbe più la possibilità di immaginare nuovi mondi, nuove possibilità; verrebbero meno il movimento del desiderio e quello dell'alterità. La parola diventerebbe monologica, priva di tutte quelle voci che sono la nostra coscienza. Perciò un sistema significante in grado di costruire e mettere in scena i desideri e l'immaginario collettivo, in grado di mediare le relazioni fra soggetti e realtà, in grado di offrirci uno sguardo distanziato sul mondo è ancora necessario. E questo sistema produttivo è ancora il cinema, se pur affiancato dalle nuove tecnologie.

Nel momento in cui consideriamo il soggetto come alterità, sempre in divenire, infinito come l'esperienza, ci accorgiamo del fatto che noi non articoliamo il femminile, ma articoliamo "al femminile" (Rivera Garretas, 1994), partendo dalle nostre esperienze.

Eppure, noi nasciamo all'interno di un ordine simbolico patriarcale in cui corpo e parola sono divisi. Il corpo è tradizionalmente riconosciuto come l'opera della madre, mentre la parola come l'opera del padre: *semiotico* e *simbolico*, per dirla con Julia Kristeva (1974), vengono separati: il rapporto con la madre viene interrotto e si trasforma in una relazione simbolica -riconducibile alla "legge del Padre". Da qui un "disordine simbolico" (Rivera Garretas, 1994: 4) nella esistenza delle donne. Se le parole, a volte, non ci sembrano adeguate ai nostri desideri, è a causa della discordanza fra il livello emotivo e le forme simboliche che dovrebbero esprimerlo. Eppure, nominare il mondo significa ricondurlo nell'ambito della propria esperienza e della propria corporeità, significa vivere nel mondo e nel rapporto intercorporeo che questo impone; in altre parole, significa esistere. Da qui l'impossibilità per le donne di separare la propria corporeità dalla propria parola e la necessità di uscire dall'ordine patriarcale per dare spazio ad una soggettività femminile.

Nominare al femminile può diventare l'atto in cui semiotico e simbolico si riuniscono. Haraway, come abbiamo visto, inaugura la nozione di *cyborg* per superare la comunicazione monologica inscritta nell'ordine patriarcale e per ricongiungere corpo e parola. Kristeva (1974) individua nell'arte il luogo in cui il semiotico si esprime attraverso il simbolico, proprio perché nell'arte è impossibile prescindere dal corpo, fisico (la madre come corpo biologico che dà la vita) e storico-sociale (la madre come costruzione culturale).

Il cinema, allora, inteso come arte "corporeale", luogo di produzione semiotica e simbolica, centro di condensazione e produzione dell'immaginario collettivo, luogo di scrittura, spazio di mediazione fra singolare e sociale, è indicato per dare visibilità ad una soggettività femminile, in cui le donne possano rifiutare il determinismo biologico per affermare, invece, una parola adeguata ai propri desideri. Il cinema e il linguaggio inscritti nell'ordine del discorso patriarcale fanno della donna un oggetto di rappresentazione, l'origine del desiderio e della creatività maschile. Pertanto, definiscono la soggettività femminile in relazione ad un unico termine di riferimento. Rispetto a questi luoghi di produzione della cultura e della soggettività, il cinema delle donne si definisce non come negazione del piacere visivo e della narrazione, ma piuttosto come il tentativo di costruire un altro ambito di riferimento (De Lauretis, 1984: 8).

Gli uomini hanno definito l'oggetto e la modalità della visione, ponendo la donna al centro degli sguardi e del desiderio. La cinematografia e la critica femministe devono ora articolare le relazioni del soggetto femminile con la rappresentazione, il significato, la visione; devono costruire un altro oggetto di visione e altre condizioni di visibilità per un nuovo soggetto sociale: non più *la donna* -come costruzione socio-culturale di discorsi egemonici-, ma *le donne* -come soggetti sociali e singolari dotati di desiderio autonomo. Ovvero, non più donne-portatrici, ma donne-creatrici di percorsi di desiderio.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BACHTIN, Michail (1965). *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*. Torino: Einaudi, 1979.
 BRAIDOTTI, Rosi (1994). *Soggetto nomade. Femminismo e crisi della modernità*. Roma: Donzelli, 1995.
 ----- (1995). "La molteplicità: un'etica per la nostra epoca, oppure meglio *cyborg* che dea". Introduzione all'edizione italiana di HARAWAY (1991).
 DE LAURETIS, Teresa (1984). *Alice doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
 ----- (1987). *Technologies of Gender*. Bloomington-Indianapolis: Indiana University Press.

- EJZENŠTEJN, Serghej. (1949). *La forma cinematografica*. Torino: Einaudi, 1986.
- HARAWAY, Donna (1991). *Manifesto cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*. Milano: Feltrinelli, 1995.
- IRIGARAY, Luce (1977). *Questo sesso che non è un sesso*. Milano: Feltrinelli, 1990.
- KRISTEVA, Julia (1974). *La révolution du langage poétique*. Paris: Seuil.
- RIVERA GARRETAS, María-Milagros (1994). *Nominare il mondo al femminile*. Roma: Editori Riuniti, 1998.