

SPECIALE **Donne impreviste Segni del desiderio femminile nel cinema italiano degli anni Sessanta**

La coscienza sessuata

Nell'estate del 1970, Carla Lonzi, la voce più originale e risonante del femminismo italiano, pone la questione femminile come problema cruciale che “è *di per sé mezzo e fine* dei mutamenti sostanziali dell'umanità. Esso non ha bisogno di futuro. [...] È una parola nuova che un soggetto nuovo pronuncia e affida all'istante medesimo la sua diffusione. [...] Non esiste una meta, esiste il presente. Noi siamo il passato oscuro del mondo, noi realizziamo il presente”¹. Questo soggetto nuovo, che ambisce a cambiare radicalmente il destino del mondo, è il “Soggetto Imprevisto”², la “donna clitoridea”³ come si specificherà più avanti, che afferma la sua esistenza e si dice capace di scompaginare l'ordine patriarcale. È un soggetto plurale e inaudito: sono le donne che hanno preso coscienza di sé e dei condizionamenti subiti in una storia millenaria, una storia che le ha escluse e misconosciute, confinandole nell'immanenza di un'alterità senza scampo né sbocco. È un soggetto che nasce da un doppio movimento: dalla decostruzione puntuale del “momento più alto raggiunto dall'uomo (con l'arte, la religione, la filosofia, esattamente in senso hegeliano)”⁴; e dalla riflessione autocoscienziale che mette primariamente a tema la sessualità, luogo sorgivo della colonizzazione maschile che, se pure a caro prezzo, può tramutarsi in uno spazio di libertà, attraverso lo smascheramento del mito della complementarità sessuale e della coppia. Il Soggetto Imprevisto si precisa dunque nella figura della donna clitoridea, di colei che non accetta il “modello vaginale”⁵, origine prima della voluttuosa passività femminile, un modello imposto dal maschio e dal quale discendono, per la donna, “la rinuncia e la sottomissione come caratteristiche del suo essere”⁶.

Dall'interrogarsi sulla sessualità, sul godimento femminile e sulle sue infinite rifrazioni sociali ed esistenziali (e già politiche) nasce la donna clitoridea, che ha coscienza della propria e autonoma sessualità e che osa pensare l'impensato, abbandonando le sponde sicure ma anguste della femminilità consentita e scommettendo, senza alcuna certezza di riuscita, su nuovi modi di stare nel mondo. La clitoridea non ha niente a che fare con la donna emancipata, che invero conferma, con una rinnovata disponibilità che potremmo definire sportiva, l'ordine patriarcale, dando “all'uomo il confort di regolare la sua emotività su quella di lui, la sua esigenza su quella di lui, la sua versione dei fatti su quella di lui [...] [uccidendo] così la sua autenticità nell'illusione di non essere sconfitta”⁷. Né si deve immaginarla come una donna liberata, trionfante e pacificata nel potersi affermare autonomamente nel mondo. Certo, nelle parole di Lonzi riverbera l'eco di una gioia assertiva, di un entusiasmo forte, che deriva dall'esperienza vissuta nel gruppo di Rivolta Femminile⁸, dal ritrovarsi insieme tra donne e riconoscersi diverse, la gioia di quella “festa”⁹ che il femminismo è stato per molte. Ma il percorso dell'autocoscienza, nella sua completa estraneità all'ideologia (e alle sue saldezze), è impervio e doloroso, addirittura crudele nella ricerca di autenticità di cui si sostanzia. Il disconoscimento dei ruoli e dei comportamenti autorizzati dal patriarcato – disconoscimento che affonda le sue radici nei corpi e nella concretezza delle esistenze – provoca crisi profonde, genera “ogni sorta di sbandamento rispetto alla norma”¹⁰, e un senso indicibile di estraneità. Sono donne che non hanno più un posto nel mondo maschile, ormai smascherato e riconosciuto come invivibile, e che nel loro porsi come soggetto, come coscienza sessuata, reclamano rapporti umani soddisfacenti, all'altezza dei loro desideri:

Io ho basato la mia vita sui rapporti umani, [...] sono stata innamorata di uomini e di donne e da questi amori ho avuto molte rivelazioni. [...] La mia tendenza è di riportare gli amori alla condotta dei rapporti umani, o di alzare questi ultimi agli stati di amore. Anzi, è proprio questo

SPECIALE

che cerco: mi piace costellare i rapporti di punti luminosi e di spasmi impercettibili. *L'intensità continuamente perduta e ritrovata*¹¹.

Con questa intensità si misurano nei gruppi di autocoscienza le relazioni fra donne; e a questa intensità, divenuta irrinunciabile, la clitoridea chiama l'uomo – giacché autonomia non significa rifiuto¹² – nella relazione amorosa, alzando continuamente la posta in gioco, mettendo in crisi il matrimonio e la coppia, le abitudini consolidate, i ruoli e i comportamenti tradizionali o, per meglio dire, ritenuti normali, *naturali*. Tirando le fila di una premessa forse eccessivamente lunga (per quanto niente affatto esaustiva) ma, credo, necessaria, vorrei esplicitare la domanda da cui scaturisce questo scritto; e dunque mi chiedo se sia possibile ravvisare sugli schermi italiani degli anni Sessanta le tracce, i segni visibili di questo nascente Soggetto Imprevisto, di queste donne mutanti e inquiete, irriducibili alla norma patriarcale, centrate come sono su se stesse, sul loro desiderio, sulla lieve materialità dei loro corpi.

