

***Beauty is in the eye of the beholder***

Marianna Paglionico

*Gender Studies*

## Vedere

Nella sequenza finale del film *Dolor y Gloria*, tramite una carrellata indietro Almodovar spezza la magia del racconto e svela la realtà che si nasconde dietro le quinte: il pubblico ha appena visto una messa in scena del mondo per come il regista ha deciso di mostrarlo. Magari non ci si pensa immediatamente, ma quando si guarda un film al cinema quello che viene mostrato non è una ripresa di videosorveglianza che si limita a mostrare tutto ciò che succede in un campo d'azione, senza tagli, che qualcosa accada o meno. Al cinema il/la bravo regista ha un ruolo attivo, autoriale, e mette in scena il mondo con intenzioni ben precise.

Un pubblico cosciente paga il biglietto del cinema per vivere un'esperienza e affittare i propri sensi alle volontà del/la regista, e sa essere necessario guardare il film più volte per poterlo osservare con occhio critico, notare le scelte grammaticali della messa in scena e leggere le intenzioni e i significati dietro la scelta narrativa. Per un pubblico poco attento o che non conosce i tecnicismi del linguaggio cinematografico, l'esperienza cinematografica è, più o meno consapevolmente, un modo per immergersi in uno sguardo terzo, per perdere il controllo sui propri sensi e lasciare che per qualche ora sia il/la regista a tenerne le redini.

Ovviamente arriviamo tutto al cinema con vissuti diversi e l'immedesimazione avviene in modo differente per ogni individuo, perché non sempre il modo in cui ci immergiamo in una storia coincide con quello inteso dal/la regista. Ci sono inoltre casi di sperimentazione, tra cui recentemente *The Last Duel* di Ridley Scott, in cui il regista ha deciso di mettere alla prova le aspettative dello spettatore/spettatrice e giocare proprio sullo sguardo, raccontando la stessa storia da tre diversi punti di vista, per narrare soggettivamente le prospettive e i diversi vissuti di tre protagonisti.

Quando però si impone una narrazione dominante, estremamente ristretta e che replica costantemente sé stessa, sostenuta dal mercato perché apprezzata e richiesta dal pubblico, si va a creare un circolo vizioso dal quale è difficile uscire. In un'industria che per sopravvivere deve rispondere alla domanda, prospettive nuove, diverse, complesse – che in questo caso cercano di ribaltare gli stereotipi di genere – non sono una certezza in mercato, e investirci, lasciando loro spazio, diventa un atto di fede.

L'obiettivo di queste pagine è analizzare casi in cui registe e registi hanno sfruttato il proprio sguardo per parlare del concetto stesso di sguardo. Partendo da un esempio contemporaneo di sguardo sul femminile che corrisponde a quello della narrazione dominante, si osserverà come la donna abbia dovuto decostruire il proprio modo di vedere per rendersi conto di aver sempre subito – e in realtà perpetuato – tale sguardo, fino ad analizzare come essa sia riuscita ad impadronirsi del proprio sguardo e a definirlo in un modo nuovo, sconvolgendo la grammatica cinematografica.

## Guardare

Il film italiano di cui si è più parlato negli ultimi mesi è *È stata la mano di Dio* di Paolo Sorrentino. Il regista, dopo aver vinto il premio Oscar per miglior film straniero nel 2014, è diventato uno tra i più apprezzati, in Italia e all'estero. È indubbio che un tratto ricorrente del suo cinema sia una rappresentazione del femminile controversa, sintomatica di uno sguardo oggettificante e voyeurista, utilizzato intenzionalmente ai fini della narrazione.

Il protagonista del film è Fabietto Schisa, sedicenne napoletano, timido e goffo. Assieme a lui tiene in piedi il film la figura della zia, Patrizia, mostrata come immagine della donna irrecuperabile, che ha perso completamente la ragione, potremmo dire *isterica*.

La narrazione è condotta da Fabietto, adolescente inesperto e succube del periodo dei “sogni bagnati”, nonché incarnazione di un giovane Sorrentino. Il film diventa quindi un'esperienza in cui Sorrentino si fa narratore della propria storia, contemporaneamente oggetto del proprio sguardo e soggetto attivo portatore di sguardo. In questo modo la comprensione del livello oggettivo della trama diventa chiaramente irraggiungibile, ma Sorrentino non sembra avere alcun interesse nel lasciarla trasparire: non è la storia che vuole raccontare, la trama risulta in fin dei conti secondaria, sono i continui e irrisolvibili rimandi metaforici, la messa in scena stessa e il suo sguardo, ciò che rimane al pubblico alla fine del film.

