

Il "sistema patriarcale" al cinema:  
donne e uomini tra crisi e  
ambiguità

*Parte del progetto*

["Cinema e identità sessuali e di genere"](#)

*The "patriarchal system"  
in the movies:  
crises and ambiguities*

Part of the project

["Cinema and sexual and gender identities"](#)

Luciano Mariani  
[info@cinemafocus.eu](mailto:info@cinemafocus.eu)

© 2024 by [Luciano Mariani](#), licensed under [CC BY-NC-SA 4.0](#)

[Vai alla versione online/Go to online version](#)

**Indice generale**

1. Introduzione
2. Il patriarcato nei film
3. Il potere (relativo) dell'uomo
4. Le vittime del patriarcato
5. Le debolezze delle figure maschili
6. La condanna della donna (e dell'uomo)
7. Le (dolorose) crisi del patriarcato
8. La resilienza femminile
9. La controffensiva femminile e le sue ambiguità
10. L'alternativa omosessuale e i suoi problemi
11. Un presente e un futuro al femminile?
12. Conclusione: oltre il patriarcato?

**Contents**

1. Introduction
2. Patriarchy in films
3. Man's (relative) power
4. Patriarchy's victims
5. Male figures' weakness
6. Women's (and men's) downfall
7. Patriarchy's (painful) crises
8. Female resiliency
9. Women's reactions and their ambiguities
10. The homosexual alternative and its problems
11. A feminine present and future?
12. Conclusion: beyond patriarchy?

**1. Introduzione**

"Patriarcato" e "sistema patriarcale" sono termini non proprio di uso corrente, ma negli ultimi anni sono stati spesso utilizzati con riferimento alle problematiche di genere, ed in particolare alla violenza maschile sulle donne.

**1. Introduction**

*"Patriarchy" and "patriarchal system" are terms not exactly of current use, but in recent years they have often been used with reference to gender problems, and in particular to male violence against women.*

Si è così venuta a creare una consapevolezza che dietro queste violenze sussista una visione del mondo prettamente "maschile", che identifica nella donna un "oggetto" sessuale su cui poter esercitare un potere quasi assoluto. Ma per comprendere appieno la portata di questi concetti, e per esplorare poi come sono (e sono stati) rappresentati nel cinema, occorre definirne meglio il significato e l'impatto che hanno sui sistemi sociali e culturali. Cosa intendiamo dunque quando parliamo di "patriarcato"?

*This has brought about an awareness that behind this violence there is a purely "male" vision of the world, which identifies women as sexual "objects", on whom man can exercise almost absolute power. But to fully understand the scope of these concepts, and to then explore how they are (and have been) represented in cinema, it is necessary to better define the meaning and impact they have on social and cultural systems. So what do we mean when we talk about "patriarchy"?*

#### **Alcune definizioni di patriarcato**

*"Derivato dalla parola greca "patriarkhes", patriarcato significa letteralmente "il dominio del padre" ed è usato per fare riferimento ad un sistema sociale in cui gli uomini controllano una parte sproporzionata del potere sociale, economico, politico e religioso, e in cui l'eredità passa solitamente per la successione maschile." (Nota 1)*

*"Letteralmente, il patriarcato significa il dominio da parte dell'uomo a capo di un'unità sociale (una famiglia o una tribù, per esempio). Il patriarca, in genere un anziano della società, ha un potere legittimo sugli altri nell'unità sociale, tra cui altri uomini (in particolare, più giovani), tutte le donne e i bambini. Tuttavia, sin dall'inizio del XX secolo, le scrittrici femministe hanno usato il concetto per riferirsi al sistema sociale del dominio maschile sulle donne." (Nota 2)*

#### **Some definitions of patriarchy**

*"Derived from the Greek word "patriarkhes", patriarchy literally means "the rule of the father" and is used to refer to a social system where men control a disproportionately large share of social, economic, political and religious power, and inheritance usually passes down the male line." (Note 1)*

*"Literally, patriarchy means rule by the male head of a social unit (a family or tribe, for example). The patriarch, typically a societal elder, has legitimate power over others in the social unit, including other (especially, younger) men, all women and children. However, since the early twentieth century, feminist writers have used the concept to refer to the social system of masculine domination over women." (Note 2)*

Ciò che queste definizioni non menzionano è il fatto cruciale che il patriarcato è un sistema di convinzioni, atteggiamenti e valori che permea una società, e che come tale viene trasmesso attraverso la socializzazione ed educazione a tutti i membri della società stessa, uomini e donne: tramite le agenzie di socializzazione, in primo luogo famiglia e scuola, vengono trasmessi modelli e ruoli sessuali e di genere che definiscono in maniera precisa il posto che donne e uomini devono occupare nella società. Inoltre, questo sistema viene trasmesso in modo tale da farlo percepire da tutti i membri come

*What these definitions do not mention is the crucial fact that patriarchy is a system of beliefs, attitudes and values that permeates a society, and that as such it is transmitted through socialization and education to all members society itself, men and women: Through socialization agencies, the family and the school in the first place, sexual and gender models and roles, defining the place that women and men must occupy in society, are transmitted. In addition, this system is transmitted in such a way that all members of society perceive it as the natural order of*

*l'ordine naturale* delle cose, come l'unico modo in cui la società può gestire i rapporti tra le persone, e in particolare quelli tra uomini e donne. Il sistema così introiettato diventa parte del carattere sociale delle persone, e costituisce la base per i loro atteggiamenti e i loro comportamenti, senza che essi/esse ne siano consapevoli.

*"Il patriarcato rimane un termine contestato. Ma che si parli di patriarcato o di mascolinità egemonica, concepire le differenze di genere nel potere e nell'autorità come strutturali permette sia agli uomini che alle donne di lavorare per il cambiamento nelle politiche sociali, nella cura dei figli, nella flessibilità delle condizioni e negli orari di lavoro e nelle politiche che controllino l'abuso di potere e della violenza"* (Nota 3)

Solo attraverso dei processi di sensibilizzazione e di presa di coscienza, come quelli tipici del pensiero femminista, è possibile che una persona (sia essa uomo o donna) diventi consapevole di questo sistema nascosto ma sempre attivo - e si può dunque comprendere come una messa in discussione del sistema stesso debba necessariamente implicare la partecipazione della componente maschile della società così come di quella femminile. Sono in gioco, di fatto, i rapporti di forza tra i generi, ma ancora di più, a monte di questi rapporti, le convinzioni profonde su cui si basa un'organizzazione sociale, e i valori veicolati da queste convinzioni.

*"Dobbiamo evidenziare il ruolo che le donne svolgono nel perpetuare e sostenere la cultura patriarcale in modo da riconoscere il patriarcato come un sistema che donne e uomini supportano allo stesso modo, anche se gli uomini ricevono più premi da quel sistema. Lo smantellamento e il cambiamento della cultura patriarcale è un lavoro che uomini e donne devono fare insieme."* (Nota 4)

Il sistema patriarcale non è tipico solo delle società occidentali o di tipo capitalistico, ma è condiviso dalla maggior parte delle società in tutto il mondo, sia pure con le importanti differenze socioculturali.

*things, as the only way in which society can manage relationships between people, and in particular those between men and women. The system thus introjected becomes part of the social character of people, and constitutes the basis for their attitudes and their behaviours, with no awareness on their part.*

*"The Patriarchate remains a contested term. But whether we speak of hegemonic patriarchy or masculinity, conceiving gender differences in power and authority as structural allows both men and women to work for change in social policies, in care of children, in the flexibility of conditions and in working hours and in the policies that control the abuse of power and violence"* (Note 3)

*Only through awareness processes, such as those typical of feminist thought, it is possible for a person (be it man or woman) to become aware of this hidden but always active system - and questioning of the system itself must necessarily imply the participation of the male component of society as well as of the female one. What is at stake are the relationship between the genres, but even more, beyond such relationships, the deep beliefs on which a social organization is based, and the values conveyed by these beliefs.*

*"We must highlight the role that women play in perpetuating and supporting patriarchal culture in order to recognize patriarchy as a system that women and men support in the same way, even if men receive more prizes from that system. Dismantling and change of patriarchal culture is a job that men and women have to do together. "* (Note 4)

*Finally, we should not forget that the patriarchal system is not typical only of western or capitalist societies, but is largely shared by most societies all over the world, albeit with the socio-cultural differences that characterize every single society.*

## 2. *Il patriarcato nei film*

Il cinema è sempre stato uno specchio di una società: da una parte, fornisce rappresentazioni dei sistemi di valori sociali, e dall'altra, contribuisce a diffondere e mantenere in essere questi stessi valori - e lo fa, nella maggioranza dei casi, senza esserne consapevole. In questo senso, il cinema è la riprova di quanto abbiamo appena detto circa il carattere nascosto del sistema patriarcale: i film mettono in scena i rapporti tra i generi, senza necessariamente avere uno sguardo critico su questi rapporti, che rimangono così, come nella vita reale, largamente impliciti.

Eppure, come vedremo analizzando tanti film, il cinema possiede a volte, persino a sua insaputa, la capacità di mostrare, o meglio di svelare, atteggiamenti e comportamenti "normalmente" dati per scontati. Non è dunque sempre uno specchio neutrale, anonimo, oggettivo e "fedele", ma può essere, per chi sa vedere, cioè per chi vuole e sa identificare e interpretare ciò che è mostrato sullo schermo, una fonte preziosa di informazioni, e persino un'occasione di gettare uno sguardo critico su quanto viene rappresentato.

### *Lo "sguardo maschile"*

Una tappa fondamentale per riflettere su come il cinema asseconi e perpetui le disuguaglianze di genere, ed il sistema patriarcale che ne sta alla base, fu la pubblicazione nel 1975 di *Piacere visivo e cinema narrativo* da parte della ricercatrice, critica e cineasta inglese Laura Mulvey (Nota 5). Mulvey affermò che *"l'asimmetria nel potere di genere è una forza che controlla il cinema e costruita per il piacere dello spettatore maschile, cosa che è profondamente radicata nelle ideologie e nei discorsi patriarcali"* (Nota 6). In altre parole, il pubblico di riferimento viene considerato quello maschile, e i film si propongono di soddisfare innanzitutto le esigenze di questo pubblico. Le donne sono, questa prospettiva, *"portatrici di significato e non creatrici di significato"* poiché *"gli uomini sono quelli che guardano, e le donne quelle che vengono guardate"*. Le donne

## 2. **Patriarchy in films**

*Cinema has always been a mirror of society: on the one hand, it provides representations of the systems of social values, and on the other, it contributes to spreading and maintaining these same values - and this, in the majority of cases, without any sort of awareness. In this sense, cinema is the proof of what we have just said about the hidden character of the patriarchal system: films stage the relationships between the genres, without necessarily implying a critical look at these relationships, which thus remain, as in life real, widely implicit.*

*Yet, as we will see by analyzing many films, cinema sometimes has, even without its knowledge, the ability to show, or rather to reveal, attitudes and behaviors normally taken for granted. It is therefore not always a neutral, anonymous, objective and "faithful" mirror, but it can be, for those who know how to see through it, that is, for those who want and know how to identify and interpret what is shown on the screen, a precious source of information, and even an opportunity to throw a critical look at what is represented.*

### **"The male gaze"**

*A fundamental stage in reflecting on how cinema supports and perpetuates gender inequalities, and the patriarchal system that underlies it, was the publication in 1975 of Visual pleasure and narrative cinema by English researcher, critic and filmmaker Laura Mulvey (Note 5). Mulvey said that "asymmetry in gender power is a force that controls cinema and built for the pleasure of the male spectator, which is deeply rooted in the ideologies and patriarchal discourses" (Note 6). In other words, the reference audience is considered the male one, and the films are offered, first and foremost, to satisfy the needs of this audience. Women are, in this perspective, "bearers of meaning and not creators of meaning" as "men are those who look, and women those who are*

non hanno dunque il controllo della scena ma vi compaiono semplicemente come oggetto di osservazione, oggetti passivi del desiderio maschile. Inoltre, ciò che rende questa situazione ancora più pervasiva è il fatto che viene imposto il punto di vista del maschio eterosessuale, oltre che alle spettatrici eterosessuali, anche agli spettatori e spettatrici omosessuali (anche se il piacere della visione e le emozioni che suscita possono poi essere molto diverse).

Siamo così abituati a vedere il corpo femminile messo in mostra nei film (in *tutti* i film, e non soltanto in quelli che di questa esibizione fanno la loro ragion d'essere, come, ad esempio le commedie "sexy" o addirittura i film pornografici) che lo diamo per scontato e quasi non ce ne accorgiamo. Ma basta prestare un poco più di attenzione alle singole scene per notare come, anche nelle sequenze apparentemente meno focalizzate sul corpo di una donna, lo "sguardo maschile" è quasi sempre presente. Per fare un esempio, osserviamo come le gambe della donna protagonista della scena nel Video qui sotto vengono riprese direttamente, in un contesto che non richiederebbe nulla di tutto ciò: la donna sta semplicemente scendendo da un'auto, dunque perchè mostrare in modo così esplicito una parte del suo corpo?

looked at". *Women therefore do not have control of the scene but simply appear as an object of observation, passive objects of male desire. Furthermore, what makes this situation even more pervasive is the fact that the point of view of the heterosexual male is imposed on heterosexual female spectators as well as on homosexual male and female spectators (even if the pleasure of vision and the emotions thus aroused can be very different ).*

*We are so used to seeing the female body on display in films (in all films, and not only in those who make this performance their raison d'etre, such as, for example "sexy" comedies or even pornographic films ) that we take it for granted and take no notice. But it is enough to pay a little more attention to the individual scenes to note how, even in the sequences apparently less focused on a woman's body, the "male gaze" is almost always present. To give an example, observe how the legs of the woman in the video below are filmed directly, in a context that would not require any of this: the woman is simply getting out of a car, therefore why should a part of her body be shown in such an explicit way?*



Ore disperate/*Desperate hours* (di/by Michael Cimino, USA 1990)

In modo molto più sottile, ma non meno realistico e convincente, osserviamo come Hitchcock ci presenta l'immagine della protagonista di *Marnie*. Noi vediamo l'immagine, ma non un'immagine qualunque: è l'immagine della macchina da presa, che il regista manovra secondo le sue intenzioni - dunque noi, attraverso il regista e la sua macchina da presa, diventiamo l'occhio che vede (e che giudica): un primo piano di una borsetta gialla, tenuta sotto il braccio da una donna, che viene gradualmente svelata mentre

*In a much subtler way, but no less realistic and convincing, consider how Hitchcock first introduces the image of the protagonist of Marnie. We see her image, but not any image: it is the image of the camera, which the director manoeuvres according to his intentions - therefore, through the director and his camera, we become the eye that sees (and that judges): a close-up of a yellow handbag, held under the arm by a woman, who is gradually revealed while walking slowly on the sidewalk of a station, at the*

cammina lentamente sul marciapiede di una stazione, al centro dell'inquadratura, di spalle. Sentiamo solo il rumore dei tacchi della donna, non c'è commento musicale. La macchina da presa segue dapprima la donna, poi si ferma, mentre lei continua a camminare, sempre al centro dell'inquadratura, e si allontana da noi, finché si ferma e appoggia per terra la valigia che sta portando. Non c'è dubbio che Hitchcock abbia voluto procurarci, attraverso l'inquadratura, il movimento della donna sempre al centro, i movimenti della sua macchina da presa, l'occhio e lo sguardo con cui vedere questa donna come un enigma, sottolineando il fatto che l'immagine non è mai neutra, ma risponde ad intenzioni ben precise: in questo caso, uno sguardo (maschile) con cui definire il suo oggetto (femminile).

*centre of the frame, from behind. We only hear the sound of the woman's heels, there is no musical comment. The camera first follows the woman, then stops, while she continues to walk, always at the centre of the frame, and moves away from us, until she stops and puts on the ground the suitcase she is carrying. There is no doubt that Hitchcock wanted to provide us, through the shot, the movement of the woman always centre-stage, the movements of the camera, with the eye and the gaze to perceive this woman as an enigma, underlining the fact that the image is never neutral, but responds to very precise intentions: in this case, a (male) gaze which defines its (female) object.*



Marnie (di/by Alfred Hitchcock, USA 1964)

Ma, come abbiamo detto, il cinema ci fornisce anche visioni del sistema patriarcale non così evidenti e scontate, e, soprattutto, con mille sfumature che ci permettono di apprezzare meglio le *crisi* che questo sistema ha attraversato e tuttora attraversa e le *ambiguità* nella rappresentazione dei modelli di ruolo maschili e femminili. Parte della preziose testimonianze che ci offre il cinema consiste proprio nella possibilità che ci viene offerta di analizzare e interpretare scene e sequenze, se non addirittura interi film, come segni importanti, anche se impliciti o non immediatamente evidenti, delle mille sfaccettature del sistema patriarcale che nel corso del tempo sono state messe in scena in film appartenenti ai più svariati generi cinematografici e realizzati secondo principi estetici anche molto diversi. Nei paragrafi che seguono esploreremo una varietà di temi, dalla rappresentazione del potere dell'uomo alle sue debolezze, dalle vittime del patriarcato alla resilienza e alla controffensiva femminile, che ci permetteranno di mettere a fuoco non solo le caratteristiche di questo sistema socioculturale,

*But, as we said, cinema also provides us with visions of the patriarchal system which are not so evident and obvious, conveying instead a multiplicity of visions that allow us to better appreciate the crises that this system has gone through and the ambiguity in the representation of the male and female role-playing models. Part of the precious testimonies that cinema offers consists precisely in the possibility that we are offered to analyze and interpret scenes and sequences, if not even whole films, as important signs, even if implicit or not immediately evident, of the thousand facets of the patriarchal system that have been staged over time in films belonging to the most disparate cinema genres and made according to very different aesthetic principles. In the following paragraphs we will explore a variety of themes, from the representation of man's power to his weaknesses, from the victims of the patriarchal system to female resilience and counter-offensive, which will allow us to focus not only on the characteristics of this socio-cultural system,*

ma anche le sue ambiguità - che spesso risultano essere l'elemento più interessante di molti film - almeno dal punto di vista di questo nostro Dossier.

### 3. Il potere (relativo) dell'uomo

Il fatto che nei film sia spesso la controparte maschile ad avere la meglio nei rapporti tra i sessi può certamente essere dato per scontato, come abbiamo già avuto modo di sottolineare. In alcuni generi cinematografici, ed in alcuni periodi storici, ciò è particolarmente evidente, anche se non bisogna dimenticare che gli spettatori di oggi sono forse più smaliziati e colgono sottotrame e sottotesti che forse il pubblico di molti decenni fa non era solitamente in grado di identificare ed interpretare. Ad esempio, nei grandi melodrammi americani degli anni '50 del secolo scorso, con gli occhi di oggi il ruolo della figura maschile è molto chiaramente identificabile (e, a specchio, quello della figura femminile). In *Magnifica ossessione*, un milionario (Rock Hudson) prima causa la morte di un onesto medico, poi si innamora (ricambiato) della vedova (Jane Wyman), e infine, quando quest'ultima perde la vista, ancora, sia pure indirettamente, a causa dell'uomo, lui si mette a studiare medicina, diventa uno dei migliori chirurghi e alla fine la opererà, salvandole la vista (e conquistandone definitivamente l'amore).

*but also on its ambiguities - which are often the most interesting element of many films - at least from the point of view of this dossier.*

### 3. Man's (relative) power

*The fact that in films the male counterpart often has the best in the relationships between the sexes can certainly be taken for granted, as we have already had the opportunity to underline. In some cinema genres, and in some historical periods, this is particularly evident, even if it should not be forgotten that today's spectators are perhaps more self-conscious and grasp subplots and subtexts that perhaps an audience of many decades ago was not usually able to identify and interpret. For example, in the great American melodramas of the 1950s, with today's eyes the role of the male figure is very clearly identifiable (and, in a mirror, that of the female figure). In *Magnificent obsession*, a millionaire (Rock Hudson) first causes the death of an honest doctor, then falls in love (reciprocated) with the widow (Jane Wyman), and finally, when the latter loses her sight, once again, albeit indirectly, at the man's fault, he starts studying medicine, becomes one of the best surgeons and will eventually operate on her eyes, saving her sight (and definitively conquering her love).*



Magnifica ossessione/*Magnificent obsession* (di/by Douglas Sirk, USA 1954)

Ritroviamo gli stessi interpreti in *Secondo amore*, in cui una ricca vedova si innamora del suo giardiniere, molto più giovane di lei, e viene naturalmente osteggiata dai figli, dalle amiche e da tutta la società per questo rapporto che viola tutte le norme (di *status*, di classe, di età ...) della società benpensante e pensa dunque di rinunciare al suo nuovo amore. Ma

*We find the same interpreters All that heaven allows, in which a rich widow falls in love with her gardener, much younger than her, and naturally finds the opposition of her children, her friends and the local society since this relationship violates all the established rules (of status, class, age ...). She therefore thinks of giving up her new*

alla fine, dopo un grave incidente capitato al giardiniere, supererà tutte le ipocrisie di cui è prigioniera e si unirà a lui (per curarlo, e, visto che andrà ad abitare con lui, per mettersi a sua disposizione come moglie ideale ...).

*love. But in the end, after a serious accident that involves the gardener, she will free herself of all these hypocrisies and will join him (to heal him, and, since she will go to live with him, to offer herself as the ideal wife*

... .



