



MINISTERO DELL'ISTRUZIONE DELL'UNIVERSITA' E DELLA RICERCA



PROGETTO CINEMA PER LA SCUOLA

LO SGUARDO DELLE DONNE

a cura di Patrizia Rappazzo, Maria Rosa Del Buono, Francesco Cappa

SGUARDI ALTROVE ASSOCIAZIONE CULTURALE

Liceo CARAVAGGIO

MILANO

Guardare il film con **intelligenza emotiva**.

Emozioni, stati d'animo, sentimenti spesso risuonano in noi senza che ne abbiamo consapevolezza, rimossi o subiti nel bene e nel male, che possono procurarci. Considerare le emozioni una risorsa per vivere meglio nelle diverse situazioni, per capire di più messaggi di vario tipo, per migliorare le nostre relazioni con gli altri ecc... è un obiettivo formativo importante da perseguire con attenzione e costanza.

Il raggiungimento di questo obiettivo mette in campo il ricorso a quell'intelligenza emotiva, che non contrappone ragionamento ed emozioni, cioè cognizione come pensiero freddo e attività mentale come fisiologia calda, ma che consente di produrre e accedere con consapevolezza alle sensazioni emotive proprio per facilitare l'uso delle attività cognitive.

Nel nostro caso la visione di film, scelti per farci riflettere attraverso storie di vita su visioni del mondo in merito a particolari situazioni problematiche, è un'occasione interessante per esercitare l'intelligenza emotiva.

Consapevoli quindi di questo intreccio cognitivo/emotivo, accogliamo con attenzione le emozioni che queste proiezioni suscitano in noi, diamo loro un nome e interrogiamoci su di esse: "Cosa sento risuonare in me vedendo queste scene? Perché reagisco così? Cosa vuol dirmi questa storia, che messaggio mi manda? E io cosa ne penso?"

LO SGUARDO DELLE DONNE PROGETTO CINEMA PER LA SCUOLA

BANDO MIUR/MIBACT – ANNO 2018/2019

LICEO CARAVAGGIO

VIA PRINETTI MILANO

10 OTTOBRE 2019

Oggetto: evento conclusivo progetto 'Lo Sguardo delle donne'. Bando Miur Mibact 'Il Cinema per la Scuola

- Ore 10.30 - prof.ssa Patrizia Rappazzo, psicopedagogista e presidente Sguardi Altrove, associazione culturale: Lo Sguardo delle Donne. Acquisizione competenze trasversali di cittadinanza, attraverso il linguaggio del cinema delle donne.
- Ore 10.45 - Alessandra Ghimenti, docente di linguaggio cinematografico e regista: stili, linguaggi e contemporaneità nel cinema delle donne. Riflessioni su il percorso svolto.
- Ore 11.00 - Prof. Francesco Cappa, Università Bicocca: macrosservazione sui livelli di approfondimento contenuti/riflessioni degli studenti a seguito delle proiezioni. Proposte di approfondimento di metodologia e didattica
- Ore 11.15 - Prof.ssa Maria Rosa Del Buono, psicologa, Casa delle Artiste, Milano: storie sullo schermo e vissuti individuali. Una riflessione sulle competenze emotive attivate.
- -----
- Ore 11.30 - Restituzione dei docenti sull'esperienza condivisa con gli studenti
- Ore 12.00 - Specularità di Sguardi: proposta di condivisione e visione di un prodotto/i audiovisivo/i, sui temi affrontati durante i laboratori, selezionato/i dagli studenti su differenti social.
- ORE 12.10 - Analisi e condivisione in plenaria. Conclusioni.



MINISTERO DELL'ISTRUZIONE DELL'UNIVERSITÀ E DELLA RICERCA



PROGETTO CINEMA PER LA SCUOLA

LO SGUARDO DELLE DONNE

A CURA DI PATRIZIA RAPPAZZO, MARIA ROSA DEL BUONO, FRANCESCO CAPPA, ALESSANDRA GHIMENTI

SGUARDI ALTROVE ASSOCIAZIONE CULTURALE

LICEO CARAVAGGIO MILANO

SCHEDA DI OSSERVAZIONE

A CURA DI PATRIZIA RAPPAZZO, MARIA ROSA DEL BUONO, FRANCESCO CAPPA

- 1) TITOLO DEL FILM:**

- 2) ATTENZIONE ALLA VISIONE**

- 3) PARTECIPAZIONE ATTIVA AL BRAINSTORMING GUIDATO**

- 4) CAPACITÀ DI ESPRIMERE IL PROPRIO PUNTO DI VISTA**

- 5) CAPACITÀ E GESTIONE DEGLI INTERVENTI**

6) RICADUTA IN TERMINI DIDATTICI E CURRICULARI

7) ACQUISIZIONE COMPETENZE FORMATIVE

**8) OSSERVAZIONI PERSONALI SUGLI EFFETTI DELLA VISIONE DEL FILM A SEGUITO DELLA
DISCUSSIONE TRA GLI STUDENTI**



MINISTERO DELL'ISTRUZIONE DELL'UNIVERSITA' E DELLA RICERCA



MINISTERO
PER I BENI E
LE ATTIVITÀ
CULTURALI



Esercitazione

a cura di F. Cappa

Ripensando al film che hai appena visto:

- a. Individua e descrivi la scena che giudichi più significativa e che ha avuto su di te un effetto formativo, motivando la tua scelta;
- b. Nomina le emozioni che questa scena ha suscitato in te;
- c. Dai un titolo alla scena che hai scelto.



MINISTERO DELL'ISTRUZIONE DELL'UNIVERSITÀ E DELLA RICERCA



MINISTERO
PER I BENI E
LE ATTIVITÀ
CULTURALI



PROGETTO CINEMA PER LA SCUOLA
LO SGUARDO DELLE DONNE
Scheda dei film a cura di Alessandra Ghimenti
SGUARDI ALTROVE ASSOCIAZIONE CULTURALE
Liceo CARAVAGGIO
MILANO

Percorso guidato nei quattro film scelti

1. **Un'ora sola ti vorrei**, Alina Marazzi (2002)
2. **Processo per stupro**, Rotondo, Belmonti, Carini, Daopulo, De Martiis, Miscuglio (1979)
3. **Dopo la guerra**, Annarita Zambrano (2017)
4. **Sex Story**, Cristina Comencini (2018)

I film frutto di questa selezione sono molto diversi tra loro, nel linguaggio e nei temi trattati, tuttavia sono accomunabili per alcuni tratti. Tutti questi film sono percorribili secondo alcuni filoni tematici che identificano caratteristiche simili. Prima di accedere a questi percorsi però, è doveroso fare una piccola precisazione.

La prima regista della storia del cinema è una donna: Alice Guy Blaché. È lei che inventa il ruolo di regista come direttrice di tutte le maestranze che concorrono alla realizzazione di un film. Nonostante il mestiere di regista sia stato inventato da una donna, il cinema italiano è attraversato da un grosso divario di genere, il cosiddetto *Gender Gap*.

Secondo l'*European Women's Audiovisual Network (EWA)* in Italia l'88% dei film a finanziamento pubblico italiano sono diretti da uomini. Solo nel 12% dei casi si registra una regia femminile. Il 79% dei film prodotti dalla Rai è stato diretto da uomini. Sono quindi solo il 21% i film prodotti dalla Rai con una regista. Il 90.8% dei film che arrivano alle sale cinematografiche è diretto da uomini. Solo il 9,2% dei film che sono proiettati in sala sono diretti da donne.¹

Davanti a questi numeri è evidente la necessità di far conoscere e diffondere il cinema delle donne italiane, conosciute e apprezzate in tutto il mondo. A ottobre Lina Wertmüller riceverà l'Oscar alla carriera.

I temi

Ognuno dei film scelti è una miniera carsica di temi affrontati e intrecciati fra loro nel dipanarsi della trama.

La **famiglia** è uno dei temi che attraversa tutti i quattro titoli.

In *Sex Story* viene scandagliato il ruolo della donna nella famiglia e nella coppia, declinato secondo alcuni valori muliebri: la verginità, la devozione, la dedizione alla famiglia e al marito. Parallelamente la contraccezione non è vista di buon occhio, sintomo di possibile infedeltà.

Sulla stessa ottica si situa *Processo per stupro*. I quattro imputati sono padri di famiglia o figli esemplari, Fiorella esce da sola, si accompagna a degli uomini che le promettono un incontro di lavoro. Perché una ragazza per bene dovrebbe aver bisogno di lavorare?

¹ Fonte *Gap&Ciak 2*, secondo rapporto DEA, Donne nell'industria dell'audiovisivo.