Patrizia, tramite questo filtro, è raccontata come immersa all'interno di una dimensione talmente onirica da non consentire mai al pubblico di comprendere se sia affidabile o totalmente sopraffatta dalla follia, se i suoi comportamenti siano davvero insensati o irrecuperabilmente filtrati dagli occhi incantati di Fabietto e disprezzanti del resto della famiglia. La scena<sup>1</sup> più discussa ritrae la zia in un momento considerato da tutti gli altri personaggi di puro squilibrio: la famiglia al completo è in barca, tutti si tuffano in acqua e lei rimane quasi sola. Patrizia usa questa occasione per occupare lo spazio, getta in mare le pile del laringofono di un parente di cui non vuole più sentire la voce e, fuori campo, si sveste completamente per stendersi a prendere il sole. Nell'inquadratura successiva tutta la famiglia è tornata sulla barca, le donne sul lato sinistro, gli uomini sul lato destro, tutti stanno guardando in direzione di Patrizia. Vengono mostrati prima gli sguardi delle donne: schifate, imbarazzate, le spalle chiuse quasi a mostrare un disagio con il proprio corpo, davanti a tale vista. Di seguito vengono mostrati gli sguardi di uomini di tre fasce d'età diverse: il primo è Fabietto, totalmente perso, incantato, non capisce più nulla, il secondo è suo fratello maggiore, un po' più cosciente ma sempre incapace di distogliere lo sguardo, e il terzo è il padre, il quale tradisce uno sguardo ugualmente impossibilitato a distogliere lo sguardo nonostante cerchi di mostrare disprezzo dovuto ad una supposta moralità che sente il dovere di difendere. Sono quattro le inquadrature sui soggetti osservanti, prima che venga

---

<sup>1</sup> *È stata la mano di Dio*, Paolo Sorrentino, 2021 (TC 00:24:00 – 00:28:00)

mostrato l'oggetto osservato, e quando il pubblico arriva a vedere il corpo nudo di Patrizia non può che immedesimarsi nello sguardo della famiglia, ricco di (pre)giudizio e desiderio.

Poche settimane dopo l'uscita del film, Mattia Ferrari, noto videorecensore cinematografico nella sfera italiana, conosciuto sotto il nickname di victorlaszlo88 e molto apprezzato per il suo approccio schietto e personale, oltre che critico e arguto, ha pubblicato la recensione del film di Sorrentino. Citando la sua videorecensione: *“Il personaggio (di Patrizia) è importantissimo perché centrale per la maturazione di Fabietto Schisa, è quel personaggio a cui lui si aggrappa nel momento di difficoltà, è quello che visita i suoi sogni più bagnati, ma soprattutto è il personaggio che mi ha fatto ricoverare per il gomito del tennista, perché va bene tutto, ok, però io ero diventato una torre d'avorio umana, scusatemi la volgarità, ma porca puttana, ma che solca imperiale! Cioè la scena sul motoscafo, ero lì con la bombola d'ossigeno. Ma è questo che voleva fare Sorrentino: ti presenta il personaggio in un modo e poi ad un certo punto ti mostra questo personaggio letteralmente a nudo, una perfezione mediterranea. Tu in quel momento, spettatore, sei Fabietto Schisa, ragazzino sulla barca, con i primi pruriti, che si trova davanti questo spettacolo mozzafiato della zia completamente svestita”*<sup>2</sup>.

Agli occhi di Mattia Ferrari l'intenzione di Sorrentino sarebbe eccitare il prurito del ragazzino, che lo spettatore sia ragazzino o lo sia stato. Dando fiducia alla coscienza del regista risulta difficile credere che il film sia stato creato per un pubblico delineato e ben preciso, risulta più facile credere che sia la lettura di Mattia Ferrari ad essere limitata e prospettica, e che egli abbia dato per scontato – come è solito fare – che lo spettatore generico avesse un vissuto simile al suo.

Eppure, l'esperienza cinematografica di chi è portatore di un vissuto diverso non è meno valida: mettendo in scena uno sguardo oggettificante non ci si immedesima necessariamente con il soggetto portatore di tale sguardo, ma ci si può immedesimare anche nell'oggetto che sente la pesantezza di quello stesso sguardo, nella figura femminile osservata, giudicata e desiderata.