Una sequenza di indizi

Cercare figure, voci e architetture narrative capaci di anticipare o promettere la venuta al mondo del Soggetto Imprevisto si rivela subito un'operazione pericolosa, sospesa com'è fra il rischio di ridursi ad un repertorio manchevole e tendenzioso, e quello di perdersi in un esercizio di sovrainterpretazione. Occorre dunque muoversi con cautela e cominciare questa ricognizione – che non vuole essere rigida né definitiva – dichiarandone anzi tutto il carattere provvisorio, l'apertura al divenire di un'indagine al momento soltanto abbozzata. E al contempo è necessario osare, e accogliere le insidie di un percorso che muove dall'intuizione, luogo sicuro ma indifendibile, come una ricchezza possibile, puntando proprio sui limiti di una disanima scopertamente personale. Lontana dalla completezza, l'immaginaria sequenza di personaggi e situazioni che vorrei proporre si configura come una sommaria e ondivaga campionatura, non scevra, e anzi visibilmente segnata, dalla soggettività di chi guarda. Muoversi nel paesaggio frastagliato del cinema del decennio tentando di individuare gli indizi di un soggetto che ancora non esiste – e che per giunta si nomina di per sé imprevisto, e dunque in qualche misura imprevedibile – resta, nonostante le cautele appena espresse, un percorso difficile. Difficoltà che è irrobustita dal potente convincimento dell'inenarrabilità del desiderio e della sessualità femminile, per la loro natura labile e oscura, postulata proprio da quei padri della psicanalisi contestati energicamente dal femminismo.

Il film inchiesta

Non sorprende, quindi, iniziare registrando l'assenza del desiderio femminile in un film che invece, programmaticamente, intendeva farne il suo centro, vale a dire *Le italiane e l'amore* (1961). L'inchiesta zavattiniana, com'è noto, coinvolge undici registi e muove dal successo clamoroso di un libro pubblicato qualche anno prima da Gabriela Parca¹³, che aveva scandagliato le rubriche di "Piccola posta" dei periodici femminili, svelando le inquietudini sentimentali e sessuali delle lettrici. La fortuna del volume è da mettere in relazione con la spiazzante verità di questa moltitudine di donne che, protette dalle rassicuranti consuetudini della stampa rosa, hanno preso parola per dire di sé, dei patimenti e delle miserie della loro intimità. Portate sullo schermo queste medesime parole risuonano di una nota doppiamente falsa virando da un lato verso l'ideologia – già in parte rilevabile nel lavoro di Parca – e dall'altro verso il romanzesco cinematografico. Difatti gli episodi che formano il film, che pure è costruito con le intenzioni migliori, sono sorretti da un'impalcatura ideologica così massiccia da appiattare ogni traccia di quella libertà che, sebbene con molti ed evidenti limiti, abitava le rubriche di corrispondenza. Il calco vitale di corpi pulsanti presente nelle grafie stentate delle lettrici si disperde nell'inquadratura, che diviene spazio rivendicativo e normante, a tratti persino medicalizzato come mostra l'episodio *Ragazze madri* di Nelo

SPECIALE Risi. La pellicola traduce le lettere in termini di protesta, di diritti, di leggi paritarie ma esclude dal suo orizzonte il godimento e la soggettività femminile. Le donne di cui raccontano le brevi storie sono tutte, variamente, schiacciate dal desiderio maschile: ne sono vittime sia nelle pieghe doloranti dei loro vissuti, sia negli echi delle ingiustizie che lamentano. Ma soprattutto a schiacciarle è la lingua del cinema, che le mette in scena attraverso i codici forti del racconto di genere, ritagliandone la soggettività a misura di schermo e inserendo la novità di quelle voci nei modi consueti e addomesticati del *récit* tradizionale. Non stupisce dunque la presenza massiccia del melodramma, che si percepisce in quasi tutti gli episodi ed emerge con più forza, mi pare, in *La sfregiata* di Piero Nelli, che è una ripresa quasi letterale di *Assunta Spina* (Gustavo Serena, 1915) con la corsa a perdifiato, eppure vana, nei vicoli napoletani e la lama che deturpa il volto, per gelosia e brama di possesso; e in *La prova d'amore* di Gian Vittorio Baldi, che condensa le trame di seduzione e di abbandono del *mélo* popolare, col suo carico di pathos e di lacrimoso avvertimento. Né mancano i toni disincantati e grotteschi della commedia: li vediamo in *L'infedeltà coniugale* di Marco Ferreri, che inscena un doppio adulterio celato dalle apparenze di una famigliola felice; e in *Il successo* di Giulio Macchi, che prende di mira le illusioni di molte ragazze attratte dalla chimera del cinema e della canzone.

Il modello dell'inchiesta, per lo meno nel cinema degli anni Sessanta, appare inadeguato a raccontare il desiderio femminile e possiamo trovarne sicura conferma nel successivo (e splendente) *Comizi d'amore* (Pier Paolo Pasolini, 1965). Il documentario, che diversamente dalla pellicola appena descritta non si mescola con gli schemi del film di finzione, sceglie una chiave poetica e insieme politica, ma si dispiega come un'eterodossa analisi marxiana e di classe, che permane anche nel dialogo con Oriana Fallaci, Adele Cambria e Camilla Cederna, che incarnano la figura, niente affatto impreveduta, come si è osservato poco sopra, di donne emancipate e, in senso lato, moderne.