² Con punto macchina si intende il punto in cui è piazzata la macchina da presa durante le riprese di un film, il punto di vista dell'operatore e quindi

Un'ora sola ti vorrei porta a galla la storia di una famiglia borghese, le sue contraddizioni e i non detti, il dolore nascosto e i doveri impliciti che diventano cappi soffocanti per le persone a cui quel ruolo va stretto.

Dopo la guerra esplora dal punto di vista della famiglia, la “missione politica” di un terrorista. Per la prima volta si vedono le conseguenze della condotta di un uomo che si sente investito da un compito sociale. Le sue scelte sono analizzate attraverso le conseguenze che i familiari si trovano a pagare. Prima di allargare l'ottica sulla condotta pubblica, si analizza il personale, il privato, quella parte di vita che è spesso indagata (la probità è obbligatoria) nelle donne, ma quasi mai negli uomini.

Il **punto di vista** è un altro degli spunti di riflessione che questi film offrono. Tutti e quattro portano in scena porzioni di realtà difficilmente visibili: l'interiorità di Liseli, il processo per stupro, il materiale sepolto nelle teche Rai, la famiglia di un terrorista. Anche i punti di vista adottati sono spesso punti di vista di persone solitamente marginali al racconto. Non solo. In questi film c'è un lavoro di limatura preciso sul punto di vista. Le registe sospendono il giudizio, fanno un passo indietro, limano via i loro commenti e lasciano agli spettatori e alle spettatrici il giudizio sui fatti. Lasciano che siano gli eventi a parlare, lasciano la libertà di guardare senza filtri. Analogamente le videoperatrici di *Processo per stupro* si aggirano con leggerezza nell'aula di tribunale spiando ciò che succede, celando sapientemente con il montaggio e attraverso i punti macchina² il loro giudizio, come abbiamo visto.

La **Storia** è un altro dei punti connettivi dei quattro film. Tutti intrecciano la Storia, quella con la S maiuscola, quella che si studia a scuola, con le piccole storie del quotidiano, le vicende familiari o personali. Le microstorie accompagnano la macrostoria che si svolge sullo sfondo. Tutti i quattro film hanno tutti un rapporto simbiotico con la storia: la introiettano nelle loro trame, la portano in scena e in qualche modo la cambiano.

Processo per stupro ha portato alla ribalta ciò che succedeva nelle aule chiuse dei tribunali. Tutti hanno avuto modo di vedere cosa succedeva a una ragazza vittima di un abuso. La sensibilizzazione a questo tema ha messo in moto un processo di cambiamento che ha portato, come già detto, nel 1996 a far diventare lo stupro, nel codice penale, un reato contro la persona e non più contro la morale. Le donne hanno potuto riappropriarsi del loro corpo, la loro sessualità non è più un concetto di morale che appartiene allo Stato.

Sex Story porta in scena i cambiamenti sociali che si riflettono nel media egemone degli anni analizzati: la tv ed in particolare la tv pubblica. Come la Rai è cambiata e come ha cambiato i costumi.

Dopo la guerra indaga una porzione di storia forse mai messa in scena in quei termini. Sugli anni di piombo vige ancora un tabù che impedisce il dialogo libero in Italia. Quegli anni sono ancora territorio di guerra di fazioni, difficilmente si ha un approccio libero dalle parzialità politiche. I terroristi o sono eroi o sono criminali. Nessuno finora li ha messi a nudo nel loro privato, li ha portati alla ribalta per le loro gesta private, non solo quelle pubbliche. Del resto è nel privato che c'è stato il più grosso punto di rottura fra la sinistra italiana e il femminismo. *Dopo la guerra* ha faticato molto a trovare distribuzione in Italia e ad oggi è difficilissimo da reperire.

Il linguaggio

² Con punto macchina si intende il punto in cui è piazzata la macchina da presa durante le riprese di un film, il punto di vista dell'operatore e quindi dello spettatore.

I punti di forza di questi quattro film risiedono anche nell'innovazione che apportano al linguaggio. *Processo per stupro* è stato possibile grazie all'uso rivoluzionario dei mezzi di videoregistrazione leggeri: i videotape. Per la prima volta il videotape viene usato per una ripresa televisiva. Il linguaggio cambia radicalmente, la maneggevolezza del mezzo produce riprese meno compassate, più immediate. Si spalanca la strada alla TV del quotidiano, del non ufficiale. La TV comincia a diventare un mezzo di tutti. *Processo per stupro* è anche il primo film girato in un tribunale, tutti i programmi e le trasmissioni che trattano materiale giuridico o che portano in TV i processi sono debitori di questo documentario dirompente.

Un'ora sola ti vorrei pesca per la prima volta negli home movie, quei materiali audiovisivi che tutti e tutte noi possediamo in casa, girate da qualche parente e posate lì, come materiale privato residuale nella storia di famiglia. Se oggi è usuale produrre e condividere video, in tempo reale, fino al 2000 non era così. Chi ha vissuto il 1900 ricorda che c'era sempre un cugino o uno zio a documentare gli eventi di famiglia con preistoriche videocamere. Nessuno avrebbe mai pensato che quel materiale diventasse socialmente interessante. Alina Marazzi ha pescato nei propri archivi e ci ha mostrato come si possono ricostruire i costumi di una società attraverso questo materiale. È proprio riflettendo sul modo in cui la società novecentesca mette in scena se stessa che possiamo individuare le sue pieghe, la sua filosofia, il suo modo di abitare la storia e lo spazio.

Dopo la guerra rinnova il romanzo storico mettendo in scena l'asciuttezza, la sintesi estetica e drammaturgica, la costruzione dei personaggi. In un presente figlio della crisi si mostra il lato oscuro degli eroi, le meschinità, le fragilità. Tutto è accennato, lasciato all'intuizione e al giudizio di chi guarda. La narrazione è il più possibile imparziale, sono finite le certezze degli schieramenti di parte.

Anche lo stile di *Sex Story* fa un passo indietro e lascia parlare le immagini, i protagonisti del piccolo schermo e i suoi personaggi secondari. Nella realtà ipertrofica somministrata quotidianamente dai reality, *Sex Story* riporta sullo schermo la realtà colta nei luoghi delle persone comuni. Siamo abituati alle case, ai saloni di bellezza, agli ambulatori e ai ristoranti ricreati in studio. Siamo abituati a una realtà orchestrata per apparire mediocre e reale talmente tanto da diventare spettacolo. *Sex Story* ci riporta a un periodo in cui gli ambiti erano pensati per essere funzionalmente separati: lo spettacolo era pensato per essere spettacolare, la realtà era fuori dagli studi, solo alcuni registi pionieri andavano a sondarla nei luoghi della comunità. La forza di *Sex Story* è anche quella di non partire da una tesi. *Il corpo delle donne* di Lorella Zanardo indaga prettamente le donne, probabilmente partendo dalle sibilline tesi che Silvia Ballestra scrive nel 1996 in *Contro le donne nei secoli dei secoli*. *Sex Story*, più sottilmente, indaga i costumi sessuali italiani, che inevitabilmente percorrono il corpo delle donne come territorio di conquista. La ricerca così condotta e i suoi esiti così trovati risultano ancora più efficaci.

Il passato e il presente

Questo percorso cinematografico inizia nel '900. Dai primi del secolo ripresi da Ulrico Hoepli si passa gli esordi della Rai negli anni '50. Approdiamo agli anni '70: gli anni di piombo del terrorismo di Marco Lamberti; gli anni del femminismo e dei diritti per le donne: il processo di Fiorella guidato da Tina Lagostena Bassi; gli anni dei consultori e della rivoluzione sessuale indagata dai documentari della Rai e dalle interviste di Ugo Gregoretti. Mentre la società cambia una famiglia si spezza: Liseli odora la rivoluzione sessuale negli Stati Uniti, il femminismo, il suo ruolo le sta sempre più stretto, non vede scampo, non viene curata. Il 1974 è l'anno del suo suicidio. L'edonismo degli opulenti anni '80, gli anni del benessere e del consumismo ritornano in *Sex Story*. Gli anni '90 sono quelli di Mitterand, quando l'Italia per la prima volta comincia a fare i conti con il suo passato scomodo.

A questo punto conviene chiederci questo lungo percorso che ricadute ha sul nostro presente. È davvero tutto passato quello che abbiamo visto?

Il processo per lo stupro operato dai due carabinieri ai danni di due studentesse straniere è del 2017. Le domande fatte alle ragazze non differiscono molto da quelle che gli avvocati pongono a Fiorella.

Cesare Battisti, ex brigatista, è stato estradato a Gennaio 2019. Il dibattito si è ancora una volta spezzato fra fazioni politiche.

Dopo 6 anni di assenza a settembre 2019 Miss Italia torna in Rai, in prima serata. Le inchieste relative all'educazione al genere, condotte da *Presa Diretta* con un'intervista a Michela Murgia, sono state proiettate in seconda serata, dopo mesi di contrattazione, nel 2018.