Secondo amore/*All that heaven allows* (di/by Douglas Sirk, USA 1955)

Qualche anno prima di questi mélo, una figura femminile incarnata da una diva, Bette Davis, per altri versi diventata un'icona di una femminilità assertiva e volitiva, era stata la protagonista di un film che, sin dal titolo (*Perdutamente tua*) dichiarava il senso di "possesso" che la donna subiva (pur godendone) da parte dell'uomo che amava. La ragazza protagonista di questo film, che all'inizio è dipinta come una vittima di una madre dispotica (una specie di matriarcato con le caratteristiche peggiori del patriarcato?), riesce ad emanciparsi dalla famiglia oppressiva grazie all'aiuto di uno psichiatra (naturalmente uomo) e finisce per innamorarsi dell'uomo sbagliato (un uomo infelicemente sposato) - e per rimanere vicino a lui si impegna a prendersi cura di sua figlia, rinunciando però ad una vera unione, resa impossibile dalle circostanze (e in un film d'altronde non era possibile per motivi censori mostrare la consumazione di un adulterio). Famosissima è rimasta la scena finale del film, in cui lei e lui si rendono conto del futuro che li aspetta, e lei, ancora nevrotica ma rassegnata, trova la sua ragione di esistere rimanendo a fianco dell'uomo che ama, ma solo come ombra, e si

*A few years before these melodramas, a female figure embodied by a star, Bette Davis, that had become an icon of an assertive and strong-willed femininity, had been the protagonist of a film that conveyed both the suffering and the enjoyment of a woman's love of a man. The girl protagonist of this film, who at the beginning is depicted as a victim of a despotic mother (a kind of matriarchy with the worst characteristics of patriarchy?) manages to emancipate herself from the oppressive family thanks to the help of a psychiatrist (obviously a man) and ends up falling in love with the wrong man (an unhappily married man) - so that, in order to remain close to him, she undertakes to take care of his daughter, thus giving up a real union, made impossible by the circumstances (but consider that in a film of this kind censorship forbade showing the consumption of an adultery). The final scene of the film has remained very famous: as the couple realizes the future that awaits them, the woman, still neurotic but resigned, finds her reason to exist by remaining next to the man he loves, but only as a shadow, and consoles herself with the famous line, "we must not*

consola con la celebre battuta, "Non dobbiamo pretendere la luna, abbiamo già le stelle". *demand the moon, we already have the stars".*

Vedremo più avanti, comunque, che alcuni di questi melodrammi hanno significati complessi e stratificati, che solo ad un'analisi attenta rivelano l'ambiguità insita anche nelle rappresentazioni apparentemente più trasparenti del sistema patriarcale (si veda il paragrafo 7. *Le (dolorose) crisi del patriarcato*). *Later, however, we will see later that some of these melodramas have complex and stratified meanings, which only to a careful analysis reveal the ambiguity inherent even in the apparently more transparent representations of the patriarchal system (see Paragraph 7 - Patriarchy's (painful) crises).*



*Perdutamente tua/Now, Voyager* (di/by Irving Rapper, USA 1942)

In pressochè tutti i generi cinematografici la base patriarcale della narrazione è presente, sia pure a livelli diversi di esplicitazione. Nella commedia *Sabrina*, ad esempio, una ragazzina (Audrey Hepburn), figlia dell'autista di una famiglia miliardaria, sogna ad occhi aperti di poter accedere a quel mondo. Trasferitasi a Parigi per seguire un corso di alta cucina, torna trasformata in una signora elegante e sofisticata (come già la Bette Davis di *Perdutamente tua*), che fa innamorare di sé i due rampolli della ricca famiglia (Humphrey Bogart e William Holden), che se la contenderanno fino alla vittoria finale di uno dei due. Ma Sabrina che posto occupa in tutta questa vicenda? Testimone esterno, oggetto di desiderio e di contesa, passa dall'uno all'altro senza in realtà avere molto diritto di parola. Ed anche la sua trasformazione in figura femminile raffinata e desiderabile finisce per essere la vera chiave che fa scatenare il desiderio e quindi il corteggiamento. La donna dispone sì di armi, ma sono armi da affinare allo scopo di poter ricevere l'attenzione dell'uomo. *In almost all cinematographic genres, the patriarchal base of the narrative is present, albeit at different levels of explicitness. In Sabrina, for example, a girl (Audrey Hepburn), the daughter of a driver employed by a very wealthy family, dreams of the (im)possibility of accessing that dazzling world. She then moves to Paris to follow a high cuisine course, and this changes her into an elegant and sophisticated lady, who soon becomes the target of both sons (Humphrey Bogart and William Holden) of the elderly patriarch, starting a competition which will be won by the (elder) son. But what role does Sabrina play in all this? She is the external witness, the subject of desire and dispute, passing from one to the other of the two men without actually having any right of speech. And also her transformation into a refined and desirable female figure ends up being the real key that triggers desire and therefore courtship. The woman has weapons, but they are weapons to be carefully refined in order to be able to receive the attention of the man.*



*Sabrina* (di/by Billy Wilder, USA 1954)

Rimanendo nell'ambito della commedia brillante e sofisticata, come non ricordare *A qualcuno piace caldo*, peraltro uno dei film che, sia pure in modo adeguato ai requisiti censori dell'epoca, ma con molta ironia, parla in modo diretto di ruoli maschili e femminili, dei modelli di comportamento imposti dalla società e di quanto sia difficile uscirne. Il film è un continuo gioco di ruoli, a partire dai due musicisti (Tony Curtis e Jack Lemmon), costretti a travestirsi da donne per sfuggire a dei gangster, e che incontrano nella nuova orchestra tutta femminile la dolce e disillusa Zucchero (Marilyn Monroe). Tutto il film è, dietro la facciata brillante, un'acuta riflessione sul sistema patriarcale, specialmente attraverso il rovesciamento dei modelli di genere, che obbliga i due uomini a realizzare cosa significhi essere donna in un mondo dominato dallo "sguardo maschile". E poi, i buffi tentativi di Curtis di passare per un potente milionario per far colpo su Zucchero, il tragicomico destino di Lemmon, che, come donna, viene corteggiato da un vecchio miliardario, fino all'amara confessione di Zucchero, che si sente trattata dagli uomini "come un tubetto di dentifricio vuoto", spremuta finché può servire al desiderio maschile. Come spesso nei film di Billy Wilder, la visione patriarcale viene messa in discussione se non addirittura alla berlina.

*Remaining in the context of brilliant and sophisticated comedies, how not to consider Some like it hot, one of the films that, albeit paying homage to the censorship requirements of the time, but with great irony, speaks directly of male and female roles, of the models of behaviour imposed by society and of how difficult it is to get out of it all. The film is a continuous game of roles, starting with two musicians (Tony Curtis and Jack Lemmon), forced to disguise themselves as women to escape some gangsters, and who meet in the new all -female orchestra sweet and disillusioned Sugar (Marilyn Monroe). The whole film is, behind its brilliant façade, an acute reflection on the patriarchal system, especially on the reversal of gender models, which obliges the two men to realize what it means to be a woman in a world dominated by the "male gaze". And then, the funny attempts by Curtis to pass as a powerful millionaire to impress Sugar, the tragicomic destiny of Lemmon, who, as a woman, is courted by an old billionaire, up to the bitter confession by Sugar, who feels treated by men "like a tube of empty toothpaste", squeezed as long as it can serve the male desire. As it often happens in Billy Wilder's films, the patriarchal view is directly questioned as well as satirized.*



*A qualcuno piace caldo/Some like it hot (di/by Billy Wilder, USA 1959)*

L'immagine della Monroe è, per certi versi, la quintessenza del desiderio maschile fatto donna, ma nello stesso tempo conserva in quasi tutti i suoi film un'aria di fragilità, di ingenuità e di amarezza che ci lascia intuire quanto il suo ruolo (sullo schermo e nella vita) fosse fonte di grande insicurezza e frustrazione. E' in questa dolorosa consapevolezza dell'ambiguità del suo ruolo che Marilyn si distingue da tante stereotipate caratterizzazioni della donna nel cinema, riassunte nell'azzeccata formula "Madonna o

*The image of Monroe is, in some ways, the quintessence of male desire, but at the same time retains in almost all her films an air of fragility, naiveté and bitterness that allows us understand how much her role (on the screen and in real life) was a source of great insecurity and frustration. It is in this painful awareness of the ambiguity of her role that Marilyn avoids many stereotyped characterizations of the woman in the movies, as summarized in the well-known formula "Either madonna or whore": either a*

puttana": o oggetto sacro da difendere ma non da toccare, o oggetto sessuale *tout court* - ma pur sempre come oggetto, il cui significato è determinato dall'uomo. All'estremo opposto, l'immagine più tipica del maschio onnipotente è offerta dai vari Rambo, Rocky, ecc., dove la figura maschile è forse ancora più stereotipata, con la forza (soprattutto fisica, oltre che morale) dispiegata come la quintessenza del suo potere.

Le immagini delle donne contese dagli uomini nel rigoroso rispetto delle regole del sistema patriarcale sono vecchie quanto il cinema, e, a monte, quanto la letteratura. Prendiamo l'esempio di *Orgoglio e pregiudizio*, il romanzo di Jane Austen, più volte trasposto sullo schermo. I rampolli di una ricca famiglia, da poco trasferitasi in un villaggio inglese, portano lo scompiglio in una famiglia locale di più bassa estrazione sociale, le cui figlie cominciano a contendersi i "buoni partiti" piombati quasi dal cielo. Sono interessanti in questo caso, oltre che le schermaglie amorose non esenti da trabocchetti e malintesi, con cui le ragazze cercano di assicurarsi i favori dei ricchi spasimanti (e veramente qui uomini e donne sembrano tutti oggetti di reciproche "cacce al tesoro"), anche le sfaccettature di questi rapporti, in cui l'elemento economico (legato alle differenze di classe) risulta importante quanto l'elemento puramente sentimentale dell'"amore romantico" - mettendo in luce altri volti del sistema patriarcale in cui si giocano queste partite. Il tutto è però visto in modo critico (soprattutto nel romanzo originale) e in un certo senso "riscattato" grazie all'ironia di Jane Austen, che serpeggia continuamente nel racconto e svela di continuo la falsità di molti atteggiamenti e comportamenti.

*sacred object to defend but not to be touched, or a sexual object tout court - but still as an object, whose meaning is determined by man. At the opposite extreme, the most typical image of the almighty male is offered by the various characters known as Rambo, Rocky, etc., where the male figure is perhaps even more stereotyped, with the strength (above all physical, as well as moral) deployed as the quintessence of his power.*

*The images of women disputed by men according to the most rigid rules of the patriarchal system are as old as cinema (as well as literature). Consider the example of *Pride and prejudice*, Jane Austen's novel, transposed several times on the screen. The young sons of a rich family, who has recently moved to an English village, bring tconfusion and tension to a local family of lower social background, whose daughters begin to compete for the "good parties" that have plunged almost from the sky. The love skirmishes, not exempt from pitfalls and misunderstandings, with which the girls try to ensure the favours of the rich boys (and really here men and women all seem the objects of mutual "treasure hunts") are as interesting as the many facets of these relationships, in which the economic element (linked to class differences) is as important as the purely sentimental element of the "romantic love" - highlighting other faces of the patriarchal system in which these games are played. However, everything is seen in a critical way (especially in the original novel) and in a certain sense "redeemed" thanks to the irony of Jane Austen, who is constantly at work through the story, exposing the falsehood of many attitudes and behaviors.*



Orgoglio e pregiudizio/*Pride and prejudice* (di/by Joe Wright, USA 2005)

Le favole come la "Cenerentola" o la "Bella addormentata nel bosco", che attendono il loro

*Fairy tales such as "Cinderella" or "Sleeping beauty", where the women have to*

Principe Azzurro per essere "risvegliate" (cioè per essere riportate in vita, sia pure come oggetto del desiderio maschile) continuano ancora oggi a popolare le trame di molti film: come non citare *Pretty woman*, in cui una prostituta (Julia Roberts) viene "redenta" a suon di vestiti, cene, concerti e bella vita da un riccone (Richard Gere), che però commette l'errore di innamorarsi di lei. Dopo varie peripezie, il film finisce proprio come una classica fiaba, con l'uomo che scala letteralmente l'edificio in cui si trova la sua bella, proprio come il principe azzurro andava a liberare la principessa prigioniera in una torre. Anche se un pizzico di ironia (e di auto-referenzialità) riscatta questo finale, con una voce fuori campo che dice: "Benvenuti a Hollywood! Qual è il vostro sogno? Tutti vengono qui! Questa è Hollywood, la città dei sogni. Alcuni si avverano, altri no ... Ma continuate a sognare, questa è Hollywood! Si deve sognare, perciò ... continuate a sognare"

*wait for their Prince Charming to "wake them up" (that is, to be brought back to life, albeit as an object of male desire) still continue to appear in the plots of many films: just consider Pretty Woman, in which a prostitute (Julia Roberts) is "redeemed" thanks to a plethora of clothes, dinners, concerts, etc. by a rich businessman (Richard Gere), who however makes the mistake of falling in love with her. After various vicissitudes, the film ends just like a classic fairy tale, with the man who literally scales the building in which his beauty is located, just like Prince Charming sets free the beautiful princess kept as a prisoner in a tower.- even if a pinch of irony (and self-referentiality) redeems this ending, with an off-voice that says: "Welcome to Hollywood! What is your dream? Everyone comes here! This is Hollywood, the city of dreams. Some come true, others don't ... but keep dreaming, this is Hollywood! You have to dream, so go on dreaming! "*



Pretty woman (di/by Garry Marshall, USA 1990)

In tempi più recenti, e in generi cinematografici completamente diversi, lo "sguardo maschile" continua a tenere banco, in modi anche non troppo nascosti: si consideri ad esempio la saga di *Transformers*, in cui i personaggi femminili, che già giocano ruoli secondari, sono scelti con cura soprattutto per la loro attrattiva sessuale, e mostrate in inquadrature, scene e sequenze che chiaramente sono destinate a soddisfare le esigenze di un pubblico pensato soprattutto come maschile.

*More recently, and in completely different cinematographic genres, the "male gaze" continues to be prominent in quite explicit ways: for example, consider the Transformers saga, in which the female characters, who already play secondary roles, are carefully chosen especially for their sexual attraction, and shown in shots, scenes and sequences that are clearly destined to meet the needs of a clearly identified male audience.*



Transformers: Dark of the moon (di/by Michael Bay, USA 2011)

E che dire dei film "per famiglie", come i cartoni animati Disney, dove le principesse

*And what about "family films", such as Disney animated cartoons, where the*

sono sempre bellissime (creando modelli femminili impossibili da raggiungere per le ragazze), ma soprattutto si realizzano come persone solo ed esclusivamente quando riescono (faticosamente) a conquistare l'amore di un uomo: non sia mai detto che alla fine di un film una principessa possa trovare la felicità anche rimanendo da sola!

*princesses are always beautiful (creating female models which are impossible to reach by girls)? These beautiful princesses achieve their realization as human beings only when they (laboriously) succeed in conquering the love of a man: at the end of a film a princess can never find her happiness by remaining alone!*



La bella addormentata nel bosco/*Sleeping beauty* (di/by Clyde Geronimi [e/and Walt Disney], USA 1959)

#### 4. *Le vittime del patriarcato*

Il fatto che il patriarcato sia un sistema socioculturale che regola i rapporti tra le varie componenti della società, ed in particolare tra donne e uomini, ci induce a considerare i suoi effetti negativi su tutte queste componenti, e non solo sulle donne. Il cinema ci ha fornito anche diversi esempi di contesti in cui a fare le spese di un sistema opprimente di regole e valori sono anche, e soprattutto, i giovani, una classe d'età che, essendo ancora in formazione e sprovvista di quei meccanismi di difesa e resilienza spesso posseduti da persone più mature, si ritrova spesso a dover sottostare a limitazioni e divieti contro la naturale tendenza della gioventù ad esprimersi e svilupparsi in modi creativi e originali, anche se in contrapposizione con le ideologie e i valori dominanti.

Alla fine degli anni '50, e poi nei primi anni '60 del secolo scorso, anche il cinema, che da una parte ribadiva, anche in modo critico, il persistere di valori patriarcali (come abbiamo visto in alcuni celebri melodrammi), d'altro canto forniva esempi dello scontro, generazionale ma che presto sarebbe diventato più generale negli anni della "contestazione giovanile", tra desideri, pulsioni, sogni e speranze giovanili e le rigide regole del patriarcato. Un film come *Scandalo al sole*, che all'epoca provocò

#### 4. *Patriarchy's victims*

*The fact that patriarchy is a socio-cultural system that regulates relationships between the various components of society, and in particular between women and men, leads us to consider its negative effects on all these components, and not only on women. Cinema has also provided us with several examples of contexts in which the costs of an overwhelming system of rules and values are also, and above all, borne by young people - an age class that, being still in a process of growing up, and obviously unaware of those mechanisms of defence and resilience often owned by more mature people, often finds itself having to submit to limitations and prohibitions against the natural tendency of young people to express themselves and develop in creative and original ways, even if in contrast with the dominant ideologies and values.*

*At the end of the 1950s, and then in the early 1960s, cinema, which on the one hand reiterated, sometimes in a critical way, the persistence of patriarchal values (as we have seen in some famous melodramas), on the other hand provided examples of the confrontation between desires, drives, dreams and youthful hopes and the rigid rules of patriarchy - a clash between generations that would soon become more general in the upcoming years of the "youth rebellion". A film as *A summer place*, which at the time caused the indignation*

l'indignazione di molti per le scene, ma soprattutto per le situazioni, che mostrava (un amore tra due giovani certamente non platonico) possedeva in effetti più di un motivo di critica sociale: un ragazzo (Troy Donahue) e una ragazza (Sandra Dee) si amano ma sono osteggiati in questo loro sentimento dalla morale conservatrice dei genitori - ma questa situazione diventa ancora più complessa quando scoprono che i rispettivi genitori (Dorothy McGuire e Richard Egan) erano stati amanti in gioventù, ma, in modo simile, non avevano potuto sposarsi. I due giovani devono così dolorosamente rendersi conto dell'ipocrisia e dei pregiudizi dominanti, e di cui non sono le uniche vittime: la scoperta del "segreto" dei genitori porta alla disgregazione delle rispettive famiglie (anche se poi il film si chiude su una nota di speranza, con la ragazza che, rimasta incinta, decide di tenere il bambino e, presumibilmente, di sposarsi con il suo ragazzo). Il finale fa dunque un po' rientrare i giochi nelle regole dell'epoca, ma non senza lasciare i segni dei traumi che lo scontro con quelle regole ha provocato (scontro che costituisce, anche oggi, il motivo di maggior interesse del film).

*of many for the scenes, but above all for the situations, which it showed (a love between young people certainly going beyond the "Platonic" stage) actually offered more than a reason for social criticism. A boy (Troy Donahue) and a girl (Sandra Dee) fall in love but soon have to face the hostility of their parents' conservative morality. This situation becomes even more complex when they discover that their respective parents (Dorothy McGuire and Richard Egan) had equally been lovers in their youth, but, in a similar way, had not been allowed to get married. The two young people must thus painfully realize the hypocrisy and dominant prejudices, of which they are not the only victims: the discovery of the "secret" of the parents leads to the disintegration of their respective families (even if the film ends on a note of hope, with the pregnant girl who decides to keep the baby and, presumably, to get married to her boyfriend. The ending therefore ends by paying homage to the rules of the time, but not without exposing the signs of the traumas that the clash with those rules has caused (a clash that constitutes, even today, one of the main reasons for the continuing relevance of this film).*



Scandalo al sole/*A summer place* (di/by Delmer Daves, USA 1959)

Molto peggiori sono le sofferenze che affliggono i protagonisti di *Splendore nell'erba*, ambientato nel Kansas del 1928, dunque in un'epoca ancora più lontana nel tempo. Anche in questo caso il rapporto tra un ragazzo (Warren Beatty) e una ragazza (Natalie Wood) è stigmatizzato dalle rispettive famiglie, prigioniere di pregiudizi ipocriti (la madre di lei è spaventata dalla possibile perdita di verginità della figlia, il padre di lui gli consiglia di divertirsi piuttosto con delle prostitute). I segni più evidenti di un sistema patriarcale sono così messi esplicitamente in discussione, e correlati per di più con un

*The suffering that afflicts the protagonists of Splendor in the grass, set in Kansas in 1928, therefore in an even more distant time period, is even worse. Also in this case the relationship between a boy (Warren Beatty) and a girl (Natalie Wood) is stigmatized by their respective families, who are prisoners of hypocritical prejudices (the girl's mother is frightened by the possible loss of virginity of her daughter, while the boy's father would rather see his son having fun with prostitutes). The most evident signs of a patriarchal system are thus explicitly under discussion, and more related to a Puritan*

puritanesimo solo di facciata e con un perbenismo tanto ipocrita quanto accettato da un'intera società. Questa volta, ai due ragazzi non resta che cedere, ma a caro prezzo: lei dovrà essere ricoverata per un esaurimento nervoso, lui dovrà lasciarla per sempre. Ed il finale resta una delle scene più amare e tristi viste nei film sulla gioventù. Dopo alcuni anni, i due giovani si rincontrano: lui, che aveva anche ambizioni professionali, fa il contadino ed è sposato ed in attesa di un figlio; lei è pure in procinto di sposarsi, ma la dura consapevolezza che entrambi hanno maturato sulla necessità di accettare stoicamente la realtà e di accontentarsi di ciò che essa può offrire li ha certamente fatti maturare, ma al prezzo di negare le loro legittime, autentiche aspirazioni.

*façade and a hypocritical respectability which are accepted by an entire society. This time the two young lovers cannot but give up their expectations, but this will come at a high price: the girl will have to be hospitalized for a nervous breakdown, while the boy will have to leave her forever. And the ending remains one of the most bitter and sad scenes seen in youth films. After a few years, the two young people meet again: he, who also had professional ambitions, is now a farmer and is married to a pregnant girl; she is also about to get married, but the hard awareness that they need to stoically accept reality and to settle for what it can offer has certainly made them mature, but at the price of denying their legitimate, authentic aspirations.*



Splendore nell'erba/*Splendor in the grass* (di/by Elia Kazan, USA 1961)

La sistematica violenza esercitata sulle donne da alcune istituzioni, specchio ancora una volta del potere maschile che stabilisce rigide regole di conformismo, è anche al centro di *Ragazze interrotte*. Il film, significativamente ambientato proprio nel New England degli anni '60 del secolo scorso, è focalizzato sulla traumatica esperienza di una ragazza (Winona Ryder) che, in seguito ad un esaurimento nervoso, viene ricoverata in un ospedale psichiatrico. Ne seguiamo quindi le dolorose vicissitudini personali, ma anche i rapporti che instaura con altre pazienti, affette dai disturbi più vari, dalla schizofrenia all'anoressia, dalla sociopatia ai vari disturbi della personalità - ma veniamo anche a conoscere i violenti retroscena dietro ognuna di loro, tra abusi familiari ed episodi di intolleranza e repressione. La vita nell'ospedale/carcere diventa così lo specchio di una società che esclude i "diversi" segregandoli in un mondo a parte pur di mantenere l'integrità formale dei contesti di provenienza.

*The systematic violence exercised on women by some institutions, a mirror once again of the male power that establishes rigid conformist rules, is also the focus of Girl, interrupted. The film, significantly set in New England in the 1960s, stages on the traumatic experience of a girl (Winona Ryder) who, following a nervous breakdown, is hospitalized in a psychiatric hospital. We thus follow her painful personal vicissitudes, but also the relationships she establishes with other patients, affected by the most varied disorders, from schizophrenia to anorexia, from sociopathy to various personality disorders. However, we also learn about the violent backgrounds behind each of them, including family abuse and episodes of intolerance and repression. Life in the hospital/prison thus becomes the mirror of a society that excludes those seen as "different" by segregating them in a world apart in order to maintain the formal integrity of their contexts of origin.*



Ragazze interrotte/*Girl, interrupted* (di/by James Mangold, USA 1999)

Il cinema ha anche rispecchiato il sistema patriarcale in relazione ad altre variabili, come abbiamo visto della rigida divisione in classi in *Orgoglio e pregiudizio*. D'altronde il patriarcato è trasversale anche alle diverse culture ed etnie, ed assume connotazioni almeno in parte particolari a seconda dei contesti socioculturali. In *Mustang*, ad esempio, le rigide regole patriarcali sono all'origine di una situazione drammatica e perfino tragica. In Turchia, ma lontano dalla vita più aperta della metropoli di Istanbul, cinque sorelle vengono punite per aver giocato sulla spiaggia con dei coetanei. Nulla è veramente successo, ma la cosa viene considerata un'inaccettabile esperienza erotica, e le cinque ragazze dovranno subire, oltre all'umiliazione di una visita ginecologica, l'ordine di rimanere recluse in casa. Lo scontro tra i valori tradizionali, che vedono le donne come oggetti sessuali ma anche come merci di scambio per matrimoni combinati, e la voglia di libertà e indipendenza delle giovani generazioni non potrebbe essere più violento - ed il titolo del film è chiaramente una metafora: i mustang sono i cavalli selvaggi liberi di muoversi, così come le ragazze vorrebbero poter realizzare le loro aspettative ma vengono frustrate da una cultura repressiva e fuori dal tempo.

*Cinema has also reflected the patriarchal system in relation to other variables, as we have seen in the rigid class division in *Pride and prejudice*. On the other hand, patriarchy is also transversal to different cultures and ethnic groups, and assumes connotations at least partially particular depending on the socio-cultural contexts. In *Mustang*, for example, the rigid patriarchal rules are at the origin of a dramatic and even tragic situation. In Turkey, but far from the more liberal life of the metropolis of Istanbul, five sisters are punished for playing on the beach with some boys. Nothing really happened, but this is considered an unacceptable erotic experience, and the five girls will have to suffer, in addition to the humiliation of a gynaecologist's examination, the order to remain imprisoned at home. The clash between traditional values, which see women as sexual objects but also as exchange goods for combined weddings, and the desire for freedom and independence of the younger generations could not be more violent - and the title of the film is clearly a metaphor: mustangs are wild horses free to move in their environment, just as the girls would like to be able to make their expectations come true but are frustrated by a repressive conformist culture.*



*Mustang* (di/by Deniz Gamze Erguven, Francia/*France* - Germania/*Germany* - Turchia/*Turkey* - Qatar 2015)

### ***5. Le debolezze delle figure maschili***

Non è solo contro le donne che si manifesta il potere patriarcale incarnato nelle figure maschili. Queste stesse figure sono anche state rappresentate nel cinema nelle loro

### **5. Male figures' weakness**

*It is not only against women that the patriarchal power embodied in the male figures acts. These same male figures have also been represented in the movies in their*

debolezze, segno evidente di un sistema che spesso non procura solo vantaggi, ma anche problemi e disagi negli stessi apparentemente sicuri rappresentanti di quel potere.

