Dottorato di Ricerca in Visual and Media Studies Ciclo XXXVI

Curriculum in Film and Media Studies

Abitare la crisi: spazialità femminili nei COVID film

Elena Campus

Matricola: 20480

Tutor: Dott.ssa Elena Gipponi Co-tutor: Prof. Renato Boccali

Coordinatore: Prof. Vincenzo Trione

ANNO ACCADEMICO 2023-2024

INDICE

INTRODUZIONE……1

CAPITOLO I *Lo sguardo geografico*……10

1.1. Cinema, spazio, identità di genere: alcune coordinate……10

1.2. *Spatial Turn* e ottica spaziale come "finestra di collegamento transdisciplinare"……..18

1.3. Nel punto di incontro tra geografie femministe e *Film Studies*……..37

1.4. All'incrocio tra cinema, spazio e *gender*……55

CAPITOLO II *Temporalità sospese* ……67

2.1. Cinema e crisi pandemica: tra tracollo economico e nuovi scenari espressivi……...67

2.2. COVID film: il campione di analisi……84

2.3. Una fotografia dell'impatto della crisi sanitaria sulle donne in Italia……97

CAPITOLO III Songbird*: un percorso femminile di redenzione*……110

3.1. La libertà è di colore giallo canarino……..110

3.2. Virgilio si chiama Amore……...127

CAPITOLO IV *A passo leggero*……134

4.1. Nomadismi femminili…….……134

4.2. Giulia e il mare……...142

CAPITOLO V *In viaggio nel tempo sospeso*…… 153

5.1. Una tristezza fatta danza ……...153

5.2. No woman is an island.……...158

CONCLUSIONI ……167

BIBLIOGRAFIA ……171

SITOGRAFIA ……187

FILMOGRAFIA ……191

CAMPIONE COVID-FILM……192

RINGRAZIAMENTI……194

INTRODUZIONE

L'interazione tra spazio e identità di genere costituisce uno dei nodi fondamentali attraverso cui si è articolata, nel tempo, la riflessione femminista sulla condizione femminile.

La codificazione normativa e sociale dello spazio si è configurata storicamente, a partire dal XIX secolo, come dispositivo di controllo e di segregazione, segnando profondamente l'esperienza delle donne. Dalla domesticità vittoriana fino alle odierne rivendicazioni di accesso pieno e sicuro allo spazio urbano, il percorso di vita delle donne è stato segnato da un costante confronto con i limiti – fisici, simbolici, politici – imposti al loro diritto di abitare il mondo.

Nel contesto ottocentesco, l'ideologia delle 'sfere separate' – nella netta biforcazione tra uno spazio pubblico maschile, e un contesto privato riservato alle donne – costituì uno dei pilastri della costruzione della femminilità borghese.

La letteratura domestica consolidò il modello della donna deputata alla cura della casa, custode della moralità e dell'ordine familiare, figura esemplarmente espressa nell'immagine dell'*angelo del focolare* nel poema di Coventry Patmore (*The Angel in the House*, 1854).

Lo spazio domestico, in apparenza rifugio sicuro, divenne così il perimetro entro cui inscrivere il ruolo sociale della donna, negandole l'accesso agli spazi della produzione del sapere e della vita pubblica.

La necessità di uno spazio proprio si accompagna, nella riflessione femminista, alla consapevolezza che il dominio spaziale si estenda ben oltre le mura domestiche.

La città moderna, come osserva Elizabeth Wilson in *The Sphinx in the City: Urban Life, the Control of Disorder, and Women* (1992), si presenta, sin dal XIX secolo, come uno spazio profondamente ambivalente per le donne, come luogo di possibilità esperienziali e di libertà, ma anche di esposizione vulnerabile e stigmatizzazione. L'attraversamento femminile della città è stato storicamente regolato, sorvegliato, talora proibito, soprattutto negli orari notturni, quando la presenza di una donna nello spazio pubblico veniva sovente associata alla devianza o a forme di sessualità disdicevoli o contrarie alle norme socialmente accettate.

Il senso di vulnerabilità e di paura – più ancora che la violenza effettiva – ha operato come potente meccanismo di limitazione dell'esperienza urbana femminile.

Le campagne contemporanee di rivendicazione dello spazio notturno – come le marce del movimento *Reclaiming the Night*, nato nel Regno Unito nel 1977 nel contesto del *Women's Liberation Movement* – esprimono una rottura simbolica profonda, reclamano il 'diritto alla città' non solo come mera

questione di sicurezza, bensì come atto politico rispetto a un ordine spaziale costruito intorno all'esclusione sistematica di corpi non conformi.

Come dimostra Leslie Kern in *Feminist City: Claiming Space in a Man-Made World* (2020), difatti, i processi urbanistici hanno storicamente privilegiato gli uomini nella configurazione degli spazi urbani – in termini di tempi di percorrenza, accessibilità, distribuzione dei servizi –, e, più in generale, sono stati modellati su un soggetto normativo bianco, adulto, lavoratore salariato.

Le recenti iniziative urbanistiche e attiviste – dai progetti di mappatura partecipata dei luoghi sicuri promossi da collettivi femministi, ai programmi municipali di *gender mainstreaming* nello spazio urbano – segnano un cambio di paradigma. Non si tratta più di 'proteggere' le donne attraverso nuove forme di segregazione o sorveglianza, ma di trasformare la città in uno spazio di relazioni sicure, pluralistiche ed inclusive.

Tutte le forme di rivendicazione femminista di uno spazio vitale da poter abitare in modo sicuro e 'incarnato' nascono da un'esigenza originaria irrinunciabile: quella di 'abitare il mondo,' in modo pieno, di muoversi al suo interno come soggetti riconosciuti e dotati di *agency*, di radicare nella spazialità vissuta il proprio sistema identitario e la propria rete di relazioni sociali.

In questo senso, l'atto di abitare uno spazio, il gesto quotidiano di attraversare, sostare, occupare luoghi, non è mai neutro, ma si inscrive in processi profondi di costruzione del Sé e del legame con l'altro.

Ogni rivendicazione di un proprio spazio da parte delle donne, dunque, non nasce da una volontà astratta di conquista, bensì da una necessità intima di espressione, riconoscimento e affermazione della propria presenza nel mondo.

Il nostro stesso linguaggio, intriso di metafore spaziali, riflette la profonda connessione tra l'esperienza fisica del soggetto nello spazio e la definizione di sé e del proprio ruolo nel mondo. Espressioni linguistiche come 'trovare il proprio posto nel mondo, 'fare il proprio cammino,' 'essere senza meta,' mettono in luce quanto l'esperienza dello spazio – inteso sia nella sua dimensione fisica che in quella eminentemente simbolica – costituisca la base del nostro pensiero e del modo in cui rappresentiamo noi stessi e ciò che ci circonda. Tali osservazioni, per quanto possano apparire intuitive e immediatamente evidenti, trovano un solido fondamento negli studi sui processi cognitivi che strutturano la nostra percezione del mondo.

Come evidenziano gli studiosi Mark Johnson e George Lakoff[1], il pensiero astratto è fortemente influenzato dalle esperienze fisiche, con il corpo che funge da mediatore per concettualizzare domini complessi come emozioni, istanze identitarie e relazioni sociali.

Il carattere ricorsivo, nel nostro linguaggio, di metafore di orientamento[2] – ossia di espressioni che collegano stati mentali ed emotivi a riferimenti spaziali, come 'sentirsi su di morale', o la metafora del 'viaggio' come simbolo di un percorso umano di crescita – è radicato nella centralità del corpo nello spazio, come modalità principe per esperire la realtà e farsene delle rappresentazioni.

Tale radicamento nello spazio non orienta solamente la comprensione del mondo, ma influenza altresì i diversi meccanismi di costruzione identitaria.

Tornando ad una delle espressioni citate, 'trovare il proprio posto nel mondo,' si può affermare che, alla luce delle precedenti osservazioni, essa non rappresenti solamente una mera espressione figurata, ma rifletta un'esigenza umana fondamentale di radicamento e appartenenza, tanto fisica quanto simbolica.

Nel volume dal significativo titolo *Lo spazio delle donne*, Daniela Brogi osserva:

> La nostra vita è fatta di situazioni in cui le parole, le azioni, gli sguardi e i corpi esistono perché occupano certi spazi. Lo spazio, infatti, è campo di espressione e verifica delle identità. Se questo è vero in generale, per le donne vale ancora di più, perché lo spazio in molti casi ha funzionato come cifra di un destino imposto[3].

Attraverso un percorso che intreccia le opere di numerose scrittrici e artiste, l'autrice esplora le molteplici sfaccettature degli spazi concreti e simbolici che le donne sono state storicamente costrette a vivere in una condizione di marginalità o a vedersi negati, utilizzandoli come simboli di una più ampia esclusione, ossia la negazione di un vero e proprio spazio sociale, culturale e narrativo.

Prendendo le mosse[4] dal «saggio del Novecento più famoso dedicato alle donne»[5], *A Room of One's Own* di Virginia Woolf, Brogi rileva come l'impellente esigenza femminile di occupare

---

[1] Cfr. G. Lakoff, M. Johnson, *Metaphors we Live by*, University of Chicago Press, Chicago 1980, trad. it. di P. Violi, *Metafora e vita quotidiana*, ROI Edizioni, Milano 2022.

[2] Su tale aspetto si rimanda a F. Casadei, *Metafore ed espressioni idiomatiche. Uno studio semantico sull'italiano*, Bulzoni, Roma 1996.

[3] D. Brogi, *Lo spazio delle donne*, Giulio Einaudi, Torino 2022, p. 9.

[4] Brogi dichiara in un'intervista «*A room of one's own* è stato sicuramente uno dei modelli ispiratori del mio libro: la scrittrice, indicando quello spazio, si riferisce a qualcosa di fisico però contemporaneamente anche a una dimensione metaforica: lo spazio che le donne hanno o non hanno avuto, o che potrebbero avere, non è soltanto lo spazio fisico, che pure è importante per ragionare sulle discriminazioni, ma è anche lo spazio che poi possono conquistare in termini simbolici e in termini prospettici», E. Paparelli, *Lo spazio delle donne*, in 'Ingenere', 20/10/2022, https://www.ingenere.it/letture/lo-spazio-delle-donne (consultato in data 13/11/2024).

[5] D. Brogi, *Lo spazio delle donne*, op. cit., p. 10.

'corporalmente' uno spazio proprio costituisca un tema che riecheggia tra le pagine di numerosi libri d'autrice, e sottenda a un profondo bisogno di libertà intellettuale. La 'stanza' rappresenta dunque non solo un luogo concreto nel quale scrivere, ma diviene il simbolo del diritto a possedere un proprio spazio fisico e simbolico, scevro da ruoli imposti o vincoli sociali.

Nel contesto dei *Film Studies*, lo studio del *gender* in relazione allo spazio nasce da un progressivo avvicinamento ai paradigmi teorici e metodologici degli studi geografici e della teoria femminista. Questo movimento di apertura si inserisce nella più ampia riconfigurazione epistemologica introdotta dallo *spatial turn* nelle *humanities*, che ha reso lo spazio una categoria critica trasversale di imprescindibile importanza per la comprensione dei fenomeni umani, sociali, politici e culturali.

In anni recenti, un *corpus* sempre più consistente di lavori accademici ha iniziato a solcare il territorio di ricerca posto all'intersezione tra cinema, spazio e *gender*, evidenziando un preciso intento programmatico nella costruzione di un impianto teorico-critico coerente e sistematico per approcciarsi al tema di ricerca.

Tra i numerosi contributi sul *gender* nell'ambito dei *Film Studies*, il rapporto tra soggettività femminile e spazio è stato affrontato in maniera particolarmente significativa sul piano critico-metodologico nei recenti lavori *Wandering women. Urban Ecologies of Italian Feminist Filmmaking* (2023) di Laura Di Bianco, *Affirmative Aesthetics and Wilful Women: Gender, Space and Mobility in Contemporary Cinema* (2020) di Maud Ceuterick, *Spaces of Women's Cinema: Space, Place and Genre in Contemporary Women's Filmmaking* (2019) di Sue Thornham e *Cinema, Gender, and Everyday Space: Comedy, Italian Style* (2015) di Natalie Fullwood.

Sulla scia dei percorsi teorici tracciati da tali contributi, il presente lavoro di ricerca si propone di mettere in luce – attraverso l'esame critico di tre opere filmiche selezionate a titolo esemplare – le modalità con le quali la spazialità cinematografica diviene terreno di espressione, conflitto e trasformazione delle soggettività femminili, restituendo la complessità di un rapporto che ne investe la sfera materiale, simbolica e relazionale.

L'orizzonte temporale della ricerca è quello che, più di ogni altro, ha plasmato e riconfigurato il rapporto tra individuo e spazialità: il periodo storico compreso tra l'irruzione del COVID-19 nel 2020 e le successive fasi di gestione, adattamento e graduale uscita dall'emergenza sanitaria, durante il quale le misure di contenimento del virus e le regole di distanziamento sociale, nella loro natura eminentemente spaziale, hanno radicalmente ridisegnato le modalità abitative degli spazi pubblici e privati, la mobilità degli individui, nonché la percezione del mondo rurale e naturale.

A partire dalle coordinate teoriche tracciate da tali opere, il primo capitolo della tesi si propone di ricostruire lo stato dell'arte in una duplice direzione: da un lato, offrendo una ricostruzione critica

delle condizioni storico-teoriche che hanno permesso l'instaurarsi di un terreno di confronto tra scienze geografiche, teoria femminista e studi cinematografici; dall'altro, individuando, attraverso un'analisi ragionata della letteratura accademica più influente sul tema, i principali orientamenti metodologici e i concetti chiave che strutturano attualmente questo ambito di ricerca interdisciplinare, con l'obiettivo di affinare gli strumenti analitici attraverso cui leggere la spazialità filmica in relazione alla categoria del *gender*.

Volgendo lo sguardo al panorama teorico internazionale, si riconosce con chiarezza come la spinta propulsiva esercitata dallo *spatial turn* abbia svolto un ruolo di collante tra ambiti disciplinari tradizionalmente distanti, promuovendo pratiche metodologiche e approcci teorici condivisi.

A partire dalle prime formulazioni critiche di Michel Foucault e Henri Lefebvre, viene messo in luce come lo spazio sia passato da sfondo inerte a categoria interpretativa centrale per la comprensione della complessità sociale e simbolica del mondo contemporaneo.

Nel quadro dell'ampia riconfigurazione epistemologica operata dallo *spatial turn*, si è cercato di offrire una ricostruzione delle principali traiettorie teoriche del movimento in ambito filosofico e geografico, individuando nei contributi fondativi di Edward Soja e Denis Cosgrove due snodi centrali per la comprensione delle trasformazioni che hanno interessato il concetto di spazialità a partire dalla fine del XX secolo. Attraverso l'analisi delle opere chiave di questi autori, si è messo in luce come la svolta spaziale abbia preso forma in un contesto di progressiva disaffezione nei confronti del paradigma storicista, contestando l'egemonia del tempo come categoria privilegiata di lettura dei fenomeni sociali e proponendo, in alternativa, una visione più bilanciata, che consideri spazio e tempo nella loro reciproca interdipendenza.

Si sono di seguito esplorate le modalità con le quali la prospettiva spaziale viene integrata nella cornice dei *Film Studies*, mettendo in luce come la teoria del cinema abbia recepito e trasformato i principi dello *spatial turn* attraverso la lente interpretativa fornita dalla riflessione geografica femminista.

Uno dei nuclei teorici più influenti del pensiero geografico femminista contemporaneo è il concetto di *power geometries*, elaborato dalla geografa Doreen Massey nella prima metà degli anni Novanta. Massey mette in luce come i flussi globali di persone, capitali, informazioni e pratiche culturali siano attraversati da relazioni di potere diseguali, e come lo spazio, lungi dall'essere un'entità neutra o immutabile, debba essere inteso come *space-time*: una geometria sociale vissuta, abitata e in costante trasformazione, nella quale significati e relazioni si producono e riproducono all'interno di specifiche configurazioni di potere.

Nell'ottica di Massey, lo spazio non possiede un'identità fissa o incontestabile, ma è sempre in divenire, articolato da traiettorie diseguali che plasmano le condizioni di mobilità, accesso e visibilità dei soggetti. Anche la percezione soggettiva del luogo – il *sense of place* – deve essere ripensata non come radicamento in una identità stabile o in una narrazione nazionalista e nostalgica, bensì come punto di articolazione all'interno di reti socio-spaziali globali, capaci di tenere insieme dimensione locale e sovranazionale.

Uno dei contributi più rilevanti che la geografia femminista ha trasferito alla teoria del cinema è rappresentato dall'adozione di un *ethos* della *willfulness*: una postura intenzionale, ostinata e 'affermativa' che si oppone all'ontologia passiva storicamente attribuita al femminile, in favore di una progettualità trasformativa, ancorata alla potenza vitale del desiderio e dell'immaginazione. Nell'ambito della geografia femminista, questi principi si traducono in una radicale riconfigurazione dell'identità come processo fluido e relazionale, e in un impegno attivo volto a trasformare le condizioni materiali e simboliche dell'esistenza femminile.

All'interno dei *Film Studies*, l'etica affermativa si traduce in una pratica interpretativa del cinema capace di far emergere immagini e narrazioni che restituiscano una presenza femminile piena, situata e affermativa nello spazio filmico.

Il caso paradigmatico è rappresentato dal volume di Maud Ceuterick *Affirmative Aesthetics and Wilful Women: Gender, Space and Mobility in Contemporary Cinema*, in cui la studiosa adotta esplicitamente la figura della *wilful woman* delineata da Sara Ahmed nel volume *Willful Subjects*.

In tale contesto, la *willfulness* viene riscattata dalla sua connotazione storicamente negativa – associata a donne e soggettività minoritarie percepite come capricciose o ribelli – e ripensata come segnale di resistenza positiva, ossia come volontà ostinata di deviare dai percorsi normativi imposti.

In *Queer Phenomenology*, Ahmed introduce inoltre il concetto di *orientamento*, inteso come disposizione materiale e concettuale attraverso cui i corpi abitano e si relazionano allo spazio. L'orientamento permette di comprendere come alcuni corpi si sentano 'a casa' nello spazio pubblico, mentre altri, non allineati, si trovino in una condizione di *dis-orientamento*, costretti a ri-orientarsi costantemente. Lo spazio, così inteso, si modella attorno a corpi privilegiati – come quello maschile, bianco, eterosessuale – rendendone invisibili i meccanismi di privilegio.

Nel lavoro di Ceuterick, la cornice teorica della *willfulness* si offre come strumento analitico fondamentale per leggere le rappresentazioni filmiche delle soggettività femminili.

L'*agency* si manifesta attraverso atti minimi di ostinazione e persistenza quotidiana, piuttosto che tramite gesti eclatanti di rottura. La studiosa propone un modello di approccio al testo filmico basato su un'*estetica affermativa*, in grado di cogliere, tra le trame del film, forme di resistenza e

autoaffermazione spesso non visibili a livello diegetico e narrativo, ma che si rivelano nella particolare sfumatura estetica del testo filmico, attraverso tutta la gamma di strumenti espressivi propri del dispositivo cinematografico.

Nel secondo capitolo vengono analizzati gli impatti che la crisi pandemica ha prodotto sull'industria cinematografica e televisiva, con particolare attenzione alla ridefinizione di pratiche produttive, modalità di fruizione spettatoriale, e alle nuove forme estetico-narrative legate al filone emergente dei COVID film.

Il volume a cura di Bernardi, Giammanco e Mißler, *Covid-19 in Film and Television. Watching the Pandemic*, funge da guida per ricostruire la crisi del dispositivo cinematografico tradizionale e l'accelerazione di tendenze latenti, favorendo la centralità dello *streaming*, la ridefinizione della temporalità e della spazialità quotidiana durante il *lockdown*, evidenziando come la sospensione del tempo lineare e la risemantizzazione degli spazi abbiano inciso profondamente sulle pratiche culturali e percettive legate alla fruizione dei prodotti audiovisivi.

Al centro di questa ricognizione si colloca l'approfondimento teorico sull'*epidemic cinema*, sulla scorta dell'analisi proposta da Julia Echeverría nel volume *Epidemic Cinema, the Rise of a Genre.*

Basandosi sul modello semantico/sintattico/pragmatico proposto da Rick Altman nella definizione del genere cinematografico, la studiosa definisce con estrema ricchezza di dettagli la grammatica, la sintassi e l'architettura narrativa dell'*epidemic cinema*, offrendo degli strumenti teorici e metodologici che costituiranno un imprescindibile punto di riferimento per l'analisi dei casi studio sviluppata nei capitoli successivi.

Vengono dunque discussi i criteri di selezione dei casi studio analizzati, a partire da un campione di 86 film prodotti a livello globale tra il 2020 e il 2024, nei quali la crisi pandemica e post-pandemica rappresenta il nucleo tematico principale dell'opera, o uno 'sfondo narrativo' sufficientemente solido e coerente.

Nell'approntare una griglia di analisi del *corpus* di film, sono stati seguiti i criteri di approccio al testo filmico adottati nei testi seminali di Thornham, Ceuterick, Fullwood e Di Bianco, come prime direttive metodologiche nell'area di ricerca in esame.

Tali lavori, come accennato in precedenza, traggono ispirazione dai più recenti sviluppi nel campo della teoria femminista, e trascendendo l'impulso critico originario del movimento, propongono un nuovo paradigma di affermazione identitaria attraverso quella che Rosi Braidotti definisce nel testo *Nomadic Theory* (2011) un''etica affermativa', un nuovo modo di relazionarsi alla vita attraverso la sua potenza generativa, piuttosto che soccombendo alla forza entropica della lamentela e della malinconia.

Nell'esplorare gli spazi del femminile nella rappresentazione cinematografica, questa nuova visione prospettica si traduce così in una ricerca di 'micro-storie' di resistenza, di forme tutte femminili di abitazione fluida, piena e 'incarnata' di spazi e ambienti spesso inospitali e ostili.
La necessità di scalfire lo strato più superficiale e immediato della diegesi, per cogliere, in maniera così sfumata, le forze sotterranee di autoaffermazione identitaria delle soggettività femminili, implica uno sguardo estremamente ravvicinato ai testi filmici, rendendo indispensabile effettuare una accurata selezione critica delle opere in esame.
Il criterio fondamentale che ha guidato la selezione dei tre film analizzati risiede pertanto nel fatto che ciascuno di essi – sia a livello tematico, sia a livello estetico-espressivo – rende visibili modalità particolarmente volitive e 'affermative' di abitazione dello spazio da parte delle soggettività femminili rappresentate.
Infine, la parte conclusiva del capitolo è dedicata a esaminare l'impatto della crisi pandemica sulla condizione femminile in Italia, evidenziando come la crisi sanitaria abbia esacerbato disuguaglianze preesistenti, tra cui l'ampliamento del *gender gap* occupazionale, l'incremento del carico di cura domestica, l'aggravarsi della violenza di genere e la marginalizzazione delle donne nei processi decisionali.
Particolare attenzione viene dedicata alle trasformazioni nella percezione e gestione del tempo e dello spazio quotidiano, che hanno prodotto nuove forme di alienazione, sovraccarico e vulnerabilità emotiva. In parallelo, si osserva l'emergere di pratiche femministe di resilienza e di *advocacy*, orientate a reimmettere la cura e l'equità di genere al centro delle strategie di ripresa post-pandemica.
I capitoli III, IV e V sono dedicati all'analisi di tre casi studio selezionati a partire da un campione di 86 film prodotti a livello globale tra il 2020 e il 2024, nei quali la crisi pandemica e post-pandemica rappresenta il nucleo tematico principale dell'opera, o uno 'sfondo narrativo' sufficientemente solido e coerente.
Dato che la caratteristica più saliente della pandemia, come insito nell'etimo del termine, risiede nella sua natura globale e condivisa, si è ritenuto opportuno adottare uno sguardo altrettanto universale alle sue *narrazioni.*
Songbird (Adam Mason, 2020) – oggetto di analisi nel III capitolo – attraverso la stretta aderenza ai codici espressivi dell'*epidemic cinema* offre un ambiente di indagine quasi sperimentale, nel quale – anche grazie al contesto della quarantena – è possibile individuare, nei tre principali personaggi femminili, tre precise e distinte modalità di interazione con il proprio spazio quotidiano, che riflettono specularmente diversi gradi di affermazione identitaria e relazionale.

Nel IV capitolo, il film *Giulia* (Ciro De Caro, 2021) introduce la figura dell'erranza e del soggetto nomade, così come teorizzato dalla filosofa Rosi Braidotti, mostrando una traiettoria di progressivo allontanamento dallo spazio urbano verso il mare, che corrisponde alle diverse tappe del percorso esistenziale della protagonista, alla ricerca della parte più autentica e vitale di se stessa.

Il V capitolo, infine, prende in esame il documentario *iSola* (Elisa Fuksas, 2020), che – interamente realizzato dalla regista tramite il proprio *smartphone* – porta al massimo grado la fusione tra il soggetto femminile e lo spazio. Nell'annullamento della distanza con il corpo della protagonista, nel flusso ininterrotto della narrazione – il progetto era stato concepito originariamente come tentativo intimo e personale di esorcizzare la paura per la scoperta di un tumore alla tiroide in concomitanza con gli esordi della crisi pandemica – avviene una piena e totale sovrapposizione identitaria con gli spazi che la registra attraversa, configurando l'esperienza del *lockdown* nella propria casa romana come una lunga e dolorosa discesa dentro di sé.

Il presente lavoro mira a offrire un primo paradigma teorico-interpretativo per solcare un territorio di ricerca estremamente denso di possibilità esplorative e di potenziali itinerari tematici e metodologici da percorrere. Questa prima proposta – approntata sugli studi che hanno ispirato la scelta del tema di ricerca – andrà certamente messa alla prova di ulteriori analisi filmiche e prospettive metodologiche alternative.

Capitolo I

Lo sguardo geografico

1.1. Cinema, spazio, identità di genere: alcune coordinate

I primi studi accademici che affrontano in modo sistematico il rapporto tra identità di genere e spazialità – come evidenziato da Maud Ceuterick[6] –, prendono avvio con la nascita delle metropoli, all'inizio del XX secolo, proprio quando le donne cercano una propria 'collocazione' nella sfera pubblica emergente. La progressiva oggettivazione e sessualizzazione del corpo femminile, ora esposto a una moltitudine di sguardi, configura lo spazio pubblico come un ambiente minaccioso, caratterizzato da un forte divario di genere, il cui attraversamento presuppone una serie di strategie adattive messe in atto dalle donne per legittimarne l'attraversamento.

Nel volume *Feminist City: Claiming Space in a Man-made World*[7], Leslie Kern affronta in profondità il tema del corpo femminile in ambito urbano, mutuando la prospettiva intersezionale di larga parte della geografia femminista[8] che vede in una serie di fattori identitari che travalicano la semplice identità sessuale – come età, classe sociale, orientamento sessuale, origine etnica, nonché diverse forme di disabilità – l'origine di potenti asimmetrie di potere che attraversano ogni contesto spaziale. Il corpo della donna emerge in tutta la sua problematicità durante la Rivoluzione industriale, nel momento in cui la rapida espansione dei centri urbani europei determina una nuova compresenza, nello spazio pubblico, di individuo di diversa e varia estrazione sociale. La presenza femminile, in particolare nel contesto anglosassone, crea delle fratture nel rigido sistema di norme morali di stampo vittoriano, giacché

> the Victorian social norms of the time included strict boundaries between classes and a firm etiquette designed to protect the purity of high status white women. This etiquette was fractured by the increased urban contact between women and men, and between women and the city's great seething masses. […] The

[6] M. Ceuterick, *Affirmative Aesthetics and Wilful Women: Gender, Space and Mobility in Contemporary Cinema*, Palgrave Macmillan, Cham 2020, pp. 2-3.

[7] L. Kern, *Feminist City. Claiming Space in a Man-made World*, Verso, London-New York 2020 [versione Kindle per Mac].

[8] Si vedano, in particolare, D. Massey, *For Space*, Sage, London 2005.; D. Massey, *Space, Place and Gender*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1994; P. Hill Collins, *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness and the Politics of Empowerment*, Routledge, New York 2000; C. Belingardi, F. Castelli, S. Olcuire (a cura di), *La Libertà è una Passeggiata. Donne e spazi urbani tra violenza strutturale e autodeterminazione*, Iaph Italia, Roma 2019; A. Lorde, *Sister Outsiders: Essays and Speeches,* Crossing Press, New York 1984.

> "contested terrain" of Victorian London had opened space for women to "claim themselves as part of a public," especially with respect to debates about safety and sexual violence, explains historian Judith Walkowitz. However, this chaotic transition time meant it was increasingly difficult to discern status and a lady on the streets was at risk of the ultimate insult: being mistaken for a "public woman."[9]

Se in ambito filosofico e negli studi femministi di matrice letteraria e geografica il rapporto tra il mondo femminile e lo spazio è stato oggetto di un'analisi caratterizzata da notevole profondità e sistematicità metodologica[10], tale livello di approfondimento risulta significativamente meno sviluppato nella cornice dei *Film Studies*.

Un sostanziale vuoto all'interno del discorso teorico sullo spazio rispetto al soggetto femminile è messo in luce da Giuliana Bruno nel suo *Atlante delle emozioni*, in una tappa dell'articolato percorso emozionale *tra arte, architettura e cinema*[11] nella quale l'autrice si sofferma sulla cultura del viaggio nella rappresentazione cinematografica.

Nel ripercorrere il *corpus* teorico che si articola intorno al tema del viaggio, la studiosa rileva l'inadeguatezza di approcci teorici che sembrano non disporre degli strumenti e delle parole per cogliere e interpretare i tratti più intimi – come «il piacere dello spaesamento»[12] –, il senso profondo e la forza trasformatrice dell'esperienza del viaggio nell'universo femminile.

Bruno invita quindi a «guardare con occhi geografici la teoria femminista del cinema»[13], esplorando i nuovi orizzonti conoscitivi che si aprirebbero davanti allo studioso con un simile approccio – come lo sviluppo e l'evoluzione di vecchi modelli di identità di genere elaborati nell'ambito della *Feminist Film Theory* di impronta psicoanalitica, la comprensione della differenza sessuale come «geografia di terreni contrattati»[14] –, mostrando che «il viaggio nello (spazio) filmico può tracciare la mappa della differenza sessuale, e viceversa»[15]. L'adozione di uno sguardo geografico si renderebbe possibile, nel quadro delineato da Bruno, attraverso la fusione di tre aree disciplinari ancora troppo distanti – la teoria femminista, gli studi geografici e la ricerca cinematografica –, e innescherebbe un

---

[9] L. Kern, *Feminist City. Claiming Space in a Man-made World*, op. cit., [Introduction, Disorderly Women].

[10] Tali approcci saranno oggetto di approfondimento nel paragrafo 'I.3. Nel punto di incontro tra *Feminist Film Theory* e geografia culturale e umanistica'. Per approfondire il punto di vista sui principi di uguaglianza e abitazione femminile dello spazio pubblico nell'ambito del pensiero filosofico, si rimanda alle opere H. Arendt, *The Human Condition*, The University of Chicago, U.S.A. 1958, trad. it. di A. Dal Lago*, Vita activa. La condizione umana*, Bompiani, Firenze-Milano 2017; S. Weil, *L'enracinement. Prélude à une déclaration des devoirs envers l'être humain*, Gallimard, Paris 1949, trad. it. di F. Fortini, *La prima radice. Preludio ad una dichiarazione dei doveri verso l'essere umano*, Edizioni di Comunità, Milano 2017; F. Choay, *L'urbanisme. Utopie et réalité*, Editions du Seuils, Paris 1965, trad. it. di P. Ponis*, La città: utopie e realtà* (2 voll.), Einaudi, Milano 1973.

[11] G. Bruno, *Atlas of Emotions. Journeys in Art, Architecture, and Film*, Verso, 2002, trad. it. di M. Nadotti, *Atlante delle emozioni: in viaggio tra arte, architettura e cinema*, Johan & Levi Editore, Cremona 2015, pp. 111-113.

[12] Ivi, p. 112.

[13] Ibidem.

[14] Ivi, p. 113.

[15] Ibidem.

meccanismo virtuoso nel quale, «ripensando ciascuna di esse attraverso le altre, si potrebbe ampliare la sfera di ognuna»[16].

Nel corso dell'ultimo decennio, con le prime esplorazioni del particolare territorio di ricerca posto al crocevia tra cinema, spazio e identità di genere, un numero crescente di studi ha tracciato le prime coordinate di un percorso di indagine complesso e variegato, assottigliando in tal modo quella distanza tra *Film Studies*, teoria femminista e geografia umana e culturale messa in luce, così eloquentemente, da Giuliana Bruno.

L'interesse diffuso per la dimensione più circoscritta degli spazi del privato e del vivere quotidiano, che punteggia larga parte della produzione accademica sul tema di ricerca in esame pone, nell'accostamento di dimensioni spaziali così eterogenee, una prima questione di metodo.

Come evidenziato da Kathrine Ackerman e Susanne Winter nella raccolta di saggi dal titolo *Spazio domestico e spazio quotidiano nella letteratura e nel cinema dall'Ottocento a oggi,* il tema dello spazio domestico sembra derivare in via diretta dalla diffusione a macchia d'olio del nuovo quadro teorico introdotto dallo *spatial turn* a partire dagli anni Novanta del secolo scorso, che ha decretato una sempre più profonda integrazione del paradigma spaziale in tutti gli ambiti di indagine delle scienze umane. Tuttavia tale derivazione, apparentemente logica e naturale, viene messa in discussione se si considerano gli ambiti elettivi di studio dello *spatial turn,*

> focalizzandosi, quest'ultimo, innanzitutto sui grandi spazi geografici, sulle aree di influenza geopolitica, sull'organizzazione complessiva del sapere spaziale sul mondo. Tra coloro che per primi hanno contribuito a questo nuovo paradigma nei *cultural studies* si annoverano, infatti, geografi come Edward Soja o Denis Cosgrove, urbanisti, architetti, storici e sociologi, il cui obiettivo era quello di mappare nuovamente e di riconcettualizzare i territori usuali della nostra cultura. In questo quadro, il microcosmo della casa non può essere di interesse rilevante se non in quanto tassello facente parte di un progetto più ampio, ma non come unità a sé stante[17].

L'*impasse* viene sciolta dalle studiose spostando il *focus* dell'attenzione dalla dimensione meramente fisica della dimora, dalla sua natura di «entità spaziale»[18], per porla in relazione dialettica con l'insieme di valori relazionali e sociali che le sono propri, andando a toccare, in questo modo, un aspetto cardine che attraversa trasversalmente le diverse correnti teoriche dello *spatial turn* e che è parte della sua genesi, ossia il fatto che – come postulato da Henri Lefebvre, esplicitamente citato – «lo spazio è costruito e va visto come il risultato delle pratiche sociali che, in ultima analisi, lo

---

[16] Ivi, p. 112.
[17] K. Ackermann e S. Winter (a cura di), *Spazio domestico e spazio quotidiano nella letteratura e nel cinema dall'Ottocento ad oggi,* Franco Cesati Editore, Firenze 2014, p. 9.
[18] Ivi, p. 10.

producono»[19]. Sebbene, come si approfondirà in seguito, la completa integrazione del paradigma spaziale all'interno della teoria femminista sia avvenuta grazie al contributo conoscitivo degli studi geografici[20], l'articolata teorizzazione spaziale sviluppata dal filosofo francese ha fornito un quadro concettuale che si è rivelato essere estremamente fertile, nel contesto degli studi cinematografici, per comprendere il rapporto tra lo spazio e il processo di formazione dell'identità di genere.
Maud Ceuterick mette efficacemente in luce gli elementi di maggiore interesse e le implicazioni di un approccio basato sull'impianto teorico sviluppato da Lefebvre:

> For Henri Lefebvre, spaces are threefold: an interweaving of this 'lived space' (espace vécu) just mentioned, the space 'conceived' (l'espace conçu) by planners and urbanists, and the space 'perceived' (l'espace perçu) through daily practices (Lefebvre 1974, 49-52). Although space is conditioned by how places were initially conceived and by current practices (with all the restrictions of mobility related to gender, class, and 'race'), films produce spatial imaginaries – or in Lefebvre's words, lived spaces, 'spaces of representation' – within which processes of change may occur. We are not interested here in the 'conceived space', which implies planning and regulations, but in the lived space, made of social relations that continually change through time, as defined by Doreen Massey[21].

Il breve *excursus* iniziale sull'opera di Lefebvre consente di tracciare una prima metodologia di approccio alla dimensione spaziale: l'osservazione dello spazio come tela di configurazioni sociali, l'integrazione nell'orizzonte di analisi delle *esperienze vissute*, il risalto dato all'abitazione *corporea* dello spazio *vissuto*[22], il valore epistemologico riconosciuto allo spazio della vita quotidiana.
Come messo in luce da Maud Ceuterick, inoltre, vi è un'ulteriore considerazione di grande valore per gli studi cinematografici. Se Lefebvre ha 'riabilitato' lo spazio *vissuto* della vita quotidiana, ha al contempo dimostrato che, oltre al mero spazio fisico che rientra nella sfera di interesse dei cartografi, gli individui abitano lo spazio anche «attraverso le immagini e i simboli che l'accompagnano, spazio degli "abitanti" e degli "utenti", ma anche di certi artisti e forse anche di coloro che descrivono e sono

---

[19] Ibidem.
[20] Come nota G. Iacoli nel saggio *Colorando le mappe: determinazioni* gender *e queer per l'analisi degli anni Ottanta, Novanta, Duemila,* in S. Antosa (a cura di), *OmoSapiens 2. Spazi e identità queer*, Carocci Editore, Roma 2007, p. 167, «Sono Gillian Rose (1993) e Doreen Massey (1994) ad aprire la discussione interna alla disciplina geografica, generatasi a partire dai contributi del femminismo, a un più ampio dibattito teorico, immettendo nell'arena degli studi culturali il complesso nodo che lega la prospettiva femminista e i temi geografici». Il testo rappresenta uno dei primi contributi di natura interdisciplinare, nel panorama accademico italiano, al dibattito sulla relazione tra identità di genere e spazio.
[21] M. Ceuterick, *Affirmative Aesthetics and Wilful Women: Gender, Space and Mobility in Contemporary Cinema*, op. cit., pp. 5-6.
[22] Anche il tema del corpo, ed in particolare del corpo *vissuto*, è ricorrente nell'opera di Lefebvre: «Per capire lo spazio sociale nei suoi tre momenti, bisogna tornare ai *corpi.* Dal momento che il rapporto con lo spazio di un "soggetto" membro di un gruppo o di una società, implica il suo rapporto col proprio corpo, e viceversa. La pratica sociale considerata globalmente suppone un uso del corpo: l'impiego delle mani, delle membra, degli organi sensoriali, i gesti del lavoro, e quelli delle attività esterne al lavoro». H. Lefebvre, *La production de l'espace*, Anthropos, Paris 1974, trad. it. anonima, *La produzione dello spazio*, PGreco, Milano 2018, p. 60.

convinti di descrivere soltanto: gli scrittori, i filosofi»[23]. È in questi *spazi di rappresentazione*, «intrisi di immaginazione e di simbolismo»[24], che gli immaginari spaziali generati dal cinema sembrano poter trovare la propria naturale collocazione. La triade percepito-pensato-vissuto, inoltre, non è concepita dal filosofo come un modello rigido e astratto, ma come un sistema dinamico e fluido, fatto di continue interazioni, connessioni e collisioni tra pratiche e rappresentazioni spaziali, «so that one could consider that filmic representation of space and bodies have an impact on lived, perceived and, ultimately, conceived places»[25].

Lo stesso sguardo multiprospettico, la stessa profondità di indagine che animano l'analisi dello spazio, si riscontrano in letteratura anche nella riflessione sullo statuto e sulla costruzione dell'identità di genere. Come si è detto in precedenza, diversi studi incardinano la propria analisi sull'esplorazione di una specifica soggettività di genere[26], ma ognuno, con gradi diversi di articolazione concettuale, si misura con l'eredità dei *Gender* e *Cultural Studies* nel dibattito teorico sul genere.

L'approccio femminista al genere si allinea alle teorie critiche del post-strutturalismo, confutando una visione del concetto di genere e delle norme ad esso collegate come fatto *naturale,* con un marcato anti-essenzialismo che ne rifiuta l'inserimento in categorie definitorie fisse e immutabili. Il genere viene piuttosto concepito come una vera e propria *identità*, che prende forma nei tratti peculiari con cui essa si esprime e nei legami socio-culturali che intesse.

Nell'ambito degli studi femministi dei media[27] il genere è inquadrato come una *soggettività,* una modalità di percepire se stessi che si confronta costantemente con sistemi di potere che ne autorizzano o precludono determinate espressioni.

---

[23] Ivi, p. 59.

[24] Ivi, p. 62.

[25] M. Ceuterick, *Affirmative Aesthetics and Wilful Women: Gender, Space and Mobility in Contemporary Cinema*, op. cit., p. 6.

[26] Gli studi cinematografici che adottano una prospettiva spaziale sul *gender* mostrano una evidente predilezione per la dimensione del femminile. Sul tema della mascolinità si segnalano: M. Schleier, *No Down Payment: Whiteness, Japanese American Masculinity and Architectural Space in the Cinematic Suburbs,* in S. Baschiera, M. De Rosa (eds.), *Film and Domestic Space: Architectures, Representations, Dispositif*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2020, pp. 37-55; M. Schleier, *Skyscraper Cinema: Architecture and Gender in American Film,* University of Minnesota Press, Minneapolis/London 2009; C. Bisoni, *«Lo sai cosa significa l'ergastolo? Passare la vita senza donne». Profili della mascolinità di commissari e giustizieri nel poliziesco italiano degli anni Settanta*, in G. Albert, G. Carluccio, G. Muggeo, A. Pizzo (a cura di), *Ciao Maschio. Politiche di rappresentazione del corpo maschile nel Novecento*, Rosenberg & Sellier, Torino 2019, pp. 225-246. Un'eccezione particolare è rappresentata dal lavoro di N. Fullwood, *Cinema, Gender, and Everyday Space: Comedy, Italian Style*, Palgrave Macmillan, New York 2015, che pone in un confronto dialettico istanze maschili e femminili.

[27] Per un inquadramento di quest'area di studio, si rimanda a A. Harvey, *Feminist Media Studies*, Polity Press, Cambridge 2020, trad. it. di O. Solombrino, *Studi femministi dei media*, Meltemi, Roma 2023, e al testo seminale L. van Zoonen, *Feminist Media Studies*, Sage, Los Angeles 1994.

Nella teoria femminista del cinema, il sistema di pensiero elaborato da Judith Butler sul carattere performativo dell'identità di genere costituisce un punto di riferimento fondamentale, con il quale – con successivi sviluppi o scostamenti – si sono confrontati tutti i lavori di ricerca presi in esame. Come Lefebvre, con la creazione di una 'teoria unitaria dello spazio', è riuscito a strapparlo dalle concettualizzazioni riduttive e limitanti in cui il pensiero filosofico dominante l'aveva relegato, allo stesso modo la teorizzazione butleriana abbatte definitivamente la sterile e semplicistica opposizione binaria dei generi per rivelare la natura fluida, mutevole ed esperienziale dell'identità di genere.

Pur accostando, difatti, la critica femminista all'essenzialismo di genere, la studiosa ritiene che la norma binaria dei generi – che attribuisce un'identità di genere fissa e cristallizzata in base al sesso di nascita – sia inadatta a contenere le correnti del desiderio che trovano espressione nel genere stesso. Inoltre, una logica rigidamente binaria, che riconduce a *norma* e *normalità* tutto ciò che rientra nel dualismo maschile/femminile, esclude e rigetta tutto ciò che esula e si discosta da tale norma, includendo nel sistema eteronormativo solamente i corpi eterosessuali.

Da qui prende le mosse la teorizzazione sulla performatività[28], con l'intento di travalicare l'eccessivo livello di astrazione e la normatività dei modelli teorici dominanti, per offrire una visione alternativa sulla costituzione dell'identità di genere che rifletta il prisma di istanze in essa contenute.

Per Butler l'appartenenza al genere non costituisce né un fatto naturale, né un atto performativo di ordine culturale. La 'performatività del genere' consiste nel costruire l'identità di genere – proprio come in una rappresentazione teatrale – attraverso una serie di atti ripetuti nel tempo, in una reiterata stilizzazione del corpo che diviene *espressione* del genere, senza la necessità che il soggetto che li pone in essere ne abbia consapevolezza.

Nella prefazione all'edizione del 1999 di *Gender Trouble*, l'autrice, riflettendo sulle posizioni espresse nel lavoro originario, chiarisce gli intenti che lo avevano animato:

> Nel 1989 mi interessava soprattutto criticare gli assunti eterosessuali che pervadevano la teoria letteraria femminista. Cercavo di controbattere a quei punti di vista che facevano dei limiti e della proprietà del genere un presupposto e ne restringevano il significato a nozioni consolidate di mascolinità [*masculinity*] e femminilità [*femininity*]. Ritenevo, e lo ritengo ancora, che ogni teoria femminista che restringe il significato del genere ai presupposti della sua stessa pratica istituisca norme di genere che producono esclusioni all'interno del femminismo, e che spesso conducono all'omofobia. Mi sembrava, e mi sembra ancora, che il femminismo dovesse fare attenzione a non idealizzare certe espressioni del genere che, a loro volta, producono nuove forme di gerarchizzazione ed esclusione. In particolare, ero contro quei regimi di verità che sanciscono il fatto che certe espressioni connotate dal punto di vista del genere [*gendered*

[28] Una prima teorizzazione del concetto di performatività viene espressa nel volume J. Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, New York 1990; l'autrice ha ulteriormente sviluppato e chiarito alcuni nodi tematici nel successivo studio J. Butler, *Bodies that Matter*, Routledge, New York-London 1993.

> *expressions*] debbano essere ritenute false o derivative e altre vere e originarie. Mi stava a cuore di non prescrivere un nuovo modo di vita di genere che diventasse poi un modello per i lettori e le lettrici[29].

La decostruzione del concetto di genere compiuta da Butler ha consentito il superamento di una concezione statica e monolitica dell'identità di genere, liberando l'individuo dalle costrizioni imposte da categorie prestabilite, e creando uno spazio di inclusione per le espressioni di genere che si discostano dalla norma prescritta. L'apertura a una visione dinamica e processuale della creazione del genere, insita nel 'fare', piuttosto che in un'attribuzione arbitraria, dà origine a una varietà di istanze identitarie di genere in costante interazione reciproca.

Calando la teoria performativa del genere entro il contesto della rappresentazione cinematografica, Merril Schleier osserva:

> Butler argues that gender is produced as a "doing" rather than a material fact, requiring a set of negotiations with other gendered actors in a given context. Gender identity is thus a copy or a representation of past conventions that are perpetually negotiated and renegotiated. Extending Butler's analysis, cinematic depictions of gender identity may also be viewed as a series of representations by an array of gendered cultural producers (screen-writers, directors, art directors, actors, etc.) who are creating visual reproductions of already extant copies. As feminist sociologist Judith Lorber argues, these representations hold particular power as a way to both describe and prescribe dominant or hegemonic models of gender[30].

La teorizzazione performativa di genere si configura dunque, in questo modo, come un efficace dispositivo euristico per poter indagare la costruzione del genere all'interno del testo filmico.

Con questa disamina introduttiva si è cercato di offrire un quadro del substrato teorico sul quale si innesta e prende forma la discussione accademica sulla relazione tra spazio e identità di genere nella teoria del cinema. Nonostante tale base teorica accomuni tutti gli studi che, in tempi relativamente recenti, hanno iniziato a solcare questo territorio di ricerca, in taluni è ravvisabile un più chiaro e programmatico intento definitorio di un campo di indagine agli albori.

Nella fattispecie, i volumi *Wandering women. Urban Ecologies of Italian Feminist Filmmaking* (2023) di Laura Di Bianco, *Affirmative Aesthetics and Wilful Women: Gender Space and Mobility in Contemporary Cinema* (2020) di Maud Ceuterick, *Spaces of Women's Cinema: Space, Place and Genre in Contemporary Women's Filmmaking* (2019) di Sue Thornham, e *Cinema, Gender, and Everyday Space: Comedy, Italian Style* (2015) di Natalie Fullwood, costruiscono un solido apparato teorico e metodologico che – tornando all'osservazione di Giuliana Bruno in apertura di capitolo –

---

[29] J. Butler, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, op. cit., trad. it. di S. Adamo, *Questione di genere*, Editori Laterza, Bari-Roma 2013 (*ebook*).
[30] M. Schleier, *Skyscraper Cinema: Architecture and Gender in American Film*, op. cit., p. xiii.

funge da 'ponte' ideale per collegare in maniera stabile e duratura la teoria femminista del cinema e gli studi geografici.

Per comprendere l'operazione compiuta da tali opere, si può efficacemente ricorrere – con le differenze del caso – alle osservazioni di Flavio Sorrentino nell'introduzione al volume che sistematizza quindici anni di studi sulla rappresentazione dello spazio nella letteratura:

> Che sia per lavoro, o che sia per un interesse intellettuale, quando si studia lo spazio in letteratura si affrontano questioni talmente complesse e trasversali tra i metodi, i saperi e le discipline, che gli esempi dati dagli studi dei casi aiutano fino a un certo punto a reperire schemi generali di analisi.
> Studiare lo spazio in letteratura significa anche riaffrontare e ripensare quel nodo fondamentale della critica che è il rapporto tra reale e finzione, tra referente e testo, sempre trattato, mai risolto del tutto. Alcuni lavori di critica, però, hanno voluto affrontare il rapporto tra reale, finzione e spazio dal lato del metodo, della teoria, per arrivare poi ai testi[31].

Nel presente capitolo ci si propone, da un lato, di ricostruire in maniera critica e ragionata le condizioni che hanno reso possibile la creazione di un terreno comune per la condivisione di teorie e metodi tra studi geografici, teoria femminista e *Film Studies*; dall'altro, si intende offrire un quadro delle emergenti linee metodologiche, dei nodi teorici e delle prospettive di sviluppo nell'area di ricerca in esame, attraverso un'analisi delle opere che maggiormente hanno contribuito a definirli.

Volgendo lo sguardo al panorama accademico internazionale in relazione ai grandi temi dello spazio, *gender* e rappresentazione cinematografica, si può individuare con chiarezza come la centralità assunta dalla dimensione spaziale in seguito alla spinta esercitata dal movimento dello *spatial turn* a partire dagli anni Novanta del secolo scorso abbia avuto precisamente il ruolo di 'collante' tra i diversi ambiti disciplinari. Nel paragrafo I.2. *Spatial Turn* e ottica spaziale come "finestra di collegamento transdisciplinare", si cercherà di evidenziare come la svolta spaziale non abbia implicato solamente una più marcata attenzione alla dimensione spaziale in tutti gli ambiti del sapere, ma l'adozione di un nuovo sguardo sui fenomeni umani e sociali, introducendo una svolta prospettica epocale nell'osservazione dei fenomeni umani e sociali.

[31] F. Sorrentino (a cura di), *Il senso dello spazio. Lo* spatial turn *nei metodi e nelle teorie letterarie*, Armando Editore, Roma 2010, p. 11.