Siamo – socialmente e inconsciamente – abituati a pensare che ogni produzione audiovisiva, ma in generale artistica, sia pensata per essere vissuta attraverso occhi che corrispondono all'idea stereotipata di occhio maschile, dimenticando di chiederci come la stessa scena sia vissuta da occhi che hanno vissuto esperienze diverse, da prospettive diverse. Le narrazioni in cui lo sguardo e l'esperienza femminile sono in prima persona sono così rare, e le narrazioni oggettificanti così numerose, che gli occhi femminili stessi vi si abituanò e finiscono per identificarvisi.

Per occhi allenati che sanno distinguere il proprio sguardo da quello del regista, i film di Sorrentino sono una vera e propria esperienza sensoriale che permette di immedesimarsi incredibilmente in uno

---

<sup>2</sup> MovieBlog- 823: Recensione È Stata la Mano di Dio, Victorlaszlo88 (00:16:00 – 00:18:00)  
[https://www.youtube.com/watch?v=IUnz0oDO\\_cY&t=1070s](https://www.youtube.com/watch?v=IUnz0oDO_cY&t=1070s)

spaccato di realtà estremamente attuale, in uno sguardo oggettificante, patriarcale e paternalista. Eppure l'occhio del pubblico mediamente non è formato, fatica a vedere chiaramente i meccanismi della messa in scena e, succube della potenza di immedesimazione che il mezzo audiovisivo permette, esce dalla sala con l'ennesima conferma – inconscia, e che va a sommarsi a tutte le altre conferme inconsce – che il ruolo della donna sia puramente passivo, che esista solo per essere oggetto di desiderio e di giudizio, immagine alla quale i nostri occhi si sono talmente abituati da faticare a riconoscerla anche quando così esplicita.

## Essere guardate

Nel 1962 Agnès Varda, regista belga *nonna della Nouvelle Vague*, purtroppo spesso dimenticata nella storia del cinema francese, gira il film *Cléo de 5 à 7* la storia di una giovane e bellissima cantante che lo spettatore/spettatrice accompagna per due ore – scientifiche – della sua vita mentre attende l'esito di un esame medico che le dirà se ha il cancro. La possibilità di avere la malattia la fa riflettere sulla fugacità dell'esistenza e sul suo senso. Nei suoi pensieri traspaiono sensazioni di impotenza e solitudine e una nuova coscienza rispetto al proprio corpo. In questo film Varda mette in scena una protagonista inconsapevole di essere immersa in un mondo che la osserva, ma che nel corso della narrazione, grazie ad un crescente sentimento di discrepanza tra l'apparire e l'essere, inizia a porsi domande sulla sua posizione all'interno dello sguardo altrui, e sullo sguardo che lei stessa riflette su di sé. Nel corso del film Cléo realizza che il suo aspetto esteriore potrebbe non rispecchiare il suo vero stato fisico: proiettare un'immagine che agli occhi altrui – e ai propri – appare bella, giovane e spensierata non è condizione sufficiente per essere realmente in salute, fisica e psicologica.

Lo spettatore/spettatrice la segue entrare in un negozio di cappelli e tutto sembra starle bene, ogni cappello sembra fatto apposta per lei, i giovani si fermano per strada per farle i complimenti, lei stessa si vede bella e a causa del suo aspetto fisico fatica ad immaginarsi malata.

« *Minute beau papillon : être laide c'est ça la mort...*

*Tant que je suis belle, je suis vivante et dix fois plus que les autres. »*<sup>3</sup>

Ma allo stesso tempo è cosciente del pericolo, spaventata, dice di sentirsi senza vita, di avere male al cuore, ma nessuno le crede e riesce a prenderla sul serio. Nella scena successiva due colleghi arrivano a casa sua per le prove ed entrano vestiti da medici per farle uno scherzo, dimostrando di non dare importanza alle sue paure e di considerarla una piccola bambina viziata e capricciosa che finge di essere malata per attirare l'attenzione. Uno dei due, apparentemente per caso, alla fine dello scherzo si scusa citando di sfuggita Shakespeare:

---

<sup>3</sup> *Cléo de 5 à 7*, Agnès Varda, 1962 (TC 00:06:26 – 00:06:40) «Aspetta, splendida farfalla. La bruttezza è la morte... Finché sono bella sono viva, ben dieci volte più viva degli altri.»