Ancora oggi le riflessioni sull'essere madre, moglie e figlia occupano buona parte delle discussioni fra donne.



MINISTERO DELL'ISTRUZIONE DELL'UNIVERSITÀ E DELLA RICERCA



MINISTERO
PER I BENI E
LE ATTIVITÀ
CULTURALI



PROGETTO CINEMA PER LA SCUOLA
LO SGUARDO DELLE DONNE
Scheda del film a cura di Alessandra Ghimenti
SGUARDI ALTROVE ASSOCIAZIONE CULTURALE
Liceo CARAVAGGIO
MILANO

Un'ora sola ti vorrei

Alina Marazzi

2002

Regia: Alina Marazzi
Paese: Italia
Anno: 2002
Durata: 55'
Montaggio: Ilaria Fraioli
Suono: Benni Atria

Sinossi

Un vecchio armadio custodisce i film di famiglia girati durante il '900. È lì che Alina Marazzi incontra finalmente Liseli, sua madre, omessa dalle narrazioni di famiglia in seguito al suo suicidio. Liseli si uccide a trentatré anni, quando Alina ne aveva ancora sei. Grazie ai super8, le pellicole girate a partire dagli anni '20 dal nonno, l'editore Ulrico Hoepli, con l'ausilio dei diari di Liseli, Alina ricostruisce la biografia intima della madre, i suoi pensieri, i suoi ricordi, le sue immagini. Dall'infanzia all'adolescenza, fino al matrimonio, al rapporto tormentato con i figli in cui Liseli vede specchiato il rapporto coi propri genitori. Seguiamo la vita della protagonista anche alle sue più intime ombre, la depressione, i ricoveri, il suicidio.

Le vicende di una famiglia altoborghese del '900: i viaggi, le gite, le feste, sono narrate dalle parole di Liseli, cui la regista presta la voce:

"Ho un bisogno terribile di parlare"

Al racconto di una vita agiata si annoda un'intimità sofferente, i sensi di colpa e di inadeguatezza costanti introiettati a causa del confronto coi genitori, visti così perfetti e realizzati. Le responsabilità della maternità si ingigantiscono nella percezione della protagonista, si intorbidano di dubbi e complessi indicibili. Compare come una malattia soffocante: la depressione, la cui cura prevede i ricoveri negli ospedali psichiatrici.

Verso la fine vediamo una Liseli profondamente segnata, le foto si alternano alle diagnosi, alle medicine somministrate, agli stralci di diario che raccontano i metodi coercitivi dei ricoveri. Liseli si sente giudicata, spogliata, azzerata. Sotto l'apparenza spensierata della vita borghese emerge il taciuto, ciò che è messo ai margini, ciò che non si deve vedere, l'irraccontabile. A ritroso la protagonista cerca le radici di questa inquietudine:

"Il senso della prigione non sono le sbarre ma gli ammaestramenti con cui mio padre ha puntellato la mia vita, a cui ho cercato di ribellarmi, senza riuscirci"

I titoli di coda appaiono sulle inquadrature dei giornali dell'epoca che raccontano il tragico fatto di cronaca.

Analisi

L'innesto del racconto

Il film si apre con una registrazione della voce di Liseli e del marito. È appena tornata dall'ospedale psichiatrico in Svizzera e il marito decide di incidere un nastro per i figli con le loro voci. Chiede a Liseli di cantare e le intona *Un'ora sola ti vorrei*, ma il nastro si interrompe subito dopo le prime parole. In un incontro la regista ha dichiarato di aver preso questo nastro interrotto quasi come una metafora della vita della madre. Da qui trae il titolo del film, che è anche il suo desiderio: incontrare di nuovo la madre anche per un'ora sola. È quello che riesce a fare con il film, riuscendo nel contempo a trarre da una vicenda privata e personale una storia che arriva a toccare tutti.

Le prime immagini di questo mediometraggio introducono già gli elementi centrali di questa storia: la famiglia, la madre, la regista. Alina presta la voce alla madre, immagina un dialogo con lei, legge i suoi diari e le sue lettere, ci guida attraverso le immagini della loro vita. Non c'è spazio a pietismi, è chiaro fin dall'inizio. All'innesto della voce over si chiariscono subito gli intenti di questo racconto:

"Voglio raccontarti la mia storia, visto che è passato così tanto tempo da quando sono morta."

La morte della protagonista entra da subito nel racconto per far capire che la ricostruzione cronologica non sarà funzionale alla costruzione di una trama bensì allo svelamento di un'identità.

La narrazione

Il grande punto di forza di questo film è riuscire ad arrivare ad un pubblico vasto e vario raccontando una storia così personale. Il particolare diventa universale: chiunque vedendo questo film riesce a trovare qualcosa di proprio, qualcosa che gli appartiene.

La narrazione, pur mantenendosi intima e non scostandosi mai dalla focalizzazione interna al personaggio, si mantiene pulita, pudica, non cede mai al sentimentalismo. Le parti più dolorose sono mostrate con discrezione: si intravedono i pezzi dei giornali, di diario, si intuisce il contenuto della scrittura leggendone solo alcune parole che compaiono sullo schermo. Non c'è niente di più di quello che serve a capire, non traspare alcun commento. La vita di Liseli è portata davanti agli occhi di chi la guarda, filtrata soltanto dalla scelta di cosa mostrare, operata dalla regista. Niente è spiegato.

Il montaggio

Nell'armadio dei filmati si trovavano 60 anni di secolo: dagli anni '20 fino agli anni '80. La regista insieme alla montatrice, Ilaria Fraioli, ha visionato ore di girato per estrapolare le sequenze che sono state rese funzionali alla storia. Spesso la narrazione si appoggia deliberatamente su immagini scelte alla funzione anche se non direttamente collegate cronologicamente al contenuto del brano letto. Una sorta di effetto Kulešov¹: il racconto della guerra segue le immagini di una

¹ Lev Kulešov era un cineasta russo che sperimentò l'effetto che aveva sul pubblico l'accostamento di due immagini apparentemente scollegate. Al primo piano di un attore faceva seguire l'inquadratura di una bambina in una bara, oppure di un piatto di pasta, oppure un primo piano femminile. Ogni volta il pubblico completava il senso dell'accostamento trovando che l'attore esprimeva superbamente proprio l'emozione che la visione

jeep; i dettagli dei piedi, un volo di uccelli, il mare, il cielo servono come ponte per descrivere i sogni e le inquietudine.

A volte ci sono accostamenti per prossimità: dalla nonna che lava il figlio nella vasca si passa a Liseli adulta che sciacqua i capelli di Alina.

La storia non procede per un rigoroso ordine cronologico, anzi la cronologia storica è volutamente scombinata. Disobbedendo alla regimentazione imposta da Antonio e Ulrico alle immagini (ordinate per anno dentro l'armadio), il girato è mostrato per associazione libera, si passa dall'infanzia all'età adulta e poi di nuovo a Liseli bambina per poi retrocedere nel tempo fino alla giovinezza dei nonni tornando infine ad Alina piccola. Le pellicole scorrono, fluiscono davanti allo spettatore restituendo la naturalezza dei ricordi, spaziando tra epoche e persone diverse.

La seconda metà del film si fa più cupa, le immagini diventano spesso fisse, piccoli inserti girati dalla regista in cui si accumulano le immagini, le cartoline, i diari. Si passa ad un montaggio per analogie che talvolta si ispirano al surrealismo: la descrizione del malessere provato avviene sulle immagini di un insettario, poi i pensieri si schiariscono e gli insetti diventano farfalle.

Le immagini di archivio familiare attraverso l'operazione di selezione e montaggio acquisiscono nuovi usi e significati. Alla salvaguardia delle pellicole sepolte si affianca il riutilizzo espressivo: le immagini dentro un armadio prendono di nuovo vita grazie a nuovi sguardi contemporanei. Dall'archivio affiora la storia di una famiglia, di una persona e di un secolo.

Il sonoro

In un documentario come questo, costituito da home movie riutilizzati e pochissime immagini girate ex-novo, il sonoro assume un ruolo chiave.

L'audio di questo mediometraggio è formato principalmente dalla *voice over* della regista che regala corpo sonoro alle parole di Liseli. Sono presenti anche delle musiche che fanno da colonna sonora, il cui asse portante è *Un'ora sola ti vorrei* nell'interpretazione di Fedora Mingarelli del 1938. Compaiono poi due registrazioni: quella che apre il film con la voce di Antonio e Liseli, e la registrazione di una telefonata di Liseli dall'ospedale, appena percepibile in audio verso la metà del mediometraggio. Completano il quadro alcune sonorizzazioni: dei rumori che sembrano provenire dalla diegesi (lo sciabordio dell'acqua sulle sequenze al mare, le campane e il brusio durante le scene del matrimonio, la registrazione del comizio quando Liseli attraversa piazza Duomo e sosta davanti ai manifesti del discorso di Cossutta).