La commedia all'italiana

Guardando al genere più florido della produzione nazionale del periodo, sebbene marcatamente segnato dai corpi e dagli sguardi del maschio, in sporadici casi si attesta la presenza di donne notevoli, diverse, che guadagnano per così dire il primo piano, ponendo in qualche modo il punto di vista femminile. Penso, per prima, alla protagonista di *La visita* (Antonio Pietrangeli, 1963), Pina (Sandra Milo), che ha tutte le apparenze della femminilità tradizionale e addirittura sembra uscita "da *La Grande Enciclopedia della Donna*, summa di diktat domestico-misogini prodotta proprio negli anni Sessanta"¹⁴. Sorta di super femmina, in un eccesso ai limiti della caricatura enfatizzato dagli ampi e posticci fianchi, Pina si è fatta largo nel mondo maschile: lavora come contabile, gestisce con successo il suo denaro, e ha una posizione moderatamente agiata, che le consente di accedere alle voghe e ai consumi moderni. E parimenti segnata dalla modernità è anche la (tardiva) strategia che sceglie per trovarsi un marito, dal momento che la relazione con Renato (Gastone Moschin), un uomo sposato, non le basta più. Così, attraverso un annuncio a scopo matrimoniale, conosce Adolfo (François Périer), il viscido libraio romano che, dopo un asettico e formale scambio di missive, va a farle visita (fig. 1). L'incontro in presenza, ben lungi dall'avvicinare i due a un futuro coniugale, mette a nudo la pochezza dell'uomo, che si rivela un condensato, anche lui ai limiti della caricatura, delle peggiori tare maschili, una specie di "antologia vivente del maschio prevaricatore"¹⁵. L'attitudine sorniona e insieme predatoria del personaggio di Périer – percepibile fin nei tratti fisiognomici, nella mollezza aquilina del volto e nella goffaggine un po' grossolana degli arti –, è testimoniata dalla camera che mette in scena il suo sguardo assegnandogli soggettive prensili, per così dire, che spiano la casa e il corpo di Pina soppesandone le attrattive. Al termine di una giornata per tanti versi imbarazzante, si giunge all'inevitabile scontro, inscritto e atteso fin dalle premesse. Pina smaschera l'uomo, ne stana le patetiche meschinità costringendolo alla resa, all'ammissione della sua miseria umana. Ma le maschere cadono per entrambi e il desiderio di lei, che poteva avere le parvenze dell'autonomia, si rivela invero inautentico, incapace com'è di sfuggire

SPECIALE alle lusinghe della rassicurazione. In questo senso si può leggere, mi pare, il coito che si consuma nel finale a sancire le loro rispettive solitudini: non un segno della libertà di Pina ma al contrario la conferma del suo mancato affrancamento dall'ordine patriarcale, dal dettato di accoglienza e di perdono delle manchevolezze maschili al quale le donne sono tenute. Il personaggio di Milo raggiunge un inusitato protagonismo (sua è l'ultima parola) e si spinge ai limiti dell'agire femminile, emancipandosi nel lavoro e nelle relazioni, ma senza mai oltrepassare la soglia dell'imprevisto, rispettando di fatto uno schema consolidato.



Fig. 1

Ad una riflessione analoga si presta la giovanissima Ivana, interpretata da Isabella Rey, in *La bambolona* (Franco Giraldi, 1968). Il film, tratto dall'omonimo romanzo di Alba de Céspedes¹⁶, mette in scena l'arguzia insospettabile di una procace ragazzina presentata all'inizio come tarda, ai limiti della insipienza, quasi intorpidita nelle pieghe del suo corpo. Lo sviluppo del racconto la rivela, invece, abile manipolatrice capace di mettere in scacco il protagonista, un rampante avvocato privo di scrupoli impersonato da Ugo Tognazzi. Sarà lei, infatti, proprio come Pina, ad avere l'ultima parola. Uomo cinico e di successo, l'avvocato Giulio Brogginì è irrimediabilmente affascinato da una creatura che appare, ai suoi occhi, puro corpo, sensualità assoluta e inconsapevole: una magnifica preda. Vuole assolutamente possederla, come mostrano le sue azioni, i continui pedinamenti, e l'insistenza a dir poco voyeuristica del suo sguardo. Progetta quindi di approfittare della (supposta) ingenuità di Ivana e della sua inferiorità di classe, ma si trova alla fine giocato dalla scaltrezza di lei, che riesce, con l'inganno, a sfuggirgli e a fargli sborsare la bella cifra di un milione. La ragazza, come spiega al protagonista nell'epilogo, destina quei denari all'acquisto di un'auto per il suo fidanzato, per scorrazzare nella città facendosi beffa dell'esperto avvocato. Anche qui il successo, pur clamoroso, del personaggio femminile persegue la strada del consumo, dell'accesso alle merci e al benessere, e insieme quella della complementarità e dell'obbedienza alle consuetudini di coppia, come testimonia il colpo di clacson del fidanzato che, geloso, interrompe il colloquio con Giulio richiamandola a sé (e all'ordine). Un richiamo al quale Ivana subito risponde. Quanto di misterioso, di intimamente legato all'oscura carnalità dell'adolescente – che nelle pagine di de Céspedes è propriamente *carne pensante*, e in questo senso già partecipa della

SPECIALE radicalità del Soggetto Imprevisto – nel film scompare, lasciando il campo alla visione allucinata di un desiderio maschile vorace e ridicolo. In fondo non c'è nulla di veramente nuovo in Ivana e nelle altre donne della commedia all'italiana: anche quando hanno la meglio sull'uomo, riescono tutt'al più ad assicurarsi una sistemazione migliore nell'orizzonte dei ruoli consentiti, magari confortate dalle comodità dei *ménage* moderni, attestandosi come mogli furbe e infedeli, amanti astute o donne emancipate. Concludendo, almeno provvisoriamente, si può osservare come nel genere forte della produzione nostrana allo sgretolamento della soggettività dell'uomo, alla sua sconfitta, non corrisponda l'affermazione di figure femminili pericolosamente mutanti rispetto all'ordine patriarcale. Né poteva essere diversamente giacché il Soggetto Imprevisto viene al mondo non attraverso una resa dei conti, una presa di potere riconducibile alla dialettica servo/padrone tutta interna al mondo maschile ma, al contrario, sottraendosi, negandone l'assolutezza: "Le esigenze che [...] [esso] viene chiarendosi non implicano una antitesi, ma un *muoversi su un altro piano*"¹⁷.