1.2. *Spatial Turn* e ottica spaziale come "finestra di collegamento transdisciplinare"

Con il termine *spatial turn*[32] si intende indicare l'inizio di un'era che ha visto emergere una sempre più marcata attenzione per la categoria dello spazio in tutti gli ambiti delle scienze umane e sociali, le cui prime teorizzazioni sono avvenute ad opera del geourbanista Edward Soja[33], dello studioso del paesaggio Denis Cosgrove e del filosofo Fredric Jameson[34].
In apertura di uno dei testi che hanno segnato l'avvio della svolta spaziale – i cui presupposti teorici vengono sviluppati originariamente nel contesto delle *postmodern geographies* – Soja combina prefazione e postfazione della sua opera commentando:

> Combining a Preface with a Postscript seems a particularly opposite way to introduce (and conclude) a collection of essays on postmodern geographies. It signals right from the start an intention to tamper with the familiar modalities of time, to shake up the normal flow of the linear text to allow other, more 'later' connections to be made. The discipline imprinted in a sequentially unfolding narrative predisposes the reader to think historically, making difficult to see the text as a map, a geography of simultaneous relations and meanings, that are tied together by a spatial rather than a temporal logic. My aim is to spatialize the historical narrative, to attach to *durée* an enduring critical human geography. Each essay in this volume is a different evocation of the same central theme: the reassertion of a critical spatial perspective in contemporary social theory and analysis[35].

In queste poche righe, con un'ironia che si potrebbe quasi definire 'metonimica', Soja definisce alcuni dei temi chiave che animeranno il dibattito accademico sullo *spatial turn* fino ai giorni d'oggi, a partire dall'obiettivo fondamentale della 'riaffermazione di una prospettiva spaziale nella teoria sociale critica' che, con gli occhi di oggi, si può dire essersi realizzato ben oltre l'orizzonte prospettico nel quale era stato concepito.
Ispirandosi alle teorie dello spazio di Foucault e Lefebvre, Soja pone da subito la sua riflessione in rapporto dialettico con lo storicismo imperante nel XIX secolo, per il quale uno spazio inerte, senza qualità, fungerebbe da sfondo asettico agli eventi storici. Una visione del mondo e una coscienza critica così imperniati sul *tempo* da non consentire lo sviluppo di una altrettanto viva sensibilità critica «to the spatiality of social life, a practical theoretical consciousness that sees the lifeworld of being creatively located not only in the making of history but also in the construction of human geographies,

---

[32] Per un inquadramento in un'ottica interdisciplinare del movimento dello *spatial turn* si rimanda al testo di riferimento fondamentale B. Warf, S. Arias (eds.), *The Spatial Turn: Interdisciplinary Perspectives*, Routledge, London/New York 2009.
[33] Cfr. E. W. Soja, *Thirdspace, Journeys to Los Angeles and Other Real-and Imagined Places*, Basil-Blackwell, Oxford 1996; E. W. Soja, *Postmodern geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, Verso, London-New York, 1989.
[34] Cfr. F. Jameson, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham 1991.
[35] E. W. Soja, *Postmodern geographies: The reassertion of Space in Critical Social Theory*, op. cit. p. 1.

the social production of space and the restless formation and reformation of geographical landscapes: socially being actively emplaced in place *and* time in an explicitly historical *and* geographical contextualization»[36].

Come evidenzia il filosofo Giacomo Marramao «se i curatori definiscono Soja la figura-chiave che ha dato avvio allo *spatial turn*, lui individua la scaturigine della svolta nei lavori di Henri Lefebvre e Foucault».[37]

È proprio il filosofo Michel Foucault a proclamare pionieristicamente, nel 1967, nel corso di una conferenza al *Cercle d'études architecturales* di Tunisi, l'avvento di una nascente 'epoca della spazialità', enunciando quello che può considerarsi un vero proprio manifesto dello *spatial turn*:

> La grande ossessione che ha assillato il XIX secolo è stata, come è noto, la storia: temi dello sviluppo o del blocco dello stesso, temi della crisi e del ciclo, temi dell'accumulazione del passato, grande sovraccarico di morti, il raffreddamento che minacciava il mondo. È nel secondo principio della termodinamica che il XIX secolo ha trovato gli elementi essenziali delle sue risorse mitologiche.
> Forse quella attuale potrebbe essere considerata l'epoca dello spazio. Viviamo nell'epoca del simultaneo, nell'epoca della giustapposizione, nell'epoca del vicino e del lontano, del fianco a fianco, del disperso. Viviamo in un momento in cui il mondo si sperimenta, credo, più che come un grande percorso che si sviluppa nel tempo, come un reticolo che incrocia dei punti e che intreccia la sua matassa[38].

Il rapporto con la Storia rende ragione del cambiamento paradigmatico che ha attraversato tutte le scienze umane e sociali, sovvertendo gli approcci tradizionalmente improntati sul *tempo* e sulla *linearità* come categorie analitiche privilegiate attraverso cui comprendere le dinamiche e i fenomeni sociali, culturali e politici.

Per cogliere appieno la portata del profondo scarto epistemologico introdotto dallo *spatial turn*, appare necessario ripercorrere le varie teorizzazioni che, nel corso dei secoli, hanno definito e articolato il concetto di spazio. Tale ricostruzione consentirà di mettere in luce le specificità e le discontinuità che rendono la rinnovata «ottica spaziale» non una mera evoluzione del pensiero pregresso, ma un autentico mutamento paradigmatico nei modi di concepire e rappresentare lo spazio. A ben vedere, difatti, come osservato da diversi studiosi, il dibattito sullo spazio ha costituito, sin dalle origini del pensiero filosofico e scientifico, un asse portante nella storia delle idee, articolandosi attraverso diverse fasi e a partire da un'ampia varietà di prospettive epistemologiche e metodologiche.

---

[36] Ivi, p. 11.
[37] G. Marramao, *Spatial turn, spazio vissuto e segni dei tempi*, in 'Quadranti', Vol. 1, 1, 2013, p. 34.
[38] M. Foucault, *Des espaces autres*, in "Architecture, Mouvement, Continuité", n. 5, octobre 1984, pp. 46-49, trad. it di S. Vaccaro e T. Villani, *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, Mimesis Edizioni, 2011, p. 19.

Lo stesso Foucault afferma che «lo spazio stesso, nel pensiero occidentale ha una storia, e non è possibile misconoscere questo intreccio fatale del tempo con lo spazio»[39].

Nicoletta Brazzelli pone anzitutto in risalto la difficoltà di ricondurre a un discorso unitario e onnicomprensivo l'indagine sullo spazio, data la molteplicità di approcci e prospettive dai quali esso è stato storicamente osservato:

> La «questione spaziale» presenta una dimensione materiale, fisica e, nello stesso tempo, riguarda la sfera immaginativa e simbolica, dal momento che si riferisce soprattutto alle modalità con cui lo spazio è percepito, descritto e rappresentato. Del resto, la conoscenza del mondo avviene attraverso l'esperienza sensoriale e il contatto materiale con l'ambiente ma anche, soprattutto, attraverso le rielaborazioni individuali e collettive, che costituiscono rappresentazioni di forma e natura diversa, in ambito sia geografico che letterario, sia a livello verbale che iconografico[40].

La studiosa ribadisce che, sebbene la svolta spaziale abbia determinato profondi mutamenti nelle modalità con cui lo spazio è concepito, «pensato» e «vissuto», nello studio geografico non si può prescindere dal considerare quanto l'immaginazione spaziale occidentale sia stata plasmata dalle grandi esplorazioni geografiche avvenute dal Rinascimento in avanti. L'apertura di territori fino ad allora inesplorati pone inevitabilmente l'accento sul rapporto tra lo spazio, la sua percezione e la sua rappresentazione. La nascita della cartografia moderna ad opera di figure di spicco come Gerardus Mercator e Abraham Ortelius «dimostra che le nuove mappe del XVI secolo hanno di fatto costruito il mondo moderno»[41].

Spingendosi oltre la prospettiva prettamente geografica ed esaminando il concetto di spazialità nell'ambito di indagine della storia delle idee, si può osservare che una prima formulazione di un sistema di pensiero organico e strutturato sul mondo fisico e sull'organizzazione dello spazio risale al IV secolo a.C., prendendo forma nel *corpus* filosofico di Democrito, Platone e Aristotele.

Nel volume *Medium Loci*[42] – che esplora lo spazio mediato e narrativizzato dalla rappresentazione audiovisiva – Luca Bandirali offre un'approfondita disamina[43] del dibattito sullo spazio a partire dai suoi primordi, approfondendo le teorie che maggiormente hanno contribuito al formarsi di una «immagine scientifica del mondo», e della sua dialettica con l'«immagine manifesta» – secondo la definizione di Wilfrid Sellars –, ossia nella tensione continua tra una modalità di comprendere il

---

[39] Ivi, p. 20.
[40] N. Brazzelli, *L'Antartide nell'immaginario inglese: spazio geografico e rappresentazione letteraria*, Ledizioni, Milano 2015, p. 27.
[41] Ivi, p. 29.
[42] L. Bandirali, Medium Loci: *spazio, ambiente e paesaggio nella narrazione audiovisiva*, Luigi Pellegrini Editore, Cosenza 2022.
[43] Ivi, pp. 13-35.

mondo e descrivere lo spazio in termini di leggi universali e concetti teorici indipendenti dall'osservatore, e quella pre-scientifica, che deriva dal modo in cui il mondo appare attraverso la percezione sensoriale e le interazioni ordinarie, in cui lo spazio è intuitivamente tridimensionale, continuo e *vissuto*.

Nel XVII secolo, le fondamentali scoperte astronomiche di Copernico, Galilei e Keplero spostano il centro dell'attenzione dal geocentrismo ad un modello eliocentrico, introducendo nuovi metodi di osservazione dei fenomeni naturali, mentre sul finire del secolo Isaac Newton consolida tale trasformazione con la formulazione di leggi fisiche che spiegano il movimento dei corpi celesti, offrendo una visione del mondo come un complesso meccanismo regolato da leggi matematicamente descrivibili. Il tipo di spazio che emerge da tali scoperte coincide con il sistema cartesiano, una costruzione astratta, geometrica e altamente razionale, ma, come evidenzia Bandirali[44], distante dalla realtà vissuta dell'essere umano. In risposta a questa distanza, la filosofia ha cercato storicamente di ristabilire un legame tra la realtà scientifica e quella umana, tra la struttura profonda del mondo e la sua manifestazione concreta, ossia tra la «realtà di base» e la «realtà umana» descritte da John R. Searle, che l'autore richiama a più riprese nel testo. Un momento saliente in questo processo di ricongiungimento si può individuare nell'elaborazione concettuale di Kant nella *Critica della ragion pura*, nella quale il filosofo individua i due domini distinti della *forma del senso esterno* – ossia il dominio delle cose, identificata proprio con lo spazio, condizione necessaria per l'esistenza degli oggetti nel mondo fisico –, e la *forma del senso interno*, che rappresenta la condizione attraverso cui il soggetto organizza e dà senso alla propria esperienza individuale delle cose, configurandola come una successione temporale di stati e identificata, dunque, con il tempo. Tale distinzione si rivela fondamentale per comprendere la realtà fenomenica, in cui l'esistenza di oggetti particolari emerge come «l'esito di un processo trasformativo individuale ed esperienziale, di un incontro tra la forma del senso interno (per esempio lo sguardo, che è un atto temporalizzato) e la forma del senso esterno (il mondo fisico, che è un ente spaziale)»[45].

In tale contesto, la teoria della relatività – che sovvertendo i presupposti della fisica newtoniana, rivela come lo spazio e il tempo non siano entità fisiche assolute, bensì fortemente connesse ai sistemi di riferimento – muta significativamente la concezione dell'immagine scientifica del mondo come concepita fino ad allora.

---

[44] Ivi, p. 14.
[45] Ivi, p. 15.

Bandirali ribadisce che sebbene il ruolo del soggetto e della sua percezione del mondo abbia sempre avuto una sua centralità nella storia delle idee, il XX secolo ha visto emergere una sempre più accesa attenzione della ricerca filosofica a colmare il divario tra l'esperienza del mondo e la sua immagine scientifica, dando origine a due grandi filoni di pensiero. Una corrente filosofica ha cercato di integrare l'immagine manifesta nel quadro teorico scientifico, sostenendo la possibilità di una conciliazione tra la soggettività dell'esperienza e l'oggettività della scienza. L'altra grande corrente, invece, sottolinea i limiti epistemologici e ontologici dell'immagine scientifica, postulando al contempo l'impossibilità di ridurre la complessità dell'esperienza vissuta a un semplice sistema teorico. Bergson, Husserl e Heiddeger rappresentano figure emblematiche di tale posizione, il cui tratto comune è la centralità del tempo come elemento che sfugge alla comprensione scientifica in termini riduzionistici. La scienza, difatti, riduce l'esperienza temporale a una sequenza lineare di istanti misurabili, laddove essa è piuttosto il luogo in cui si articola l'esistenza umana, e in cui passato, presente e futuro si intrecciano in una dimensione qualitativa e profonda.
Bandirali prosegue osservando che

> Se il XIX secolo era stato segnato da un esclusivo interesse per il tempo e la dinamica storica, e il XX secolo fino al secondo dopoguerra da una riconfigurazione esistenziale e psichica della temporalità, Foucault segnala nel pieno degli anni sessanta l'emergere di temi spaziali. Certamente il tema dello spazio aveva a sua volta una profondità temporale. Il Medioevo è caratterizzato da uno spazio gerarchizzato e chiuso, fino alla rivoluzione copernicana e a Galileo, le cui scoperte estendono infinitamente il dominio spaziale. Per Foucault il Medioevo è l'epoca della finitezza e della localizzazione, l'Evo Moderno è invece l'epoca dell'estensione. Tale sconfinamento non si esaurisce una volta per sempre in questa svolta storica, ma si ripropone in altri passaggi e in altre forme, per cui l'epoca in cui Foucault vive gli appare segnata dalla «dislocazione». Per dislocazione il filosofo francese intende tanto lo spostamento e l'immagazzinamento dei dati in un sistema informatico, quanto lo spostamento degli uomini nel mondo; in particolare, le relazioni tra individui che interessano a Foucault sono eminentemente spaziali, perché cambiare il proprio posto nel mondo è un atto che istituisce nuove relazioni.[46]

L'intuizione teorica di Foucault nel cogliere con sorprendente lucidità alcuni elementi fondamentali dello 'spirito del tempo' che hanno prefigurato la svolta spaziale, pone l'enfasi sulla molteplicità di condizioni storiche, economiche e sociali che ne hanno determinato e alimentato lo sviluppo.
Diversi studiosi hanno identificato le principali condizioni che hanno contribuito alla genesi dello *spatial turn*, convergendo su alcune grandi tematiche e cause fondamentali. Gerhard Friedrich rileva come, a partire dal crollo dell'Unione Sovietica e con il progressivo ampliamento dell'Unione Europea, il nostro tempo sia contraddistinto da una continua ridefinizione dei confini geopolitici e da

[46] Ivi, p. 16.

rivendicazioni territoriali sempre più intense[47]. Flavio Sorrentino aggiunge, a proposito della crisi dello Stato-nazione, che a partire dagli anni Novanta in poi si assiste invece a una progressiva erosione del legame tra territorialità e appartenenza, in cui i confini vengono ridefiniti ed assumono nuove configurazioni e significati, pur senza che vengano annullate le barriere preesistenti[48].

Un'ulteriore evoluzione di carattere eminentemente spaziale – e che in certo qual modo era stata anticipata da Foucault con il concetto di «dislocazione» – è costituita dal fenomeno della globalizzazione, che, come nota Nicoletta Brazzelli[49], è segnato da un progressivo distacco del soggetto dallo spazio in sé e dal mondo fisico, ai quali ci si connette attraverso «relazioni digitali», producendo «una specie di liquefazione dello spazio e di de-localizzazione»[50]. Un tratto distintivo della contemporaneità risiede, inoltre, nell'affermazione del «tropo dello spazio come flusso»[51], ossia una spazialità caratterizzata da un'intensa mobilità ed eterogeneità. Così, il sistema dei media dilata il mondo percepibile creando nuovi spazi virtuali, disintegrando istantaneamente le distanze che permette di raggiungere, con «la promessa di inserire lo spettatore all'interno dello spettacolo costituito dalla dilatazione spaziale»[52]. Sul versante economico, come messo in luce da Flavio Sorrentino[53], la globalizzazione muta radicalmente i flussi di merci, capitali e risorse di vario genere. Il conflitto tra capitale e lavoro si sposta in tempi recenti dalla dimensione temporale – culminando in conquiste come la giornata lavorativa di otto ore, la regolamentazione degli straordinari, e via dicendo –, al piano spaziale, in cui la materia del contendere è legata alla delocalizzazione.

Di grande rilevanza sono anche i flussi migratori dal secondo dopoguerra in avanti, che hanno introdotto nell'interpretazione degli eventi storici della contemporaneità una forte componente spaziale e consentito di attingere a un nuovo bacino immaginifico legato alla spazialità.

Dal punto di vista di un nuovo assetto territoriale di ordine mondiale, la decolonizzazione rappresenta senz'altro uno dei processi storici più significativi del XX secolo[54], che se da un lato decostruisce le narrazioni dominanti dell'Occidente e un rigido binarismo tra eurocentrismo e territori periferici, dall'altro pone una serie di sfide, nella ridefinizione delle identità nazionali tanto da parte dei colonizzati, quanto da quella degli ex colonizzatori. Queste tensioni si riflettono, nelle scienze umane,

---

[47] G. Friedrich, *Lo Spatial Turn nella "scienza della cultura" tedesca*, in "Paideutika. Quaderni di formazione e cultura", 17 (2013), p. 5.
[48] F. Sorrentino (a cura di), *Il senso dello spazio. Lo* spatial turn *nei metodi e nelle teorie letterarie*, op. cit. p. 9.
[49] N. Brazzelli, *L'Antartide nell'immaginario inglese: spazio geografico e rappresentazione letteraria*, op. cit. p. 33.
[50] G. Friedrich, *Lo Spatial Turn nella "scienza della cultura" tedesca*, op. cit. p. 5.
[51] N. Brazzelli, *L'Antartide nell'immaginario inglese: spazio geografico e rappresentazione letteraria*, op. cit., p. 33
[52] Ivi, p. 34.
[53] F. Sorrentino (a cura di), *Il senso dello spazio. Lo* spatial turn *nei metodi e nelle teorie letterarie*, op. cit. p. 9.
[54] Si veda N. Brazzelli, *L'Antartide nell'immaginario inglese: spazio geografico e rappresentazione letteraria*, op. cit., pp. 36-40.

nel vasto bacino dei *Postcolonial Studies*, un campo fortemente intriso di influssi di natura interdisciplinare che analizza le conseguenze culturali, politiche e identitarie del colonialismo[55].

A queste macro-tendenze Flavio Sorrentino aggiunge – tra i segni che rivelano un'accresciuta rilevanza dello spazio e del pensiero sullo spazio nella contemporaneità – un aspetto individuato da Agamben, per il quale «la moltiplicazione di dispositivi, ovvero di spazi (se il termine è inteso in senso più ristretto, ovvero foucauldiano) o di oggetti e pratiche (se il termine è inteso in senso più generale, come fa Agamben), che interagiscono con le soggettività tramite gli investimenti nelle pratiche della *consacrazione* e della *profanazione*, ovvero della sottrazione e della restituzione delle cose (e degli spazi) al libero uso degli uomini»[56].

Sul versante filosofico, Luca Bandirali[57] nota come una tale preminenza dello spazio – intorno al quale sembra essersi formata, citando Foucault, «una Weltanshauung condivisa ed estesa» – sia imperniata su quello che Bertrand Westphal definisce «*disaccoppiamento* tra tempo e progresso». Il primato a lungo esercitato dal tempo sullo spazio, viene dapprima messo in crisi dalla teoria della relatività – il cui modello spazio-temporale a quattro dimensioni ne ridimensiona significativamente il ruolo dominante –, ma sono le drammatiche manifestazioni di violenza e distruzione della Seconda guerra mondiale che segnano una crisi irreversibile nella concezione stessa del progresso, segnando un punto di non ritorno nell'ideale tipicamente moderno di un avanzamento lineare in direzione di un futuro migliore.

Questo intreccio di dinamiche storiche, politiche, economiche e culturali, se da un lato riscatta «la geografia dal ruolo subalterno cui era stata a lungo confinata da una visione despazializzata dei processi storici»[58], dall'altro rivela l'inadeguatezza dell'ottica temporale come categoria interpretativa univoca sui fenomeni del mondo, catalizzando l'attenzione di tutte le scienze culturali verso «lo sviluppo di una concezione critica dello spazio»[59].

Un'esigenza, questa, messa vividamente in luce nelle parole dalla geografa femminista Doreen Massey:

> […] I got really annoyed with the rest of the social sciences, and indeed with philosophers, paying so much attention to time. And space became a kind of residual dimension: it's always 'time and space'. So time is the dimension of change, and of dynamism, and of the life we live, and all the rest of it; and space became the dimension that wasn't all of that. And a lot of us, I think, implicitly think of space as a kind of flat

[55] Cfr. E. Said, *Orientalism,* Vintage, New York 1978.
[56] Ibidem.
[57] L. Bandirali, Medium Loci: *spazio, ambiente e paesaggio nella narrazione audiovisiva*, op. cit. pp. 17-18.
[58] N. Brazzelli, *L'Antartide nell'immaginario inglese: spazio geografico e rappresentazione letteraria*, op. cit. p. 34.
[59] G. Friedrich, *Lo Spatial Turn nella "scienza della cultura" tedesca*, op. cit. p. 5.

> surface out there -we 'cross space' - and space is therefore devoid of temporality: it is without time, it is without dynamism, it is a kind of flat, inert given.
> Foucault wrote in the later part of his life that, yes, he thought we'd often been thinking of space like that and that was wrong, and I agree with Foucault in that later moment.
> A lot of what I've been trying to do over the all too many years when I've been writing about space is to bring space alive, to dynamize it and to make it relevant, to emphasize how important space is in the lives in which we live, and in the organization of the societies in which we live. Most obviously I would say that space is not a flat surface across which we walk; Raymond Williams talked about this: you're taking a train across the landscape – you're not traveling across a dead flat surface that is space: you're cutting across a myriad of stories going on. So instead of space being this flat surface it's like a pincushion of a million stories: if you stop at any point in that walk there will be a house with a story. Raymond Williams spoke about looking out of a train window and there was this woman clearing the grate, and he speeds on and forever in his mind she's stuck in that moment. But actually, of course, that woman is in the middle of doing something, it's a story. Maybe she's going away tomorrow to see her sister, but really before she goes she really must clean that grate out because she's been meaning to do it for ages. So I want to see space as a cut through the myriad stories in which we are all living at any one moment. Space and time become intimately connected[60].

Lo stralcio dell'intervista alla geografa, risalente al 2013, evidenzia anzitutto come l'integrazione del paradigma spaziale nelle scienze umane e sociali sia un processo tutt'altro che lineare ed acquisito, ma, piuttosto, una questione sempre aperta, entro la quale confluiscono correnti di pensiero spesso divergenti, se non diametralmente opposte[61]. La studiosa, inoltre, pone l'accento su quello che è stata, sin dai primordi della svolta spaziale, una particolare sensibilità critica verso la dialettica tra spazio e tempo nell'approntare un nuovo paradigma spaziale adeguatamente equilibrato, in grado di restituire alla categoria dello spazio una dignità precedentemente disconosciuta, ma che non rinneghi, per l'appunto, l'intima connessione e le reciproche interazioni con la componente temporale.

Come si è già accennato in apertura di paragrafo, è proprio su tali presupposti che Soja edifica una prima teoria critica dello spazio che lo liberi dal ruolo di contenitore inerte di eventi storici, ispirandosi ai lavori pionieristici di Michel Foucault e di Henri Lefebvre.

La riflessione sullo spazio permea tutto il *corpus* di lavori foucaultiano, all'interno del quale l'esito più emblematico e rinomato risiede nella elaborazione teorica intorno al concetto di eterotopia, enunciato nella già citata conferenza *Des espaces autres* del 1967[62]. Pur riconoscendo «l'opera (immensa) di Bachelard e le descrizioni dei fenomenologi»[63] nel conferire spessore e vitalità allo

---

[60] *Doreen Massey on Space*, in "Social Science Bites", 01/02/2013, www.socialsciencespace.com/2013/02/podcastdoreen-massey-on-space/ (consultato in data 07/10/2024)

[61] Per una disamina delle diverse posizioni assunte dalle principali 'scuole di pensiero' intorno al fenomeno dello *spatial turn,* si rimanda ai già citati saggi G. Friedrich, *Lo Spatial Turn nella "scienza della cultura" tedesca* e G. Marramao, *Spatial turn, spazio vissuto e segni dei tempi,* e a M. Maggioli, S. Gamba, *Geografia e spatial turn: la lettura di Augustin Berque*, in "Semestrale di studi e ricerche di geografia", (2) 2018.

[62] Il saggio *Des espaces autres* fu mandato alle stampe solo nel 1984, in una versione approvata dall'autore poco prima della sua scomparsa, come riportato nell'introduzione al volume *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, Mimesis Edizioni, Milano-Udine 2011, p. 7.

[63] M. Foucault, *Des espaces autres*, op. cit., p. 22.

spazio in cui viviamo, il filosofo francese rileva come tali analisi si siano rivolte a indagare prevalentemente lo «spazio interno», e si prefigge pertanto l'obiettivo di indagare «lo spazio del di fuori», quello spazio dotata di una altrettanto complessa eterogeneità, giacché «non viviamo all'interno di un vuoto che si colorerebbe di riflessi cangianti, viviamo all'interno di un insieme di relazioni che definiscono delle collocazioni irriducibili le une alle altre e che non sono assolutamente sovrapponibili»[64]. La sua analisi si concentra, dunque, su due particolari tipologie di spazi: da un lato le utopie, spazi irreali che non hanno un corrispettivo reale nella società, ma che rappresentano una versione «perfezionata»[65] o «rovesciata»[66] della società stessa; dall'altro le eterotopie, luoghi reali prodotti da ogni cultura e civiltà, e che anzi partecipano alla sua istituzione, come delle «utopie effettivamente realizzate nelle quali i luoghi reali, tutti gli altri ruoli reali che si trovano all'interno della cultura vengono al contempo rappresentati, contestati e sovvertiti»[67], dei costrutti culturali e sociali – come, negli esempi citati dal filosofo, le prigioni, gli ospedali psichiatrici, i cimiteri e le navi – che riflettono complesse dinamiche di potere e controllo sociale, ma rivelano anche la possibilità di configurazioni alternative di significato.

Se Friedrich commenta che «ancora più importante del concetto di eterotopia per la rinascita del "pensiero dello spazio", è forse la "breve storia dello spazio sociale", che Foucault accenna nella sua conferenza e che rende veramente comprensibile la rispettiva funzione dei luoghi eterotopici dal loro contesto storico»[68], Marramao aggiunge «molto si è scritto in questi anni sulle "eterotopie" di Foucault. Assai meno si è riflettuto, invece, sulla triade di Lefebvre: "spazio percepito-concepito-vissuto"» [69].

Nella sua opera *La production de l'espace*[70], Lefebvre ricostruisce con estrema precisione analitica il concetto di spazio lungo la storia del pensiero filosofico occidentale, proponendosi di tracciare una «teoria unitaria dello spazio»[71] che ricongiunga in un sistema armonico le dimensioni dello spazio *fisico*, dello spazio *mentale* concernente le astrazioni e rappresentazioni dello spazio stesso, e dello spazio *sociale* dell'agire umano, tradizionalmente considerate dai teorici come domini separati. Nel prendere le distanze dai paradigmi riduzionisti dominanti che hanno appiattito lo spazio a contenitore

---

[64] Ibidem.
[65] M. Foucault, *Des espaces autres*, op. cit. p. 23.
[66] Ibidem.
[67] Ivi, pp. 23-24.
[68] G. Friedrich, *Lo Spatial Turn nella "scienza della cultura" tedesca,* op. cit., p. 1.
[69] G. Marramao, *Spatial turn, spazio vissuto e segni dei tempi*, op. cit., p. 34.
[70] Per un approfondito inquadramento storico-critico dell'opera si veda A. Merrifield, *Henri Lefebvre. A Socialist in Space,* in M.Crang, N.Thrift (eds.), *Thinking Space*, Routledge, London/New York 2000, pp. 167-182.
[71] H. Lefebvre, *La production de l'espace*, op. cit., p. 44.

neutro di cose ed eventi[72], lo studioso si interroga costantemente sui meccanismi di *produzione* dello spazio, evidenziando che se «lo spazio (sociale) è un prodotto (sociale)»[73], al contempo «*la pratica spaziale* di una società secerne il suo spazio: lo pone e lo suppone; in una interazione dialettica: lo produce lentamente e sicuramente, dominandolo e appropriandosene. La pratica spaziale di una società si scopre all'analisi, attraverso la decifrazione del suo spazio»[74].

Per cogliere la complessità di uno spazio che, da materia inerte, diviene sostanza viva e in costante mutamento, Lefebvre appronta il modello interpretativo della «triade spaziale»[75], in cui identifica le tre dimensioni concettuali della *rappresentazione* dello spazio, ossia lo spazio *concepito* e pensato dai pianificatori e tecnocrati specializzati; dello spazio *rappresentazionale*, proprio dell'esperienza quotidiana, uno spazio *vissuto* attraverso i simboli e le immagini complesse dei suoi 'abitanti' e 'utenti', e quella delle *pratiche spaziali,* che riguardano la *percezione* dello spazio della realtà quotidiana da parte dei membri di una data società.

Su questa architettura teorica – che, commenta Marramao, mostra come «socializzazione e spazializzazione sono da sempre state intimamente intrecciate, interdipendenti e in conflitto»[76] – viene edificato il nuovo paradigma spaziale, «come risultato dell'incontro tra la sociologia dello spazio di matrice marxista e la geografia umana di ispirazione postmoderna»[77].

Soja recupera e amplia i postulati teorici espressi da Lefebvre e Foucault – cui si deve doverosamente aggiungere l'influsso «di Bourdieu sul nesso inestricabile tra ordinamento spaziale e potere»[78] – dimostrando che i processi sociali plasmano le geografie, così come le geografie condizionano e rimodellano i processi sociali, propugnando un''ontologia spaziale' per le geografie postmoderne che recuperi la complessità dello spazio nella sua dimensione fisica e sociale.

Un fondamentale contributo all'origine del *Landscape Turn*[79] è l'opera del geografo culturale Denis Cosgrove, che nel volume *Social Formation and Symbolic Landscape*[80] introduce il concetto di

---

[72] «L'illusione (di origine filosofica, ma diffusa nella cultura occidentale) dello spazio trasparente, "puro" e neutro, non può dissolversi che lentamente. Alcune considerazioni (di carattere storico, fisico, fisiologico, linguistico, ecc,) hanno già messo in evidenza la sua complessità». Ivi, p. 285.

[73] Ivi, p. 52.

[74] Ivi, p. 59.

[75] Ivi, pp. 54-66.

[76] G. Marramao, *Spatial turn, spazio vissuto e segni dei tempi*, op. cit., p. 34.

[77] Y. Gouchan, *The Spatial Turn*, in "E-Dictionary of Literary Tourism", R. Baleiro, G. Capecchi e J. Arcos-Pumarola (Orgs.), 2023, www.unistrapg.it/it/the-spatial-turn (consultato in data 25/09/2024).

[78] G. Marramao, *Spatial turn, spazio vissuto e segni dei tempi*, op. cit., p. 34.

[79] Per un'accurata panoramica sul *Landscape Turn* si rimanda a L. Bandirali, Medium Loci: *spazio, ambiente e paesaggio nella narrazione audiovisiva*, op. cit., pp. 19-30.

[80] Cfr. D.E. Cosgrove, *Social Formation and Symbolic Landscape*, The University of Wisconsin Press 1984; Di grande rilevanza, per l'elaborazione teorica sul paesaggio, sono anche i testi D.E. Cosgrove, S. Daniels, (Eds.), *The Iconography of Landscape: Essays on the Symbolic Representation, Design and Use of Past Environments*, Cambridge University

paesaggio come "modo dello sguardo", un prodotto della percezione collettiva e delle forze socio-politiche che plasmano il territorio e le sue rappresentazioni. Richiamandosi a pensatori quali Raymond Williams[81] e Michel Foucault, «i geografi culturali come Denis Cosgrove ritengono il paesaggio un prodotto della cultura: il paesaggio non è il mondo che vediamo, ma una costruzione, un concetto ideologico, un «way of seeing», una composizione che struttura il mondo; in altre parole, il paesaggio diviene proprietà di chi lo osserva»[82].

Il potenziale ermeneutico della prospettiva spaziale per la comprensione dei fenomeni storico-politici, socio-culturali, economici ed antropologici ne determina lo sconfinamento ben oltre l'ambito originario delle geografie postmoderne. In riferimento a ciò, Marco Maggioli e Simone Gamba sottolineano che

> La geografia umana, pertanto, si trova oggi a confrontarsi con una "rivoluzione" epistemologica caratterizzata da un orientamento verso la spazialità da parte di altre discipline. Sociologia, antropologia, linguistica, letteratura, storia e anche storia dell'arte, dimostrano di aver preso coscienza che lo spazio è una costruzione sociale fondamentale per comprendere le questioni umane: i fenomeni culturali e la dimensione geografica diventano centrali nell'analisi della produzione culturale e nella comprensione dei fenomeni politici (Pugh, 2009; Turco, 2015).
> Questa ridefinizione della spazialità significa in altre parole che il *dove* le cose accadono è cruciale per la comprensione del *come* e del *perché* queste accadono[83].

In un certo qual modo, l'adozione di uno 'sguardo spaziale' sui fenomeni del mondo crea un ponte, un linguaggio comune tra discipline fino ad allora incompatibili, o, come afferma incisivamente Marramao, «l'ottica spaziale diviene così una finestra di collegamento transdisciplinare, che elude l'occhiuta vigilanza delle guardie confinarie delle discipline accademiche tradizionali»[84].

Così, in ambito storiografico, Yannick Gouchan[85] evidenzia come la prospettiva spaziale abbia spostato l'attenzione – nella definizione di un lungo periodo – dagli eventi politici sulla linea temporale all'intreccio degli stessi con l'ambiente fisico e con il territorio. Emblematici, in questo

---

Press, Cambridge 1988; D.E. Cosgrove, *Geography and Vision: Seeing, Imagining and Representing the World*, I.B. Tauris, London-New York 2008.

[81] Cfr. R. Williams, *The Country and the City*, Oxford University Press, New York 1973.

[82] N. Brazzelli, *L'Antartide nell'immaginario inglese: spazio geografico e rappresentazione letteraria*, op. cit. p. 47. La studiosa ricorda, in nota, che la riflessione sul paesaggio nella cultura occidentale fa parte di un discorso molto più ampio di natura geografica, estetica e filosofica, prendendo le mosse nel contesto pittorico olandese tra il Cinquecento e il Seicento.

[83] M. Maggioli, S. Gamba, *Geografia e spatial turn: la lettura di Augustin Berque*, in "Semestrale di studi e ricerche di geografia", op. cit., p. 71.

[84] G. Marramao, *Spatial turn, spazio vissuto e segni dei tempi*, op. cit., p. 32.

[85] Y. Gouchan, *The Spatial Turn*, in "E-Dictionary of Literary Tourism", R. Baleiro, G. Capecchi e J. Arcos-Pumarola, 2023, www.unistrapg.it/it/the-spatial-turn (consultato in data 25/09/2024).

senso, sono gli studi di Fernand Braudel[86], nel riuscire ad evincere dai dati marittimi sul Mediterraneo lo sviluppo delle civiltà, e quelli dello storico britannico David Abulafia[87], che prediligendo un'analisi basata sul dinamismo e l'innovazione che nascono dai movimenti umani, sviluppa e in parte rende obsoleto il lavoro sulla storia mediterranea di Braudel, focalizzato sulla stabilità e le limitazioni imposte dall'ambiente naturale e da elementi di natura spaziale. Fernand Braudel sviluppa inoltre il concetto di *geostoria*, con l'intento di «affermare l'indivisibilità di spazio e tempo, forzando i limiti delle discipline che studiano lo spazio e il tempo, ripensando geograficamente la storiografia e storicamente la geografia»[88].

Gouchan prosegue sottolineando come tale convergenza interdisciplinare sullo spazio quale chiave interpretativa dei fenomeni sociali abbia generato una «mutazione epistemologica» nelle scienze umane, con particolare rilievo nei campi della letteratura e delle arti.

Nicoletta Brazzelli mette in risalto le ragioni profonde del legame elettivo tra geografia e studi letterari[89], affinità che risalgono a tempi di molto precedenti all'emergere delle istanze dello *spatial turn*, ad esempio nel risalto dato al tema del soggetto immerso nella percezione del paesaggio[90] , o con riferimento al ricco filone letterario dei resoconti di viaggio[91]:

> Il rapporto tra lo spazio, nelle sue varie articolazioni e accezioni, e il testo, costituito da un linguaggio codificato, è fondamentale; anzi, meglio, possiamo addirittura dire che i luoghi esistono in forza dell'immaginario che essi producono e da cui a loro volta sono riprodotti. Dunque, i luoghi sono imprescindibili dalla loro testualizzazione, e questa considerazione è decisiva per superare la contrapposizione comune tra il discorso geografico e quello letterario. La testualizzazione dello spazio va perciò messa in primo piano, senza dimenticare, per contro, la spazializzazione del testo[92].

In virtù di tale contiguità, gli influssi dello *spatial turn* sugli studi letterari hanno generato un'ampia messe di prospettive critiche[93], con un generale accordo sul fatto che «le 'geografie letterarie' sono

---

[86] Cfr. F. Braudel, *La Méditerranée et le Monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, Librairie Armand Colin, Paris 1949, trad. it. di C. Pischedda, *Civiltà e imperi del Mediterraneo nell'età di Filippo II*, (2 voll.), Einaudi, Torino 1994.
[87] Cfr. D. Abulafia, *The Great Sea: A human history of the Mediterranean*, Oxford University Press, New York 2011.
[88] L. Bandirali, Medium Loci: *spazio, ambiente e paesaggio nella narrazione audiovisiva*, op. cit., pp. 18-19.
[89] Per un approfondimento sul rapporto tra spazio e letteratura si rimanda a R. Jr. Tally, *Spatiality*, Routledge, London 2013; R. Jr. Tally (Ed.), *The Routledge Handbook of Literature and Space*, Routledge, London-New York 2017; sul rapporto tra geografia e letteratura, si vedano W.E. Mallory, P. Simpson-Housley, *Geography and Literature. A Meeting of the Disciplines*, Siracuse university Press, New York 1987; F. Lando, *Fatto e finzione. Geografia e letteratura*, Etaslibri, Milano 1993.
[90] N. Brazzeli, S. Cattaneo (a cura di), *Voci oltre la soglia. Cartografie degli spazi chiusi tra memoria, letterature e culture*, Ledizioni, Milano 2023, pp. 12-13.
[91] N. Brazzelli, *L'Antartide nell'immaginario inglese: spazio geografico e rappresentazione letteraria*, op. cit. p. 17.
[92] Ivi, pp. 41-42.
[93] Per una dettagliata e argomentata disamina delle principali correnti critiche sulle interconnessioni tra geografia e letteratura, si rimanda al già citato volume N. Brazzelli, *L'Antartide nell'immaginario inglese: spazio geografico e rappresentazione letteraria*, pp. 23-66.

un processo attraverso cui il senso del luogo viene costruito non da agenti politici e sociali che agiscono all'interno dello spazio, ma dai testi»[94], privilegiando un approccio storico e culturale.

Un riferimento teorico fondamentale negli studi letterari[95] è il concetto di *cronotopo* elaborato da Michail Bachtin[96], per il quale l'intrinseca interdipendenza di spazio e tempo introdotta dalla teoria della relatività viene traslata nell'analisi letteraria, definendo le modalità con cui spazio e tempo si intrecciano formando un principio organizzativo che plasma il regime diegetico del testo e la sua percezione da parte del lettore.

Da una prospettiva che considera la letteratura come un dispositivo ermeneutico per la comprensione della complessità geografica del mondo, emergono due correnti critiche di particolare rilievo. L'approccio geopoetico[97] si configura come un paradigma interdisciplinare volto a cogliere e condensare l'intensità fenomenologica del contatto umano con lo spazio nelle forme letterarie, concependo l'interazione con i luoghi come fattore dinamico e generativo, in grado di plasmare il linguaggio e il pensiero attraverso un processo di esplorazione e risignificazione.

Bernardt Westphal introduce l'approccio della geocritica, che privilegia, invece, una «prospettiva geo-centrata, un approccio al testo letterario che parte dal luogo»[98], con un punto di vista multidimensionale e comparativo, che evidenzi la pluralità delle percezioni dello spazio nel testo letterario.

L'indagine critica sulla cartografia[99] e sulla mappa, invece, attraversa trasversalmente molteplici domini del sapere e si articola lungo un vasto arco temporale, con particolari snodi di interesse per gli studi letterari.

---

[94] Ivi, p. 48.

[95] Si vedano N. Brazzelli, *L'Antartide nell'immaginario inglese: spazio geografico e rappresentazione letteraria*, op. cit., p. 49; L. Bandirali, Medium Loci: *spazio, ambiente e paesaggio nella narrazione audiovisiva*, op. cit., p. 18.

[96] Cfr. M. Bachtin, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, in *Estetica e romanzo,* C. Strada Janovic (a cura di), Einaudi, Torino 1979, pp. 231-405.

[97] Come evidenzia Brazzelli, la geopoetica nasce nel contesto dell'*Environmentalism* ad opera del poeta e studioso Kenneth White, il quale ne delinea i primi principi ispiratori, che verranno successivamente sviluppati e sistematizzati da correnti di pensiero successive. Si veda N. Brazzelli, *L'Antartide nell'immaginario inglese: spazio geografico e rappresentazione letteraria*, op. cit., p. 61.

[98] N. Brazzelli, *L'Antartide nell'immaginario inglese: spazio geografico e rappresentazione letteraria*, op. cit., p. 63. L'autrice, per un approfondimento sull'approccio geocritico elaboraborato da Westphal, rimanda al testo B. Westphal, *La géocritique. Réel, fiction, espace*, Les éditions de Minuit, Paris 2007.

[99] Tra i più rilevanti contributi rispetto alla riflessione cartografica si segnalano J.B. Harley, *The New Nature of Maps. Essays in the History of Cartography*, The John Hopkins University Press, Baltimore-London 2001; P. Mitchell, *Cartographic Strategies of Postmodernity: The Figure of the Map in Contemporary Theory and Fiction*, Routledge, London 2007; F. Fiorentino, G. Paolucci (a cura di*), Letteratura e cartografia*, Mimesis, Milano 2017; F. Lando, *Fatto e finzione. Geografia e letteratura*, Etaslibri, Milano 1993.

Nel volume *Geography and Vision*[100], Denis Cosgrove sovrappone e intreccia le nozioni di paesaggio e mappa, ravvisando un comune denominatore costituito dalla derivazione pittorica, e, per estensione, dalla dimensione intimamente visiva e iconografica negli approcci teorici e nelle prassi geografiche. Ripercorrendo l'evoluzione della pratica cartografica, lo studioso evidenzia come nel mondo accademico vi sia stata, intorno alla metà del XX secolo, una prima tendenza verso un suo confinamento entro i limiti di una rappresentazione in scala oggettiva del mondo, seguita in breve tempo da una di sogno opposto, tendente alla riscoperta dei significati metaforici insiti nel processo di mappatura «as a cognitive spacial practice»[101], nonché al definitivo riconoscimento che qualsiasi mappa, per quanto accurata, rechi in sé profondi influssi di natura ideologica, soggettiva e psicologica[102].
Come evidenzia Luisella Farinotti nell'introduzione all'opera *Atlante del cinema italiano. Corpi, paesaggi, figure del contemporaneo*

> Ben più dell'enciclopedia e dell'archivio, la cartografia si è offerta come modello descrittivo e classificatorio efficace, in grado di superare l'impasse da accumulo e saturazione dei segni.
> […] L'Atlante, in particolare – figura di grande successo negli studi contemporanei a partire dall'opera pionieristica di Warburg –, si offre come una struttura flessibile, più duttile e generale, per organizzare, dare forma al mondo e alle sue rappresentazioni.
> Georges Didi-Huberman descrive l'Atlante warburghiano come un «terreno di gioco», in cui siamo liberi di modificare costantemente la posizione delle carte, il loro ordine e le loro configurazioni. Le immagini, letteralmente, «prendono posizione», rivelando a ogni nuovo accostamento un nuovo significato.[103]

Il lavoro compiuto con l'*Atlante del cinema italiano* si inserisce, come specifica Farinotti in un commento in nota[104], in un paradigma di ricerca tracciato nell'ambito degli studi letterari da Franco Moretti con l'*Atlante del romanzo europeo. 1800-1900*[105], che inaugura un sentiero euristico fondato sull'applicazione del modello cartografico dell'Atlante ai fenomeni culturali, riscuotendo un considerevole seguito accademico[106].

---

[100] D. Cosgrove, *Geography and Vision: Seeing, Imagining and Representing the World*, op. cit. pp.1-12.
[101] Ivi, p. 2.
[102] Sulla mappa come veicolo espressivo di particolari visioni e strutturazioni del mondo, influenzato da complessi rapporti di potere e narrazioni dominanti si rimanda anche a J.W. Crampton, J. Krygier, *An Introduction to Critical Cartography*, in "ACME: An International Journal for Critical Geographies", 4(1), pp. 11–33, 2015.
[103] G. Canova, L. Farinotti (a cura di), *Atlante del cinema italiano. Corpi, paesaggi, figure del contemporaneo*, Garzanti, Milano 2011, pp. XIV-XV.
[104] Ivi, p. XIV.
[105] F. Moretti, *Atlante del romanzo europeo. 1800-1900*, Einaudi, Torino 1997.
[106] Farinotti cita, tra gli esempi più recenti, in letteratura l'opera in più volumi S. Luzzatto, G. Pedullà (a cura di), *Atlante della letteratura italiana*, Einaudi, Torino 2011, e, in un'ottica di interdisciplinare, il volume G. Bruno, *Atlas of Emotions. Journeys in Art, Architecture, and Film*, op. cit.

Nel lavoro in esame è possibile cogliere uno dei tanti riflessi dello *spatial turn* negli studi cinematografici, come lente metodologica che adotta uno 'sguardo geografico' sul cinema italiano contemporaneo, seguendo, come nota Gianni Canova[107], una delle biforcazioni di indagine delineate da Franco Moretti per costruire una mappa geografica della letteratura: l'alternativa di analisi tra «spazio nella letteratura» e «letteratura nello spazio»[108]

> Nel primo caso l'oggetto della ricerca è largamente immaginario; nel secondo caso, è uno spazio storico reale. Un'osservazione analoga può essere applicata – con tutte le cautele del caso – anche al cinema, e segnatamente a un cinema geograficamente ben delineato come quello che si richiama a una comune matrice nazionale e cronologicamente definito come quello che si riconosce nell'arco temporale della contemporaneità: una *geografia del cinema italiano contemporaneo* può indicare allora o uno studio di spazi, luoghi e ambienti rappresentati e messi in scena nella finzione dei film, oppure può richiamare uno studio del cinema – e dei suoi radicamenti commerciali, industriali, editoriali, linguistici, istituzionali – nello spazio reale dell'Italia contemporanea. Questo volume si occupa della prima delle due possibilità: il suo oggetto è pertanto l'immaginario generato, contenuto e nutrito dal e nel cinema italiano del primo decennio del nuovo millennio.[109]

Se la mappa si configura, anche nell'ambito dei *Film Studies*[110], come un efficace strumento di strutturazione e sistematizzazione della conoscenza – funzione che si esplica nel delineare relazioni complesse tra elementi narrativi, visivi, concettuali e ideologici – il suo utilizzo rivela una prima istanziazione di una tendenza degli studi cinematografici a implementare la categoria spaziale e geografica a diversi livelli di profondità e secondo varie modalità, ricalcando, in questo modo, la varietà di approcci che si è manifestata in ambito letterario.

La tensione a costruire, decostruire e ricomporre cartografie dell'immaginario cinematografico – nonché dei relativi processi creativi, produttivi e distributivi[111] – si esplica a diversi livelli, su un piano macro geografico come sugli ambienti urbani e su quelli più intimi del vivere quotidiano.

In *Spaces in European Cinema*[112] – opera che si interroga sulle specificità del cinema europeo nella sua rappresentazione dello spazio attraverso il modello di analisi bachtiano del cronotopo, in un ampio arco temporale compreso tra gli anni Venti e Novanta del secolo scorso – Myrto Konstantarakos osserva

---

[107] G. Canova, L. Farinotti (a cura di), *Atlante del cinema italiano. Corpi, paesaggi, figure del contemporaneo*, op. cit., p. VII.
[108] F. Moretti, *Atlante del romanzo europeo. 1800-1900*, op. cit., p. 5.
[109] G. Canova, L. Farinotti (a cura di), *Atlante del cinema italiano. Corpi, paesaggi, figure del contemporaneo*, op. cit., p. VII.
[110] Cfr. G. Avezzù, *L'evidenza del mondo. Cinema contemporaneo e angoscia geografica*, Diabasis, Parma 2017.
[111] Cfr. G. Avezzù, *L'Italia che guarda. Geografie del consumo audiovisivo*, Carocci, Roma 2022.
[112] M. Konstantarakos, *Spaces in European Cinema*, Intellect, Exeter-Portland 2000.

> Space is not merely the setting of stories but actually generates the narrative both in prose and films, assuming the status of a character and becoming the fabric of the narrative itself. Cinema may appear to be more successful than other art forms in conveying the dynamics of space but the usual analysis of film does not devote much attention to this. However, space can be seen to contribute to the dynamics of the narrative and can be shown to play an important part in the development of a variety of considerations, both ideological and artistic. Space is not only recorded as a background stage, its very organisation implies a handling of space, revealing the ideology of the time. Moreover, as with maps, cinema acquires a power of control by fixing in place conflicting ideas about the constitution of social space[113].

Dall'estratto citato e da un esame del testo – che prende le mosse dal quesito fondamentale «is there therefore a chronotope specific to European cinema?»[114], con l'intento di andare a colmare una lacuna accademica nello studio della spazialità nel Vecchio Continente[115] – si possono rinvenire diversi elementi che caratterizzeranno la svolta spaziale nell'ambito degli studi cinematografici.