La discrezione della narrazione operata dalla regista si avvale anche di alcuni accorgimenti durante la fase di sonorizzazione: il primo tentativo di suicidio è evocato dal rumore di vetri rotti. È un rimando sottile, appena accennato nella lettera a Sonia, l'amica, in cui si parla di un brutto gesto, di una colpa senza meglio specificarlo. Il rumore di vetri rotti correda la descrizione evocando ai nostri sensi un accadimento improvviso e sfavorevole.

In tutto il film solo una frase è sincronizzata, cioè le parole pronunciate dalla voce over corrispondono a quelle leggibili sul labiale delle immagini. Liseli passeggiando guarda in macchina:

"Aspetto un bambino."

Il finale

La seconda parte del film ospita il racconto della depressione e dei ricoveri. Vediamo Liseli emaciata, ascoltiamo i racconti soffocati di disperazione, di nuovo in audio torna la registrazione che ha aperto il film:

dell'inquadratura successiva doveva avergli provocato. Sperimentò inoltre il completamento di senso della finzione accostando figure di personaggi diversi su sfondi diversi che venivano comunque percepiti dal pubblico come le stesse persone.

"La mamma è appena tornata dalla svizzera e vi canta un canzoncina."

Stavolta queste voci assumono un altro colore, abbiamo seguito tutta la parabola, conosciamo i personaggi e il contesto, adesso carichiamo queste parole di altri significati, altre valenze.

Poi, alla fine, la narrazione si rischiara di nuovo, tornano i primi piani di Liseli giovane, sorridente, ariosa, è come se attraverso questo racconto, attraverso l'arte, la regista avesse finalmente riparato² l'immagine che conservava della madre. Un ritratto rotto, mancante, a cui finalmente è stata restituita la soggettività, la dignità.

Il senso

Il materiale di archivio produce nuovo materiale e nuovi racconti, svela il costume di un secolo il cui ideale perseguito era il progresso.

Il '900 è il primo secolo di cui abbiamo documentazione audiovisiva, eppure, nell'abbondanza di immagini prodotte per documentare la società che progrediva, è sfuggito finora il senso di questa necessità di documentare. Il film spazia dalla grande Storia della società che si mette in scena alla microstoria di una famiglia. Gli home movie di famiglia pieni di sorrisi e leggerezza celano una sceneggiatura, una messa in scena: era necessario documentare i momenti belli e spensierati di una famiglia. Eppure dalla superficie della pellicola qualcosa sfugge, attraverso la lettura dei diari veniamo a conoscenza della sofferenza, dei sensi di colpa, del perenne complesso di inadeguatezza provato da una ragazza dell'alta borghesia, la cui patologia viene bollata come i capricci di una ragazza viziata. Il suo disagio è probabilmente quello condiviso da molte donne, imprigionate in un ruolo ancillare in cui si sentono strette, attanagliate dai sensi di colpa provati al solo pensare di esprimere il senso di soffocamento che questo ruolo di moglie e madre induce in loro. Dando consistenza e voce alle immagini e alle parole di Liseli, la sua biografia incontra quella di molte altre persone.

Il recupero dei frammenti delle pellicole di una famiglia, ci racconta la società del secolo scorso, le sue contraddizioni, le sue ossessioni, quegli errori che solo adesso ci possono apparire attraverso l'ottica della distanza.

I media acquisiscono inoltre un compito chiave per la trasmissione della memoria di una persona, di una famiglia e della società.

Biografia della regista

Alina Marazzi nipote dell'editore Ulrico Hoepli, ha collaborato con Studio Azzurro e condotto laboratori di cinema nel carcere di San Vittore.

Al suo primo lungometraggio Alina Marazzi porta in scena se stessa, la sua storia, il suo vissuto, con discrezione e riguardo, riuscendo a parlare un linguaggio condiviso ed emozionante. Con questo film inaugura la collaborazione con Ilaria Fraioli, montatrice di lunga esperienza, che la seguirà nei suoi successivi film contribuendo allo stile lirico e tenue, tipico del linguaggio della regista. Il bisogno privato del racconto diventa una necessità che con l'incontro di alcune maestranze (la montatrice, il tecnico del suono, il produttore) diventa un film per il grande pubblico. I semi trovati nelle inquietudini della madre tuttavia non si esauriscono in *Un'ora sola ti vorrei*. Quel senso di inadeguatezza e il peso dell'eccessiva responsabilità provata con la maternità sono gli stessi approfonditi nel suo film *Tutta mi parla di te* (2012), incentrato sul fenomeno della depressione post parto.

² Per approfondimenti sul concetto di riparazione attraverso l'arte si rimanda a Melanie Klein.

Un'ora sola ti vorrei ha ottenuto una menzione al Festival di Locarno e ha vinto il Torino Film Festival.



MINISTERO DELL'ISTRUZIONE DELL'UNIVERSITA' E DELLA RICERCA



MINISTERO
PER I BENI E
LE ATTIVITÀ
CULTURALI



PROGETTO CINEMA PER LA SCUOLA
LO SGUARDO DELLE DONNE

Scheda del film a cura di Alessandra Ghimenti
SGUARDI ALTROVE ASSOCIAZIONE CULTURALE
Liceo CARAVAGGIO
MILANO

Processo per stupro

*Loredana Rotondo, Maria Grazia Belmonti, Anna Carini,
Rony Daopulo, Paola De Martiis, Annabella Miscuglio*
1979

Regia: Loredana Rotondo, Maria Grazia Belmonti, Anna Carini, Rony Daopulo, Paola De Martiis, Annabella Miscuglio
Paese: Italia
Anno: 1979
Durata: 63'
Fotografia: Rony Daopulo, Paola De Martiis, Annabella Miscuglio
Montaggio: Franco Spaziani

Sinossi

A Latina nel 1978 una ragazza, Fiorella, diciottenne, è stata violentata da quattro quarantenni. Il processo viene ripreso dalle registe che si introducono per la prima volta in un'aula di tribunale per documentare come si svolgevano i processi nei casi di stupro sensibilizzando l'opinione pubblica. La vittima, Fiorella, è trattata al pari di un'adescatrice, i suoi quattro aguzzini sono visti quasi con compiacenza, come se il loro fosse un peccato veniale. Il giudice stesso non ha un atteggiamento imparziale, tratta la vittima con paternalismo, come se si lamentasse di qualcosa di irrisorio, come se il processo fosse una pratica noiosa da sbrigare. Tina Lagostena Bassi difende la vittima e aiuta il pubblico e la corte a prendere coscienza dello scempio compiuto sulla ragazza. I quattro avvocati difensori degli imputati non si fanno scrupoli a sfozzare l'avvocata e Fiorella, minimizzano il reato e sbeffeggiano le modalità di difesa di Lagostena Bassi. L'avvocata, infatti, ha deciso di richiedere l'indennizzo di una sola lira, simbolica, poiché in questo modo vuole protestare contro il sistema processuale che mercifica il danno subito da una vittima di stupro assegnandogli un valore monetario che gli imputati erano condannati a pagare.

Grazie a questo film il sistema processuale nei casi di stupro è completamente cambiato, del resto solo nel 1996 lo stupro è stato riconosciuto dal sistema giuridico italiano, un reato contro la persona. Fino a quell'anno lo stupro era un reato contro la morale.

Analisi

L'innesto del racconto

Il documentario si apre sul marciapiede fuori dal Palazzo di giustizia dove la madre di uno degli imputati inveisce contro le donne e contro la vittima. È un incipit strategico che serve a contestualizzare storicamente e culturalmente l'opera e a renderne ancora più urgente la sua

necessità e le istanze che saranno poi esplicitate nel processo durante l'arringa di Tina Lagostena Bassi.

Da subito le camere si mettono all'altezza dei personaggi che popoleranno questo documentario, mentre sui titoli scorre il racconto dell'antefatto. Noi spettatori siamo immediatamente scaraventati nel racconto, spiamo ciò che succede da una posizione privilegiata, interna alla diegesi come se fossimo dentro ad un passante che si trova ad assistere alla scena.

La narrazione

La narrazione è completamente affidata ai fatti. L'unico commento delle registe sono i titoli a scorrimento che aprono il documentario. Poi tutto è affidato alle immagini e alla successione degli eventi in tribunale. Il punto di vista, così come il commento, è sapientemente celato. Discreto, è l'aggettivo che meglio descrive tanto il punto di vista quanto la narrazione di questo documentario.