Il melodramma

Dopo il successo fragoroso e invasivo conosciuto nel decennio precedente, in particolare nella sua declinazione popolare e *larmoyant*, il melodramma nel cinema degli anni Sessanta sembra ritrarsi e quasi condensarsi nei modi di una produzione minoritaria, addirittura d'élite, legandosi allo sguardo e alla propensione alla messa in scena di autori raffinati e colti¹⁸. Anche in ragione di questo notevole mutamento, occorre puntare l'attenzione sul *mélo*, genere tradizionalmente segnato dalla passionalità femminile, dove le fattezze del Soggetto Imprevisto che andiamo cercando cominciano a prendere forma e spessore. Una considerazione quasi scontata se pensiamo, sulla scorta di Simone de Beauvoir¹⁹, ai legami delle infelici in amore con quelle donne che non hanno dimenticato le bambine volitive che sono state un tempo e hanno rifiutato l'addomesticamento, l'educazione alla passività e alla rinuncia alla quale le fanciulle vengono sottoposte nell'adolescenza. Mancando questo "viatico alla realtà", in un certo senso esse non sono pienamente donne, o meglio, non lo sono nel modo consueto. Non sanno diventare buone mogli e sovente sono madri inette o inadeguate; non si sentono a proprio agio neppure nelle vesti dell'amante, poiché anche lo schema (solo apparentemente) più trasgressivo della "donna perduta" respinge il loro eccesso. Così stentano a trovare il proprio ruolo o ad accettare quello che viene loro assegnato nel mondo reale (maschile), scommettendo, spesso sventatamente e sempre sulla loro pelle, sull'impossibile. E votata all'impossibile appare Nadia (Annie Girardot), che crede di poter cambiare la sua esistenza di prostituta attraverso l'amore di Rocco (Alain Delon), nella gelida e fiammeggiante tessitura del melodramma sociale che apre il decennio (*Rocco e i suoi fratelli* [Luchino Visconti, 1960]). La trama è troppo nota per essere riportata, ma vorrei soffermarmi su alcuni momenti segnati dalla comparsa di un desiderio femminile imprevedibile, irriducibile alla realtà, che viene disatteso e ricondotto ferocemente all'ordine. Mi riferisco non già alla livida sequenza dello stupro alla Bovisa, ad opera di Simone (Renato Salvatori), ma al successivo confronto fra Nadia e Rocco, incorniciato dai pinnacoli gotici del Duomo di Milano. Lei, disperatamente, lo chiama a una relazione diversa, più umana, sfidando la violenza e le convenzioni di un mondo che riconosce come invivibile; lui, chiuso in una rigidità atavica, non sa ascoltarla, è incapace di capire e non può corrisponderle. Oltre le parole che punteggiano il dialogo, il venir meno del protagonista emerge soprattutto grazie alla recitazione e a una strategia di messa in quadro che ne evidenzia lo sguardo manchevole: la camera mostra Rocco che abbassa gli occhi, guarda di lato, si ritrae dal contatto visivo con Nadia. L'azione della macchina da presa, che sovrasta lievemente i personaggi, si dispiega in una sapiente scelta di continuità privilegiando il *long take* ed evitando la reciprocità del campo e controcampo, come a dire, figurativamente, la radicale incomunicabilità fra protagonisti. Il confronto raggiunge l'apice nello spazio della balconata, nella campitura vuota di un arco che li divide, esprimendo il senso di una distanza fatta d'aria e di vuoto, ma incolmabile. La *differenza* posta dalla donna non ha ancora il carattere dell'autonomia e punta

SPECIALE sull'appoggio dell'uomo, al quale affida le sue speranze di liberazione, la possibilità di affrancarsi da un destino che altri hanno scritto per lei. Inascoltata e forse inudibile, la voce di Nadia comincia a spegnersi qui, fra i marmi della Cattedrale, di fronte all'implacabile durezza di Rocco. Sarà il pugnale di Simone a concluderne la traiettoria nelle acque fangose dell'Idroscalo, riducendola al silenzio e facendola sparire dal mondo "in quanto voce femminile"²⁰.