Un film in cui questo potere è illustrato chiaramente, e nello stesso tempo relativizzato, è *La finestra sul cortile*, dove il protagonista (James Stewart) è un fotografo costretto su una sedia a rotelle con un gamba ingessata, e quindi impossibilitato a muoversi (le implicazioni psicanalitiche di natura sessuale si sono sprecate ...). In questa situazione, il suo unico passatempo è spiare, attraverso il teleobiettivo di una macchina fotografica, quello che fanno i suoi vicini, le cui finestre si affacciano sul cortile del titolo (evidente, ancora, l'uomo che guarda come metafora dello stesso spettatore del film). In tal modo ne vede di tutti i colori, compreso qualcosa che assomiglia ad un omicidio. Ma da solo lui può fare poco: ecco che entrano in scena dunque un suo amico detective, una sua collaboratrice domestica, e, soprattutto, la sua bellissima fidanzata (Grace Kelly), che lui è molto restio a sposare ma che lo aiuta attivamente a risolvere il mistero. In questo caso è interessante notare la crisi di quest'uomo, impotente nella sua condizione, e che mette a rischio, prima di se stesso, la vita della sua donna ... che alla fine l'avrà vinta su di lui. Un esempio di come il cinema, e in particolare grandi registi come Billy Wilder o Alfred Hitchcock, pur mettendo in scena contesti "normali" come appaiono sempre quelli patriarcali, sappiano "stratificare" i significati di un film, introducendo, più o meno direttamente ed esplicitamente, elementi che, ad un occhio attento, rivelano in realtà crepe e crisi nell'apparentemente solidissimo e impermeabile sistema di ruoli e *status* femminile e maschile.

*weaknesses, an evident sign of a system that often does not cause only advantages, but also problems and inconveniences to the same apparently safe representatives of that power.*

*A film in which this power is clearly illustrated, and at the same time shown in its only relative strength, is *Rear window*, where the protagonist (James Stewart) is a photographer forced into a wheelchair with one leg in plaster, and therefore unable to move (the psychoanalytic implications of sexual nature have often been stressed ...). In this situation, its only pastime is to spy, through the telephoto lens of a camera, what its neighbours do, whose windows overlook the inner courtyard (the man who looks being a clear metaphor of the same film viewer). In this way he sees all kinds of small incidents including something that resembles a murder. But he can do little by himself: however, we soon meet a detective friend of his, his domestic collaborator, and, above all, his beautiful girlfriend (Grace Kelly), whom he is very reluctant to marry but who actively helps him to solve the mystery. In this case it is interesting to note the crisis of this man, helpless in his condition, and who puts at risk his woman's life (who will eventually persuade him to marry her). An example of how cinema, and in particular great directors such as Billy Wilder or Alfred Hitchcock, while staging "normal" contexts (as the patriarchal ones always appear) can elaborate on the meanings of a film, by introducing, more or less directly and explicitly, elements that, at a careful eye, actually reveal cracks and crises in the apparently solid and waterproof system of female and male roles and statuses.*



La finestra sul cortile/*Rear window* (di/by Alfred Hitchcock, USA 1954)

La figura maschile risulta ugualmente indebolita dalle sue "dipendenze", che ne segnalano lo stato di criticità. In *Giorni perduti*, ad esempio, uno scrittore in crisi (Ray Milland) diventa schiavo dell'alcool, e nonostante i suoi sforzi di far fronte a questa dipendenza, e pur aiutato dalla fidanzata e dagli amici, dovrà percorrere le terribili strade della sua malattia, ricorrendo a tutti i mezzi per trovare il denaro necessario al suo bisogno irrefrenabile: ed il film non si chiude con la sua guarigione, ma con un senso di incertezza, anche se viene suggerito che, forse, l'amore della sua donna potrà salvarlo.

*The male figure is equally weakened by his "dependencies", which mirror the state of his critical situation. In *The lost weekend*, for example, a writer in crisis (Ray Milland) becomes a slave to alcohol, and despite his continuous efforts to cope with this dependence, and although helped by his girlfriend and friends, he will have to experience the nightmares of his illness, resorting to all means to find the money necessary for his need, and ending up in a hospital. And the film does not close with his healing, but leaves the viewer with a sense of uncertainty, even if it is suggested that, perhaps, his woman's love will save him.*



*Giorni perduti/The lost weekend* (di/by Billy Wilder, USA 1945)

Una sorte simile, se non peggiore, capita al protagonista di *Dietro lo specchio*: un insegnante (James Mason), sposato e padre di famiglia, dunque nella più classica delle situazioni sociali previste dal sistema patriarcale, a causa di uno stress prolungato inizia a prendere un farmaco a base di cortisone: ma gli effetti secondari del farmaco lo condurranno quasi alla pazzia, fino al punto di tentare di uccidere suo figlio. In uno stato di esaltazione megalomane, il *pater familias* si rivela essere la figura più debole: non sappiamo quale origine abbia il suo stato di stress, il che lo rende ancora più ambiguo, a simboleggiare la precarietà dei "nuovi" modelli di famiglia tipici della borghesia medio-bassa nel dopoguerra americano degli anni '50 del secolo scorso. Una famiglia che, se da una parte ha ritrovato il desiderio di rivalsa e di affermazione sociale, dall'altro è

*A similar, if not worse, fate awaits the protagonist of *Bigger than life*: a teacher (James Mason), married and a father, therefore in the most classic of social situations provided by the patriarchal system, due to a prolonged stress begins to take a cortisone-based drug: but the secondary effects of the drug will take him almost to madness, to the point of trying to kill his son. In a state of megalomaniac exaltation, the pater familias proves to be the weakest figure: we know nothing about the origin of his disease, which makes it even more ambiguous, to symbolize the precariousness of the "new" family models typical of the lower-middle class in post-war America of the 1950s. A family that, if on the one hand has revived the desire for social and economic affirmation, on the other is affected by a serious identity crisis, which manifests itself in the member*

colpita al suo interno da una grave crisi di identità, che si manifesta proprio nel suo componente più programmaticamente votato al suo sviluppo e alla sua prosperità, il marito/padre che diventa lui stesso un pericolo e un simbolo di debolezza e di potenziale rischio di disgregazione - e un uomo, come dice il titolo originale del film, "più grande della vita", un gigante dai piedi di argilla.

*who is traditionally devoted to its development and prosperity, the husband/father who becomes a danger and a symbol of weakness and potential risk of disintegration - as well as a man, as the original title of the film says, "bigger than life", a giant with clay feet.*



Dietro lo specchio/*Bigger than life* (di/by Nicholas Ray, USA 1956)

Una parabola della decadenza, morale prima ancora che culturale, del maschio americano che cede alle lusinghe dello stesso sistema in cui è intrappolato, è il protagonista di *Lolita*, uno stimato professore universitario (sempre James Mason) che viene irretito dalla folgorante bellezza della figlia adolescente della sua padrona di casa, una ninfetta che sa già come sfruttare i suoi punti di forza facendo vacillare l'integrità della figura maschile, qui ridotta ad uno stato di dipendenza totale, se non di schiavitù. L'uomo si vota così ad una disperata ricerca del "possesso" della ragazzina, per il quale intraprende la via della distruzione della famiglia (dopo aver sposato la madre della ragazzina, pur di rimanere accanto all'oggetto della sua infatuazione, finirà con l'uccidere la moglie appena sposata) e dell'auto-distruzione. L'altra figura maschile che contende al professore la ragazza-oggetto è costituita da un commediografo (Peter Sellers), che è il contrario e, allo stesso tempo, il doppiopione del professore: nel suo sconfinato cinismo e nella sua subdola arroganza, completa il quadro di una società patriarcale americana corrotta e immorale, che non fa sconti a nessuno e rende le figure maschili vittime dei loro stessi giochi di potere e di inganno.

A parable of the moral as well as cultural decadence of the American male who gives in to the lure of the same system in which he is trapped, is the protagonist of *Lolita*, an esteemed university professor (James Mason) who is captured by the dazzling beauty of the teenage daughter of his landlady, a nymph who already knows how to exploit her strengths by weakening the integrity of the male figure, reduced here to a state of total dependence, if not slavery. The man thus devotes himself to a desperate fight for the "possession" of the girl, for whom he brings about the destruction of the family (after marrying the girl's mother, in order to remain next to the object of his infatuation, he will end up killing his newly married wife). The other male figure who competes with the professor for the possession of the girl-object is a playwright (Peter Sellers), who is the opposite to and, at the same time, the double of the professor: in his boundless cynicism and in his subtle arrogance, he completes the framework of a corrupt and immoral American patriarchal society, which does not favour anyone and makes the male figures victims of their own power and deception games.



Lolita (di/by Stanley Kubrick, GB 1962)

La crisi dell'uomo, specialmente se si trova a competere con la donna sul campo naturalmente a lui più congeniale, ossia quello professionale, è al centro delle varie versioni di *E' nata una stella*, in cui un affermato artista, ormai sul viale del tramonto, incontra una ragazza esordiente nel mondo dello spettacolo, si mette insieme a lei e ne promuove la carriera fino a far nascere una nuova "stella". Ma il prezzo che dovrà pagare sarà altissimo: il rapporto con la donna, che con il suo successo diventa chiaramente il contraltare del declino dell'uomo, lo porterà prima alla dipendenza dall'alcool, poi, nonostante l'amore che la compagna gli dimostra, al suicidio. La parabola ascendente della donna in campo professionale sembra qui chiaramente associarsi alla corrispondente parabola discendente dell'uomo, che, privato del suo ruolo e del suo *status* tradizionale nei rapporti di genere, diventa incapace di reggere una situazione diversa: ancora un prezzo altissimo da pagare ad un sistema patriarcale che pretende una fissità di regole e di ruoli a cui l'uomo (in particolare) non può rinunciare, pena il crollo di quel rapporto di coppia, anche sanzionato dal matrimonio, che costituisce da sempre il cuore, a volte così malato, dell'istituzione familiare.

*The crisis of the male figure, especially if he is competing with the female one on the ground naturally more congenial to him, that is, the professional one, is at the centre of the various versions of A star is born, in which an established artist, with an already declining career, meets a talented girl ready to fight in the world of entertainment, settles down with her and promotes her career until a new "star" is born. But the price he will have to pay will be very high: the relationship with the woman, who with her success clearly becomes the counterpart of the man's decline, will lead him first to become an alcoholic, and then, despite the love that his partner shows him, to suicide. The ascending parable of the woman in the professional field seems to be clearly associated here with the corresponding descending parable of the man, who, deprived of his role and his traditional status in gender relationships, becomes unable to hold a different situation: a very high price to pay to a patriarchal system that demands a fixity of rules and roles which man (in particular) cannot give up, thus causing the collapse of the couple (usually also sanctioned by marriage), which has always made up the (sick) heart of the family institution.*



*E' nata una stella/A star is born* (di/by Bradley Cooper USA 2018) - Versione più recente/*Most recent version*

Ma forse la minaccia più forte e intollerabile per la figura maschile è la negazione, ma anche il riconoscimento, delle sue pulsioni omosessuali, una situazione che colpisce a fondo l'intera architettura del sistema patriarcale, che vede nella chiara

*But perhaps the strongest and most intolerable threat to the male figure is the denial, but also the recognition, of his homosexual drives, a situation that thoroughly affects the entire architecture of the patriarchal system, which sees in clear sexual and gender differentiation*

differenziazione sessuale e di genere uno dei suoi pilastri costitutivi. Anche se il cinema ha tardato a fornire rappresentazioni realistiche e sincere di situazioni come questa, diversi film hanno mostrato la minaccia costituita dall'ambiguità sessuale, che scardina e mette a repentaglio la relazione di coppia, la famiglia, la professione, le relazioni sociali.

Nei primi film che introducono questa ambiguità sessuale l'uomo si ritrova al centro di una tensione psichica, ma anche morale e sociale, che lo porta a volte a gesti estremi, nell'incapacità, prima ancora che di vivere, di comprendere la natura delle sue pulsioni omoerotiche - specialmente in contesti socioculturali che fino a tempi non tanto lontani facevano dell'eterosessualità la condizione primaria della "normalità", cioè della possibilità di trovare il proprio spazio all'interno di istituzioni altamente codificate come la famiglia, il lavoro, le relazioni sociali. Uno dei primi film a riflettere sulla situazione più minacciosa - quella, appunto, dell'uomo che deve fare i conti con le proprie tendenze sessuali e con le crisi che comportano in tutte le sfere della sua vita - è *Victim*, in cui un brillante avvocato (Dirk Bogarde) deve fronteggiare dei ricattatori che, dopo aver provocato la morte di un suo ex-amante, sono in possesso di una foto compromettente, mettendo così gravemente a repentaglio tutta la sua vita. E' il 1961, in un'Inghilterra in cui i rapporti omosessuali, anche se non pubblici, erano ancora puniti dalla legge. Ma il dramma narrato dal film è soprattutto quello di un uomo che riconosce le sue pulsioni e nello stesso tempo vorrebbe sradicarle dalla propria vita, per poter recuperare, in primo luogo, il rapporto con la moglie, che lui ama e da cui è amato con sostegno e comprensione, sullo sfondo di un contesto socioculturale ancora indisponibile nei confronti della diversità e che spalanca il vicolo cieco del mascheramento come unico modo, seppur inefficace, di sopravvivere all'intollerabile senso di vergogna e inadeguatezza.

*one of its constitutive axioms. Although cinema has been very slow in providing realistic and sincere representations of situations like this, several films have shown the threat involved in sexual ambiguity, which unhinges and jeopardizes the heterosexual couple, the family, the profession, as well as social relationships.*

*In the early films that introduce this sexual ambiguity, the man finds himself at the centre of a psychic, but also moral and social, tension, which sometimes leads him to extreme gestures, in his inability to understand and, even, more fully live the nature of his homoerotic drives - especially in socio-cultural contexts that until not so long ago made heterosexuality the primary condition of "normality" - including the possibility of finding one's own space within highly codified institutions such as family, work and social relationships. One of the first films to reflect on the most threatening situation - the man who must deal with his sexual tendencies and with the crises they involve in all the spheres of his life - is *Victim*, in which a brilliant Lawyer (Dirk Bogarde) finds himself having to face blackmailers that, after causing the death of his ex-lover, are in possession of a compromising photo, which would seriously jeopardize his whole life. This is 1961 England, where homosexual relationships, even if not public, were still punished by law. But the drama narrated by the film is above all that of a man who recognizes his drives and at the same time would like to eradicate them from his life, in order to re-establish, first and foremost, the relationship with his wife, whom he loves and from whom he is loved with support and understanding, against the background of a socio-cultural context still refusing to recognize diversity and which opens the blind alley of "masking" as the only way, albeit ineffective, to survive an intolerable sense of shame and inadequacy.*



Victim (di/by Basil Dearden, GB 1961)

E' interessante notare come, ben prima che l'omosessualità diventasse argomento esplicito di tanti film, il cinema abbia saputo rappresentare la minaccia di questa condizione persino nei contesti più difficili, come quello militare, in cui il ruolo maschile "classico" trova di solito la sua affermazione più decisa e più stabile. Due film quasi coevi mettono in scena la crisi della figura maschile messa di fronte ad una situazione che riesce difficile, se non impossibile, gestire secondo le regole del sistema patriarcale, per di più secondo le rigide regole dell'istituzione militare. In *Riflessi un occhio d'oro*, un maggiore dell'esercito (Marlon Brando), impotente e segretamente omosessuale, è ossessionato da un'idea di purezza e di innocenza che gli è di fatto negata, e si fa coinvolgere in una trama di passioni e di ambiguità che lo portano ad uccidere un soldato che si è innamorato di sua moglie (Elizabeth Taylor), la quale è invece l'amante di un collega colonnello. Il film mette quindi in scena ben più di una singola ambiguità: di fatto, è un'intera mini-società, stretta entro i ferrei limiti delle regole sociali, a soffrire delle proprie pulsioni, cui non sa resistere, innescando così, tra passioni inconfessate, desideri repressi e voglia di andare fino in fondo, una spirale di violenza che sfocia nella tragedia.

*It is interesting to note how, well before homosexuality became the explicit topic of many films, cinema has been able to represent the threat of this condition even in the most difficult contexts, such as the military one, in which the "classic" male role usually finds his most decisive and more stable statement. Two almost coeval films stage the crisis of the male figure faced with a situation that is difficult, if not impossible, to manage according to the rules of the patriarchal system, moreover according to the rigid rules of the military institution. In Reflections in a golden eye, an army major (Marlon Brando), helpless and secretly homosexual, is obsessed with an idea of purity and innocence that is denied to him, and gets involved in a plot of passions and ambiguity that leads him to kill a soldier who has fallen in love with his wife (Elizabeth Taylor), who is in fact the lover of a colleague. The film therefore stages much more than a single ambiguity: it is an entire mini-society, within the iron limits of the social rules, to suffer from its drives, to which it cannot resist, thus triggering, between unspoken passions, repressed desires and willingness to go all the way, a spiral of violence that leads to tragedy.*



Riflessi in un occhio d'oro/*Reflections in a golden eye* (di/by John Huston, USA 1967)

L'altro film ambientato in un ambiente militare, ma anche, come il precedente, in un periodo - gli anni '60 del secolo scorso - che cominciava a mostrare i segni di una nuova sensibilità, è *Il sergente*, storia di un

*The other film set in a military environment, but also, like the previous one, in a period - the 1960s - which was beginning to show the signs of a new sensitivity, is The sergeant, the story of a man (Rod Steiger) who, in love with a soldier,*

militare (Rod Steiger) che, innamoratosi di un soldato, non riesce a strapparla dalla fidanzata e, dopo una specie di drammatico *coming out* in un bar, trovatosi ormai incapace di reggere, non tanto il rifiuto del soldato quanto la drammatica ambiguità che gli capita di dover vivere, finirà per spararsi con l'arma che l'istituzione stessa gli ha fornito. Ancora una volta, dunque, non c'è speranza di riscatto nè di liberazione in queste figure maschili che si trovano a dover far fronte loro malgrado all'impossibilità di restare inseriti in un sistema di regole interiori, prima ancora che sociali o militari.

*cannot tear him off his girlfriend and, after a kind of dramatic coming out in a bar, finds himself incapable of enduring, not so much the refusal of the soldier as the dramatic ambiguity that he happens to have to live. He will end up shooting himself with the weapon that the institution itself has provided him with. Once again, therefore, there is no hope of redemption nor of liberation in these male figures who find themselves having to face the impossibility of remaining part of a system of rules.*



Il sergente/*The sergeant* (di/by John Flynn, USA 1968) - Film completo in inglese con sottotitoli/*Full film*

## 6. *La condanna della donna (e dell'uomo)*

Nel corso della sua storia il cinema ha saputo rappresentare le storture del sistema patriarcale, che, come abbiamo visto, possono portare a conseguenze anche tragiche sia le figure femminili che quelle maschili. Ciò è stato particolarmente evidente nei momenti di tensione sociale e di cambiamento nei modelli economici e socioculturali, in cui i ruoli di donne e uomini venivano messi in discussione, anche se non esplicitamente (ma il cinema è naturalmente maestro nel rendere rappresentabili, e dunque visibili, anche processi che attraversano le società senza che siano immediatamente riconoscibili e gestibili dalle società stesse). E' il caso, ad esempio del film noir, che non a caso veniva a maturazione proprio durante gli anni della Seconda Guerra Mondiale, e in quelli immediatamente successivi. Lo shock provocato da un'economia di guerra, in cui gli uomini al fronte venivano

## 6. **Men's (and women's) downfall**

*During its history, cinema has been able to represent the distortions of the patriarchal system, which, as we have seen, can also lead both female and male figures to tragic consequences. This was particularly evident at times of social tension and change in economic and socio-cultural models, in which the roles of women and men were questioned, even if not explicitly (but, on the other hand, consider cinema's mastery in conveying representations of processes that society itself cannot immediately recognize, let alone manage or come to terms with). This is the case, for example of the film noir, which not surprisingly came to flourish during the years of the Second World War, and in those immediately following. The shock caused by a war economy, in which men at the front were often replaced by their women in the workplace, deeply*

spesso rimpiazzati dalle loro donne sui luoghi di lavoro, incise profondamente sull'immagine della donna come entità dedicata esclusivamente alla casa e alla famiglia, e al loro ritorno gli uomini si trovarono a far fronte ad una situazione che metteva in discussione proprio una delle basi del sistema patriarcale - tra cui una perdita del ruolo e dello status maschile a causa della minaccia rappresentata da una donna che ora pretendeva qualcosa di più e di diverso; e, naturalmente, la risposta dell'uomo, che tendeva a riaffermare i valori più tradizionali.

*affected the image of the woman as a dedicated entity fully devoted to home and family, and on their return men found themselves dealing with a situation that questioned one of the foundations of the patriarchal system - including a loss of the male role and status due to the threat represented by a woman who now demanded something more and different; and, in addition, the response of men, who tended to reaffirm the more traditional values.*

Nei film noir la minaccia, esistenziale prima ancora che economica e sociale, è rappresentata dalla figura della *femme fatale*, una donna bellissima e senza scrupoli, che usa l'attrazione che esercita sull'immaginario maschile come arma per poter irretire l'uomo e renderlo complice dei suoi piani delittuosi, fino alle estreme conseguenze, che, si noti bene, portano generalmente alla rovina questa coppia di esseri che si autodistruggono vicendevolmente. Famosissima è rimasta, ad esempio, la *femme fatale* di uno dei primi (e più articolati) veri film noir americani, *La fiamma del peccato*, in cui un assicuratore (Fred McMurray) si lascia irretire dal piano criminale di una donna (Barbara Stanwyck) per uccidere il marito di lei e intascarne la corposa assicurazione sulla vita. "Non ho avuto i soldi e non ho avuto la donna", dice l'uomo all'inizio del film, prima di cominciare un lungo *flashback*. Questi rapporti quasi morbosi, in cui la famiglia classica è inesistente, sono destinati al fallimento, e la tragedia finale coinvolge entrambi, anche perchè nessuno si fida di nessuno, il doppio gioco, la manipolazione e l'inganno sono sempre dietro l'angolo, e l'ambizione, innanzitutto femminile, trascina alla rovina sia la donna che l'uomo.

*In film noir the threat, which is existential even more than economic and social, is represented by the figure of the femme fatale, a beautiful and unscrupulous woman, who uses the attraction she exerts on the male imagination as a weapon in order to be able to ensnare the man and make him an accomplice of her criminal plans. Such plans generally bring the couple to ruin and self-destruction, thus reaffirming the "right" and "natural" state of things. One of the most notorious femmes fatales appears in one of the first (and fully developed) American film noir, Double indemnity, in which an insurer (Fred McMurray) becomes the accomplice of the criminal plan of a woman (Barbara Stanwyck) to kill her husband and enjoy his life insurance. "I didn't get the money and I didn't get the woman," says the man at the beginning of the film, before starting a long flashback. These almost morbid relationships, in which the classic family is non-existent, are doomed to failure and the final tragedy involves both parties, since nobody trusts anyone, manipulation and deception haunt relationships, and the feminine ambition drags both woman and man to the final ruin.*



La fiamma del peccato/*Double indemnity* (di/by Billy Wilder, USA 1944)

La stessa parabola (auto)distruttiva è magnificamente rappresentata in *Niagara*, in cui troviamo una splendida Marilyn Monroe, che, al suo primo grande successo, interpreta un personaggio che non si direbbe nelle sue corde abituali, cioè proprio quello della *femme fatale*. La donna è sensuale e ammaliatrice, suo marito (Joseph Cotten) è tornato con gravi turbe psichiche dalla guerra di Corea, e dunque abbiamo ancora una volta una coppia ferita e fragile, cui mal si addicono le ferree leggi del patriarcato. La donna infatti si fa presto un amante, pensa di uccidere il marito, solo per scoprire che il morto è il suo amante - da cui la vendetta del marito e l'inevitabile punizione della donna. Una formula drammatica che rende bene il disorientamento di valori che in quegli anni del secondo dopoguerra sembrava innestarsi su tante storie individuali. Lungi dall'essere casalinga, moglie e madre ideale, la donna è in realtà pur sempre "oggetto dello sguardo maschile" e diventa soggetto solo nel senso di lasciare libero sfogo alle sue passioni e pianificare il delitto come distruzione della coppia borghese - anche se alla fine questo suo ruolo attivo, seppur totalmente negativo, porta inevitabilmente alla sua rovina, la "giusta" punizione per aver sovvertito i valori che regolano l'istituzione familiare, e con essa la società tutta.