Il montaggio

Tutto è volto a rendere la naturalezza e l'immediatezza del racconto che si sta svolgendo davanti ai nostri occhi ancora una volta. Siamo precipitati nel 1978, siamo una delle persone che si aggira per l'aula, che spia i discorsi, che assiste alle arringhe, che ogni tanto si volta verso il pubblico. Il montaggio è subordinato alle riprese catturate muovendosi nell'aula. Le inquadrature girate dalle videoperatrici è cucito insieme in modo organico, ricreando il processo, cercando di restare il più possibile fedele all'accaduto, non ci sono ellissi percepibili la durata è ricreata nell'illusione di restituire la durata reale.

Le inquadrature

È grazie all'adozione del videotape¹, una camera più leggera che si poteva muovere e trasportare in giro, che le telecamere escono dagli studi televisivi ed entrano nel tribunale.

Le videocamere, nell'aula, riescono ad intrufolarsi nel capannello di avvocati e captare, all'inizio, i loro commenti sul processo relativamente all'indennizzo richiesto.

Le operatrici riprendono da punti di vista inusuali per il cinema e la tv istituzionale di allora, spesso l'inquadratura è ingombra di ostacoli: teste, corpi, spalle.

Il videotape immette lo spettatore nell'aula, spia da dietro le spalle degli imputati, guarda curioso gli interrogatori, come fosse una persona terza, virtuale, testimone privilegiata di ciò che accade, ammessa a guardare da vicino e in maniera impertinente.

Si vedono i dettagli che sfuggirebbero a una ripresa istituzionale: gli imputati che masticano il chewing gum; il pubblico che commenta e sbadiglia durante le arringhe degli avvocati difensori.

Le telecamere sono i nostri occhi, che transitano nell'aula qua e là, a riprendere tutto ciò che succede nella sua interezza, nella sua verità.

Negli interrogatori il giudice viene inquadrato reverenzialmente da sotto, gli imputati da sopra, o da un'altezza pari ai loro occhi.

Durante la sentenza le telecamere inquadrano "male" la Corte, non è un quadro ufficiale, ci sono le spalle degli imputati di mezzo, i giudici sono tagliati a metà. È come se fossimo presenti nell'aula. Si vedono i microfoni, il bianco e nero è sporco, indefinito, completamente diverso dalla

¹ Il Videotape è un supporto di registrazione su nastro magnetico relativamente leggero. Sia la videocamera che il registratore per l'audio potevano essere portati da una persona soltanto che poteva muoversi indossandoli. Il peso medio dell'attrezzatura era di 6 kg. Pochi rispetto all'attrezzatura fino a quel momento in uso, basti pensare che per girare un'ora di pellicola si alternavano diverse bobine, le telecamere erano piantate su immensi supporti impossibili da spostare a mano. Il peso era nell'ordine di qualche decina di kg.

tv di allora. Anche questo contribuisce a dare quell'effetto verità a cui tutta l'opera tende.

Le uniche inquadrature curate esteticamente siano quelle riservate a Fiorella, inquadrata delicatamente insieme alla sua ombra proiettata sul banco della corte, la sua figura bianca contro il nero delle toghe degli avvocati e della corte, lo sguardo un po' impaurito che subisce l'atteggiamento di sufficienza paternale del giudice:

“Non guardi la sua madre adottiva, qui siamo tutti padri di famiglia”

Fiorella è l'archetipo della giovane vittima, della fanciulla perseguitata caro alla letteratura romantica. Fiorella visivamente è l'innocenza, l'ingenuità.

Fa da corredo a questa figura di donna, l'altra figura femminile, la vera protagonista, l'eroina del processo: Tina Lagostena Bassi, sprezzatamente indicata come *“L'avvocatessa”* sia dalla Corte, sia dai colleghi, con quel suffisso *essa* che rientra nel suo significato dispregiativo originale.

Tina Lagostena Bassi è una figura di forza, risoluzione, fermezza. Compare all'inizio con il volto teso, i lineamenti tirati. Gesticola con misura, i gesti sono precisi, fermi. Non c'è la sbavatatura da commedianti dell'arte cui fanno ricorso spesso e volentieri gli avvocati difensori. Non c'è il richiamo al pubblico, non si volta, non si muove. Si esprime con sguardo fisso rivolto alla Corte, tuona la sua arringa con pause sapute. Non ha bisogno del compiacimento di nessuno.

La macchina da presa la inquadra in mezzo busto o in primo piano, sempre dal basso, Tina durante l'arringa domina la scena e incombe su noi che guardiamo, riempie l'inquadratura, non ha bisogno di nient'altro. Quando la macchina da presa si muove panoramando su di lei, è per andare nel dettaglio e seguire il gesto deittico della sua mano stesa.

Ma Lagostena Bassi compare anche sporadicamente durante le arringhe degli avvocati difensori. Mentre gli avvocati la ingiuriano accusandola di *“vasellinità”* le macchine da presa non la inquadrano. Il nostro campo visivo non è ingombro dall'oggetto delle accuse, cioè non vediamo Tina, la macchina da presa resta sul soggetto accusante. A livello inconscio, nel nostro occhio, queste accuse quindi non si riferiscono visivamente all'avvocata ma restano appiccicate a chi le pronuncia.

Non è un caso che invece Lagostena Bassi venga inquadrata quando le accuse degli avvocati sono rivolte al femminismo. Allora compare Tina che commenta, sempre fermissima, con lo sguardo fisso. L'unico gesto è quello di mettersi una mano sulla faccia, ad esprimere la commiserazione per la meschinità del collega.

Gli avvocati difensori sono sovente inquadrati da una distanza maggiore, in mezzo busto o in piano americano. Spesso nelle loro inquadrature compare il pubblico che commenta, specchio in carne ed ossa degli spettatori a casa, un riflesso che serve a veicolare il giudizio sull'avvocato che arringa. Gli avvocati non titaneggiano sulla scena, magari la riempiono con un primissimo piano, ma il punto di vista è sempre alla loro altezza.

I primi piani sfuggono, i soggetti si muovono, la macchina da presa si muove, inquadra il pubblico. Gli avvocati sono ritratti in tutta la loro ricerca di cameratismo maschile e di compiacimento, nel loro atteggiamento complice, nello sgomitare, nella battuta greve, nell'illazione becera, nel linguaggio spesso scurrile. Si vede la loro piccolezza anche visiva, non sono soli, non sono fermi, non incombono. Il tono di voce è spesso aggressivo, urlato, il gesto è esagerato. Il commento delle autrici dunque c'è nella scelta del punto di vista e nel montaggio, ma non si vede

immediatamente.

Il senso

Annabella Miscuglio intervistata da Adele Cambria per *Il Giorno* dichiarò:

“Volevamo raggiungere un pubblico più vasto delle femministe che già conoscono l'argomento. L'obiettivo era portare l'informazione alle donne ancora chiuse nelle case.”²

Grazie anche alla regia con cui è curato *Processo per stupro* l'obiettivo è perfettamente raggiunto.

Aldo Grasso, nella *Garzantina* sulla TV³, scrive che un processo in tv equivale a un ulteriore grado di giudizio per gli imputati: quello dato dalla visibilità mediatica.

Il processo in televisione, secondo lui, non è un evento pubblico ma uno spettacolo pubblico, poiché ciò che si vede è appunto mediato dall'occhio della telecamera che riprende. Non dobbiamo dimenticarci che dietro alla macchina da presa c'è un'operatrice che vede con i suoi occhi, e che ci fa vedere scegliendo le porzioni di realtà inquadrata.

La media, continua Grasso, nei processi televisivi, introducono le emozioni del pubblico che dimentica che in tribunale funzionano certe leggi, perciò applica le leggi linguistiche proprie del mezzo televisivo.

È proprio qui che risiede la forza e la scelta strategica delle autrici di *Processo per stupro*, che usano sapientemente il mezzo televisivo, portando all'emozione degli spettatori il cinismo consumato in quel processo.

Non c'è commento vocale al processo, tranne l'introduzione iniziale, ciò che accade è ripreso dalla telecamera senza il filtro della voce over. È qui la sua efficacia ribadita anche da Tina Lagostena Bassi:

“Quel che è successo qui dentro si commenta da solo.”

Saranno gli spettatori e le spettatrici a commentarlo, il rapporto fra emittente ed utente è diretto. Senza il filtro del commento lo spettatore giudica direttamente il contenuto della trasmissione, ciò che vede, in tutta la sua efficacia.

Notizie sulle registe

Processo per stupro è stato registrato nel 1978, quando i nuovi mezzi leggeri di ripresa vengono adottati anche dalle TV. Massimo Fichera, allora direttore di Rai 2, in accordo alla riforma del 1975 che donava maggiore autonomia alle reti Rai, affida a Loredana Rotondo la trasmissione

² Adele Cambria, *Sono femministe non traditrici*, *Il Giorno*, 18 ottobre 1979.