Lontana dagli esiti tragici del personaggio di Girardot, eppure partecipe di un analogo e forse ancor più forte carattere imprevisto, appare Gina (Adriana Asti), la giovane e affascinante zia di *Prima della rivoluzione* (Bernardo Bertolucci, 1964) (fig. 2). Arriva nella placida Parma su consiglio del suo psicanalista, spinta "dalla medicina della noia", come dice lei, e si innamora – prima per gioco, ma un gioco che sa subito farsi crudele – di suo nipote Fabrizio (Francesco Barilli). La loro storia comincia con il "facciamo per finta" dei bambini, e la dimensione dell'infanzia – con le sue promesse di autonomia, pienezza, stupita scoperta del mondo – accompagna il percorso di Gina per tutto il racconto. Lei è una donna che esplora il paesaggio della città e delle campagne circostanti, sospeso fra poesia e consumo, come quello delle relazioni, cercando di venire a capo di ciò che più le sta a cuore, ossia le persone, gli altri, i rapporti umani. Ma i rapporti che le interessano stanno al di fuori dello schema patriarcale: "Io li odio gli uomini, con le loro donne, i loro figli, le loro famiglie! Tu mi piaci perché non sei ancora un uomo", dice a Fabrizio, con enfasi sui pronomi possessivi. Del ragazzo ama soprattutto le incertezze, quella tenace scontentezza delle cose, tipicamente borghese, che lui cerca di strutturare nella ribellione e nella militanza comunista. Invece l'ideologia non ha presa su Gina, che propriamente sta altrove, come mostra la sequenza a casa di Cesare (Morando Morandini), solido intellettuale e mentore di Fabrizio. In un dialogo che sembra preconizzare la critica femminista al marxismo²¹, la donna risponde ai grandi cambiamenti della Storia con la mossa spiazzante del partire da sé, ponendosi come soggetto altro, impensato e impensabile all'interno del nuovo ordine perseguito dal materialismo storico: "Non so che farmene del vostro ordine. La vita non è ordine e guai se lo fosse", afferma con energia. L'intera scena è costruita attorno alla *differenza* di Gina: all'inizio, in due lunghe inquadrature, la macchina da presa la lascia fuori fuoco con una scelta di lenti che la rende imprevedibile allo sguardo, un enigma, un corpo estraneo nello spazio marcato dall'amicizia maschile. Lungo tutto il film, invero, Gina sembra sfuggire



Fig. 2

SPECIALE alla cinepresa, sottraendosi al suo sguardo così come si sottrae al controllo e alla gelosia di Fabrizio, che non riesce a capirla e, soprattutto, ad accettare la modalità esplorativa del suo desiderio. Un desiderio che la fa muovere a tentoni, a tratti maldestramente, come accade con lo sconosciuto abbordato per strada. Nel vivere le relazioni amorose oltre le regole, le convenzioni e finanche i tabù sondandone i limiti, Gina intraprende un percorso arduo e doloroso che sente come necessario: è un cammino condotto all'estremo, con insistenza nevrotica. Le sue lacrime, mescolate e confuse nell'epilogo alla gioiosa commozione delle altre donne per il matrimonio "buono e giusto" di Fabrizio e Clelia, sono segno di una ferita profonda che scava ben al di là della passionalità *mélo*. Difatti il personaggio interpretato da Asti forza l'orizzonte melodrammatico alla ricerca della sua libertà – proprio come fa Bertolucci rispetto al canone cinematografico –, costellando il suo agire di parole e gesti inauditi, sconcertanti, che si disseminano sullo schermo come segni di una soggettività femminile nuova, ancora forse imprecisa, ma già dirompente.

Fuori dal canone

Complessa e tragica, pronta infine a un salto letale, appare Adriana (Stefania Sandrelli) in *Io la conosco bene* (Antonio Pietrangeli, 1965), un film bellissimo e feroce, ma non privo di una indicibile tenerezza, che sarebbe arduo collocare entro i codici di genere. Commedia amara o dramma del ridicolo, ciò che in ogni caso emerge è la personalità della protagonista, una ragazza che, come tante, è arrivata a Roma dalla remota provincia toscana, attratta dal sogno del cinema. Nella tessitura mossa di un racconto già interamente pervaso dalla modernità, si inanellano le più disparate occorrenze delle umiliazioni subite da Adriana, sempre fraintesa e sempre fuori luogo, che la porteranno a gettarsi dalla finestra del suo appartamento romano. Sradicata dalla dimensione arcaica e ancora rurale della famiglia d'origine, scansando istintivamente i ruoli convenzionali della mantenuta o della prostituta, la ragazza si muove nella metropoli appoggiandosi soltanto alla sua ingenuità, disegnando percorsi inediti, non rubricabili negli orizzonti codificati delle esistenze femminili. Incapace di astuzie, non sa sfruttare la sua fresca bellezza per farsi largo nella corsa al successo, ma, al contrario, viene sfruttata e derisa. Lo sottolinea Barbara (Karin Dor), l'amica più avveduta ed esperta, che non capisce la sua condotta, il suo passare da un amore all'altro senza alcun senso dell'opportunità e delle convenienze. Difatti lei incontra molti uomini, giacché anzi tutto è sostenuta da un potente desiderio di vivere e di mettersi in relazione con gli altri: questo è il suo modo di amare e di conoscere il circostante, accogliendo i rischi di un'intimità pericolosa e fuori dalla norma.

In un mondo che ammette soltanto la logica dello scambio e del profitto, la ragazza si permette di coltivare rapporti liberi, che assumono la forma del dono, di una gratuità fiduciosa che non fa questioni di prezzo, ma che tuttavia non trova corrispondenza né reciprocità. Impossibile racchiuderla in una definizione statica: la sua soggettività è un dato opaco e mobile, che si percepisce fortemente, ma che si stenta a mettere a fuoco. Certo non ci riesce Fausto (Joachim Fuchsberger), lo scrittore che prima se la porta a letto e poi ne costruisce un ritratto cinico e cattivo, da inserire forse in un prossimo romanzo, descrivendola come una creatura inerte e incostante, che non sa pensare a nulla, nemmeno a se stessa: una donna amorale che "non è nemmeno una puttana". Né tanto meno ci riesce il cinema, che le riserva la più feroce delle mortificazioni, inferta per di più nella sala gremita dell'Eurocine, dove inizialmente aveva lavorato, con scarsa convinzione, come maschera. Così la vediamo apparire sul grande schermo in un'intervista intitolata *Un volto nuovo*, esposta nelle attualità cinematografiche in guisa di un'arrivista un po' tonta e disposta a tutto. Tagliate e montate ad arte, le innocenti parole di Adriana divengono stupide e licenziose, precipitandola nella farsa boccaccesca; sullo schermo, attraverso la ripetizione della stessa inquadratura e la sua progressiva accelerazione, il corpo della ragazza risulta trasformato in marionetta, in una sorta di automa di carne che suscita risate fragorose e taglienti. Infine, il dettaglio sulla calza bucata, enfatizzato da un colpo di zoom e dalla voce over che ne sottolinea ironicamente l'eleganza,