Un primo tratto saliente è il costante richiamo a quello che è stato uno dei principali *focus* di interesse negli studi sullo spazio nel postmoderno, ossia la profonda fascinazione per la dimensione architettonica e urbanistica della spazialità[116]. Mentre l'analisi compiuta nel volume a cura di Konstantarakos evidenzia una dialettica oppositiva, tipica del cinema europeo, in una sguardo sulle città che alterna centro e periferia, interni ed esterni, spazi urbani e campagna, in una dinamica sottostante ricorrente di inclusione ed esclusione, Stefano Baschiera, nel volume *Film and Domestic Space*[117], citando il lavoro di Pamela Robertson Wojcik[118], sottolinea come anche la dimensione dell'appartamento urbano – come emerge dal cinema americano del secondo dopoguerra – passando da sfondo a elemento centrale della diegesi, trasmetta «ideologies of urbanism»[119] e costituisca un terreno fondamentale in cui osservare lo svolgersi di complesse negoziazioni legate al genere, alla razza, e a istanze familiari, lavorative e comunitarie. L'interazione tra *gender* e spazio urbano

---

[113] Ivi, p. 8.
[114] Ivi, p. 13.
[115] Un testo di recente uscita ispirato a un modello cartografico affine, di particolare rilievo ai fini del presente lavoro di ricerca, è A. Inzerillo (a cura di), *Atlante del cinema queer contemporaneo. Europa 2000-2020,* Meltemi, Milano 2023. Capitalizzando l'esperienza del Sicilia Queer filmfest, il curatore propone una costellazione di punti di vista – accademici, come anche legati al processo distributivo e organizzativo del circuito festivaliero provenienti da otto paesi diversi dell'Europa occidentale – sul cinema queer europeo, con l'obiettivo di definire i primi tratti identitari di un cinema geograficamente e cronologicamente situato, che si innesta su un panorama cinematografico segnato, nel ventennio precedente, dalle estetiche e dai codici del cinema queer nord-americano. Su tale fase di passaggio Inzerillo rimanda all'influente saggio B. Ruby Rich, *New queer cinema*, in "Sight and Sound", 2(5), 1992, pp. 30-35g.
Un ulteriore riferimento, che presenta un taglio più marcatamente socio-politico, è il volume L. Dawson (Ed.), *Queer European Cinema: Queering Cinematic Time and Space*, Routledge, London 2018 (originariamente pubblicato come numero speciale nella rivista "Studies of European Cinema"*,* 12(3), 23 Feb 2016, pp. 185-204).
[116] Si veda a questo proposito L. Bandirali, Medium Loci: *spazio, ambiente e paesaggio nella narrazione audiovisiva*, op. cit. p. 19.
[117] S. Baschiera, M. De Rosa (Ed.), *Film and Domestic Space. Architectures, Representations and Dispositif*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2020, p. 6.
[118] P. Robertson Wojcik, *The Apartment Plot*, NC: Duke University Press, Durham 2010.
[119] Ivi, p. 2.

aggiunge Baschiera – viene ulteriormente sviluppata e approfondita nell'opera di Merrill Schleier[120] *Skyscraper Cinema: Architecture and Gender in American Film*.

Un secondo elemento caratterizzante, nell'incontro tra *Film Studies* e *spatial turn,* emerge nella necessità di implementare e armonizzare – come avvenuto in ambito letterario – la vasta mole di studi teorici sullo spazio sviluppata in seno agli studi geografici con i paradigmi di ricerca specifici della storia e della teoria del cinema. Come si è visto, tale esigenza si declina, nel summenzionato lavoro di Konstantarakos, nell'adozione e trasposizione di una precisa prospettiva spaziale sul cinema, applicando il modello teorico del cronotopo all'analisi della cinematografia europea. Da questo punto di vista, una più generale e sistematica riflessione sul ruolo dello spazio nel cinema viene portata avanti da John David Rhodes e Elena Gorfinkel nel volume del 2011 *Taking Place: Location and the Moving Image*[121]. Rhodes e Gorfinkel riflettono sul legame inestricabile che lega i luoghi all'immagine in movimento, argomentando che «place and cinema share an intriguing and morphologically consonant doubleness: both are felt and have been understood to be simultaneously natural *and* constructed, to be the effects of both ontology and the articulations of a code or codes»[122]. Sulla scorta del postulato di Henri Lefebvre e degli studi geografici di matrice umanistica – per i quali lo spazio, come categoria più ampia in cui si inscrivono i luoghi, da sfondo piatto si trasforma in forza sociale generatrice e a sua volta generata socialmente – gli studiosi istituiscono un parallelismo con il passaggio da una concezione del cinema quale semplice mezzo di registrazione e archiviazione del reale, espressa da teorici del cinema come André Bazin e Siegfried Kracauer, ad una meno indebitata verso il mondo impresso sulla pellicola e focalizzata sulla natura eminentemente testuale, discorsiva e codificata del cinema[123]. In una ricca e multiprospettica raccolta di saggi, l'opera offre una prima articolata partitura della fitta rete di interazioni tra luoghi e cinema, evidenziando l'imprescindibile necessità scientifica di tenere nella dovuta considerazione che

> The theorizations of cinema and place are therefore both replete with the tensions between ontology and codedness. We hope it is obvious and compelling how opening up moving image studies to the study and theorization of place might be a way of enlivening, broadening, and sharpening the debates in both fields[124].

---

[120] M. Schleier, *Skyscraper Cinema: Architecture and Gender in American Film*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2009.
[121] J. D. Rhodes, E. Gorfinkel, *Taking Place: Location and the Moving Image*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2011.
[122] Ivi, p. x.
[123] Tra la moltitudine di apporti teorici in tale direzione, Rhodes e Gorfinkel citano in nota a piè di pagina i contributi fondamentali di Christian Metz, Peter Wollen e Roland Barthes.
[124] Ivi, p. x.

Come evidenzia Stefano Baschiera[125], allo studio di Rhodes e Gorfinkel va riconosciuto inoltre il merito di aver portato alla ribalta l'aspetto fondamentale della spettatorialità, integrando all'interno dell'analisi dello spazio nel cinema anche le modalità con cui il film viene fruito ed esperito, come momento in cui l'esperienza pregressa e intima di un luogo da parte dello spettatore si incontra e risuona con quella rappresentata sullo schermo creando significati *altri*, nonché come esperienza corporea del luogo fisico della sala cinematografica, «a powerful social and psychic space – a space, in fact, where the social and the psychic seem most to lose their distinctness and bleed, in darkness and in light, into one another»[126]. Questa capacità di restituire sostanza alla ricchezza interpretativa dell'esperienza spettatoriale è rinvenibile con particolare vividezza, secondo Baschiera[127], negli studi di Giuliana Bruno[128] in relazione al tema del viaggio emozionale nel cinema
e attraverso i territori dell'arte, e in quelli di Catherine Fowler[129] e di Alison Butler[130] sui *gallery films* in rapporto agli spazi museali.

Con il volume del 2020 *Film and Domestic Space. Architectures, Representations and Dispositif*, Baschiera si inserisce in questo dibattito con l'intento programmatico di fornire un contributo al dibattito critico sull'integrazione della nuova ottica spaziale emersa con lo *spatial turn* nell'ambito dei *Film Studies,* entro i confini di ricerca dello spazio profilmico costituito, come evocato dal titolo, dall'ambiente domestico. Da un esame della letteratura di riferimento, lo studioso rileva la sostanziale mancanza di un approccio organico e di ampio respiro, con contributi di grande valore accademico[131]

---

[125] S. Baschiera, M. De Rosa (Ed.), *Film and Domestic Space. Architectures, Representations and Dispositif*, op. cit. p. 1.

[126] J. D. Rhodes, E. Gorfinkel, *Taking Place: Location and the Moving Image*, op. cit., p. viii.

[127] S. Baschiera, M. De Rosa (Ed.), *Film and Domestic Space. Architectures, Representations and Dispositif*, op. cit., p. 1.

[128] Baschiera cita, in particolare, i tre volumi G. Bruno, *Streetwalking on a Ruined Map. Cultural Theory and the City Films of Elvira Notari*, Princeton University Press, Princeton 1993, trad. it di M. Nadotti, *Rovine con vista. Alla ricerca del cinema perduto di Elvira* Notari, La Tartaruga, Milano 1995.; G. Bruno, *Public Intimacy: Architecture and the Visual Arts*, MIT Press, Cambridge 2007.

[129] Cfr. C. Fowler, *Into the Light: Re-Considering Off-Frame and Off-Screen Space in Gallery Films*, in 'New Review of Film and Television Studies', 6 (3), 2008, pp. 253-267.

[130] Cfr. A. Butler, *A deictic turn: space and location in contemporary gallery film and video installation*, in'Screen',51(4), 2010, pp. 305-323.

[131] Tra i lavori particolarmente degni di nota, Baschiera rimanda a– oltre ai già citati volumi di Pamela Robertson Wojcik e Merrill Schleier – J. D. Rhodes, *Spectacle of Property: The House in American Film*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2017, e H. Naficy, *Home, Exile, Homeland: Film, Media, and the Politics of Place*, Routledge, New York/London 1999; nell'ambito degli studi di matrice femminista ai contributi E. Grosz, *Bodies-Cities*, in B. Colomina, J. Bloomer (Eds), *Sexuality and Space*, Princeton Architectural Press, New York 1992, pp. 241–254, E. Grosz, *Inscriptions and Body Maps: Representations and the Corporeal*, in L. McDowell, J. P. Sharp (Eds), *Space, Gender, Knowledge: Feminist Readings*, Arnold, London 1997, I. Cieraad (Ed.), *At Home: An Anthropology of Domestic Space*, Syracuse University Press, New York 1999; sui temi dell'identità e dell'appartenenza nazionale, a Y. Loshitzky, *Screening Strangers: Migration and Diaspora in Contemporary European Cinema*, Indiana University Press, Bloomington 2010, D. Berghan, *Far-Flung Families in Film*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2013.

ma parziali, in quanto facenti parte di una più ampia trattazione sugli spazi cinematografici o con affondi su particolari nicchie tematiche, come ad esempio il cinema hollywoodiano nel volume di Elizabeth Bronfen *Home in Hollywood: The Imaginary Geography of Cinema*[132].

Nei lavori esaminati dallo studioso, lo spazio domestico si relaziona al cinema secondo tre principali linee di ricerca. Adottando una prospettiva marcatamente architettonica, lo spazio domestico si fa *casa* e diviene un'estensione del paesaggio urbano, venendo osservato anche come spazio *soglia* di apertura e passaggio tra sfera pubblica e privata. Muovendo lo sguardo verso l'interno, lo spazio domestico diventa il 'luogo dell'identità' e della famiglia, un microcosmo intessuto di valori socio-culturali in costante negoziazione. Nella sua dimensione idealizzata e simbolica, infine, lo spazio domestico si presenta come luogo di sedimentazione di ricordi e sentimenti, che rende manifesta la dialettica tra senso di appartenenza o di sradicamento.

In tale panorama di studi, dominato da una spiccata attenzione all'aspetto rappresentativo dello spazio domestico, Baschiera introduce un elemento di discontinuità, proponendo un modello di analisi più articolato e fluido che inquadra lo spazio domestico non come elemento fisso e monolitico da poter osservare, ma partendo dal postulato secondo il quale «domestic space actually works like a proper dispositif, exactly as cinema itself»[133]. Estendendo l'idea di spazio domestico a tutti quegli spazi, luoghi e architetture che si prestano a essere costruiti e interpretati come 'casa', il lavoro a cura di Baschiera si pone l'obiettivo di costruire un ponte «between the representational reading of domestic space that is at the heart of the existing scholarship with that centred on the idea of dispositif»[134].

L'affermazione di nuove prospettive analitiche sul concetto di spazio e sulle sue molteplici articolazioni all'interno della teoria del cinema – come emerge dal *corpus* di studi accademici esaminati –, delinea un panorama di ricerca che riflette appieno la ricchezza di influssi teorici e metodologici introdotti dallo *spatial turn*, in un quadro di insieme che appare ancora in costante divenire e aperto a nuove ondate di suggestioni e contaminazioni interdisciplinari.

---

[132] E. Bronfen, *Home in Hollywood: The Imaginary Geography of Cinema*, Columbia University Press, New York 2004.
[133] S. Baschiera, M. De Rosa (Ed.), *Film and Domestic Space. Architectures, Representations and Dispositif*, op. cit. p. 5.
[134] Ivi, p. 6.

1.3. Nel punto di incontro tra geografie femministe e *Film Studies*

Il nucleo tematico originario intorno al quale prende forma la riflessione geografica femminista è quello in cui si intesse la relazione tra luogo, identità e cultura, punto nevralgico del dibattito contemporaneo nelle scienze geografiche e negli studi culturali.

Sebbene, come afferma Elena dell'Agnese nell'introduzione al fondamentale volume *Luoghi, culture e globalizzazione*[135], il luogo sia pleonasticamente definibile come semplice porzione di spazio occupata da una cosa o da una persona, esso rappresenta in realtà «una categoria interpretativa fondamentale, costruita e ricostruita per dare significato allo spazio in cui ci si muove e in cui si agisce; è, in un certo senso, il contesto simbolico che noi elaboriamo per agire nel mondo»[136].

Come osserva Nicoletta Brazzelli

> Due concetti chiave della geografia umanistica sono il «senso del luogo» e il «paesaggio interiore». Secondo Yi-Fu Tuan (1974), uno studioso imprescindibile in questo contesto, percepire un luogo equivale a conoscerlo; la percezione avviene a un primo livello visivo, poi coinvolge gli altri sensi, che implicano un contatto diretto con l'ambiente. Il legame inestricabile fra esseri umani e luoghi fa sì che questi ultimi non vengano percepiti solo nella loro fisicità, ma anche come presenza simbolica. La connessione degli individui e delle comunità con i luoghi ha carattere affettivo; inoltre, più in generale, esiste un'appartenenza culturale ai luoghi. In base a questo approccio critico, un legame profondo, «viscerale», lega l'individuo allo spazio, che Armand Frémont (1976) definisce «radicamento»[137].

In maniera analoga, anche l'identità costituisce un «elemento discorsivo complesso»[138], la cui costruzione passa anche attraverso le interazioni con i significati attribuiti ai luoghi, sia nelle dinamiche di esclusione – tracciando un confine che stabilisce l'alterità dei soggetti che non vi possono accedere – sia in quelle di appartenenza, che trasferiscono determinate qualità proprie dei luoghi su chi li abita, istituendo, al contempo, una «trasgressione» dalla norma nel varcare i confini stabiliti.

L'abitazione dei luoghi all'interno del pensiero femminista è tradizionalmente considerata come eminentemente 'incarnata', 'vissuta', 'corporea'[139], come argomentano Lise Nelson e Joni Seager

---

[135] D. Massey, P. Jess (a cura di), *A Place in the World? Places, Cultures and Globalization*, The Open University, Oxford 1995, trad. it. di Adriana Perrone di San Martino, *Luoghi, culture e globalizzazione*, De Agostini Scuola, Novara 2001, pp. vii-xiv.

[136] Ivi, p. viii.

[137] N. Brazzelli, *L'Antartide nell'immaginario inglese: spazio geografico e rappresentazione letteraria*, op. cit., p. 33.

[138] D. Massey, P. Jess (a cura di), *A Place in the World? Places, Cultures and Globalization*, op. cit. p. x.

[139] Di fondamentale importanza nell'analisi delle diverse implicazioni di un femminismo 'corporeo' è il lavoro di Elisabeth Grosz. Si veda, in particolare, E. Grosz, *Bodies and knowledges: Feminism and the crisis of reason*, in L. Alcoff, E. Potter, *Feminist Epistemologies*, Routledge, New York 1992, pp. 187-216.

> The body is the touchstone of feminist theory. Within contemporary feminist theory "the body" does not have a single location or scale; rather it is a concept that disrupts naturalized dichotomies and embraces a multiplicity of material and symbolic sites, ones located at the interstices of power exercised under various guises. From the pivotal second-wave feminist understanding that "the personal is political" to the postmodern decentering of a singular notion of gendered experience, feminist theory draws on understandings of embodied experience to fundamentally challenged bedrocks of Western social and political thought. Feminist geography, anchored in the body, moves across scale, linking the personal and quotidian to urban cultural landscapes, deforestation, ethno-nationalist struggles, and global political economies.[140]

Denis Cosgrove[141] ricollega tale enfasi sul corpo all'influsso della cosiddetta 'teoria non-rappresentazionale'[142], che depotenziando il senso della vista[143] come principale veicolo di conoscenza del mondo – in quanto eccessivamente razionale e scientifico –, riconosce in un processo performativo che coinvolge tutti i sensi la fonte primaria di conoscenza geografica.

La geografia femminista nasce intorno ai primi anni Settanta del secolo scorso nel contesto accademico anglosassone delle cosiddette 'geografie radicali', in particolare di impronta marxista, accogliendo anche influssi da pratiche ed esperienze di attivismo sociale e culturale, configurandosi come un progetto teorico-politico di sovversione epistemologica, volto a disarticolare le gerarchie di potere inscrivibili nella produzione dello spazio e nella rappresentazione dei luoghi, così come nelle pratiche disciplinari della geografia quantitativa, che privilegiava modelli astratti, universalistici e disincarnati[144].

Nicoletta Brazzelli[145], in un'articolata analisi sulla formazione di un 'immaginario geografico', mette in rilievo come fino alla crisi del paradigma positivista negli anni settanta del secolo scorso, la geografia abbia privilegiato uno sguardo oggettivo sui fenomeni del mondo fisico, in modo da trarre una forma di legittimazione scientifica all'interno del mondo accademico. Lo sviluppo della cosiddetta geografia umanistica, a partire dagli anni ottanta, recupera l'attitudine descrittiva e soggettiva che era propria dei testi geografici dell'antichità – come l'opera di Erodoto tra il 440 e il 425 a.C. – che derivando da un vissuto soggettivo di viaggiatori ed esploratori, enucleavano nei propri resoconti elementi di varia natura, come tratti antropologici, sociali, fisici e culturali.

---

[140] L. Nelson, J. Seager (Ed.), *A Companion to Feminist Geography*, Blackwell, Malden/Oxford/Victoria 2005, p. 2.
[141] D.E. Cosgrove, *Geography and Vision: Seeing, Imagining and Representing the World*, op. cit., pp. 4-5.
[142] Si veda N. Thrift, *Spatial Formations,* Sage, London 1996.
[143] Il femminismo di seconda ondata, nonché la *Feminist Film Theory*, hanno corroborato tale posizione. In particolare, il saggio L. Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, in 'Screen', 16(3), 1975, pp. 6-18, originariamente presentato come contributo a un convegno negli Stati Uniti nel 1973, offre un importante contributo allo sviluppo della *gaze theory*.
[144] Per un'ampia e dettagliata panoramica sull'evoluzione del pensiero geografico femminista, si rimanda a L. Nelson, J. Seager (Ed.), *A Companion to Feminist Geography*, op. cit.
[145] N. Brazzelli, *L'Antartide nell'immaginario inglese: spazio geografico e rappresentazione letteraria*, op. cit., p. 31.

Prima che il femminismo e il post-strutturalismo trovassero piena integrazione all'interno della comunità accademica, la geografia – spiega Alice Salimbeni – «è quella cartesiana che ha la pretesa di porsi come una scienza dello spazio in grado di rendere i fenomeni totalmente conoscibili, rappresentabili, e potenzialmente rappresentativi e quindi anche di produrre risposte universalmente vere e oggettive»[146].

Nelson e Seager[147] aggiungono che tale ritardo nell'apertura al pensiero femminista ha condotto, da subito, a una marcata vocazione alla contaminazione e al dialogo interdisciplinare, in quanto le prime 'pioniere' del pensiero geografico femminista hanno dovuto necessariamente ispirarsi a lavori scientifici nelle discipline storiche, economiche, architettoniche, sociologiche e filosofiche.

Le forti istanze che hanno animato il dibattito sociale del tempo reclamavano «accountability, visibility, equality»[148], traducendosi nel contesto delle geografie femministe[149] nel portare in superficie e disegnare una prima 'mappatura' di tutte quelle barriere – sia da un punto di vista prettamente fisico e materiale, sia in un'ottica più sfumata, simbolica e di natura culturale – che impediscono una piena fruizione dello spazio pubblico e privato da parte delle donne[150].

Le radici della disciplina affondano in una profonda critica all'androcentrismo della geografia tradizionale, espressa come intento programmatico nel celebre saggio *On not excluding half of the human in human geography*[151]*,* nel quale Janis Monk e Susan Hanson portano all'attenzione del mondo accademico le modalità con le quali presupposti teorici, metodi e obiettivi della ricerca geografica siano sempre stati contaminai e inficiati da uno strisciante *sexist bias,* e offrono azioni correttive in direzione di un'indagine inclusiva sullo spazio che incorpori il punto di vista e l'esperienza femminile. I meccanismi di produzione della conoscenza geografica sono stati scandagliati in profondità da Gillian Rose nel volume *Feminism and Geography: the Limits of*

---

[146] A. Salimbeni, *Genere e spazio urbano. Pratiche femministe per una geografia gioiosa*, Franco Angeli, Milano 2023, pp. 23.

[147] L. Nelson, J. Seager (Ed.), *A Companion to Feminist Geography*, op. cit. pp. 2-4.

[148] Ivi, p. 3.

[149] In A. Salimbeni, *Genere e spazio urbano. Pratiche femministe per una geografia gioiosa*, op. cit. p. 28, la studiosa commenta in nota che l'utilizzo del plurale nel discutere di geografie femministe è quasi una scelta obbligata, data la varietà ed eterogeneità di teorie femministe alle quali tali geografie si ispirano.

[150] Nelson e Seager rimandano a una serie di lavori esemplificativi di tale intento di ricerca, tra i quali si segnalano C. S. David, G. L. Fowler, *The disadvantaged black female household head: migrants to Indianapolis*, in "Southeastern Geographer, 11, 1971, pp. 113-120; A. M. Hayford, *The geography of women: an historical introduction*, in "Antipode", 6(2), 1974, pp. 26-33; J. Tivers, *Constraints on Spacial Activity Patterns: Women with Young Children*, Occasional Paper No. 6. Department of Geography King's College, London 1977; S. Ardener, *Women and Space Ground Rules and Social Maps*, Saint Martin's Press, New York 1981.

[151] J. Monk, S. Hanson, *On not excluding half of the human in human geography,* in 'The Professional Geographer', vol. 34/1, February 1982, pp. 11-23.

Geographic Knowledge[152], dal quale emerge con forza come le diverse traiettorie degli studi geografici siano sempre state guidate da un punto di vista prettamente maschile, bianco, di stampo occidentale ed eterosessuale. Rose mette in discussione le fondamenta epistemologiche della geografia tradizionale, mostrando come l'oggettività rivendicata dai metodi quantitativi fosse in realtà una forma di soggettività invisibile, situata e privilegiata.

Queste prime indagini accademiche si fondavano su metodologie e strumenti di natura quantitativa, tali da dimostrare empiricamente la portata delle disuguaglianze messe in evidenza, facendo sentire l'urgenza di un punto di vista in grado di cogliere la dimensione esperienziale della relazione con lo spazio e di esprimere più compiutamente le istanze soggettive delle donne[153].

Da questo nucleo originario nascono e si diramano, durante il decennio successivo, una serie di percorsi di indagine e filoni teorici che tuttora informano il dibattito contemporaneo.

In particolare, attraverso l'introduzione della categoria del *gender* nell'analisi dei fenomeni spaziali, i grandi temi degli anni Ottanta gravitano intorno al confronto dicotomico tra uno spazio pubblico e produttivo – tradizionalmente associato agli uomini –, e uno spazio privato e riproduttivo – storicamente femminilizzato, razzializzato e sottovalutato economicamente –, dal quale discendono, a cascata, evidenti differenze di genere nelle retribuzioni salariali, nelle dinamiche di tipo aziendalistico, nell'organizzazione sociale e urbanistica degli spazi pubblici. In tale filone di indagine, l'influenza del pensiero marxista penetra nell'ambito delle geografie femministe come un'ampia riflessione sull'interrelazione tra sistema capitalista e patriarcale e la strutturazione delle disuguaglianze spaziali nella sfera economica e lavorativa[154].

Alice Salimbeni osserva come tale «organizzazione asimmetrica delle differenze»[155] ricalchi il nuovo ordine sociale stabilito dai modelli urbanistici della città moderna di fine Ottocento, in cui «la spazializzazione dei ruoli di genere assegna agli uomini e alle donne i compiti e i territori che massimizzano la loro efficienza nel sistema economico capitalista, sostenuto e giustificato dal paradigma della società patriarcale all'interno del quale le donne sono reputate inferiori agli uomini per prestanza fisica e intelletto».[156] In tale contesto, la presenza femminile diviene un vero e proprio

---

[152] Cfr. G. Rose, *Feminism and Geography: the Limits of Geographic Knowledge*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1993.

[153] L. Nelson, J. Seager (Ed.), *A Companion to Feminist Geography*, op. cit. p. 3.

[154] Un riferimento fondamentale è rappresentato dagli studi della geografa femminista Doreen Massey. Per il profondo influsso esercitato nell'ambito dei *Film Studies*, i suoi studi verranno esaminati in maggiore dettaglio nel prosieguo di questo paragrafo. Qui preme citare D. Massey, *Spatial Divisions of Labor: Social Structures and the Geography of Production*, Methuen, New York 1984, e D. Massey, *Space, Place and Gender*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1993.

[155] A. Salimbeni, *Genere e spazio urbano. Pratiche femministe per una geografia gioiosa*, op. cit. p. 28.

[156] Ibidem.

'corpo contundente' la cui esistenza va disciplinata e regolamentata in funzione del buon funzionamento del sistema economico capitalistico in quanto mette in crisi l'integrità del nucleo familiare tradizionale trasgredendo al ruolo riproduttivo e accudente tradizionalmente assegnato alle donne[157]. Tali studi si avvalgono frequentemente di un approccio intersezionale – nato nell'ambito della *critical race theory* ad opera di Kimberlé Crenshaw[158] dalla necessità di superare i limiti delle teorie esistenti nella comprensione di diverse forme di marginalizzazione strutturale – facendo interagire diverse categorie identitarie come razza, classe, genere, abilità, al fine di evidenziare le modalità attraverso cui differenti assi di discriminazione e oppressione si sovrappongono e si rafforzano reciprocamente.

Si sviluppa inoltre, *in nuce*, il tema dell'ecologia politica femminista[159], che da un intreccio delle istanze proprie dell'ecologia politica con quelle legate all'ecofemminismo, all'ambientalismo femminista e agli studi postcoloniali, ricerca, nel rapporto con la natura, strade alternative ad una tradizionale forma di dominio capitalista etero-patriarcale sulle risorse naturali, attingendo al genere come portatore di uno sguardo capace di integrare le differenze di sesso, specie, forma biologica, in un ecosistema fluido e armonioso, e proponendosi di decostruire le gerarchie di genere, classe ed etnia che permeano le dinamiche ambientali[160]. La *Feminist Political Ecology* muove dalla critica ai modelli tradizionali di sviluppo, abbattendo la tradizionale differenziazione dicotomica tra un 'Primo Mondo' e un 'Terzo Mondo', evidenziando come le donne, in particolare nel 'Sud Globale', siano spesso marginalizzate nei processi decisionali sull'ambiente, pur essendo depositarie di saperi e abilità essenziali nella gestione delle risorse naturali[161].

Centrale, in questo senso, è il concetto di *embodied knowledge*, ovvero la una tipologia di conoscenza situata e incarnata che emerge dal rapporto quotidiano con l'ambiente, come antitetica ad una epistemologia dominante che privilegia forme di sapere estrattive e razionaliste, caratteristiche

---

[157] Cfr. B. Turner, *The Body and Society: Exploration in Social Theory*, Sage Publications, London 2008; T. Cresswell, *In Place/Out of Place: Geography, Ideology, and Transgression*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1996.

[158] Cfr. K. Crenshaw, *Mapping the margins: intersectionality, identity politics, and violence against women of color*, in 'Stanford Law Review', vol. 43, n. 6, 1993, pp. 1241-1299.

[159] Un primo lavoro che indaga la relazione tra il femminile e la natura è M. Fitzsimmons, *The matter of nature*, in 'Antipode', 21, September 1989, pp. 106-120.

[160] Per un inquadramento delle radici storico-filosofiche e degli sviluppi teorici nell'ecologia politica femminista, si rimanda al saggio A. Porrone, *Un'ecologia politica e femminista*, in 'Post-filosofie', 12, 2019, pp. 235-246.
Il testo fondativo del movimento è D. Rocheleau,T. Slayter, E. Wangari, (Eds.), *Feminist Political Ecology: Global Issues and Local Experience*, Routledge, London 1996.

[161] Cfr. B. Agarwal, *The gender and environment debate: Lessons from India*, in L. Arizpe, M. P. Stone, D. Major, P. Stone (Eds.), *Population and Environment*, Routledge, New York 2019, pp. 17-24.

dell'economia neoliberale[162]. Francesca Sabatini e Gabriella Palermo[163] rimarcano come l'influsso del femminismo poststrutturalista, con la centralità acquisita dal legame tra spazio, corpo e politica, nonché del genere come costruzione sociale, riconfigura la geografia femminista come «geografia di genere», aggiungendo che

> Per via dei suoi temi fondativi, la geografia di genere è una geografia particolarmente legata all'*agency*, all'impegno politico per la costruzione del futuro e alla decostruzione dei saperi. Queste specificità, insieme alla necessità di trovare modalità differenti di produzione della conoscenza, hanno condotto a un'ampia sperimentazione di metodologie legate alla critica femminista e alle pratiche politiche. Tra queste, un ruolo fondamentale è svolto dalle metodologie del posizionamento e del sapere situato[164].

In ultima istanza, come evidenziano Nelson e Seager in relazione agli sviluppi della geografia femminista nel decennio degli anni Ottanta, «key theoretical insights from this period might be summarized by phrases that are now part of our ordinary geographical conventional wisdom: "space is gendered"; "place doesn't just reflect gender, it produces it"; "sexuality is constructed in place and spatially»[165].

Negli anni Novanta[166], nel contesto teorico della geografia femminista è rilevabile un progressivo affrancarsi dalle istanze critiche sviluppate in risposta alla geografia tradizionale – fortemente influenzate dal femminismo liberalista e marxista –, mentre attraverso l'influsso dei dettami del pensiero postmoderno e post-strutturalista, il fulcro dell'indagine accademica si sposta dalle disuguaglianze di genere alle modalità con cui il sapere geografico viene costruito e naturalizzato[167]. Alcuni nodi centrali del dibattito teorico, in tale prospettiva, concernono i rischi di un'eccessiva astrattezza derivante dall'influenza del post-strutturalismo per la quale, come evidenzia Linda McDowell[168], la costruzione simbolica dello spazio distoglie lo sguardo dalle reali condizioni materiali di oppressione e disuguaglianza delle donne. Tale tensione dialettica tra materialismo e costruttivismo discorsivo è divenuto un tratto caratteristico del dibattito geografico anche nei decenni successivi.

---

[162] Cfr. D. Haraway, *Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*, in 'Feminist Studies', vol. 14, n. 3, Autumn 1988, pp. 575-599.
[163] G. Sabatini, G. Palermo, *Posizionamenti transfemministi. Saperi situati e pratiche spaziali nel movimento Non Una di Meno*, in 'Geography Notebooks', 4(2), 2021, pp. 79-90.
[164] Ivi, p. 80.
[165] L. Nelson, J. Seager (Ed.), *A Companion to Feminist Geography*, op. cit., p. 4.
[166] Ivi, pp. 4-8.
[167] Cfr. L. McDowell, *Gender, Identity and Place: Understanding Feminist Geographies*. University of Minnesota Press, Minneapolis 1999.
[168] Ivi.

Un ulteriore dibattito riguarda l'eccessiva frammentazione nella rappresentazione delle differenze di genere, che se da un lato evita di sussumere la ricchezza di soggettività femminili in una monolitica universalità, dall'altro rende difficoltosa la costruzione di solidarietà politiche[169].

Se agli albori della disciplina si era cercato di abbattere un modello di indagine intrinsecamente androcentrico, negli anni Novanta, da studiose come bell hooks[170] e Chandra Talpade Mohanty[171] viene messa in discussione la predominanza di un punto di vista più o meno implicitamente occidentale, bianco, di classe medio-alta sulle questioni geografiche, sottolineando la necessità di inglobare voci e istanze dal 'Sud Globale'. Come osservano Nelson e Seager

> This critique within feminism by women of color and Third World women dovetailed with emerging epistemological debates to transform the nature of feminist thinking. Taken-for-granted assumptions about knowledge as singular (represented as a quest for the "grand narrative") and "science" as a neutral, disembodied endeavor gave way to feminist reconsiderations of knowledge as situated and embodied – produced by concrete subjects and shaped specific histories and geographies. As a result of these philosophical and political debates "the body" and "the subject" theorized in feminist thinking became more nuanced and explicitly located within various geographic and historical contexts beyond the horizon of white, middle-class and Western spaces[172].

Tali slittamenti epistemologici determinano una profonda ristrutturazione teorica e metodologica della disciplina, che diviene uno dei terreni più dinamici della geografia critica contemporanea, anche attraverso la grande permeabilità agli influssi e alle sollecitazioni provenienti dal post-strutturalismo, dalla psicanalisi, dalla *critical race theory*, dalle teorie *queer*[173] e dagli studi postcoloniali.

Da ciò è conseguito non solo un rafforzamento in termini di coerenza interna alla disciplina e di impatto sul più ampio pensiero geografico, ma anche un progressivo slittamento degli assi interpretativi tradizionali, con una moltitudine di nuove linee di ricerca che, pur essendo inscritte nel solco della geografia femminista tradizionale, si sono sviluppate attraverso traiettorie autonome e intersezionali, travalicando spesso i confini della disciplina stessa. Tra queste si annoverano gli studi

---

[169] Cfr. G. Valentine, *Tell me about…: Using interviews as a research methodology*, in R. Flowerdew, D. M. Martin (Eds.), *Methods in Human Geography*, Routledge, London 1997, pp. 110-126.

[170] Cfr. b. hooks, *Feminist Theory from Margin to Center*, South End Press, Boston 1984.

[171] C. T. Mohanty, *Under western eyes: feminist scholarship and colonial discourses*, in 'Boundary', 2(12), 1984, pp. 333-358.

[172] L. Nelson, J. Seager (Ed.), *A Companion to Feminist Geography*, op. cit., p. 4.

[173] Come illustra Anna Marocco nel saggio *Abitare con cura: geografie queer e diritto alla città delle comunità urbane LGBTQ+. Il progetto co-housing Queerinale/Agapanto (Roma)*, in 'SdT-Scienze del territorio', vol. 11, n.1, 2023, p. 91, «le teorie *queer* emergono nel contesto americano anni '90, come una serie di strumenti per problematizzare una specifica evoluzione del pensiero femminista e gay-lesbico in senso identitario ed essenzialista, identificando un'esperienza intellettuale plurale di dissenso dall'idea che esistano identità stabili e fisse. Possono essere intese come un laboratorio politico per la produzione di pluralità teso a decostruire e demoralizzare le scritture sul genere, moltiplicandole al contempo».

sulla carnalità dei corpi, sulla loro performatività spaziale e materica, sul diritto alla visibilità del corpo[174], sulle geografie della mascolinità[175], della disabilità[176], della malattia[177] e della salute[178].
Negli anni Duemila, la geografia femminista si è ancora più marcatamente articolata in direzione di una prospettiva intersezionale, capace di tenere insieme le dimensioni multiple dell'identità e della disuguaglianza. Le geografe femministe hanno abbracciato in modo sempre più esplicito la critica postcoloniale, decentrando la produzione teorica e valorizzando saperi situati in contesti subalterni.
I contributi di Jennifer Fluri[179], Deborah P. Dixon[180] e Nadine Schuurman[181] hanno contribuito ad allargare il campo della geografia femminista a tematiche come il corpo in conflitto, le tecnologie digitali, la cittadinanza diasporica e la mobilità forzata, mentre l'analisi dello spazio urbano si è arricchita di una sensibilità alla dimensione affettiva e corporea, come mostrano, ad esempio, i lavori di Gill Valentine[182], Kristen Day[183] e Rachel Pain[184] sulle geografie della paura e della sicurezza.
Come sottolineano Nelson e Seager[185], l'estrema complessità epistemologica e metodologica che caratterizza il campo della geografia femminista rende arduo, se non impossibile, tracciare generalizzazioni univoche rispetto agli approcci teorici e ai temi affrontati nel dibattito contemporaneo. Tuttavia, all'interno di una disciplina costantemente «attraversata da questi continui riposizionamenti e dalle ricollocazioni teoriche (i *turn*)»[186], è possibile individuare alcuni nuclei concettuali ricorrenti che conferiscono a questo ambito di ricerca una certa coerenza interna,

---

[174] Cfr. H. Nast, S. Pile, *Places through the Body*, Routledge, London 1998; R. Ainley (Eds.), *New Frontiers of Space, Bodies and Gender*, Routledge, London 1998; M. Mahtani, *Tricking the borders guards: performing race*, in 'Environment and Planning D: Society and Space, 20(4), 2002, pp. 425-440.
[175] Per una rassegna critica sul tema si rimanda ai saggi L. Longhurst, *Geography and gender: masculinity, male identity and men*, in 'Progress in Human Geography', 24(3), 2000, pp. 439-444, e L. Longhurst, *Geography and gender: a "critical time"?,* in 'Progress in Human Geography', 26(4), 2002, pp. 554-552.
[176] Cfr. R. Butler, H. Parr, *Mind and Body Spaces: Geography of Illness, Impairment and Disability*, Routledge, London 1999.
[177] Cfr. P. Moss, I. Dyck (Eds.), *Enquiring into environment and body: women, work and chronic illness*, in 'Environment and Planning D: Society and Space, 14(6), 1996, pp. 737-753.
[178] Cfr. R. Kearns, W. Gesler (Eds.), *Putting Health into Place: Landscape, Identity and Wellbeing*, Syracuse University Press, Syracuse, 1996.
[179] Cfr. J. Fluri, *Bodies, bombs and barricades: geographies of conflict and civilian (in)security,* in 'Transactions of the Institute of British Geographers', 36(2), 2011, pp. 280-296.
[180] Cfr. D. P. Dixon, E. R. Straughan, *Geographies of Touch/Touched by Geography*, in 'Geography Compass, 4(5), 2010, pp. 449-459.
[181] Cfr. N. Schuurman, *Care of the Subject: Feminism and Critiques of GIS*, in 'Place and Culture: A Journal of Feminist Geography', 3, 2002, pp. 291-299.
[182] Cfr. G. Valentine, *Social Geographies. Space and Societies*, Routledge, New York 2001.
[183] Cfr. K. Day, *Constructing Masculinity and Women's Fear in Public Space in Irvine, California*, in 'Gender, Place & Culture', 8 (2), 2001, pp. 109-127.
[184] Cfr. R. Pain, *Gender, Race, Age and Fear in the City*, in 'Urban Studies', 38(5-6), 2001, pp. 899-913.
[185] L. Nelson, J. Seager (Ed.), *A Companion to Feminist Geography*, op. cit., pp. 6-9.
[186] A. Salimbeni, *Genere e spazio urbano. Pratiche femministe per una geografia gioiosa*, op. cit. p. 28.

distinguendolo come area di studio specifica e riconoscibile all'interno del più ampio panorama delle scienze sociali.

Il primo elemento distintivo riguarda la tensione costante tra produzione teorica e impegno politico. La geografia femminista, fin dalle origini, si è posta in un rapporto di dialogo critico e costruttivo con i movimenti sociali e politici, configurandosi non solo come pratica accademica *tout court*, ma anche come forma di intervento diretto e fattivo nel mondo, assumendo una posizione politica precisa contro le molteplici forme di oppressione – di genere, razza, classe, sessualità – che non può essere marginalizzata né subordinata a criteri di presunta neutralità epistemica, da tempo smascherata come una costruzione ideologica funzionale al mantenimento dello *status quo*. In tale prospettiva, è proprio l'esplicita e dichiarata politicizzazione della ricerca a segnare una frattura radicale con le scienze sociali *mainstream* e a costituire uno dei tratti salienti della disciplina[187].

In secondo luogo, essa si configura come un'area di studi lontana da ogni rigidità disciplinare e intrinsecamente aperta a contaminazioni interdisciplinari con una molteplicità di tradizioni teoriche e metodologiche. Tale permeabilità epistemica non rappresenta un segno di debolezza o incoerenza interna, bensì è espressione della vocazione critica nel produrre saperi situati e contestuali, capaci di interrogare le geografie del potere in tutta la loro complessità[188].

Il terzo nucleo teorico che attraversa trasversalmente le geografie di genere è inscritto nella locuzione *place matters*[189], ossia nel riconoscimento profondo che è nel luogo – nella sua specificità geografica, culturale e politica, materialmente e simbolicamente densa – che le relazioni di potere e qualsiasi forma di oppressione osservata attraverso la lente critica dell'intersezionalità prendono forma.

Le disuguaglianze, in questo senso, non sono meri dispositivi discorsivi, né si distribuiscono uniformemente, bensì si incarnano, si producono e si sedimentano nei luoghi, attraverso la loro materialità e i loro immaginari. Per tale ragione la geografia femminista riafferma l'importanza del *dove?* come interrogativo fondativo della disciplina, un quesito funzionale non soltanto a localizzare dei fenomeni, ma a rendere visibile la trama socio-spaziale che sostiene e disgrega le oppressioni, a interrogarne la genealogia spaziale, i dispositivi territoriali che li rendono possibili, le alleanze e le frizioni che si generano in relazione allo spazio. Tale sensibilità si traduce in un'attenzione teorica e

---

[187] Cfr. L. Nelson, J. Seager (Ed.), *A Companion to Feminist Geography*, op. cit., p. 6.

[188] Cfr. L. Nelson, J. Seager (Ed.), *A Companion to Feminist Geography*, op. cit., p. 6.

[189] Tale dichiarazione di intenti è di difficile attribuzione, venendo citata a più riprese in vari contesti accademici e come sintetico ed efficace manifesto del pensiero geografico femminista. Alcuni lavori la riportano nel titolo stesso, come, ad esempio, S. Morgan, *Place Matters: Gendered Geography in Victorian Women's Travel Books about Southeast Asia*, Rutgers University Press, New Brunswick, 1996.

politica verso una molteplicità di luoghi spesso trascurati o relegati alla marginalità epistemica – dalla domesticità della cucina ai paesaggi urbani e rurali, dagli spazi 'naturali' ai luoghi ideologicamente investiti del confine e della nazione – che vengono riletti come campi di forza nei quali si inscrivono le pratiche quotidiane e le strutture del potere. Questa attitudine a vedere nello spazio un dispositivo vivo e dinamico delle relazioni sociali e a restituirne la densità politica e affettiva, interrogando costantemente i *dove* del mondo per svelarne le geografie dell'oppressione e della resistenza, costituisce una delle espressioni più radicali del pensiero geografico femminista[190].

Il quarto elemento cardine individuato da Nelson e Seager[191] risiede nell'importanza di interrogare criticamente la costruzione spaziale e ideologica delle identità di genere, non solo come dispositivi simbolici, ma anche come pratiche incarnate e materialmente situate. Il genere, in questa prospettiva, è una grammatica del potere che plasma corpi, comportamenti e territori, e si manifesta in maniera diversificata in differenti spazi sociali. La geografia femminista ha così contribuito a decostruire l'idea di un genere naturale o dato, rivelandone invece il carattere performativo e geograficamente mediato. Attraverso l'analisi delle pratiche quotidiane, delle norme culturali e delle politiche spaziali che regolano l'accesso, il movimento e la visibilità in diversi contesti spaziali, essa ha mostrato come in base all'identità di genere uno spazio non solo venga *abitato*, ma altresì *creato* e *prodotto* – organizzando confini, definendo ruoli, producendo inclusioni ed esclusioni – in una visione in cui il *gender* diviene un principio organizzatore delle relazioni sociali e delle geografie che le sostengono.

La fertilizzazione incrociata tra geografie femministe e *Film Studies* rappresenta l'esito coerente di una duplice disposizione all'interdisciplinarietà, da un lato per via della vocazione intrinsecamente dialogica della geografia femminista, dall'altro per la malleabilità concettuale delle categorie di spazio e genere, che si prestano ad essere investigate e concettualizzate attraverso molteplici linguaggi disciplinari. Come osservano, difatti, Jane Rendell, Barbara Pennel e Iain Borden

> The study of gender and space is an interdisciplinary one. Currently, those looking at gender in architecture have started to take their inspiration from the work of feminists in other fields: namely, geography, anthropology, cultural studies, film theory and art history, psychoanalysis, identity politics and philosophy. Such fields are those concerned with space, the representation of space and spatial metaphors. This is not space as it has traditionally been defined by architecture – the space of architect-designed buildings – but rather space as it is found, as it is used, occupied and transformed through everyday activities[192].

[190] Cfr. L. Nelson, J. Seager (Ed.), *A Companion to Feminist Geography*, op. cit., p. 7.
[191] Cfr. L. Nelson, J. Seager (Ed.), *A Companion to Feminist Geography*, op. cit., pp. 7-9.
[192] J. Rendell, B. Pennel, I. Borden (Eds.), *Gender Space Architecture. An Interdisciplinary Introduction*, Routledge, London/New York 2000, p. 8.

Il cinema diviene dunque, da una parte, produttore di conoscenza geografica, dall'altra, come osserva Stefano Baschiera, la confluenza definitiva dei principi dello *spatial turn* nella teoria del cinema «represents a key move in the consideration of spatial 'contexts' as important to the 'text', as well as the experiences deriving from them. A key contribution in this sense is the volume edited by Elena Gorfinkel and John David Rhodes (2011)[193], which very effectively reminds the reader how film not only documents reality but 'takes place' within it»[194].
Maud Ceuterick approfondisce e sviluppa ulteriormente tale concetto

> As Massey's work makes clear, the perception, practice, and production of space, and hence power-geometries, are contingent on a variety of social and cultural factors, and cinema certainly figures as a source of mediated experiences that affect in one way or another our view of the world. For film phenomenologists Vivian Sobchack and Jennifer Barker, films create a 'habitable world…a space that is deep and textural, that can be materially inhabited'[195].

Sempre nell'ambito di analisi della sfera domestica indagata da Baschiera, i lavori di Elizabeth Grosz[196] e Irene Cieraad[197] sembrano dimostrare come il cinema crei uno spazio estetico, affettivo e performativo che può essere interrogato criticamente attraverso la lente della geografia femminista, articolando forme di spazialità alternative che sfidano le dicotomie convenzionali di pubblico/privato, interno/esterno, e che rendono visibili pratiche corporee e soggettività marginalizzate.
Negli ultimi decenni, in diversi lavori di ricerca è ravvisabile un preciso intento teorico e scientifico di recepire e trasformare tali concetti geografici in strumenti critici per rileggere i film, evidenziando il ruolo attivo dello spazio nella costruzione di significati di genere, dinamiche di potere e istanze identitarie.
Una delle influenze più significative transitate dalla geografia femminista – attraverso la mediazione del pensiero femminista – alla teoria del cinema, risiede nell'adozione di un *ethos* della *willfulness*, di una postura intenzionale, gioiosa e affermativa, che non si limita ad una rivendicazione della soggettività femminile, ma che ne reinventa i codici espressivi e affettivi, in una direzione capace di scardinare l'ontologia passiva storicamente associata al femminile.

---

[193] Cfr. J. D. Rhodes, E. Gorfinkel (Eds), *Taking Place: Location and the moving image*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2011.
[194] S. Baschiera, M. De Rosa (eds.), *Film and Domestic Space: Architectures, Representations, Dispositif*, op. cit., p. 1.
[195] M. Ceuterick, *Affirmative Aesthetics and Wilful Women: Gender, Space and Mobility in Contemporary Cinema*, op.cit., p. 15.
[196] Cfr. E. Grosz, *'Bodies-Cities', in Beatriz Colomina and Jennifer Bloomer*, in B. Colomina (Eds.) *Sexuality and Space*, Princeton Architectural Press, New York 1992, pp. 241-254; E. Grosz, *Inscriptions and Body Maps: Representations and the Corporeal*, in L. McDowell, J. P. Sharp (Eds.), *Space, Gender, Knowledge: Feminist Readings*, Arnold, London 1997, pp. 62-74.
[197] Cfr. I. Cieraad (Eds.), *At Home: An Anthropology of Domestic Space*, Syracuse University Press, New York 1999.

Uno dei contribuiti teorici più rilevanti giunge alla geografia femminista dalla filosofia attraverso l'ampia produzione accademica di Rosi Braidotti. In particolare, la studiosa introduce la figura della soggettività nomade[198], strettamente legata a una concezione non fissa dell'identità, e sviluppa una teoria del postumano[199] che espande i confini dell'*agency* ben oltre i confini della tradizione umanista.
Nel volume *Nomadic Subjects*[200], Braidotti descrive la 'soggettività nomade' non come un semplice vagabondaggio geografico, ma come una configurazione filosofica, una metafora che le permette di attraversare confini identitari prestabiliti – come quelli di genere, razza, classe, specie – senza però distruggere necessariamente ogni appartenenza, ma ricombinandole in modi nuovi.
Come spiega la studiosa « in feminist theory one speaks as a woman, although the subject "woman" is not a monolithic essence defined once and for all but rather the site of multiple, complex, and potentially contradictory sets of experiences»[201].
La nomade incarna quindi un 'soggetto situato' e 'differenziato', che resiste ai sistemi di rappresentazione unificanti, «un espediente politico per pensare l'interazione complessa di livelli di soggettività»[202], che, in quanto tale, può anche essere descritta come soggetto postmoderno, postindustriale, persino postumano a seconda degli assi considerati.
Accanto al nomadismo, Braidotti elabora il concetto di politica affermativa e in seguito quello di postumano, in un profondo processo di ripensamento dell'*agency*. La politica affermativa braidottiana – ispirata a Spinoza e Deleuze – propone di abbandonare la mera critica negativa che si limita a denunciare il potere, passando dal negativo all'«affermativo», dalla reattività passiva alla forza generativa del divenire attingendo a un bacino di risorse legate alla forza vitale del desiderio e dell'immaginazione[203].
Come commenta Pietro Caldirola

> L'etica dell'affermazione non ha contenuto prescrittivo, non suggerisce quali particolari collaborazioni e complicità ricercare. Suggerisce invece di sperimentare, di sondare la praticabilità di assemblaggi ogni volta differenti. Il soggetto etico postumano è un progetto aperto e in perpetua formazione. Critica e creatività ne orientano il movimento verso assemblaggi inediti, senza ingabbiarlo in strutture stabili e ripetibili. Il suo vivere è sì immanente ma mai determinato in anticipo giacché si dispiega nello spazio tra

[198] Si veda R. Braidotti, *Nomadic Theory: The Portable Rosi Braidotti,* Columbia University Press, Chichester 2011.
[199] La studiosa dedica al postumanesimo diverse opere e sezioni di volumi su tematiche miste. Si segnalano i principali testi di riferimento sul tema: R. Braidotti, *More Posthuman Glossary (Theory in the New Humanities)*, Bloomsbury Academic, London/New York 2022; R. Braidotti, *Posthuman Feminism*, Polity Press, Cambridge 2021; R. Braidotti, *Posthuman Knowledge*, Polity Press, Cambridge 2019; R. Braidotti, *The Posthuman*, Polity Press, Cambridge 2013.
[200] R. Braidotti, *Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, Columbia University Press, New York/Chichester 1994.
[201] Ivi, p. 4.
[202] Ivi, p. 5.
[203] R. Braidotti, *Nomadic Theory: The Portable Rosi Braidotti*, op. cit., pp. 267-268.

> reale e virtuale. Altroché statico, il presente è dimensione complessa, multiforme e multidirezionale, sempre tesa tra ciò che è e ciò che potrebbe essere. Qui, in questo scarto, si dà la possibilità della sperimentazione, dell'intervento critico e creativo. Il divenire coincide con il tentativo inesauribile di attualizzare le virtualità insite nel reale. Compito dell'etica affermativa è, pertanto, quello di guidare la prassi verso un orizzonte di interrelazioni allargate e di giustizia zoe-centrata, verso la formazione di nuovi soggetti trasversali[204].