*The same self-destructive route is magnificently represented in Niagara, in which we find a splendid Marilyn Monroe, who, in her first great role, plays a character who is not precisely the one she would then excel in. The woman in this case is a kind of femme fatale - sensual to enchanting: her husband (Joseph Cotten) has returned from the Korean war with serious psychic disorders, and therefore we once again have a wounded and fragile couple, hardly able to endure the rigid laws of Patriarchy. As a matter of fact, the woman soon gets a lover, thinks of killing her husband, just to find out that the dead man is really her lover - hence the revenge of her husband and the inevitable punishment of the woman. A dramatic formula that well translates the disorientation of values that in those post-war years seemed to be grafted on many individual stories. Far from being a housewife, an ideal wife and mother, the woman is actually always "the object of the male gaze" and becomes an active subject only when she chooses to give in to her passions and plan the crime as the destruction of the bourgeois couple - even if this active, albeit totally negative, role inevitably leads to her ruin, the "right" punishment for having subverted the values that regulate the family institution, and with it society as a whole.*



*Niagara* (di/by Henry Hathaway, USA 1953)

Il tema della *femme fatale*, sempre correlato al tema dell'uomo debole e incapace di resisterele, ha continuato per decenni ad alimentare le trame di molti film noir: si pensi solo alle tre versioni di *Il postino suona sempre due volte*, in cui in cui un uomo, ancora una volta, cede alle lusinghe di una donna: insieme pianificano l'omicidio del marito di lei, e sembrano all'inizio "farla franca" - senonchè il destino si ripresenta sempre una seconda volta per esigere il

*The theme of the femme fatale, always related to the theme of the weak man who is unable to resist her, continued for decades to feed the plots of many film noir: consider the three versions of The postman always rings twice, in which A man, once again, gives in to a woman's flattering practices: together they plan the murder of her husband, and they seem at the beginning "to make it" - but destiny, as always, reappears a second time to demand justice, and the new couple, built on the revolt*

moltolto, e la nuova coppia, edificata sulla rivolta alle convenzioni della famiglia tradizionale e in spregio ai valori sottostanti quelle convenzioni, deve alla fine pagare per la minaccia che simili deviazioni rappresentano per la società. E ancora una volta, la tragedia finale coinvolge sia la donna che l'uomo, l'una colpevole di uscire dai suoi ruoli più tradizionalmente radicati con la forza del suo erotismo, l'altro colpevole di non aver retto le lusinghe di queste nuove *femmes fatales*, manifestando così tutta la sua debolezza e incapacità di svolgere, anche lui, il rigido ruolo che il sistema gli riserva.

*to the conventions of the traditional family and in defiance of the values below those conventions, must eventually pay for the threat that similar deviations represent for society. And once again, the final tragedy involves both the woman and the man, the former guilty of getting out of her more traditionally rooted roles with the strength of her eroticism, the latter guilty of giving in to the flattering strategies of the femme fatale, thus exposing all his weakness and inability to play the rigid role that the system demands of him.*



Il postino suona sempre due volte/*The postman always rings twice* (di/by Bob Rafelson, USA 1981) - Versione più recente/*Most recent version*

L'onda lunga del film noir arriva fino agli anni '80 del secolo scorso, con una nuova ondata di film "neo-noir", che aggiornano ma in parte anche modificano il tema della condanna della donna. Esempio è rimasto *Attrazione fatale*, in cui un procuratore legale (Michael Douglas) paga un prezzo altissimo per l'avventura di una notte con una donna (Glenn Close), che si rivela essere possessiva, ossessiva e di fatto folle prevaricatrice. Ancora una volta, la debolezza dell'uomo, che non sa resistere al fascino malsano della *femme fatale*, è il punto di partenza per i danni che deve subire, innanzitutto, la famiglia dell'uomo stesso - la *femme fatale* finisce dunque per rappresentare sia il catalizzatore di tutte le paure del maschio nei confronti della minaccia femminile, sia l'elemento disturbante di un ordine sociale (il sistema patriarcale, appunto) che viene così sovvertito, con conseguenze inevitabili.

*The long wave of the film noir reached the 1980s, with a new wave of "Neo-noir" films, which updated but partly also modified the theme of the woman's condemnation. A well-known example is Fatal attraction, in which a legal prosecutor (Michael Douglas) pays a very high price for the adventure of a night with a woman (Glenn Close), who proves to be possessive, obsessive and in practice a crazy prevaricator. Once again, the weakness of the man, who cannot resist the unhealthy charm of the femme fatale, is the point of departure for the damage that must suffer, first and foremost, the man's family - the femme fatale therefore ending up representing both the catalyst of all the fears of the male towards the female threat, and the disturbing element of a social order (the patriarchal system) which is thus subverted, with unavoidable consequences.*



Attrazione fatale/*Fatal attraction* (di/by Adrian Lyne, USA 1987)

La trasgressione si paga, ma se in *Attrazione fatale* l'uomo riesce, sia pure *in extremis*, ad eliminare il mostro della *femme fatale*, in altri casi quegli stessi anni '80 mostrano anche qualche alternativa. L'edonismo e il cinismo dell'epoca lasciano infatti le loro tracce in film in cui la donna, alla fine, se ne va col suo bel bottino in denaro, dopo aver turlupinato il malcapitato di turno, che a volte finisce addirittura per essere punito al suo posto - una variazione inquietante, che dice molto sull'evolversi dei costumi, sessuali e di genere, pur all'interno di un sistema patriarcale che rimane sostanzialmente intatto. E' il caso di *Brivido caldo*, in cui l'erotismo patinato dei due amanti (Kathleen Turner e William Hurt) non è solo il segno del passare del tempo e dell'allentamento dei vincoli censori, ma è ancora la chiave di volta di un rapporto trasgressivo morboso e torbido, che di fatto però è solo la copertura di un disegno omicida della donna. Questa volta però il gioco in cui la donna coinvolge l'uomo, fino a farlo condannare per l'omicidio del di lei marito, finisce con il successo del piano femminile - e mentre lei alla fine si gode la ritrovata libertà che le concede il malloppo di cui è venuta in possesso, lui, nella cella del suo carcere, scopre tutta la macchinazione di cui è stato vittima. Film come questi, che sembravano mettere in discussione, almeno superficialmente, l'efficienza del sistema patriarcale, celavano in realtà nuovi tratti misogini e anti-femministi, anche in risposta a quelle (non troppo velate) minacce al sistema che il femminismo e la contestazione degli anni '60 e '70 avevano portato avanti, con elementi di nuove consapevolezza.

*Transgression must be paid a high price, but if in Fatal attraction the man succeeds, albeit in extremis, to eliminate the monster/femme fatale, in other cases those same 1980s also showed interesting alternatives. The hedonism and cynicism of the time leave their traces in films in which the woman eventually leaves the stage alone with her cash booty, with the man sometimes even ending up being punished in her place - a disturbing variation, which says a lot about the evolution of sexual and gender roles, despite a patriarchal system that remains substantially intact. This is the case of Body heat, in which the glossy eroticism of the two lovers (Kathleen Turner and William Hurt) is not only the sign of the passage of time and the changes in censorship constraints, but is still the keystone of a morbid transgressive relationship, which, however, only hides the woman's murderous plan. This time, however, the game in which the woman involves the man, finally having him condemned for the murder of her husband, ends with the success of the woman's plan - and while she eventually enjoys her new-found freedom thanks to the money involved, the man discovers all the machination he was a naive victim of. Films like these, which seemed to question, at least superficially, the efficiency of the patriarchal system, actually hid new misogynist and anti-feminist traits, also in response to those (not too veiled) threats to the system that the new awareness of feminism waves of the 1960s and 1970s had brought about.*



Brivido caldo/*Body heat* (di/by Lawrence Kasdan, USA 1981)

### 7. *Le (dolorose) crisi del patriarcato*

Di fronte alle "crisi" del sistema patriarcale, spesso solo accennate e implicite nelle trame dei film che abbiamo esaminato nei paragrafi precedenti, elementi di crisi più profondi, meno superficiali e spesso anche rappresentati in modo piuttosto esplicito hanno segnato la storia del cinema con immagini forti e con personaggi che, fuori dai toni a volte concitati del melodramma e del film noir, hanno saputo incidere più a fondo nel disagio, esistenziale ma nel contempo socio-culturale, cui venivano esposti donne e uomini, non più soltanto succubi di un sistema ingiusto, ma spesso disorientati e smarriti proprio per il venir meno delle certezze che il sistema, nella sua rigidità, poteva garantire. Ciò che rende queste figure femminili e maschili così interessanti, e così lontane da stereotipi di ogni tipo, è proprio il venir meno delle certezze di un mondo passato che cambia, si evolve, e che, pur mantenendo in vita le regole patriarcali, apre squarci di novità, ma anche di disorientamento, nei membri più fragili di una società non più così monolitica - una società che in momenti di crisi si rivela incapace di "far funzionare il mondo" soltanto secondo routine consolidate e più o meno passivamente accettate.

Due film quasi contemporanei, apparsi a metà degli anni '50, danno voce, in modi totalmente diversi, a questi segnali di inquietudine attraverso personaggi tormentati, che nei rispettivi contesti di vita non trovano più motivi e forze per reggere le tensioni della vita quotidiana. Da una parte, *La valle dell'Eden*, il primo film da protagonista per James Dean; dall'altra, un melodramma, *Come le foglie al vento*, di Douglas Sirk. *La valle dell'Eden* è ambientato in California nel 1917, proprio nel momento in cui gli USA stavano per entrare nella prima guerra mondiale, ma con tematiche e modelli stilistici che lo rendono capace di mettere in scena conflitti ben più contemporanei. Cal (James Dean) è un adolescente trascurato dal padre puritano, che gli preferisce il fratello

### 7. Patriarchy's (painful) crises

*Faced with the "crisis" of the patriarchal system, often only mentioned and implicit in the plots of the films that we have examined in the previous paragraphs, deepest, less superficial and often more explicit elements of crisis have also marked the history of cinema. Strong images and well-defined characters, beyond the sometimes overly excited tones of melodrama and film noir, have staged the existential, but at the same time socio-cultural, discomfort to which women and men were exposed, no longer just victims of an unjust system, but often disoriented owing to the loss of the certainties that the system, in its rigidity, could guarantee. What makes these female and male figures so interesting, and far from all kinds of stereotypes, is precisely the loss of the certainties of a past world that is now changing and evolving. This world, while maintaining the patriarchal rules, opens glimpses of novelty, but also of disorientation, in the most fragile members of a society that is no longer so monolithic - a society that in times of crisis proves to be incapable of providing safety and comfort according to well-consolidated and more or less passively accepted routines.*

*Two almost contemporary films, which appeared in the mid -1950s, give voice, in totally different ways, to these signs of restlessness through tormented characters, who in their respective life contexts no longer find reasons and forces to endure the tensions of everyday life: on the one hand, *East of Eden*, the first film which saw James Dean as the main character; on the other hand, a melodrama, like *Written on the wind*, by one of the most important directors of the Hollywood melodramas, Douglas Sirk.*

*East of Eden is set in California in 1917, just when the USA were about to enter the First World War, but with stylistic themes and models that enable the staging of far more contemporary conflicts. Cal (James Dean), a teenager neglected by his puritan father, who prefers his older brother, discovers that his*

maggiore, e che scopre che la madre, fatta passare per morta, risiede in una città vicina e lavora come tenutaria di una casa di appuntamenti. La tragedia di Cal è stretta tra il suo carattere ipersensibile e introverso e il rifiuto da parte della famiglia. Dunque è ancora una volta la famiglia, come centro vitale e nucleo fondante della società, ad essere in crisi, e il giovane Cal, che pure vorrebbe a tutti i costi poter contare sull'affetto e la stima dei genitori, si ritrova abbandonato a se stesso, senza una vera prospettiva di sviluppo, e per di più in un contesto economico e sociale che vieta ogni sguardo di speranza verso il futuro. La tragedia di Cal è dunque sia esistenziale che sociale, ed è una spia più che evidente di un modello patriarcale in piena crisi.

Una situazione simile era stata già messa in scena da Dean nel pressochè coevo *Gioventù bruciata*: ancora un adolescente tormentato, ancora una famiglia benestante, ma questa volta il contesto è contemporaneo: questo giovane non avrebbe, in superficie, nulla di cui lamentarsi - è dunque un "ribelle senza causa" (come dice il titolo originale), ma le cause del suo disagio sono d'altronde ben evidenti: il padre ha perso l'autorità della sua figura ed è succube della moglie; entrambi i genitori sono incapaci di fornire affetto, sicurezza ed equilibrio; e persino i coetanei del ragazzo, con i quali sembra poter costruire una specie di "famiglia alternativa", non riescono, in un contesto sociale già intriso di violenza, a colmare le sue lacune affettive. Di nuovo segnali chiari e forti di una crisi del sistema patriarcale, che dallo sfacelo della famiglia porta le nuove generazioni verso l'autodistruzione.

*mother, believed dead, lives in a nearby city and works as the "maitresse" of a whorehouse. Cal's tragedy is set between its hypersensitive and introverted character and the refusal by his family. So it is once again the family, as a vital centre and the founding nucleus of society, to show the signs of a severe crisis, and the young Cal, who strives for his parents' affection and esteem, finds himself stranded, without a true perspective of development, and moreover in an economic and social context that prohibits any kind of hope towards the future. Cal's tragedy is therefore both existential and social, and is a more than evident sign of a patriarchal model in full crisis.*

*A similar situation had already been staged by Dean in the almost coeval Rebel without a cause: still a tormented teenager, still a wealthy family, but this time the context is contemporary. The young protagonist would not have, on the surface, anything to complain about - he is therefore a "rebel without cause", but the reasons for his discomfort are clearly shown: his father has lost the authority of his figure and is wholly dependent on his wife; both parents are unable to provide affection, security and balance; and even the boy's peers, with whom he tries hard to build a kind of "alternative family", fail to fill his emotional gaps in a social context where violence dominates - once again, clear and strong signals of a crisis of the patriarchal system, in which the breakdown of the traditional family forces the new generations to self-destruction.*



La valle dell'Eden/*East of Eden* (di/by Elia Kazan, USA 1955)



*Gioventù bruciata/Rebel without a cause* (di/by Nicholas Ray, USA 1955)

L'anno seguente, *Come le foglie al vento* metteva in scena una vicenda completamente

*The following year, Written on the wind* staged a completely different story, yet in a

diversa, eppure in un certo senso complementare. Figli di un ricco petroliere texano, Kyle (Robert Stack) e sua sorella Marylee (Dorothy Malone) sono entrambi incapaci di costruire relazioni affettive: alcolizzato e (forse) impotente lui, spensierata ma lucidamente amorale lei. Vorrebbero amare ma non sanno come farlo, prigionieri delle proprie debolezze, e si salvano solo un amico e collega di Kyle, Mitch (Rock Hudson) e la sua donna, Lucy (Lauren Bacall), figure più realistiche, ragionevoli e in fondo pronte ad una vita borghese più "normale". La resa dei conti finale è emblematica della crisi che anche questa famiglia sta attraversando: Kyle muore, e mentre Mitch e Lucy se ne vanno a costituire quella coppia corretta che li accetterà in un mondo violento, l'ultima inquadratura ci mostra Marylee, sola e disperata, seduta alla scrivania del defunto padre, con in mano un modellino di un pozzo di petrolio e alle spalle il ritratto del padre. Anche questa volta il sistema patriarcale ha, sia pure ambigualmente, mostrato le sue falle: fuori dalle regole di questo sistema c'è il caos, morale, affettivo, sociale - e la riprova è la "nuova coppia" di Mitch e Lucy, che riconfermano invece le regole di buon funzionamento di una famiglia e di una società.

*certain sense a complementary one. The children of a rich Texan oil tycoon, Kyle (Robert Stack) and his sister Marylee (Dorothy Malone) are both unable to build emotional relationships: he is an alcoholic and (perhaps) impotent, she is carefree but lucidly amoral. As prisoners of their weaknesses, they would like to love but do not know how to do it, and only a friend and colleague of Kyle's, Mitch (Rock Hudson) and his woman, Lucy (Lauren Bacall), are more realistic figures, basically ready for a more "normal" bourgeois life. The final scene is emblematic of the crisis that this family is going through: Kyle dies, and while Mitch and Lucy go away to form that "normal" couple who will accept them in a violent world, the last shot shows us Marylee, alone and desperate, sitting at the desk of her deceased father, holding a model of an oil well, while behind her the portrait of the father looks down on her. This time, too, the patriarchal system has, albeit ambiguously, shown its flaws: outside the rules of this system there is chaos - moral, emotional, social - and proof is the "new couple" (Mitch and Lucy), who stand in recognition of the rules for the proper functioning of a family and a society.*



Come le foglie al vento/*Written on the wind* (di/by Douglas Sirk, USA 1956)

Le contraddizioni del patriarcato diventano più esplicite verso la metà degli anni '60 e nel decennio successivo, ossia nel periodo che vide crescere ed affermarsi quella che fu chiamata la "Nuova Hollywood": nuovi registi, nuovi interpreti, nuove tematiche (con trattamenti del sesso e della violenza ora resi più realistici ed espliciti dal venir meno del Codice censorio Hays), e sullo sfondo, da una parte, i nuovi assetti economico-finanziari di Hollywood, e dall'altra, nuovi pubblici capaci di intercettare le ansie di contestazione e rinnovamento dello stesso periodo. *Il laureato* è stato uno dei

*The contradictions of patriarchy become more explicit in the mid -1960s and in the following decade, that is, with the so-called "New Hollywood" which introduced : new directors, new interpreters, new themes (with the treatment of sex and violence now made more realistic and explicit by the end of the Hays censorship code). In the background were, on the one hand, the new economic-financial structures of Hollywood, and on the other, new audiences able and willing to intercept the anxieties and progressive ideals of the same period. The*

capostipiti di questa nuova stagione, che vedeva da una parte, di nuovo, le ricche famiglie borghesi ormai incapaci di mantenere anche solo formalmente il "decoro" e la "rispettabilità" tradizionali, e dall'altra un post-adolescente confuso, insicuro, ma pronto a rompere le regole sociali per affermare una reazione, anzi, una rivolta individuale, coraggiosa ma senza reali prospettive. Ben (Dustin Hoffman), fresco di ritorno dal college, viene sedotto dalla matura Signora Robinson (Anne Bancroft), amica dei suoi genitori, e ne diviene l'amante; senonchè l'incontro con la figlia dei Robinson, Elaine (Katharine Ross), di cui si innamora, farà saltare tutti gli equilibri. Le carte verranno tutte scoperte, Elaine verrà costretta a sposarsi con il suo fidanzato ufficiale ... ma appena pronunciato il fatidico sì, ecco arrivare Ben, che strappa l'amata dalle braccia del marito, blocca la porta della chiesa (simbolicamente, con una croce!) e se la porta via in autobus ... La famiglia è ormai ridotta ad un simulacro di ipocrisia e di corruzione, ma nella sua caduta rovinosa che cosa ha lasciato ai suoi figli? La possibilità di ribellarsi, anche nelle forme più plateali - ma gli sguardi di Ben ed Elaine sull'autobus, diretti verso la macchina da presa piuttosto che l'uno verso l'altra, lasciano un profondo senso di inquietudine: sappiamo cosa essi lasciano dietro di loro, ma non sappiamo con che cosa verrà rimpiazzato ...

*graduate was one of the harbingers of this new season, featuring two rich bourgeois families now unable to maintain, even formally, their traditional "respectability", and a confused, insecure "post-teenager", ready to break the social rules to affirm a reaction, indeed, an individual revolt, with courage but, at the same time, without any real prospects. Ben (Dustin Hoffman), fresh from college, is seduced by the mature Mrs. Robinson (Anne Bancroft), a friend of her parents', and becomes her lover - only to discover, when he meets the Robinson's daughter, Elaine (Katharine Ross), that he is also ready to fall in love. Thus the balance will soon be lost, Elaine will be forced to get married with her official boyfriend ... but no sooner has the ceremony ended than Ben tears her beloved from her husband's arms, blocks the church door (symbolically, with a cross!) and takes her away by boarding a bus. The traditional family is now reduced to a simulacrum of hypocrisy and corruption, but in its ruinous fall what has it left to its children? Perhaps the possibility of a rebellion, even in the most blatant forms - but as Ben and Elaine look towards the camera rather than towards each other, we are left a deep sense of restlessness: we know what they leave behind them, but we don't know what its replacement will be ...*



Il laureato/*The graduate* (di/by Mike Nichols, USA 1967)

Nel decennio successivo, sull'onda delle contestazioni generali e dei movimenti femministi, la crisi del sistema patriarcale assume toni più realistici e precisi, anche di fronte ad un pubblico che si è abituato presto ad accettare (se non ad apprezzare sino in fondo ...) le nuove sfide che si presentano rispetto ai ruoli delle figure femminili e maschili. Esempio in questo senso è *Kramer contro Kramer*, quasi un manuale dello sfascio

*In the following decade, in the wake of global protest and feminist movements, the crisis of the patriarchal system takes on more realistic and precise tones, even in the eyes of an audience that has soon got used to accepting (if not appreciating) the new challenges that involve the roles of female and male figures. Exemplary in this sense is Kramer vs Kramer, almost a manual of the family breakdown and of the chaos that*

familiare e del caos che ne deriva. La sera in cui Ted (Dustin Hoffman) torna a casa tutto contento ad annunciare una sua promozione professionale, trova la moglie (Meryl Streep) in procinto di lasciarlo per andare a vivere con un'altra donna (altro segno dei tempi). A Ted non rimane che cercare disperatamente di conciliare il lavoro con la cura del figlio di pochi anni - mentre comincia a riflettere e prendere consapevolezza della sua ossessione per la carriera e della sua contemporanea mancanza di comprensione per le ambizioni della moglie. I nuovi ruoli di professionista e di padre non sono facili da conciliare, e il risultato sarà che verrà licenziato, proprio alla vigilia dell'udienza in tribunale in cui la moglie chiederà l'affido del figlio ... Un drammatico spaccato della famiglia americana-modello, ora in preda ad una crisi profonda di valori e di aspettative, in cui i capisaldi del patriarcato (l'uomo che lavora, la moglie che si prende cura dei figli, e così via) non reggono più di fronte alle minacce provenienti da quello stesso sistema produttivo che vede la carriera e il denaro come unici metri di giudizio, tale da calpestare i sia pur legittimi diritti alla maternità (ed anche, per una volta, alla paternità!) - e alla vigilia di un rafforzamento delle euforiche politiche liberiste reaganiane, che avrebbero aggiunto cinismo, individualismo ed edonismo ad un sistema sociale e culturale sempre più in crisi.

*derives from it. On the evening when Ted (Dustin Hoffman) happily gets home to announce his professional promotion, he finds his wife (Meryl Streep) about to leave him to go to live with another woman (another sign of the times). Ted is left with no option but desperately trying to reconcile his job and his new tasks - mainly taking care of his six-year-old son - although he also starts to reflect on and become aware of his obsession with his career and his lack of understanding for his wife's ambitions. His new roles as a "yuppie" and as a father are not easy to reconcile, and the result will be that he will be fired, on the eve of the court hearing when his wife will demand custody of their son ... a dramatic cross-section of the American family model, now in the grip of a deep crisis of values and expectations, in which the cornerstones of patriarchy (the working man, the caring wife, and so on) do not longer hold up in the face of the threats from that same production system that sees career and money as the only values of reference - jeopardizing the legitimate rights to motherhood (and also, for once, to fatherhood!). All this, on the eve of a strengthening of Ronald Reagan's liberal policies, which would soon add cynicism, individualism and hedonism to a social and cultural system already facing a deep crisis.*



Kramer contro Kramer/*Kramer vs Kramer* (di/by Robert Benton, USA 1979)

La crisi della coppia (e del suo tradizionale correlato borghese, il matrimonio) ha continuato a segnare molte storie sugli schermi degli ultimi decenni. A titolo di esempio, in *Luna di miele* (un titolo già ammiccante ...) vengono messe a confronto due coppie a bordo di una nave da crociera. La prima coppia è la tradizionale coppia borghese ben integrata, anche se palesemente annoiata dalla *routine*; la seconda coppia mette invece in scena l'unione di un marito su una sedia a rotelle (altro

*The crisis of the couple (and its traditional correlated bourgeois recognition - marriage) has continued to mark many stories on the screens of the last decades. By way of example, two couples on board a cruise ship are compared in Bitter Moon. The first couple is the traditional well-integrated bourgeois couple, even if clearly bored by the routine; the second couple sees the union of a wheelchair-bound husband (another symbol of discomfort) and his disturbed wife. The*

simbolo di disagio) e della sua conturbante moglie. Il contrasto tra le due coppie è esacerbato dal racconto iperrealistico che il marito della seconda fa delle sue esperienze di amore sadomaso, di fatto spingendo la moglie nelle braccia del marito della prima coppia. Ma non è finita: anche la moglie della prima coppia finirà sedotta dalla nuova "femme fatale" pronta a praticare ogni sorta di nuove esperienze, fino alla (prevista) tragedia finale. Un gioco al massacro, come è spesso nelle corde del regista Polanski, che mette a nudo tanto la concezione romantica dell'amore (cara anche a una parte del sistema patriarcale, che si rivela in realtà un rapporto di potere e sopraffazione, quanto la fragilità e l'inconsistenza della coppia borghese, e la superficialità della cosiddetta "normalità".