SPECIALE cancella del tutto Adriana, la riduce al *nonsense* delle comiche. La sequenza del Cinegiornale, segnata da uno sguardo convenzionale, appare in netta antitesi col resto del film, dove la cinepresa di Pietrangeli osserva con incantata e inquieta attenzione il personaggio femminile, e proprio il confronto fra le due differenti opzioni espressive pone una questione più ampia. Mi pare, infatti, che il brano appena descritto renda conto, ben oltre il caso specifico, del rapporto fra cinema e Soggetto Imprevisto: lo spazio poroso dell'inquadratura, quando è limitato dai modi della rappresentazione istituzionale, si rivela inadeguato ad accogliere l'autenticità di una donna in divenire, con le sue indecisioni e cogenti contraddizioni, così come il linguaggio cinematografico, se declinato rigidamente nei codici di genere, è incapace a raccontarla.

Il Soggetto Imprevisto e la "tetralogia dei sentimenti"

Non meraviglia, dunque, cogliere i segni più evidenti del Soggetto Imprevisto nella visione allargata e problematica delle inquadrature di Michelangelo Antonioni, nel suo "formalismo conoscitivo"²² e nella temporalità *altra*, slegata dai dettami del *récit*, che sostanzia il suo cinema. Nella cosiddetta "tetralogia dei sentimenti" la centralità dei personaggi femminili²³, che sono personaggi-guida ai quali il narratore "ha attribuito il proprio 'modo di guardare'"²⁴, è un dato evidente che si dispiega anzi tutto nella loro eccezionale capacità di percepire i fenomeni, di *sentire* il mondo, di rappresentarne la crisi²⁵. Le protagoniste, osservate nei loro comportamenti esteriori, nell'opacità di azioni che appaiono incongrue e immotivate, portano sullo schermo le tracce di esistenze femminili inconciliabili con la scena patriarcale. In questa prospettiva, mi pare, si può leggere la scomparsa di Anna (Lea Massari) in *L'avventura* (1960), che si sottrae in modo definitivo e misterioso al desiderio del fidanzato e alle aspettative del padre. Nella stessa direzione si muovono Lidia (Jeanne Moreau) in *La notte* (1961), che rompe con la complicità della coppia e viene meno alla celebrazione della creatività maschile, negandosi alla presentazione del libro di Giovanni (Marcello Mastroianni), e mancando di appoggiarlo nel rapporto con l'industriale; e Giuliana (Monica Vitti) in *Il deserto rosso* (1964) che, pur nevroticamente, si allontana dal dettato della coniugalità e della maternità tradizionali, cercando invano di fronteggiare la pochezza dei rapporti umani circostanti. Infine, pervasa dal dubbio e dal senso di una vaga infelicità appare Vittoria (ancora Vitti) in *L'eclisse* (1962), che abbandona la stabilità di una relazione conveniente scegliendo di esplorare un paesaggio emozionale mobile e incerto, contrapponendo al tempo del denaro e della produzione una temporalità nomade²⁶, che si compone di attimi sospesi e imperdibili, disseminando la sua vocazione alla contemplazione estetica lungo l'intero arco del film.

Indagare la presenza del Soggetto Imprevisto nella tetralogia (e nel cinema) di Antonioni mi sembra un'operazione necessaria e, però, estremamente complessa, tanto che queste poche righe possono offrirne tutt'al più un cominciamento, un auspicio e forse una promessa. Mi limiterò dunque a segnalare alcuni punti nodali, tentando di far emergere i momenti più forti e significativi di questa soggettività in azione, soffermandomi soltanto su *L'avventura*. Nel film, l'attitudine documentaria, quasi scientifica, della cinepresa rileva l'esistenza di due donne diverse, fuori dalla norma, poste ai vertici di un peculiare triangolo amoroso. Al di là della ricorrenza del tema – scelto più volte da Antonioni quale oggetto della sua personale indagine sulla realtà, campione di quella dissipazione sentimentale "colta nei suoi modi di manifestazione esterna, dunque filmabile"²⁷ –, la relazione che stringe Anna, Claudia (Vitti) e Sandro (Gabriele Ferzetti) sembra illustrare le traiettorie possibili di una nuova e imprevedibile soggettività femminile. Il personaggio interpretato da Lea Massari è pervaso dalla radicalità della clitoridea: fin dal principio è caratterizzata da un'ineliminabile autonomia, che certo non trova corrispondenza né risonanza nelle banali attenzioni del fidanzato, proiettato in un futuro matrimoniale che, soltanto lui, ritiene risolutivo. Con Sandro la donna cerca il piacere, come testimonia la scena del loro primo incontro – e già nel riquadro assoluto della finestra, nel fondo dell'inquadratura, balugina la figura di Claudia; ma