Se, nell'ambito della geografia femminista, i principi dell'etica affermativa si sono tradotti in un ripensamento radicale dell'identità come processo fluido e relazionale, nonché in un impegno attivo volto a trasformare le condizioni materiali e simboliche dell'esistenza femminile, all'interno dei *Film Studies* tali principi trovano risonanza in un netto superamento della postura analitica – tipica degli esordi della *Feminist Film Theory* – intrinsecamente fondata sulla denuncia delle oppressioni. Tale cambio di prospettiva comporta una pratica interpretativa dell'opera filmica che si distacca dalla mera decostruzione dei dispositivi patriarcali, per far emergere immagini e narrazioni che restituiscano una presenza piena e affermativa del soggetto femminile nello spazio filmico.

Questo slittamento teorico non si limita a informare singole letture testuali, ma orienta in profondità l'impianto metodologico e le finalità conoscitive di un'intera costellazione di studi che indagano le articolazioni tra cinema, spazio e *gender*. Tale prospettiva, che privilegia una presenza femminile corporea, affettiva e spazialmente situata, si configura come una matrice condivisa, riconoscibile nella struttura teorica e nell'intenzione critica di tutta la produzione accademica in questo ambito di ricerca.

Il caso più emblematico è rappresentato dal volume della studiosa Maud Ceuterick, *Affirmative Aesthetics and Wilful Women: Gender, Space and Mobility in Contemporary Cinema*[205], il cui titolo si configura come espressione paradigmatica di tale approccio, ispirandosi esplicitamente al lavoro *Willful Subjects* di Sara Ahmed[206], nel quale viene delineata la figura del 'soggetto volitivo', etichettato come 'ostinato' per il fatto di non conformarsi alla morale vigente e alle più radicate norme sociali. La *willfulness* ha una connotazione storicamente negativa – riferita, in particolar modo, a donne e bambini 'capricciosi' o a minoranze 'ribelli' – mentre nella rilettura di Ahmed appare come segnale di resistenza positiva: il soggetto 'volitivo' è quello che 'si ostina' a persistere nel deviare dal percorso assegnato e imposto da forze esogene.

Quando le norme spaziali 'respingono i corpi', l'atto di disobbedire a queste imposizioni – di voler espressamente essere *fuori posto* – produce una frizione affettiva che Ahmed definisce come *willful*.

---

[204] P. Caldirola, *Rosi Braidotti. Il Postumano. Saperi e soggettività*, in 'Epekeina. International Journal of Ontology. History and Critics', 14.1, 2022, p. 3.
[205] M. Ceuterick, *Affirmative Aesthetics and Wilful Women: Gender, Space and Mobility in Contemporary Cinema*, op.cit.
[206] Cfr. S. Ahmed, *Willful Subjects*, Duke University Press, Durham 2014.

In *Queer Phenomenology*[207], Ahmed introduce il concetto di 'orientamento' per comprendere secondo quali modalità e attitudini i corpi abitano gli spazi. L'orientamento è sia materiale che concettuale, riguardando il modo in cui ci posizioniamo e ciò verso cui rivolgiamo la nostra attenzione e i nostri movimenti. Essere orientati significa 'sentirsi a casa', sapere dove ci si trova e come potersi muoversi. Inversamente, chi non è allineato ad uno spazio può sentirsi 'dis-orientato', *out of place*, come se il pieno accesso a un luogo gli fosse precluso.

Ahmed mostra come lo spazio si 'orienti' attorno ad alcuni corpi privilegiati, come, ad esempio, lo spazio pubblico occidentale è orientato verso una tipologia di uomo eterosessuale e bianco, rendendo fluida e naturale la sua mobilità, mentre altri corpi devono necessariamente e continuamente ri-orientarsi.

Le cornici concettuali della *willfulness* e della politica affermativa, pur diverse nell'origine e nell'orientamento, convergono nell'analisi di Ceuterick come strumenti teorici potenti per leggere e interpretare le rappresentazioni della soggettività femminile nel cinema. La loro articolazione consente di problematizzare le modalità attraverso cui i corpi femminili resistono, deviano, si reinscrivono nei codici normativi e nei dispositivi visivi della cultura patriarcale.

In particolare, Ceuterick adotta la prospettiva della *willfulness* e dell'etica affermativa come chiavi di lettura per interpretare una serie di personaggi femminili la cui *agency* si manifesta non attraverso gesti eroici o rivoluzionari, bensì con atti minimi di ostinazione, resistenza quotidiana, persistenza.

L'aspetto più saliente e caratteristico dell'approccio al testo filmico adottato dalla studiosa – che riecheggia in tutta la produzione accademica sul tema – consiste nel proporre un modello di analisi in profondità su un campione necessariamente ridotto di film, basato su un'«estetica affermativa», uno strumento in grado di cogliere le forze sotterranee di autoaffermazione identitaria nelle tre dimensioni spaziali al centro dell'indagine della studiosa: l'automobile, la strada e la casa.

La centralità della dimensione estetica viene illustrata da Ceuterick rilevando che

> affirmative production does not necessarily happen at the narrative level but rather at an aesthetic level. Affirmative forms may indeed remain invisible as affects in the *en-deça* of visual arts.
> As Bersani and Dutoit have argued, it is the work of spectators and critics to see and reveal the invisible. If diegesis and narrative are indivisible from representation and filmic form, extented attention to filmic aesthetic may unveil affirmative forms; forms that are critical, transformative, and that may remain hidden if one only looks at diegeses and characters' representation alone[208].

[207] Cfr. S. Ahmed, *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*, Duke University Press, Durham/ London 2006.
[208] M. Ceuterick, *Affirmative Aesthetics and Wilful Women: Gender, Space and Mobility in Contemporary Cinema*, op. cit., p. 163.

L'alternanza tra le suggestioni dei lavori di Ahmed e quelli di Braidotti consente a Ceuterick di muoversi con finezza tra due poli, in cui gli influssi di Ahmed emergono nell'analisi della resistenza, della deviazione e della frattura, mentre quelli di Braidotti aprono all'individuazione di spazi di possibilità, di generazione e di *agency*.

Tra i contributi teorici provenienti direttamente dalla geografia femminista, il lavoro della geografa Doreen Massey ha riscritto la grammatica dello spazio, liberandolo da concezioni statiche e aprendo la via a una comprensione più dinamica, plurale e politicamente consapevole della spazialità, divenendo l'architrave epistemologica sulla quale si è potuto edificare un dialogo fecondo tra studi geografici, teoria femminista e *Film Studies*.

Contro la tradizione che tende a opporre il tempo, dinamico e 'maschile', allo spazio, statico e 'femminile', Massey nel volume *For Space*[209] compie, come evidenzia eloquentemente Sue Thornham, un vero e proprio ribaltamento del paradigma spaziale come prodotto di relazioni sociali multiple, eterogenee e in tensione tra loro

> It is this idea that the cultural geographer Doreen Massey so powerfully contests in her own far-reaching attempt to reconceptualize space. We need, writes Massey, to rethink "these problematical conceptualizations of space (as static, closed, immobile, as the opposite of time)" if we are to be able to adequately theorize subjectivity, representation, and authorship. The space-time relationship needs to be reimagined so that space becomes "the sphere of the possibility of the existence of multiplicity in the sense of contemporaneous plurality; the sphere in which distinct trajectories coexist." Space thus rethought is not static or passive but "always under construction…a simultaneity of stories-so-far." In such a reconceptualization, space ceases to be the setting for the heroic temporal narrative of the individual, of the sublime, or of history. It includes temporality but disrupts the dominance of a linear conception of history or narrative[210].

In *For Space*, la studiosa propone di pensare lo spazio in termini relazionali, mai neutrale né dotato di un'identità fissa e univoca, bensì come «the product of interrelations constituted through interactions»[211], costantemente in divenire e composto da traiettorie multiple e compresenti in una «molteplicità simultanea».

Lo spazio, per Massey, è quindi profondamente temporale, non un 'altrove' rispetto al tempo, ma una delle sue articolazioni. Tale riconfigurazione permette di sfuggire alla logica binaria che separa spazio e tempo, suggerendo invece una 'spazializzazione del tempo' e una 'temporalizzazione' dello spazio'[212], in opposizione a una tradizione filosofica che ha spesso relegato lo spazio a un ruolo

---

[209] D. Massey, *For Space*, op. cit.
[210] S. Thornham, *Space, place and realism: Red road and the gendering of a cinematic History*, in 'Feminist Media Histories', 2 (2), 2016, pp. 133-154.
[211] D. Massey, *For Space*, op. cit., p. 9.
[212] Ivi, p. 19.

secondario e subordinato rispetto al tempo, e conferendogli invece un ruolo coessenziale nella costituzione del sociale.

Già in *Space, Place and Gender*[213], Massey si era opposta a narrazioni nostalgiche sui luoghi come spazi chiusi, puri e culturalmente omogenei, concependoli piuttosto come sistemi aperti e dotati di «porous boundaries»[214]continuamente attraversati da un flusso di forze endogene ed esogene

> what is happening is that the geography of social relations is changing. In many cases such relations are increasingly stretched out over space. Economic, political and cultural social relations, each full of power and with internal structures of domination and subordination, stretched out over the planet at every different level, from the household to the local area to the international.
> It is from that perspective that it is possible to envisage an alternative interpretation of place. In this interpretation, what gives a place its specificity is not some long internalized history but the fact that it is constructed out of a particular constellation of social relations, meeting and weaving together at a particular locus[215].

Tale visione esprime una sensibilità geografica che non teme la complessità, né si rifugia in visioni rassicuranti dell'identità o della coerenza spaziale, bensì invita a pensare allo spazio come 'configurazione della coesistenza', una trama densa di storie, posizionamenti, desideri e conflitti.

Nel riconoscere la dimensione politica dello spazio, Massey contribuisce anche a una riformulazione della soggettività spaziale, che non coincide più con un individuo isolato nel vuoto, ma corrisponde a un soggetto relazionale, situato, attraversato da forze che eccedono il suo controllo.

Questo apre a possibili criticità, ma offre altresì il margine necessario per costruire geografie più giuste, più inclusive, capaci di accogliere la pluralità senza appiattirla, di valorizzare la differenza senza gerarchizzarla.

Nella prima metà degli anni Novanta, Doreen Massey elabora il concetto di *power geometries*[216], uno dei costrutti teorici che più hanno plasmato il pensiero geografico femminista contemporaneo, in cui la geografa problematizza le dinamiche di potere implicite nei flussi globali di persone, capitali, informazioni e pratiche culturali.

---

[213] D. Massey, *Space, Place and Gender*, op. cit.
[214] Ivi, p. 15.
[215] Ivi, p. 154.
[216] Si rimanda, oltre al già citato volume D. Massey, *Space, Place and Gender*, op. cit., a D. Massey, *Power-geometry and a progressive sense of place*, in J. Bird, B. Curtis, T. Putnam, L. Tickner, *Mapping the Futures. Local Cultures, Global Change*, Routledge, London 1993, pp. 59-70; D. Massey, *Entanglements of Power: Reflections*, in J. P. Sharp, P. Routledge, C. Philo, R. Paddison (Eds.), *Entanglements of Power: Geographies of Domination/Resistance,* Routledge, London/New York 2000, pp. 279-286.

Come osserva Maud Ceuterick

> According to Massey, space should be considered as space-time affected by 'power-geometries': a practised, inhabited, and 'ever-shifting social geometry of power and signification'. Massey contends that space is not neutral, 'fixed and unproblematic in its identity', but is instead an evolving source of meaning and social relations produced and reproduced within power configurations. While these power-geometries may seem immutably established within social relations, fixed in time, it is essential to retain Massey's idea that space always remains in a continual process of becoming. In her essay 'A global sense of place', Massey argues that not only 'capital' but also race and gender characterise our sense of space, time, and mobility. She describes our 'sense of place' as a place of rootedness as well as a progressive sense of place that accounts for our current 'global-local times', and the networks of power and control over mobility present within places and communities. Although people's sense of place often relates to their need for attachment, Massey contends that space should be detached from reactionary nationalisms, obsessions with 'heritage', or the idea that it conveys unproblematic stable identities. Instead, what matters is a 'geography of social relations': thinking of places as 'articulated moments in networks of social relations and understandings' not restricted by boundaries but positively linked to a consciousness of the wider world[217].

Nell'indagine di Ceuterick, il discorso spaziale elaborato da Massey viene inserito in un preciso quadro programmatico

> Doreen Massey's concepts of space-time and power-geometries in dialogue with feminist film theory and affect theory shows how cinema may act as a 'way of thinking' towards the world and contribute to transforming negative affects into productive forces, as advocated by Rosi Braidotti. […] My quest for affirmative aesthetics explores how cinematic representations of specific diegetic spaces contribute to the disentanglement of space from seemingly fixed and determined power-geometries on screen. I am looking for forms, light, textures, rhythms, and sound that give shape to affirmative affects: cinematic aesthetics that counteract the established relations between subject, gender, and space[218].

Similmente, in apertura al volume *Spaces of Women's Cinema: Space, Place and Genre in Contemporary Women's Filmmaking*, Sue Thornham sottolinea la necessità di

> […] re-thinking the cultural construction of space and place, and the ways in which these gendered are opposed to those of time and narrative – something I only began to do in this book. Such re-thinking has been taking place, however, especially in feminist philosophy and cultural geography, in what has been called the 'spatial turn' in social theorizing. But it is a re-thinking only patchily applied to, and so often uneasy with, the idea of representation. Indeed, for cultural geographer Doreen Massey, on whose revisioning of space I draw throughout this book, representation is the gender-neutral but negative process, 'fixing' into text the complexities of space. And yet, difficult as it is, it seems to me important to think through such re-visioning in terms of space-time of representation itself, as well as the space-time that is represented[219].

---

[217] M. Ceuterick, *Affirmative Aesthetics and Wilful Women: Gender, Space and Mobility in Contemporary Cinema*, op.cit., pp. 6-7.
[218] M. Ceuterick, *Affirmative Aesthetics and Wilful Women: Gender, Space and Mobility in Contemporary Cinema*, op.cit., p. 23.
[219] S. Thornham, *Spaces of Women's Cinema: Space, Place and Genre in Contemporary Women's Filmmaking*, The British Film Institute, London 2019, p. 2.

Il sistema di pensiero di Doreen Massey ha avuto un impatto profondo e duraturo non solo sulle scienze geografiche, ma anche su una costellazione più ampia di discipline che si sono interrogate sul significato e sulla politicità dello spazio. Attraverso la sua riflessione teorica, Massey ha fornito un lessico comune – il vero e proprio ponte concettuale evocato da Giuliana Bruno nel suo *Atlante* – capace di ricongiungere geografia culturale, teoria femminista e *Film Studies*.

1.4. All'incrocio tra cinema, spazio e *gender*

Una ricostruzione dello stato dell'arte sul ruolo della spazialità nelle teorie femministe nel quadro dei *Film Studies* non può che inscriversi nella lunga e stratificata tradizione della *Feminist Film Theory*, all'interno della quale lo spazio, inteso come costrutto sociale, simbolico e affettivo, si configura come snodo cruciale per interrogare le forme della soggettività femminile, dell'*agency* e della rappresentazione.

In un'ottica che riprende la definizione di *Feminist Film Theory* proposta da Francesco Casetti[220] – una *teoria di campo*, in quanto non orientata a stabilire verità definitive ma piuttosto a trasformare il cinema in un terreno fertile di domande di qualità, piuttosto che di verità definitive – Veronica Pravadelli spiega, in via preliminare, che la macro questione posta dalla FFT, ossia il rapporto tra cinema e differenza sessuale, riguarda «la relazione tra i modi della rappresentazione filmica e l'iscrizione della differenza di *gender*, in particolare per quanto riguarda i dispositivi retorico-formali del film»[221], specificando che tale campo di interrogativi si estende ben oltre il testo, investendo anche la dimensione dell'esperienza spettatoriale.

Nel saggio di Laura Mulvey *Visual Pleasure and Narrative Cinema*[222] – «che rimane, a trent'anni della pubblicazione, il testo più importante della FFT»[223] – è già possibile individuare, agli albori, una chiave di lettura spaziale sulla soggettività femminile.

Nell'elaborazione teorica di Mulvey, l'apparato cinematografico genera tre tipologie distinte di sguardi: lo sguardo dell'apparato tecnico della macchina da presa, quello interno alla diegesi tra i personaggi e, infine, quello spettatoriale, che attraverso un processo di 'sutura', vengono, nel cinema classico, unificati in un unico sguardo coerente. Mulvey nota che, tuttavia, tale sutura non avviene mai in maniera neutra, giacché lo spettatore non viene congiunto a un'immagine qualunque, ma specificamente allo sguardo diegetico maschile. È proprio a questo punto che la questione della differenza sessuale diventa cruciale. Mulvey sostiene che il *gender* non è solo un elemento rappresentato sullo schermo, ma struttura anche l'esperienza stessa della visione cinematografica. Il modello del cinema classico è infatti costruito per soddisfare il piacere visivo maschile.

---

[220] F. Casetti, *Teorie del cinema 1945-1990,* Bompiani, Milano 1993, pp. 17-18.
[221] V. Pravadelli, *Feminist Film Theory e Gender Studies*, in P. Bertetto (a cura di), *Metodologie di analisi del film*, Laterza, Bari/Roma 2006, p. 60.
[222] L. Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, in 'Screen', 16(3), 1975, pp. 6-18. Trad. it. di V. Pravadelli, *Piacere visivo e cinema narrativo*, Bulzoni, Roma 2013.
[223] V. Pravadelli, *Feminist Film Theory e Gender Studies*, op. cit., p. 70.

Se il meccanismo di identificazione implica il riconoscersi in un soggetto simile a sé, risulta evidente che, essendo il personaggio maschile colui che agisce e guarda, solamente il pubblico maschile potrà identificarsi pienamente con lui. In questo modo, lo spettatore maschio finisce per appropriarsi simbolicamente del corpo femminile rappresentato, attraverso lo sguardo del protagonista.
Di conseguenza, la disparità nella rappresentazione si traduce, per Mulvey, in una diseguaglianza anche nella fruizione: alla spettatrice viene negata la possibilità di una piena identificazione e, quindi, di un piacere autonomo. L'unico piacere possibile per la donna, in questa configurazione, sarebbe quello derivante dalla propria subordinazione all'interno del dispositivo filmico.
Come osserva Mulvey

> In un mondo ordinato dalla disparità sessuale, il piacere del guardare è stato scisso in attivo/maschile e passivo/femminile. Lo sguardo maschile determinante proietta la sua fantasia sulla figura femminile, che è definita di conseguenza. Nel loro tradizionale ruolo esibizionistico, le donne sono simultaneamente guardate e mostrate, con il loro aspetto codificato per ottenere un impatto visivo ed erotico; si può dire che vengano connotate dall'essere oggetto dello sguardo[224].

Questa operazione di oggettivazione non è soltanto simbolica, ma anche radicalmente spaziale. Il corpo femminile, ridotto a superficie di esposizione, viene collocato in uno spazio che è sempre quello dell'*altro*, in un *fuori* rispetto all'asse di identificazione narrativa e visiva che struttura il film.
Come anche nota Giuliana Bruno *nell'Atlante delle emozioni*[225], l'immagine della donna nel cinema classico è spesso collocata in interni opulenti, luoghi del desiderio feticistico che ne bloccano l'azione e ne enfatizzano la visibilità, piuttosto che la soggettività. La donna, in quanto tale, abita lo spazio dell'inquadratura ma non quello della narrazione, rimanendo come un'entità liminare, periferica, al contempo visibile e silenziata.
Questa marginalità è ancora più evidente se si considera la condizione della spettatrice, in quanto, se vi è, come sostiene Mulvey, un'identificazione primaria con lo sguardo maschile, la spettatrice si trova in una posizione strutturalmente scissa, davanti all'alternativa di una identificazione con il soggetto attivo maschile – tradendo la propria identità di genere –, o con la figura femminile oggettivata, interiorizzando una condizione di passività. Tale scissione si configura come un'esperienza spaziale alienante, una dislocazione affettiva e percettiva che rende ardua un'abitazione piena dello 'spazio filmico'.

---

[224] L. Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, op. cit., p. 34.
[225] G. Bruno, *Atlas of Emotions. Journeys in Art, Architecture, and Film*, op. cit. pp. 99-114.

L'impianto teorico sviluppato da Mulvey è stato messo in discussione e rivisitato dalla stessa studiosa[226] per via dell'impostazione fortemente dicotomica che vede il cinema come specchio di una realtà binaria – uomo attivo/donna passiva – e per un pessimismo intrinseco di fondo che rischiava di rinforzare l'idea di una certa ineluttabilità nella condizione di passività della donna.

Negli anni successivi, l'intento che ha animato il dibattito accademico si è orientato in direzione di un superamento della semplice denuncia dell'oppressione patriarcale della donna, per immaginare nuove forme e orizzonti di rappresentazione.

Già nel 1973, Claire Johnston aveva proposto, nel saggio pionieristico *Women's Cinema as Counter-Cinema*[227], che un cinema delle donne dovesse emergere non solo per mostrare la realtà femminile, ma per sovvertire attivamente i codici del cinema dominante, anche attraverso un uso differente dello spazio filmico e del linguaggio cinematografico. Johnston sosteneva che la donna sullo schermo era tradizionalmente rappresentata come *mito* – attraverso un insieme di segni costruito dall'immaginario maschile – e che un cinema femminista avesse il dovere di decostruirlo, facendo trapelare l'artificiosità della rappresentazione stessa.

Nel saggio *Verso una pratica cinematografica femminista*, Johnston si riferisce esplicitamente al saggio di Laura Mulvey, commentando

> Nel suo saggio *Piacere visivo e cinema narrativo* Laura Mulvey pone in rilievo gli aspetti feticistici e sadici della pulsione scopica, che sono in gioco nel cinema classico, e i problemi che ne derivano per lo sviluppo di un cinema femminista. Ma, in ultima analisi, è la questione della posizione del soggetto in relazione al patriarcato a determinare il problema del piacere voyeuristico della figura femminile nel cinema. Lo stesso piacere voyeuristico non può essere eliminato dal cinema; infatti esso è vitale per la sopravvivenza del cinema e per il suo sviluppo come pratica politica. Il cinema femminista deve sfidare questi aspetti feticistici e sadici della pulsione scopica che Laura Mulvey esprime in modo così convincente, ma dovrà anche sfidare, fondamentalmente, l'intero concetto del testo speculare, il che comporta, oltre alla questione dell'iscrizione dello sguardo come discorso, la questione più generale del modo in cui lo spettatore è messo in rapporto al testo speculare stesso[228].

Questa idea embrionale di un *counter-cinema* femminista prelude a un ripensamento sia dello sguardo che dello spazio: il *luogo* occupato dalla donna nella narrazione cinematografica doveva essere riposizionato da oggetto a soggetto creatore di senso.

A partire dalla fine degli anni Settanta e all'inizio del decennio successivo, nel quadro del più ampio contesto del femminismo della seconda ondata, un numero crescente di studiose ha cominciato a

---

[226] V. Pravadelli, *Feminist Film Theory e Gender Studies*, op. cit., pp. 91-102.

[227] C. Johnston, *Women's Cinema as Counter-Cinema*, in 'Film theory: Critical concepts in media and cultural studies', 3, 1973, pp. 183-192.

[228] C. Johnston, *Verso una pratica cinematografica femminista*, in A. Miscuglio, R. Daupoulo (a cura di), *Kinomata. La donna nel cinema*, Dedalo, Bari 1980, pp. 15-18.

interrogarsi sulla possibilità di delineare i primi tratti di un'estetica intimamente femminile, spostando il *focus* della ricerca dallo sforzo di decostruzione dei meccanismi patriarcali dello sguardo, verso un'esplorazione delle potenzialità creative e politiche di una produzione estetica autonoma.

Verso tale direzione si è orientato il lavoro della critica tedesca Silvia Bovenschen, la quale nel saggio *Is There a Feminine Aesthetic?*[229] sollecita una presa di distanza dalle narrazioni vittimizzanti e un'attiva rielaborazione di forme estetiche e narrative femminili, fondata su una diversa configurazione della percezione sensoriale e sull'emancipazione dai codici imposti dalla tradizione patriarcale.

Le suggestioni teoriche avanzate da Bovenschen hanno avuto ampia risonanza nella teoria femminista del cinema, venendo profondamente rielaborate negli anni Ottanta dagli studi di Teresa de Lauretis, e in particolar modo attraverso un testo seminale per ripensare il rapporto tra donna, narrazione e spazio, *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*[230].

De Lauretis rielabora il mito del **'**viaggio dell'Eroe'[231] di derivazione narratologica – la struttura mitopoietica universale che articola la narrazione in una serie di fasi in cui un protagonista, chiamato all'avventura, affronta prove iniziatiche, soglie liminali, in un processo trasformativo che lo riconduce al mondo ordinario con una rinnovata consapevolezza o dono salvifico –, evincendo che nello schema narrativo classico la figura femminile è esclusa dal ruolo di viaggiatrice o agente del movimento, rappresentando piuttosto il punto di partenza o di arrivo del 'viaggio dell'Eroe', la 'patria' da cui l'eroe parte o l'oggetto da salvare al termine del viaggio.

De Lauretis argomenta che questo schema spaziale e narrativo rispecchia una implicita impostazione patriarcale, in cui lo *spazio dell'avventura* appartiene all'uomo, mentre la donna è associata alla stasi o allo spazio domestico di attesa, collocata in uno *space-off* che è lo spazio del non visibile nell'inquadratura ma inferibile da ciò che è inquadrato. Nella visione della studiosa, è a questo spazio marginale che il discorso femminista dovrebbe volgere lo sguardo, per far emergere una prospettiva univocamente femminile ed eccentrica rispetto alla narrazione dominante, dalla quale articolare una narrazione alternativa.

---

[229] S. Bovenschen, *Is There a Feminine Aesthetic?* in 'New German Critique', 10, 1977, pp. 111-137.

[230] T. De Lauretis, *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, Indiana University Press, Bloomington/Indianapolis 1984.

[231] Il mito del 'viaggio dell'Eroe', conosciuto anche come 'monomito', è un'elaborazione teorica che definisce la struttura narrativa di base di ogni racconto, ripresa e riadattata in ambito narratologico e cinematografico in una moltitudine di successive rivisitazioni dell'opera originaria J. Campbell, *The Hero with a Thousand of Faces*, Bollingen Series 17, Princeton University Press, Princeton 1949.

De Lauretis avanza l'idea di una pratica di autocoscienza, una modalità di fruizione critica del film in cui lo spettatore e la spettatrice, consapevole di entrare in uno spazio rappresentativo dominato dallo sguardo maschile, mantiene una duplice consapevolezza. Da un lato, partecipa attivamente alla narrazione *mainstream*, dall'altro, attraverso una coscienza critica che lo colloca in un 'altrove' mentale, esercita una resistenza attiva alle dinamiche egemoniche del discorso cinematografico.
Il concetto di *space-off* ha aperto le porte a una lettura profondamente politica e femminista della spazialità filmica, in base alla quale il *fuoricampo*, da complemento invisibile dell'inquadratura, si configura come il luogo simbolico della soggettività femminile repressa e tuttavia irriducibilmente presente.
Su tale impianto teorico si innesta il contributo di Sue Thornham, la quale elabora una delle più influenti cornici concettuali emerse dalla recente produzione accademica circa le modalità attraverso cui il cinema struttura, marginalizza o reimmagina l'esperienza spaziale delle soggettività femminili. Nell'opera *Spaces of Women's Cinema: Space, Place and Genre in Contemporary Women's Filmmaking*, Thornham riprende alcune delle direttrici teoriche tracciate nella precedente opera *What if I had been the Hero?* [232], sulle modalità in cui l'uso del paesaggio viene mobilitato nel quadro dell'autorialità femminile, commentando di varcare la soglia, come sostenuto da Doreen Massey in *For Space*, di uno degli spazi dai quali le donne sono state storicamente interdette: i luoghi della produzione della conoscenza. In apertura al volume, la studiosa dichiara

> The arguments upon which I drew here, about the relations between narrative, time, space and gender, received their most elegant and influential formulation in the work of Teresa de Lauretis.
> De Lauretis links theories of narrative structure of the cinematic gaze, suggesting that, at least in respect of the narrative with which we are currently familiar, the qualities 'male-hero-human' are positioned on the side of the subject, in opposition to the qualities 'female-obstacle-boundary-space'[233].

L'autrice si chiede se, dal momento che lo *status* dell'eroe, nella sua accezione maschile, si costituisce attraverso l'atto di penetrare e conquistare uno spazio e un paesaggio femminilizzati attraverso un gesto di appropriazione spaziale, una soggettività femminile che aspiri a definirsi come attiva ed eroica, non debba necessariamente interrogare e sfidare proprio la logica sottostante a questo stesso atto fondante.
In altri termini, se l'eroicità maschile si afferma attraverso un gesto di appropriazione spaziale, ne deriva che l'affermazione di una soggettività femminile richiede di rompere o ridisegnare le

[232] S. Thornham, *What if I had been the Hero?*, BFI, London 2012.
[233] S. Thornham, *Spaces of Women's Cinema: Space, Place and Genre in Contemporary Women's Filmmaking,* op. cit., p. 1.

coordinate di quella relazione, immaginando altre modalità di interazione con lo spazio, non più come oggetto da dominare, ma come dimensione da abitare, attraversare o trasformare.

A partire da tale assunto, la studiosa si interroga su quali peculiari e distintive soggettività, quali rappresentazioni e tipologie di relazioni spazio-temporali possano essere elaborate da quel numero minoritario di donne che riesce ad acquisire una posizione autoriale. Uno snodo fondamentale risiede nel fatto che tale produzione culturale non avviene mai in un *vacuum,* ma si deve necessariamente misurare con un'eredità di lungo corso, fatta di usi, convenzioni e significati legati a luoghi e spazi del cinema, come l'autrice sottolinea citando Michèle le Doeuff, già percorsi e occupati[234]. Dato il legame inestricabile tra spazi e generi cinematografici, riplasmare i primi attraverso nuove istanze immaginative si ripercuote su tutto il sistema di convenzioni di genere sviluppatosi intorno a una certa dimensione spaziale, con delle profonde e inaspettate conseguenze – nelle parole dell'autrice – per la teoria e la prassi cinematografica femminile[235].

A partire da queste premesse, Sue Thornham conduce il lettore a riscoprire con spirito critico la complessità e la portata simbolica di tale eredità culturale, attraverso un percorso tra arti figurative, letteratura e cinema che ricostruisce e interpreta con accuratezza e profondità di indagine l'ampio mosaico di influssi socioculturali, estetici e di genere legati ai luoghi e agli spazi con cui il cinema femminile si confronta. Strutturata in grandi blocchi tematici – "*Wilderness Spaces*", "*City Spaces*", "*Interior Spaces*", "*Border Spaces*", "*Doubled Spaces: the Landscape of Adaptation*", corrispondenti a luoghi fisici tradizionalmente genderizzati, spazi fuori campo, ideali e metaforici – l'opera restituisce con assoluta efficacia, attraverso l'analisi critica di una filmografia selezionata, una ricca cartografia degli immaginari spaziali femminili e della loro forza affermativa, spesso celata tra gli interstizi della narrazione cinematografica.

Come accennato in precedenza, *Spaces of Women's Cinema: Space, Place and Genre in Contemporary Women's Filmmaking* rappresenta, nel dibattito su spazio e *gender* interno ai *Film Studies*– per quanto estremamente articolato e costituito da un *corpus* sempre più consistente di approcci critici e metodologici ricchi e diversificati – uno dei contributi più significativi, in virtù della volontà esplicita di articolare un paradigma critico e una cornice epistemologica duratura attraverso un'operazione consapevole di contaminazione e integrazione disciplinare tra teoria femminista del cinema e geografia di genere.

---

[234] Ivi, p. 12.
[235] Ivi, p. 14.

Un'attitudine di ricerca similare, nonché il medesimo sguardo ravvicinato al testo filmico, la stessa spinta a penetrare lo strato più evidente della messa in scena cinematografica alla ricerca di forme di abitazione spaziale intrinsecamente femminili, costituiscono il *trait d'union* tra il testo di Thornham e *Affirmative Aesthetics and Wilful Women: Gender Space and Mobility in Contemporary Cinema* di Maud Ceuterick.

Come detto in precedenza, in *Affirmative Aesthetics and Wilful Women: Gender Space and Mobility in Contemporary Cinema*, Maud Ceuterick propone un modello di analisi del testo filmico basato su un'«estetica affermativa», come strumento in grado di cogliere le forze sotterranee di autoaffermazione identitaria nelle tre dimensioni spaziali al centro dell'indagine: l'automobile, la strada e la casa.

A partire da un'ampia e dettagliata cornice concettuale di riferimento, il testo si articola intorno alla microanalisi di quattro film, selezionati come particolareggiati casi studio di estetica affermativa in spazi attraversati da geometrie di potere apparentemente invalicabili. L'estetica affermativa che i film al centro dell'analisi veicolano, e che ne scandiscono la suddivisione in capitoli – *Messidor* (Alain Tanner, 1979), *Vendredi soir* (Claire Denis, 2002), *Wadjda* (Haifaa Al-Mansour 2012), *Gegen die wand/Head-on* (Fatih Akin, 2004) – emerge sia in relazione a precisi atti di volontà dei personaggi femminili nell'abitare pienamente lo spazio nonostante le avversità di un sistema patriarcale ostile, sia attraverso la miscela di elementi propri del linguaggio cinematografico – quali ritmo, colore, fotografia, luce, colonna sonora – capaci di portare alla luce trame narrative e significati socioculturali altrimenti nascosti[236].

Le donne protagoniste dei film analizzati non si limitano a fuggire dallo spazio normativo: lo reinventano, lo sabotano, lo abitano 'a modo loro'. Non sono resistenti, ma «affermative».

La volontà si manifesta nell'ostinazione con cui certe soggettività si rifiutano di essere addomesticate dai codici spaziali del patriarcato. Il loro camminare, la loro stasi, le traiettorie che tracciano sono atti poetici e politici. La spazialità volontaria non si limita a riscrivere il luogo: essa riscrive il soggetto che lo attraversa.

Dinanzi alla fissità di percorsi predeterminati e prescritti da categorie cristallizzate di genere, razza e sessualità, emerge la finalità ultima che ispira i due lavori di ricerca: rinvenire, oltre la superficie della diegesi e negli interstizi della messa in scena cinematografica, delle 'micro-storie' di resistenza, una modalità tutta femminile di abitazione fluida, piena e 'incarnata' di spazi spesso inospitali,

[236] M. Ceuterick, *Affirmative Aesthetics and Wilful Women: Gender, Space and Mobility in Contemporary Cinema*, p. 24.

procedimento che in un certo qual modo segna uno sviluppo e una potenziale evoluzione della volontà di denuncia tipica della più tradizionale *Feminist Film Theory*.

Tale scelta di campo implica delle fondamentali conseguenze sul piano metodologico, che danno forma e sostanza ai due lavori in esame. Il superamento di un'analisi filmica focalizzata sugli elementi diegetici e narrativi più immediati ed evidenti, per esplorare quegli aspetti estetici ed espressivi che eloquentemente veicolano la peculiare tonalità affettiva del film e il suo significato ultimo, si traducono in un viaggio immersivo entro una filmografia – necessariamente esigua – di opere filmiche che rivelino modalità inedite e affermative di abitare il mondo, celate dietro una situazione di apparente costrizione e immobilismo.

A completare questo panorama teorico interviene il lavoro di Natalie Fullwood, *Cinema, Gender, and Everyday Space: Comedy, Italian Style*[237], che propone un'analisi innovativa della commedia all'italiana attraverso la lente della spazialità quotidiana e della costruzione culturale dell'identità di genere.

L'opera si colloca a cavallo tra *Film Studies* e *Italian Studies*, ma si nutre anche di riferimenti teorici provenienti dalla geografia culturale e femminista, dalla sociologia del consumo e dalla storia culturale del secondo dopoguerra.

L'obiettivo dichiarato di Fullwood è duplice: da un lato, analizzare come il cinema italiano popolare degli anni del *boom* economico abbia modellato e rappresentato gli spazi della modernità, dall'altro, mostrare come tali spazi siano inscindibilmente legati alla costruzione di identità di genere – soprattutto maschili – in un momento di intensa trasformazione sociale.

L'aspetto più originale del volume è proprio l'attenzione che Fullwood dedica a una serie di spazi della quotidianità – la spiaggia, la discoteca, l'ufficio, l'automobile e la cucina – intesi come luoghi emblematici della modernizzazione italiana e della sua messa in scena mediatica.

La scelta di concentrarsi su questi spazi, piuttosto che sulle grandi narrazioni o sui film canonici della commedia all'italiana, consente all'autrice di costruire un'analisi comparativa e stratificata, capace di cogliere ricorrenze, discontinuità e tensioni interne al genere, a partire da un campione di analisi di 150 film prodotti tra il 1958 e il 1970.

L'approccio metodologico è dichiaratamente tematico e segmentale, declinandosi in un'analisi di sequenze e scene ambientate in determinati spazi – sul modello delle 'cellule spettacolari autonome'

[237] N. Fullwood, *Cinema, Gender, and Everyday Space: Comedy, Italian Style*, op. cit.

di Paolo Noto[238] – e osservando come la loro rappresentazione visiva e narrativa partecipi alla costruzione dei ruoli sessuali. Questa attenzione alla serialità degli spazi, intesi come 'moduli ricorrenti', consente all'autrice di individuare, in relazione al *gender*, stereotipi iconografici e ricorrenze estetiche e linguistiche che attraversano l'intero genere.

Di notevole spessore analitico è anche un testo di recente pubblicazione, *Wandering women. Urban Ecologies of Italian Feminist Filmmaking*[239] di Laura Di Bianco, che intreccia prospettive femministe ed ecocritiche attraverso le categorie dell'autorialità femminile nel contesto dell'Antropocene[240].

La monografia si articola in cinque capitoli, ciascuno dei quali dedicato all'opera di una o più registe del cinema italiano contemporaneo, intervallati da brevi inserti intitolati *fegatelli* – termine tratto dal gergo cinematografico italiano per designare brevi sequenze di raccordo – con delle digressioni analitiche che ampliano il ventaglio delle opere esaminate e suggeriscono ulteriori percorsi di ricerca.

L'organizzazione testuale riflette la tematica del nomadismo che attraversa l'intera opera, adottando una struttura aperta e mobile, coerente con l'oggetto d'indagine.

Il filo rosso che lega le analisi è rappresentato dalla figura della donna errante – *flâneuse*, camminatrice urbana, soggetto in movimento – e dalle modalità con cui tale figura viene rappresentata come soggetto ai margini di un paesaggio alienante, in cerca di un qualche senso di appartenenza comunitaria. L'autrice individua nel gesto del camminare un vero e proprio atto estetico, politico ed ecologico, capace di intersecare la spazialità urbana, le soggettività di genere e i processi di disgregazione e rigenerazione ambientale.

Le donne che errano nei margini delle città italiane tracciano controgeografie affettive, temporanee, che sfuggono alla razionalità cartesiana dell'urbanistica patriarcale. L'erranza è metodo e metafora: un modo di conoscere e un modo di resistere, una presenza ostinata nei vuoti del potere, dove il camminare non è fuga ma riappropriazione concreta del paesaggio urbano.

Accanto a tali testi seminali sul tema di ricerca, si è cercato di elaborare una mappa interpretativa della più pertinente letteratura di riferimento, che, lungi dall'essere rigida o esclusiva, potesse

---

[238] Come spiega Fullwood « Noto has argued that Italian films in these years were characterized by a series of narrative "attractions"—especially comic sketches or musical numbers—which circulated from film to film. As he puts it, "In these films the narrative is largely a pretext to combine individual cinematic units [cellule spettacolari autonome], which could be assembled together as a series of modules and could be reused from one film to another"», N. Fullwood, *Cinema, Gender, and Everyday Space: Comedy, Italian Style*, op. cit., p. 9.

[239] L. Di Bianco, *Wandering women. Urban Ecologies of Italian Feminist Filmmaking*, Indiana University Press, Bloomington 2023.

[240] Per un inquadramento del periodo dell'Antropocene in relazione al cinema, si veda J. Fay, *Inhospitable World. Cinema in the Time of the Anthropocene*, Oxford University Press, New York 2018.

piuttosto rappresentare uno strumento utile a cogliere le traiettorie entro cui si muove la riflessione critica contemporanea.

Esaminando questo panorama bibliografico, si coglie una tendenza ricorrente alla focalizzazione su una delle tre dimensioni concettuali chiamate in causa – la spazialità, la soggettività di genere, o aspetti più peculiari della storia e della teoria del cinema – assumendola come categoria interpretativa privilegiata per leggere le articolazioni tra e con le altre.

Una prospettiva critica che enfatizza l'aspetto spaziale ha dato origine a una serie di lavori di ricerca che ne esplorano diverse dimensioni di scala, dal microcosmo dell'ambiente domestico della sfera intima, «del nostro angolo di mondo» che è la casa[241], all'introduzione della categoria del *gender* nel già ricco filone di studi sulle grandi architetture dello spazio urbano, fino agli studi di ampio respiro geografico, come il già citato *Atlante delle emozioni* di Giuliana Bruno.

Particolarmente degno di nota per quanto concerne lo spazio domestico è il già citato volume *Film and Domestic Space: Architectures, Representations, Dispositif*[242]a cura di Stefano Baschiera e Miriam De Rosa.

Alla stessa area tematica, nell'ambito dei *Visual Studies* la sezione 'Smarginature' della rivista 'Arabeschi' (21/2023) ha dedicato un *focus* specifico, con una raccolta dei saggi derivanti dal Forum Annuale delle Studiose di Cinema e Audiovisivi dell'Università di Sassari - FAScinA 2022, dal titolo *«Ho ucciso l'angelo del focolare». Lo spazio domestico e la libertà ritrovata.*

Merita di essere richiamata, in quanto particolarmente suggestiva, la cornice introduttiva alla galleria di saggi:

> Se per le donne la casa è tradizionalmente luogo di segregazione e separazione dalla cosa pubblica, in questa indagine dedicata alle forme audiovisive dello spazio domestico si rivela anche cornice per nuovi intendimenti, gesti di resistenza e atti di ribellione, tessitura di relazioni proibite e impreviste, cura che si trasforma in rete di relazione con altre e altri, in luogo di elaborazione e costruzione di modelli alternativi di socialità e di rappresentazione. Insospettabile luogo del divenire, lo spazio domestico assume i tratti di un laboratorio femminile dove si affinano pratiche e pensiero. Il cinema e l'audiovisivo ci consegnano in molteplici modi questa dimensione creativa: attraverso le narrazioni (dentro e fuori dal canone); le rappresentazioni divistiche e spettatoriali; le pratiche cine e video sperimentali e quelle in bilico tra le arti (performance, fotografia, installazioni). Con un approccio interdisciplinare e transnazionale, intrecciando diverse prospettive metodologiche – Film Studies, Production Studies, Performance Studies, Visual Culture, Arti visive e Fotografia – questa galleria ripercorre le stanze di una «casa delle donne» liberata dal fantasma dell'angelo del focolare[243].

---

[241] G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, Presse Universitaire de France, 1957, trad. it. di E. Catalano, *La poetica dello spazio*, Edizioni Dedalo, Bari 1975, p. 32.

[242] S. Baschiera, M. De Rosa (Eds.), *Film and Domestic Space: Architectures, Representations, Dispositif*, op. cit.

[243] Consultabile all'indirizzo http://www.arabeschi.it/collection/ho-ucciso-langelo-del-focolare/#ho-ucciso-langelo-del-focolare (ultima consultazione: 29/01/2025).

Ancora in relazione alla dimensione domestica e quotidiana, il volume di Kathrin Ackermann e Susanne Winter, *Spazio domestico e spazio quotidiano nella letteratura e nel cinema dall'Ottocento ad oggi*[244], interamente dedicato alla rappresentazione dello spazio della casa fra letteratura, teatro e cinema, raccoglie le relazioni presentate al Convegno AIPI su "L'Italia e le arti. Lingua e letteratura a dialogo con arte, musica e spettacolo" (Salisburgo, 2012) nella sezione "Lo spazio domestico tra letteratura e arte".

Superando i confini dello spazio domestico, la riflessione si allarga a una dimensione urbanistica più estesa, la dimensione della metropoli e delle sue architetture e geografie simboliche.

Un esempio paradigmatico è rappresentato dal volume *Skyscraper Cinema: Architecture and Gender in American Film*[245], nel quale Merrill Schleier ricostruisce l'iconografia del grattacielo come artefatto culturale e dispositivo ideologico di genere nel cinema americano del Ventesimo secolo, un luogo ideologico dove si condensano tensioni sociali e trasformazioni storiche, simbolo fallico del potere capitalista e della modernità, ma anche spazio di rinegoziazione delle gerarchie di genere, razza e classe.

Espandendosi verso le grandi geografie, l'opera di Giuliana Bruno rappresenta un momento imprescindibile nella teorizzazione della spazialità filmica da una prospettiva femminista.

Adottando la categoria analitica del *gender,* un testo di riferimento fondamentale è *Lesbianism, Cinema and Space: The Sexual Life of the Apartments*[246] di Lee Wallace, nel quale l'appartamento – attraverso pareti, porte, luci, finestre, in tutta la sua materialità – diventa il dispositivo attraverso cui l'autore indaga i modi in cui il desiderio lesbico è codificato nel cinema, dimostrando come esso possa agire tanto come contenitore dell'identità lesbica quanto come suo nascondiglio o terreno di conflitto.

Infine, ponendosi nel solco dei film «in costume» contemporanei, Julianne Pidduck, con l'opera *Contemporary Costume Film: Space, Place and the Past*[247], offre una lettura attenta della relazione tra spazio, *gender* e memoria storica nel cinema anglosassone degli anni Novanta e dei primi anni del Duemila. Con un approccio a cavallo tra *Cultural Studies* e *Feminist Film Studies*, il lavoro di Pidduck

---

[244] Cfr. K. Ackermann e S. Winter (a cura di), *Spazio domestico e spazio quotidiano nella letteratura e nel cinema dall'Ottocento ad oggi*, op. cit.

[245] Cfr. M. Schleier, *Skyscraper Cinema: Architecture and Gender in American Film*, University of Minnesota Press, Minneapolis/London 2009. Nella sezione introduttiva (pp. viii-xviii) l'autrice offre un'estesa ricognizione bibliografica sulla formazione di una convergenza sempre più marcata tra architettura e cnema lungo il ventennio che, a partire dal 1986, con il testo *Designing Dreams* di Donald Albrecht, ha visto formarsi una filmografia di analisi sempre più consistente sul rapporto tra spazio urbano e spazio cinematografico.

[246] L. Wallace, *Lesbianism, Cinema and Space: the Sexual Life of the Apartments*, Routledge, New York 2008.

[247] J. Pidduck, *Contemporary Costume Film: Space, Place and the Past,* British Film Institute, London 2004.

mira a decostruire le dinamiche ideologiche e affettive che regolano il rapporto tra lo spettatore contemporaneo e la rappresentazione del passato. Il volume si propone innanzitutto di interrogare il modo in cui i film «in costume» mobilitino lo spazio e il paesaggio per costruire un'immagine del passato tanto seduttiva quanto ideologicamente carica. L'autrice sostiene che questi film non siano semplici ricostruzioni storiche, bensì operazioni culturali complesse, in cui il passato viene filtrato attraverso sensibilità estetiche contemporanee e orientamenti affettivi che riflettono desideri, inquietudini e fantasie collettive. Un aspetto centrale del volume è l'attenzione alla spazialità, intesa non come semplice ambientazione scenografica, ma come dispositivo culturale attraverso cui si costruisce il senso del tempo, del corpo e dell'identità.

Pidduck mostra come lo spazio sia spesso organizzato attorno a una dialettica tra interno ed esterno, tra paesaggio rurale idealizzato e spazio domestico regolato da norme di classe e di genere. In questo contesto, il corpo femminile emerge come mediatore sensibile tra il soggetto spettatoriale e la messa in scena del passato. Abbigliamento, postura, movimento e disposizione nello spazio diventano pratiche di significazione attraverso cui il femminile è inscritto nel tempo storico e reso fruibile per lo sguardo contemporaneo.

Questo percorso critico dimostra come la spazialità filmica non sia mai neutra. Ogni inquadratura è orientata, ogni edificio è ideologico, ogni geografia è attraversata da vettori di potere.

L'indagine accademica ha reso visibile la natura profondamente performativa dello spazio, e il modo in cui le soggettività femminili – nella loro pluralità e instabilità – lo abitano, lo sabotano, lo riscrivono.

Capitolo II

Temporalità sospese

2.1. Cinema e crisi pandemica: tra tracollo economico e nuovi scenari espressivi

Le sale cinematografiche immerse nel buio, vuote e silenziose, sono divenute uno dei simboli più eloquenti della pandemia da Covid-19.

Nel 2020, per la prima volta nella storia moderna, il rituale collettivo della proiezione in sala è stato sospeso a livello globale, con schermi spenti dietro porte chiuse, festival cancellati o trasferiti *online*, set bloccati. Un lungo periodo di crisi dell'industria cinematografica – dilatato fino ai primi mesi del 2021 – che Alessandro Rossi descrive efficacemente come l'anno del «cinema senza cinema»[248], sottolineando come lo stato emergenziale del cinema si sia trasformato in norma, e abbia segnato un nuovo scenario di ridimensionamento del ruolo della sala a favore dello *streaming.*

Al contempo, cinema e televisione hanno assunto un ruolo centrale nell'elaborazione dell'esperienza pandemica, fornendo sia evasione dall'angoscia quotidiana sia riflessione sul trauma collettivo in atto.

Questa simultanea crisi e centralità del *medium* audiovisivo costituisce il paradosso fondamentale del 'cinema pandemico', definito da Heike Mißler e Amanda D. Giammanco «a boon and a burden for television and film», specificando che «on the one hand, lockdowns, social distancing orders, and other protective measures presented unprecedented challenges for the film and television industries. On the other hand, the very same measures kept large swathes of the population inside their homes, thus creating an increased demand for on-screen entertainment»[249].

La crisi pandemica sembra aver agito come uno specchio deformante e al tempo stesso come un acceleratore di processi già latenti nel sistema mediale[250].

---

[248] A. Rossi, *Considerazioni sul cinema pandemico*, in 'Il Mulino', 27/05/2021, https://www.rivistailmulino.it/a/considerazioni-sul-cinema-pandemico (consultato in data 7/1/2025). Rossi aggiunge «Sembra una banalità, ma con ogni probabilità, e magari con regole più precise, ciò apre un nuovo scenario dove lo stato emergenziale si tramuterà in norma, con il conseguente ridimensionamento del ruolo della sala cinematografica come spazio della première del film e con lo sdoganamento di pellicole in uscita esclusiva su piattaforme online, seguendo il sentiero già aperto negli scorsi anni, tra molte polemiche, dai grandi festival internazionali».

[249] V. Bernardi, A. D. Giammanco, H. Mißler (Eds.), *Covid-19 in Film and Television. Watching the Pandemic*, Routledge, New York 2025, p. 11.

[250] A. Rossi, *Considerazioni sul cinema pandemico*, in 'Il Mulino', 27/05/2021, https://www.rivistailmulino.it/a/considerazioni-sul-cinema-pandemico (consultato in data 7/1/2025).