³ Aldo Grasso, *Le Garzantine, Televisione*, Mondadori per Tv sorrisi e canzoni, 2003, pag 555

Riprendiamoci la vita, un programma sulle donne. Loredana Rotondo, regista Rai, coinvolge altre sei colleghe, fra autrici, produttrici esecutive, registe e videoperatrici, creando un collettivo che si assume l'impegno di produrre la trasmissione che diventerà *Processo per stupro*. Fra le sei autrici spicca Annabella Miscuglio che aveva già una carriera da regista di video a tematica sociale e femministe e aveva fondato insieme ad altri registi il gruppo milanese *Filmstudio*.

Al primo passaggio televisivo il 29 aprile 1979, in seconda serata, "*Processo per stupro*" registrò 4,8 milioni di spettatori. La replica, messa in onda a ottobre del 1979, in seguito al conferimento del Prix Italia (premio internazionale della Rai per opere radiofoniche e televisive) totalizzò 9,5 milioni di spettatori. Era, e resta, uno dei più alti picchi di share mai raggiunti.

Una copia di *Processo per stupro* è stata richiesta dagli archivi del MOMA di New York, inoltre *Processo per stupro* è entrato nella terna finale degli Emmy Awards, ha concorso al Festival del cinema di Berlino, e al Festival del cinema europeo di Nuova Delhi.

Il collettivo decise poi di realizzare un documentario sulla prostituzione filmando gli incontri di una prostituta. *A.A.A. Offresi*, questo il titolo del documentario realizzato nel 1981, non andò mai in onda incappando nella censura che accusò le autrici di favoreggiamento della prostituzione. A seguito di questo il collettivo si sciolse e le sei autrici proseguirono la propria carriera professionale in maniera indipendente.



MINISTERO DELL'ISTRUZIONE DELL'UNIVERSITÀ E DELLA RICERCA



PROGETTO CINEMA PER LA SCUOLA
 LO SGUARDO DELLE DONNE
 Scheda del film a cura di Alessandra Ghimenti
 SGUARDI ALTROVE ASSOCIAZIONE CULTURALE
 Liceo CARAVAGGIO
 MILANO

Dopo la guerra

Annarita Zambrano
 2017

Regia: Annarita Zambrano
 Paese: Francia
 Anno: 2017
 Durata: 100'
 Interpreti: Barbora Bobulova, Giuseppe Battiston, Charlotte C etaire, Fabrizio Ferracane, Elisabetta Piccolomini, Maryline Canto
 Sceneggiatura: Annarita Zambrano, Delphine Agut
 Fotografia: Laurent Brunet
 Montaggio: Muriel Breton
 Musica: Grégoire Hetzel

Sinossi

Universit  di Bologna 2002, il professor Marini viene aspramente criticato dagli studenti per le sue posizioni circa le modifiche all'articolo 18. All'uscita il docente viene ucciso da un gruppo terroristico il cui nome si ispira ad un'associazione di lotta armata attiva durante gli anni di piombo, gli anni '70.

Marco Lamberti faceva parte di quel gruppo. Condannato in Italia per l'omicidio di un giudice, reo, secondo Marco, di aver incarcerato altri compagni di lotta; Marco vive attualmente in Francia dove si   rifugiato protetto dalla dottrina Mitterand, che nega l'estradizione ai condannati per crimini di ispirazione politica. Nel 2002 la cosiddetta "Legge Mitterand" cessa di essere applicata, causando l'arresto di Adriano, compagno di lotta del protagonista. Marco si rifiuta di tornare in Italia e progetta la fuga improvvisa in Sud America. Viola, figlia adolescente di Marco precipita col padre in uno stato forzato di clandestinit .

Nel frattempo a Bologna anche la famiglia di origine di Marco subisce bruschi cambiamenti. Anna, la sorella, viene allontanata dal lavoro; Riccardo, il cognato giudice, rinuncia alla promozione; Teresa, la mamma,   bersaglio di giornalisti. Il triste epilogo stabilir  forse l'equilibrio che si era rotto.

La Storia

L'articolo 18 dello statuto dei lavoratori tutela il lavoro dipendente. Le modifiche all'articolo 18 furono stabilite dalla cosiddetta legge Biagi che introduceva i contratti di lavoro parasubordinato. Tali modifiche all'art. 18, eliminando alcuni diritti del dipendente (ferie retribuite, malattie e maternit ), miravano ad abbassare il costo del lavoro a carico delle aziende per incentivare quest'ultime ad assumere lavoratori.

La Legge Biagi   spesso indicata da gruppi di attivismo sociale come causa del "precariato". Marco Biagi, il giuslavorista autore della legge, fu assassinato dalle nuove Brigate Rosse nel 2002.

Analisi

L'innesto del racconto

Il film si apre con le riprese concitate della lezione universitaria del professor Marini. La macchina da presa segue freneticamente la discussione alternando primissimi piani degli studenti a totali della classe. Il montaggio è rapido e serrato, le riprese sono volutamente mosse, tutto è teso ad esprimere il pathos della scena che segna l'evento dinamico, l'inizio drammaturgico del racconto del film.

Il punto di vista della scena, sapientemente celato, è da trovarsi fra i banchi della classe, è lì che è posta la macchina da presa, quasi fosse uno degli studenti. Il professore è spesso ripreso dall'alto collocando lo spettatore in una posizione di dominio su di lui, posizione che, dentro la diegesi, è occupata coralmemente dalla classe. I ragazzi sono ripresi da un punto di vista alla loro stessa altezza o da una posizione di poco più bassa. Questa prima scena si conclude con l'agguato al docente: mentre la camera rimane sul corpo esanime del professore, sentiamo la moto degli assassini che riparte. La conclusione del racconto della scena quindi è lasciata solo al piano sonoro, non ci viene didascalicamente mostrata.

Come la prima scena del film ha lasciato il racconto al sonoro più che alle immagini, la seconda scena del film prende avvio proprio dal piano audio. Fuori dalla classe in cui Anna sta tenendo una lezione, irrompono le sirene delle ambulanze. È un rumore ingombrante che l'insegnante cerca di ignorare, ma non può. Le sirene, su un piano drammaturgico, possono essere intese come il simbolo della rottura dell'equilibrio della vita di Anna. La Storia d'Italia, la macrostoria, l'assassinio del professore, entra in questo momento nella microstoria quotidiana dei personaggi del film.

La narrazione

La scelta di una narrazione sottrattiva è una delle cifre stilistiche della regista in questo film. La narrazione è asciutta, non indugia mai nel racconto didascalico o nel sentimentalismo. È come se, in sede di stesura della sceneggiatura, le scene fossero state limate al minimo essenziale, semplicemente funzionali allo svolgimento della trama. Il racconto quindi rimane, il più possibile, attinente alla cronaca dei fatti, non c'è alcun commento. In questo modo il giudizio sulla storia raccontata dal film e sui personaggi è concesso allo spettatore senza nessuna interferenza da parte delle autrici della storia.

La narrazione procede per capitoli: alle scene ambientate in Francia si susseguono quelle della famiglia italiana. I capitoli sono suddivisi da dei "neri" con titoli esplicativi.

La luce e il colore

Tutto il film ha un colore polveroso, quasi livido, giocato sui toni del grigio e dei complementari, assomiglia alle stampe di un vecchio ciclostile. Le inquadrature sono frequentemente attraversate da conici di ombra pesanti che occupano il quadro come una presenza opprimente. Alcune sequenze sono scure, le immagini, in queste scene, sembrano scavate nel buio, le luci sono quasi caravaggesche. Quando Marco è seduto nel rifugio clandestino a meditare, dopo le domande della figlia, viene illuminato da un fascio di luce laterale definito, che esalta i contorni, richiamando forse alla mente La vocazione di San Matteo di Caravaggio.

Le uniche scene più ariose del film sono quelle di Viola: le riprese in palestra mentre gioca a pallavolo con le amiche, prima della fuga.

Il montaggio

Il film è montato in modo asciutto, diretto, senza orpelli. Non sono presenti dissolvenze ma solo semplici tagli crudi, anche prima dei "neri". La narrazione è quasi scarnificata dal montaggio che non lascia spazio nemmeno allo scioglimento catartico finale. Tali scelte di montaggio sono motivate dalla volontà di astenersi dal giudizio sia sulle vicende sia sui personaggi. Frequentemente l'audio dell'inquadratura immediatamente successiva è anticipato sul quadro nero posto a separazione dei capitoli del film, contribuendo a calare lo spettatore immediatamente nella narrazione che prosegue con ritmo.

Le inquadrature

La macchina da presa non è mai completamente immobile. Se nelle scene di pathos è visibilmente dinamica, anche nelle scene statiche si notano dei movimenti quasi impercettibili che "sporcano" l'inquadratura consentendo una maggiore partecipazione alle scene da parte dello spettatore, come se l'imparzialità di una ripresa fissa, immobile, asettica fosse irraggiungibile.

