Le donne e il potere dirompente dello sguardo

di Irene Pittatore

Il cinema, fra le forme d'arte e di intrattenimento, è quella che con più evidenza si fonda sul piacere di guardare. In particolare il noir, stile o genere del cinema narrativo classico sviluppatosi a partire dagli anni Quaranta negli Stati Uniti nella sua articolazione visiva e narrativa a forti contrasti, segnata da nette polarità e dalla pressante seduzione dell'oscuro, ci pone di fronte a una serie di interrogativi cardinali: chi è il soggetto dello sguardo? Chi il destinatario della visione? Chi l'oggetto del desiderio?

UOMO VS DONNA

A dotarci di strumenti interpretativi adeguati per rispondere a queste domande è uno spazio di indagine che dagli anni Settanta studia il rapporto fra narrazione e piacere visivo, fra rappresentazione e differenza sessuale, con l'obiettivo di analizzare gli immaginari che il cinema hollywoodiano veicolava con tanta maestria e potere fascinatorio.

Simmetricamente all'impianto visuale e narrativo, anche la ripartizione dei ruoli rispondeva a una logica oppositiva: tipicamente, motore di sguardo, azione e narrazione, era il protagonista maschile, mentre oggetto di sguardo, desiderio e attenzione era la figura femminile. Il montaggio si incaricava di rinforzare questo avvicendamento con frequenti campi e controcampi di volti maschili intenti a osservare e figure femminili tendenzialmente osservate.

Le parti e i ruoli femminili, inoltre, aderivano ossessivamente a una caratterizzazione tipologica ancora una volta binaria: da un lato il film (in particolare il noir) configurava quadri vividi di donne sensuali, ammalianti e pericolose, *femmes fatale* o vere e proprie *dark lady* cui era riservato un destino di sventura, punizione o morte; dall'altra parte ricorrevano figure femminili innocue, innocenti e un poco inette, quasi la sessualità femminile "dovesse essere completamente soppressa e il desiderio femminile ridotto al silenzio", come sintetizza efficacemente Tania Modleski in un saggio del 1988 dedicato a *Rebecca* di Hitchcock.

QUESTIONE DI SGUARDI

Se la configurazione del discorso filmico comincia a svelare la propria aderenza allo sguardo e al soggetto maschile, parimenti stimolante, a questo proposito, risulta l'analisi di un cliché visivo del cinema classico (e non solo): la donna con gli occhiali.

Lungi dall'alludere a un semplice difetto di vista, il fatto di portare gli occhiali sta solitamente a indicare, se a indossarli è un soggetto femminile, uno sguardo attivo, l'intenzione di guardare, un'attitudine intellettuale accompagnata spesso da caratteristiche di scarsa desiderabilità.

Delle innumerevoli ricorrenze del cliché dà conto Mary Ann Doane in *Cinema e mascheramenti: per una teoria della spettatrice* (1982).

Irving Rapper, ad esempio, in *Perdutamente tua* (*Now, Voyager*, 1942) suggella la trasformazione della protagonista, Bette Davis, da "zia zitella" in donna attraente con l'abbandono degli occhiali, prescritto dal medico come parte della cura che porterà la donna a trasformarsi in oggetto del desiderio, a farsi "spettacolo". Interessante osservare come di frequente il gesto di togliere gli occhiali sia di per se stesso sensuale ed evocativo.

La crucialità dell'oscillazione fra i ruoli di soggetto e oggetto di sguardo è preminente anche in *Perdutamente* (*Humoresque,* 1946) di Jean Negulesco, film nel quale Joan Crawford tenta di esercitare controllo sulla controparte maschile, John Garfield, e di immobilizzarla con lo sguardo: l'intenzione è sempre accompagnata dal gesto di indossare gli occhiali.

La questione dello sguardo, anche quando slegata dal cliché analizzato, riporta a uno snodo interpretativo fondamentale.

Il fatto di avere buon occhio e ottima mira è caratteristica che connota con forza Bette Davis in *Peccato* (*Beyond the Forest*, 1949) di King Vidor. La donna, esperta tiratrice e giocatrice di biliardo, compie inoltre un'azione inconsueta e giudicata anomala: si reca quotidianamente in stazione solo per guardare il treno in partenza per Chicago.