Da un lato, le restrizioni sanitarie hanno imposto cambiamenti senza precedenti alle pratiche produttive e distributive, quando, nel mese di marzo del 2020, il diffondersi del contagio costrinse alla chiusura immediata di set e *Studios* hollywoodiani, interrompendo lavorazioni in corso e mettendo in pausa l'intera macchina produttiva[251], mentre in Europa e in Italia la chiusura dei cinema e il collasso del circuito tradizionale hanno innescato dibattiti serrati sulle strategie di sopravvivenza e sull'opportunità di attendere la riapertura delle sale o, piuttosto, compiere una scelta di campo volta a privilegiare la soluzione del *direct-to-stream*[252].

Dall'altro, il Covid-19 si è imposto come materia narrativa, divenendo un dispositivo discorsivo attraverso cui il cinema e la serialità televisiva contemporanei hanno interrogato la condizione umana nel tempo della crisi. Diversi prodotti culturali hanno integrato esplicitamente l'esperienza pandemica nelle proprie trame, affrontandone le ripercussioni psicologiche, sociali ed emotive, oppure collocandola sullo sfondo come dispositivo distopico o scenario post-apocalittico[253].

Un caso emblematico e piuttosto singolare, come osserva Julia Echeverría[254], è stata la riscoperta del film *Contagion* di Steven Soderbergh – uno dei film più visti in *streaming* a livello mondiale nel marzo 2020, nonostante la tiepida ricezione al momento della sua uscita nel 2011[255] – che attraverso il ricorso alla consulenza di diversi esperti scientifici, ha ricostruito l'andamento epidemiologico dello

---

[251] Cfr. K. Fortmueller, *Hollywood Shutdown. Production, Distribution and Exhibition in the Time of Covid*, University of Texas Press, Austin 2021, pp. 1-3. Fortmueller esamina come la pandemia abbia influenzato i meccanismi della produzione cinematografica e televisiva, analizzando scelte compiute dagli S*tudios* e da tutti gli attori implicati nella filiera produttiva e distributiva durante i primi nove mesi del 2020, con una visione prospettica sulle nuove pratiche hollywoodiane nel ventunesimo secolo.

[252] Cfr. M. Cucco, *COVID e industria del cinema in Italia. Una cronistoria critica***,** in 'L'Avventura -International Journal of Italian Film and Media Landscapes', 7(2), 2021, pp. 209-226.
L'autore documenta mese per mese le decisioni dei vari attori della filiera cinematografica italiana nel periodo marzo-dicembre 2020, con particolare attenzione al dilemma tra aspettare la riapertura delle sale e l'optare per soluzioni *direct-to-streaming*. Nelle conclusioni, Cucco osserva «la pandemia non ha rivoluzionato l'industria del cinema ma ne ha accelerato alcune tendenze, su tutte l'affermazione dei servizi *on-demand* e la sperimentazione dei percorsi di circolazione. Volendo individuare due possibili e auspicabili parole chiave per un futuro post-pandemico contrassegnato da un desiderio di rilancio più che di restauro (Cicerchia 2020), queste potrebbero essere flessibilità e cooperazione. Flessibilità nel gestire il film valorizzandone sul mercato la natura prototipale in una misura che ad oggi le stesse sale non sono riuscite a garantire; cooperazione con i soggetti nuovi della filiera oramai saldamente radicati nel sistema, ovvero le piattaforme. Per quanto queste ultime possano ancora esercitare un effetto destabilizzante, le risorse di cui dispongono, l'interesse che nutrono per (o il bisogno che hanno di) storie locali e la visibilità internazionale che garantiscono sono elementi sufficienti per superare forme di sospetto o antagonismo e instaurare un dialogo proficuo».

[253] Si veda, a questo proposito, il saggio M. Lino, *Post-Apocalypse Now. Cinema and Zombie Series as a Pre-mediation of Contagion: Spaces, Media and Lockdowns*, in 'Between', 11(22), 2021, pp. 114-138, nel quale l'autore pone a confronto il repertorio tematico e iconografico dell'immaginario zombie con la realtà esperienziale della pandemia e la sua mediatizzazione.

[254] J. Echeverría, *Epidemic Cinema, the Rise of a Genre*, Routledge, London/NewYork 2024, pp. 10-11.

[255] Cfr. K. C. Moore, *Readapting Pandemic Premediation and Propaganda: Soderbergh's Contagion amid COVID-19*, in 'Arts' 9 (4), 2020, p. 112; M. Slugan, *Pandemic (Movies): A Pragmatic Analysis of a Nascent Genre*, in 'Quarterly Review of Film and Video', 39 (4), 2022, pp. 890–918.

scoppio della crisi pandemica con una tale vividezza e aderenza ai fatti in seguito verificatisi, da costituire un chiaro esempio di 'preveggenza narrativa'.

Più in generale, in tutte le sue rappresentazioni, la pandemia non è solo una cornice temporale o una contingenza tematica, ma si fa vera e propria forma simbolica attraverso cui si articolano riflessioni sull'isolamento, la sospensione del tempo, la vulnerabilità e l'intimità forzata.

Come osservano Heike Mißler e Amanda D. Giammanco

> In the course of 2020, when it became clear that the virus was an obstinate presence, television writers and producers faced the decision of whether or how to incorporate this new reality into their storylines. For many, this decision constituted a dilemma: What did audiences want? Did they want escapism, or did they want their everyday lives reflected in those of their television heroes? Would these storylines offer viewers a safe way of confronting the challenges Covid-19 has brought upon everyone, or would they appear tasteless or traumatic to those who have lost their jobs or even loved ones due to the pandemic? Could TV series and films do their part in educating audiences about the virus, or would this be considered patronizing?
> Some television shows opted to include Covid-19 story arcs, especially in genres where it appears almost unavoidable, such as medical drama (e.g., *Grey's Anatomy*, *The Resident*, *The Good Doctor*, *Station 19*, and *Chicago Med*). Other shows decided to skip ahead to a post-pandemic world or to create a virus-free parallel universe (e.g., *Mom*, *The Neighbourhood*, and *Call Me Kat*) or to address the pandemic indirectly through mask-wearing characters, or side- and backstories (e.g., *NCIS New Orleans*, *Bull*, *This Is Us*, *Black-ish, 9–1–1*, etc.)[256].

In parallelo il pubblico – privato dell'esperienza comunitaria in sala – ha sviluppato nuove modalità di fruizione e di interazione: dalle maratone di *streaming* domestico, ai *watch-party* virtuali, innescando una profonda ristrutturazione delle modalità di esperienza dello spazio e favorendo una crescente intersezione tra ambienti fisici e virtuali.

In questo contesto, *i social media* e le piattaforme digitali hanno svolto un ruolo centrale nella ridefinizione delle pratiche di socializzazione, che hanno oltrepassato la dimensione individuale dell'interazione con uno schermo per assumere forme collettive e condivise. Come evidenziato dallo studio di Jihyun Kim[257], citato in *Covid-19 in Film and Television. Watching the Pandemic*[258], durante il periodo pandemico diverse tipologie di *social media* sono state impiegate per favorire forme di visione collettiva della televisione, attraverso strumenti come Netflix Party, Houseparty o Zoom, con l'obiettivo di compensare la distanza fisica tra gli utenti. Lo studio mostra come queste pratiche di *social TV viewing* abbiano generato esperienze percepite come appaganti e socialmente significative,

---

[256] V. Bernardi, A. D. Giammanco, H. Mißler (Eds.), *Covid-19 in Film and Television. Watching the Pandemic*, op. cit., p. 15.
[257] J. Kim *et al.*, *Social TV viewing during the COVID-19 lockdown: The mediating role of social presence,* in 'Technology in Society', Vol. 67, 2021.
[258] V. Bernardi, A. D. Giammanco, H. Mißler (Eds.), *Covid-19 in Film and Television. Watching the Pandemic*, op. cit., p. 17.

al punto che non si riscontrano differenze sostanziali tra la visione condivisa mediata digitalmente e quella in presenza.

Tali risultati suggeriscono l'emergere di una spazialità relazionale e affettiva che, pur svincolata dalla prossimità fisica, mantiene intatte – o addirittura re-immagina – le modalità di copresenza e partecipazione comunitaria.

Il presente paragrafo esplora criticamente le trasformazioni del cinema – e, marginalmente, quelle del mezzo televisivo – durante la pandemia di Covid-19, con una particolare enfasi sulla dimensione estetico-narrativa delle narrazioni pandemiche. In primo luogo, verranno esaminate le modalità con le quali l'emergenza sanitaria è stata rappresentata sullo schermo, tra esigenze di realismo documentario e ricorso a codici di genere, per dare forma all'indicibile.

Successivamente verrà analizzata l'esperienza spettatoriale nell'era del distanziamento sociale, esaminando quali strategie di ricezione e partecipazione sono emerse quando le platee reali si sono trasferite nello spazio virtuale.

La mole di prodotti culturali generati in risposta alla pandemia di Covid-19 è stata tale da rendere necessario lo sforzo sistematico di documentare la proliferazione narrativa scaturita dall'evento pandemico. In questo contesto si inserisce il *Corona Fictions Database*[259], una risorsa bibliografica aggiornata regolarmente che si propone di censire la fiction prodotta a seguito della crisi pandemica.

Nel suo *Epidemic Cinema: The Rise of a Genre*[260], Julia Echeverría elabora un'intuizione tanto originale quanto urgente, ossia che l'epidemia, lungi dall'essere solo un contenuto narrativo, è un dispositivo estetico e politico attraverso cui il cinema codifica paure collettive, tensioni biopolitiche e complessi mutamenti affettivi.

L'obiettivo del lavoro della studiosa è proprio quello di

> define and provide a systematic look into the emerging 'epidemic film genre'. Epidemic Cinema aims to explore the main stylistic, thematic and narrative conventions of this nascent genre while acknowledging the challenges and complexities associated with categorising movies. As film genre theorists have consistently sustained, genres are abstract systems composed of artificial sets of conventions which individual films may take, mix and, in the process, transform, giving way to new hybrid ones[261].

---

[259] Cfr. https://www.tugraz.at/projekte/cofi/scientific-output/corona-fictions-database (consultato in data 22/01/2025).
La descrizione introduttiva al progetto recita « The Corona Fictions Database (cf. Hobisch/Völkl/Obermayr 2021-) is an essential part of the research project *Corona Fictions. On Viral Narratives in Times of Pandemics* funded by the Austrian Science Fund FWF (P 34571-G). The team members are Elisabeth Hobisch, Yvonne Völkl (project leader), Julia Obermayr, Tommaso Meozzi, Albert Göschl and Daniel Milkovits».

[260] J. Echeverría, *Epidemic Cinema, the Rise of a Genre*, op. cit.

[261] Ivi, p. 11.

La tesi centrale del volume è che l'*epidemic cinema* costituisca non un sottogenere del *disaster movie*, bensì una forma espressiva autonoma e complessa, capace di articolare una riflessione stratificata sulla vulnerabilità del corpo sociale, la sorveglianza, l'alterità e le soglie dell'umano.

Il volume ricostruisce una genealogia critica del genere – delle sue estetiche visive, come anche delle forme di soggettività e reazioni emozionali che emergono nel e attraverso il contagio – che parte dal cinema delle origini fino alla contemporaneità, intrecciando teorie di biopolitica, estetica del contagio, filosofia della crisi e teoria dell'immagine. In tal senso, Echeverría rifiuta letture riduttive o sociologiche del cinema pandemico e propone invece una lettura sintomatica, in cui i film non rappresentano l'epidemia, ma la mettono in scena come 'forma di pensiero incarnato'.

Come osserva la studiosa[262], le malattie infettive costituiscono un fertile terreno simbolico attraverso cui la cultura popolare elabora le paure collettive legate a rischi sempre più impalpabili e dislocati. La loro efficacia figurativa risiede proprio nella specificità del virus: un'entità invisibile, mutevole, invasiva e in grado di replicarsi senza sosta. Queste caratteristiche rendono il virus un perfetto catalizzatore narrativo, capace di attraversare i codici linguistici e visivi, contaminando media e rappresentazioni. Le narrazioni epidemiche si costruiscono su una tensione costante fra minaccia globale e dimensione intima, fra gestione sanitaria collettiva e vulnerabilità del corpo singolo, fra connessioni planetarie e istanze di chiusura territoriale. Il virus, in quanto entità che penetra, infetta e marchia i corpi, si impone *nemico invisibile* per la finzione cinematografica, potendo potenzialmente caricarsi di qualsiasi valore simbolico e metaforico.

Nell'immaginario collettivo contemporaneo l'agente patogeno viene frequentemente sovraccaricato di significati che eccedono la sfera biomedica, venendo associato a fenomeni percepiti come altrettanto destabilizzanti e transnazionali: il terrorismo[263], la migrazione[264], le reti informatiche[265], le crisi finanziarie[266], fino a rappresentare emblematicamente l'intero paradigma della globalizzazione[267].

---

[262] Ivi, pp. 10-22.
[263] Cfr. R. Mayer, *Virus Discourse: The Rhetoric of Threat and Terrorism in the Biothriller*, in 'Cultural Critique' 66 (*Spring*), 2007, pp. 1-20.
[264] Cfr. A. M. Kraut, *Silent Travelers: Germs, Genes, and the Immigrant Menace*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1994.
[265] Cfr. J. Parikka, *Digital Contagions: A Media Archeology of Computer Viruses*, Peter Lang, New York 2007.
[266] R. W., Kolb (Ed.), *Financial Contagion: The Viral Threat to the Wealth of Nations,* Wiley, Hoboken 2011.
[267] S. Kippax, S. Niamh, *Infectious Disease and Globalization,* in B. S. Turner (Ed.), *The Routledge International Handbook of Globalization Studies*, Routledge, London 2010, pp. 205-226.

Tali processi globali vengono percepiti come vettori materiali del contagio – attraverso armi biologiche, flussi migratori, o reti digitali –, fino a divenire quasi la rappresentazione simbolica di un'infezione sistemica, di un'alterazione dell'ordine costituito.

In questa sovrapposizione, il virus perde i suoi connotati strettamente biologici per assurgere a figura simbolica del rischio diffuso e dell'intrusione invisibile, e in questa equazione, la viralità diventa il principio che governa tanto la circolazione delle merci e dei corpi, quanto quella delle emozioni, delle paure, delle ideologie.

Nelle modalità stesse con cui attraversano e dissolvono i confini, i virus inscrivono l'individuo in un corpo collettivo che si configura, paradossalmente, come insieme salvifico e potenzialmente distruttivo, una comunità che non è scelta, ma subìta, e che può trasformarsi, nella rappresentazione culturale, da spazio di solidarietà a luogo dell'invasione.

La forza evocativa di queste metafore consente alle 'narrazioni epidemiche' di canalizzare forme di ansia collettiva che si esprimono attraverso identificazioni spesso stigmatizzanti, tali da trasformare l'*altro* – il migrante, il terrorista, le reti digitali e finanziarie – in minaccia virale.

Proprio la crescente interconnessione planetaria, dunque, unita alla percezione dei suoi pericoli latenti, determina il moltiplicarsi delle storie di contagio nell'epoca attuale.

Echeverría affronta in via preliminare anche la questione definitoria del 'cinema epidemico', individuando uno dei suoi tratti distintivi nella centralità di una malattia contagiosa – reale o immaginaria – che agisce da motore narrativo e dispositivo tematico. Il genere non si limita a rappresentare virus, ma include un'ampia gamma di agenti patogeni, come batteri, funghi e parassiti, ciascuno dei quali consente specifiche figurazioni visive e simboliche dell'invasione corporea e sociale, delle quali l'autrice prefigura un aumento futuro per via del fenomeno della resistenza antibiotica. Tra i vari agenti patogeni, i virus destano le più macabre fantasie apocalittiche per una serie di motivazioni: in quanto più piccoli dei microbi, capaci di introdurre del materiale genetico all'interno delle cellule umane – riuscendo a 'ingannare', come nel caso di virus intelligenti quali l'HIV, l'organismo umano –, e infine poiché l'unica misura efficace per debellarli consiste nella vaccinazione, spesso resa impraticabile per la velocità alla quale il virus si riproduce e muta forma, come accaduto proprio nel caso della sindrome respiratoria da SARS-CoV-1.

Come osserva la studiosa,

> These concepts – invisibility, liminality between life and death, dependence on living organisms for survival, mimesis and camouflage against the immune system, intracellular replication, mutation and resistance to treatment – are traits that are exploited by the epidemic film genre, sometimes metaphorically

> and other times metonymically, as in the case of the zombie monster, which stands as a walking embodiment of a virus[268].

Echeverría ribadisce che tale filone cinematografico è riconducibile fino agli albori del cinema, venendo spesso sussunto, prima degli anni Duemila, entro i *disaster movie cycles* o semplicisticamente la fantascienza, riflettendo – rileva la studiosa – una tendenza critica a privilegiare le etichette canoniche, spesso a discapito del riconoscimento delle caratteristiche distintive delle narrazioni virali.

Mentre a partire dalla metà degli anni Novanta il diffondersi di epidemie come Ebola e AIDS segnano un cambio di paradigma nella rappresentazione delle epidemie globali – *Outbreak* (Wolfgang Petersen, 1995) costituisce un punto di riferimento fondamentale per questo nuovo immaginario – è nei primi anni Duemila che il tropo del virus assume una centralità inedita, spesso veicolata attraverso la figura dello zombie. Non più solo metafora dell'alienazione o del consumismo, lo zombie viene ora associato in modo diretto alla trasmissione virale, diventando il corpo simbolico della paura del contagio globale.

Tuttavia, anche in questo caso, tale associazione non viene, come mette in luce Echeverría[269], adeguatamente espressa e riconosciuta dalla ricerca accademica.

L'affinità concettuale tra fenomeni virali e *zombie genre* viene messa eloquentemente in luce da Mirko Lino

> Le immagini circolate durante il lockdown appaiono allestite "cinematograficamente", ovvero sembrano vivificare una serie di tropi visivi già sceneggiati in trame survivaliste e post-apocalittiche. Diversi motivi del cinema e della serialità zombie – l'idealizzazione di una minaccia esterna; la presenza dell'"ultimo uomo"; la centralità del rifugio sicuro – hanno trovato una loro inaspettata traduzione nella realtà della chiusura sociale e nell'emergenza sanitaria, nella delimitazione degli spazi aperti e nella costruzione simbolica del perimetro domestico come dimensione sicura. Il ricorso ai codici filmici allude alla urgenza collettiva di "sacralizzare" alcuni momenti dell'esperienza del lockdown, favorendone la sedimentazione nella memoria collettiva tramite immagini che intrecciano delle corrispondenze visuali con quelle del cinema e della serialità. In questa direzione, la fiction zombie diviene pensabile allora come una riserva di immagini in grado di pre-mediare lo shock dell'incertezza di un presente destabilizzato e scosso dalla pandemia[270].

---

[268] J. Echeverría, *Epidemic Cinema, the Rise of a Genre*, op. cit., p. 14.
[269] Ivi, p. 15.
[270] M. Lino, *Post-Apocalypse Now. Cinema and Zombie Series as a Pre-mediation of Contagion: Spaces, Media and Lockdowns*, op. cit., p. 115.

In accordo con quanto espresso da Martin Rogers[271] in relazione alla collocazione di *28 Days Later* (Danny Boyle, 2002) all'interno di un genere 'ibrido' tra fantascienza e horror, che può essere esplorato e discusso proprio attraverso un'interpretazione in chiave 'virale', Echeverría sottolinea come il ricorso teorico a tassonomie come il *zombie horror subgenre* e la fantascienza può solo oscurare e offuscare il peso centrale e la duttilità del tropo del virus.

Le narrazioni del contagio si configurano come un dispositivo narrativo trasversale che attraversa una molteplicità di generi cinematografici, dal documentario ai *road-movies*, dall'horror alla fantascienza postapocalittica, fino ad arrivare ai *COVID-films*.

Nonostante le differenze stilistiche, produttive e tematiche tra questi film, il motivo virale emerge come elemento centrale e ricorrente, confermando la sua funzione strutturante all'interno delle trame. Questa eterogeneità formale suggerisce la necessità di considerare le narrazioni epidemiche come un campo discorsivo autonomo, la cui coerenza tematica supera le classificazioni di genere tradizionali.

Una più marcato sforzo definitorio del genere si riscontra dopo lo scoppio della pandemia di COVID-19, in una serie di lavori accademici[272] tra i quali la studiosa cita il saggio di Mario Slugan *Pandemic (Movies): A Pragmatic Analysis of a Nascent Genre*[273] come uno dei primi ad utilizzare intenzionalmente la parola *genre* in relazione a questa tipologia di film.

Slugan applica allo studio di questo genere 'nascente' l'approccio pragmatico derivante dalla teoria dei generi cinematografici di Rick Altman[274] – analizzando il ruolo che produttori, distributori, esercenti, pubblico e critica svolgono nella formazione, definizione ed evoluzione di un genere – concludendo che, soprattutto dopo marzo 2020, il nome più accettato e popolare per riferirsi a questo gruppo di film sia *pandemic movies*.

Colpisce, in modo quasi paradossale, come rilevato da Echeverría[275,] l'impasse terminologica che accompagna i testi appartenenti al genere – di volta in volta definiti come '*virus narratives*', '*biothrillers*', '*disease narratives*', '*plague narratives*' – quasi a riprova della natura sfuggente del genere stesso.

---

[271] M. Rogers, *Hybridity and Post-Human Anxiety in 28 Days Later*, in S. McIntosh, M. Leverette (Ed.), *Zombie Culture: Autopsies of the Living Dead*', Lanham, Scarecrow 2008, pp. 119-133.
[272] J. Echeverría, *Epidemic Cinema, the Rise of a Genre*, op. cit., p. 17.
[273] M. Slugan, *Pandemic (Movies): A Pragmatic Analysis of a Nascent Genre*, in 'Quarterly Review of Film and Video', 39 (4), 2022, pp. 890-918.
[274] Cfr. R. Altman, *Film/Genre*, Bloomsbury, London 1999.

[275] J. Echeverría, *Epidemic Cinema, the Rise of a Genre*, op. cit., p. 18.

La dicitura *epidemic cinema* appare, agli occhi della studiosa, come funzionale all'inclusione di diversi agenti patogeni che possano scatenare la diffusione epidemica, nonché alla dimensione locale o nazionale del fenomeno, più frequentemente rappresentate dal cinema.
Risolta la questione definitoria, la studiosa intraprende un'indagine teorico-formale *dell'epidemic cinema,* ponendo al centro della sua ricerca il linguaggio visivo e l'iconografia condivisa nei diversi testi filmici sul contagio, con una metodologia fondata sull'integrazione degli approcci semantico, sintattico e pragmatico al genere – secondo la già citata prospettiva di ricerca proposta da Rick Altman[276] –, in modo da delineare una grammatica visiva e simbolica coerente interna al genere, spiegando che

> Rick Altman's semantic/syntactic/pragmatic approach, a key reference in Film Studies, is convenient when defining a genre. Altman's semantic meanings consist of the genre's vocabulary, of the constitutive elements of a genre: the 'common topics, shared plots, key scenes, character types, familiar objects or recognizable shots and sounds', whereas the syntactic meanings are the relationships established between those elements, that is, the structures that emerge from the genre's 'building blocks': the 'plot structure, character relationships or image and sound montage'. Finally, the pragmatic approach considers the different agents, the 'user groups', that contribute to the construction, definition and evolution of a genre, and that form part of 'the production/distribution/exhibition/consumption/interpretation process'[277].

La studiosa sottolinea tutta la problematicità intrinseca dell'operazione definitoria del genere 'epidemico', e più in generale di qualsiasi genere cinematografico: non essendo categorie fisse, bensì definiti da una varietà di convenzioni che mutano nel tempo, i generi spesso si sovrappongono e talvolta si esauriscono in maniera naturale e arbitraria. Citando Celestino Deleyto[278], viene ribadito che un genere non debba essere considerato semplicemente come un insieme chiuso e delimitato di film, ma piuttosto come un sistema astratto di convenzioni mutuate da generi differenti di cui i singoli film si avvalgono in modi solitamente ibridi, ricombinandole e dando origine a nuove configurazioni. Nel tracciare una genealogia del genere[279], Echeverría rifiuta l'idea che il cinema epidemico emerga solo nel secondo Novecento o in concomitanza con crisi sanitarie documentate. Piuttosto, individua nelle narrazioni del contagio un archivio immaginativo che attraversa la storia del cinema fin dalle sue origini, tracciando le premesse di articolazioni più mature di quella che Echeverría definisce una 'grammatica del virale'.

---

[276] R. Altman, *Film/Genre, op. cit.*
[277] Ivi, p. 77.
[278] Cfr. C. Deleyto, *The Secret Life of Romantic Comedy*, Manchester University Press, Manchester 2009.
[279] Ivi, pp. 27-70.

Prendendo ispirazione dal saggio di Susan Sontag sull'AIDS[280] – nel quale la studiosa elabora il concetto di metafora della peste, riprendendo il termine 'peste' nella sua accezione più ampia di calamità collettiva, flagello, sciagura morale – Echeverría contestualizza le cinque metafore fondamentali utilizzate nelle narrazioni epidemiche – le metafore della punizione, della guerra, della trasformazione, dell'estraneità e della primitività – contestualizzandole in relazione al contesto odierno e dimostrando come esse permeino, attraverso la narrazione del contagio, ogni espressione della cultura popolare contemporanea[281].

Le narrazioni epidemiche contemporanee, difatti, non si limitano a una rappresentazione medico-scientifica della malattia, ma si fondano su un repertorio mitico e visivo che intreccia immaginari culturali, retoriche della colpa e regimi di controllo.

Tra i nuclei simbolici più ricorrenti vi è, per l'appunto, la 'metafora della peste', concettualizzata da Susan Sontag come rappresentazione archetipica di una calamità morale, inscritta in una logica di punizione collettiva.

Tale configurazione ritorna, in forme rivedute, nel cinema epidemico della seconda metà degli anni Novanta.

Uno degli apporti teorici più innovativi del volume *Epidemic Cinema*[282] riguarda l'analisi delle strategie visive e narrative attraverso cui il cinema epidemico rappresenta – e insieme produce – il contagio come evento estetico.

L'invisibilità del virus pone il cinema davanti alla sfida di restituire l'*invisibile* e il suo attacco al corpo umano attraverso diversi meccanismi visivi.

Lungi dall'essere una semplice messa in scena del morbo, l'epidemia viene articolata attraverso forme che perturbano l'ordine percettivo e lo sguardo dello spettatore. L'idea fondamentale è che il genere si articoli in una tensione continua tra un asse orizzontale e uno verticale di contagio, ossia tra la diffusione incontrollabile dell'infezione e il suo controllo epidemiologico.

Tale dicotomia delle forze narrative prende forma in un linguaggio cinematografico preciso, in particolare nell'alternanza tra 'primissimi piani' e 'campi lunghissimi', che nel genere epidemico contribuisce a trasmettere visivamente i due assi sintattici – verticale e orizzontale – del contagio.

In particolare, l'uso sistematico della verticalità – visiva e metaforica – emerge come dispositivo centrale.

---

[280] Cfr. S. Sontag, *Illness as Metaphor. AIDS and Its Metaphors*, Penguin Books, London 1991.
[281] J. Echeverría, *Epidemic Cinema, the Rise of a Genre*, op. cit., p. 141.
[282] J. Echeverría, *Epidemic Cinema, the Rise of a Genre*, op. cit., pp. 77-106.

Le frequenti angolazioni dall'alto non svolgono soltanto una funzione diegetica o ambientale, ma assumono un valore simbolico pregnante, rendendo visibile la distanza tra potere e soggettività, e inscrivendo il contagio in una prospettiva di sorveglianza e castigo, rafforzando altresì l'idea dell'epidemia come giudizio proveniente dall'alto.

Film come *Doomsday* (Neil Marshall, 2008), *28 Days Later* (Danny Boyle, 2002) e *Songbird* (Adam Mason, 2020) visualizzano tale tensione, restituendo una visione del mondo in cui l'epidemia è inscritta in un ordine morale – o 'post-morale' – che vede nella malattia una risposta all'*hybris* umana.

Nel tentativo di definire i tratti distintivi del cinema epidemico come genere emergente, è inoltre necessario confrontarsi con le tensioni teoriche e formali che ne strutturano l'identità, nel rispetto della natura fluida e intersezionale del concetto stesso di genere cinematografico.

Come si è detto, seguendo l'approccio semantico-sintattico-pragmatico di Rick Altman, il cosiddetto *epidemic cinema* si configura non tanto come una categoria chiusa e preesistente, ma come una configurazione dinamica che si sviluppa all'incrocio tra codici visivi condivisi, strutture narrative ricorrenti e pratiche discorsive proprie dell'industria e del pubblico.

In tal senso, i film epidemici non si limitano a tematizzare il contagio biologico, ma elaborano un sistema simbolico fortemente codificato in grado di riflettere ansie collettive, processi di regolazione biopolitica e mutamenti strutturali del contemporaneo.

Dal punto di vista sintattico, il cinema epidemico articola la propria narrazione attraverso una duplice struttura assiale, orizzontale e verticale, che corrisponde a due modalità fondamentali di distribuzione e controllo del contagio. L'asse orizzontale è rappresentato dalla diffusione capillare dell'agente patogeno, spesso mediata da forme di mobilità globalizzata, interconnessione digitale o urbanizzazione 'iper-densa'. Al contrario, l'asse verticale mette in scena la gerarchizzazione delle risposte istituzionali, il consolidamento di dispositivi di sorveglianza e l'intervento di autorità sanitarie o militari, configurando un immaginario visivo dominato da piani aerei, mappe digitali, *bunker*, laboratori e zone di contenimento.

Tale verticalità non è solo spaziale, ma simbolica, rinviando a un ordine discorsivo che sovrappone epidemiologia e *governance*, invisibilità del virus e potere sovrano.

A livello semantico, il lessico visivo del cinema epidemico è costruito su un insieme riconoscibile di *topos* iconografici: microscopi e sequenze di laboratorio, corpi in decomposizione, tute protettive, sirene e zone rosse, ma anche lo sguardo smarrito di chi è testimone del primo contagio. Particolarmente significativa è la rappresentazione della *invisibilità* dell'agente patogeno, che viene sovente resa mediante effetti visivi come la sovrimpressione, l'animazione molecolare o l'uso di filtri cromatici che materializzano l'intangibile. Il momento del contagio, così come la sua

spettacolarizzazione, assume un valore drammaturgico centrale, in cui la vulnerabilità del corpo e la permeabilità dei confini – individuali, domestici, nazionali – si fanno visibili e perturbanti.

Infine, la proposta di una tassonomia narrativa basata sulle tre 'C' – *Connectivity*, *Containment* e *Conversion* – suggerisce la presenza di traiettorie tematiche distintive che definiscono non solo le modalità di racconto ma anche le loro risonanze culturali e politiche.

I film incentrati sulla *connectivity* tematizzano l'interconnessione globale come veicolo di vulnerabilità sistemica, quelli incentrati sul *containment* riflettono sulle logiche di segregazione e controllo, mentre le narrazioni di *conversion* esplorano la trasformazione individuale e collettiva prodotta dall'evento epidemico, spesso in chiave escatologica o redentiva.

È dunque nel convergere di sintassi formali, codici visivi e dispositivi pragmatici che il cinema epidemico rivendica, in epoca post-COVID, una propria specificità di genere.

Non si tratta solo di una reazione estetica a un trauma collettivo, ma di una vera e propria modalità cinematografica di pensare la crisi, la vulnerabilità e il potere.

Queste narrazioni si saldano con una seconda grande costante del genere, ossia l'antropogenesi del contagio. La maggior parte delle narrazioni epidemiche recenti individua nell'azione umana la causa prima dell'epidemia, scaturita da deforestazione, sperimentazioni scientifiche, sfruttamento delle risorse planetarie, oppure come esito di esperimenti falliti, errori umani o logiche capitalistiche predatorie. Il contagio, più che un evento naturale, si configura come la manifestazione di un disordine sistemico, spesso legato a disuguaglianze sociali, geopolitiche e ambientali.

La rappresentazione dell'epidemia comporta anche un discorso sul controllo, tanto dei corpi individuali quanto del corpo sociale.

L'estetica della profilassi – mascherine, vetri divisori, tute protettive – e la proliferazione di barriere fisiche e simboliche – muri, confini, zone rosse – rimandano a un immaginario biopolitico in cui l'immunizzazione diventa pratica di *governance*.

In questo contesto, la verticalità si fa anche dispositivo di sorveglianza: le riprese con i droni, come in *Songbird*, mettono in scena un regime visivo che oscilla costantemente tra protezione e oppressione.

I tentativi critici di classificare le narrazioni epidemiche evidenziano, inoltre, la necessità di superare tassonomie rigide – come quelle basate sulla nazionalità o sul tipo di patogeno –, privilegiando invece approcci tematici e strutturali.

Dahlia Schweitzer[283] individua tre grandi attributi che strutturano la narrazione epidemica – '*globalized*, '*terrorized*' e '*zombified*' – cui si affianca la tripartizione narrativa di Priscilla Wald[284] nelle fasi di 'identificazione di un'infezione virale', 'diffusione globale' e 'contenimento del contagio'. Questo schema, di natura processuale, consente di leggere l'evoluzione delle narrazioni epidemiche come una forma di *detective story* epidemiologica, in cui la scienza e il sapere medico cercano di ricomporre un ordine sconvolto.

Infine, l'elemento verticale si esprime anche attraverso l'asse simbolico della trascendenza e del giudizio, continuando a reiterare, pur aggiornandoli, i grandi miti della colpa, della punizione e della redenzione, inscrivendo la crisi sanitaria in una genealogia immaginaria che va ben oltre la sfera medica.

Il cinema epidemico, inoltre, non rappresenta solo la malattia, ma un'intera infrastruttura affettiva che regola l'esperienza emotiva collettiva. Il contagio, infatti, non riguarda esclusivamente il corpo biologico, ma si propaga anche come paura, sospetto, vergogna, desiderio, panico.

In questa prospettiva, il genere si presenta come un laboratorio di modulazione affettiva, in cui emozioni intense vengono generate, distribuite e codificate visivamente.

L'isteria collettiva, la paranoia, l'isolamento psichico e fisico sono messi in scena non solo come effetti dell'epidemia, ma come suoi *veicoli*.

Accanto alle trasformazioni in atto nei testi audiovisivi, la pandemia ha inciso profondamente anche sulle modalità di fruizione e sull'esperienza spettatoriale.

Una prima evidenza è l'aumento vertiginoso del consumo di contenuti televisivi e in *streaming* a partire dal primo *lockdown*.

Nel contesto statunitense[285,] nel 2020 il consumo di contenuti televisivi ha rappresentato l'attività ricreativa a cui è stato mediamente dedicato il maggior numero di ore al giorno – 3,1 ore in media – mentre nel Regno Unito[286] è stato rilevato, durante il *lockdown* dell'aprile 2020, un aumento nel consumo di media audiovisivi a circa 6 ore e 25 minuti al giorno, un'ora e 30 minuti in più rispetto ai dati del 2019.

---

[283] Cfr. D. Schweitzer, *Going Viral: Zombies, Viruses and the End of the World*, Rutgers University Press, New Brunswick, 2018.

[284] P. Wald, *Contagious: Cultures, Carriers and the Outbreak Narratives*, Duke University Press, Durham 2008.

[285] Dati derivanti dall'American Time Use Survey – U.S. Bureau of Labor Statistics, https://www.bls.gov/tus/ (consultato il 22/02/2025).

[286] *Media Nations 2020* – UK Report *Ofcom*, 5/08/2020, https://www.ofcom.org.uk/siteassets/resources/documents/research-and-data/multi-sector/media-nations/2020/media-nations-2020-uk-report.pdf?v=325140 (consultato in data 22/02/2025).

Heike Mißler e Amanda D. Giammanco sottolineano come, in estrema sintesi, «social and digital media, above all streaming services, have been considered the winners of the pandemic. This is due not just to an increased audience demand for content, but also because the pandemic has changed the way television is watched»[287].

In Italia[288] la pandemia da COVID-19 ha rappresentato un potente acceleratore di trasformazioni già in atto nel settore audiovisivo, con particolare riferimento all'affermazione dei servizi *on-demand* e alla rinegoziazione dei modelli di distribuzione.

L'aumento significativo degli abbonamenti a piattaforme globali come Netflix – con 203,6 milioni di sottoscrizioni nel 2020 – e Disney *Plus* – 87 milioni nel primo anno – dimostra la centralità che tali servizi hanno assunto nel panorama mediale, complice un'offerta variegata e una fruizione domestica incentivata dalle misure di confinamento.

All'impennata della domanda si è affiancato un mutamento normativo significativo, con l'introduzione di obblighi di investimento e programmazione a favore delle opere europee e italiane. Tale misura ha contribuito a superare la distanza culturale che storicamente penalizzava la penetrazione delle piattaforme globali nel contesto nazionale. Contestualmente, azioni simboliche e materiali – come l'adesione di Netflix ad ANICA e il fondo di sostegno ai lavoratori del settore – hanno favorito una percezione più integrata delle piattaforme, sempre meno 'aliene' e sempre più partecipi del sistema audiovisivo locale.

l successo delle piattaforme ha tuttavia generato tensioni con l'esercizio cinematografico, costretto a fronteggiare una crisi senza precedenti.

In risposta, sono emerse soluzioni ibride come MioCinema e *#iorestoinsala*, che propongono modelli di *streaming* alternativo fondati sul coinvolgimento diretto degli esercenti.

Questi esperimenti, pur riconosciuti come soluzioni temporanee e imperfette, testimoniano un tentativo di preservare il ruolo culturale e territoriale delle sale attraverso il digitale.

Anche i festival cinematografici hanno subito una radicale ristrutturazione, passando in molti casi a edizioni online o 'di transizione', che hanno richiesto nuove competenze e investimenti, ridefinendo la funzione di accreditamento culturale tipica di tali eventi.

Sul versante produttivo, il settore ha dovuto affrontare costi aggiuntivi, interruzioni e ripartenze incerte, seppur parzialmente mitigate da misure come l'aumento del *tax credit*.

---

[287] V. Bernardi, A. D. Giammanco, H. Mißler (Eds.), *Covid-19 in Film and Television. Watching the Pandemic*, p. 11.
[288] Cfr. M. Cucco, *COVID e industria del cinema in Italia. Una cronistoria critica*, op. cit.

Nel complesso, il periodo pandemico ha messo in discussione l'impianto rigido delle finestre distributive e confermato l'utilità di assetti industriali integrati verticalmente, in grado di adattare la vita commerciale di un film alle contingenze di mercato.

Se gli Stati Uniti hanno rapidamente adottato modelli flessibili di distribuzione – come il *day & date*[289] – l'Europa ha faticato a elaborare strategie analoghe, ostacolata dalla minore presenza di imprese integrate e da sistemi di finanziamento ancora sala-centrici.

Come osservano Heike Mißler e Amanda D. Giammanco

> As much as the virus has confronted many with medical risks, it is the incision in day-to-day life created by lockdowns, quarantines, and the general recommendation to avoid human contact that marked the collective pandemic experience. In fact, for many in the film and TV industries, both the technical difficulties created by containment measures and the ethical and ideological considerations involved – after all, how, if at all, can one adequately present the complexities of a global health emergency on screen? – were simply too great a challenge. For others in the field, the pandemic represented an opportunity, in that it brought to light issues that had been simmering in the background for a long time and were suddenly given renewed attention[290].

In relazione al mezzo televisivo, Diane Negra[291] sottolinea come la 'cultura del *lockdown*' abbia condotto ad un rinsaldamento del rapporto con lo spettatore, grazie, in particolare, alla riscoperta della funzione educativa originaria del *medium*, a quella di 'mezzo di conforto', e al suo essere «a new kind of timekeeper» che invita il pubblico a riunirsi davanti allo schermo a intervalli regolari, sia per seguire gli aggiornamenti delle notizie che per cercare evasione e intrattenimento.

Un aspetto di particolare rilievo e densità teorica rispetto alle modalità di fruizione di contenuti audiovisivi durante il dispiegarsi della pandemia, risiede nella radicale riconfigurazione delle coordinate spazio-temporali dell'esperienza spettatoriale.

La percezione del tempo e dello spazio, tradizionalmente ancorata a pratiche collettive e situate, ha subito una trasformazione rivelando nuove forme di temporalità dilatata e di spazialità domestica e frammentata.

La sospensione improvvisa delle pratiche quotidiane ha generato, difatti, una frattura significativa nella percezione collettiva del tempo lineare. Pur nella diversità delle esperienze soggettive, l'emergere della

---

[289] Si veda S. Long, *Day-and-date releases: a COVID-era fad or a new industry standard*, in 'Sports Entertainment', 19/04/2022, https://sports-entertainment.brooklaw.edu/film-tv/day-and-date-releases-a-covid-era-fad-or-a-new-industry-standard/ (consultato in data 21/01/2025).

[290] V. Bernardi, A. D. Giammanco, H. Mißler (Eds.), *Covid-19 in Film and Television. Watching the Pandemic*, p. 11.

[291] D. Negra, *Pandemic Television*, in 'Film Criticism', Vol. 44(4), 2020. https://quod.lib.umich.edu/f/fc/13761232.0044.407?view=text;rgn=main (consultato in data 22/01/2025).

crisi pandemica ha introdotto una nuova modalità di percepire e vivere il tempo, ciò che è stato definito, tanto nel discorso pubblico quanto nella riflessione teorica, come 'tempo della pandemia'[292].

Come riportano Heike Mißler e Amanda D. Giammanco[293], lo studio di Ruth Ogden[294] nel contesto del *lockdown* britannico mostra che le modalità percettive attraverso cui i soggetti hanno esperito il fluire del tempo hanno una relazione significativa con variabili come l'età anagrafica o il grado di soddisfazione delle interazioni sociali. Tuttavia, ciò che appare trasversalmente condiviso è l'emergere di una dissonanza tra il tempo vissuto in pandemia e la nozione pre-pandemica di normalità.

Per molti, tale esperienza ha assunto la forma di un'estensione quasi inerte della temporalità, resa manifesta dall'impatto emotivo e cognitivo della crisi sanitaria. L'interruzione dei meccanismi ordinari di misurazione sociale del tempo ha coinciso con una sospensione del tempo pubblico, mentre le urgenze della vita privata e familiare continuavano a incalzare. Per altri soggetti, il tempo ha invece assunto le sembianze di un'accelerazione, segnato dalla pressione del lavoro 'essenziale' o dalla necessità di contenere, in una corsa contro il tempo, l'avanzata del contagio. In entrambi i casi, il tempo è apparso come disallineato rispetto alla consueta intellegibilità.

Heike Mißler e Amanda D. Giammanco osservano inoltre

> In pandemic time, narrative structures and how they influenced perception seemed less abstract, in the sense that viewers, in real time, were directly involved in the mimesis of watching the experience and experiencing the experience. In a pivotal moment of societal stand-still and simultaneous acceleration, how time was placed in the stories told expressed an awareness of the past through the use of the 'new normal' in the present. This 'new normal' expressed an expectation of the future and how it might be experienced alongside a virus. Further, even though lockdown measures were often expected to be temporary, they and their social side effects dragged on, stretching the present forward[295].

A tale disallineamento della temporalità, la crisi pandemica ha provocato anche una profonda riconfigurazione dello spazio e delle modalità attraverso cui esso viene percepito, abitato e regolato. La natura del contagio, che si diffonde attraverso la prossimità fisica, rende la spazialità un elemento centrale non solo nelle pratiche quotidiane, ma anche nei dispositivi di controllo sociale e nelle rappresentazioni culturali. Gli spazi pubblici si svuotano, i confini tra interno ed esterno si irrigidiscono, e la distanza interpersonale si trasforma in un principio normativo. La pandemia, dunque,

---

[292] Si veda Y. Noguchi, *How did COVID harp our sense of time? It's a matter of perception*, in 'NPR', 4/12/2022, https://www.npr.org/sections/health-shots/2022/12/14/1127361435/how-covid-warped-time-perception (consultato in data 28/02/2025).

[293] V. Bernardi, A. D. Giammanco, H. Mißler (Eds.), *Covid-19 in Film and Television. Watching the Pandemic*, op. cit. 14.

[294] S. R. Ogden, *The passage of time during the UK Covid-19 lockdown*, in 'PLoS One', 6/7/2020.

[295] V. Bernardi, A. D. Giammanco, H. Mißler (Eds.), *Covid-19 in Film and Television. Watching the Pandemic*, p. 15.

agisce come un catalizzatore di mutamenti spaziali che investono tanto la dimensione materiale quanto quella immaginaria dell'abitare.

Mißler e Giammanco[296] riflettono sul fatto che l'isolamento prolungato, combinato con l'incertezza diffusa sul piano politico, economico e sanitario, abbia accentuato il bisogno di spazi e tempi capaci di mitigare tali forme di instabilità. In questo contesto, le piattaforme digitali si sono imposte – non senza ambivalenze – come luoghi di compensazione simbolica e relazionale.

Questo fenomeno si è manifestato in modo particolarmente evidente tra gli adolescenti e i giovani adulti, per i quali, prima della pandemia, i *social media* costituivano prevalentemente un'estensione secondaria della socialità quotidiana. Con l'irrompere della crisi sanitaria, tali piattaforme sono state riconfigurate come ambienti primari di interazione: aule scolastiche virtuali, spazi per il mantenimento dei legami familiari – specialmente con soggetti vulnerabili – e canali esclusivi per la socializzazione tra pari.

Tuttavia, l'impatto della digitalizzazione forzata dell'interazione non ha riguardato unicamente le fasce più giovani. Per molte persone, indipendentemente dall'età o dalla condizione sociale, i *social media* sono diventati i luoghi in cui si sono esperiti momenti di condivisione profonda, fino alla dimensione estrema dell'addio. La crescente dipendenza dalle interazioni mediate ha contribuito a consolidare la dimensione *spaziale* del digitale, che si è configurata non solo come interfaccia tecnica, ma come luogo esperienziale in cui si sono ridefiniti i confini tra prossimità e distanza, presenza e assenza. Ciò non elimina, ma anzi intensifica, la natura paradossale di tale spazialità: al contempo reale e immateriale, intima e disincarnata, accessibile e diseguale.

[296] Ivi, p. 16.

2.2. COVID film: il campione d'analisi

Se l'analisi condotta da Priscilla Wald in *Contagious: Cultures, Carriers and the Outbreak Narratives*[297] mostra come la cosiddetta '*outbreak narrative*' costituisca un motivo ricorrente nella produzione cinematografica – come anche in quella letteraria e di stampo giornalistico – sin dai primi anni Novanta, è solo a partire dallo scoppio della crisi pandemica che l'industria cinematografica e la comunità accademica hanno iniziato ad approcciarsi alle 'narrazioni virali' con maggiore attenzione e sistematicità[298].

Come osserva Julia Echeverría, nel contesto della vasta proliferazione dei COVID film e della rinnovata fascinazione per le narrazioni epidemiche, il virus si impone come un 'antagonista cinematografico' per eccellenza: privo di volto, invisibile ma onnipresente, capace di insinuarsi tra i corpi e nelle relazioni, di attraversare confini e di sovvertire ogni ordine simbolico e sociale. La malattia infettiva offre dunque una combinazione narrativa particolarmente fertile, poiché racchiude in sé sia l'urgenza del panico collettivo, sia la vulnerabilità della crisi individuale, con una tensione costante tra salute pubblica e intimità dei corpi, e tra interconnessione globale e logiche di chiusura e di difesa nazionale.

La studiosa spiega che

> The COVID-19 pandemic did in fact corroborate one of the central predicaments of epidemic narratives: the constant tension existing between free-floating phenomena and the impulse to control and resist such phenomena, ultimately epitomised by the trope of the border. As soon as the coronavirus pandemic confirmed the obvious, that viruses ignore borders, various forms of national retrenchment immediately flared up, emphasising the economic and political dimensions underlying global flows. Individual bodies saw themselves intimately connected to a global collectivity that needed to be cut off in order to protect itself, establishing a frail equilibrium between *unitas* and *communitas*, and trying to temper expressions of individualism for the common good.
>
> More than any other natural disaster, epidemic narratives convey these opposing meanings. They epitomise the tensions existing between perceived homogenising risks and the need to safeguard a sense of individuality[299].

---

[297] Cfr. P. Wald, *Contagious: Cultures, Carriers and the Outbreak Narratives*, op. cit.

[298] Cfr. J. Echeverría, *Epidemic Cinema, the Rise of a Genre*, op. cit., p. 78. La studiosa rimanda, a questo proposito, ai lavori di Han Q., D. Curtis, *Social responses to epidemics depicted by cinema,* in 'Emerging Infectious Diseases', 26(2), 2020, pp. 389-394; Han Q., D. Curtis, *Suspicious minds: cinematic depiction of distrust during epidemic disease outbreak*, in 'Medical Humanities', (47)2, 2020, pp. 248-256; Han Q., D. Curtis, *Epidemics, public health workers, and "heroism" in cinematic perspective*, in 'Visual Studies', 36(4-5), 2021, pp. 450-462; Kashashneh R.M., Alshetawi M.F., *The positive impact of pandemics in two selected speculative narratives*, in 'Theory and Practice in Language Studies', 12(8), 2022, pp. 1568-1576; M. Slugan, *Pandemic (Movies): A Pragmatic Analysis of a Nascent Genre*, op. cit.; Wade L., *Narratives of outbreak and survival in in English-language cinema prior to COVID-19*, in 'Socius: Sociological Research for a Dynamic World', 8(1), 2022, pp. 1-15.

[299] J. Echeverría, *Epidemic Cinema, the Rise of a Genre*, op. cit., p. 11.

Mentre Michael Hardt e Antonio Negri individuano la radice di questa tensione dialettica nella pervasiva interconnessione scaturita dal fenomeno della globalizzazione – definita dagli studiosi come 'era del contagio universale'[300] – Echeverría propone di rivedere l'accezione prevalentemente negativa con la quale le infinite potenzialità metaforiche del contagio virale sono state declinate nel cinema, e, più in generale, nei diversi discorsi culturali sulla viralità.

In linea con le più recenti riflessioni teoriche sul concetto di contagio[301] – inteso non solo come trasmissione patogena, ma anche come processo culturale e simbolico – la studiosa suggerisce di leggere l'erosione dei confini imposta dalle epidemie come una possibilità di apertura verso l'alterità. Alcuni testi filmici più recenti – come, ad esempio, *Songbird* (Adam Mason, 2020), il caso studio oggetto di analisi nel III capitolo – sembrano difatti suggerire che la diffusione virale non si limiti alla 'malattia' in senso stretto, ma coinvolga altre forme di propagazione: emozioni collettive e individuali, come la paura e l'innamoramento, la circolazione accelerata di informazione disinformazione attraverso le reti digitali, o movimenti autoriflessivi del cinema che si interroga sul proprio ruolo, istanze solidali di apertura e sostegno al prossimo, contrapposte al sospetto e alla protezione dei propri confini personali. In questo senso, il virus diventa metafora di un'invasione che destabilizza, ma che può anche attivare inedite occasioni di scambio con ciò che eccede l'abituale, il prevedibile, il già noto, sollecitando a rinegoziare i confini fisici e simbolici della propria dimensione di vita ordinaria.