Le riprese sono spesso discrete, si fanno notare proprio per il pudore. Mentre il personaggio ha comportamenti meschini la macchina da presa attende nella stanza precedente osservando la scena dalla porta (Viola che ruba i soldi, il litigio fra Marco e la figlia) come se non volesse insinuarsi in un'intimità troppo vulnerabile. I primi e i primissimi piani, del resto, sono sempre brevi, la macchina da presa non ci si attarda mai. È come se fosse rappresentato il punto di vista di qualcuno che distoglie lo sguardo per non essere troppo invadente. Esempio in questo senso il momento in cui Viola chiede al padre del giudice ucciso. La camera riprende Marco alle spalle: è il pudore della regista o forse la mancanza di coraggio del protagonista che non sta di fronte al suo crimine?

Anche i movimenti di macchina non sono mai didascalici, il movimento inizia prima che il personaggio entri in scena e finisce dopo averlo accompagnato fuori scena. C'è da notare un'elegante panoramica dall'alto su Viola che attraversa il bosco in bicicletta attraversando per due volte la stessa inquadratura. Un piccolo lirismo ad una scena già di per sé abbastanza poetica.

Il finale

Il film si chiude sul primo piano di Viola che, sradicata comunque dalla sua vita, raggiunge la famiglia di origine del padre. Il nero finale arriva subito senza lasciarci lo spazio della catarsi. Un cerchio che si chiude, un percorso che inizia.

Molti hanno criticato la regista proprio per la scelta del finale: troppo sbrigativo. Annarita Zambrano ha più volte spiegato come il protagonista in quel momento dovesse morire, era necessario per la storia. Questa morte si presta a molteplici letture. Marco muore davanti alla figlia, per mano di qualcuno che probabilmente non pagherà mai il proprio crimine. È forse lo specchio della sua azione: il giudice assassinato davanti al figlio per mano di qualcuno che non è mai stato punito.

Viola ha vissuto una vita all'ombra delle scelte di un padre che lei in più occasioni accudisce, di cui ha cura. È un rapporto che s'intuisce vagamente asimmetrico. Il padre è una figura ingombrante che impedisce lo sbocciare della sua vita, forse è per questo che lo "uccide" metaforicamente. Si ricalca lo schema archetipico del padre che toglie spazio ai figli, del maestro che oscura i discepoli.

Il senso

Il film lancia numerose riflessioni sulla storia di Italia recente, un passato scomodo con cui ancora la nazione non ha fatto i conti. Un passato, quello degli anni di piombo, irto di sensi di colpa e di non detti, la cui unica conciliazione offerta, nel film, è il discorso di insediamento del Procuratore Capo:

"Solo il rancore per uno Stato che non ti rappresenta arma la mano di qualcuno."

Eppure in fondo all'aula, ad ascoltare questo discorso c'è proprio Riccardo, il cognato di Marco, che a causa sua ha dovuto rinunciare all'incarico.

Le scorie di una Storia non ancora digerita precipitano nella microstoria della vita quotidiana di una famiglia e lacerano. Non ci è dato sapere se e come le distanze, le omissioni e i silenzi verranno colmati. Il film si astiene dai giudizi, dai commenti, non dà risposte. Pone solo molte domande, lancia spunti di riflessione, lascia lo spazio di commento e di giudizio a chi guarda, cercando di farlo sempre con discrezione.

Biografia della regista

In un'intervista Annarita Zambrano dichiara:

"Nel fare un film c'è la rivelazione di un bisogno, la necessità di chi scrive di raccontare qualcosa di privato attraverso qualcosa di esterno."

Figlia di un giudice romano, ha vissuto gli anni di piombo attraverso i racconti delle difficoltà e degli scrupoli del padre. Ha scelto di vivere a Parigi dopo essersi scontrata con le resistenze e le difficoltà di poter fare cinema in Italia. *Dopo la guerra* è il suo primo lungometraggio che vola diretto al Festival di Cannes nella sezione *Un certain regard*. Acclamato a Cannes incontra tuttavia delle difficoltà nella distribuzione italiana proprio per la scomodità del soggetto scelto. Scrivendo questo film ha frequentato per oltre un anno i protetti dalla legge Mitterand che ha osservato con sguardo acuto e scevro da giudizi preconfezionati.



MINISTERO DELL'ISTRUZIONE DELL'UNIVERSITÀ E DELLA RICERCA



MINISTERO
PER I BENI E
LE ATTIVITÀ
CULTURALI



PROGETTO CINEMA PER LA SCUOLA
LO SGUARDO DELLE DONNE
Scheda del film a cura di Alessandra Ghimenti
SGUARDI ALTROVE ASSOCIAZIONE CULTURALE
Liceo CARAVAGGIO
MILANO

Sex Story

Cristina Comencini

2018

Regia: Cristina Comencini, Roberto Moroni
Paese: Italia
Anno: 2018
Durata: 60'
Materiali: Rai Teche
Montaggio: Edoardo Morabito
Soggetto: Cristina Comencini, Roberto Moroni

Sinossi

Il film indaga il mezzo televisivo, in particolare la Rai, in merito al cambiamento dei costumi sulla sessualità, con questa indagine la regista non vuole dimostrare una tesi preconstituita ma semplicemente portare a conoscenza di tutti ciò che è stato fatto ed è conservato nelle teche Rai. La regista cerca di capire come la TV italiana ha registrato il cambiamento sociale e come è stata, a sua volta, cambiata dalla società.

Dagli anni '50 del codice Guala, il regolamento di autodisciplina morale della Rai che definiva i cm di corpo mostrabili e gli atteggiamenti leciti, si passa all'erotismo soft degli anni '80.

In questa indagine fa da contrappunto inevitabile la concezione delle donne che traspare, l'uso televisivo dei loro corpi. Il ruolo della donna è avviluppato all'indagine sull'eros essendo le donne primariamente oggetto del desiderio. Le donne come soggetto di desiderio compaiono come accenni sullo sfondo durante i rivoluzionari documentari degli anni '70: le sequenze sui contraccettivi girati nel consultorio, *Comizi d'Amore* (1965), il documentario di Pasolini in cui i ragazzi delle scuole venivano intervistati sulle relazioni.

Insieme agli spezzoni di varietà dell'epoca sono montate le interviste autoriflessive della tv di stato. La Rai riflette sui costumi che cambiano intervistando i protagonisti del piccolo e del grande schermo ma anche la gente comune per strada.

Negli anni cambia il ruolo dall'assistente, che è necessaria ma muta per Mario Riva negli anni '50 fino alla "valletta parlante", se non "filosofa" (come la chiama con un certo fare canzonatorio Mike), Sabina Ciuffini di *Rischiatutto* (1970-1974), colei che ha sdoganato la minigonna in tv. Sfilano poi le showgirl dalle gemelle Kessler che ironizzano sul fatto di essere richieste solo come "gambe"; fino a Ilona Staller, Lory del Santo e Amanda Lear, seduta davanti a un Gianni Boncompagni che allude al suo scarso acume solo perché da straniera non capisce le domande.

Le donne sono oggetto di dibattito, o oggetto di desiderio.

Sono poche le donne in posizione di intervistatrice autorevoli, così come, del resto, erano poche in una TV fatta da uomini: si intravedono Sandra Milo e Tilde Capomazza. Soltanto due le donne che

si servono della loro posizione di artiste per ironizzare attivamente sul loro ruolo: Delia Scala e Franca Rame.

Una lunga digressione accoglie le interviste di strada realizzate da Ugo Gregoretti e Enzo Biagi, si documenta il fenomeno dei "latin lover" che forse oggi potrebbero essere definiti stalker, ma si documentano anche le idee in merito al presunto valore della verginità, a come le famiglie entrano nelle decisioni. Vengono intervistati vari tipi di famiglie, perfino i dottori accusano i metodi barbari di verifica dell'avvenuta deflorazione. Le ragazze, oggetto di indagine, faticano ad esprimere la loro opinione in proposito, sono restie perfino a pensarla, abituate in una società che le vuole subalterne.

Completano il ritratto delle interviste girate negli anni '70 nel mondo della pubblicità, quando si comincia ad usare il corpo delle donne come merce:

"Intorno alla ragazza c'è un addetto stampa che vuole dare un'immagine del prodotto, cioè della donna, con le stesse tecniche del prodotto."

Quando non direttamente come specchietto per le allodole:

"La pubblicità fa reagire il cliente sulla donna che non ha niente a che vedere con il prodotto."