*contrast between the two couples is exacerbated by the hyper-realistic story that the handicapped husband tells about his experiences of sadomasochistic love, then pushing his wife into the arms of the first couple's husband. But this is not the whole story: even the wife of the first couple will end up seduced by the new "femme fatale" ready to try out all sorts of new experiences, up to the (planned) final tragedy. A "massacre game", often staged in the films by director Roman Polanski, who exposes both the romantic conception of love (often also included as part of the patriarchal system), which actually reveals itself as a power relationship, and the fragility and inconsistency of the bourgeois couple, as well as the superficiality of the so-called "normality".*



Luna di miele/*Bitter moon* (di/by Roman Polanski, Francia/France-GB 1992)

Ben più sottile e stratificato è il disagio della coppia di *Revolutionary Road*, che sposta indietro la sua storia nel Connecticut degli anni '50, dunque in un periodo, che, come abbiamo visto, già era stato interpretato dal cinema come momento di "crisi". Anche in questo caso, le rigide regole del patriarcato, con il marito in carriera e la moglie devota moglie e madre casalinga, sono messe in discussione proprio perchè i personaggi non si trovano a loro agio in questi ruoli così prefissati, ma nello stesso tempo non hanno il coraggio di ribellarvisi. La coppia in questione, Frank (Leonardo DiCaprio) e April (Kate Winslet) e i loro due figli ci vengono presentati come famiglia in apparenza tranquilla, anche se ben presto si affacciano i sussulti dell'anticonformismo: April, in particolare, ha voglia di un cambiamento e di realizzare i suoi sogni personali andando a vivere a Parigi - ma Frank, dopo un'iniziale reazione di ottimismo, finisce per cedere alle richieste del lavoro e della carriera, e April cade in uno stato depressivo. Anche la sua

*The discomfort and dissatisfaction of the couple in Revolutionary Road, set in 1950s Connecticut, are much more subtle and intricate. This is a period, which, as we have seen, had already been interpreted by the cinema as a moment of "crisis". In this case, too, the rigid rules of patriarchy, with the classical union of a career-bound husband and a home-bound wife and mother, are questioned precisely because the characters are not at ease in these roles, but at the same time do not have the courage to rebel. The couple in question, Frank (Leonardo DiCaprio) and April (Kate Winslet) and their two children are represented as a happy family in an apparently quiet environment, even if anticonformist forces are soon revealed: April, in particular, is in desperate need of a change and starts talking about realizing her personal dreams by going to live in Paris - but Frank, after an initial optimistic reaction, ends up surrendering to the needs of his work and career, causing April to fall into a depressive state. Even her new prospective*

nuova maternità non sarà in grado di evitarle la tragedia finale. Dunque un ritratto cupo e senza speranza di come le ferree regole della famiglia borghese riescono a frustrare ogni altra ambizione, per cui i personaggi imboccano quasi senza rendersene conto la via della rassegnazione e dell'impotenza, e una dolorosa constatazione dell'impossibilità di ogni ribellione e di ogni alternativa.

*motherhood will not be enough to avoid the final tragedy. The film stages a dark and hopeless portrait of how the iron rules of the bourgeois family manage to frustrate any other ambition, so that the characters helplessly slide towards resignation and impotence, almost without realizing it - a painful observation of the impossibility of any rebellion and of any alternative.*



Revolutionary Road (di/by Sam Mendes, USA/GB 2008)

Ancora più recentemente, e ormai in pieno 21° secolo, gli insanabili contrasti all'interno di una coppia, che non riesce a conciliare le ambizioni personali di ciascuno con le pur sempre rigide maglie in cui il "sistema famiglia" stringe sia la donna che l'uomo, sono al centro di *Storia di un matrimonio*. Siamo ormai di fronte a coppie in cui entrambe le parti svolgono lavori ambiziosi, che apparentemente vengono riconosciuti come importanti da entrambi, ma che sollevano conflitti sempre più evidenti e sempre più insanabili. A New York, Charlie (Adam Driver) è un affermato regista teatrale, e sua moglie Nicole (Scarlett Johansson), recita nella sua compagnia. Ma capiamo subito che Charlie è di fatto egocentrico, e la crisi non tarda a scoppiare quando Nicole accetta di girare una serie TV a Los Angeles. All'inizio la separazione sembra procedere in modo pacifico su binari di reciproco consenso, ma la custodia del figlioletto innesca una feroce e interminabile sequenza di battaglie legali, in cui i due coniugi diventano ben presto vittime dei loro avvocati senza scrupoli, che esasperano i conflitti ricorrendo ad ogni mezzo per infangare l'immagine del cliente avversario. In questo modo il rapporto tra Charlie e Nicole si sgretola definitivamente, e Nicole riuscirà ad ottenere l'affido del figlio, e, in fondo, continuerà a provare per l'ex-marito sentimenti di amicizia e di affetto. La coppia ai

*More recently, in the new century, the incurable contrasts within a couple, who cannot reconcile the personal ambitions of each member with the still rigid conventions in which the "family system" holds both woman and man, are the focus of Marriage story. We are now faced with couples in which both sides carry out ambitious professional projects, which are apparently recognized as important by both, but which raise increasingly evident and increasingly incurable conflicts. In New York, Charlie (Adam Driver) is an established theatrical director, and his wife Nicole (Scarlett Johansson), plays in his company. But we immediately realize that Charlie is in fact self-centred, and the crisis soon breaks out when Nicole agrees to shoot a TV series in Los Angeles. At the beginning, the separation seems to proceed peacefully on the basis of mutual consent, but the custody of their son triggers a ferocious and endless sequence of legal battles, in which both Charlie and Nicole soon become victims of their unscrupulous lawyers, who exacerbate conflicts, resorting to any means to muddy the image of the opposing client. In this way, the relationship between Charlie and Nicole is definitively crumbled, and Nicole will be able to obtain the custody of their son, and Charlie will continue to feel friendship and affection for her. The couple at the time of #MeToo,*

tempi del #metoo, si potrebbe dire: le ambizioni professionali della donna vengono riconosciute con onestà e realismo, così come l'egocentrismo dell'uomo, ma ciò che colpisce e commuove è l'evoluzione del rapporto tra due persone, che, partendo da un fondo di romanticismo, vedono loro malgrado trasformarsi l'innamoramento e la passione in una serie infinita di compromessi e di piccole meschinità. Come dei sognatori fuori dal tempo, spaesati e quasi incapaci di riprendere in mano le sorti del loro rapporto, assistono senza potersi controllare alla disgregazione operata da un sistema legale che li fagocita. Il sistema patriarcale continua a mietere le sue vittime, ma c'è posto ora anche per l'umana comprensione di chi subisce ancora, nonostante tutto, le ingiustizie di cui è dolorosamente consapevole.

*one could say: the woman's professional ambitions are recognized with honesty and realism, as well as the man's self-centredness, but what is most moving is the evolution of the relationship between two people, who, starting from a basic need for romanticism, see their love and passion transformed into an infinite series of compromises. Like dreamers out of time, disorganized and unable to take the fate of their relationship back into their hands, they witness the disintegration of their relationship through a legal system that engulfs them. The patriarchal system continues to reap its victims, but there is now also a touch of human understanding towards those who still suffer, despite everything, the injustices of which they are painfully aware.*



Storia di un matrimonio/*Marriage story* (di/by Noam Baumbach, GB/USA 2019)

### **8. La resilienza femminile**

Il cinema non ha solo saputo rappresentare, nel corso del tempo, le varie facce de sistema patriarcale e le crisi che lo hanno più o meno sempre attraversato. Molti film ritraggono anche il ruolo attivo e dinamico che la parte meno favorita dal sistema, cioè le donne, ha saputo giocare, dimostrando spesso la loro capacità di resistenza e resilienza di fronte agli ostacoli e alle discriminazioni connaturate al sistema stesso. Si è trattato a volte di ribellione esplicita (e di questo ci occuperemo nel prossimo paragrafo), ma anche, in modi a volte più sottili e meno appariscenti, di capacità di "tenere duro", di sforzarsi di realizzare i propri obiettivi, di non farsi fagocitare dalla pressione maschile, dai ruoli e dallo *status* tradizionalmente legati alle figure femminili. E tutto ciò non appare soltanto in film recenti, ma anche, in varia misura e secondo comunque le convenzioni degli specifici generi cinematografici e dei contesti socioculturali in cui i film sono stati

### **8. Female resiliency**

*Cinema has not only been able to represent, over time, the various faces of the patriarchal system and the crises that have more or less always crossed it. Many films also portray the active and dynamic role that the less favoured part of the system, that is, women, has been able to play, often demonstrating their resistance and resilience in the face of obstacles and discrimination inherent in the system itself. Sometimes this has translated into explicit rebellion (see the next paragraph), but at other times, in subtler ways, into the ability to strive to achieve one's goals, to resist male pressure, as well as the roles and statuses traditionally linked to female figures. And all this does not only appear in recent films, but also, to various extent and according to the conventions of the specific film genres and of the socio-cultural contexts in which films were produced, in films which span*

prodotti, in film molto lontani nel tempo. Con gli occhi di oggi, possiamo così scorgere motivi di resilienza femminile in film che forse, alla loro uscita, il pubblico di allora non poteva o non sapeva cogliere fino in fondo.

Tra queste figure di donne "battagliere" e desiderose di ritagliarsi un posto nel mondo dominato dal potere maschile non possiamo citare la protagonista di *Il romanzo di Mildred*: una donna (Joan Crawford) che, dopo essersi separata dal marito, deve crescere le due figlie e trova lavoro come cameriera. Le sue capacità imprenditoriali vengono presto alla ribalta, al punto che nel giro di breve tempo riesce ad aprire un suo proprio ristorante, ovviamente in mezzo a tutte le difficoltà del caso. In tal modo non è in grado però di conquistarsi la stima della figlia maggiore, che le rimprovera le sue umili origini, al punto che, pur di salire nella gerarchia sociale, Mildred finisce per sposare un uomo ricco quanto vuoto - con conseguenze drammatiche per sé e per la figlia. Il film, un misto di melodramma e film noir, fotografa bene la condizione della donna e della famiglia alla fine della Seconda Guerra Mondiale (cui abbiamo già accennato): Mildred è un simbolo di tutte queste donne che arrivano alla separazione (ed entrambi i suoi mariti sono descritti come incapaci oltre che infedeli), e attingono alle proprie risorse per conquistarsi l'indipendenza economica attraverso la realizzazione delle loro potenzialità. Mildred sfida le convenzioni e le rigide strutture patriarcali, e in particolare il desiderio degli uomini, dopo la guerra, di tornare a fungere da padre/padrone rimandando le proprie mogli all'interno della casa. Un film certamente di denuncia e ambizioso per l'epoca, come è dimostrato dalle peripezie censorie che dovette subire per aver trattato argomenti considerati ancora "licenziosi" per la morale dell'epoca.

*the history of cinema. With today's eyes, we can thus see examples of female resiliency in films that perhaps, on their release, audiences of the time could not fully grasp.*

*Among these figures of resilient women, eager to find a place in the world dominated by male power, consider the protagonist Mildred Pierce: a woman (Joan Crawford) who, after the separation from her husband, must grow her two daughters. She finds a job as a waitress, and her entrepreneurial skills soon come to the limelight, to the point that in a short time she manages to open her own restaurant, obviously in the midst of all the difficulties of the case. In this way, however, she is unable to conquer the consideration of her elder daughter, who reproaches her humble origins, to the point that, in order to climb the social hierarchy, Mildred ends up marrying a rich and inane man - with dramatic consequences for herself as well as for her daughter. The film, a mixture of melodrama and film noir, well renders the condition of women and families at the end of the World War II (which we have already mentioned): Mildred is a symbol of all these women who decide to get a separation (both of her husbands are described as incapable as well as unfaithful), and draw on their resources to conquer economic independence through the realization of their potential. Mildred challenges the conventions and rigid patriarchal structures, and in particular the desire of men, after the war, to return to act as fathers/masters by keeping their wives within the home. This is an ambitious film for the time, as shown by the censorship vicissitudes that it had to go through for treating topics still considered "licentious" for the morals of the time.*



Il romanzo di Mildred/*Mildred Pierce* (di/by Michael Curtiz, USA 1945)

La costante minaccia che la donna deve subire, fisicamente e psicologicamente, dal violento potere maschile è ben rappresentata da *Sotto accusa*, che già alla fine degli anni '80 metteva in primo piano una tematica purtroppo sempre (più) attuale. Una donna (Jodie Foster, violentata su un flipper in un bar da un manipolo di maschi prepotenti, sotto lo sguardo compiaciuto di tanti altri avventori, trova il coraggio di sporgere denuncia, aiutata da un'avvocata (Kelly McGillis). L'iter burocratico-giuridico sarà lungo ed irto di difficoltà: la vittima infatti non ha solo come diretti avversari i suoi stupratori, ma anche il sistema giudiziario, che, almeno all'inizio e per molto tempo, non è certamente dalla sua parte. La ragazza deve infatti combattere contro i pregiudizi (del tipo "se l'è andata a cercare") e contro la morale corrente che dà comunque all'uomo un potere difficilmente discutibile, trasformando di fatto la vittima in colpevole. Alla fine, comunque, grazie alla testardaggine delle due donne protagoniste, giustizia sarà fatta, e i colpevoli (non solo gli stupratori, ma anche gli altri uomini presenti alla scena e consenzienti) saranno puniti: un film di denuncia di uno degli aspetti più violenti del sistema di potere e di dominio maschile, drammaticamente attuale anche al giorno d'oggi.

*The constant threat that woman must suffer, physically and psychologically, by the violent male power is well represented in The accused, which already at the end of the 80s exposed a topic which was (and still is) of dramatic urgency. A woman (Jodie Foster), raped on a flipper in a bar by a handful of overbearing males, under the satisfied gaze of many other patrons, finds the courage to file a complaint, helped by a lawyer (Kelly McGillis). The bureaucratic process will be long and fraught with difficulty: the victim does not only have to face her rapists as direct opponents, but also the judicial system, which, at least at the beginning and for a long time, is certainly not on her side. Fighting against prejudices (the ever-present idea that the woman actually wanted and deserved this treatment) and against the current morality that still gives man an unquestionable power, the victim is easily turned into the culprit. Ultimately, justice will be done, and the guilty (not only the actual rapists, but also the other men present at the scene and standing by as onlookers) will be punished. The accused is a film which exposes one of the most violent aspects of the system of power and male domination, a system which is still dramatically urgent even nowadays.*



*Sotto accusa/The accused* (di/by Jonathan Kaplan, USA 1988)

Di pochi anni precedente a *Sotto accusa*, ma in toni completamente diversi, è la denuncia del patriarcato ben visibile in *Tootsie*, in cui un attore, Jeff (Dustin Hoffman), non riuscendo a trovare lavoro, riesce, travestendosi da donna, ad avere una parte di primo piano in una serie televisiva,

*A few years before The accused, but in a completely different tone, the exposure of the patriarchal system is clearly visible in Tootsie, in which an actor, Jeff (Dustin Hoffman), failing to find a job, disguises himself as a woman and manages to get a role in a television series, enjoying great success and*

riscuotendo un grande successo ed esponendosi così ad una visibilità tanto clamorosa quanto imbarazzante. Sotto le vesti femminili, Jeff si ritrova a vivere tutte le difficoltà e i problemi cui una donna deve far fronte quotidianamente in un ambiente prevalentemente maschile. Ma Jeff prende molto sul serio il suo ruolo, agisce da "vera femminista" e conquista in tal modo sia la produttrice che il regista della serie. Ma deve anche far fronte alle complicazioni che comporta questa sua situazione: oltre a contenere le *avances* di un anziano attore, va in crisi il rapporto con la fidanzata, e, quando si innamora di una collega (Jessica Lange) non può ovviamente dichiararsi - come non può sfuggire al padre di lei, che la vorrebbe sposare ... Una serie di spassosi incidenti non nascondono però il messaggio di fondo, che Jeff/Tootsie impara a sue spese: come il mondo maschile sia sempre prevaricante rispetto a quello femminile, e come, al contrario, si possa giungere alla comprensione e al rispetto reciproci tra i due sessi. Anche se, alla fine, Jeff dovrà svelare "in diretta televisiva" la sua vera identità e riuscirà, seppure a fatica, a recuperare il rapporto con la sua fidanzata, facendo rientrare tutta la vicenda entro i canoni della "normalità".

*thus exposing himself to a visibility which is as sensational as it is embarrassing. As a "woman", Jeff finds himself living all the difficulties and problems that a woman has to face in a work environment. But Jeff takes his role very seriously, acts as a "true feminist" and thus conquers both the producer and the director of the series. But he must also face the complications that his situation entails: in addition to resist the advances of an elderly actor, the relationship with his girlfriend goes into a crisis, and, when he falls in love with a colleague (Jessica Lange) cannot obviously declare his love for her. And in addition, he has to deal with her father, who would like to marry "her" ... a series of funny incidents, however, do not hide the basic message, which Jeff/Tootsie learns at his expense: how the male world is always prevaricating compared to the female one, and how, on the contrary, we can reach mutual understanding and respect between the two sexes. In fact, Jeff will eventually reveal his true identity during the live broadcast of an episode of the TV series, and will be able, albeit with difficulty, to recover the relationship with his girlfriend, bringing the whole story back within the canons of "normality".*



Tootsie (di/by Sydney Pollack, USA 1982)

Con un tono ancora molto diverso, la commedia britannica *Rita, Sue e Bob in più* ha il merito di sollevare esplicitamente la problematica dei rapporti uomo-donna, immergendoli in un contesto sociale ed economico che esacerba i conflitti. Siamo in una cittadina dello Yorkshire, nei primi anni '80 (dunque all'epoca del governo Thatcher e, al di là dell'Atlantico, del governo Reagan): in un ambiente semi-urbano degradato, afflitto dalla povertà e dall'emarginazione, due amiche vitalissime, Rita e Sue, sciatte quanto sboccate, si godono una libertà fuori dagli schemi, accettando di buon grado l'offerta sessuale di Bob, uomo

*In a still very different tone, the British comedy Rita, Sue and Bob too has the merit of explicitly exposing the problem of gender relationships, within a social and economic context that exacerbates conflicts. The story takes place in a Yorkshire town, in the early 80s (therefore at the time of the Thatcher and Reagan governments): in a degraded semi-urban environment, afflicted by poverty and marginalization, two very vital friends, Rita and Sue, two rather sloppy and foul-mouthed working class girls, enjoy their freedom, willingly accepting the sexual offer of Bob, a married man for whom they work as*

sposato per cui lavorano come baby-sitter. Quando la moglie di Bob, vacua e superficiale, scopre la tresca, ne succedono di tutti i colori: si vira verso un'atmosfera farsesca, in cui le due amiche, pur subendo anche dei duri contraccolpi (Sue rimane incinta e perde il bambino), si giostrano con abilità anche nei confronti di Bob, uomo facile e tutto sommato ingenuo, che pretende di esercitare un potere che le donne in realtà sanno come ben manipolare. E, tra tante situazioni un po' stereotipate, il finale assesta un bel colpo, divertito e scanzonato, alla morale corrente: quando Sue, che ora vive con Bob, pretende di ospitare Rita, Bob non ne vuole sapere ... finchè, salendo in camera da letto, l'uomo trova le due ragazze a letto, che lo aspettano ... e il film si chiude con un fermo-immagine in cui Bob, sconcertato e incredulo di fronte a tanta manna, si toglie i pantaloni e "vola" letteralmente verso il posto libero tra Rita e Sue ...

La morale potrebbe essere: come le donne sanno volgere a loro favore tutte le discriminazioni e le imposizioni che un (inetto) potere maschile sembra imporre alla loro libertà di scelta e di determinazione.

*babysitters. When Bob's wife, a vacuous and superficial woman, discovers the fact, the story turns almost into a farce: the two girls, while also undergoing serious problems (Sue is pregnant and loses the baby), learn how to face Bob ... too, who is after all a poor and naive bloke, who claims to exercise a power that women actually know how to manipulate. And, through a series of a little stereotyped situations, the ending settles a nice, amusing and light-hearted blow to current morality: when Sue, who is now living with Bob, decides to have Rita as a guest, Bob first refuses ... until, going up to the bedroom, the man finds the two girls in bed, waiting for him ... and the film ends with a stop-image in which Bob, bewildered and incredulous, takes off his pants and literally "flies" towards the bed between Rita and Sue ... the moral: how women can turn in their favour all the discriminations and impositions that an (inept) male power seems to impose on their freedom of choice and determination.*



Rita, Sue e Bob in più/*Rita, Sue and Bob too* (di/by Alan Clarke, GB 1987)

Pur essendo girato nel 2002, *Mona Lisa Smile* è ambientato in un prestigioso collegio femminile americano nel 1953 - dunque con un ritorno ad un periodo socio-culturale che abbiamo già esplorato (e che evidentemente si presta ancora oggi a mettere a fuoco, con il senno di poi, tutta una serie di tematiche sensibili, che forse oggi siamo in grado di riconsiderare in modo più consapevole). Katherine (Julia Roberts) insegna storia dell'arte in un contesto molto tradizionale, ma la sua missione va al di là della pura trasmissione di conoscenze. Suscitando con le sue domande risposte personali, e insistendo sulla formazione di uno spirito critico che sappia sfidare il conformismo dilagante, Katherine punta a far maturare nelle

*Although shot in 2002, Mona Lisa Smile is set in a prestigious American women's college in 1953 - therefore with a return to a historical and socio-cultural period that we have already explored many times (and which evidently still lends itself to focusing, with hindsight, on a whole series of sensitive issues, which perhaps today we are able to reconsider in a deeper and conscious way). Katherine (Julia Roberts) teaches art history in a very traditional context, but her mission goes beyond the pure transmission of knowledge. By arousing with her questions the girls' personal answers, and by continually insisting on the formation of a critical spirit that challenges the rampant*

sue studentesse un'autonomia di giudizio e un senso di indipendenza che vanno ben oltre il contesto scolastico e investono i ruoli che la donna è chiamata (condannata?) a svolgere in una società patriarcale in cui matrimonio e famiglia sono considerate le sole ambizioni che le donne possono nutrire. Katherine pagherà con una solitudine di fatto questa sua ribellione, o per meglio dire resistenza, al destino femminile, perchè anche i sentimenti possono essere danneggiati quando si innestano in atteggiamenti e che sono all'antitesi dei valori dominanti.