La tessitura di dinamiche relazionali innescate dall'irruzione della crisi pandemica, unita alle profonde riconfigurazioni spaziali prodotte dalle misure di contenimento – dal confinamento dimestico alla rarefazione della presenza umana negli spazi pubblici – offre un terreno particolarmente fertile per interrogare i modi in cui le soggettività femminili abitano ed esperiscono lo spazio.

Se, da un lato, il confinamento domestico offre una visuale immersiva nella relazione con uno spazio quotidiano carico di tensioni, adattamenti e strategie per relazionarsi con il mondo interno ed esterno all'abitazione, dall'altro lo svuotamento delle città e il distanziamento sociale agiscono sullo sfondo come una riscrittura dello spazio urbano e dei suoi codici di socialità. In questo modo, il 'cinema pandemico' offre delle condizioni di osservazione quasi da laboratorio, come se, nella rarefazione dei riferimenti spazio-temporali e nell'essenzialità dei gesti, il rapporto tra femminile e spazio potesse

[300] M. Hardt, A. Negri, *Empire*, Harvard University Press, Cambridge 2000, p. 136.
[301] Cfr. T.D. Sampson, *Virality: Contagion Theory in the Age of Networks*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2012.

essere osservato nella sua forma più esposta, spogliata da interferenze, e restituita nella nuda evidenza delle sue tensioni.

L'intrinseco valore testimoniale dei COVID film, inoltre, li rende tracce vive del presente, oggetti critici in grado di illuminare i processi sociali e affettivi in atto durante l'emergenza sanitaria.

Hoang, Sharma e Seminog[302] spiegano che, sebbene alcuni degli impatti sociali della pandemia fossero immediatamente evidenti già nel 2020 – come il drammatico ampliarsi delle diseguaglianze sociali, testimoniato dalla disparità nei tassi di mortalità per razza o etnia, nonché dalla disparità di accesso all'istruzione digitale – risulta comunque estremamente difficile misurare l'intero spettro delle conseguenze sociali, dal momento che i suoi effetti si manifestano in modo eterogeneo e dilazionato nel tempo. Inoltre, osservano come gli strumenti attualmente disponibili per la rilevazione sociale e socio-sanitaria si rivelino spesso inadeguati per poter cogliere la complessità e la varietà dei fenomeni post-pandemici, specialmente in contesti socio-culturali differenti.

Data l'urgenza di rendere più solido l'apparato conoscitivo a disposizione delle scienze mediche e sociali – date le evidenze di un possibile aumento della probabilità di nuove pandemie, imputabile a fattori come l'intensificazione dei flussi globali, l'urbanizzazione crescente, le trasformazioni nell'uso del suolo e lo sfruttamento sempre più massiccio delle risorse naturali – gli studiosi sostengono che il cinema possa e debba essere considerato un elemento fondamentale per comprendere gli effetti degli episodi epidemici su scala globale.

In tale prospettiva, i film realizzati durante la crisi sanitaria non solo riflettono le condizioni vissute nella temporalità dell'emergenza, ma possono contribuire a ricostruire le traiettorie simboliche, relazionali e materiali dei loro effetti sociali.

In continuità con le riflessioni fin qui sviluppate sulle specificità formali, narrative e simboliche che rendono il cinema pandemico un osservatorio privilegiato sulla spazialità femminile, la fase iniziale di selezione del campione di film ha risposto all'esigenza di ancorare l'analisi a un insieme di testi filmici in cui lo scoppio, la gestione e le ricadute della crisi sanitaria costituissero uno sfondo esplicito e riconoscibile, in grado di strutturare la diegesi in maniera significativa.

La presenza del virus, della quarantena, del distanziamento sociale o delle mutazioni nei regimi di mobilità o interazione è stata assunta come un criterio guida nella delimitazione del campo di

---

[302] U. Hoang, K. Sharma, O. Seminog, *Systematic Review of COVID Films Screened by Festivals During 2020 and The Basis of an Archive of Films to Support Research on the Social Impacts of the COVID-19 Pandemic*, in 'Journal of Corona Virus', 1.3, 2021, pp. 1-2.

indagine, con l'obiettivo di mantenere un ancoraggio saldo alla storicità dell'evento pandemico, senza ridurre la varietà delle declinazioni estetiche e narrative attraverso cui esso è stato elaborato.

Dato che la caratteristica più saliente della pandemia, come insito nell'etimo del termine, risiede nella sua natura globale e condivisa, si è ritenuto opportuno adottare uno sguardo altrettanto esteso e transnazionale alle sue narrazioni. Tale approccio si allinea alle indicazioni metodologiche proposte da Slugan[303], il quale dedica un numero monografico della rivista *Apparatus* al superamento di una criticità significativa nella letteratura sul cinema pandemico, ovvero il persistente e quasi esclusivo orientamento verso produzioni statunitensi. Questa tendenza a privilegiare produzioni anglofone, secondo l'autore, finisce per marginalizzare le diverse articolazioni transnazionali del genere, sebbene quest'ultimo, sin dalle sue origini, si configuri come fenomeno profondamente eterogeneo dal punto di vista dei contesti geografici, culturali e linguistici di produzione.

La prima selezione di 86 film, prodotti tra il 2020 e il 2024, è stata composta escludendo preventivamente alcuni titoli che apparivano, da subito, di difficile reperimento o disponibili solo in lingua originale – come il film collettivo *Putham Pudhu Kaalai* (2020), *Lockdown* (Abhimanyu Mukherjee, 2021), *Bheed* (Anubhav Sinha, 2023), *All you Need is Love* (Vincent Kok, 2021) e *Minus 31: The Nagpur Files* (Pratik Moitro, 2023) – ma il mancato accesso alla visione di diversi titoli dall'Italia – quali, ad esempio, *Prohibido salir* (Sandro Ventura, 2023), *India Lockdown* (Madhur Bhandarkar, 2022), *Huwag Kang Lalabas* (Adolfo Alix Jr., 2021), *Cuarencena* (David Maler, 2023), *Erēmīta (Anthologies)* (film collettivo, 2021) – sembra comunque confermare le criticità rilevate da Slugan nella circolazione internazionale dei COVID film, in particolare per quanto concerne quelli prodotti al di fuori dell'area britannica e statunitense.

La produzione cinematografica ispirata alla pandemia di COVID-19 ha toccato trasversalmente tutti i principali generi, dal documentario all'horror, dalla commedia al dramma intimista, fino a sperimentazioni difficilmente classificabili. Ciascun genere ha declinato l'esperienza pandemica secondo le proprie convenzioni, talora reinventandole, anche attraverso particolari forme stilistiche direttamente legate alle condizioni materiali del *lockdown*, come nel caso degli *screenlife movies* via *webcam*, o del film collettivo a episodi.

Di fronte a un evento storico globale di tale portata, appare comprensibile l'insorgenza di un forte impulso documentaristico a registrare e restituire la realtà nel suo dipanarsi, dal quale sono scaturiti

[303] M. Slugan, *Introducing Pandemic Cinema in Central and Eastern Europe*, in 'Apparatus. Film, Media and Digital Cultures of Central and Eastern Europe', n. 12, April 2021.

numerosi lavori, spesso realizzati in uno stile *direct cinema* immersivo, attraverso un ampio ricorso a svariati *device* tecnologici, tra i quali *smartphone*, computer e *tablet.*

Esempi significativi includono *76 Days* (Hao Wu, Weixi Chen, 2020), che, con sguardo crudo e diretto, porta lo spettatore nei corridoi caotici di un ospedale in emergenza durante i primi 76 giorni di *lockdown* a Wuhan, *The First Wave* (Matthew Heineman, 2021), che segue invece il personale sanitario di un ospedale di New York durante la prima ondata pandemica, e *Fuori era primavera* (Gabriele Salvatores, 2020), montato a partire da centinaia di video amatoriali inviati dai cittadini italiani in quarantena.

Con un taglio più investigativo e riflessivo, *In the Same Breath* (Nanfu Wang, 2021) intreccia filmati ufficiali e amatoriali per gettare luce sulle manipolazioni mediatiche nella narrazione della crisi virale nel contesto cinese e in quello statunitense, mentre *Hold Up* (Pierre Barnérias, 2020) si situa invece sul controverso versante 'complottista', raccogliendo teorie cospirazioniste anti-sistema sull'origine del COVID-19.

All'interno dell'altrettanto ampia produzione cinematografica classificabile entro il genere horror, un sottogenere emerso prepotentemente è lo *screenlife horror*[304], costituto da film girati interamente attraverso lo schermo di computer o *smartphone*, secondo una formula ideale per sfruttare le nuove abitudini comunicative imposte dal distanziamento sociale.

Un esempio emblematico è *Host* (Rob Savage, 2020), un film di appena 57 minuti girato interamente via *Zoom*, in cui una seduta spiritica *online* fra amici fa emergere delle forze maligne. *Host* è stato acclamato come il primo vero horror dell'era *Zoom,* capace di terrorizzare un pubblico confinato in casa e al contempo di stabilire con esso un immediato legame esperienziale: la stessa interfaccia familiare delle videochiamate di quarantena diventa il palcoscenico del soprannaturale, generando un effetto di inquietante prossimità.

Si inseriscono sulla scia estetica e narrativa tracciata da *Host* diversi altri horror 'da remoto', come *Safer at Home* (Will Wernick, 2021), in cui durante una festa *online* a base di droghe psichedeliche una delle partecipanti sembra aver perso la vita accidentalmente, e *The Lockdown Hauntings* (Howard J. Ford, 2021), nel quale l'isolamento domestico favorisce manifestazioni spiritiche tra un gruppo di donne che si riunisce su *Zoom*.

---

[304] Si veda S. Caselli, *Orrori digitali per un'era digitale. Appunti sullo screenlife horror*, in 'Lo specchio oscuro', 24/11/2024, https://specchioscuro.it/orrori-digitali-per-unera-digitale-appunti-sullo-screenlife-horror/ (consultato in data 05/05/2025).

Alcuni autori hanno utilizzato la pandemia come semplice sfondo per storie horror più tradizionali, come nel caso di *In the Earth* (Ben Wheatley, 2021), un horror psichedelico ambientato in una foresta durante un'epidemia globale, in cui l'ansia virale cede il passo a un terrore più metafisico legato alla natura, ma in cui il contesto di isolamento e paranoia pandemica permea prepotentemente l'intera atmosfera del film.

L'horror pandemico si è espresso anche con toni ironici e parodistici: emblematico è *Corona Zombies* (Charles Band, 2020), singolare *B-movie* che riutilizza spezzoni di vecchi film sugli zombie, con degli inserti che vanno a sostituire le immagini dei notiziari televisivi sull'andamento del Coronavirus.

Nella vasta cinematografia sui COVID film, la commedia risulta essere il genere quantitativamente più prolifico. In Italia fece scalpore *Lockdown all'italiana* (Enrico Vanzina, 2020), che mette in scena due coppie sull'orlo della separazione per via di un tradimento, costrette a restare sotto lo stesso tetto durante il *lockdown*[305]. Il film venne annunciato già a settembre 2020, suscitando accese polemiche in quanto considerato di cattivo gusto rispetto ai recenti e numerosi lutti. Questo caso illustrò bene le delicate questioni etiche sui confini tra umorismo e trauma collettivo, mettendo in discussione la possibilità – e legittimità – di poter ridere di una tragedia che ha colpito milioni di vittime.

Vanzina difese il diritto di satira[306], ma l'accoglienza negativa indicò che la distanza emotiva necessaria per elaborare con leggerezza ed ironia un evento traumatico come la pandemia da COVID-19 non era ancora maturata presso il pubblico.

In altri contesti nazionali, e con tempi e registri differenti, la 'commedia pandemica' ha ottenuto, in linea generale, una buona accoglienza da parte del pubblico.

In Francia *8 Rue de l'Humanité* (Dany Boon, 2021) ha messo in scena, con toni agrodolci, la vita di un condominio parigino durante il *lockdown*, tra vicini eccentrici costretti a solidarizzare e a scontrarsi in modi bizzarri per via della vicinanza forzata imposta dalle misure restrittive.

Negli Stati Uniti la satira politica ha affrontato di petto il biennio 2020-2021 attraverso i *mockumentary Death to 2020* (Al Campbell e Alice Mathias, 2020) e *Death to 2021* (Jack Clough e Josh Ruben, 2021), finti documentari comici prodotti dagli ideatori di *Black Mirror* che ripercorrono gli eventi del biennio con *humour* nero, dedicando ampio spazio alle assurdità nella gestione della crisi pandemica e alle reazioni sociali più paradossali.

---

[305] Si rimanda a C. Campi, *I prodotti audiovisivi della pandemia: tra distopia e realtà*, in 'Atlante delle distopie mentali -Unicatt', https://www.unicatt.it/uc/atlantedistopiemediali-articoli-i-prodotti-audiovisivi-della-pandemia-tra-distopia-e-realta (consultato in data 07/04/2025).

[306] Cfr. G. Giorgi, *"Lockdown all'italiana": Vanzina risponde alle critiche: «Non è un cinepanettone. Anche Chaplin scherzò sulla dittatura»*, in 'Open', 20/09/2020, https://www.open.online/2020/09/20/coronavirus-lockdown-italiana-vanzina-critiche-cinepanettone-film/ (consultato in data 22/02/2025).

Un registro satirico simile è riscontrabile in *Borat Subsequent Moviefilm* (Jason Woliner, 2020), il seguito del celebre *mockumentary* interpretato da Sacha Baron Cohen, girato in parte durante il 2020, include segmenti ambientati nel pieno della crisi – Borat chiuso in casa con due teorici del complotto durante il l*ockdown*, oppure travestito da Donald Trump mentre irrompe a un convegno – combinando satira politica e una riflessione cinica sul ruolo del negazionismo e dell'informazione.

La peculiare situazione abitativa determinata dal *lockdown* ha offerto un contesto particolarmente fertile per esplorare le più variegate dinamiche di coppia. In particolare, il confinamento pandemico ha favorito la ricorrenza del motivo della convivenza coatta di una coppia in crisi all'interno dello spazio domestico: *Locked Down* (Doug Liman, 2021) mescola il racconto di una relazione in crisi tra le mura di una casetta a schiera in una Londra deserta con le convenzioni dell'*heist movie*, utilizzando l'organizzazione del furto come elemento catalizzatore nella ricomposizione del legame affettivo, mentre in *Quattordici giorni* (Ivan Cotroneo, 2021) due coniugi in crisi per via di un tradimento sono costretti dalla quarantena a trascorrere, come suggerisce il titolo, i quattordici giorni canonici di isolamento insieme, in un processo immersivo entro le proprie dinamiche di coppia.

Il filone, invece, dei 'due estranei bloccati insieme' – spesso in chiave romantica – viene sviluppato in *7 Days* (Roshan Sethi, 2021), storia di due giovani indo-americani costretti a conoscersi meglio durante un *lockdown* improvviso, e in *Alone Together* (Katie Holmes, 2022), in cui la convivenza forzata di due estranei in crisi sentimentale in un appartamento prenotato accidentalmente da entrambi su Airbnb alla vigilia della quarantena favorisce la nascita di un rapporto di intimità tra i due.

Date le limitazioni strutturali imposte dalla crisi, molti autori, impossibilitati a girare nel contesto abituale di produzioni cinematografiche complesse, hanno optato per lavori su micro-scala, ambientati in uno o pochi ambienti e incentrati sul dialogo e sull'interazione di un ristretto numero di personaggi, spesso due, al limite dell'impostazione teatrale. Il *lockdown* sembra aver così riportato in auge una sorta di 'minimalismo intimista da confinamento', in cui l'assenza di scene in esterni o folle costringe a porre un'enfasi particolare sulle dinamiche psicologiche che si sviluppano attraverso l'interazione tra i personaggi e gli ambienti ristretti in cui si muovono.

Un esempio di rilievo è *Together* (Stephen Daldry, Justin Martin, 2021), in cui una coppia (James McAvoy e Sharon Horgan) attraversa tra le quattro mura tutte le fasi emotive della propria relazione – dal conflitto iniziale alla riscoperta dei reciproci sentimenti – intervallando gli scambi a due con degli assolo rivolti in camera, in forma quasi di monologo teatrale, per condividere pensieri e frustrazioni direttamente col pubblico.

In maniera diversa, *Malcolm & Marie* (Sam Levinson, 2021), pur non esplicitando apertamente la crisi pandemica, nasce come prodotto del confinamento – il film è stato girato con una troupe ridotta

all'osso durante la chiusura degli *studios* hollywoodiani – e mette in scena un intenso duello verbale notturno tra un regista e la sua compagna, isolati nella loro abitazione. Il clima claustrofobico e l'analisi del rapporto di coppia tradiscono indirettamente l'influenza dell'era COVID-19, quasi a sublimare in conflitto sentimentale la tensione accumulata.

Di rilievo anche *The Falls* (Chung Mong-hong, 2021), raffinato dramma che segue una madre e una figlia adolescente costrette in quarantena nel loro appartamento di Taipei. Il film si apre con la possibilità che la ragazza possa aver contratto il virus, e si evolve in un profondo percorso emotivo in cui madre e figlia, isolate dal mondo esterno, affrontano demoni personali e, alla scoperta della malattia mentale della madre, invertono i reciproci ruoli di cura. Come sottolineato dalla critica[307], *The Falls* ben rappresenta come il confinamento abbia ispirato opere di profonda introspezione psicologica e melodramma privato, capaci di trovare nell'evento storico un veicolo espressivo simbolico di drammi esistenziali universali, come il rapporto tra genitori e figli, o la fragilità della salute mentale.

Accanto ai generi tradizionali, l'era COVID ha incoraggiato diverse forme di 'creatività a distanza' e di lavori collettivi.

Un caso di rilievo è *Homemade* (film collettivo, 2020), una raccolta antologica di 17 cortometraggi realizzati da altrettanti registi di fama mondiale – tra cui Paolo Sorrentino, Kristen Stewart, Ladj Ly, Naomi Kawase – durante il *lockdown*, ciascuno girato con mezzi limitati e in totale libertà espressiva. Ne è risultato un mosaico eterogeneo di sguardi sulla quarantena, dalle riflessioni intimiste a piccole fantasie surreali, che testimonia la pluralità di approcci creativi al tema.

Sullo stesso modello, il film canadese *Première vague* (Max Dufaud, Reda Lahmouid, Kevin T. Landry, Rémi Fréchette, 2021) raccoglie i cortometraggi di giovani registi sull'impatto della prima ondata del Coronavirus.

Sul versante del cinema sperimentale d'autore, va menzionato *Bad Luck Banging or Loony Porn* (Radu Jude, 2021), opera vincitrice dell'Orso d'oro alla Berlinale nel 2021.

Questo film provocatorio, – nel quale Emi (Katia Pascariu), un'insegnante presso una prestigiosa scuola viene licenziata a causa di un video, caricato *online* a sua insaputa, che la riprendeva durante

---

[307] C. Aguilar, *A mother and daughter navigate COVID-19 and a changing family in 'The Falls'*, in 'Los Angeles Times', 29/01/2022, https://www.latimes.com/entertainment-arts/movies/story/2022-01-29/review-the-falls-chung-mong-hong-covid-19 (consultato in data 22/03/2025).

un rapporto sessuale – incorpora organicamente la crisi pandemica nell'ambientazione, usandola come sfondo simbolico per una feroce critica all'ipocrisia della società contemporanea.
L'utilizzo delle mascherine, indossate dai personaggi in situazioni assurde, accentua la dimensione da farsa grottesca che permea tutto il film, e dimostra come la 'normalità' post COVID sia intrisa di numerosi elementi espressivi un tempo appannaggio del cinema distopico.
Questo aspetto è particolarmente evidente nella parte conclusiva dell'opera – il film è diviso formalmente e stilisticamente in tre atti – in cui Emi partecipa all'assemblea scolastica con i genitori, nella quale, nonostante questa si svolga all'aperto, tutti indossano la mascherina.
L'atmosfera della sequenza è da commedia teatrale grottesca, con una galleria di personaggi sconclusionati– genitori benpensanti, volgari, bigotti, ossessionati dai complotti – e dialoghi taglienti che toccano i temi della morale sessuale, del ruolo degli insegnanti, della libertà personale in contrapposizione alla pressione sociale dal gruppo, dell'ipocrisia dei genitori, che, pur avendo guardato il video porno della protagonista, fingono indignazione. La presenza delle mascherine, in questo contesto, si trasforma efficacemente in un *device* scenico, quasi a evidenziare l'anonimato vile della 'folla accusatrice' e la disumanizzazione del dibattito.
Una delle opere cinematografiche più singolari e acclamate scaturite dal periodo dell'isolamento pandemico è *Inside* (Bo Burnham, 2021). Realizzato interamente da Burnham – che ne è autore, regista, interprete, operatore di camera, montatore e tecnico luci – nell'arco di oltre un anno di isolamento nella *dependance* della sua casa di Los Angeles, *Inside* mescola canzoni satiriche, *sketch* comici, momenti diaristici e ingegnose soluzioni visuali, componendo un ritratto insieme esilarante e inquieto della mente di un artista durante la quarantena, la cui forza risiede nella cruda autenticità emotiva, che mette a nudo fragilità, angosce e riflessioni profonde scatenate dall'isolamento.
L'opera si offre come un efficace specchio generazionale[308], in cui dal set claustrofobico – una singola stanza che via via si riempie di cavi, strumenti, oggetti di scena, simboleggiando il passare del tempo e l'accumularsi di idee e caos mentale – alle tematiche delle canzoni, tutto risuona con l'esperienza comune di tanti giovani adulti durante la pandemia. Burnham affronta, con umorismo tagliente, argomenti come la dipendenza da internet e *social media*, l'apatia e la depressione per la solitudine e l'isolamento, la performatività sui *social media*, per virare gradualmente su toni sempre più introspettivi e oscuri, mettendosi a nudo in un vero e proprio crollo emotivo dovuto all'ansia.

[308] Cfr. C. McQuillan, *The truth inside the comedy*, in 'Lancet Infectious Diseases', 21(9), 2021, p. 1230.

Inside abbandona quindi ogni struttura canonica e diventa il resoconto, quasi in tempo reale, di una crisi personale, in cui il confine tra persona e personaggio si fa labile, coinvolgendo lo spettatore in un percorso catartico come testimone diretto del dialogo interiore di un individuo che affronta il proprio lato oscuro.

Da questa panoramica sui COVID film emerge una grande varietà geografica e culturale nelle risposte cinematografiche al COVID-19. Ogni cinematografia nazionale ha prodotto opere ispirate alla pandemia, ciascuna filtrandola attraverso la lente delle proprie urgenze sociali e tradizioni narrative. Un significativo capitolo a parte risiede nelle modalità con le quali Paesi con forti censure o controllo dell'industria hanno rappresentato la crisi pandemica. Nel caso cinese, film come *Chinese Doctors* (Andrew Lau, 2021) o *Embrace Again* (Xue Xiaolu, 2021) forniscono un punto di vista patriottico ed edificante sugli sforzi compiuti nella gestione dell'emergenza, dando luogo a una narrazione della pandemia come vittoria collettiva sotto la guida delle forze politiche. Nel mondo occidentale, come si è visto, prevale una forte critica alle strutture governative, con documentari e *fiction*, come nel caso di *Borat*, molto più severi nei confronti dell'*establishment*, lasciando trapelare come il cinema pandemico funga anche da specchio di tensioni geopolitiche e culturali divergenti.

All'interno di una produzione cinematografica estremamente variegata ed eterogenea come quella dei COVID film, nella selezione dei casi studio, il criterio guida è stato quello di individuare dei testi filmici capaci di rendere visibili, attraverso le restrizioni imposte dalla pandemia, una riflessione significativa sul rapporto tra spazialità e soggettività femminili.

Il contesto pandemico, con le sue forti limitazioni al movimento, l'imposizione di confini fisici e simbolici, la ridefinizione degli spazi pubblici e domestici, si presta in maniera particolarmente incisiva a mettere in luce le dinamiche di esclusione, riappropriazione, costrizione e resistenza del femminile nel rivendicare un'abitazione piena e incarnata dello spazio.

In questa prospettiva, i film selezionati come casi studio – *Songbird* (Adam Mason, 2020), *Giulia* (Ciro De Caro, 2021) e *iSola* (Elisa Fuksas, 2020) – costituiscono luoghi critici in cui il rapporto con la spazialità si fa nodo teorico ed estetico, ciò che Maud Ceuterick[309] definisce 'estetica affermativa': una modalità di rappresentazione in cui il soggetto femminile, pur dentro vincoli spaziali spesso stringenti, non si limita a subirli, ma li rielabora in chiave trasformativa e relazionale, affermando la propria forza volitiva e la propria presenza anche ai margini di spazi spesso preclusi e negati.

[309] Cfr. M. Ceuterick, *Affirmative Aesthetics and Wilful Women: Gender, Space and Mobility in Contemporary Cinema*, op. cit.

La ricerca di una particolare 'estetica affermativa' in un testo cinematografico mira a individuare i modi in cui la rappresentazione degli spazi diegetici contribuisce a disarticolare geometrie di potere apparentemente invalicabili, scardinando relazioni fisse e immutabili tra soggetto, identità di genere e spazio.
Ceuterick declina tale approccio affermando che

> The affirmative aesthetics of film include both wilful women characters, which inhabit space against normative flows, and aesthetic choices (rhythm, colours, mise-en-scène, cinematography, sound) that unveil spaces and bodies as fluid and unbounded. As the films' aesthetics produce specific affects, they also create narrative content and convey sociocultural meanings. More than 'positive representations of women doing positive things', I refer to affirmative aesthetics as feminist works that dismantle binaries and give form to fluid genders, spaces, and identities[310].

La particolare estetica affermativa di un'opera viene rivelata, secondo la studiosa, attraverso una microanalisi degli spazi cinematografici e delle relazioni che i personaggi vi intrattengono, scavando oltre il livello superficiale della diegesi – nel quale può apparire che le barriere spaziali ostacolino e respingano, di fatto, il corpo femminile – per individuare gesti, micro istanze di ribellione, un'abitazione affettiva dello spazio che esprimano una postura esistenziale libera e dotata di *agency*.
Nel definire i criteri metodologici di selezione dei casi studio, nel presente lavoro ci si è ispirati all'indicazione fornita da Ceuterick, secondo la quale l'analisi delle estetiche affermative richiede l'adozione di uno sguardo capace di collocare l'abitazione dello spazio all'interno di relazioni sociali e affettive fluide, non rigidamente delimitate.
La studiosa spiega, inoltre, che il processo selettivo dei testi filmici su cui si fonda la sua analisi – *Messidor* (Alain Tanner, 1979), *Vendredi soir* (Claire Denis, 2002), *Wadjda* (Haifaa Al-Mansour, 2012), *Gegen die wand/Head-on* (Fatih Akin, 2004) – si è basato sull'apertura a un *corpus* marcatamente transculturale, con il preciso obiettivo di ampliare la gamma di possibilità di 'atti estetici di resistenza' e 'margini di manovra' da parte dei personaggi femminili, aggiungendo che

> The four films chosen are case studies of affirmative aesthetics: filmic transformation of gendered spatial imaginaries. The films give different aesthetic forms to spaces, identities, and the wilfulness of their women characters: *Messidor*, a wandering without goal, a pause for reflection, allows to unravel the problematic gendering of the notion of 'mobility' in film; *Vendredi soir* deepens the idea of inhabiting space as empowering through a haptic aesthetic that converts bodies into lived bodies, focuses on sensations and textures, and brings in the imaginative; *Wadjda* reveals the necessity for women to find their own space, and to sometimes put on a mask so as not to be identified as wilful; *Head-On* pushes the idea of masquerade and performance of gender to abjection, an erotic connection to one's bodily environment as an escape from norms and expectations[311].

[310] Ivi, p. 23.
[311] Ivi, p. 24.

Muovendo da tali premesse teoriche, i tre film che saranno oggetto di analisi nei capitoli seguenti articolano, in modo emblematico e differenziato, le tensioni tra soggettività femminili, vincoli spaziali e possibilità relazionali. Il *fil rouge* dei vincoli spaziali – di natura fisica e simbolica – imposti dalla pandemia, diviene un campo di negoziazione della costruzione identitaria delle protagoniste e del loro percorso umano di liberazione e di crescita.

Oltre a costituire articolazioni esemplari del rapporto tra soggettività femminile e spazialità pandemica, le opere *Songbird*, *Giulia* e *iSola* si distinguono per l'eterogeneità delle tonalità, dei linguaggi e dei dispositivi formali attraverso cui mettono in scena tale relazione: ciascuna di esse si radica, infatti, in un diverso orizzonte estetico e produttivo, offrendo, in tal modo, tre punti di vista specifici su altrettanti immaginari del confinamento. Tale diversità consente di interrogare in profondità diverse forme di abitazione dello spazio, e di mettere alla prova la tenuta teorica della nozione di 'estetica affermativa' in contesti formali ed espressivi radicalmente differenti.

Songbird – esempio paradigmatico di film epidemico, secondo il modello tassonomico proposto da Echeverría – è ambientato in una Los Angeles devastata dalla mutazione virale del COVID-23 e sottoposta a una rigida sorveglianza militare. La stretta aderenza ai codici classici del genere epidemico, la narrazione serrata e fortemente orientata all'azione, la peculiare situazione del confinamento domestico delle tre protagoniste, rendono l'ambiente di analisi estremamente asciutto e scarno, scevro da qualsiasi genere di interferenza esterna.

Da questo scenario rigidamente delimitato si stagliano tre figure femminili – Piper (Demi Moore), May (Alexandra Daddario) e Sara (Sofia Carson) – che, come si cercherà di dimostrare, incarnano differenti modalità e gradi evolutivi di abitazione corporea dello spazio e del proprio mondo affettivo e relazionale.

In *Giulia* il rapporto con la dimensione spaziale appare parte integrante di un vero e proprio 'percorso di formazione', in cui la protagonista (Rosa Palasciano) intraprende un viaggio di costruzione identitaria profondamente radicato nell'esperienza corporea e sensoriale.

In una Roma estiva ancora segnata da tracce tangibili della recente crisi sanitaria, il percorso femminile di ricerca della propria essenza più autentica e genuina si manifesta in una progressiva transizione dall'ambiente urbano – spazio simbolico dell'adesione a un sistema di norme sociali codificate e aspettative identitarie preconfezionate – verso paesaggi naturali che si offrono come orizzonti alternativi di libertà e risignificazione della propria storia individuale.

Nel documentario *iSola*, Elisa Fuksas offre un'intima narrazione autobiografica, costituita da un flusso continuo di riprese realizzate attraverso il proprio *iPhone* durante il *lockdown*.

Alla vigilia dello scoppio pandemico, la regista scopre di avere un tumore alla tiroide, evento che coincide con l'inizio dell'isolamento forzato. In questo caso la fusione tra corpo e spazio si fa totale: l'abitazione diviene teatro di introspezione e autoanalisi, e la videocamera del telefono si trasforma in uno strumento di auto-rappresentazione e di catarsi, permettendo a Fuksas di documentare le proprie paure, speranze e riflessioni più profonde. Dalla chiusura fisica ed emotiva del *lockdown*, il percorso narrativo del film segue una progressiva apertura, culminante in una graduale riappropriazione dello spazio esterno simboleggiata da un pellegrinaggio solitario al Santuario del Divino Amore.

Anche in questo caso, la natura assume un ruolo centrale come luogo di riconnessione a una dimensione umana e spirituale più elevata e pura, cui si approda solo dopo una necessaria fase di raccoglimento interiore. La sospensione dal mondo esterno determinata dalla crisi pandemica si configura, in questo caso, come uno spazio generativo, in cui la protagonista può farsi attraversare da tutte le proprie tensioni emotive e paure più profonde, integrandole nel proprio vissuto.

2.3. Una fotografia dell'impatto della crisi sanitaria sulle donne in Italia

La pandemia di COVID-19, con le misure di confinamento sociale senza precedenti adottate per contenerla, ha colpito duramente la società italiana ma non in modo uniforme per tutti i cittadini.[312] Numerosi studi e dati ufficiali hanno sin da subito evidenziato come l'emergenza sanitaria ed economica abbia amplificato le disuguaglianze di genere preesistenti, penalizzando in misura sproporzionata la componente femminile della popolazione.

L'economista Daniela Del Boca[313] riassume efficacemente questo fenomeno osservando che la severità delle misure ha avuto un impatto sul divario di genere toccando diverse dimensioni e ambiti di vita: mercato del lavoro, chiusura delle scuole, divisione del lavoro all'interno della famiglia e violenza di genere.

Già per quanto concerne il contesto pre-pandemico relativo al novembre del 2019, Daniela Oliva[314] – riportando i dati del 53esimo Rapporto Censis sulla situazione sociale del Paese nel 2019 – rileva «l'imbarazzante situazione della questione femminile in Italia» nel mercato del lavoro e nella distribuzione delle responsabilità familiari. Basti ricordare che nel 2019 il tasso di attività femminile era solo del 56,2%, – rispetto al 75,1% di quello maschile – che le donne rappresentavano appena il 42,1% degli occupati, che le posizioni manageriali erano occupate solo dal 27% di forza lavoro femminile, con una simile percentuale del 28,5% anche nelle società a controllo pubblico.

Inoltre, gran parte delle lavoratrici era occupata in impieghi precari – il 60,2 % delle donne erano occupate a tempo parziale nel cosiddetto 'part time involontario – nei settori del terziario, con salari più bassi della media di mercato.

---

[312] Per quanto riguarda il mercato del lavoro, si rimanda a A. Girardi, *A dicembre sono stati persi 101 mila posti di lavoro: 99 mila erano occupati da donne*, in 'Fanpage.it', https://www.fanpage.it/politica/a-dicembre-sono-stati-persi-101-mila-posti-di-lavoro-99-mila-erano-occupati-da-donne/#:~:text=La%20crisi%20economica%20innescata%20dalla,dal%20punto%20di%20vista%20economico (consultato in data 22/02/2025).

[313] D. Del Boca, *L'impatto del COVID-19 sul divario di genere in Italia*, FES Italia, Roma 2022, https://library.fes.de/pdf-files/bueros/rom/19617.pdf#:~:text=Il%20numero%20di%20casi%20%C3%A8,severe%20sono%20state%20attuate%20per (consultato in data 22/01/2025).

[314] D. Oliva, *Disuguaglianza di genere e Covid-19*, in 'Welforum', 9/02/2021, https://www.welforum.it/il-punto/laumento-delle-diseguaglianze-in-tempo-di-pandemia/disuguaglianza-di-genere-e-covid-19/#:~:text=A%20novembre%202019%20il%2053esimo,1%29.%20I (consultato in data 15/01/2025).

Su questo scenario già sbilanciato si è innestata la crisi da COVID-19, producendo quella che è stata definita '*she-cession*', o recessione in rosa, proprio a sottolineare l'impatto più severo sulle lavoratrici[315].

Nel 2020, difatti, l'occupazione femminile in Italia è calata del 3,8% – circa 376.000 donne in meno nel mercato del lavoro, un crollo doppio rispetto a quello degli uomini – fenomeno che ha fatto arretrare il tasso di occupazione femminile al 48,4% – vanificando i progressi faticosamente ottenuti negli anni precedenti[316].

Emblematico, a questo proposito, è il dato Istat di fine 2020, che rivela come nel solo mese di dicembre, su 101.000 posti di lavoro persi, 99.000 fossero occupati da donne[317].

Tale andamento può essere compreso se si considera che molti dei settori più penalizzati dalle restrizioni – turismo, ristorazione, commercio al dettaglio non alimentare, servizi ricreativi – sono caratterizzati da una forte presenza di manodopera femminile.

Inoltre, molti servizi essenziali in prima linea durante l'emergenza pandemica – dalla sanità all'assistenza – impiegano prevalentemente donne, che hanno dovuto affrontare turni di lavoro massacranti ed elevati rischi di contagio, esponendosi in prima persona nella gestione della crisi sanitaria.

Si è dunque creata una frattura di classe all'interno dell'esperienza femminile, da un lato donne istruite con lavori 'agili' hanno potuto continuare a lavorare da casa – scontando però il peso aggiuntivo delle cure familiari –, dall'altro donne con contratti di lavoro meno tutelati – commesse, badanti, addette alle pulizie, cameriere, operatrici socio-sanitarie – hanno subìto la perdita del lavoro o sono state costrette a continuare a lavorare in presenza senza adeguate tutele, vivendo spesso condizioni di forte precarietà[318].

Contestualmente, la prolungata chiusura di scuole, asili nido e servizi educativi ha determinato una rilevante ricollocazione delle attività di cura dall'ambito pubblico a quello domestico, con un conseguente incremento del carico di lavoro familiare non retribuito, che ha gravato in misura pressoché esclusiva sulle donne.

---

[315] D. Del Boca, *L'impatto del COVID-19 sul divario di genere in Italia*, op. cit., p. 4.

[316] Cfr. V. Azzarita, M. Carbonari, *Una società della cura*, in 'Ingenere', 06/11/2024, https://www.ingenere.it/articoli/una-societa-della-cura#:~:text=Il%20costo%20%C3%A8%20stato%20particolarmente,dal%202016%2C%20riporta%20sempre%20l%27Istat (consultato in data 20/02/2025).

[317] Cfr. A. Girardi, *A dicembre sono stati persi 101 mila posti di lavoro: 99 mila erano occupati da donne*, cit.

[318] Cfr. D. Del Boca, *L'impatto del COVID-19 sul divario di genere in Italia*, pp. 4-6.

Durante i mesi di *lockdown*, all'interno delle abitazioni italiane si è assistito a una sorta di ritorno coattivo a un modello tradizionale di divisione dei ruoli di cura, ancora fortemente influenzato daforti stereotipi di genere.

In particolare, le madri si sono fatte carico della gestione della didattica a distanza, della cura continuativa dei figli e dell'assistenza a familiari anziani, spesso a discapito della propria partecipazione al mercato del lavoro, compromessa o significativamente ridotta. I dati raccolti da Eurofound[319] evidenziano come la persistenza di un'equa ripartizione del lavoro domestico abbia alimentato rilevanti tensioni tra sfera lavorativa e vita privata, soprattutto per le madri di bambini in età prescolare costrette a conciliare le esigenze del telelavoro con quelle della cura.

In numerosi casi, le donne si sono viste costrette a ridurre l'orario lavorativo o a sospendere temporaneamente la propria attività professionale al fine di far fronte alle accresciute esigenze familiari, contribuendo così a rafforzare ulteriormente una condizione di strutturale svantaggio nel mercato del lavoro. Il tempo dedicato dalle donne alle attività di cura ha registrato un incremento significativo, tanto da ostacolare, in alcune circostanze, la prosecuzione stessa della carriera professionale[320].

Lo studio *Women's Working Behavior and Household Division of Labor During the two Waves of COVID-19 in Italy*[321] conferma che, anche all'interno di nuclei familiari in cui entrambi i partner risultavano occupati – sia in presenza, sia in modalità remota –, durante le fasi critiche della pandemia le donne hanno continuato a destinare una quota di tempo significativamente maggiore rispetto agli uomini alle attività domestiche e di cura. Tale evidenza empirica mette in luce la perdurante influenza delle norme di genere nella sfera domestica italiana, sottolineando la resilienza di assetti tradizionali nella distribuzione intra-familiare del lavoro non retribuito.

Tale squilibrio nei carichi di cura affonda le sue radici in una diseguaglianza strutturale di lunga durata, giacché, anche in epoca pre-pandemica, i dati mostravano che in Italia le donne dedicavano alle attività domestiche e di accudimento da due a dieci volte più tempo rispetto agli uomini, a conferma della persistente asimmetria di genere nell'organizzazione della vita familiare e quotidiana[322].

---

[319] Cfr. Eurofound, *The rise in telework: Impact on working conditions and regulations,* Publications Office of the European Union, Luxembourg, 2022.
[320] Cfr. V. Azzarita, M. Carbonari, *Una società della cura*, cit.
[321] Cfr. D. Del Boca, N. Oggero, P. Profeta, M.C. Rossi, C. Villosio, *Women's Working Behavior and Household Division of Labor During the two Waves of COVID-19 in Italy*, in 'Collegio Carlo Alberto', Marzo 2021.
[322] Cfr. V. Azzarita, M. Carbonari, *Una società della cura*, cit.

Le conseguenze di questa doppia penalizzazione – economica e di cura – si sono fatte sentire soprattutto per le donne con figli piccoli, in base a quanto emerge dal Rapporto di *Save the Children*[323] sulla perdita del lavoro da parte di 96.000 madri di figli minori nel 2020 in Italia rappresentando quasi il 40% di tutte le lavoratrici che hanno perso l'occupazione nello stesso anno.

Tale dato evidenzia la profonda intersezione tra genere, struttura familiare e condizione socio-economica, in quanto le donne appartenenti a nuclei monogenitoriali o con figli piccoli, soprattutto in assenza di risorse economiche adeguate o reti di supporto familiare, sono state le più colpite dagli effetti della crisi. Anche in tempi ordinari, come attestano i dati sulle *dimissioni in bianco* e sulle rinunce post-maternità, la carenza di servizi di conciliazione e di infrastrutture accessibili per l'infanzia costringe molte madri italiane ad abbandonare il lavoro.

In sintesi, la crisi pandemica ha riesumato e accentuato il problema della 'doppia presenza' femminile – lavorativa e familiare –, ciò che le teoriche femministe già descrivevano da decenni come un equilibrio precario tra lavoro produttivo e riproduttivo, è diventato per molte un fardello insostenibile, mettendo a nudo la persistente asimmetria di genere su cui si reggeva l'organizzazione sociale[324].

La pandemia da COVID-19 ha contribuito, inoltre, all'emergere di una crisi parallela e meno visibile, quella che, a livello internazionale, le Nazioni Unite hanno definito *shadow pandemic*[325], per indicare la crescita significativa degli episodi di abuso verificatisi durante i periodi di confinamento.

Anche in Italia, le misure restrittive adottate per contenere il contagio hanno avuto ripercussioni rilevanti in ambito domestico. L'obbligo di permanenza in casa ha infatti favorito l'esasperazione di dinamiche violente già presenti e ostacolato l'accesso a reti di protezione e assistenza. In questo quadro, lo spazio domestico ha cessato di configurarsi come luogo sicuro, assumendo per molte una dimensione coercitiva e oppressiva. La convivenza prolungata con l'aggressore, unita all'isolamento sociale e alla limitata disponibilità di servizi di supporto, ha aggravato le condizioni di rischio e accentuato la vulnerabilità delle persone esposte a situazioni di abuso.

In Italia, i centri antiviolenza e il numero di pubblica utilità hanno registrato un'impennata di richieste di aiuto nel corso del 2020, soprattutto dopo le prime settimane di *lockdown*.

---

[323] Save the Children, *Le Equilibriste: la maternità in Italia 2021*, VI Rapporto Annuale, https://www.savethechildren.it/cosa-facciamo/pubblicazioni/le-equilibriste-la-maternita-in-italia-2021(consultato in data 12/02/2025).

[324] Si veda D. Barazzetti, *Doppia presenza e lavoro di cura. Interrogativi su alcune categorie interpretative*, in 'Quaderni di Sociologia', 40, 2006, pp. 85-96.

[325] Si veda UN Women, *The Shadow Pandemic: Violence against women during COVID-19*, https://www.unwomen.org/en/news/in-focus/in-focus-gender-equality-in-covid-19-response/violence-against-women-during-covid-19 (consultato in data 12/02/2025).

Secondo l'analisi condotta dall'Istat[326], tra marzo e ottobre 2020 le chiamate al numero verde sono aumentate del 71,7% rispetto allo stesso periodo dell'anno precedente, passando da 13.424 a 23.071 contatti.

Le chiamate di emergenza per violenza domestica vera e propria – richieste di aiuto da parte delle vittime e segnalazioni di terzi – sono più che raddoppiate rispetto al 2019, arrivando a costituire quasi la metà del totale delle chiamate durante il periodo considerato. Questo dato indica non tanto un aumento *ex novo* della violenza, quanto piuttosto una recrudescenza dei casi preesistenti dovuta alla situazione di confinamento domestico.

Non a caso, in parallelo alla riduzione delle misure di contenimento della crisi pandemica, si è osservato un calo di chiamate in cui la vittima percepiva un pericolo di vita imminente[327].

D'altro canto, va sottolineato che l'aumento delle chiamate ai centri antiviolenza è anche frutto di una maggiore consapevolezza e di campagne di sensibilizzazione. Proprio nelle prime settimane del *lockdown*, difatti, il Dipartimento per le Pari Opportunità del Governo italiano lanciò sui media la campagna di informazione 'Libera puoi'[328], contribuendo a far emergere situazioni che altrimenti sarebbero rimaste sommerse.

Nonostante le restrizioni alla mobilità e alla vita pubblica, i femminicidi non hanno conosciuto battute d'arresto durante il periodo pandemico. Al contrario, i dati relativi al 2020 indicano un aumento della percentuale di donne uccise in ambito familiare o all'interno di relazioni di coppia sul totale degli omicidi femminili.

Tale incremento conferma la persistenza della dimensione domestica come spazio di massima esposizione al rischio per le donne. Nel 59,8% dei casi, l'autore della violenza letale risulta essere il *partner* convivente, evidenziando una continuità strutturale tra relazioni affettive e dinamiche di dominio che trovano nella casa non un luogo di tutela, ma un contesto primario di vulnerabilità[329].

---

[326] Istat, *Il numero di pubblica utilità 1522 durante la pandemia*, https://www.istat.it/tavole-di-dati/il-numero-verde-1522-durante-la-pandemia-periodo-marzo-ottobre-2020/#:~:text=Il%20numero%20delle%20chiamate%20valide,Crescono (consultato in data 2/02/2025).

[327] E. Piccione, *Violenza domestica, la pandemia "ombra" e il messaggio della "bisbetica domata"*, in 'Sanità Informazione', https://www.sanitainformazione.it/contributi-opinioni/violenza-domestica-la-pandemia-ombra-e-il-messaggio-della-bisbetica-domata/#:~:text=In%20Italia%2C%20i%20dati%20pi%C3%B9,la%20vittima%20percepiva%C2%A0%20pericolo%20imminente (consultato il 2/02/2025).

[328] Dipartimento per l'Informazione e l'Editoria, *Campagna di comunicazione contro la violenza sulle donne 2021: "Libera puoi"*, https://www.informazioneeditoria.gov.it/it/attivita/comunicazione-e-informazione-istituzionale/le-campagne-di-comunicazione-del-governo/campagne-xviii-legislatura/campagna-di-comunicazione-contro-la-violenza-sulle-donne-2021-libera-puoi/, (consultato in data 29/02/2025).

[329] E. Piccione, *Violenza domestica, la pandemia "ombra" e il messaggio della "bisbetica domata"*, cit.

Un ulteriore aspetto su cui la pandemia ha inciso – portando in luce dinamiche di disparità di genere preesistenti – riguarda la **r**appresentanza femminile nelle istituzioni e nei luoghi decisionali durante la gestione dell'emergenza.

Nel contesto della gestione della crisi pandemica, le principali strutture consultive istituite dal Governo italiano hanno mostrato un marcato squilibrio di genere nella loro composizione.

La composizione fortemente sbilanciata di questi organi decisionali ha sollevato interrogativi critici in merito all'inclusività dei processi di *governance* e alla capacità delle istituzioni di adottare un approccio realmente sensibile alle differenze di genere nella definizione delle priorità e delle strategie di intervento.

Il Comitato Tecnico Scientifico e la cosiddetta Task Force Colao – incaricata nel 2020 di elaborare strategie per il rilancio socio-economico del Paese –, risultavano infatti composti in larghissima maggioranza da uomini, con una presenza femminile inferiore al 20% [330]. In particolare, nel gruppo di venti esperti coordinato da Vittorio Colao, le donne erano solamente quattro. Tale squilibrio nella rappresentanza femminile nelle istituzioni – con l'80% degli incarichi affidati a uomini – ha generato diffuse reazioni critiche, sia da parte della società civile che del mondo accademico.

Nel mese di aprile 2020 è nato il movimento #DateciVoce, promosso da una vasta rete di associazioni e sostenuto da migliaia di cittadini, con l'obiettivo di denunciare l'esclusione quasi sistematica delle donne dagli spazi decisionali relativi alla gestione dell'emergenza sanitaria, e di rivendicare una maggiore equità nella distribuzione del potere decisionale.

In seguito alla pressione esercitata da tali iniziative, il Governo ha introdotto alcune modifiche, aumentando marginalmente la presenza femminile nei comitati, come nel caso della Task Force Colao, che è stata integrata da ulteriori figure femminili prima della presentazione del Piano.

Tuttavia, il nucleo delle decisioni è rimasto saldamente incentrato su figure maschili, evidenziando una persistente disparità di genere nei ruoli apicali del sistema istituzionale italiano.

La marginalizzazione delle donne nei processi decisionali ha prodotto effetti concreti e misurabili sulla formulazione delle politiche adottate nel contesto dell'emergenza sanitaria.

Diversi studi hanno evidenziato come i primi interventi economici e i Piani di Ripresa abbiano trascurato l'impatto differenziato delle misure su base di genere, mancando altresì di predisporre strumenti adeguati a mitigare le conseguenze negative subite in particolare dalle cittadine.

---

[330] Si veda C.R. Alfonsi, S. Amelio, E. Amiconi, R. Salzano, S. Taurelli, *Le donne e la pandemia. Ricognizione sulla leadership femminile*, Rapporto della Fondazione per la Cittadinanza Attiva, https://www.fondaca.org/images/Le_donne_e_la_pandemia._Ricognizione.pdf#:~:text=e%20donne%20sia%20negli%20organismi,oltre%204mila%20cittadini%20e%2086 (consultato in data 12/01/2025).

Un caso esemplare è rappresentato dal Decreto 'Cura Italia' del marzo 2020, in cui le misure previste a sostegno della conciliazione tra vita lavorativa e familiare – come i congedi parentali straordinari e il *bonus baby-sitter* – si sono rivelate inizialmente insufficienti rispetto all'entità dei bisogni, rendendo necessario un loro successivo potenziamento *in itinere*.

Al contempo, interventi di carattere strutturale, quali rafforzamento dei servizi educativi e del *welfare* territoriale, sono rimasti assenti dal dibattito pubblico e politico per un lungo periodo.

In generale, la prospettiva di genere non risulta essere stata integrata in modo sistemico nelle prime fasi della risposta emergenziale, con ogni probabilità anche a causa della scarsa presenza di soggetti decisionali sensibili a tali istanze. Solo in una fase successiva, anche in virtù della pressione esercitata dalle associazioni femminili, sono stati introdotti alcuni correttivi. In tal senso, il caso del Piano Nazionale di Ripresa e Resilienza (PNRR) è emblematico, in quanto la versione preliminare del piano, redatta in tempi ristretti nel 2020, riservava un'attenzione marginale al tema della parità di genere.

In risposta a tale carenza, diversi collettivi femminili – riuniti nell'iniziativa Donne per la salvezza-*Half of it* – hanno elaborato un Manifesto articolato in diciotto proposte volte a collocare le donne al centro della strategia di ripartenza post-COVID. Tra le richieste principali figuravano l'adozione di una *governance* paritaria per la gestione dei fondi europei e l'introduzione sistematica del *gender budgeting* nell'ambito di tutte le missioni previste dal piano[331].

Queste istanze hanno trovato solo parzialmente ascolto, dato che il PNRR definitivo include una trasversale 'priorità donna' e vincoli per aumentare l'occupazione femminile, ma ha comunque suscitato diverse critiche per via delle correzioni giunte *ex post*, a testimonianza di un'impostazione iniziale priva di uno sguardo di genere sufficientemente sensibile.