« *L'horrible est beau, le beau est horrible. Shakespeare.* »<sup>4</sup>

Varda mette in bocca ad un personaggio secondario parole che riescono ad esprimere perfettamente il senso di discrepanza provato da Cléo, la quale non riesce a far capire alle persone che le stanno attorno che devono andare oltre l'apparenza, che le sue azioni non sono capricci, ma una richiesta di essere ascoltata, di aiuto e comprensione, che il suo aspetto, la sua bellezza, non è tutto quello che c'è, anche se è tutto quello che gli altri riescono a vedere – e tutto quello che spesso lei stessa riesce a vedere.

La sola persona ad ascoltarla e prenderla sul serio è un'amica, che in un dialogo in auto riesce a far parlare Cléo chiaramente delle sue paure e del suo modo di affrontarle:

D : *Qu'est-ce que tu as ? Je te trouve bizarre.*

C : *Je suis malade.*

D : *Malade ? Tu viens du docteur ?*

C : *Justement, on m'a fait un prélèvement je crois que c'est très grave.*

D : *Comment grave ?*

C : *Mortel ou quelque chose comme ça.*

D : *Ce n'est pas possible. Mon Dieu, quelle horreur ! Comme tu es courageuse !*

C : *Mais non, justement pas !*

D : *Mais tu ne disais rien !*

(...)

D : *C'est où ta maladie ?*

C : *Dans le ventre. J'aime mieux là qu'ailleurs.*

D : *Pourquoi tu dis ça ?*

C : *Au moins on ne se voit pas. Personne n'est sans doute.*<sup>5</sup>

L'importante, per Cléo, è non apparire malata, così da non essere trattata come tale, perché l'idea della malattia la ripugna, ma ancora di più, non riesce ad affrontare il pensiero di poter essere vista come una persona malata. Come afferma John Berger in *Ways of seeing*, “*Consequently how a woman appears to a man can determine how she will be treated (...) Every one of her actions - whatever its direct purpose or motivation - is also read as an indication of how she would like to be treated.*”<sup>6</sup> I colleghi dopo lo scherzo continuano a non prenderla sul serio, a crederla capricciosa,

---

<sup>4</sup> Cléo de 5 à 7, Agnès Varda, 1962 (TC 00:33:38 – 00:33:46) « *L'orrible è bello, il bello è orribile. Shakespeare.* » (da *Macbeth*, Shakespeare “*Fair is foul, foul is fair*”)

<sup>5</sup> Cléo de 5 à 7, Agnès Varda, 1962 (TC 00:54:45 – 00:55:41) « *D: Cos'hai? Ti trovo strana. C: Sono malata. D: Malata? Sei stata dal medico? C: Sì, mi ha fatto un prelievo, credo sia grave. D: Come grave? C: Mortale, o qualche cosa del genere. D: Non è possibile, che orrore! Sei coraggiosa. C: No, al contrario. D: Ma non dicevi nulla! (...) D: Dov'è la tua malattia? C: Al ventre. Preferisco che sia lì. D: Perché dici questo? C: Almeno non si vede. Nessuno se ne accorge.* »

<sup>6</sup> *Ways of seeing*, John Berger (pg. 46-7)

perché credono di doversi comportare in quel modo, credono di dover essere accondiscendenti, di doverla trattare come una bambina, non come un'adulta degna di rispetto. Finalmente Cléo scoppia e per la prima volta reagisce, esprime il suo malessere ed esce di casa vestita di nero, come voleva, nonostante l'accompagnatrice le ricordi che porta male vestirsi di nero di martedì. Per la prima volta dall'inizio del film Cléo agisce da sola, occupa lo spazio attivamente, usa il suo tempo per sé soltanto.

Per strada vede uno specchio, un automatismo la porta a fermarsi a guardare il suo riflesso, e mentre si sistema i capelli sotto il berretto la sentiamo pensare:

*« Cette figure de poupée est toujours la même, et son chapeau ridicule.*

*Je ne peux même pas voir ma propre peur. Toujours je pense que tout le monde me regarde et moi je ne regarde personne que moi. C'est lassant. »*<sup>7</sup>

Questa rivelazione estemporanea è un istante di estrema lucidità. Cléo realizza, forse ad uno stadio subliminale, di faticare a vivere la propria vita come soggetta attiva, come attrice protagonista. Realizza di essersi sempre sentita passivamente vissuta dagli altri, di non essere mai riuscita ad ascoltare le proprie emozioni e di faticare ad esprimere il proprio stato con trasparenza.