SPECIALE alla fine il contatto amoroso non muta la scontentezza, l'insoddisfazione di lei, che appare addirittura più netta, come rafforzata dalle sensazioni di un corpo che non mente. Anna, nel successivo confronto fra le rocce dell'isolotto (fig. 3), tenta di spiegare a Sandro il suo desiderio e la sua crisi, la necessità di separarsi da lui: "L'idea di perderti mi fa malissimo. Eppure non ti sento più", gli dice, cercando caparbiamente di portarlo a riflettere sul loro stare insieme. Ma l'uomo non sa risponderle se non con il suo affetto impreciso: non è disponibile, e forse neppure capace, a seguirla nel difficile percorso sentimentale, tortuoso fino alla contraddizione, che lei di fatto incarna. Nell'orizzonte dei rapporti convenzionali – ricordo, di passaggio, che *L'avventura* compone una sorta di paradigma della coppia eterosessuale, ritratta nella mestizia e nelle ipocrisie del matrimonio, dell'adulterio e dell'indifferenza²⁸ – non c'è posto per una donna che si pone come coscienza; Anna non può che sparire, trasponendo la sua soggettività imprevedibile nel segno definitivo dell'assenza, della mancanza assoluta: manca al mondo per non venir meno a se stessa. La splendida sequenza della ricerca della ragazza fra le rocce aspre e il vento impetuoso di Lisca Bianca documenta infine questa assenza, registrando, a partire dal dato fenomenico, la sparizione di Anna e con essa l'impossibilità di esserci del Soggetto Imprevisto. Si ispessisce qui, proprio in questa soggettività che si avverte come mancante, la sostanza problematica dello sguardo di Antonioni, la sua attitudine a porsi di fronte alle cose e al mondo "come ad una realtà da decifrare"²⁹ accogliendone il mistero e l'interrogazione.



Fig. 3

Con analoga attenzione la cinepresa segue Claudia scrutandone i gesti e il volto, nel suo vagare alla ricerca dell'amica, il cui fantasma viene presto rimpiazzato dal solido corpo di Sandro e dal cogente senso di colpa che accompagna il desiderio di lei. Il personaggio di Vitti partecipa a suo modo dell'irrequietezza di Anna, alla quale la lega una persistente complicità, e vive con tormento l'amore con Sandro, soprattutto quando lui propriamente la sostituisce alla fidanzata scomparsa, proponendole il matrimonio. Lo schema è noto: là dove una donna si sottrae e viene meno alle richieste dell'uomo, ne compare un'altra, disposta ad accettare le sue condizioni, ripristinando l'ordine patriarcale³⁰. Claudia,

SPECIALE tuttavia, in questa successione non è passiva e, pur scegliendo la strada della mediazione, tiene Sandro al difficile, lo interroga sull'autenticità dei suoi sentimenti, lo incalza con domande continue: proprio come Anna, è una donna che fa problema. L'uomo impersonato da Ferzetti non trova in lei adeguato sostegno né sufficiente consolazione, e non smette di cercare altrove, come testimonia la scena della festa al San Domenico Palace di Taormina. Sandro si aggira nella sala con un fare predatorio, appoggiando gli occhi su donne che appaiono disponibili e rispondono al suo sguardo. Ciò che cerca, forse inconsciamente, appare nella forma allegorica della *Carità Romana*, in un dipinto appeso nel salone dell'Hotel di fronte al quale la cinepresa si sofferma; vi è raffigurata, seguendo un'iconografia assai in voga fino al Settecento³¹, una donna giovane e bella che, volgendo il capo di lato, senza guardarlo, allatta un vecchio. Nel suo andamento libero e continuo la macchina da presa indugia su questa figura e in qualche modo la sottrae alla narrazione iconografica, ne registra la brutta concretezza, il dato filmabile, scoprendone un senso *altro* e disturbante, innaturale: in fondo si tratta di un uomo che succhia la linfa vitale da una donna, che la depaupera delle sue risorse più preziose e intime. Nel percorso scomposto di Sandro, nel suo cercare appoggio prima in Anna e poi in Claudia e anche nella blanda consolazione che trae dalla prostituta, si può ravvisare, mi pare, un'analoga e vampiresca ricerca di nutrimento, di sostentamento. Nell'epilogo l'uomo, dopo che Claudia ne ha scoperto il tradimento, è svelato in questa sua debolezza rapace e ridicola, che la donna, come la macchina da presa, registra come dato di realtà. Non credo che la carezza finale sia da intendere nel senso di un materno e risolutivo perdono da parte del personaggio femminile, giacché il racconto non si chiude con uno scioglimento, ma resta aperto su una situazione sospesa, sul desiderio di Claudia di provare ancora, di chiamarlo ancora alle difficoltà di una relazione diversa, interamente da costruire. L'ultima inquadratura – con la donna in piedi, la mano appoggiata dolcemente sulla nuca di lui, contro il cielo di un'alba lattiginosa³² – non è un sigillo finale, ma il segno di un processo appena innescato, della comparsa di una soggettività femminile mobile, colta nel mistero del suo divenire. Così, questo breve viaggio nel cinema italiano degli anni Sessanta si conclude osservando come l'attitudine problematica della visione di Antonioni, la propensione del suo sguardo a rimanere esterno, declinandosi nella "forma filmica dell'attenzione"³³, si riveli lo strumento più adeguato e preciso per raccontare la venuta al mondo del Soggetto Imprevisto.