Analisi

L'innesto del racconto

Il film si apre direttamente con la sigla di *Stryx* (1977), forse la trasmissione più trasgressiva mai andata in onda in Rai. *Stryx* nasce in seguito alla lottizzazione della Rai: la tv di stato non è più organizzata secondo il governo ma viene ridefinita proporzionalmente alla composizione del parlamento. In questo modo la Rai esce dalla rigida programmazione per famiglie voluta dalla Democrazia Cristiana e sono possibili alcune sperimentazioni, non tanto di linguaggio quanto di contenuto. È così che nasce *Stryx*, un programma fortemente provocatorio, che vorrebbe perseguire la liberazione del costume. All'esoterismo dell'ambientazione si associa l'erotismo, sotto la bandiera della liberazione si mostrano costumi e scenografie spettacolari, performance sperimentali e le immancabili donne discinte. Dietro a *Stryx*, chiuso una puntata prima del previsto, operano maestranze delle scenografie e dei costumi oltre a una squadra di autori innovativi fra cui Armando Testa, Carla Vistarini e Enzo Trapani. La sigla di *Stryx* è una performance di Amanda Lear, vessillo dell'androginia e dell'ambiguità, che accontenta la cultura di massa e quella più alta (Amanda Lear è stata una modella di Dalì) ammiccando così ad un target di ascolti trasversale.

La narrazione

In merito allo stile del film la regista ha dichiarato:

"Il nostro punto di vista è nel montaggio."

Non ci sono commenti, innesti, o qualsiasi altro tipo di indicazioni. La narrazione è lasciata al susseguirsi di sequenze tratte dalle trasmissioni che hanno popolato il palinsesto della tv di stato, dai suoi esordi nel 1954 fino agli anni '80, il commento è quindi demandato allo spettatore che ha la possibilità di vedere spezzoni ormai dimenticati nelle teche.

Il montaggio

Il film è composto unicamente da un sottile lavoro di ricerca e di montaggio. Insieme i due autori hanno visionato parte del materiale delle teche Rai (che comprendono circa tre milioni di ore di girato) e hanno selezionato le clip che più centravano il loro obiettivo di indagine, essendo paradigmatiche di un'epoca ormai chiusa. Il montaggio procede per grandi blocchi narrativi che ricalcano fasi storiche: l'esordio delle trasmissioni, l'inizio del cambiamento, le inchieste degli anni '70 sul contenuto della società e della tv, lo sdoganamento del nudo femminile. I blocchi sono frastagliati per tenere alto il ritmo: si passa continuamente dalle persone comuni ai commenti televisivi della società. A commento delle immagini rimane solo la musica.

Il senso

Sullo schermo sfila l'ingenuità di una società ossessionata dal tabù sessuale alla ricerca disperata di un modus operandi per gestire l'indicibile e il desiderabile.

In un'intervista al direttore di playboy si dice:

"Spogliare la donna della tv è un po' come spogliare la vicina di casa."

Ma subito dopo passano le immagini delle inchieste di costume:

"La minigonna è il contrario dell'estetica perché prima il maschio si accorgeva tardi se la ragazza aveva delle brutte gambe, ora si vede tutto subito."

Oreste Lionello che fa allusive e ficcanti interviste in spiaggia, fino a conquistare un seno nudo; il politico che condanna Ilona Staller mentre la spia visivamente turbato; il regista Bellocchio e la sua compagna che, annunciando di essere una coppia aperta, finiscono per battibecarsi sulla reciproca gelosia.

Più sottilmente si intuisce il pensiero ordinatore che sta dietro alle indicazioni ricevute da Sabina Ciuffini: ha sdoganato la minigonna e le calze velate, le è stata richiesta poi una microgonna e infine gli hot pants, però aveva l'ordine di tenere i piedi fermi. Non poteva muoversi.

Le donne come soggetto di desiderio compaiono come accenni sullo sfondo durante i rivoluzionari documentari degli anni '70 girati nei consultori dove finalmente si fa accenno alla sessualità femminile seppure in maniera asettica e medicalizzata.

In un'intervista Cristina Comencini definisce la sua scelta di mettere in scena gli archivi della Rai fino agli anni '80: fino a quel momento la tv si indaga sulla società, racconta il Paese, le relazioni, i costumi. Inoltre fino agli anni '80 la tv è fatta da autori e autrici, che attraverso l'ironia preservano la qualità dei programmi.

La regista imputa la colpa del decadimento alla politica che ha prepotentemente preso possesso della tv per raccontarsi.

Eppure un'altra importantissima novità fa irruzione negli anni '80. Nel 1984 nasce l'Auditel, il sistema di misurazione degli ascolti su cui si basano le aziende per investire in pubblicità. Dall'introduzione dell'Auditel tutto è volto a fare ascolti, tutto si declina in spettacolo, intrattenimento, show, entertainment. L'informazione diventa infotainment, l'educazione diventa edutainment. Daniela Brancati¹, giornalista Rai e saggista, imputa a questa importante novità lo scadere qualitativo dell'offerta televisiva. Si rincorrono gli ascolti, si banalizzano i contenuti si cerca di restare su un livello generalista. Le scelte più coraggiose e autonome non trovano più

¹ Occhi di maschio, Donzelli, 2011

richiesta in una tv volta solo al fatturato e ai numeri. L'avvento delle tv private, che si annunciavano tv coraggiose e alternative ad un'egemonia di una tv di stato bloccata e repressive hanno portato ormai ad esiti puramente commerciali.

Resta al digitale terrestre e al web il compito di invertire la tendenza.

Biografia della regista

Cristina Comencini, figlia d'arte, regista cinematografica e televisiva, oltre che sceneggiatrice, ha al suo attivo alcuni premiati lungometraggi fra i quali *Va dove ti porta il cuore*. Ha firmato la regia di spettacoli teatrali al femminile quali ad esempio *Due partite*. Ha esordito alla regia nel 1988 dopo aver fatto da aiuto regia al padre.

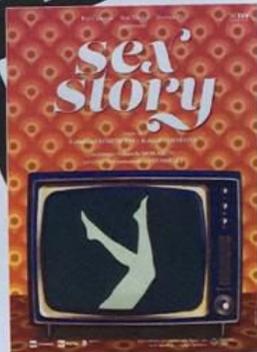
L'Associazione Culturale Sguardi Altrove vincitrice del Bando MIUR/MIBACT 2018 "Il cinema per la scuola"

promuove e organizza il progetto

LO SGUARDO DELLE DONNE

quattro registe, quattro donne: sensibilità, poesia, consapevolezza

Lo sguardo delle donne sulla storia Italiana e su episodi salienti
che hanno fatto discutere e generato riflessione critica



L'iniziativa, realizzata nell'ambito del Piano Nazionale Cinema per la Scuola e inserita in MovieWeek, prevede un incontro di presentazione, presso il Liceo Caravaggio, la partecipazione a quattro proiezioni pomeridiane, presso il Cinema Palestrina di Milano, e un momento finale di riflessione e restituzione. Ogni film sarà introdotto e commentato da esperti. Le proiezioni sono aperte al pubblico per l'appuntamento del 16 settembre inserito nel calendario della Movie Week.

- 14 settembre ore 11:15 - Liceo Caravaggio**
Presentazioni progetto Lo Sguardo delle Donne
a cura di Patrizia Rappazzo, Alessandra Ghimenti
Francesco Cappa, Maria Rosa Del Buono
- 16 settembre ore 14:30 - Cinema Palestrina**
Proiezione di "Un'ora sola ti vorrei"
di Alina Marazzi, 2002, 55'
conduzione a cura di Alessandra Ghimenti, Francesco Cappa
Maria Rosa Del Buono
- 23 settembre ore 15 - Cinema Palestrina**
Proiezione di "Processo per stupro" di Loredana Rotondo
Rony Daopulo, Paola De Martis, Annabella Miscuglio,
Maria Grazia Belmonti, Anna Carini - 1979, 63'
conduzione a cura di Alessandra Ghimenti, Francesco Cappa
Maria Rosa Del Buono
- 30 settembre ore 15 - Cinema Palestrina**
Proiezione di "Dopo la guerra"
di Annarita Zambrano, 2017, 100'
conduzione a cura di Alessandra Ghimenti,
Francesco Cappa, Maria Rosa Del Buono
- 7 ottobre ore 15 - Cinema Palestrina**
Proiezione di "Sex story" di Cristina Comencini e
Roberto Moroni, 2018, 60'
conduzione a cura di Alessandra Ghimenti,
Francesco Cappa, Maria Rosa Del Buono
- 10 ottobre ore 10:15 - 12:05 Liceo Caravaggio**
Considerazione finali - a cura Patrizia Rappazzo,
Alessandra Ghimenti, Francesco Cappa, Maria Rosa Del Buono





**L'Associazione Culturale Sguardi Altrove
vincitrice del Bando MIUR/MIBACT 2018
"Il cinema per la scuola"**

promuove e organizza il progetto



LO SGUARDO DELLE DONNE

quattro registe, quattro donne: sensibilità, poesia, consapevolezza
Lo sguardo delle donne sulla storia italiana e su episodi salienti
che hanno fatto discutere e generato riflessione critica