John Berger descrive il *self* femminile come “*split into two*”: “*A woman must always watch herself. She is almost continually accompanied by her own image of herself. (...) From earliest childhood she has been taught and persuaded to survey herself continually.*”<sup>8</sup> La figura femminile è contemporaneamente soggetto e oggetto, oggettificata e auto-oggettificante, osservatrice e osservata, dal proprio sguardo e da quello altrui. “*The surveyor of woman in herself is male, the surveyed is female. Thus, she turns herself into an object – and most particularly an object of vision: a sight.*”<sup>9</sup>

Varda mette in scena proprio questo, risponde alla battaglia riappropriandosi dei mezzi di oppressione, rivendica lo sguardo femminile raccontandolo nella sua complessità. Per farlo, fa confrontare la protagonista con un'altra personaggio, che da quello sguardo si sta liberando. Dorothée, l'amica di Cléo, è una delle personagge più rivoluzionarie del film, è una personaggio secondaria, passeggera, ma trattata con attenzione, come soggetta, le viene lasciata la scena: è la seconda donna che lo spettatore/spettatrice vede al volante, racconta di aver appena preso la patente, ed è cosciente di non essere una brava guidatrice, ma non se ne vergogna, anzi lo rivendica e ne ride. Soprattutto, si dimostra totalmente a suo agio con il suo corpo: viene pagata da una scuola di scultura per posare nuda come modella. La prima immagine che si ha di lei, infatti, è tramite una soggettiva di Cléo: una

---

<sup>7</sup> *Cléo de 5 à 7*, Agnès Varda, 1962 (TC 00:42:54 – 00:44:02) «Questa faccia da bambola sempre uguale. Questo ridicolo cappello... Non riesco neanche a vedermi spaventata. Penso sempre che gli altri mi guardino e io non guardo che me stessa. È snervante.»

<sup>8</sup> *Ways of seeing*, John Berger (pg. 46) «Una donna deve sempre sorvegliarsi. E sempre accompagnata dalla sua immagine di sé. (...) Sin dalla prima infanzia le è stato insegnato ed è stata convinta ad osservarsi continuamente.»

<sup>9</sup> *Ways of seeing*, John Berger (pg. 46) «La parte che si osserva è maschile, la parte che si sente osservata è femminile. Così la donna si trasforma in un oggetto e più precisamente in un oggetto di visione: una veduta.»

panoramica sul corpo nudo di Dorothée, di schiena, nell'atelier, circondata da scultori intenti a replicare le forme del suo corpo. Anche se la scelta di mostrare prima il corpo nudo, di schiena, inconsapevole di essere osservato, e attraverso una ripresa in soggettiva, apparirebbe sinonimo di oggettificazione della figura femminile, Varda lascia che sia Dorothée a condurre la scena, è soggetta attiva dell'azione, cosciente, si sveste per lavoro, per essere pagata, e infatti l'atmosfera dell'atelier è estremamente tranquilla, nessuno è a disagio: non lei ad essere guardata, né gli scultori a guardarla, il loro sguardo infatti non è voyeurista, oggettificante o strumentale, ma osservativo e rispettoso. Cléo, che invece è estremamente pudica, e in una scena successiva afferma di trovare la nudità *indiscreta, notturna e malata*<sup>10</sup>, rimane stranita:

*C : Ils sont si calmes, si attentifs. Vraiment ça ne te gêne pas de poser ?*

*D : Mais non, pourquoi ?*

*C : Il me semble qu'on est encore plus nu que nu pour plusieurs personnes.*

*D : J'aurais peur qu'on trouvât de fautes.*

*C : Quelle idée ce n'est rien ça, moi je suis heureuse de mon corps, pas orgueilleuse.*

*Quand ils me regardent ils cherchent autre chose que moi, une forme, une idée, je ne sais pas. Alors, c'est comme si je m'absentais, comme si je dormais, et puis ils me paient pour ça, tu vois ?*<sup>11</sup>

In *Ways of seeing* John Berger distingue *nakedness* da *nude*: “*to be naked is to be without disguise*”, mentre “*nudity is a form of dress*”, per cui: “*the nude is condemned to never being naked*”<sup>12</sup>. I nudi femminili a cui siamo abituati sono solitamente messi in scena per uno spettatore uomo, che “*by definition, is a stranger with his clothes still on*”<sup>13</sup> – nell'arte rinascimentale a cui fa riferimento John Berger tanto quanto in gran parte della storia della produzione audiovisiva. Siamo abituati, in quanto pubblico, a vedere donne *naked*, spogliate dei loro vestiti e di ogni forma di difesa, totalmente alla mercé dello spettatore, mentre in questo caso Varda mette in scena un *nude* di Dorothée, la priva dei suoi abiti, ma in realtà non la spoglia: la veste della sua stessa pelle, mantenendone intatta la dignità. Il suo corpo nudo non è messo in scena perché lo spettatore lo trovi piacevole, né per lusingare o nutrire un appetito sessuale, semplicemente per raccontare una soggettività, che trova la sua indipendenza nel lavoro di modella.