*conformism, Katherine aims to foster in her students an autonomy of judgment and a sense of independence that go beyond the school context and necessarily invest the roles that women are called (condemned?) to carry out in a patriarchal society, in which marriage and family are considered the only ambitions that women can nourish. Katherine will pay with marginalization and loneliness her rebellion, or to better say resistance, to female destiny, because even feelings can be damaged when they faced with attitudes and behaviours that are the antithesis of the dominant values*



Mona Lisa Smile (di/by Mike Newell, USA 2003)

La capacità di resilienza femminile, abbinata all'esercizio di abilità e poteri tradizionalmente legati alle figure maschili, è stata rappresentata negli ultimi decenni da una varietà di generi cinematografici. Celeberrima, ad esempio, è la principessa-guerriera protagonista di *Principessa Mononoke*, il primo lavoro del grande maestro giapponese dell'animazione Hayao Miyazaki distribuito su larga scala in Occidente. In questo film *fantasy* il principe Ashitaka, contaminato dallo scontro con un misterioso animale demoniaco, arriva nella regione di provenienza della bestia per chiedere consiglio al grande Dio Bestia, ma vi trova in atto una guerra tra gli uomini e degli strani animali della foresta, giganti e senzienti, guidati da quella che essi chiamano Principessa Spettro - una ragazza cresciuta dai lupi e che ha rinnegato gli uomini. Questi ultimi sono capitanati da Lady Eboshi, leader amorevole e giusta, che difende il loro diritto ad estrarre il ferro dagli alberi della montagna. E c'è infine un gruppo di monaci che incoraggiano gli uomini a uccidere il Dio Besta ritenuto capace di fornire l'eterna giovinezza. Come si vede da questa breve sintesi, ci troviamo in un mondo favolistico dove valgono regole ben diverse da quelle del sistema patriarcale. Vigè invece un altro tipo di ordine sociale, in cui il legame con

*Female resiliency, combined with the exercise of skills and powers traditionally linked to male figures, has been represented in recent decades by a variety of film genres and in different types of stories. One of the most famous examples is the princess-warrior who is the protagonist of Princess Mononoke, the first film by the great Japanese master of animation Hayao Miyazaki distributed on a large scale in the Western markets. In this fantasy film Prince Ashitaka, contaminated by the clash with a mysterious demonic animal, arrives in the region of origin of the beast to ask the great God Beast for advice, but finds a war going on between men and a species of strange giant forest animals, led by what they call Princess Spectre - a girl raised by the wolves and who has broken all connections with men. Men are led by Lady Eboshi, a loving and just leader, who defends their right to extract the iron from the mountain trees. And there is also a group of monks who encourage men to kill the God Besta considered capable of providing eternal youth. As can be seen from this brief synthesis, the setting of the story is a fabulous world rules by conventions which are very different from those of a patriarchal system.*

la natura è fondamentale, i capi sono donne, e i conflitti sono, a loro modo, motivati da ragioni al contempo originali e complesse. Ma le donne, che pure occupano posizioni così importanti, hanno tratti che non rimandano al nostro tradizionale immaginario occidentale maschile, e lottano sostanzialmente per preservare l'ambiente dallo sfruttamento

*Instead, another type of social order is in force, in which the link with nature is fundamental, the leaders are women, and the conflicts are, in their own way, motivated by original and at the same time complex reasons. But women, who also occupy such important positions, have traits that do not refer to our traditional male western imagination, and struggle to preserve the environment from all kinds of exploitation.*



Principessa Mononoke/*Princess Mononoke* (di/by Hayao Miyazaki, Giappone 1997)

Su un versante diverso, ma sempre nell'ambito di una "fantasia distopica", si inserisce la serie di film *Hunger Games*, nel cui primo episodio si descrive un'America, che, dopo un'imprecisata apocalisse, è retta da una casta di persone ciniche e violente, che ogni anno organizza una specie di gioco (ripreso dalla televisione, dunque una sorta di *reality show*), in cui coppie di giovanissimi, scelti tra le classi più povere, devono eliminarsi a vicenda in una foresta irta di pericoli. Qui si innesta la storia della coraggiosa Katniss (Jennifer Lawrence), che si ritrova in coppia con il fragile amico Peeta (Josh Hutcherson), innamorato di lei. Dopo mille vicissitudini, in cui Katniss ha modo di dimostrare tutta la sua perizia e capacità di resistenza, la coppia rimane l'unica finalista. Ma il regolamento prevede che ci sia un unico vincitore ... Anche in questo caso l'ambientazione fantastica permette di costruire un mondo retto da regole completamente diverse dal mondo reale, anche se ugualmente (e forse anche più) violente e "disumane". In questo contesto, a noi interessa però notare il ruolo della donna, che è costituzionalmente più forte e coraggiosa dell'uomo, e che si pone come nuovo modello di una possibile (anche se fantasiosa) femminilità.

*On a different side, but always in the context of a "dystopian fantasy", consider the series of films *Hunger Games*, in which America, after an unparalleled apocalypse, is run by a caste of cynical and violent people, who every year organize a kind of "TV game" (a sort of reality show), in which couples of very young people, chosen from the poorest classes, must eliminate each other in a forest full of dangers. Thus we witness the story of the brave Katniss (Jennifer Lawrence), who finds herself paired with her weak friend Peeta (Josh Hutcherson), in love with her. After a thousand adventures, in which Katniss has the opportunity to demonstrate all her expertise and ability to resist adversities, the couple ends up being the winners. But the rules require that there must be a single winner ... In this case, too, the fantastic setting enables the building of a world governed by rules completely different from the real world, although equally (and perhaps even more) violent and "inhuman". In this context, however, the role of the woman, who is constitutionally stronger and braver than the man, is presented as a new model of a possible (even if imaginative) femininity.*



Hunger Games (di/by Gary Ross, USA 2012)

Di ben altro spessore è la tematica rappresentata in *Women talking - Il diritto di scegliere*, ambientato in una comunità religiosa che rinuncia a quasi tutte le forme della modernità per vivere in un mondo a contatto con la natura. Ma la pace della comunità è sconvolta dagli uomini che, quasi senza eccezione, hanno narcotizzato, violentato fisicamente e psicologicamente, le donne, lasciandone alcune anche incinte. Tutte le donne della comunità si riuniscono allora in un fienile per decidere cosa fare. Si scontrano subito tre grandi scelte: perdonare gli uomini, seguendo i dettami della loro fede; combatterli facendo fronte comune; o abbandonare la comunità per creare un nuovo inizio altrove. Tutto il film è la registrazione minuziosa del dibattito su queste possibili scelte, tra il desiderio di riaffermare i valori religiosi del perdono e della riconciliazione, il racconto delle violenze subite e la determinazione a reagire con altrettanta vigore, e quella che sembra, a prima vista, una resa senza condizioni, che comporta anche, comunque, un distacco dagli affetti, dalle tradizioni, dalla sicurezza finora conosciuta per andare verso l'ignoto. Il dibattito è moderato per volere delle donne stesse da un giovane, ex-insegnante cacciato anni addietro insieme alla madre, che professava opinioni poco ortodosse (ovviamente agli occhi del potere maschile), e alterna momenti di commozione, di dolore, di angoscia ad altri istanti di maggiore distensione e perfino di comicità. Raramente il potere maschile della società patriarcale è stato messo in scena in termini così decisi e senza ambiguità, e la decisione che devono prendere queste donne coinvolge in ogni caso i fondamenti del vivere civile di una comunità: non solo il violento potere maschile e il desiderio femminile di trovare una forma di opposizione, ma anche la difficile accettazione di una risposta basata sulla violenza, che metterebbe sullo stesso piano vittime e

*Female resiliency takes on a much powerful tone in Women Talking, set in a religious community that has chosen to give up almost all forms of modernity to live in a world in contact with nature. But the peace of the community is shocked by the men who, almost without exception, have narcotized, and physically and psychologically raped, the women, leaving some even pregnant. All the women of the community then gather in a barn to decide what to do. Three great choices immediately face them: either forgive the men, following the dictates of their faith; or fight them by with the same violence; or, ultimately, abandon the community to get off to a new start elsewhere. The whole film is the meticulous recording of the debate on these possible choices, between the desire to reaffirm the religious values of forgiveness and reconciliation, the story of the violence suffered and the determination to react with the same determination. What seems, at first sight, a sort of rendering without condition, which also involves, however, a detachment from the affections, from the traditions, from the so far well-known security to embark on something completely new. The debate is moderated at the behest of the women themselves by a young man, an ex-teacher expelled from the community years before together with his mother, who professed not very orthodox opinions (obviously in the eyes of male power). The same debate alternates moments of emotion, pain, anguish to more relaxed moments, even verging on comedy. The male power of the patriarchal society has rarely been staged in such a determined terms and without ambiguity, and the decision that these women must take in any case involves the foundations of the civil life of a community: it is not just a question of finding a form of balance between the violent male power and the female desire, but also the difficult acceptance of a response based on*

carnefici, fino al dolore di dover sacrificare i rapporti con gli uomini e con il proprio passato, costruendo una nuova società dalle regole più giuste. Non dunque una battaglia femminista in senso classico e "stretto" ma una lacerazione delle coscienze, che chiedono solo di poter vivere in armonia, senza prevaricazioni. Alla fine, le donne decideranno di lasciare la comunità - una scelta coraggiosa, che sembra voler accettare l'idea che un compromesso a questo punto non è più possibile.

*violence, which would put victims and culprits on the same level - or the painful decision to sacrifice relationships give up the past, by building a new society with the "right" rules. It is not a feminist battle in a classic and "narrow" sense but a laceration of consciences, which only ask to be able to live in harmony, without prevarications. In the end, women will decide to leave the community - a courageous choice, which seems to point to the idea that a compromise at this stage is no longer possible.*



Women talking - Il diritto di scegliere/Women talking (di/by Sarah Polley, USA 2022)

Ma la denuncia dell'oppressione del sistema patriarcale, e della conseguente resilienza da parte delle donne, è riflessa anche in film di altre cinematografie, oltre a quelle occidentali, ed anche in paesi e culture in cui i limiti e le rigidità del patriarcato sono molto più visibili, e la cui denuncia risulta essere spesso per questo motivo anche più coraggiosa. Ad esempio, *Lipstick under my burkha* ("Il rossetto sotto il mio bukha") è un film indiano che racconta la storia di quattro donne che, nonostante l'oppressione del rigido sistema, vorrebbero "togliersi di dosso" il burkha che le imprigiona, letteralmente ma, in modo ancora più rivoluzionario, anche culturalmente e socialmente. Per farlo intraprendono un viaggio, anche in questo caso non meramente metaforico, e in mezzo a mille difficoltà, costellate da piccoli trionfi e da tante delusioni, non perdono la voglia di lottare attraverso piccoli ma significativi atti di coraggio; e la loro lotta è ancora più importante perchè queste donne vivono lontano dalle grandi aree metropolitane dell'India. Inoltre, è lo stesso "sguardo maschile" ad essere messo sotto inchiesta, con i desideri, anche sessuali, delle protagoniste rappresentati con coraggio e sensibilità.

*But the exposure of the oppression of the patriarchal system, and of the consequent courageous resilience by women, is also reflected in films of other cinemas, in addition to the western ones, and also in countries and cultures where the limits and rigidity of patriarchy are much more visible, often making resistance and resiliency even more difficult. For example, *Lipstick Under My Burkha* is an Indian film that tells the story of four women who, despite the oppression of the rigid system of rules, would like to "take off" the burkha that literally imprisons them but, in an even more revolutionary way, also affects them culturally and socially. To do this, they undertake a journey, also in this case not merely metaphorical, and in the midst of a thousand difficulties, dotted with small triumphs and as many disappointments, do not lose the desire to fight through small but significant acts of courage. Their struggle takes on even more important tones because these women live away from the large metropolitan areas of India. In addition, it is the same "male gaze" that is put under investigation, with the protagonists' sexual desires represented with great courage and sensitivity to form the focus of the narrative itself.*



Lipstick under my burkha  
(di/by Alankrita Shrivastava, India 2016)

Anche *La ragazza delle balene* mette al centro della storia una ragazza Maori (Nuova Zelanda), che dovrebbe diventare capo della sua tribù, essendo discendente diretta del primo capotribù. Ma c'è un problema: è femmina - e per di più il nonno la ostacola non avendole mai perdonato di essere sopravvissuta al parto in cui erano morti la madre ed il fratello gemello. La strada per il riconoscimento del suo ruolo e del suo status si preannuncia così difficile per la giovane ma intrepida protagonista.

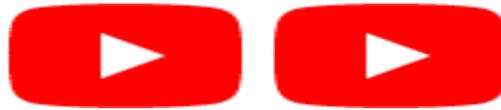
*Whale rider also puts a Maori (New Zealand) girl at the centre of the story. She should become the head of her tribe, being a direct descendant of the first chief. But there is a problem: she is female - and moreover her grandfather opposes her, and having never forgiven the fact that she survived the childbirth in which her mother and twin brother had died. The way to recognize her role and status promises to be a very difficult one for the young but brave protagonist.*



La ragazza delle balene/*Whale rider* (di/by Niki Caro, Germania/Germany-Nuova Zelanda/New Zealand 2002)

Un'angolazione ancora diversa è scelta per *I racconti da Stoccolma*, che mette in scena la vita di una famiglia di origini mediorientali inserita (integrata?) nella Stoccolma di oggi. Nonostante il contesto esterno, all'interno della famiglia valgono le regole più rigide e repressive del sistema patriarcale di provenienza: così la madre, valente giornalista, viene continuamente umiliata da un marito geloso e violento; Leyla, una delle figlie, deve continuamente difendere la sorella Nina, minacciata da continue punizioni per le sue frequentazioni di ragazzi; e l'altro figlio, Aram, non sfugge alla repressione quando si innamora di un addetto alla sicurezza del locale di cui è proprietario. Di fatto, è un concentrato di dolorose esperienze dettate da un codice di comportamento patriarcale, cui nemmeno il giovane uomo può sfuggire con la sua omosessualità. E la lotta per difendere i propri diritti ad una vita indipendente contro i soprusi passano per la resilienza ed il coraggio e l'ostinazione delle vittime.

*A still different angle is chosen for När mörkret faller (The stories from Stockholm), which stages the life of a family of Middle Eastern origins inserted (integrated?) in today's Stockholm. Despite the external context, the rigid and repressive rules of the patriarchal system of origin are valid within the family: so the mother, a talented journalist, is continually hummed by a jealous and violent husband; Leyla, one of the daughters, must continually defend her sister Nina, threatened by continuous punishments for her dating boys; and the other son, Aram, does not escape repression when he falls in love with a security officer of the place he owns. Thus this is really is a concentrate of painful experiences dictated by a code of patriarchal conduct, to which not even the young man can escape with his homosexuality. And the struggle to defend their rights to an independent life against all kinds of abuse pass through the resilience, courage and obstinacy of the victims.*



I racconti da Stoccolma/*När mörkret faller* (di/by Anders Nilsson, Svezia/Sweden-Germania/Germany 2006)

### **9. La controffensiva femminile e le sue ambiguità**

La reazione delle donne al violento potere maschile e a tutte le sue conseguenze ha trovato al cinema anche frequenti rappresentazioni di donne che sfruttano le armi a loro disposizione (tra cui spesso quelle dell'avvenenza e dell'erotismo) per controbattere questo sistema ingiusto, per vendicarsi o anche solo per "regolare i conti" e affermare in qualche modo la loro capacità di avere atteggiamenti e comportamenti diversi, autonomi e spesso in contrapposizione a quelli tipicamente maschili. Spesso si tratta di eroine solitarie, persone che hanno subito sulla propria pelle le ingiustizie di un uomo e che si difendono come possono (e non necessariamente in modi pacifici o positivi). Anche nei melodrammi più "classici" del secolo scorso non mancano esempi di questo tipo. In *L'ereditiera*, nella New York del 1850, Katherine (Olivia de Havilland) vive, dopo la morte della madre, col padre e una zia, una vita piuttosto reclusa. Quando conosce un giovane di bell'aspetto (Montgomery Clift) se ne innamora perdutamente e, nonostante il parere del padre, che vede nel giovane solo un cacciatore di dote, decide di fuggire con lui. Ma la sera programmata per la fuga lui non si fa vivo, Per Katherine si tratta di un colpo durissimo, tra il senso dell'abbandono e l'umiliazione di dover riconoscere che forse il padre aveva ragione. E quando, dopo qualche tempo, lui si rifarà vivo, supplicandola di aprirgli la porta per ricominciare la loro storia, Katherine non ha dubbi: il suo volto è ora sconvolto ma duro, e la sua determinazione ferrea: non aprirà quella porta, spegnerà le luci e salirà nella sua camera da letto, rinunciando (come possiamo intuire) all'amore ma non alla coerenza e alla giustizia. Immersa in un'atmosfera in cui è dominata dagli uomini, Katherine vive in una casa che, dapprima

### **9. Women's reactions and their ambiguities**

*The reaction of women to violent male power and to all its consequences has also found frequent representations in women who exploit the weapons available to them (often including attractiveness and eroticism) to counter this unfair system, to take revenge or even just to "adjust the accounts" and somehow affirm their ability to have different, autonomous attitudes and behaviours, often in opposition to typically male ones. They are often lonely heroines, people who have personally undergone man's injustices and who defend themselves as they can (and not necessarily in peaceful or positive ways). Even in the most "classic" melodramas of the last century there is no lack of examples of this type. In *The heiress*, in 1850s New York, Katherine (Olivia de Havilland) lives, after the death of her mother, a rather imprisoned life with her father and an aunt. When she meets a young man (Montgomery Clift) she falls madly in love with him and, despite his father's opinion, who considers the young man only a dowry hunter, she decides to escape with him. But in the evening scheduled for their escape he does not show up, causing Katherine a very hard blow - not just a feeling of abandonment, but most of all the humiliation of having to recognize that perhaps her father was right. And when, after some time, the man comes back, pleading to open the door and start their story again, Katherine has no doubts: her face is now shocked but hard, and she is now determined: she will not open that door, will turn off all the lights and will walk upstairs to her bedroom, giving up her love but preserving her courage and sense of justice. Immersed in an atmosphere in which she is dominated by*

percepita come una prigioniera, ora assume quasi il significato di una fortezza, in cui poter ribellarsi al vuoto potere maschile, pur pagando un prezzo altissimo di dolore e solitudine.

*men, Katherine lives in a house that we first perceive as a prison, but eventually assumes almost the meaning of a fortress, in which she can rebel against the male power, although paying a very high price with her pain and loneliness.*



L'ereditiera/*The Heiress* (di/by William Wyler, USA 1949)

In *Testimone d'accusa*, Billy Wilder ci presenta un'indimenticabile ritratto di donna e una straziante storia di tradimento maschile e di rivalsa femminile. Leonard (Tyrone Power) è accusato dell'omicidio di una ricca vedova, ma può contare sull'alibi fornitogli da Christine (Marlene Dietrich), la donna che aveva conosciuto in Germania alla fine della guerra e poi sposato. Ma, inaspettatamente, in aula Christine ritratta e per Leonard ora si mette male. Alla vigilia dell'ultima udienza, l'avvocato di Leonard (Charles Laughton, in una magnifica interpretazione) riceve la telefonata di una strana donna che gli fornisce le prove dell'innocenza di Leonard - il quale in effetti viene assolto. Ma il dramma si consuma negli ultimi minuti, nell'aula di tribunale dove è appena stata emessa la sentenza. (Attenzione: SPOILER) La misteriosa salvatrice si rivela essere Christine stessa, che ha trovato l'unico modo di far assolvere senza ombra di dubbio il marito. Ma quando questo accoglie tra le sue braccia un'avvenente ragazza, beffandosi così di Christine, quest'ultima impugna il coltello (l'arma del primo delitto, ancora posata su un tavolo) e lo uccide. E all'avvocato non resterà che accettare, questa volta senza tentennamenti, la difesa nel nuovo processo che si aprirà contro la coraggiosa Christine. Un delitto passionale ben nelle corde di Hitchcock - ma anche la controffensiva di una donna doppiamente tradita e umiliata, che usa la stessa violenza per punire una figura maschile tanto ambigua quanto cinica.

*In Witness for the prosecution, Billy Wilder offers an unforgettable portrait of a woman and a heartbreaking story of male treason and female revenge. Leonard (Tyrone Power) is accused of the murder of a rich widow, but can count on the alibi provided by Christine (Marlene Dietrich), the woman he had met in Germany at the end of the war and then married. But unexpectedly, in the courtroom Christine denies this alibi, causing serious problems for Leonard's position. On the eve of the last hearing, Leonard's lawyer (Charles Laughton, in a magnificent interpretation) receives a phone call from a mysterious woman who provides him with evidence of Leonard's innocence - allowing Leonard to be acquitted. But the drama is consumed in the last minutes, in the courtroom where the sentence has just been issued. (Attention: spoiler) The mysterious saver is proved to be Christine herself, who has found the only way to save her husband without the shadow of a doubt. But when a young attractive girl enters the courtroom and Leonard takes her in his arms, Christine reaches for the knife (the weapon of the first crime, still on a table) and kills him. And the lawyer will now accept, this time without hesitation, Christine's defense in the new process against her. This is a passionate crime mystery in Hitchcock's masterful hands - but also the counter-offensive of a humiliated woman, who uses the same violence to punish an ambiguous and cynical male figure.*



Testimone d'accusa/*Witness for the prosecution* (di/by Billy Wilder, USA 1957)

In un'America reaganiana tutta dedicata all'edonismo più sfrenato, *Qualcosa di travolgente* ci offre un'immagine alternativa e molto amara dei rapporti uomo/donna, dove le aspettative dei ruoli femminile e maschile vengono continuamente disattese, in un gioco al massacro di reciproci inganni che non vede vincitori (ma, come vedremo, con un finale molto ambiguo). Uno *yuppie* di New York (figura tipica di quegli anni, interpretato da Jeff Daniels), si lascia rapidamente sedurre da una provinciale sfacciata e senza freni inibitori (Melanie Griffith). Lui pensa di godersi la semplice avventura di una notte, ma non ha fatto i conti con la stravaganza e il disarmante coraggio di lei, che passo dopo passo lo trascina in situazioni sempre più assurde e pericolose (scalzando anche le aspettative degli spettatori), finendo in un incubo violento e tragico. Quella che era partita come una commedia di costume un po' scollacciata diventa ben presto una discesa agli inferi della trasgressione, dove a farne le spese sono tutti, a partire dal superficiale *yuppie* le cui certezze vengono via via demolite (insieme al sistema di cui è l'incarnazione). E però, alla fine, dopo un certo tempo, i due si incontrano: ora lei è vestita in modo sobrio ed elegante, e tutto fa presumere che si riformerà la coppia, anche se su basi ben diverse rispetto alla prima volta. Il sistema si è incaricato di trasformare entrambi, rimettendoli sulla retta via della coppia borghese ben controllata (e alla faccia di tutte le provocazioni e le trasgressioni, tanto scioccanti quanto finte ed ambigue, a cui credevamo di avere assistito).

*In Reagan's 1980s America entirely dedicated to the most unbridled hedonism, Something wild offers an alternative and very bitter image of men/women relationships, where the expectations of female and male roles are continuously disregarded, in a game of mutual massacre and mutual deception that does not lead to any winner (but, as we will see, with a very ambiguous ending). A New York yuppie (a period's typical character, played by Jeff Daniels), is quickly seduced by a cheeky, uninhibited beautiful woman (Melanie Griffith). He thinks he can simply enjoy an easy one-night stand, but hasn't realized the woman's extravagance and disarming courage - step by step, she drags him into increasingly absurd and dangerous situations (undermining the spectators' expectations, too), ending in a violent and tragic nightmare. The thing which started like a somewhat easy costume comedy soon becomes a descent to the underworld, where everybody will pay a price, starting from the superficial yuppie whose certainties are gradually demolished (together with the system of which he is the incarnation). Eventually, however, after some time the two meet again: now she is dressed in a sober and elegant way, and everything makes you assume that they will resume their relationship, even if on a very different basis than the first time. The patriarchal system has transformed them both, putting them back on the right track of the well-controlled middle class couple (and defying all the shocking, but ultimately fake and ambiguous provocations and transgressions, which we believed we had witnessed).*



*Qualcosa di travolgente/Something wild* (di/by Jonathan Demme, USA 1986)

Un ritratto di donna ambiguo quanto sfaccettato, quasi respingente ma toccante nella sua autenticità, ci è offerto in *Elle*, dove una ricca donna in carriera, Michèle (Isabelle Huppert) viene violentata a casa sua da un misterioso uomo mascherato. Nonostante l'esperienza traumatica, Michèle reagisce con coraggio, quasi con freddezza: non sporge denuncia, continua la sua vita lavorativa e sociale, e tempo dopo, durante una cena, in cui sono presenti, tra gli altri, il suo ex-marito, il suo stanco amante attuale, Robert, e un vicino di casa, Patrick, con la moglie, rivela di esser la "figlia di un mostro", in quanto il padre aveva ucciso senza ragione diversi abitanti della strada dove vivevano. Qualche sera dopo (Attenzione: SPOILER), Michèle torna ad essere violentata dallo stesso uomo misterioso, che però riesce a smascherare: si tratta di Patrick, che qualche giorno dopo, in assenza della moglie, invita Michèle a casa sua per un focoso incontro sessuale. Non mancherà una tragedia finale, quando, dopo la morte della madre e il suicidio in carcere del padre, Michèle tronca ogni rapporto, sia con Robert che con Patrick - ma quando Patrick tornerà per violentarla di nuovo, il figlio di Michèle, casualmente presente, lo ucciderà. Si tratta di uno sconcertante ritratto di donna, dapprima dipinta come impenetrabile, fredda, lucida anche se schietta, ma che gradualmente vira verso la descrizione del mondo in cui lei si trova ad agire: un caotico addensamento di ipocrisie e tradimenti, ferite mai sanate e personaggi spesso deboli e fragili, tra egoismi, rabbie e vendette, in cui non è più in discussione la personalità (contorta?) della protagonista, e anche i rapporti, compreso lo stupro, sembrano iscriversi in un mondo complesso e urticante. Qui non conta tanto la messa in discussione, sulla base di criteri moralistici o sociologici, di questo mondo, nè tanto meno la tentazione del facile scandalo da voyeur, quanto piuttosto un viaggio allucinante nei rapporti uomo/donna, e in particolare nell'universo femminile, di cui vengono indagate contraddizioni, ambiguità, lati oscuri e conturbanti.