Lucia Cardone

Note

1. Carla Lonzi, "Sputiamo su Hegel" (1970), in Ead., *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale e altri scritti*, Scritti di Rivolta Femminile, Milano 1974, pp. 60-61 (il corsivo è nel testo).
2. *Ibidem*.
3. Carla Lonzi, "La donna clitoridea e la donna vaginale" (1971), in Ead., *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale e altri scritti*, cit., pp. 77-140.
4. Carla Lonzi, *Taci, anzi parla. Diario di una femminista*, Scritti di Rivolta Femminile, Milano 1978, p. 40.
5. Non posso qui soffermarmi su questa fondante distinzione. In breve e schematicamente, la donna vaginale è colei che risolve la sua sessualità nel coito, senza porsi come soggetto autonomo, subordinando il suo godimento (e il suo modo di stare nel mondo) a quello del maschio. La clitoridea, invece, si pone come sesso (e da qui come soggetto) autonomo, riconoscendo la clitoride come luogo specifico del piacere femminile. Cfr. Carla Lonzi, *La donna clitoridea e la donna vaginale*, cit.
6. *Ivi*, p. 79.
7. *Ivi*, p. 100.
8. Per un approfondimento di Lonzi e del gruppo di Rivolta Femminile, trattati qui in maniera succinta, cfr. Maria Luisa Boccia, *L'io in rivolta. Vissuto e pensiero di Carla Lonzi*, La Tartaruga, Milano 1990.

- SPECIALE** 9. “Quando è apparsa la possibilità di un movimento di donne ho sentito che avevo tutto pronto da offrire (...) così sono arrivata al femminismo che è stata la mia festa”. Carla Lonzi, *Taci, anzi parla. Diario di una femminista*, cit., pp. 43-44.
10. Carla Lonzi, “La donna clitoridea e la donna vaginale”, cit., p. 114.
11. Carla Lonzi, *Taci, anzi parla. Diario di una femminista*, cit., p. 1228 (il corsivo è mio).
12. Cfr. Carla Lonzi, “La donna clitoridea e la donna vaginale”, cit., p. 100.
3. Gabriella Parca, *Le italiane si confessano*, Parenti Editore, Firenze 1959.
14. Mariapia Comand, *Commedia all'italiana*, Il Castoro, Milano 2010, p. 92.
5. *Ivi*, p. 94.
6. Alba de Céspedes, *La bambolona*, Mondadori, Milano 1967.
7. Carla Lonzi, “Sputiamo su Hegel”, cit., p. 54 (il corsivo è nel testo).
8. Su questo, mi sia consentito rimandare al mio *Melodramma*, Il Castoro 2012.
9. Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*, Éditions Gallimard, Paris 1949 (trad. it. *Il secondo sesso*, Il Saggiatore, Milano 1961).
20. Carla Lonzi, *Taci, anzi parla. Diario di una femminista*, cit., p. 1188.
21. Cfr. Carla Lonzi, “Sputiamo su Hegel”, cit., pp. 22-4, pp. 39-40.
22. Lorenzo Cuccu, *La visione come problema. Forme e svolgimento del cinema di Antonioni*, Bulzoni, Roma 1973, p. 21 e passim.
23. Fra l'altro, la severità dei giudizi riservati ai film è stata messa in relazione a questo protagonismo e ai timori del patriarcato rispetto alla dirompenza del corpo femminile. Cfr. Marga Cottino-Jones, *Women, Desire and Power in Italian Cinema*, Palgrave MacMillan, New York, 2010, pp. 119-120.
24. Lorenzo Cuccu, *Antonioni. Il discorso dello sguardo. Da Blow up a Identificazione di una donna*, ETS, Pisa 1997, p. 35.
25. Cfr. Aldo Carotenuto, “La donna come specchio profondo della crisi”, in *Maschile e femminile nel cinema di Antonioni*, Atti del Convegno 18 giugno 1994, Comune di Chiavari, Chiavari 1996, pp. 15-21.
26. Sul nomadismo dei personaggi femminili di Antonioni e sulla loro propensione a disegnare mappe del senso e degli affetti, attraverso i loro spostamenti e la circolazione del desiderio, cfr. Giuliana Bruno, *Atlas of Emotion: Journey in Art, Architecture, and Film*, Verso, London-New York 2002 (trad. it. *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*, Bruno Mondadori, Milano-Torino 2012, pp. 87-91).
27. Lorenzo Cuccu, *La visione come problema. Forme e svolgimento del cinema di Antonioni*, cit., p. 184.
28. Cfr. Federico Vitella, *Michelangelo Antonioni. L'avventura*, Lindau, Torino 2010, pp. 161-164.
29. Lorenzo Cuccu, *La visione come problema. Forme e svolgimento del cinema di Antonioni*, cit., p. 137.
30. Cfr. Carla Lonzi, *Armande sono io!*, Scritti di Rivolta Femminile, Milano 1992, pp. 29-31.
31. Emblema della dedizione filiale, l'iconografia si riferisce alla storia di Pero che salva il padre Cimone, condannato a morire di fame, offrendogli il seno ancora turgido di latte. Cfr. Grazia Maria Fachechi, “L'iconografia della Caritas Romana dal Medioevo a Caravaggio”, in Renato Raffaelli, Roberto M. Danese, Settimio Lanciotti (a cura di), *Pietas e allattamento filiale: la vicenda, l'exemplum, l'iconografia*, Quattro Venti, Urbino 1997, pp. 227-245.
32. La composizione dell'inquadratura si avvicina peraltro alla figura dell'inclinazione proposta recentemente dal pensiero femminista. Cfr. Adriana Cavarero, *Inclinazioni. Critica della rettitudine*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2013.
33. Lorenzo Cuccu, *La visione come problema. Forme e svolgimento del cinema di Antonioni*, cit., p. 201.