---

<sup>10</sup> *Cléo de 5 à 7*, Agnès Varda, 1962 (TC 01:18:10 – 01:18:38) «C : Elle (Dorothée) pose pour un sculpteur, elle est modèle. A : Rôle de métier. Moi je comprends ça, je ne suis pas pudique. C : Moi si, très, pour moi la nudité c'est l'indiscrétion. C'est la nuit, et puis la maladie. A : Comment pouvez-vous dire ça ? Parce que c'est ce que je sens. »

<sup>11</sup> *Cléo de 5 à 7*, Agnès Varda, 1962 (TC 00:53:00 – 00:53:30) «C: Sono così tranquilli e attenti. Davvero non ti dispiace posare? D: Ma no, perché? C: Mi sembra di essere più che nuda, davanti a tante persone. Avrei paura che mi trovassero un difetto. D: Che idea! Nulla di tutto ciò! Io sono felice del mio corpo, non orgogliosa. Quando mi guardano cercano ben altro che me, una forma, un'idea... non lo so. È come se non fossi lì, come se dormissi. In più, mi pagano.

<sup>12</sup> *Ways of seeing*, John Berger (pg. 54)

<sup>13</sup> *Ibidem*



L'immagine che lo spettatore/spettatrice si fa di Dorothée, dipende totalmente dalla messa in scena della regista: Varda avrebbe potuto raccontare la stessa scena in modi differenti, per provocare nel pubblico emozioni diverse, ma sceglie di conservare la dignità della sua personaggio. In questo senso “*nakedness is created in the mind of the beholder*”<sup>14</sup>.

## Osservare

Ad aprile 2021 Iris Brey scrive *Le regard féminin, une révolution à l'écran*, in cui teorizza il *female gaze*, lo sguardo femminile, un modo di usare il linguaggio cinematografico per raccontare le singolarità delle esperienze femminili, da un punto di vista soggettivo e non più oggettificante e voyeurista, ma andando contro corrente e rovesciando la narrazione dominante.

Brey prende spesso ad esempio il film *Portrait d'une jeune fille en feu*, caso che Federica Fabbiani e Chiara Zanini in *Architetture del desiderio, Il cinema di Céline Sciamma* definiscono “*un film su come gli occhi di una donna possono ritrarre il mondo*”<sup>15</sup>. Si tratta del quarto lungometraggio di Céline Sciamma, uscito nelle sale nel 2019. La poetica di Sciamma consiste in una narrazione che procede in assenza di conflitto: ad ogni soggettività viene data dignità e spazio, non c'è scontro tra personaggi in cui sia chiesto allo spettatore/spettatrice di prendere una parte, di esprimere un giudizio, piuttosto si chiede di dare ascolto, si mettono in scena personaggi “*in modo paritetico, evitando le gerarchie distruttive che incastrano le trame in narrazioni tossiche*”<sup>16</sup>. In questo modo la narrazione non si limita a raccontare le storie di eroine, ma esprime le loro emozioni, e come vivono una data esperienza. “*It's not about their relationship facing the world and the rules; it's about the two of them facing each other.*”<sup>17</sup> Sciamma sceglie di non raccontare gli ostacoli, i problemi che verranno fuori nel confronto col mondo esterno, non segue la definizione classica della sceneggiatura come *arte del conflitto*, come narrazione degli “*obstacles between the character's desire and its fulfilment*”<sup>18</sup>, ma ritaglia alle sue personagge uno spazio per viverci e sperimentarsi soggettivamente, per guardarsi dentro senza sentire il peso di alcun giudizio.

*Portrait d'une jeune fille en feu* racconta la storia di Marianne, pittrice chiamata dalla disperata madre di Héloïse per fingersi dama di compagnia della figlia, passare tempo con lei, osservarne i lineamenti e ritrarla a sua insaputa. Héloïse aveva rifiutato di farsi ritrarre da tutti i pittori chiamati precedentemente dalla madre, sapendo che il quadro sarebbe stato inviato al suo futuro marito, che avrebbe così deciso se prenderla in sposa.