*A portrait of an ambiguous, yet touching in her authenticity, is offered in Elle, where a rich career woman, Michèle (Isabelle Huppert) is raped at home by a mysterious masked man. Despite the traumatic experience, Michèle reacts with courage, almost with coldness: she does not report the fact to the police, continues her working and social life. We find her some time later at a dinner party, together with her former husband, her present lover, Robert, and a neighbour, Patrick, with his wife. On this occasion Michèle reveals that she is the "daughter of a monster", as her father had killed several inhabitants of the road where they lived. A few evenings later (attention: spoiler), Michèle is, once again, raped by the same mysterious man, who, however, she manages to unmask: it is Patrick, who a few days later, in the absence of his wife, invites Michèle to his place, where they have a hot sexual encounter. The story ends in tragedy, when, after the death of her mother and the suicide of her father, Michèle decides to stop her relationship, both with Robert and with Patrick - but when Patrick meets her again, Michèle's son, casually present, kills him. All in all, this is a disconcerting portrait of a woman, first painted as impenetrable, cold, lucid even if frank, but who gradually seems to adhere to the world in which she finds herself acting: a chaotic experience of hypocrisy and betrayal, inner, never healed wounds and an array of weak and fragile characters. In this seemingly selfish world, Michèle's (twisted?) personality is no longer questioned, and human relationships, including rape, seem to belong to a complex, violent world. This world is not exposed on the basis of ethical or sociological criteria, nor is it turned into the easy temptation of a voyeuristic scandal; it is rather a hallucinating journey into men/women's relationships, and in particular into the female universe, whose contradictions, ambiguity, and disturbing sides are investigated.*



Elle (di/by Paul Verhoeven, Francia/France-Germania/Germany-Belgio/Belgium 2016)

La violenza sulla donna è anche al centro di *Una donna promettente*, che possiamo includere nel sotto-genere dei *revenge movies*, o film di vendetta (di solito femminile). La trentenne Cassie (Carey Mulligan), con alle spalle esperienze traumatiche e senza speranze per il futuro, passa le sue serate in locali, fingendosi ubriaca e facendosi abbordare da uomini, con l'intento di dimostrare che in ogni uomo si nasconde, in modo neppure troppo velato, il desiderio di fare violenza sulle donne. Trent'anni dopo *Sotto accusa*, il film con Jodie Foster di cui abbiamo parlato, si ripropone la figura della donna come vittima di un potere maschile patriarcale e violento. Ma mentre nel film con la Foster il tema centrale era l'incapacità del sistema sociale di accettare la figura della donna come vittima (da cui un'accusa chiara al patriarcato di non riconoscere la violenza subita), in questo film il tema è ristretto al punto di vista soggettivo della donna, che si impegna in una campagna di vendetta personale, e che va oltre la legge per inoltrarsi in terreni ambigui: incapace di gestire le sue emozioni, rifiuta il sesso e si dedica al travestimento, bloccandosi così in una dimensione assolutamente individuale in cui persino lo stupro si trasforma da fenomeno socialmente rilevante in elemento costitutivo della propria identità. Ma in questo modo Cassie si preclude ogni possibilità di sviluppo e di catarsi (cosa che l'ironico titolo forse intende sottolineare), e rende la stessa denuncia del patriarcato e della violenza maschile un'operazione alle fine sterile, che esaurisce presto la sua carica di denuncia e il suo portato politico e ideologico.

(Ricordiamo per inciso che il genere *revenge movies*, o "film di vendetta" è stato negli ultimi decenni ripreso più volte, anche con protagoniste femminili, che in tal modo vengono ad occupare il centro della messa in scena - si vedano a titolo di esempio *Kill Bill*

*Violence against women is also the focus of Promising young woman, which we can include in the sub-genre "Revenge Movies". The thirty-year-old Cassie (Carey Mulligan), with traumatic experiences behind her and without hopes for the future, spends her evenings in bars and clubs, pretending to be drunk and offering herself to men, with the intention of exposing their inherent desire to subject women to violence. Thirty years after The accused, the film with Jodie Foster we considered in one of the above paragraphs, the figure of the woman is again presented as a victim of a patriarchal and violent male power. But while in the film with Foster the central theme was the inability of the social system to accept the figure of the woman as a victim (hence a clear accusation to patriarchy of not recognizing the violence suffered), in this film the theme is restricted to the woman's subjective point of view - Cassie undertakes a campaign of personal revenge, going beyond the law and advancing through ambiguous terrains. Unable to manage her emotions, she refuses sex and dedicates herself to a life in disguise, thus blocking herself in an absolutely individual dimension in which even rape turns from a socially relevant phenomenon into a constitutive element of her identity. But in this way Cassie precludes any possibility of development and catharsis (which the ironic title of the film perhaps intends to underline), and makes the same denunciation of patriarchy and male violence a sterile operation, which soon spoils its potential of denunciation as well as its political and ideological implications.*

*(The "Revenge Movies" film genre has been revived several times in recent decades, even with female protagonists, who in this way take centre-stage - see as examples Kill Bill Vol. 1 and Vol. 2 by Quentin Tarantino (USA*

Vol. 1 e Vol. 2 di Quentin Tarantino (USA 2003, 2004) - anche se in molti casi la protagonista femminile non fa altro che assumere su di sé i tratti tipici della violenza maschile.)

2003, 2004) - *although in many cases the female protagonist does nothing but take on herself the typical features of male violence.*)



Una donna promettente/*Promising young woman* (di/by Emerald Fennell, USA 2020)

L'ambiguità è anche al centro di *L'amore bugiardo*, in cui, ancora una volta, una coppia borghese ben affermata va in crisi, facendo vacillare le certezze su di un mondo costruito a modello della "famiglia ideale". Al quinto anniversario di matrimonio, Amy (Rosamund Pike) scompare nel nulla. e, come succede spesso in questi casi, il marito Nick (Ben Affleck) viene subito sospettato. Ma la verità è ben più complessa, e viene gradualmente svelata, ma mano che i pezzi del *puzzle* vengono ricostruiti. Tra mille colpi di scena e diverse false piste (si tratta pur sempre di un thriller), verremo a scoprire che la "scomparsa" di Amy è in realtà una messa in scena operata dalla donna stessa, inanzitutto per vendicarsi di una relazione che il marito aveva avuto con una sua studentessa. Ma, al di là della trama fin troppo ricca di accadimenti, quello che colpisce in questo film è la doppia vita che Amy si ricostruisce, e che accende i riflettori sulla "vita vera" vissuta finora dalla coppia: una vita fatta non solo di tradimenti di fatto, ma anche di paure e di sospetti, e poi di rimorsi e di rivalse, così che la "scomparsa" di Amy tradisce in realtà l'agoscia di una gabbia dorata in cui una coppia crede di aver trovato la propria realizzazione. Ma proprio la società in cui vivono li sottopone a stress continui (entrambi hanno appena perduto il lavoro) e la loro stessa identità entra in crisi, una crisi amplificata e (ri)immaginata dai *mass media*, dai mezzi di comunicazione di massa che vorrebbero entrare nei recessi più intimi della loro relazione. Un altro film, insomma, in cui la facciata del perbenismo patriarcale mostra ormai tutta la sua fragilità, e tocca ancora una volta alla donna, l'anello in teoria più "debole"

*Ambiguity is also at the centre of Gone girl, in which, once again, a well -established bourgeois couple enters a critical stage, collapsing the certainties of a world built as a model of the "ideal family". On her fifth marriage anniversary, Amy (Rosamund Pike) disappears into thin air. And, as often happens in these cases, her husband Nick (Ben Affleck) is immediately suspected. But the truth is much more complex, and is gradually revealed, as the pieces of the puzzle are reconstructed. Through a thousand twists and turns, as well as "red herrings", we eventually find out that Amy's "disappearance" has actually been staged by the woman herself, first of all to take revenge on a relationship that her husband had had with one of his student. But, beyond the plot even too rich in events, what strikes in this film is the double life that Amy reconstructs, and which exposes the "real life" experienced so far by the couple: a life made not only of betrayals, fears and suspicions, but also of remorse and revenge, so that Amy's "disappearance" actually betrays the anxiety of the "golden cage" in which a man and a woman believe to have found their realization. But the same apparently secure society in which they live implies a continuous stress (both have just lost their jobs) and their own identity is under attack: a crisis which is amplified and (re)imagined by the mass media that explicitly try to enter the most intimate recesses of their relationship. In short, this is another film in which the façade of patriarchal respectability now shows all its fragility, and once again it is up to the woman, in all her supposed "weakness", but also as the most active and reactive part of a couple, to expose*

ma che si dimostra in realtà il più attivo e reattivo, far deflagrare i conflitti: ma per far ciò deve ricorrere alla menzogna e all'inganno, ossia alle armi che hanno tradizionalmente fatto parte del repertorio di strumenti "maschioli", il che rende quantomeno ambiguo il suo tentativo di fuga e di alternativa, senza intaccare di fatto i valori oppressivi del sottostante conformismo.

*conflicts. However, to do this she must have recourse to lies and deception, that is, to the weapons that have traditionally been part of the repertoire of "male" tools - which makes her attempt to escape and to find alternatives at least ambiguous, with the oppressive values of the underlying conformism hardly questioned.*



L'amore bugiardo/*Gone girl* (di/by David Fincher, USA 2014)

### ***10. L'alternativa omosessuale e i suoi problemi***

A prima vista si potrebbe pensare che l'omosessualità, che per tanti anni è stata considerata (nonchè rappresentata nel cinema) come una minaccia all'"ordine naturale" precostituito, possa effettivamente minare le basi del sistema patriarcale, con la cancellazione o la messa in ombra del classico potere dell'uomo sulla donna ed il suo ruolo sia all'interno della coppia che nella gestione della famiglia. In realtà le cose non stanno esattamente così: la realtà dei fatti (e quella comunque rappresentata sugli schermi) ci fornisce esempi di rapporti umani ingiusti che continuano a persistere anche nei contesti omosessuali. I ruoli di possessore/posseduto, di attivo/passivo, di soggetto/oggetto possono manifestarsi anche a prescindere del sesso di chi esercita tali ruoli; ed inoltre, anche una coppia omosessuale deve confrontarsi con una società che mantiene e difende diritti e doveri, convenzioni e regole, in cui è più facile uniformarsi che sfidare le ideologie prevalenti.

Forse questa è una delle ragioni per cui pochi film hanno saputo rappresentare legami omosessuali sereni e destinati ad una vita "normale" e duratura, mentre sono molti di più i film che rappresentano tali legami come complessi, o fragili, o destinati

### **10. The homosexual alternative and its problems**

*At first glance one might think that homosexuality, which for many years has been considered (as well as represented in cinema) as a threat to the patriarchal "natural order", can actually undermine the foundations of the patriarchal system, implying the cancellation or weakening of the classic power of men over women both within the couple and in the family's management. Things do not actually work this way: the factual reality (as well as that represented on the screen) provides us with examples of unjust human relationships that continue to persist even in homosexual contexts. The roles of owner/owned, of active/passive, of subject/object may also manifest themselves regardless of the sex of those who exercise these roles; and even a homosexual couple must confront a society that maintains and defends rights and duties, conventions and rules, where it is easier to conform than to challenge the prevalent ideologies.*

*Perhaps this is one of the reasons why few films have been able to represent peaceful homosexual ties destined to a "normal" and lasting life, while many more films represent these relationships as complex, fragile, or prone to tensions, separations, and with no certainties for the future - indeed, it is more*

a tensioni, separazioni, destini comunque non pacificati (come a torto si vorrebbe supporre che siano sempre o molto spesso i legami eterosessuali).

Prendiamo ad esempio due film un po' "a parte" nel rappresentare contesti di rapporti omosessuali, entrambi usciti nel 21° secolo, ma non a caso ambientati in epoche passate, in particolare in quegli anni '50 del secolo scorso che hanno visto, specialmente con il senno di poi, chiari sintomi di crisi del patriarcato, ma anche la rappresentazione di omosessuali alle prese con un sistema di convenzioni (e di leggi vere e proprie) contrarie ad ogni manifestazione di omosessualità, anche se di tipo privato. *I segreti di Brokeback Mountain* è una specie di western atipico, in cui si narra dell'attrazione tra due "cowboys" (Heath Ledger e Jake Gyllenhaal), che, scioccati dal riconoscimento delle loro pulsioni, decidono di dimenticare questa loro "anomalia", separandosi e cercando ognuno la propria strada. Ma, benchè entrambi si sposino e abbiano figli, rientrando così nei ranghi della "normalità", per tutto il corso della loro vita si incontreranno di tanto in tanto, portando avanti anche questa loro "seconda vita" all'oscuro di tutti. Finchè, ormai raggiunta la mezza età, dovranno confrontarsi con la frustrazione di non aver potuto costruirsi una vera vita secondo i loro desideri - e la morte prematura per un infortunio di uno dei due lascerà l'altro con un doloroso senso di rimpianto. Il sistema patriarcale fa qui da sfondo ad unioni impossibili e ad un destino di sofferenza per chi deve subirlo.

*often than not assumed that heterosexual are doomed to such failures).*

*Consider for example two films that are a little peculiar in representing contexts of homosexual relationships, both released in the 21st century, but not by chance set in past eras, in particular in those 1950s when patriarchy manifested clear symptoms of crisis, but also when the representation of homosexuals grappling with a system of conventions (laws) contrary to any manifestation of homosexuality, even if of a private type. Brokeback Mountain is a kind of atypical western, in which the attraction between two "cowboys" (Heath Ledger and Jake Gyllenhaal) leaves the two men bewildered and shocked by the recognition of their drives. They decide to forget their "anomaly" and lead a traditional life, trying to forget what happened. But, although they both marry and have children, thus remaining within the strict limits of "normality", throughout the course of their life they will occasionally meet, carrying out their "second life" unknown to anyone ... until, when reaching their middle age, they will have to confront the frustration of not having been able to build a real life according to their desires - and the premature death of one of the two will leave the other with a painful sense of regret. The patriarchal system acts here as a backdrop to impossible unions and to a fate of suffering for those who have to submit to it.*



*I segreti di Brokeback Mountain/Brokeback Mountain (di/by Ang Lee, USA 2005)*

Diverso e insieme molto simile è il caso raccontato in *Carol*, in cui una ricca signora di mezza età (Cate Blanchett), che sta per divorziare, si infatua di una commessa di un grande magazzino, Therese (Rooney Mara)

*Different and yet very similar is the story of Carol, in which a rich middle-aged lady (Cate Blanchett), who is about to divorce, falls in love with with a salesgirl of a department store, Therese (Rooney Mara), practically*

praticamente la seduce e la convince a partire con lei per un lungo viaggio in auto, in cui hanno modo di approfondire il loro rapporto. Ma, sorvegliata da un detective assoldato dal marito per dimostrare la sua indegnità morale e ottenere così l'affidamento della figlia, Carol decide di rompere il rapporto con Therese, e dovrà anche ricorrere all'aiuto di uno psichiatra per tornare ad essere una "moglie e madre ideale", anche se la passione per Therese si farà ancora sentire. Anche in questo caso, è il contesto più spietato del sistema patriarcale a condizionare e reprimere i sentimenti e gli atteggiamenti dei singoli, che non possono sperare di essere al contempo "degni" rappresentanti di quel mondo e ribelli alle convenzioni che raggelano ruoli e status in rigidi modelli precostituiti.

*seduces her and persuades her to go on a long car trip, in which they have the opportunity to deepen their relationship. But, following the report of a detective hired by her husband to demonstrate her moral unworthiness and thus obtain the custody of her daughter, Carol decides to break the relationship with Therese, and will also have to resort to the help of a psychiatrist to return to being a "wife and ideal mother", even if the passion for Therese has not come to an end. In this case, too, the most ruthless context of the patriarchal system affects and represses the feelings and attitudes of individuals, who cannot hope to be "worthy" representatives of the "normal" world and cannot oppose the conventions that limit roles and statuses within rigid pre-established models.*



Carol (di/by Todd Haynes, GB/USA 2015)

Più rari sono i film in cui un rapporto omosessuale rinuncia ad affrontare di petto le sfide che questa condizione pone, preferendo approfondire le singole personalità ed il legame che le unisce. E' il caso di *Weekend*, dove due giovani inglesi (Tom Cullen e Chris New) si incontrano per caso in un locale gay. Scopertisi fortemente attratti l'uno per l'altro, iniziano un'intensa relazione, fatta di sesso ma anche, e soprattutto, di chiacchiere e di scambi di punti di vista, svelandosi gradatamente. Ma su tutto grava l'ombra dell'imminente partenza di uno dei due, che ha deciso di trasferirsi altrove, cosicché questa loro storia deve necessariamente durare lo spazio di un weekend. Eppure, in così poco tempo, i due giovani, che sono molto diversi tra loro (uno apertamente e serenamente omosessuale, l'altro più incline al conformismo e all'accettazione delle convenzioni e delle ipocrisie del patriarcato classico) sapranno sviluppare, al di là dell'attrazione fisica, un sentimento di tenerezza, che, ci è fatto capire, li aiuterà a dare significato alle proprie scelte,

*The films in which a homosexual relationship gives up tackling the challenges that this condition places, preferring to provide a deeper description of individual personalities and the bond that unites them, are certainly rare but not absent in contemporary cinema. This is the case of *Weekend*, where two young men (Tom Cullen and Chris New) meet by chance in a gay club. They immediately discover their mutual attraction and begin an intense relationship, made of sex but also, and above all, of long talks and exchanges of points of view, gradually revealing themselves to each other. But the shadow of the imminent departure of one of the two, who has decided to move elsewhere, hangs over their history, which must necessarily last the space of a weekend. Yet, in such a short time, and beyond their physical attraction, the two young men, who are very different from each other (one openly and serenely homosexual, the other more inclined to conformism and the acceptance of the beliefs and hypocrisies of classic patriarchy) will develop a feeling of*

anche se non necessariamente confortati dalla vicinanza fisica e da un rapporto che, forse, non avrà occasione di maturare. Si tratta dunque di un esempio di film che, pur non contrapponendo apertamente stili di vita differenti, riesce ad andare al di là della pur importante sfida che pone l'omosessualità al sistema patriarcale, ritrovando invece nelle relazioni umane e al di là delle identità sessuali e di genere, motivi di profonda umanità e di condivisione di valori e sentimenti, con un'onestà di sguardo e una sincerità di fondo disarmanti.

*tenderness, which will help them give meaning to their choices, even if not necessarily comforted by physical closeness and a relationship that, perhaps, will not have the opportunity to mature. This is an example of films that, although not openly opposing different lifestyles, manage to go beyond the important challenge that homosexuality poses to the patriarchal system, finding instead in human relationships and beyond sexual and gender identities a sense of deep humanity and a way to share sincere and honest values and feelings.*



Weekend (di/by Andrew Haigh, GB 2011)

Più recentemente, un film come *Eismayer*, ambientato in una caserma militare, fa toccare con mano come siano (almeno in parte) cambiati gli atteggiamenti verso i rapporti omosessuali. Infatti, se l'ambientazione ricorda da vicino quella de *Il sergente* (USA 1968), che abbiamo discusso in precedenza, ben diverso è lo sviluppo dei sentimenti e l'evolversi degli eventi. Anche in questo caso, figura centrale è il tenente Eismayer (Gerhard Liebmann), rigido e inflessibile con i suoi uomini, ma anche segretamente gay, una condizione che minaccia sia il suo lavoro che la sua famiglia. Quando entra a far parte del suo reggimento un giovane gay dichiarato, Mario (Luka Dimic), lo scontro diventa inevitabile, ma anche l'attrazione sessuale non può essere facilmente repressa. Comincia così per Eismayer un doloroso percorso di consapevolezza e accettazione di sé, scisso tra il timore delle reazioni che potrebbe suscitare un suo *coming out* e l'insostenibilità della sua vita attuale, fatta di repressione e infelicità ... Sono in ballo non solo (e non tanto) l'accettabilità sociale di una relazione omosessuale, ma anche, e forse soprattutto, il modello di persona virile e "tutta d'un pezzo" che Eismayer si è costruito nel tempo, e che lo terrorizza abbandonare. (Si tratta di una storia vera: i due uomini finirono di fatto per

*More recently, a film like Eismayer, set in a military context, is evidence of how (at least in part) attitudes to homosexual relationships have changed over time. If the setting closely recalls that of The sergeant (USA 1968), which we have previously discussed, the development of feelings and the evolution of events are now very different. In this case, too, the central character is Lieutenant Eismayer (Gerhard Liebmann), rigid and inflexible with his men, but also secretly gay, a condition that threatens both his work and his family. When a young gay soldier (Luka Dimic) becomes part of his regiment, the clash becomes inevitable, and the sexual attraction cannot be easily repressed. Thus begins for Eismayer a painful path of awareness and acceptance of himself - split between the fear of the reactions that his coming out could arouse and the unbearable pain of his current life, made of repression and unhappiness. What is at stake here is not only (and not so much) the social acceptability of a homosexual relationship, but also, and perhaps above all, the model of a "virile", traditionally masculine person that Eismayer has built over time - things which he is terrified to abandon. (The film is based on a true story: the two men actually ended up getting married, they were still in the army at the time of shooting the film, and were*

sposarsi, erano ancora nell'esercito all'epoca delle riprese del film, e sono stati accettati dal loro ambiente, pur con qualche ovvia eccezione ...).



Eismayer - Bersaglio d'amore/*Eismayer* (di/by David Wagner, Austria 2022)

### ***11. Un presente e un futuro al femminile?***

Centrale per la rappresentazione del sistema patriarcale al cinema è il fatto che la grande maggioranza dei registi (e delle altre importanti figure di riferimento, come i produttori e i direttori della fotografia) continui ad essere di sesso maschile. Naturalmente una regista donna non implica necessariamente un punto di vista critico e illuminato sul patriarcato, come d'altronde un regista uomo non produce necessariamente film intrisi acriticamente di quel sistema - tuttavia la presenza sempre più evidente di registe nel nuovo panorama cinematografico mondiale degli ultimi decenni, e in particolare del nuovo secolo, ha di fatto introdotto storie e tematiche che in varia misura e con risultati differenti si prendono carico di affrontare le questioni legate al prevalere in quasi tutte le società di sistemi di tipo patriarcale.

Un film "radicale" in questo senso era stato, già nel 1992, *Orlando* di Sally Potter, una storia metaforica e "metafisica" (tratta dal romanzo di Virginia Woolf) che sottende una serie di prese di posizioni ideologiche. *Orlando* (Tilda Swinton) nasce maschio nell'Inghilterra del XVI secolo, poi, senza invecchiare, si ritrova donna nell'Uzbekistan del XVIII secolo, conosce l'amore che le era sempre stato negato, e, nell'epilogo, lo vediamo ai giorni nostri giocare con la figlioletta con una videocamera.