In *Femmina folle* (*Leave Her to Heaven,* 1945), John Stahl insiste sulla forza e sulla persistenza dello sguardo di Gene Tierney, capace di generare profondo disagio nel protagonista maschile, lo straniero appena incontrato in treno.

Il comune destino delle protagoniste degli ultimi tre film menzionati – soggetti "che guardano", caratterizzati da un desiderio proposto come eccessivo – è la morte.

A SCUOLA DA HITCHCOCK

Una donna che si appropria dello sguardo ed è soggetto e non (o non solo) oggetto di desiderio, oltre a essere connotata di negatività e considerata causa di sbandamenti, impone alla narrazione una sterzata sadica nella direzione del contenimento o della soppressione, affinché l'ordine del discorso e dello sguardo tornino appannaggio del maschile.

A questo proposito Raymond Bellour – riferendosi all'opera di Hitchcock – afferma che nei suoi film la donna occupa un posto centrale solo in quanto le è stato assegnato dalla logica del desiderio maschile. Fra le numerose letture che contraddicono l'interpretazione univoca dei film di Hitchcock come monumenti al desiderio maschile (analizzandone sì l'ossessione per i dispositivi dello sguardo e le pulsioni voyeuristiche, ma sviscerandone complessità strutturali, ritmiche, attoriali) vale la pena accennare all'analisi che del film *Rebecca* (1940) propone Tania Modleski.

Il film, basato sull'omonimo romanzo gotico di Daphne du Maurier, per la nostra prospettiva di analisi si presenta avvincente sin dalle premesse produttive: David O. Selznick ebbe infatti più volte a rimproverare il regista per la volontà di introdurre in sceneggiatura accenti ironici di cui il romanzo era privo, rischiando di comprometterne il carattere, a detta di entrambi "sdolcinato", che tanto a suo avviso avrebbe conquistato il pubblico femminile, considerato interprete e destinatario di quel gusto.

Rebecca ruota intorno alla questione dell'iperidentificazione, del pubblico femminile con la protagonista e della protagonista con un'altra donna: una moglie morta che costituisce termine di paragone ineludibile per la nuova compagna del ricco protagonista. Obiettivo dichiarato del film è quello di portare il signor de Winter, interpretato da Laurence Olivier, a "distogliere lo sguardo" da Rebecca, la grande assente, per posarlo sulla nuova signora de Winter (cui non è nemmeno assegnato un nome): una Joan Fontaine connotata da caratteri di infantilità e insicurezza che la regia accentua ritraendola in stanze smisurate, di fronte a porte gigantesche o attraverso soggettive che veicolano un punto di vista talmente basso e angolato da dare l'impressione che a muoversi sia una bambina.

Scavalcando le più ammalianti e oscure incarnazioni della *femme fatale*, Rebecca, termine di ogni paragone, incombente soggetto di una sfrenata e ironica sessualità, non è mai visibile, non è data allo sguardo, se non attraverso evocazioni (all'inizio del film Laurence Olivier è ripreso in una intensa contemplazione dell'oceano, in cui pare scorgere qualcosa che a noi non è accessibile). Rebecca, o meglio la sua mancanza, viene così a costituire un polo di interlocuzione estremamente destabilizzante, cui si allude continuamente, ma che sfugge a ogni possibilità di controllo. Di più, le si assegna quasi un carattere di onniveggenza.

Così come coevi e rilevanti studi, l'analisi di Tania Modleski accenna a nuove direzioni di sviluppo dei criteri interpretativi della Feminist Film Theory, cui ci siamo fin qui riferiti. L'indagine delle forme di rappresentazione del femminile e, successivamente, delle logiche stesse del discorso filmico, sono progredite nella direzione dell'incrinazione della logica interpretativa oppositiva e binaria (maschile/femminile, soggetto/oggetto, bianco/nero…), entro la quale è impossibile immaginare cambiamenti differenti dall'inversione delle parti. Laura Mulvey, a questo proposito, già nel 1989 suggeriva di ragionare sulla forza generativa e visionaria del momento di confine in cui si attua tale inversione, inteso come soglia capace di attivare nuovi orizzonti creativi e interpretativi.