---

<sup>14</sup> *Ways of seeing*, John Berger (pg. 49)

<sup>15</sup> *Architetture del desiderio, Il cinema di Céline Sciamma*, Federica Fabbiani e Chiara Zanini (pg. 9)

<sup>16</sup> *Ibidem*

<sup>17</sup> *Screenwriters' Lecture Series 2019: Céline Sciamma*, British Academy of Film and Television Arts - BAFTA  
<https://www.bafta.org/media-centre/transcripts/screenwriters-lecture-series-2019-celine-sciamma>

<sup>18</sup> *Ibidem*

Per i primi venti minuti del film *Marianne* – e con lei lo spettatore/spettatrice – non sente che parlare di Héloïse, dalla madre e dalla serva Sophie, senza che la si veda entrare in scena. L'incontro avviene attraverso una soggettiva di Marianne: Héloïse compare di schiena, totalmente coperta da un mantello, sente avvicinarsi l'accompagnatrice ed esce senza voltarsi, cammina verso la scogliera e affrettando il passo il mantello le cade dalla nuca, lo spettatore/spettatrice empatizza con lo sguardo di Marianne, e come lei desidera carpire ogni millesimo della pelle di Héloïse. La tensione raggiunge il culmine quando Héloïse si ferma di scatto a pochi passi dalla scogliera, e finalmente si volta. Per tutta la prima metà del film il ritratto rimane nascosto, e il pubblico, assieme a Marianne, continua a scrutare segretamente Héloïse per memorizzarne ogni tratto.

Héloïse, pur essendo oggetto dello sguardo di Marianne, è trattata dalla camera da presa con estremo rispetto, non è oggettificata, non è scrutata da uno sguardo voyeurista, nonostante nella prima metà del film sembri rimanere distante, sembri avere una posizione passiva perché incosciente delle intenzioni di Marianne, che sembra invece condurre lo sguardo. Finché, a metà del film, il segreto del ritratto viene svelato, non c'è più nulla di non detto tra le due, e Héloïse si fa mettere in posa da Marianne. In questo momento Sciamma rende esplicita l'intenzione poetica che sostiene l'intero film: anche l'oggetto di visione è soggetto portatore di sguardo. Cambiando prospettiva, anche il soggetto è oggetto dello sguardo altrui:

M : *Quand vous êtes émue vous faites ainsi avec votre main.*

H : *Vraiment ?*

M : *Oui. Et quand vous êtes embarrassée, vous mordez vos lèvres. Et quand vous êtes agacée vous n'oscillez pas.*

H : *Vous savez tout.*

M : *Pardonnez-moi, je n'aimerais pas être à votre place.*

H : *Nous sommes à la même place. Exactement à la même place. Venez ici. Venez. Approchez-vous. Regardez. Si vous me regardez, qui je regarde, moi ? Quand vous ne savez pas quoi dire, vous touchez votre front. Quand vous perdez le contrôle, vous haussez les sourcils. Et quand vous êtes troublée vous respirez par la bouche.*<sup>19</sup>

Fino a quel momento Marianne ha creduto di essere l'unica conduttrice di sguardo, e forse il pubblico stesso ha creduto di seguirne la narrazione, ma Héloïse le ricorda – e ci ricorda – di non essere mero oggetto passivo dello sguardo altrui, ma di essere anche lei soggetta attiva portatrice di sguardo.

---

<sup>19</sup> *Portrait d'une jeune fille en feu*, Céline Sciamma, 2019 (TC 01:04:10 – 01:06:00) «M: Quando siete turbata, fate così con la mano. H: Davvero? M: Sì. E quando siete imbarazzata, vi mordete le labbra. E quando siete indispettita, non battete ciglio. H: Sapete tutto. M: Scusatemi. Non mi piacerebbe essere al vostro posto. H: Ma, siamo allo stesso posto. Esattamente lo stesso. Venite qui. Venite. Avvicinatevi. Guardate. Se voi mi guardate, chi guardo io? Se non sapete che dire, abbassate la testa e vi toccate la fronte. Quando perdetevi il controllo, alzate le sopracciglia. E quando siete turbata, respirate con la bocca.»