### **11. A feminine present and future?**

*Central for the representation of the patriarchal system on the screen is the fact that the great majority of directors (and of other important reference figures, such as producers and directors of photography) continues to be male. Of course, a woman director does not necessarily imply a critical and enlightened point of view of patriarchy, just as a man director does not necessarily the production of films acritically imbued with that system. However the increasingly evident presence of women directors in the new world film scene of the last decades, and in particular in the new century, has led to the introduction of stories that in various degrees and with different results engage in addressing the issues related to the prevalence of the patriarchal system in almost all societies and cultures.*

*A "radical" film in this sense had been, back in 1992, Orlando by Sally Potter, a metaphorical and "metaphysical" story (based on the novel by Virginia Woolf) which implies a series of ideological positions. Orlando (Tilda Swinton) was born as a male in sixteenth century England, then, without growing old, finds himself turned into a woman in eighteenth century Uzbekistan, experiences the love that had always been denied to her, until, in the epilogue, we see him in the present, playing with her daughter with a videocamera.*



Orlando (di/by Sally Potter, GB-Russia-Italia/Italy 1992)

Il film si presta molto bene ad essere discusso lungo le direttrici analizzate da Buckland (Nota 7) per definire se e come un film possa portare avanti un'idea progressista di "femminilità", alternativa a quella, implicitamente od esplicitamente patriarcale, che domina la maggior parte delle produzioni:

- temi centrati sull'esperienza femminile, riguardo all'amicizia, alle relazioni sessuali, alle comunità di riferimento: ovviamente tali temi devono trovare riscontro in altrettante scelte narrative e stilistiche;

- senso di auto-rappresentazione e di riflessione che la regista sviluppa, innanzitutto su se stessa, in relazione ai valori patriarcali dominanti;

- un senso della narrazione che privilegia storie non-lineari e complesse, che non conducono, come il cinema classico normalmente fa, verso un finale predeterminato (di solito la formazione della coppia eterosessuale), ma piuttosto verso finali aperti, ambigui, in cui anche il corpo della donna non assume quella centralità tipica dello "sguardo maschile", ma si offre continuamente come spunto di narrazione non prefissato;

- esagerazione di alcuni tratti del sistema patriarcale per farne meglio emergere il carattere contingente e artificiale, invece che "naturale" e "inevitabile";

- la sostituzione del classico "sguardo maschile" con sguardi che le donne si rivolgono reciprocamente e con lo "sguardo in macchina", ossia lo sguardo rivolto verso lo spettatore, con la rottura della cosiddetta "quarta parete" che tradizionalmente delimita lo spazio dell'azione rispetto allo

*The film lends itself very well to be discussed following Buckland (Note 7) to define whether and how a film can carry a progressive idea of "femininity", alternative to the one, implicitly or explicitly patriarchal, which dominates most film productions:*

*- themes centred on female experience, regarding friendship, sexual relationships, communities of reference: obviously these themes must be reflected in adequate narrative and stylistic choices;*

*- a sense of self-representation and reflection that the director develops, first of all on herself, in relation to the dominant patriarchal values;*

*- a sense of narration that privileges non-linear and complex stories, which do not lead, as classic cinema normally does, towards a predetermined ending (usually the formation of the heterosexual couple), but rather towards open, ambiguous endings, in which the woman's body does not take on the typical centrality typical of the "male gaze", but offers itself as a point of departure for non-predetermined narrations;*

*- exaggeration of some traits of the patriarchal system to better expose its contingent and artificial character, rather than "natural" and "inevitable";*

*- the replacement of the classic "male gaze" with women looking at themselves and at each other, including characters that look towards the camera, i.e. towards the spectator, which implies the breakdown of the so-called "fourth wall" which traditionally delimits the space of the scenic action with respect to the space reserved for*

spazio del pubblico che "guarda";

*the audience;*

- una prospettiva interculturale, che superi la tradizionale, "universale" immagine della donna (bianca, occidentale, borghese, anche se "femminista"), introducendo variabili come la classe, l'etnia, la religione, l'identità nazionale, l'orientamento sessuale;

*- an intercultural perspective, which goes beyond the traditional, "universal" image of the woman (white, western, bourgeois, even if "feminist"), introducing variables such as class, ethnicity, religion, national identity, sexual orientation;*

- l'inclusione di donne lesbiche, che generano tensione rispetto ai tradizionali valori patriarcali;

*- the inclusion of lesbian women, who generate tension towards traditional patriarchal values;*

- non tanto la *distruzione* della visione centrata sull'uomo, sia pure facendo emergere le sue falsità e le sue repressioni, quanto la proposta di una nuova visione che metta in scena altri oggetti e soggetti sociali. In altre parole,

*- not so much the destruction of the man-centred vision, albeit by bringing out its falsehoods and repressions, but the proposal of a new vision that is focussed on other social objects and subjects. In other words,*

*"Discutere dei film tradizionali e femminili in termini di queste caratteristiche va ben oltre l'attività di determinare se i personaggi femminili sono ritratti positivamente o negativamente ... [Secondo] queste caratteristiche, è evidente che Orlando non solo presenta un'estetica negativa che critica il patriarcato; costruisce anche "un'altra visione", un mondo narrativo che privilegia la femminilità. Il film realizza con successo la doppia agenda del femminismo di seconda ondata - una critica del patriarcato e la costruzione di una visione diversa basata sui valori femministi." (Nota 8)*

"Discussing traditional and feminine films in terms of these characteristics goes far beyond the limited activity of determining whether the female characters are portrayed positively or negatively ... [According to] these characteristics, it is clear that Orlando not only presents a negative aesthetic which criticizes patriarchy; it also builds "another vision", a narrative world that favours femininity. Thus the film successfully brings about a second-wave feminist agendas - a critique of patriarchy as well as a different vision based on feminist values." (Note 8)

Tra le numerose proposte avanzate in questi ultimi anni da registe donne, merita una particolare attenzione la filmografia di Greta Gerwig, in particolare per il grande successo di alcuni suoi film, che in tal modo sono riusciti a trasmettere una serie di valori e una prospettiva ideologica che, anche se forse non strettamente coerente con tutti i principi sopra menzionati, si distingue per lo sforzo di proporre un punto di vista femminile sul mondo, e in particolare sulla donna, mettendo così anche in discussione molti aspetti del

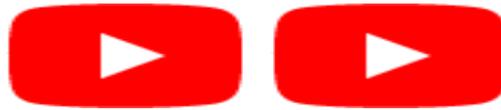
*Among the several proposals made in recent years by women, the filmography of Greta Gerwig deserves particular attention, in particular for the great success of some of her films, which in this way have managed to convey a series of values and an ideological perspective which, although perhaps not strictly consistent with all the principles mentioned above, stands out for the effort to propose a female point of view on the world, and in particular on women, thus also questioning many aspects of the still dominant*

sistema patriarcale ancora dominante.

*patriarchal system.*

*Piccole donne* mette in scena un universo prettamente femminile, quello di una famiglia, composta dalla madre (Laura Dern) e da quattro sorelle (il padre è al fronte nella guerra di Secessione), con solo alcune figure di contorno maschili, anche se in qualche modo significative per le relazioni amorose che si intrecciano. Ma il fuoco è tutto sulle quattro ragazze, che, innanzitutto, sono portatrici ognuna di un talento (la scrittura, la musica, la pittura, il canto ...), che cercano di realizzare nonostante le difficoltà che si trovano a fronteggiare. Ma tutte queste donne sono, ciascuna a suo modo, attive, intraprendenti, desiderose di affermare se stesse e le loro passioni, e con il loro entusiasmo a volte sfrenato portano un'aria di trasgressione nel contesto borghese in cui si trovano a vivere. Ma lo scontro con i valori tradizionali è dietro l'angolo: è difficile per una donna affermarsi professionalmente con i suoi talenti; l'autonomia è d'altronde strettamente legata all'indipendenza economica; il matrimonio, che pure le ragazze più o meno includono nei loro progetti di vita, ha una natura economica di tipo "contrattuale" - e in definitiva, come dice la Zia March, il destino di una donna è solo un'alternativa secca: "o sposata o morta". Tra litigi, fraintendimenti, tensioni, una delle quattro sorelle muore prematuramente, altre due si sposano con l'uomo che in fondo era sempre stato nei loro desideri, mentre solo una, la scrittrice, preferirà trovare nella scrittura la sua realizzazione, con un romanzo che è poi la cronaca delle vicissitudini di questa famiglia. Lo sguardo della regista aggiorna al 21° secolo queste storie che, più che nei loro finali di fatto scontati, contano più per la centralità delle figure femminili, consapevoli della loro condizione pur se impossibilitate a rivoluzionarla, e per la loro presenza scenica, che le mantiene al centro della narrazione, tanto che gli uomini, al confronto, sono figure marginali, importanti per la soluzione degli intrecci sentimentali, ma sbiaditi al confronto con la vitalità delle quattro ragazze.

*In Little women (from the novel by Louisa May Alcott, already filmed several times for the screen), a purely female universe is staged, that of a family, made up of the mother (Laura Dern) and four sisters (the father is fighting in the Secession War), with only some male characters, who are nevertheless significant for the love relationships that are displayed. But the focus is all on the four girls, who, first of all, each own a particular talent (writing, music, painting, singing ...), which they try to develop despite the difficulties they have to face. But all these women are, each in their own ways, active, enterprising, eager to affirm themselves and their passions, and with their sometimes unbridled enthusiasm bring a tone of upheaval and even transgression to the middle-class context in which they live. But the clash with traditional values is around the corner: it is difficult for a woman to succeed professionally with her talents; on the other hand, autonomy is strictly linked to economic independence; marriage, which even these girls more or less include in their life projects, has a "contractual" economic nature - and ultimately, as Aunt March says, the fate of a woman is only a dry alternative: "either married or dead". Through a series of quarrels, misunderstandings, tensions, one of the four sisters dies prematurely, two others get married with the man who had always been in love with, while only one, the writer, will prefer to find her realization in becoming a professional writer, with a novel which is the chronicle of the vicissitudes of this somewhat eccentric family. In short, the director's gaze updates these stories to the 21st century - stories which, rather than in their happy endings, count more for the centrality of the female figures, who are aware of their condition even if unable to revolutionize it, and for their stage presence, which always keeps them at the centre of the narrative - so much so that men, in comparison, are all in all marginal figures: they are important for the sentimental intricacies of the plot, but quickly fade in comparison with the vitality of the four girls.*



Piccole donne/*Little women* (di/by Greta Gerwig, USA 2019)

Quattro anni dopo, Greta Gerwig realizza con *Barbie*, non solo un grande successo commerciale e di pubblico, ma anche un'opera dichiaratamente femminista, con lo scopo evidente (fin quasi da apparire in certi momenti didascalico) di denunciare, con le armi della commedia e della fantasia, tutte le storture del sistema patriarcale.

Barbie, la bambola-giocattolo creata molti decenni or sono e amata da generazioni intere di bambine, è sempre stata un simbolo di una certa idea della femminilità: è una bambola-donna, dai lineamenti perfetti, dal corpo esile ed elegante, che poteva ben fornire da modello per un'immagine femminile di perfezione (ovviamente dal principale punto di vista, quello maschile) cui uniformarsi anche a costo di sacrifici e rinunce. Il film ci trasporta così sin dall'inizio a Barbieland, mondo tutto rosa e tutto assolutamente finto, dove vive Barbie (Margot Robbie), anzi, dove vivono tutte le possibili Barbies che sono state create nel corso dei decenni. Si chiamano tutte Barbie, naturalmente, perchè in realtà non sono persone diverse ma tutte incarnazioni dello stesso stereotipo. E accanto a Barbie c'è naturalmente Ken (Ryan Gosling), ossia il suo compagno maschio, anch'esso bello (senza strafare), biondo e muscoloso - come da stereotipo del bambolotto. Ma Ken (anzi, tutti i Ken che abitano Barbieland, tutti forzatamente uguali) non ha una personalità propria, vive in funzione di Barbie, in una società dove le donne-bambole sono autosufficienti e i loro compagni maschi fanno semplicemente da decorazione: "Barbie passa una gran bella giornata ogni giorno, ma Ken passa una bella giornata solo se Barbie lo guarda".

Questo mondo ideale e perfetto viene messo in crisi quando Barbie comincia a sentirsi "strana", ossia un po' più "vera" e soggetta a strani pensieri di essere "mortale", per cui viene

*Four years later, Greta Gerwig's Barbie has turned out to be not only a great commercial success, but also a decidedly feminist work, with the clear purpose (which at times borders on the didactic) to expose, with the weapons of comedy and fantasy, all the distortions of the patriarchal system.*

*Barbie, the toy-doll created many decades ago and cherished by whole generations of girls, has always been a symbol of a certain idea of femininity: she is a doll, but at the same time a grown-up woman, with perfect features, a slender and elegant body, providing a model for a female image of perfection (obviously from the main point of view, the male one) which most girls would like to conform to even at the cost of sacrifices and renunciations. The film takes us from the very start to Barbieland, an absolutely fake "pink" world, where Barbie (Margot Robbie) lives, together with all the possible Barbies that have been created over the decades. They are all called Barbie, of course, because in reality they are not different people but all incarnations of the same stereotype. And alongside Barbie there is of course Ken (Ryan Gosling), that is, her male companion, also handsome, blond and muscular - as per the doll stereotype. But Ken (indeed, all the Kens who live in Barbieland, all forcedly the same) does not have his own personality: he lives as a function of Barbie, in a society where women-dolls are self-sufficient and their male companions are simply a decoration: "Barbie spends a great day every day, but Ken spends a beautiful day only if Barbie looks at him".*

*This ideal and perfect world reaches a critical point when Barbie begins to feel "strange", that is, a little more "true" and subject to strange thoughts, like "being*

deciso di mandarla nel mondo reale, insieme a Ken. Qui i due scoprono ovviamente che le cose funzionano in modo ben diverso: e Ken, che si sente per la prima volta rispettato, capisce ben presto le regole del patriarcato ed i (relativi) vantaggi che ne conseguono per tutti i Ken: "Dando voce alla dissonanza cognitiva del vivere sotto la patriarchia, hai tolto a quest'ultima il suo potere". Ritornati a Barbieland, i Ken tentano di "indottrinare" per bene le Barbie, in modo da far loro interiorizzare i valori della società patriarcale; vorrebbero addirittura riformare la costituzione per ufficializzare il dominio dei maschi, ma le Barbie riescono a farli mettere in competizione, e questa "rivoluzione" fallisce.

Ma il momento più interessante e intrigante del film arriva ora: avendo sperimentato su se stesse, nel mondo reale, cosa significhi essere semplici dipendenti dalle figure maschili, le Barbie decidono di rettificare le regole sociali di Barbieland: ma questo fa entrare in crisi, in modo particolare, Ken, che, privato del suo ruolo e *status* tradizionale, non riesce a ricostruirsi una sua identità autonoma. Sarà allora compito proprio di Barbie, nella sua nuova consapevolezza, a convincerlo che la sua identità non deve provenire dall'esterno, da regole imposte e in particolare dalla sua dipendenza dalle figure femminili per poter essere accettato e rispettato, ma che deve trovare la sua propria strada, che non è semplicemente la negazione del passato. Occorre stabilire rapporti nuovi, che portino femmine e maschi ad assumere la loro propria, specifica, autonoma identità come esseri indipendenti.

Alla fine, Barbie deciderà di tornare nel mondo reale, e l'ultima scena la vede ormai persona vera, mentre si reca per la prima volta a una visita ginecologica ... La morale ultima? "Il genere umano costruisce cose come il patriarcato e Barbie. Ma ciò che è stato costruito può essere rifatto."

*mortal", so she is sent, together with Ken, to the "real" world. Here the two obviously discover that things work in a very different way: and Ken, who feels respected for the first time, soon understands the rules of the patriarchal system and the (relative) advantages that all the Kens deserve: "By giving voice to the cognitive dissonance of living under patriarchy, patriarchy itself loses its power". Returning to Barbieland, the Kens try to "indoctrinate" the Barbies, in order to make them internalize the values of the patriarchal society; they even plan to reform the Constitution to formalize the male domain - but the Barbies manage to raise a competition among the Kens, with the result that his "revolution" fails.*

*But the most interesting and intriguing moment of the film comes a bit later: having experienced on themselves, in the real world, what it means to be simply dependent on male figures, the Barbies decide to rectify the social rules of Barbieland. This, however, has a strong impact on Ken, who, deprived of his traditional role and status, cannot reconstruct his autonomous identity. It will then be Barbie's task, in her new awareness, to convince him that his identity must not come from the outside, must not depend on imposed rules and in particular on his dependence on the female figures in order to be accepted and respected: he must find his own way, which is not simply the denial of the past. New relationships must be established, which lead females and males to take on their own, specific, autonomous identities as independent beings.*

*In the end, Barbie will decide to return to the real world, and in the last scene we now sees her a real person, as she goes for the first time to a gynecologist's ... "Mankind builds things like patriarchy and Barbie. But what has been built can be rebuilt."*



Barbie (di/by Greta Gerwig, USA/GB 2023)

## 12. Conclusione: oltre il patriarcato?

Ancora una scomparsa, e ancora la scomparsa di una donna. La storia narrata in *La scomparsa di Eleanor Rigby* non ha niente di particolarmente originale, tranne la forma con cui viene presentata (e di cui parliamo tra poco), oltre che le ottime interpretazioni. Eleanor (chiamata così dai suoi genitori, i Rigby, in omaggio all'omonima canzone dei Beatles, e interpretata da Jessica Chastain) e Conor (James McAvoy) sono una coppia che trascina stancamente il loro rapporto dopo che, poco tempo prima, hanno subito la perdita del loro unico figlio (e sanno che lei non può più averne). Mentre Conor cerca di buttarsi nel lavoro, aprendo un piccolo ristorante insieme ad un amico, Eleanor cade in una profonda depressione, tenta il suicidio e poi, improvvisamente, sparisce, lasciando Conor nella disperazione. In fondo la storia è tutta qui, nell'impossibilità di una coppia di superare un trauma immenso. Ma ciò che rende il film particolarmente interessante, anche ai fini del nostro discorso sul patriarcato, è il fatto che si tratti in realtà di due film, ognuno dei quali narra le stesse vicende ma da due punti di vista differenti. Il film intitolato *Lui*, infatti, ci descrive la vita e i sentimenti di Conor, che non sa darsi pace per la scomparsa della moglie. L'altro film, *Lei*, ci fa rivivere gran parte degli stessi eventi, ma questa volta dal punto di vista di Eleanor, che, tornata a casa dei suoi, cerca di ricostruirsi una vita tornando a frequentare il college - anche se non sarà facile tornare a vivere e sperare. Un terzo film (*Loro*) fu poi creato accorpando i due punti di vista della stessa storia (ma non aggiungendo nulla di veramente nuovo). Un progetto dunque molto complesso e ambizioso, in cui, tra l'altro, ogni film può anche essere visto indipendentemente dagli altri due. La crisi della coppia e della famiglia borghese nel

## 12. Conclusion: beyond patriarchy?

*Another disappearance, and still the disappearance of a woman. The story narrated in The disappearance of Eleanor Rigby has nothing particularly original, except for the form with which it is presented (more below), as well as the excellent interpretations. Eleanor (so called by her parents, the Rigby, in homage to the Beatles' song of the same name, and played by Jessica Chastain) and Conor (James McAvoy) are a couple who sadly carry on their relationship after, shortly before, suffering the loss of their only child (and knowing that she can no longer have one). While Conor tries to throw himself into his work, by opening a small restaurant together with a friend, Eleanor falls into a deep depression, tries suicide and then suddenly disappears, leaving Conor in despair. The story is actually all here, in the impossibility of a couple to overcome an immense trauma. But what makes the film particularly interesting, also for the purposes of our discussion on the patriarchy, is the fact that there are actually two films, each of which tells the same events but from two different points of view. The film entitled He describes the life and feelings of Conor, who does not know how to find peace after the disappearance of his wife. The other film, She, tells more or less the same events, but this time from the point of view of Eleanor, who, returning to her home, tries to reconstruct her life by taking up again her college studies - even if it is not easy for her to find hope. A third film (They) was then created by merging the two points of view of the same story (but not adding anything truly new) - a very complex and ambitious project, in which, among other things, each film can also be seen independently of the other two. The crisis of the couple and of the middle class family in*

21° secolo è ora conclamata: l'uomo e la donna hanno trovato un punto comune, innanzitutto, nella sofferenza. Qui non è più questione di potere maschile e di sottomissione femminile; anzi, mentre lui cerca di sopravvivere con la tradizionale via d'uscita maschile (il lavoro), lei segue un percorso più accidentato, e il superamento del trauma avviene forse anche tornando indietro, alla famiglia di origine e agli studi interrotti. Il personaggio femminile è comunque più sfaccettato, e la visione di *Lei* aggiunge un'intensità di toni e una approfondita analisi di motivazioni che il solo *Lui* non basta ad esprimere. Anche se Conor ed Eleanor si ritrovano per chiudere la casa (e disfarsi dei dolorosi ricordi legati al loro bambino), ogni film ha un finale leggermente diverso, e di fatto non sappiamo se veramente i due troveranno la forza di rimettersi insieme. Un progetto complesso che supera le consuete distinzioni donna/uomo, moglie/marito per far (ri)emergere sentimenti e sofferenze, ma anche la capacità di dolorosa resilienza di entrambi, ben al di là dei ruoli stereotipati che la mera denuncia del sistema patriarcale troppo spesso mette in scena.

*the 21st century is now fully exposed: the man and the woman have found a common point, first of all, in suffering. Here it is no longer a question of male power and female submission; indeed, while he tries to survive through the traditional male means (i.e. work), she follows a rough path, and the overcoming of the trauma may perhaps be found by going back, to her family and the college studies she had been forced to interrupt. The female character is however more multifaceted, and her vision adds an intensity of tones and a thorough analysis of motivations that the male perspective only is not enough to express. Although Conor and Eleanor eventually meet (and even make love) to get rid of the painful memories related to their child, each film has a slightly different ending, and we do not know if the two will find the strength to get back together. This is a complex project that overcomes the usual woman/man, wife/husband distinctions to make room for the (re)emergence of painful feelings, but also for the resiliency of both parties, well beyond the stereotyped roles that the mere exposure of the patriarchal system much too often seems to take place on the screen.*



La scomparsa di Eleanor Rigby/*The disappearance of Eleanor Rigby* (di/by Ned Benson, USA 2014)

### **Note/Notes**

1. Anyangwe E., Mahtani, M. 2024. [What is patriarchy? What does it mean and why is everyone talking about it?](#), CNN.
2. Pilcher J., Whelehan I. 2004. *Fifty Key Concepts in Gender Studies*, Sage Publications, p. 110.
3. Cranny-Francis A., Waring W., Stavropoulos P., Kirkby J. 2003. *Gender studies. Terms and debates*, Palgrave Macmillan, p. 24.

4. Hooks B. 2004. *The will to change. Men, masculinity, and love*, Atria Books, p. 34.
5. Mulvey L. 1975. *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, Reprinted 2016, Afterall Books.  
Trad. it. in Pravadelli V. 2013. *Cinema e piacere visivo*, Bulzoni.
6. Sampson R. 2015. [Film Theory 101 – Laura Mulvey: The Male Gaze Theory](#). Film Inquiry, p. 2.
7. Buckland W. 2021. *Narrative and narration. Analyzing cinematic storytelling*. Wallflower, New York.
8. op. cit., pp. 75, 78.

---

## Cinema e identità sessuali e di genere

- \* [Introduzione: alcune questioni di fondo pdf](#)
  - \* [Le disuguaglianze di genere: Alcuni fatti e alcuni dati pdf](#)
  - \* [Gli stereotipi di genere nei film pdf](#)
  - \* L'evoluzione dei ruoli femminili e maschili lungo la storia del cinema
    - \* [Parte prima: dagli anni '30 agli anni '50 pdf](#)
    - \* [Parte seconda: dagli anni '60 agli anni '80 pdf](#)
    - \* [Parte terza: dagli anni '90 agli anni '10 del nuovo secolo pdf](#)
  - \* L'omosessualità nella storia del cinema [pdf](#)
    - \* [Prima parte: Dal cinema muto agli anni '70](#)
    - \* [Seconda parte: Gli anni '80 e '90](#)
    - \* [Terza parte: I primi decenni del nuovo secolo](#)
  - \* Le identità transgender nel cinema
    - \* [Prima parte pdf](#)
    - \* [Seconda parte pdf](#)
- 

---

## Cinema and sexual and gender identities

- \* [Introduction: some basic issues pdf](#)
- \* [Gender inequality: Some facts and figures pdf](#)
- \* [Gender stereotypes in the movies pdf](#)

\* *The evolution of female and male gender roles through cinema's history*

\* [Part 1: From the 1930s to the 1950s pdf](#)

\* [Part 2: From the 1960s to the 1980s pdf](#)

\* [Part 3: From the 1990s to the 2010s pdf](#)

\* *Homosexuality in film history pdf*

\* [Part 1: From silent movies to the 1970s](#)

\* [Part 2: The 1980s and 1990s](#)

\* [Part 3: The first few decades of the new century](#)

\* *Transgender identities on screen*

\* [Part 1 pdf](#)

\* [Part 2 pdf](#)

---

**cinemafocus.eu**

[info@cinemafocus.eu](mailto:info@cinemafocus.eu)