Nel corso della crisi pandemica, le donne sono rimaste in larga misura escluse dai luoghi decisionali, una marginalizzazione che ha compromesso non solo l'equità, ma anche l'efficacia delle politiche emergenziali. L'assenza strutturale di una prospettiva di genere nei processi di *governance* ha contribuito a formulare risposte incapaci di intercettare le esigenze specifiche della popolazione femminile, rendendo le misure adottate parziali e talvolta inadeguate.

Tale esclusione non ha avuto soltanto ricadute materiali, ma ha assunto anche un peso simbolico rilevante, in un momento in cui la comunicazione istituzionale occupava quotidianamente lo spazio pubblico – attraverso conferenze stampa, dichiarazioni ufficiali e presenze televisive – la narrazione della pandemia si è costruita attorno a volti e voci quasi esclusivamente maschili.

---

[331] Ivi, p. 14.

Il discorso pubblico ha così reiterato, anziché mettere in discussione, l'associazione tra autorevolezza, competenza e genere maschile. Le figure femminili, pur presenti nel mondo della scienza, della medicina e dell'economia, sono apparse solo episodicamente, raramente investite di un ruolo paritario nel racconto della crisi.

Oltre agli indicatori socio-economici e ai processi istituzionali, la pandemia ha inciso profondamente sul vissuto quotidiano e soggettivo delle donne, trasformando tempi e spazi della giornata e riconfigurando le esperienze interiori.

La dimensione del tempo quotidiano merita un'analisi a sé, in quanto con il *lockdown* le tradizionali separazioni tra tempo di lavoro, tempo familiare e tempo personale si sono assottigliate fino quasi a scomparire, soprattutto per chi ha potuto lavorare da casa. Molte donne hanno vissuto una sovrapposizione totale tra la sfera domestica e quella lavorativa, trovandosi a svolgere contemporaneamente – e nello stesso luogo fisico – mansioni professionali, cure familiari, faccende domestiche, il ruolo di insegnanti per i figli e così via.

Questa concentrazione di attività eterogenee nello spazio domestico ha prodotto una diversa scansione delle giornate e un diverso uso del tempo.

Come osserva la sociologa Sandra Burchi

> "Non c'è più un tempo fuori" così si è espressa una lavoratrice dipendente che ho avuto modo di intervistare durante una ricerca svolta immediatamente dopo il primo lockdown, nell'estate 2020. Questa frase mi ha colpito per la chiarezza con cui fa emergere, come dato dell'esperienza, la forza dei legami che intercorrono tra uso dello spazio e percezione del tempo. In una frase, l'intervistata (una donna adulta, impegnata in un lavoro garantito e a tempo indeterminato, una attività che un tempo avremmo definito "standard") condensa l'interiorizzazione di uno schema funzionale alla costruzione della sua giornata abituale, fondata sulla possibilità di "conciliare" due ordini temporali diversi. Venuta meno, con il lockdown, la possibilità di uscire e di muoversi nello spazio esterno, la perdita che viene percepita è quella di un tempo vissuto secondo l'organizzazione dello spazio sociale. Dal punto di vista della sensibilità e della storia di genere il dentro-fuori (casa-lavoro, casa-città) ha una valenza molto precisa e l'andirivieni fra questi due spazi (materiali e simbolici) ha scandito non soltanto un percorso emancipativo ma un modello di partecipazione alla vita sociale[332].

L'ampia sperimentazione dello *smart working* durante la pandemia ha avuto un effetto normalizzante e disciplinante sui tempi di vita quotidiani, per il quale il tempo della vita domestica è stato forzato ad assorbire le esigenze produttive, uniformandosi a un ritmo accelerato tipico della sfera lavorativa e perdendo quella distinzione che normalmente lo caratterizzava[333].

---

[332] S. Burchi, *Non c'è più un tempo fuori". Accelerazione del tempo e compressione dello spazio nell'esperienza del lavorare da casa durante la pandemia*, in 'SocietàMutamentoPolitica' 13(26), 2022, pp. 73-81.

[333] Ivi, p. 74.

Ne è derivata spesso una sensazione di affaticamento cronico e di pressione costante, descritta talvolta come 'correre restando ferme', una corsa mentale per cercare di far fronte a tutte le incombenze, pur essendo fisicamente bloccate a casa.

Secondo un'indagine psicosociale condotta dal gruppo di ricerca MUSA dell'Istituto di ricerche sulla popolazione e le politiche sociali del Consiglio nazionale delle ricerche (Cnr-Irpps) attraverso l'Osservatorio 'MSA-COVID-19 – Mutamenti Sociali in Atto'[334], durante la cosiddetta 'fase di costrizione' di isolamento sociale e prolungata convivenza abitativa, si è registrata una predominanza di stati emotivi negativi tra la popolazione intervistata, tra cui tristezza, paura, ansia e rabbia, mentre le emozioni positive, come la felicità, sono state segnalate in misura estremamente marginale.

Sebbene tale quadro emotivo abbia investito l'intero corpo sociale, le donne hanno manifestato in misura più marcata sentimenti di incertezza rispetto al futuro e un elevato livello di stress emotivo. L'isolamento prolungato, la drastica riduzione delle interazioni sociali e l'intensificazione dei carichi di cura e lavoro domestico hanno agito come catalizzatori del disagio psichico, con un incremento dei sintomi depressivi e ansiosi, nonché un aggravamento di problematiche quali i disturbi alimentari e l'abuso di alcol, in particolare all'interno dello spazio domestico.

Le madri con figli in età prescolare risultano tra i gruppi più colpiti, avendo riportato livelli particolarmente elevati di affaticamento mentale e sentimenti di inadeguatezza, in ragione della pressione esercitata dal dover sostenere l'intero assetto familiare in un contesto emergenziale e senza precedenti. Anche le giovani donne e le studentesse hanno risentito in maniera significativa della sospensione dei propri percorsi di vita – scolastici, lavorativi e relazionali – sperimentando una profonda incertezza esistenziale, con effetti tangibili sul proprio equilibrio psicologico.

Un segmento di popolazione femminile che ha mostrato preoccupanti segnali di rischio sono state le donne in gravidanza o neo-madri, come evidenziano i dati forniti dall'Istituto Superiore di Sanità sui casi di depressione perinatale, quasi triplicati durante la pandemia rispetto al periodo pre-Covid[335], segnalando la fragilità di queste fasi della vita femminile in condizioni di isolamento e crisi sanitaria.

L'indagine del Cnr-Irpps mette inoltre in luce un ulteriore elemento degno di nota, ossia l'effetto della pandemia sui modelli culturali interiorizzati dalle stesse donne.

---

[334] A. Tintori, L. Cerbara, G. Ciancimino, F. La Longa, M. Crescimbene, Rapporto di ricerca dell'Osservatorio MSA COVID-19, 13/04/2020, https://www.cnr.it/it/news/allegato/1925 (consultato in data 18/12/2024).

[335] Istituto Superiore di Sanità, *Pandemia e salute mentale perinatale, quasi triplicate le donne a rischio depressione*, 7/12/2022, https://www.iss.it/en/-/pandemia-e-salute-mentale-perinatale-quasi-triplicate-le-donne-a-rischio-depressione#:~:text=Pandemia%20e%20salute%20mentale%20perinatale%2C,nel%202020 (consultato in data 19/12/2024).

Le ricerche psicosociali evidenziano un fenomeno paradossale, per il quale in situazioni di crisi e incertezza, talvolta gli stereotipi di genere vengono rafforzati, come meccanismo di 'rifugio identitario'. Lo studio rivela che il prolungarsi del *lockdown* ha consolidato in alcuni la visione tradizionale dei ruoli familiari, al punto che il 30% degli intervistati – uomini e donne – ha interpretato l'isolamento forzato come un ritorno della donna al proprio 'ruolo naturale di madre e moglie'.

Di conseguenza in numerosi nuclei familiari la crisi pandemica ha comportato un'ulteriore asimmetria nella distribuzione dei compiti domestici, con un aggravio del carico a carico delle donne. Particolarmente significativo – e al tempo stesso allarmante – è l'aumento della percentuale di donne che mostrano una maggiore accettazione di visioni stereotipate relative ai ruoli di genere, a testimonianza della profonda capacità persuasiva che tali codificazioni culturali possono esercitare anche su coloro che ne subiscono le conseguenze.

In altri termini, di fronte alla disgregazione dell'ordine quotidiano determinata dall'emergenza sanitaria, alcune donne possono aver ricercato una forma di stabilità emotiva e simbolica attraverso l'adesione a modelli tradizionali di genere, anche a costo di introiettare forme di subordinazione e disuguaglianza. Sebbene tale tendenza debba essere interpretata con cautela, evitando generalizzazioni indebite, essa risulta comunque indicativa della complessità dei processi attraverso cui una crisi può incidere sull'immaginario sociale: anziché generare pratiche di emancipazione o di ridefinizione dei ruoli, può in alcuni casi indurre una regressione verso configurazioni arcaiche, vissute come rassicuranti e familiari.

Va tuttavia rilevato come, accanto alle dinamiche di regressione e subordinazione, numerose donne abbiano elaborato risposte resilienti e creative alla crisi, riuscendo a ritagliarsi spazi di autodeterminazione nonostante le restrizioni imposte dal contesto pandemico.

In molti casi, tale esperienza ha favorito una rinnovata consapevolezza del valore sociale del lavoro di cura e ha dato impulso a rivendicazioni orientate verso un cambiamento strutturale di un sistema normativo e culturale non condiviso.

Nel contesto emergenziale della pandemia da COVID-19, il femminismo italiano ha espresso una pluralità di interventi[336], che spaziano dalla solidarietà concreta alla mobilitazione politica e simbolica, con un'attenzione crescente alla rappresentanza di genere e all'equità nelle politiche pubbliche. Le risposte femministe si sono articolate su diversi livelli, evidenziando una tensione tra cura quotidiana e azione politica sistemica.

---

[336] Per un elenco esaustivo di tali iniziative, si rimanda a C.R. Alfonsi, S. Amelio, E. Amiconi, R. Salzano, S. Taurelli, *Le donne e la pandemia. Ricognizione sulla leadership femminile*, op. cit., pp. 9-20.

Un primo esempio significativo è rappresentato dall'associazione 'Sorelle Burkinabé', che tra marzo e ottobre 2020 ha prodotto e distribuito gratuitamente oltre diecimila mascherine a soggetti fragili, esercizi locali e strutture sanitarie, attivando al contempo canali di comunicazione per sostenere l'intera comunità. L'iniziativa ha testimoniato l'importanza delle reti femminili nella gestione solidale della crisi, rendendo visibile il ruolo delle donne migranti nella costruzione di *welfare* di prossimità.

Sul piano politico e culturale, si è registrata un'intensa attività di *advocacy* per l'inserimento della prospettiva di genere nelle politiche emergenziali. Il movimento spontaneo #DateciVoce, sostenuto da oltre 4.000 cittadini e 86 associazioni, ha denunciato la sottorappresentanza femminile nei comitati tecnici e decisionali, ottenendo significativi risultati in termini di riequilibrio della rappresentanza.

Analogamente, il collettivo 'Donne per la Salvezza', sostenitore della campagna europea *Half of It*, ha elaborato un Manifesto per una ripartenza al femminile, proponendo 18 misure – tra cui l'applicazione del *gender budgeting* nella distribuzione dei fondi del Next Generation EU – che sono state presentate in un *webinar* ufficiale a tutti i ministri del governo Conte nel gennaio 2021.

Il gruppo Il Giusto Mezzo ha focalizzato la propria azione su tre direttrici centrali: la cura dell'infanzia e della non autosufficienza, il rilancio dell'occupazione femminile, e la lotta al *gender pay gap*. In sinergia con realtà come 'Le Contemporanee', 'Fuori Quota' e 'Soroptimist', ha promosso l'evento 'Obiettivo 62% - Donne al centro', che ha posto al centro dell'agenda politica la Valutazione di Impatto di Genere (VIG) all'interno del PNRR.

Il movimento 'Inclusione Donna', già attivo dal 2018, ha intensificato il proprio impegno durante la pandemia, presentando proposte per superare la marginalità femminile nel PNRR e promuovendo la rappresentanza nelle task force istituzionali. Parallelamente, le donne del Partito Democratico hanno contribuito alla definizione del *Women New Deal*, poi accolto ufficialmente dal partito.

Tra le campagne di sensibilizzazione più rilevanti figura *No Women No Panel*, in collaborazione con la Rappresentanza della Commissione Europea in Italia e rilanciata da Rai Radio1, che ha promosso la presenza equa di donne nei media, nei convegni e nei dibattiti pubblici.

Numerose proposte femministe hanno infine interpellato direttamente la gestione dei fondi post-pandemici. Il *Position Paper* 'Il cambiamento che vogliamo. Proposte femministe a 25 anni da Pechino'[337], promosso da D.*i*.Re con oltre cinquanta organizzazioni, ha rilanciato gli obiettivi della

[337] D.i.Re, *Il cambiamento che vogliamo. Proposte femministe a 25 anni da Pechino*, Luglio 2020, https://www.direcontrolaviolenza.it/wp-content/uploads/2020/07/9-lug_Il-cambiamento-che-vogliamo.pdf (consultato in data 22/01/2025).

piattaforma di Pechino, mentre la 'Fondazione Scuola Donne di Governo' e 'Donne Leader in Sanità' hanno prodotto riflessioni e documenti per una sanità più equa e inclusiva.

Un contributo originale alla valorizzazione dell'expertise femminile è giunto dal progetto #100esperte, sviluppato dall'Osservatorio di Pavia e dall'associazione 'GiULiA', in collaborazione con la Fondazione Bracco. Il progetto mette a disposizione una banca dati di profili di esperte nei settori scientifici e tecnologici, offrendo uno strumento concreto in risposta all'invisibilità mediatica e istituzionale delle donne[338].

Tra le iniziative più significative come arena di dibattito femminista, si segnalano le attività della 'Libreria delle Donne di Milano'[339], il movimento 'Una società della cura'[340] e la produzione critica della piattaforma *online* 'InGenere.it'[341].

Fondata negli anni Settanta, la 'Libreria delle Donne di Milano' ha rappresentato anche durante la pandemia un punto di riferimento teorico e politico per il pensiero sulla differenza di genere. Attraverso incontri *online*, lettere collettive e contributi pubblicati sul sito ufficiale, il collettivo ha rilanciato l'urgenza di un'economia e una politica della cura, in cui il tempo delle relazioni, il corpo e l'esperienza delle donne siano messi al centro.

Parallelamente, durante il primo *lockdown* è nato il movimento 'Una società della cura', una piattaforma politica trasversale e inclusiva, con l'obiettivo di promuovere una radicale trasformazione dell'organizzazione economica e sociale alla luce dell'esperienza pandemica. Il Manifesto per una società della cura, firmato da decine di reti, collettivi, gruppi di ricerca e associazioni femministe e transfemministe, propone una visione alternativa del mondo fondata sulla centralità della vita, della relazione, dell'ambiente e della giustizia sociale.

Un ulteriore punto di riferimento per l'elaborazione teorica è stato il portale InGenere.it, luogo di incontro tra accademia e divulgazione, che durante la pandemia ha offerto uno spazio essenziale per l'analisi delle disuguaglianze di genere nelle politiche sanitarie, nel mercato del lavoro e nella sfera domestica. A partire da dati empirici e riflessioni teoriche, numerose autrici hanno messo in luce il legame tra crisi e ampliamento del *gender gap*, e hanno proposto letture capaci di decostruire la neutralità apparente delle misure emergenziali.

---

[338] Si veda in '100 donne contro gli stereotipi', https://100esperte.it (consultato in data 29/11/2024).
[339] Sito web della Libreria delle Donne di Milano www.libreriadelledonne.it (consultato in data 29/11/2024).
[340] Manifesto della 'Società della Cura' https://societadellacura.blogspot.com/2020/10/manifesto-uscire-dalla-economia-del.html (consultato in data 29/11/2024).
[341] InGenere.it https://www.ingenere.it (consultato in data 29/11/2024).

Tali percorsi, pur distinti per finalità e posizionamento, condividono l'intento di ripensare la centralità della cura, le modalità di organizzazione del lavoro, e il significato stesso della cittadinanza femminile in tempi di crisi.

Capitolo III

Songbird: un percorso femminile di redenzione

3.1. La libertà è di colore giallo canarino

Sin dai titoli di testa, *Songbird* – diretto da Adam Mason e prodotto da Michael Bay nel 2020 – si inscrive con decisione all'interno del sistema di codici formali e simbolici dell'*epidemic cinema*, evocando, in una manciata di secondi, i tratti distintivi del genere. In pochi fotogrammi, il film orchestra una sinfonia di segnali visivi e sonori che restituiscono, con l'urgenza di un bollettino di guerra, il perimetro di un mondo sconvolto.

La pandemia – esplicitata attraverso un *collage* polifonico di *breaking news* in lingue diverse, come a ribadire la portata planetaria della catastrofe – si impone immediatamente come principio organizzatore del reale, forza centrifuga che disgrega, seleziona, segrega.

Una mutazione virale denominata COVID-23 ha decimato la popolazione mondiale, lasciando dietro di sé una realtà disgregata in cui la popolazione sopravvissuta è rigidamente segmentata in 'immuni' e 'non immuni', distinguibili attraverso un nuovo lasciapassare per i primi costituito da un braccialetto di colore giallo canarino. Chi esce di casa sarà severamente punito, anche con esecuzioni sommarie, e gli infetti vengono portati in 'Q-zones', nelle quali vengono essenzialmente lasciati morire.

L'*incipit* del film, dunque, non solo introduce la diegesi, ma impone fin da subito una grammatica dell'emergenza, in cui nel mondo dilaga il contagio, la paura e la separazione tra gli individui.

Lo stesso processo produttivo del film – realizzato con un *budget* contenuto in appena diciassette giorni in una Los Angeles appena uscita dalle restrizioni pandemiche, nel luglio del 2020[342] – contribuisce a conferirgli un valore paradigmatico, quasi da 'paziente zero' all'interno del 'cinema epidemico' post-COVID[343].

---

[342] Riguardo al processo produttivo del film, il racconto diretto delregista Adam Mason fornisce elementi di notevole interesse M. Reyes, *How Michael Bay Ended Up Contributing To Chunks Of Songbird*, in 'Cinemablend', 10/12/2020, https://www.cinemablend.com/news/2559983/how-michael-bay-ended-up-contributing-to-chunks-of-songbird (consultato in data 10/11/2024).

[343] Cfr. J. Hazelton, *'Songbird' completes Los Angeles shoot under pandemic conditions*, in 'Screendaily', 04/08/2020, https://www.screendaily.com/news/songbird-completes-los-angeles-shoot-under-pandemic-conditions/5152054.article (consultato in data 22/11/2024).

Come osserva Benjamin Lee

> It's remarkably slick, if a little rote in its plotting, working best as a fascinating historical document of how some creatives found their way around the rules during an impossible time for a struggling industry. It's the first major Hollywood movie to have been created not only during the pandemic but also about the pandemic, a fact that lifts a perfectly solid thriller into something of note, something to be studied in years to come. […] Despite the many familiar ingredients of Songbird (some of which start to feel musty by the convoluted last act), there's an undeniable jolt in seeing a glossy thriller rooted in a version of the grim reality we've all been facing this year. Taking elements we've come to know so well (from the viral terminology we spout daily to the isolated way we now live) and using them to create an even scarier world is, at times, mightily effective, if also a little bit exploitative to some[344].

Proprio il fatto che il film si inscriva nel solco ancora incandescente della crisi pandemica ha sollevato un'ondata di reazioni polemiche, venendo percepita da molti come una manovra eccessivamente calcolata, se non apertamente speculativa: un tentativo di capitalizzare sull'emotività collettiva ancora viva e pulsante, in una sorta di 'opportunismo pandemico', nonché una rappresentazione controversa ed eccessivamente aspra delle misure contenitive adottate nel pieno della crisi sanitaria[345].

Tale rappresentazione, talvolta prossima a una semplificazione ideologica, è stata letta come una sottile legittimazione delle retoriche anti-istituzionali emerse durante l'emergenza pandemica, più che come un'analisi complessa e sfumata delle tensioni biopolitiche in atto.

Tali critiche hanno investito con forza anche la struttura drammaturgica dell'opera, denunciando una certa fragilità e povertà simbolica nell'impianto della sceneggiatura: i personaggi risultano tratteggiati con scarsa profondità, spesso ridotti a funzioni narrative rigide, incapaci di restituire l'ambivalenza e il turbamento di un tempo così stratificato, mentre la trama scivola nel prevedibile, nell'artificiosamente costruito, incapace di sostenere la tensione drammaturgica che il contesto tematico presupporrebbe.

A fronte di tali critiche, è stata riconosciuta al film una notevole cura e innovatività stilistica ed estetica, capace di costruire una efficace grammatica visiva dell'emergenza e della crisi.

Alla luce di tali considerazioni, la scelta di innestare un'analisi della spazialità femminile – concetto denso, stratificato, teoricamente generativo – su un'opera che, a prima vista, si presenta come

---

[344] B. Lee, *A Michael Bay-produced movie about the pandemic is an ingeniously made film of the moment even if its plotting gets a little rote*, in 'The Guardian', 10/12/2020, https://www.theguardian.com/film/2020/dec/10/songbird-review-hollywoods-first-covid-thriller-is-a-technical-triumph (consultato in data 22/11/2024).

[345] Si veda R. Collin, *Songbird, review: Michael Bay's pandemic thriller is exploitative trash at its finest*, in 'Telegraph', 11/12/2020, https://www.telegraph.co.uk/films/0/songbird-review-michael-bays-pandemic-thriller-exploitative/ (consultato in data 20/11/2024).

narrativamente debole e prevedibile, potrebbe apparire come una scelta azzardata, se non addirittura forzata. Tuttavia, è proprio l'inquadramento del film all'interno delle coordinate dell'*epidemic cinema*, a mutarne radicalmente il valore e la leggibilità.

Nel momento in cui il film viene ricondotto alla propria cornice di genere, l'urgenza simbolica e la forza strutturante dei codici di genere agiscono come chiavi interpretative, e l'apparente semplicità e 'piattezza' del film si trasfigura in potenzialità analitica. È proprio attraverso l'economia dei segni, la prevedibilità degli schemi che si dischiude una dimensione allegorica, quasi fiabesca, in cui la spazialità femminile può emergere con limpida evidenza. In questo senso, non è un paradosso ma una precisa condizione di possibilità che sia proprio un film apparentemente 'di serie B' a offrire un terreno fertile per l'indagine sullo spazio abitato dalle soggettività femminili.

Come osserva, difatti, Roberto Manassero, «ci sono film che intercettano lo spirito del tempo, che lo anticipano o lo riverberano, e altri che semplicemente lo assecondano, sfruttando in maniera epidermica gli elementi noti a tutti. Di norma il compito spetta in entrambi i casi al cinema di genere, e più ancora alle produzioni di serie B, agili, superficiali e capaci di trasformarsi nello specchio una società»[346].

Julia Echeverría[347] spiega queste tensioni tematiche basilari come immanenti ai film di genere, rifacendosi alle osservazioni di Berry Keith Grant[348] sulla tendenza ricorsiva a incanalare dibattiti e tensioni sociali – condensandoli in una dialettica conflittuale tra individuo e società, o tra eroe e antagonista – in narrazioni stereotipate e semplificate. Davanti ad una minaccia che può assumere qualsiasi volto – *il gangster*, il mostro, lo zombie – vi è sempre un qualcosa che mina la stabilità dell'ordine sociale, rivelando una tensione atavica che diversi studiosi riconducono alla fondamentale lotta tra desiderio e repressione, indicata da Freud come 'il disagio della civiltà'.

Essendo tale lotta un tratto intrinseco alla natura umana, ciò spiega il fatto che i film di genere siano così popolari, e allo stesso tempo ripetitivi.

Da tale prospettiva, è proprio nell'aderenza a forme narrative convenzionali e nella ripetizione di codici riconoscibili che si annida la possibilità di parlare della vita nella sua verità mitica, nei suoi nuclei archetipici e nei suoi conflitti ricorrenti, piuttosto che nella sua complessità descrittiva.

In tal modo, il film non solo consente di osservare la declinazione della spazialità femminile in uno dei prototipi più rappresentativi del genere epidemico, ma diviene esso stesso 'oggetto esemplare',

---

[346] R. Manassero, *Un action girato in piena pandemia, che immagina un futuro in cui il Covid uccide ancora*, in 'MyMovies', 29/06/2021 https://www.mymovies.it/film/2021/songbird/ (consultato in data 09/11/2024).
[347] J. Echeverría, *Epidemic Cinema, the Rise of a Genre*, op. cit., p. 83.
[348] B. K. Grant, *Film Genre: from Iconography to Ideology*, Wallflower, London 2007.

capace di rendere visibile la mappa simbolica dell'esperienza femminile nello spazio all'epoca della crisi pandemica.

Per inquadrare adeguatamente il film all'interno dell'orizzonte teorico dell'*epidemic cinema*, è opportune muovere dalla tassonomia proposta da Echeverría, il cui impianto analitico consente di riconoscere le matrici narrative, le convenzioni visive e le logiche simboliche che strutturano il genere, offrendo così una chiave interpretativa coerente per l'analisi del testo filmico.

Ispirandosi al lavoro di Priscilla Wald[349], la studiosa suggerisce – proprio in virtù della struttura narrativa fissa e stereotipata del genere – che la modalità più appropriata di approcciarsi al genere sia attraverso le sue fasi narrative.

Wald identifica tre fasi fondamentali che si manifestano in qualsiasi narrazione di un'epidemia: l'identificazione di un'infezione emergente, la sua diffusione globale, e il lavoro epidemiologico relativo al suo contenimento, che rispecchiano in tutto e per tutto le effettive fasi epidemiologiche di qualsiasi infezione virale.

Sebbene lo schema tripartito di Wald si riveli efficace nell'analisi di buona parte delle narrazioni epidemiche, esso mostra alcuni limiti quando applicato a racconti di natura più speculativa, come quelli incentrati sui racconti di virus catastrofici che distruggono l'umanità, oppure a strutture narrative in cui la malattia infettiva non raggiunge una diffusione globale.

Echeverría prende le mosse da tale tassonomia, riarticolandola in tre modelli narrativi, «each one dealing with a specific epidemiological movement and activating different plague-metaphors: narratives of Connectivity, of Containment and of Conversion – what we could call the 'Three C's' of contagion movies»[350], e spiega che la proposta non vuole presentarsi come una categorizzazione rigida e inflessibile, e che diversi film possono trovarsi a cavallo tra un modello e l'altro.

Il movimento narrativo di 'connettività' indaga lo sviluppo della malattia virale attraverso le sue fasi iniziali sino al suo contenimento, generalmente situato nella parte conclusiva del racconto.

Tali narrazioni mettono in luce l'interconnessione tra gli esseri umani e la natura virale di fenomeni che si propagano rapidamente su scala locale o globale, evidenziando, inoltre, la corsa contro il tempo degli scienziati impegnati nel contenimento dell'epidemia, quelle che Priscilla Wald[351] definisce come 'storie poliziesche sulla malattia', in quanto presentano epidemiologi che, in qualità di

[349] Cfr. P. Wald, *Contagious: Cultures, Carriers and the Outbreak Narratives*, op. cit.
[350] J. Echeverría, *Epidemic Cinema, the Rise of a Genre*, op. cit., p. 98.
[351] P. Wald, *Contagious: Cultures, Carriers and the Outbreak Narratives*, op. cit., p. 23.

detective, indagano sull'origine del virus, ne tracciano i modelli di diffusione e contribuiscono allo sviluppo di potenziali cure.

Tra gli esempi cinematografici più rappresentativi di questa tipologia narrativa Echeverría annovera classici come *Panic in the Streets* (Elia Kazan,1950) e *The Killer that Stalked New York* (Earl McEvoy, 1950), nonché film più recenti quali *Outbreak* (Wolfgang Petersen, 1995) e *Contagion* (Steven Soderbergh, 2011). Queste opere analizzano in profondità i processi orizzontali di contagio, ponendo l'accento sui fattori sociali, economici, politici, tecnologici e ambientali che facilitano la circolazione della malattia attraverso reti interconnesse.

Le narrazioni di connettività[352] si distinguono, inoltre, per una specifica iconografia riconducibile alla profilassi scientifica – con immagini ricorrenti di laboratori di ricerca, microscopi, letti d'ospedale rivestiti in plastica, tute protettive, maschere facciali o antigas, cartografie, schermi digitali e personale militare – elementi visivi che enfatizzano l'aspetto tecnico-scientifico e medico della crisi epidemica.

Parallelamente, queste narrazioni si interrogano sul significato del contagio e sulle sue implicazioni simboliche. Gli spazi affollati vengono frequentemente rappresentati come potenziali epicentri di diffusione virale, mentre sintomi quali tosse o sudorazione vengono impiegati per segnalare le manifestazioni fisiche e visibili della malattia. Anche gli animali – in particolare scimmie, maiali e pipistrelli – ricorrono spesso come indicatori visivi della malattia, fungendo da simboli del contagio.

Un ulteriore tratto distintivo risiede nell'uso reiterato di schermi digitali contenenti coordinate temporali e geografiche, i quali scandiscono lo sviluppo dell'epidemia secondo una grammatica visiva mutuata dai film d'azione, conferendo allo spettatore una posizione di osservazione privilegiata e consentendogli di seguire in tempo reale l'andamento della crisi.

Nel momento in cui la propagazione virale sfugge al controllo, l'iconografia si trasforma per rappresentare la disgregazione sociale, evocando immagini di caos, saccheggi, collasso istituzionale e panico collettivo. Strade deserte disseminate di rifiuti, fosse comuni e corpi senza vita testimoniano la rottura dell'ordine sociale, che viene generalmente ristabilito nel finale. Queste narrazioni mobilitano frequentemente metafore legate alla peste, all'alterità e alla primitività.

A ciò si aggiunge l'ampio ricorso alla metafora militare, con la quale la lotta al virus viene spesso configurata come una battaglia, con l'intervento di forze militari o paramilitari incaricate del contenimento.

---

[352] J. Echeverría, *Epidemic Cinema, the Rise of a Genre*, op. cit., pp. 98-100.

In termini di costruzione dei personaggi, le narrazioni di connettività costruiscono spesso una costellazione di protagonisti su specifici archetipi, come l'eroe/ricercatore, gli aiutanti/membri del *team* di ricerca, il bioterrorista e le vittime – ovvero coloro che subiscono le conseguenze dell'epidemia – il 'paziente zero' e il *superspreader*, come anche i grandi organismi istituzionali quali enti di ricerca epidemiologica, funzionari governativi impegnati nella gestione della crisi, forze armate, giornalisti investigativi e industria privata.

A partire da queste istituzioni possono emergere figure eroiche, truffatori, bioterroristi o vittime, a seconda dell'intreccio narrativo e del discorso ideologico sottostante. Le vittime, in particolare, possono trasformarsi in antagonisti nel momento in cui, sopraffatte dalla paura, decidono di occultare la propria infezione ai compagni.

L'avanzamento della trama risulta determinato dall'interazione dinamica di tutte queste figure, con l'agente patogeno che, nella maggior parte dei casi, assume il ruolo di vero protagonista della narrazione.

Se le narrazioni cinematografiche che privilegiano la 'connettività' e la diffusione virale hanno attratto un'attenzione critica più consistente, appare invece meno esplorato il filone narrativo che ruota attorno alle dinamiche del 'contenimento'[353].

Tale filone narrativo – che si manifesta in opere ambientate integralmente o prevalentemente in spazi chiusi per ragioni di quarantena forzata o per auto-confinamento volontario – costituisce una linea tematica distintiva all'interno della produzione epidemica. Intensificatosi in concomitanza con le misure di confinamento imposte dalla pandemia di COVID-19, questo sottoinsieme narrativo affonda tuttavia le proprie radici in una tradizione cinematografica più ampia, che può essere ricondotta, tra le tante opere, a *The Masque of the Red Death* (Roger Corman1964) e *Night of the Living Dead*, (George A. Romero, 1968).

All'interno della narrazione epidemica, i mezzi di trasporto collettivi – treni, aerei, navi – assumono una funzione simbolica e strutturale privilegiata, configurandosi come microcosmi mobili della crisi sanitaria. Tali ambienti coniugano, in modo emblematico, la logica della mobilità con quella della segregazione, contrapponendo al dinamismo meccanico della macchina la condizione di immobilità forzata dei passeggeri, spesso eterogenei per provenienza e condizione sociale, ma accomunati dalla condivisione dello stesso spazio circoscritto.

---

[353] Ivi, pp. 101-104.

L'aereo, in particolare, si carica di un significato metonimico legato alla globalizzazione e alla rapidità della trasmissione patogena, fungendo da dispositivo narrativo in cui il claustrofobico isolamento si intreccia con la vulnerabilità collettiva.

Gli spazi urbani e domestici si offrono come ambientazioni privilegiate per la rappresentazione di strategie di contenimento, con quartieri, condomini, edifici sigillati e abitazioni private che diventano luoghi di reclusione forzata o autoimposta.

In modo affine, ma con declinazioni più intimistiche, le abitazioni – case isolate, *bunker*, rifugi sotterranei – si configurano come spazi di apparente salvezza e rifugio dal contagio, che tuttavia si rivelano spesso luoghi di precarietà esistenziale e disgregazione sociale.

L'iconografia della casa come fortezza trova una delle sue prime espressioni nel film *The Masque of the Red Death* (Roger Corman, 1964), trasposizione cinematografica dell'omonimo racconto di Edgar Allan Poe, in cui il Principe Prospero e la sua corte si isolano in un castello per sfuggire alla peste.

Numerose narrazioni epidemiche si contraddistinguono per un ricorrente repertorio iconografico che include porte e finestre sbarrate, ambientazioni claustrofobiche e spazi scarsamente illuminati.

Tali configurazioni visive veicolano un costante senso di precarietà, giacché la protezione offerta da questi ambienti si rivela sistematicamente illusoria, dato che l'agente patogeno riesce comunque insinuarsi anche attraverso le più sottili fessure.

Questo scenario delimitato e claustrofobico è il palcoscenico elettivo per mettere in scena le tensioni psicologiche e affettive tra i personaggi, rendendo la casa un laboratorio narrativo per l'esplorazione di dinamiche relazionali intime, spesso segnate da conflitti latenti.

I racconti, incentrati sul contenimento, propongono una visione circoscritta e intensamente relazionale della pandemia, focalizzandosi sull'esperienza soggettiva e interpersonale degli individui rinchiusi in spazi ristretti.

La casa, tradizionalmente concepita come spazio protettivo e intimo, diviene teatro di tensioni, luogo della sospensione del tempo sociale e dell'emersione di conflitti latenti. La riduzione delle dimensioni di scala narrativa e spaziale accentua il senso di stagnazione, contrapponendosi alla mobilità orizzontale e all'interconnessione propria delle narrazioni sulla diffusione virale su scala globale. Tali testi fanno emergere non soltanto le dinamiche di sopravvivenza fisica, ma anche quelle di sopravvivenza emotiva, interrogando le fragilità dell'identità umana e dell'alterità nel contesto dell'isolamento forzato.

A partire dalla pandemia di COVID-19, e in particolare dal primo *lockdown* del marzo 2020, questo filone si è arricchito di nuove declinazioni che risuonano profondamente con l'esperienza collettiva dell'isolamento, un nuovo ciclo narrativo esplicitamente incentrato sull'isolamento domestico, spesso

declinato in chiave comica o romantica per offrire una risposta catartica al trauma collettivo, che include serie come *Love in the Time of Corona* (Freeform, 2020), *Connecting…* (NBC, 2020), *Social Distance* (Netflix, 2020) e *Staged* (BBC, 2020), molte delle quali realizzate durante il *lockdown* stesso attraverso varie tecnologie digitali, in modo da integrare l'esperienza pandemica nelle proprie strutture narrative.

Un filone emergente all'interno di questo ciclo è quello del *lockdown romance*, che rappresenta le dinamiche affettive e sessuali nel contesto di confinamento sfruttando la tensione drammatica e spaziale dell'isolamento per raccontare trasformazioni individuali, relazionali, e l'elaborazione di nuove forme di intimità a partire dalla convivenza forzata. Rientrano in questo sottogenere film come *Together* (Stephen Daldry, 2021), *7 Days* (Roshan Sethi, 2021), *Orca* (Josephine Bornebusch, 2020) e *Locked Down* (Doug Liman, 2021).

Con il ciclo pandemico più recente, le tecnologie digitali assumono un ruolo determinante nella strutturazione dello spazio narrativo, del quale un caso emblematico è il film horror *Host* (Rob Savage, 2020), interamente ambientato in uno spazio digitale durante una seduta spiritica virtuale durante il *lockdown.*

Strumenti come le videochiamate e le piattaforme di videoconferenza contribuiscono a espandere simbolicamente il perimetro ristretto dell'abitazione, permettendo una rinegoziazione delle relazioni sociali attraverso l'iperconnessione virtuale, mentre un'estetica digitale caratterizzata da schermi multipli, *glitch*, frammentazioni visive rende il dispositivo stesso parte integrante della narrazione, riflettendo, anche nella rappresentazione formale, le logiche della connessione e dell'alienazione che attraversano la contemporaneità pandemica.

In senso più ampio, le 'narrazioni di contenimento' costituiscono un fertile terreno per l'esplorazione di dinamiche affettive e psicologiche in condizioni al di fuori della norma. L'isolamento prolungato, la coabitazione forzata e la sospensione della *routine* quotidiana creano il contesto ideale per interrogare il comportamento umano sotto una pressione estrema.

Infine, il terzo asse tematico ricorrente nelle narrazioni epidemiche riguarda il paradigma della 'conversione'[354], inteso come processo trasformativo generato dall'irruzione della malattia come 'metafora della peste', e si suddividono comunemente nelle due sottocategorie della conversione del corpo e della conversione del territorio.

Mentre la prima si concentra sugli effetti somatici della malattia e sulle metamorfosi individuali indotte dal contagio – con tratti narrativi spesso intimistici, e talvolta persino esistenziali – la seconda

[354] Ivi, pp. 104-106.

indirizza l'attenzione verso la riorganizzazione degli spazi collettivi e delle strutture sociali, dando origine a veri e propri scenari post-apocalittici.

Queste narrazioni pongono l'accento sulla peculiare natura intima e individuale dell'esperienza epidemica – contrapponendosi alla logica collettiva e reticolare delle narrazioni di connettività –, mentre il *focus* del racconto è sui segni visibili della malattia – come tosse, sanguinamenti, deperimento fisico – e sugli effetti psicologici che ne derivano.

L'immaginario epidemico, in questo caso, si fa riflessivo e filosofico, come dimostrano numerosi esempi provenienti dal cinema europeo d'autore, in cui la 'peste' agisce da allegoria della mortalità e del decadimento esistenziale, come nel caso di *Det sjunde inseglet* (Ingmar Bergman, 1957) e di *Morte a Venezia* (Luchino Visconti,1971).

Il sottotipo della 'conversione territoriale' si manifesta prevalentemente attraverso narrazioni post-apocalittiche emerse con forza dagli anni 2000 in poi, che riguardano un mondo in cui la malattia ha avuto la meglio, provocando il collasso delle strutture sociali e istituzionali.

L'epidemia, in tal senso, agisce come evento detonante per la trasformazione radicale del paesaggio e dell'ordine socio-politico.

Le immagini ricorrenti sono quelle di città deserte, infrastrutture abbandonate, di una vegetazione che riconquista l'ambiente urbano, di animali selvatici che si riappropriano dello spazio, in una riconfigurazione estetica del disastro che unisce rovine e bellezza malinconica.

Molte di queste narrazioni si aprono con prologhi diegetici costituiti da sequenze di telegiornali o montaggi di emergenza che annunciano la diffusione incontrollata del virus e l'implosione dell'ordine mondiale – come avviene nel caso di *Songbird* – mentre in altri casi, la catastrofe si è già consumata e la narrazione si concentra sulle particolari forme di sopravvivenza e sulle modalità di riorganizzazione sociale in un mondo trasformato dalla distruzione.

I testi in questione portano sovente alla luce la fragilità della civiltà contemporanea, evidenziando la rapidità con cui l'infrastruttura umana può dissolversi in favore di una nuova organizzazione, talvolta arcaica, altre volte tirannica o ecologicamente rinnovata, affrontando questioni ecologiche e ritraendo la rigenerazione ciclica della terra che conduce a nuove forme di organizzazione sociale, a volte esprimendo un nostalgico desiderio di un passato più semplice, altre volte guardando avanti verso nuovi inizi.

Fin dalla sequenza di apertura, *Songbird* rivela dei tratti stilistici, tematici ed estetici che lo inscrivono in maniera definitiva entro la categoria della 'conversione' nella sua declinazione territoriale, offrendosi inoltre come condensazione paradigmatica di tutti i tratti distintivi che Echeverría

attribuisce al genere epidemico: l'estetica del confinamento, la verticalità dei poteri biopolitici, la contaminazione come 'panico visivo' e la sorveglianza come norma incorporata.

Si tratta di una sequenza talmente intrisa di segni, motivi, stilemi dell'immaginario pandemico da poter essere assunta, isolatamente, come esemplificazione del genere stesso. Tale saturazione dei codici di genere si estende come principio strutturante all'intero impianto filmico, che risulta talmente imbevuto del linguaggio del genere – esasperato fino alla sovraesposizione – da fagocitare la trama, imponendosi come realtà primaria che precede e quasi sostituisce la diegesi.

Secondo questa logica di frammentazione e caos che si fa forma, anche i titoli di testa vengono interrotti e inframezzati con una placida ripresa aerea in campo lunghissimo che da subito offre le coordinate spaziali e situazionali dell'azione: un tratto del reticolo autostradale di Los Angeles, i cartelli stradali ancora leggibili come vestigia di una civiltà, la natura che ha riconquistato il proprio spazio insinuandosi tra le crepe dell'asfalto.

L'inquadratura è tagliata orizzontalmente da un cavalcavia, e attraversata verticalmente dall'autostrada sottostante, generando una croce al centro del quadro.

Quasi come fosse una dichiarazione di intenti, viene qui immediatamente evocato quello che Julia Echeverría indica come l'elemento sintattico per antonomasia dell'*epidemic cinema*, una delle metafore visive più stratificate che struttura discorsivamente tutti i film epidemici secondo un doppio asse – verticale e orizzontale –, in una continua tensione che viene trasmessa visivamente attraverso meccanismi formali che ne definiscono la particolare e unica semantica e iconografia[355].

Questa struttura assiomatica enuclea al suo interno il conflitto originario che innerva la materia narrativa. Come spiega Echeverría

> The horizontal/vertical axis of epidemic movies represents this inherent conflict, the tension existing between the capricious desire of the disease and the social need to restrain it. From this basic dichotomy, others emerge, like the struggle between Nature and civilisation; between science and superstition, or progress and primitivism; between present and past; between guilt and punishment; between the molecular and the molar levels; between diseased and non-diseased bodies; between contact and isolation and between the communal and the individualising experiences of a shared disease. This syntax is, therefore, not different from that of other genres. The distinction is that the 'form of threat' to society is embodied here by an invisible pathogen that replicates itself, and so it needs to be represented by means of a specific film language. The invisibility of the microorganism poses a representational challenge that is creatively tackled and solved by resorting to different, sometimes ideologically questionable, mechanisms[356].

[355] Ivi, p. 78.
[356] Ivi, p. 84.

L'orizzontale è il campo del mondano, e ad un primo livello di lettura rappresenta la traiettoria primaria del contagio, capillare e imprevedibile, che rievoca visivamente la rappresentazione grafica della curva epidemica, le linee e i flussi digitali che seguono il percorso del virus e i suoi effetti biologici.

Questo schema visivo si configura come una potente metafora della viralità e della rete caotica di connessioni che struttura il mondo contemporaneo, illustrando la moltiplicazione degli scambi virali, ma si estende anche oltre la mera trasmissione biologica, per abbracciare forme più ampie di circolazione affettiva ed emozionale, rendendo visibile il contagio dei sentimenti di sfiducia, ansia, paura, solidarietà, amore e amicizia.

Nella dimensione orizzontale, le specificità individuali assumono un ruolo determinante, in quanto l'essere raggiunti da tali flussi virali dipende in larga misura dalla propria collocazione spazio-temporale. Echeverría rileva che tali flussi possono essere interpretati come forze livellanti, che appiattiscono le differenze individuali e riconducono i soggetti a una forma di comunanza che la studiosa ricollega a ciò che Deleuze definisce come il livello molecolare[357]: un microcosmo di relazioni diffuse assimilabile al movimento incessante delle particelle elettriche che percorrono un circuito.

Se l'orizzontalità rappresenta la spontaneità del contagio, la verticalità ne costituisce la risposta sistemica e normativa. L'asse verticale nel cinema delle epidemie è il dominio del potere, della regolazione, della trascendenza e della colpa.

Esso si manifesta tanto visivamente quanto simbolicamente, con cieli plumbei, droni e riprese a volo d'uccello, linee elettriche che tagliano l'inquadratura, muri che si ergono e misure di contenimento imposte dall'alto.

La studiosa osserva che il cielo e il suo asse verticale – oltre ai meccanismi deputati al controllo e al contenimento dei flussi contagiosi dall'alto – evocano connotazioni di tipo deterministico, profondamente connesse a concezioni mitologiche della peste e alla dimensione spirituale dell'esistenza.

In tale prospettiva, come affermato dal filosofo Anthony J. Steinbock[358], la verticalità si configura come il vettore del mistero, della spiritualità, mentre l'orizzontalità rimanda a tutto ciò che è materialmente accessibile, afferrabile, controllabile.

---

[357] Ivi, p. 81.

[358] Cfr. A.J. Steinbock, *Phenomenology and Mysticism: the Verticality of Religious Experience*, Indiana University Press, Bloomington 2007.

Tale asse confermerebbe l'interiorizzazione della colpa e l'idea di una superiorità delle forze punitive attraverso cui le epidemie sono state – e continuano ad essere – concettualizzate. In tal senso, la verticalità si porrebbe come emblema dell'idea di punizione e di contagio *ricevuto*, e nelle versioni contemporanee alluderebbe anche alle misure intenzionali di controllo e contenimento poste in essere per ostacolare il fluire spontaneo, orizzontale, della malattia.

Il complesso mitologico di colpa e punizione risulta tuttora fortemente presente nelle narrazioni virali, così come la paura di una regressione a uno stadio 'primitivo' dell'umanità, timore frequentemente articolato nei discorsi ricorrenti del cinema epidemico precedente agli anni Duemila.

Nelle produzioni più recenti appartenenti al medesimo genere, le forze del capitalismo globale – assieme alle pratiche di sfruttamento e alle disuguaglianze su cui esse si fondano – sono spesso rappresentate come agenti di un'influenza minacciosa, quasi mitica e imperscrutabile, che discende verticalmente sulle società, che trova un'espressione tematica nelle misure di contenimento imposte da governi dittatoriali o apparati militari, frequentemente incarnate nella presenza di muri verticali, barriere e vetrate divisorie come simboli visivi di separazione e controllo.

Dopo aver tratteggiato, con le prime immagini, la cornice distopica e post-apocalittica in cui il film si inscrive, la prima comparsa del protagonista avviene proprio con un'inquadratura dall'alto, uno sguardo esterno, *altro*, che sarà un motivo ricorrente di tutto il film.

Lo vediamo in bicicletta mentre sfreccia per le strade vuote della città, tra blocchi continui, cartelli di pericolo, sullo sfondo di una Los Angeles spettrale e punteggiata all'orizzonte da fumi densi che salgono verso l'alto.

Nico (K.J. Apa) è un corriere impiegato presso un servizio di consegna gestito da una multinazionale privata, tra i pochi autorizzati a uscire all'esterno, grazie al possesso di un braccialetto giallo che attesta la sua immunità genetica al virus.

Attraverso la rete dei suoi spostamenti e delle sue interazioni, si configura una trama relazionale che lo rende la figura connettiva centrale che mette virtualmente in contatto tutti gli altri personaggi del film. Ogni consegna diventa un'occasione di contatto – seppur mediato – con frammenti di umanità in isolamento, in cui alla circolazione materiale delle merci fa eco una più profonda interdipendenza emotiva e sociale. Legato sentimentalmente a Sara (Sofia Carson) – conosciuta casualmente per via di un errore in una consegna – vive un amore casto e profondamente sincero con lei attraverso la mediazione della tecnologia, senza averla mai incontrata di persona.

Contrariamente a Nico, Sara è vulnerabile al virus e vive con la nonna Lita (Elpidia Carrillo), della quale si prende cura con grande affetto e devozione.

Il grande sogno coltivato da Nico è quello di raccogliere abbastanza denaro per acquistare l'immunità per Sara e fuggire con lei verso il *Big Sur*, luogo mitico e idealizzato che pare non essere stato raggiunto dal virus, e che assume i contorni di un *altrove* salvifico, lontano dal controllo e dalla morte che governano il resto del mondo.

Il loro rapporto – consumato attraverso messaggi vocali, videochiamate, gesti affettuosi attraverso le finestre o le porte sigillate – costituisce l'epicentro emotivo del film, con una funzione salvifica e simbolica di resistenza affettiva e umana in un mondo dominato dal sospetto, dalla paura e dalla disumanizzazione, e l'idea della 'carezza proibita' che diviene metafora ricorrente di un'intimità negata e continuamente agognata.

Nico viene guidato e controllato attraverso le strade urbane dal suo supervisore Lester (Craig Robinson) grazie al supporto di Michael Dozer (Paul Walter Hauser), un ex militare disabile che vive un *container*, responsabile della rete tecnologica e dei droni di sorveglianza della città, che in seguito definirà essere ' i suoi occhi e le sue orecchie'.

Sebbene portatore di un atteggiamento sarcastico e disilluso nei confronti della vita, Dozer intesse una tenera relazione di scambio intimo e profondo con May (Alexandra Daddario), una musicista in declino che sbarca il lunario come *youtuber*.

Il fulcro della corruzione morale e politica è rappresentato dalla coppia formata da William Griffin (Bradley Whitford) e sua moglie Piper (Demi Moore), ai quali Nico fornisce un servizio costante di spedizione e consegna di pacchi. William è un discografico potente, coinvolto nel traffico di braccialetti sanitari falsi, con la collaborazione della moglie Piper, ex-celebrità ossessionata dal controllo della figlia malata e disposta a tutto pur di mantenere lo *status* di immunità.

I due incarnano il lato più cupo dell'*élite* che ha tratto profitto dalla pandemia, mercificando l'immunità come privilegio di classe. In seguito si scoprirà che William intrattiene una relazione clandestina con May, avendole promesso, prima del *lockdonwn*, una sfolgorante carriera da cantante.

A rappresentare il sistema punitivo e di controllo è la figura brutale e autoritaria del Capo del Dipartimento di Igiene Emmet Harland (Peter Stormare).

Come una sorta di miliziano solitario, Harland percorre la città imponendo con ferocia una giustizia arbitraria, in quella che appare come una guerra personale contro chiunque minacci anche vagamente il nuovo ordine biopolitico.