La parità di sguardi, la mancanza di conflitto, l'attenzione data ad ogni singola soggettività presente nel film sono perfettamente raccontate nel momento in cui Marianne, Héloïse e Sophie leggono insieme il mito di Orfeo ed Euridice. Le tre si interrogano sui motivi per cui Orfeo si volta, pur cosciente che così facendo perderà Euridice per sempre: Sophie dice di non comprenderne le ragioni, Marianne crede che Orfeo faccia consapevolmente la scelta del poeta, e non dell'amante, preferendo il ricordo di Euridice piuttosto che la sua presenza, e infine Héloïse propone un nuovo tipo di lettura: *"Peut-être que c'est elle qui lui a dit : retourne-toi."*<sup>20</sup>. Questa scena riassume in sostanza il concetto di female gaze come teorizzato da Brey: non solo si ascoltano più punti di vista e si accettano una pluralità di sguardi sulla stessa realtà, ma addirittura si apre una prospettiva nuova in cui viene data voce e intenzione al soggetto femminile che si era sempre dato per scontato, ad Euridice, a cui nessuno aveva mai chiesto ragioni.

Come nota Brey *"la réalisatrice limite l'utilisation du traditionnel champ-contrechamp et choisit souvent de placer les deux visages dans le même cadre (...) le dialogue n'est plus un face à face mais une dialectique, une manière de penser ensemble. Ces choix de mise en scène qui déconstruisent la notion de muse et d'artiste racontent également notre relation à nous, spectateur, spectatrice, avec un film."*<sup>21</sup> Quello che Sciamma cerca di dirci, secondo Brey, è che in quanto pubblico non siamo passivi nei confronti della storia che vediamo svilupparsi davanti ai nostri occhi, il nostro sguardo – proprio come quello di Héloïse – è attivo, *"nous sommes convoqué.e.s par le cinéma"*<sup>22</sup>.

Per questo Sciamma sceglie piani-sequenza, inquadrature fisse e lunghe, un montaggio estremamente spoglio, l'assenza totale di colonna sonora e suoni extradiegetici, preferisce lasciare spazio e tempo alla recitazione, alle emozioni provate dalle personagge piuttosto che a quelle che avrebbe tecnicamente il potere di provocare nello spettatore/spettatrice. Sciamma posiziona sempre le sue personagge al centro della pellicola, come fosse una tela, e tratta ogni inquadratura come un ritratto, cercando di restituire una corrispondenza tra il grado dell'essere e dell'apparire, cercando di lasciare che le personagge abbiano uno spazio in cui mettersi in scena, in cui raccontarsi ed essere ascoltate. Uno spazio che non è filtrato da uno sguardo già carico di preconcetti, pregiudizi, desideri e aspettative. È uno sguardo rispettoso, che non definisce preventivamente le soggette che ritrae, ma che le ascolta, lasciando loro spazio per autodefinirsi.

<sup>20</sup> *Portrait d'une jeune fille en feu*, Céline Sciamma (TC 01:14:15) «Magari fu lei a dirgli: girati.»

<sup>21</sup> *Le Regarde Féminin*, Iris Brey (pg. 57) «La regista limita l'utilizzo del tradizionale campo-controcampo e sceglie di posizionare i due visi nello stesso quadro (...) il dialogo non è più un faccia-a-faccia ma una dialettica, un modo di pensare insieme. Queste scelte di messa in scena che decostruiscono la nozione di musa e di artista raccontano ugualmente la nostra relazione di spettatori e spettatrici con un film.»

<sup>22</sup> *Le Regarde Féminin*, Iris Brey (pg. 57) «noi siamo chiamati in causa dal cinema»

### Bibliografia

**John Berger**, *Ways of Seeing*, Penguin Books Limited, 2008

**Claudio Bioni**, *La critica cinematografica. Un'introduzione*, Archetipolibri, 2013

**Iris Brey**, *Le Regard Féminin – Une révolution à l'écran*, Edition de l'Olivier, 2020

**Cristina Demaria**, **Aura Tiralongo**, *Teorie di genere – Femminismi e semiotica*, Bompiani, 2019

**Federica Fabbiani**, **Chiara Zanini**, *Architetture del desiderio – Il cinema di Céline Sciamma*, Asterisco Edizioni, 2021

**Laura Mulvey**, *Visual pleasure and narrative cinema*, 1975

**Maureen Murdock**, *Il viaggio dell'eroina*, Audino, 2010

### Filmografia

**Pedro Almodóvar**, *Dolor y Gloria*, 2019

**Ridley Scott**, *The Last Duel*, 2021

**Paolo Sorrentino**, *È stata la mano di Dio*, 2021

**Agnès Varda**, *Cléo de 5 à 7*, 1962

**Céline Sciamma**, *Portrait d'une jeune fille en feu*, 2019

### Riferimenti

**Victorlaszlo88**, *MovieBlog- 823: Recensione È Stata la Mano di Dio*

**BAFTA**, *Screenwriters' Lecture Series 2019: Céline Sciamma*