In un contesto sociale ormai completamente destabilizzato, può permettersi di uccidere senza motivo apparente, e senza pagarne le conseguenze. Harland rappresenta una versione parossistica del *villain*, un personaggio che, come rivelerà lui stesso in una conversazione con Nico, prima del *lockdown* era un semplice netturbino al servizio del Dipartimento di Igiene, che grazie alla diffusione del virus e

all'impennata dei decessi, si è ritrovato divenire custode dell'ultima soglia «tra la morte e un'esistenza miserabile».

Il punto di svolta della trama narrativa si verifica quando la nonna di Sara contrae il virus: in un regime in cui è obbligatorio sottoporsi a scansioni orarie della temperatura tramite dispositivi mobili, la febbre della donna attiva immediatamente il sistema di sorveglianza sanitaria. Lita morirà poco dopo, e mentre la macchina punitiva si mette in moto, ha inizio una corsa disperata di Nico per salvare Sara, tentando di procurarle un *pass* di immunità. Scoprendo, grazie a Lester, che i pacchi che prelevava dalla famiglia Griffin contenevano in realtà braccialetti contraffatti, si reca da loro, offrendo il poco denaro di cui dispone, ma Piper, temendo che il loro traffico illegale venisse scoperto lo inganna, indirizzandolo verso un presunto contatto che si rivelerà essere Harland stesso, pronto a tendergli un'imboscata e ad ucciderlo. Sarà solo grazie all'intervento provvidenziale di un alleato – un uomo emerso dal nulla sulla scena, quasi a richiamare la figura archetipica e fiabesca dell'aiutante – che Nico riuscirà a sfuggire alla morte e a proseguire nel suo tentativo di salvezza.

Parallelamente, Piper scopre la relazione clandestina del marito attraverso una telefonata nella quale May lo minaccia, intimandogli di lasciarla in pace e minacciando, altrimenti, di divulgare una registrazione che lo incrimina per il traffico illegale di braccialetti. Furiosa, Piper lo caccia di casa puntandogli addosso una pistola, e, al contempo, avverte May di mettersi in salvo, in quanto il marito si sta recando da lei. Mentre May cerca di mettere in moto la macchina per rifugiarsi a casa di Dozer, Griffin la raggiunge, tentando di aggredirla, ma uno dei droni inviato da Dozer lo uccide con uno sparo dall'alto.

Nico, nel frattempo, riesce a introdursi a casa dei Griffin, e viene colto in flagrante da Piper. La donna, toccata dal racconto di Nico e dalla sincerità con cui le parla dell'amore profondo che lo lega a Sara, in un gesto redentivo gli consegna uno dei braccialetti contraffatti, offrendogli così una possibilità concreta di salvare la ragazza.

Tuttavia, mentre Nico cerca ancora una via per salvare Sara, gli agenti del Dipartimento si sono già introdotti nella sua abitazione. Con prontezza e astuzia la ragazza riesce a nascondersi tra gli anfratti della casa, colpisce uno degli agenti e ne nasconde il corpo, indossando poi la sua tuta protettiva per uscire inosservata insieme al resto della squadra. Quando Sara viene scoperta e sta per essere portata via con la forza, Harland le rivela che anche lei è immune, altrimenti sarebbe morta, dato il contatto con la nonna infetta, ma ciò non basta a convincerlo a rilasciarla.

Nel frattempo Nico raggiunge la casa e si confronta direttamente con Harland, in uno scontro fisico violento nel quale riesce ad avere la meglio, colpendolo alla giugulare con una delle matite che lui stesso aveva regalato a Sara.

Raggiunta la ragazza, Nico la stringe in un abbraccio disperato e le infila il braccialetto, gridando agli agenti che anche lei è immune, e mostrando il dispositivo come prova.

Il film si chiude con una panoramica aerea che accompagna Sara e Nico mentre percorrono in motocicletta una strada litoranea del *Big Sur*, mentre Nico racconta in *voice over* a Lester – al quale ha spedito un pacco contente un braccialetto falso e tutto il necessario per mettersi in viaggio – quanto sia bello tornare a respirare, e di essersi reso conto che «non consegnavamo solo pacchi, consegnavamo speranza».

In tutti gli aspetti del film – dalla costruzione diegetica, alla grammatica e alla sintassi del linguaggio cinematografico, fino all'organizzazione simbolica degli oggetti e alla disposizione dei corpi nello spazio – si coglie una strutturazione profondamente binaria, improntata a una dicotomia manichea tra bene e male. Tale opposizione sembra delineare un universo diegetico in cui le polarità morali sembrano, almeno in apparenza, rigidamente separate. Tuttavia, ciò che colpisce è la natura non assoluta di questa divisione, in quanto ciò che inizialmente si presentava come netto, si rivela invece attraversato da un sistema coerente di specularità e rifrazioni morali. Ogni gesto, ogni personaggio, ogni configurazione spaziale non è intrinsecamente buona o cattiva, ma si qualifica eticamente in base al principio ispiratore che la motiva. In tal senso, il film non costruisce un semplice schema oppositivo, ma uno spazio etico ambivalente, in cui la distinzione tra bene e male è continuamente negoziata e ridefinita attraverso l'intenzione soggiacente e il particolare contesto relazionale.

Un esempio emblematico e apparentemente marginale di questa dialettica è il dono delle matite colorate che Nico fa a Sara, accompagnato dal biglietto «le rose sono rosse, le viole sono blu, ma non riesco a trovarle più, e queste matite sono quello che avrai tu», che viene tramutato da Harland, mentre lo legge sul frigo di Sara con sarcasmo e disprezzo, in «le rose sono rosse, le viole sono blu, ma io credo che adesso non ti nascondi più».

Il fatto che in seguito sarà proprio con una di quelle stesse matite che Nico ucciderà Harland fa emergere il nodo etico centrale: non è l'oggetto in sé, né l'azione ad essere portatrice di valore, ma la direzione etica, 'verticale', che la anima.

Allo stesso modo, i droni che sorvolano la città nella sequenza di apertura del film, configurandosi come strumenti associati alla logica repressiva dello Stato pandemico, si trasformano, quando Dozer li utilizza per liberare May dalla minaccia di Griffin, in veicolo di salvezza.

Questo meccanismo dicotomico trova la sua espressione più evidente nella contrapposizione tra i due poli narrativi principali, incarnati dai personaggi di Nico e Harland.

Essi non solo rappresentano le due estremità della scala etica su cui si muove l'orizzonte diegetico del film, ma costituiscono anche l'architrave simbolica su cui si regge l'intero impianto morale dell'opera.

Nel corso del film viene più volte ribadito da Harland come loro, in qualità di immuni, siano in fondo 'uguali', due privilegiati, due figure mitiche, due soggetti ossessionati da un'idea di missione, radicalizzati nel proprio rapporto con la norma e con l'eccezione.

È proprio su questo doppio mondo valoriale che il film edifica la struttura assiale di riferimento elaborata da Julia Echeverría.

L'asse verticale che si delinea attraverso la figura di Nico si radica su un sistema valoriale chiaramente riconducibile a una forma di umanesimo rinnovato, che trova nella memoria storica e culturale e nella capacità di custodire e trasmettere l'eredità del passato la propria fonte di senso. Non si tratta soltanto di un tratto caratteriale, ma di una precisa postura ontologica: Nico è colui che abita il presente pandemico mantenendo aperto un canale vitale con ciò che è stato, e che proprio attraverso quel legame immaginativo ed etico riesce a proiettarsi verso un futuro possibile.

Una sequenza, particolarmente suggestiva, rende con estrema immediatezza questo tipo di postura esistenziale: Nico e Sara guardano insieme, in videochiamata, un film in bianco e nero, sorreggendo la *webcam* con una pila di libri, altro simbolo di una cultura umanistica andata perduta.

In un atto di resistenza simbolica, un piccolo rituale in cui, come afferma Sara, «sembra di essere veramente al cinema», il dispositivo cinematografico diviene, come affidatario della memoria storica e di una modalità di guardare alla vita, un ponte metonimico tra tempi e corpi separati. Un film nel film, che agisce come riflessione metacinematografica su un cinema che non si chiude nel presente emergenziale, ma si innesta consapevolmente in una genealogia di forme e di valori.

Il dispositivo tecnologico attraverso cui Nico e Sara condividono la visione del film non rompe l'intimità dell'atto, ma ne costituisce il tramite. In quel momento, il presente tecnologico e immateriale si mette al servizio di un'esperienza profondamente umana che trasfigura l'*hic et nunc,* collegandolo ad un orizzonte di significati più ampio, dove i frammenti della cultura passata tornano a circolare come strumenti di orientamento esistenziale.

È proprio questa scelta estetica e narrativa a suggerire che la verticalità che Nico incarna non si identifica con un potere che cala dall'alto, bensì con una profondità che sale dal basso.

Un'idea di immanenza che è evocata visivamente dall'immagine di Nico che osserva, in atteggiamento meditativo, il panorama di Los Angeles da una posizione elevata, venendo a sua volta 'osservato' dalla macchina da presa, che lo presenta di spalle con un'angolatura dall'alto, quasi a

suggerire l'idea di una fusione armonica e incarnata del sacro nella dimensione mondana dell'esistenza umana.

Una dimensione del sacro di segno opposto viene esplicitamente enunciata da Harland nell'ultimo dialogo con Nico, definendo la direttrice verticale di cui è portatore: «Vuoi una macchina? Vai e te la prendi…sai noi immuni non siamo più esseri umani…siamo dei. E tu come sfrutti i tuoi poteri divini? Te ne vai in giro cercando di salvare una specie che è destinata a morte certa! Ma perché lo fai? Potresti avere tutto in questo cazzo di mondo».

La dimensione verticale incarnata da Harland si configura come *hybris*, come una forma di tracotanza umana nell'aver ricevuto un potere immeritato e arbitrario 'dall'alto' – con una scalata fulminea ad una posizione apicale da quella originaria di netturbino, dovuta alla morte di tutti i suoi colleghi – e nell'averlo convertito in potere temporale e mercenario nel mondo.

Dal punto di vista visivo, questa volontà di sopraffazione dall'alto verso il basso si declina in un cielo infestato di droni e negli elicotteri che sorvolano continuamente sulla città, diramando annunci ansiogeni e minacciosi.

Come riguardo all'asse verticale del discorso filmico, anche per quanto concerne quello orizzontale il *focus* non è, in questo caso, sulla propagazione dell'agente patogeno: il virus è già accaduto, ha già colpito, ha già trasformato gli assetti del mondo. In questo contesto, la dimensione orizzontale si trasfigura nel terreno della diffusione degli affetti, della cura, del contatto simbolico con l'altro.

Nico incarna perfettamente questa tipologia di orizzontalità, nella quale i gesti si propagano come un'onda, in un movimento simile a quello del virus, ma che ne ribalda la logica, sostituendo la distruzione con la connessione, e la paura con la prossimità.

I 'buoni' in *Songbird* entrano nelle vite altrui senza violarle, ma lasciano tracce, attivano possibilità, costruendo reti invisibili di senso, attraverso la mediazione dei mezzi tecnologici che rendono possibile e amplificano tale meccanismo di contagio affettivo.

Paradossalmente, da questo punto di vista, Harland – l'unica persona deputata a *entrare* fisicamente negli appartamenti e nelle case delle persone – diviene il simbolo della contaminazione nichilistica, dell'invasione, della morte che avanza non più come pandemia biologica, ma come proliferazione della volontà di potere.

L'orizzontalità non è più dunque vettore del contagio del male, ma spazio in cui si gioca il senso dell'umano, tra chi attraversa il mondo per costruire legami, e chi lo percorre per distruggerli.

La pandemia, da evento catastrofico, si fa condizione esistenziale, e la mappa orizzontale delle relazioni diventa il luogo in cui si misura, silenziosamente, la possibilità di un'etica post-apocalittica, ma molto più vicina al presente di quanto appaia in apparenza.

3.2. Virgilio si chiama Amore

Analizzare le modalità attraverso le quali le soggettività femminili abitano lo spazio – nel senso pieno, incarnato, di una relazione vitale il proprio ambiente – assume un valore particolarmente generativo quando inquadrato all'interno dell'*epidemic cinema*.

Songbird, in tal senso, offre un osservatorio privilegiato, quasi un laboratorio visivo e concettuale, in cui le condizioni del confinamento forzato ricreano le condizioni di un esperimento scientifico: il perimetro domestico, sigillato dal *lockdown*, delimita uno spazio chiuso in cui la drastica riduzione delle variabili ambientali – l'assenza di un *fuori*, la compressione del tempo, la stasi – fa emergere in tutta la loro nitidezza i dispositivi simbolici dell'*abitare*.

Lo spazio domestico si offre dunque come un campo di reazioni osservabili tra un numero ristretto di elementi costanti, che interagendo tra loro generano delle peculiari risposte soggettive, pratiche di senso, adattamenti o resistenze.

Tra i diversi 'reagenti' ed elementi in gioco, alcuni assumono una particolare significatività.

In primo luogo, i dispositivi tecnologici – *smartphone*, *tablet*, *webcam*, assistenti vocali – che, come 'finestre virtuali' della casa, pur non consentendo un movimento fisico, assumono il ruolo di portale verso dimensioni sociali e connettive dell'esistenza umana, mantenendo vivo il flusso relazionale con l'esterno.

Nel film, tali dispositivi non sono mai neutri, ma partecipano attivamente alla percezione dello spazio, sia inteso come spazio interiore nel rapporto con se stessi, sia come ingresso e interazione con gli ambienti altrui, sostituendo la presenza fisica con la connessione.

Il secondo elemento è costituito dalle barriere fisiche della casa – porte, vetrate, soglie trasparenti o opache – che disegnano confini invalicabili e al tempo stesso continuamente interrogati.

Il repertorio iconografico del muro, dell'ostacolo e della barriera verticale è indicato da Echeverría[359] come un motivo ricorrente nei film epidemici, che attraverso barriere verticali rimandano a metafore della peste riconducibili alla guerra e all'alterità, nell'edificazione di confini invalicabili contro l'Altro che il virus tende a sgretolare, con la sua penetrazione incontrollata.

A queste barriere territoriali, si aggiunge l'immaginario legato alla profilassi delle mascherine facciali, dei dispositivi di protezione individuale (DPI), delle vetrate divisorie per la quarantena.

---

[359] J. Echeverría, *Epidemic Cinema, the Rise of a Genre*, op. cit., p. 95.

In *Songbird*, anche in questo caso, questo universo visivo improntato all'immunità e alla divisione viene declinato in chiave affettiva.

A seconda della qualità relazionale con l'altro, la barriera può essere lo spazio della presenza mancata e del desiderio bloccato, o costituire un mero oggetto materiale che non pregiudica il contatto e la connessione intima.

Un terzo aspetto fondamentale riguarda le pratiche di costruzione ed espressione identitaria attraverso l'utilizzo di oggetti della casa come pratiche simboliche e immaginative di sublimazione dell'isolamento.

L'utilizzo degli oggetti domestici come semplici strumenti di controllo o come veicolo di apertura interiore diventa cruciale. Nel primo caso, la casa si riduce a contenitore funzionale, nel secondo caso, si trasforma in paesaggio interiore, luogo simbolico di creazione e trasformazione. In questo senso, lo spazio domestico si fa specchio dell'anima, e l'abitarlo diventa un gesto consapevole di soggettivazione.

Così come si è detto in riferimento ai personaggi maschili, la semplicità narrativa e simbolica con cui vengono delineate le figure femminili centrali del film conferisce loro una statura quasi archetipica, come figure ridotte all'essenziale, e proprio per questo capaci di incarnare precise funzioni etiche e assi morali.

Il profilo umano di Piper, May e Sara, si staglia con chiarezza sullo sfondo della narrazione come soggettività in trasformazione, ciascuna caratterizzata da un percorso umano riconoscibile, coerente e dinamico.

Ognuna di esse attraversa un arco evolutivo chiaro, scandito da gesti, scelte, posture, che rendono intelliggibile il loro cammino interiore, divenendo quasi esemplare.

Il personaggio di Piper incarna un percorso di redenzione progressiva che la conduce da una posizione iniziale di piena complicità con il sistema corrotto, a una funzione di snodo risolutivo all'interno della trama. Nel primo segmento del film Piper è inserita a pieno titolo nell'asse verticale dominato da Harland: vi è alleata, compartecipe delle sue logiche predatorie, e beneficia della sua posizione di potere. La sua attività – vendere braccialetti sanitari contraffatti a cittadini abbienti – la colloca all'interno di un'economia morale deformata, fondata sul privilegio, sull'inganno e sull'esclusione sistematica dei più vulnerabili. A questo si aggiunge un rapporto coniugale tossico, e un atteggiamento di controllo ossessivo nei confronti della figlia.

Tuttavia, proprio attraverso la tensione interna generata da questi conflitti, Piper inizia un percorso di distacco da quell'universo verticale che l'aveva inglobata. Progressivamente, e con crescente consapevolezza, compie una serie di scelte che rompono con l'ordine morale che ispirava il suo agire:

protegge la figlia, si emancipa dal marito, aiuta May a salvarsi, e diventa l'elemento catalizzatore che consente all'Eroe-Nico di portare a compimento il proprio cammino. In tal modo, Piper non è solamente una 'figura redenta', ma il segnale di una possibile fuoruscita dall'ordine simbolico del dominio una mediazione incarnata che riconnette l'orizzontalità degli affetti con la possibilità etica dell'azione.

May si presenta invece, all'interno della costellazione femminile del film, come una figura profondamente liminare, sospesa in bilico tra due condizioni esistenziali antitetiche.

La sua traiettoria narrativa è marcata infatti, sin dall'inizio, da una tensione tra due poli opposti: da un lato la relazione disfunzionale e manipolatoria con Griffin, improntata a una logica di sfruttamento affettivo ed economico, dall'altro, la progressiva costruzione di un legame sincero, empatico e profondamente umano con Dozer. La dialettica tra questi due rapporti delinea con chiarezza il conflitto interiore che la attraversa. Se Griffin rappresenta il mondo del potere, del conflitto del 'consumo dell'altro' – anche in termini simbolici, come consumo della sua immagine, del suo corpo, della sua voce – Dozer, al contrario, evoca l'ascolto, la cura, la possibilità di un'alleanza umana fondata non sul guadagno, bensì sul riconoscimento reciproco. Questa demarcazione netta prende forma nella caratterizzazione corporea e ambientale quando May si relaziona con i due uomini. Gli scambi che intrattiene con Dozer avvengono sempre alla luce del giorno e in ambienti luminosi, May appare vestita in modo sobrio e semplice, spesso suona la chitarra e canta.

La sequenza del suo incontro clandestino con Griffin avviene durante la notte, le riprese sono cupe e fuori asse, mentre May si presenta dinanzi all'uomo indossando una parrucca, calze autoreggenti e un dispositivo di protezione anti-COVID in plastica, quasi fosse sotto travestimento.

Questa oscillazione tra due poli si riflette anche nel suo rapporto con l'arte, in una concezione del canto come strumento espressivo o come merce da vendere, al crocevia tra autenticità e spettacolarizzazione.

May si muove in un equilibrio instabile tra una concezione dell'arte come 'offerta' – un dono di bellezza, una forma di presenza affettiva nel mondo – ed una forma mercificata e opportunistica, alimentata dal desiderio di successo che Griffin le promette. La sua figura è dunque attraversata da un conflitto non ancora risolto tra 'l'essere al servizio del prossimo' e l'esserne consumata.

In questa ambivalenza, May non è né del tutto complice, né del tutto redenta, ma soggettività in divenire, ancora collocata in una soglia, il cui esito è suggerito ma non del tutto compiuto.

Sara rappresenta il punto di arrivo di questo percorso umano, il pieno compimento del potenziale femminile, di un'esistenza che ha integrato, senza rimozioni né compromessi, i diversi livelli della propria soggettività. In lei si realizza una forma di abitazione dello spazio che è, al tempo stesso,

concreta e simbolica. Il suo modo di stare al mondo – limitato, chiuso, fragilissimo – è pienamente incarnato, investito di senso, attraversato da relazioni sincere e da una tensione creativa che non ambisce al riconoscimento esterno ma si fonda sul godimento personale dell'afflato creativo attraverso la pittura. Sara, in questo, è il perfetto contraltare di Nico: così come lui attraversa lo spazio urbano per portare cura e costruire legami, così lei abita lo spazio domestico come luogo di interiorità, di trasformazione silenziosa, di resistenza immaginativa, intessendo una rete di legami di valore con la nonna, all'interno della casa, e con Nico nel mondo esterno. Il legame sentimentale che li unisce si fonda non solo sulla tensione affettiva, ma soprattutto su un'affinità etica, in base alla quale entrambi vedono nell'attenzione per l'altro, nell'espressione non spettacolarizzata di sé, una forma di pienezza esistenziale.

Alla luce dell'esemplarità dei percorsi umani delineati da Piper, May e Sara, si può cogliere un ulteriore livello simbolico, ossia l'emergere di un asse verticale femminile, parallelo e speculare a quello maschile, che attraversa il film come un itinerario di elevazione spirituale ed esistenziale.

In un'opera già pervasa da una dimensione di sacralità silenziosa – mai dichiarata, ma sempre 'allusa' e presente come dimensione etica e spirituale – questo percorso spirituale si configura come una vera e propria trasposizione profana del percorso dantesco tra Inferno, Purgatorio e Paradiso, che si snoda dentro la vita e il quotidiano dell'eccezione pandemica, e nel quale ogni figura femminile è come un grado differente di prossimità al sacro.

Tale contiguità tra i tre percorsi viene accentuata e ribadita attraverso il montaggio, nella costruzione di un sistema coerente di corrispondenze visive e di continuità o dissonanza emotiva tra una sequenza e l'altra.

Un esempio particolarmente denso di significato risiede nella sequenza più rappresentativa del film, che mostra Nico e Sara – nel momento di massimo *climax* emotivo, dopo la scoperta della positività al virus della nonna Lita – ai lati opposti della porta di ingresso dell'appartamento di lei. Mentre Nico, impotente, cerca di confortarla dall'esterno, i due si accasciano contro la porta, sfiorandola con la mano – in quella che è l'immagine-simbolo del film in locandina – in un gesto speculare nel quale la barriera, pur materialmente presente, viene simbolicamente dissolta attraverso l'inquadratura, mentre Sara dice «mi sembra di poterti toccare attraverso la porta».

La sequenza immediatamente successiva si apre con Piper che apre – senza bussare – la porta della stanza della figlia, sulla quale campeggia l'avvertimento *knock the door*, istituendo un contrappunto visivo e concettuale tra due tipologie di confine. Il cartello dichiara una delimitazione territoriale, la necessità di una mediazione per accedere: si deve bussare, chiedere il permesso, perché ciò che è dietro è protetto, chiuso, sottratto al contatto diretto. In questo scarto visivo, si oppongono due

modalità relazionali diverse, l'una fondata sulla trasparenza affettiva che abolisce i limiti imposti dallo spazio fisico, l'altra segnata dalla chiusura, dalla paura, dalla necessità di difendere la propria 'soglia'.

Il film è punteggiato da una fitta rete di simili contrappunti visivi e narrativi, che operano non solo come dispositivi formali di raccordo, ma come veri e propri segnali di una struttura più profonda, quasi sotterranea, che lega tra loro Piper, May e Sara.

Come vasi comunicanti, le loro traiettorie di vita si riflettono e si completano a vicenda, sembrando suggerire che l'arco trasformativo dalla dimensione 'infernale' a quella 'paradisiaca', incarnata dalle tre donne, costituisca in realtà la matrice simbolica di un unico ed esemplare percorso di liberazione, di un 'viaggio dell'anima' declinato in chiave femminile.

Partendo dal punto di approdo di questo viaggio femminile intimista, fin dalla prima sequenza che introduce al personaggio di Sara, viene dischiuso con sorprendente immediatezza l'intero universo semantico che struttura le sue modalità di abitazione spaziale ed emotiva, racchiuso in una breve unità di tempo di circa un minuto.

Sara è in videochiamata con Nico, che si trova seduto a strapiombo su una muraglia, mentre ammira il paesaggio urbano dall'alto. Sara, invece, ruota lo *smartphone* in direzione della nonna, che gioca a carte sullo sfondo, affermando «questa è la mia di vista, è più bella, saluta la nonna!». In questo scambio si condensano, senza didascalismi, alcuni nodi tematici fondamentali.

Anzitutto, la tecnologia come dispositivo attraversato da pratiche di prossimità, di scambio, di apertura, una finestra dinamica che attiva un doppio flusso di comunicazione e scambio, accogliendo *il fuori* entro la propria dimensione intima, e al contempo restituendo il proprio mondo allo sguardo esterno.

Lo spazio domestico e interiore che viene condiviso è – per l'enfasi sulla figura della nonna – uno spazio vissuto, relazionale e affettivo, pienamente in linea con la prospettiva teorica della geografia femminista di uno spazio fluido, poroso, continuamente attraversato da dinamiche relazionali e affettive. In questa chiave relazionale può essere letto anche il maldestro tentativo di Nico di comunicare con Lita in spagnolo, alla ricerca di un linguaggio comune crei un ponte ideale tra loro.

Lo spazio domestico di Sara si configura come un mondo simbolico fortemente caratterizzato, il luogo della forza generativa dell'arte – tra libri sparsi ovunque, quadri incompiuti, piante –, con un'illuminazione affidata alla luce naturale, se non nelle sequenze più cupe e concitate della morte di Lita e del tentativo di evacuazione del Dipartimento di Igiene. La casa appare come un'estensione naturale di una soggettività che si definisce attraverso la pratica quotidiana della creazione e

dell'immaginazione. Sara la abita con una corporeità piena, quotidiana, interamente incarnata, dipingendo, danzando con la nonna, ascoltando la musica di May dal computer.

Ogni gesto contribuisce a tessere un rapporto profondo con il luogo, che non è mai scenario neutro, ma presenza sensibile, quasi organica, con cui il corpo entra in dialogo. Non è un caso che proprio questa familiarità radicale con il proprio spazio – l'averlo abitato con tutti i sensi, affettivamente e percettivamente – le consenta, nel momento cruciale dello sgombero da parte del Dipartimento di Igiene, di fondersi letteralmente con il proprio ambiente. Quando le guardie arrivano per prelevarla, Sara riesce a sfuggire loro sfruttando la conoscenza profonda dello spazio, infilandosi negli anfratti, scivolando tra una stanza e l'altra, come se l'appartamento costituisse una sua seconda pelle.

A un polo diametralmente opposto rispetto alla casa vissuta e interiorizzata da Sara, si colloca lo spazio abitato da Piper, la cui prima apparizione la inserisce nel contesto architettonico di una villa in cemento armato e grandi vetrate, che proprio in quel momento la donna di servizio – che solo sul finale del film Piper lascerà tornare dalla propria famiglia – sta accuratamente lucidando.

La cifra relazionale che la caratterizza è immediatamente evidente come mania di controllo che si esprime nei confronti della figlia sotto forma di un amore normativo, medicalizzato e ossessivo.

In rapida successione, le nega il permesso di vedere un'amica, le chiede se ha usato lo spray nasale, assunto le vitamine, mentre contemporaneamente monitora i parametri della temperatura dallo *smartphone*.

In netta antitesi con l'appartamento di Sara – permeabile, caloroso, 'attraversabile' – la casa di Piper si configura come uno spazio completamente blindato, impermeabile alla relazione, strutturato per escludere. È una capsula trasparente e inviolabile, dove l'esterno è percepito come minaccia assoluta, e l'interno è dominato da una logica di controllo, sorveglianza e separazione.

Laddove lo spazio di Sara può essere letto come una seconda pelle, quello di Piper è una corazza rigida, riflettente e chiusa.

Quando Nico effettua qui la sua prima consegna, la figlia di Piper, con lucidità infantile, chiede «ci vedrà come dei pesci in acquario?», mentre il ragazzo, disorientato dalle superfici riflettenti, inciampa in una pianta e fatica a trovare la via d'uscita.

La pervasività del virus contro il quale innalzare barriere invalicabili – ricorrente nella grammatica visiva dell'*epidemic cinema* – sembra estendersi e inglobare tutto il mondo esterno, in un percepito dell'*altro* come intrinsecamente minaccioso e sinistro.

Anche il rapporto con la tecnologia si articola secondo una logica coerente con la sua concezione difensiva dello spazio e delle relazioni. Gli strumenti digitali vengono costantemente utilizzati da Piper in chiave strettamente funzionale – per accedere a informazioni sanitarie, per monitorare lo

stato di salute della figlia, per coordinare i propri traffici illeciti – coerentemente alla visione iper-razionalizzata del suo spazio domestico. L'interazione con l'ambiente digitale riflette una modalità di abitare fondata sulla previsione, la sorveglianza e l'isolamento. La casa è spazio sigillato, la tecnologia il suo sistema immunitario.

Solo al termine del suo percorso di apertura, quando Nico la supplica di intervenire per salvare la vita della persona che ama, Piper si trova a riorientare per la prima volta il proprio agire e trasforma quello stesso strumento di profitto e controllo in fonte di liberazione altrui, commentando sommessamente che, alla resa dei conti, «cerchiamo tutti solo di proteggere chi amiamo».

Capitolo IV

A passo leggero

4.1. Nomadismi femminili

Nel capitolo precedente, l'analisi del film *Songbird* ha messo in luce come il funzionamento dei codici dell'*epidemic cinema* possa offrire una lente interpretativa particolarmente efficace sulle forme della spazialità femminile in scenari narrativi segnati dall'eccezionalità della crisi pandemica.
Il presente capitolo, attraverso l'analisi del film *Giulia* (Ciro De Caro, 2021), si propone di dislocare l'asse dell'analisi verso una dimensione più prossima all'ordinario, indagando i modi in cui le tracce della recente emergenza sanitaria si inscrivono nella tessitura degli spazi urbani e nel loro confronto dialettico con il paesaggio naturale.
Lo scarto fondamentale tra le due opere filmiche risiede nel passaggio da una configurazione di spazi femminili rigidamente regolamentata dall'urgenza dell'evento pandemico, a una pratica abitativa più fluida e aperta, che si articola attraverso movimenti erratici e processi di riappropriazione degli spazi del quotidiano, facendo riecheggiare i tratti fondamentali della figura del *soggetto nomade* teorizzato da Rosi Braidotti.
Il volume *Wandering Women*[360], di Laura di Bianco, si configura come un interlocutore privilegiato per la riflessione che, nel presente capitolo, si intende condurre intorno alla figura della soggettività nomade, restituendo all'atto del 'camminare' una centralità inedita – nel cuore della modernità urbana e delle sue incessanti metamorfosi spaziali – come gesto epistemologico, forma espressiva e atto profondamente politico, e offrendo in tal modo un paradigma interpretativo fondamentale che orienterà l'analisi del film e la sua lettura critica, lungo le traiettorie di un'abitazione spaziale errante e trasformativa.
La studiosa assume e sviluppa con finezza quello *sguardo geografico* suggerito da Giuliana Bruno nel suo *Atlante delle emozioni*[361], facendone un asse portante della sua indagine critica.

[360] L. Di Bianco, *Wandering women. Urban Ecologies of Italian Feminist Filmmaking*, op. cit.
[361] G. Bruno, *Atlas of Emotions. Journeys in Art, Architecture, and Film*, op. cit.

Tale prospettiva si dispiega a più livelli, a cominciare dall'ambizioso tentativo di reinscrivere il «cinema femminile» italiano in una mappa culturale e territoriale dalla quale è stato a lungo estromesso, cancellato, relegato ai margini della visibilità e della memoria critica[362].

In questo movimento di restituzione, Di Bianco si ispira esplicitamente al lavoro magistrale compiuto proprio da Giuliana Bruno sulla figura di Elvira Notari nel volume *Rovine con vista*[363], tracciando una continuità ideale tra la metodologia di esplorazione spaziale e affettiva della cinematografia della regista e la necessità di ricostruire, nel contesto attuale, le traiettorie erratiche, sommerse, spesso dimenticate delle cineaste italiane.

A fronte dell'oblio – a causa della censura fascista e dell'indifferenza di larga parte della critica cinematografica – in cui sono cadute le oltre sessanta opere prodotte da Elvira Notari tra il 1906 e il 1930 attraverso la casa di produzione 'Dora Film' da lei fondata, Di Bianco commenta

> Investigating women's cinema from a feminist perspective has always been a matter of making the invisible visible, of rewriting film history in ways that reposition women filmmakers within it. […]
> *Streetwalking on a Ruined Map* showed me how the figure of Elvira Notari and her pioneering work are relevant to my study, which concerns a much more recent cinematic production.
> Not only does Notari's story exemplify the exclusion from the canon that many women artists suffered over the centuries, but her city films also foreshadow the female and place-centered urban narratives that I identify as a recurrent trope in the work of contemporary Italian women filmmakers. Bruno's spatial approach to cinema and the "reappropriation of geography in history" that her book develops have been a major source of inspiration, as has been her "reclaiming of marginality and difference," a guiding principle of my own scholarly endeavor[364].

Di Bianco evidenzia come in *Rovine con vista* Giuliana Bruno – attraverso un approccio intertestuale di tipo 'archeologico', attingendo a un vasto bacino di paratesti e di fonti letterarie dell'epoca – compia una vera e propria opera di scavo e ricostruzione dettagliata del contesto culturale e produttivo che fa da cornice ai film di Elvira Notari[365].

---

[362] Di Bianco evidenzia, tra le molteplici fattispecie di questa 'invisibilità', il fatto che nel volume P. White, *Women's Cinema, World Cinema: Projecting Contemporary Feminisms*, Duke University Press, Durham 2015, White citi un'ampissima selezione di film provenienti da ventidue Paesi, senza tuttavia includere alcuna cineasta italiana; in modo analogo, l'opera *Women Make Film: A New Road Movie* – un documentario diretto da Marc Cousins della durata di oltre tredici ore – annovera, tra i cento film presentati dall'era del muto ad oggi, unicamente i lavori di Liliana Cavani, Lina Wertmüller e Alice Rohrwacher. Su questo fenomeno, la studiosa commenta «these omissions and limited recognition are the by-product of the invisibility of Italian women's cinema in the international film industry and in scholarly discourse outside the field of Italian screen studies. A few isolated cases aside, this is a cinema rarely distributed beyond the borders of Italy, often not even in Italy, and despite the proliferation of streaming platforms, it is essentially unavailable. All of which is to say, the work of Italian women film directors is still largely absent from the map of global cinema», L. Di Bianco, *Wandering women. Urban Ecologies of Italian Feminist Filmmaking*, op. cit., p. xiii.

[363] G. Bruno, *Streetwalking on a Ruined Map. Cultural Theory and the City Films of Elvira Notari*, op. cit.

[364] L. Di Bianco, *Wandering women. Urban Ecologies of Italian Feminist Filmmaking*, op. cit., p. xiii.

[365] Sulle figure femminili rimaste a margine dell'industria cinematografica nell'epoca del cinema muto, si rimanda al ricco archivio digitale del progetto 'Women Film Pioneers Project', https://wfpp.columbia.edu (consultato in data 23/04/2025).

Le parole di Giuliana Bruno consentono di rilevare le motivazioni profonde che sorreggono una metodologia di ricerca tanto rigorosa e immersiva

> Tracciando la mappa di una geografia femminile e lacunosa, sollevo la questione della tensione spaziale del desiderio e rifletto sul ponte che separa/unisce privato e pubblico. L'applicazione del paradigma spaziale al discorso femminile non è accidentale e ha un referente psicoanalitico, perché, come Jessica Benjamin mostra nella sua teorizzazione dell'intersoggettività, "ciò che è esperienzialmente femminile è l'associazione di desiderio e spazio".
> La modalità intersoggettiva del desiderio mi interessa perché apre uno stimolante percorso alternativo alla teoria del cinema. I modelli di lettura filmica, includendo la spettatorialità femminile, hanno per lo più privilegiato la rappresentazione simbolica. Il mio studio intende mettere in primo piano la rappresentazione spaziale e mira a inscrivere il desiderio in una pratica dello spazio.
> Leggere da una prospettiva femminista significa avventurarsi in quella geografia erotica che esiste come luogo di intersoggettività, a metà tra testi filmici e spettatrice (e critica). Esplorando lo spazio della fantasia femminile, concependo l'immaginazione come una topografia e intensificando lo spazio intersoggettivo previsto tra i corpi, mi concentro sulla *corporeità* e sul suo "aver luogo"[366].

Animato da uno slancio affine, e con un approccio che coniuga la teoria femminista del cinema con una prospettiva ecocritica, *Wandering Women* costruisce una genealogia dell'erranza femminile nel cinema italiano contemporaneo, analizzando un *corpus* di opere dirette da otto registe – Cecilia Mangini, Mariangela Barbanente, Marina Spada, Francesca Comencini, Alice Rohrwacher, Wilma Labate, Roberta Torre ed Eleonora Danco – che attraverso lo sguardo e il passo delle loro protagoniste costruiscono nuove visioni dello spazio urbano, della soggettività femminile e dello spazio ai tempi dell'Antropocene. Il libro si muove su un doppio registro: da un lato, tracciando «an urban geography of contemporary women's cinema in Italy»[367], dall'altro sviluppando il tema dell'erranza femminile, intesa come gesto sovversivo contro la razionalità patriarcale dello spazio urbano moderno e come veicolo per la manifestazione della soggettività femminile nella sfera pubblica. Le 'donne erranti' che Di Bianco restituisce con la sua analisi camminano per sopravvivere, per cercare, per guardare, per dire 'io' in un mondo che spesso ha negato loro questa possibilità.

Una figura esemplare di questa peculiare sensibilità e tensione nei confronti dello spazio attraversato è rappresentata da Cléo nel film *Cléo de 5 à 7* (Agnès Varda, 1962). Emblematica, in tal senso, è la sequenza in cui la cantante, in preda all'ansia per l'esito di un esame diagnostico che potrebbe rivelare la presenza di un cancro, si abbandona a una passeggiata per la città. Se inizialmente il terrore che la assale è la perdita della propria bellezza per via della malattia, nel corso del suo vagare Cléo attraversa una trasformazione percettiva radicale: osservando il mondo che la circonda, acquisisce una consapevolezza improvvisa e folgorante, rendendosi conto che ciò che è veramente minacciato è la

[366] G. Bruno, *Streetwalking on a Ruined Map. Cultural Theory and the City Films of Elvira Notari*, op. cit., pp. 20-21.
[367] L. Di Bianco, *Wandering women. Urban Ecologies of Italian Feminist Filmmaking*, op. cit., p. 2.

vita stessa. Questo risveglio sensoriale spezza la dimensione narcisistica che l'aveva relegata a mero oggetto di ammirazione, e la restituisce a un rapporto attivo e vitale con l'ambiente urbano.
Cléo diviene così un soggetto che abita pienamente lo spazio, che lo percepisce e lo trasforma nel momento stesso in cui lo attraversa.
Di Bianco rimarca, in questo caso, come il tema dell'*attesa* – inteso non solo come sospensione narrativa ma come stato percettivo ed esistenziale – costituisca un tratto ricorrente in tutti i film oggetto di analisi. Richiamando, a tal proposito, quanto affermato da Alexandra Horowitz nel volume *On Looking: A Walker's Guide to the Art of Observation*[368] sul fenomeno dell'attenzione selettiva, la studiosa osserva come ciò che percepiamo camminando sia intimamente determinato dal nostro monologo interiore. La nostra attenzione selettiva orienta il campo visivo ed esperienziale, predisponendoci a notare soltanto ciò, che in quel preciso momento, risuona con il nostro stato d'animo e i nostri pensieri. L'attesa, dunque, si configura come una modalità profondamente attiva dell'esistenza, un filtro selettivo attraverso il quale il soggetto abita il presente.
La pratica spaziale del camminare in città, intesa come «pedestrian speech act»[369], suggerisce dunque che le passeggiate urbane non costituiscano semplici atti motori, ma si configurino come vere e proprie forme di discorso. In questa prospettiva, le rappresentazioni delle donne che vivono e attraversano la città nei film analizzati si caricano di significati molteplici, veicolando messaggi complessi attraverso il loro rapporto con lo spazio urbano. Un punto di partenza critico fondamentale risiede pertanto nella concettualizzazione della pratica della *flânerie*, così come si è sviluppata all'interno della critica letteraria e del dibattito femminista che ne ha messo in discussione le implicazioni.
La studiosa ricorda che, nella Parigi della metà del XIX secolo, la *flânerie* rappresentava una pratica spaziale che implicava il fondamentale passaggio dalla dimensione privata a quella pubblica, in un contesto urbano in cui lo sviluppo industriale, avviato all'inizio del XVIII secolo, aveva accentuato la separazione tra questi due ambiti.
In questa cornice storica, il *flâneur* emergeva come figura maschile emblematica della modernità, introdotta da Charles Baudelaire sulla scorta dell'influenza di Edgar Allan Poe. Si trattava di un soggetto che abbandonava l'intimità domestica non per cercare un'autentica integrazione nella moltitudine urbana, ma per sottrarsi alla solitudine mantenendo, tuttavia, una posizione di distaccato isolamento tra la folla, da cui traeva ispirazione per la propria arte. La studiosa sottolinea come,

[368] A. Horowitz, *On Looking: A Walker's Guide to the Art of Observation*, Scribner, New York 2013.
[369] Ibidem.

sebbene oggi tale esperienza possa apparire quasi inconcepibile – soprattutto alla luce dei cambiamenti imposti dalle recenti emergenze sanitarie – il *flâneur* trovasse nel movimento incessante della metropoli una fonte di gioia, percependo la possibilità di sentirsi ovunque a casa pur rimanendo invisibile al mondo circostante.

L'atto di camminare e guardare, di vedere senza essere visti, costituiscono elementi centrali dell'esperienza urbana legata alla *flânerie*.

Il *flâneur*, spettatore appassionato e precursore ideale dello spettatore cinematografico, assorbe il flusso delle immagini in movimento rimanendo protetto dall'anonimato. Nell'immaginario moderno, la città si configura per lui come una fantasmagoria di luci, in cui l'oggetto privilegiato dello sguardo è spesso costituito dai corpi femminili – in particolare quelli delle prostitute, motivo per il quale la *flânerie* si delinea come pratica tipicamente maschile.

Mentre l'ozio e il vagabondaggio maschile del *flâneur* venivano culturalmente associati a un'attività profondamente creativa e socialmente accettata, il vagabondaggio femminile era invece equiparato alla prostituzione, e pertanto soggetto a controllo o a repressione. Di Bianco sottolinea come tale disparità non sia inscritta solamente nelle pratiche e nei codici culturali dell'epoca, ma affondi le sue radici fin dentro le strutture linguistiche. In italiano, la discrasia semantica si fa particolarmente eloquente: termini come 'peripatetica' o passeggiatrice', difatti, rimandano immediatamente alla figura della prostituta di strada, mentre, nella forma maschile, 'peripatetico' conserva intatta la sua dignità filosofica, richiamando la nobile appartenenza alla scuola aristotelica.

In sintonia con l'emergere della modernità consumistica, strutture urbane come le grandi gallerie – antesignane del moderno centro commerciale – offrivano un ambiente ibrido tra pubblico e privato, legittimando la presenza femminile nello spazio urbano.

Di Bianco, a questo proposito, riporta le osservazioni di Giuliana Bruno sulla Galleria Umberto I nella Napoli di fine Ottocento, sulla doppia esperienza femminile di *flânerie* istituita da questo tipo di configurazione spaziale: quella della compratrice e quella della spettatrice cinematografica e cittadina.

Cinema e *flânerie*, secondo Bruno, condividono il principio del montaggio, inteso come giustapposizione di immagini e di esperienze spazio-temporali. Il dispositivo cinematografico susciterebbe, così, una forma virtuale di *flânerie*, attivando uno sguardo femminile in movimento. Tuttavia, la studiosa avverte che questo stesso sguardo rimaneva comunque inscritto all'interno di rappresentazioni predeterminate, nelle quali le donne continuavano ad essere oggettivate dallo stesso 'sguardo cinematografico'. Inoltre, resta incerta la possibilità che, all'epoca, le donne potessero esercitare pienamente il ruolo di spettatrici autonome se non accompagnate.

Nel lungo e articolato processo di riconquista dello spazio pubblico eminentemente maschile, è ancora una volta Giuliana Bruno[370] a evidenziare il potente valore simbolico del gesto compiuto dalle prime attiviste del femminismo italiano, che scelsero di 'passeggiare' collettivamente per le strade della città di notte, rivendicando, attraverso l'appropriazione fisica dello spazio urbano, il diritto a una piena cittadinanza femminile.

Nel contesto dell'autorialità femminile in cui Di Bianco si muove, il gesto stesso di offrire un nuovo sguardo femminile su un mondo urbano imperniato su valori e simboli patriarcali, costituisce un vero e proprio atto sovversivo da parte delle registe, «therefore affirming their appropriation of the cinematic medium through place-centered narratives»[371].

Tuttavia, ciò che emerge dall'analisi della studiosa è che tale gesto non si esaurisce in un'operazione introspettiva e autoriflessiva sulla pratica filmica in sé, ma elabora al contempo un profondo discorso estetico, politico ed ecologico sull'ambiente urbano postmoderno.

Camminando, osservando, sostando ai margini delle città italiane, le protagoniste dei film presi in esame da Di Bianco contribuiscono a una ri-significazione degli spazi che attraversano.

I luoghi percorsi non sono mai sfondi muti, ma assumono uno statuto ontologico autonomo, invitando lo spettatore a una visione rinnovata su di essi.

I paesaggi urbani italiani – spesso dipinti come *non-luoghi*, tra aree abbandonate e le vestigia di una società postindustriale – diventano teatro di una doppia consapevolezza: da un lato, la preoccupazione per la crisi ecologica che investe le città, con un degrado dilagante e la progressiva erosione della natura, dall'altro per l'evidente alienazione e emarginazione sociale che gravano su alcune categorie di individui, e, in particolar modo, sui soggetti femminili. Il vagabondare delle protagoniste appare, dunque, come un'esplorazione delle ferite ecologiche incise nei tessuti urbani contemporanei, tra le cui fenditure si intravede, talvolta, la possibilità di nuovi spazi dai quali immaginare un senso della comunità alternativo, fondato sulla cura reciproca e sulla responsabilità ecologica.

Il contesto ambientale evocato dalla studiosa è quello dell'Antropocene, che – seguendo il pensiero di Serenella Iovino[372] – è un paesaggio e al contempo un discorso, fatto di elementi materiali e narrazioni sociopolitiche, segnato da città fagocitate dal proprio metabolismo, croste di asfalto e

---

[370] G. Bruno, *Streetwalking on a Ruined Map. Cultural Theory and the City Films of Elvira Notari*, op. cit., p. 66.
[371] L. Di Bianco, *Wandering women. Urban Ecologies of Italian Feminist Filmmaking*, op. cit., p. 5.
[372] Cfr. S. Iovino, E. Cesaretti, E. Past (Ed.), *Italy and the Environmental Humanities: Landscapes, Natures, Ecologies*, University of Virginia Press, Charlottesville 2018.

cemento, cumuli di macerie e reti di fili, un orizzonte visivo ampiamente prodotto durante il *boom* economico.

In questo sfondo ambientale – ricorrente nei film analizzati in *Wandering Women* – la pratica del camminare solitario viene quasi sempre inquadrata cinematograficamente con vedute dall'alto, soprattutto nelle sequenze iniziali, assolvendo a molteplici funzioni: inaugurano il viaggio, mettono in scena i paesaggi narrativi e, soprattutto, inscrivono le protagoniste femminili come osservatrici e narratrici, pienamente interconnesse con l'ambiente che le contiene.

La scelta di includere nel quadro la figura femminile in un atto di osservazione restituisce materialità e consapevolezza alla visione – opponendosi a uno sguardo invisibile e neutro – e riconosce l'interconnessione corporea tra soggetto e ambiente, che rievoca una tensione verso la ricerca di risposte etiche e politiche.

Rispetto alle questioni etiche e ambientali sollevate dall'Antropocene, Di Bianco assume una esplicita e ferma posizione ecocritica femminista, proponendone una precisa declinazione nell'ambito dei *Film Studies*

> While it is true that issues of ecological crises might be more central in the films of a new generation of directors, the filmmaking practices (at the level of both representation and film production) of the films discussed in this book demonstrate a continuity and entanglement of those themes. Thus, I argue that feminist cinema or women's "countercinema," as Claire Johnston famously defined it in 1973, is ecocinema[373].

Wandering Women propone diversi esempi di «ecocinema» – inteso come approccio critico interdisciplinare che amplia il campo della teoria del cinema intrecciando ecocritica materiale, bioregionalismo, ecofemminismo, storia ambientale, filosofia e *Animal Studies* – e propone una nuova strategia di lettura dei film e dei paesaggi in essi rappresentati da un punto di vista femminista, alla luce di una nuova consapevolezza delle devastazioni ambientali e delle disuguaglianze sociali prodotte dall'industrializzazione.

Tra gli aspetti più suggestivi dell'«ecocinema», si distingue l'elaborazione proposta da Scott MacDonald[374], il quale ne riconosce la specificità nell'offrire un'immersione cinematografica lenta, meditativa e profondamente sensoriale nel mondo naturale, in opposizione al ritmo convulso e all'immediatezza consumistica delle immagini proprie del cinema *mainstream*.

---

[373] L. Di Bianco, *Wandering women. Urban Ecologies of Italian Feminist Filmmaking*, op. cit., p. 8.

[374] S. MacDonald, *The Ecocinema Experience*, in S. Rust, S. Monani, S. Cubitt (Eds.), *Ecocinema Theory and Practice*, Routledge, New York 2013, pp. 17-42.

Secondo MacDonald la funzione primaria dell'«ecocinema» consiste nel plasmare forme alternative di esperienza visiva, contribuendo in tal modo a un processo di 'rieducazione della percezione' che scardina le abitudini percettive indotte dalla cultura mediatica dominante e favorisce l'emergere di una coscienza ecologica più consapevole e critica.

Attraverso una temporalità 'distesa' e una rinnovata attenzione ai dettagli del paesaggio naturale, tali pratiche cinematografiche operano, dunque, una vera e propria rieducazione dello sguardo, coinvolgendo gli spettatori in un processo di trasformazione percettiva ed etica.

Di Bianco evidenzia come questo andamento lento e immersivo costituisca un *fil rouge* che lega tutte le opere filmiche oggetto della sua analisi, addensandosi intorno alla rappresentazione della vita urbana periferica, con rare aperture verso il mondo della natura, spesso circoscritte agli spazi della spiaggia.

Rifacendosi al concetto di 'rieducazione della percezione' elaborato da MacDonald, la studiosa lo declina in un attento esame dell'inquadratura cinematografica, concentrando la propria attenzione su tutto ciò che rimane fuori dai bordi e invisibile all'occhio umano, mettendo così in relazione il testo filmico e il mondo esterno evocato dal fuori campo. È, per l'appunto, nello spazio non visibile, in ciò che resta ai margini dell'immagine, che la studiosa coglie il segno di un dialogo sottile tra il film e la dimensione della natura.

4.2. *Giulia* e il mare

Se con *Songbird* Adam Mason era riuscito a condensare in pochi secondi lo scenario di un mondo post-apocalittico, in *Giulia* il senso di un percorso esistenziale viene racchiuso in un singolo fotogramma.

Il film si apre, difatti, con due figure indistinte, di spalle, che collocate al margine destro e sinistro dell'inquadratura, creano uno spazio vuoto che tanto ricorda l'illusione ottica del vaso di Rubin.

In alto, a destra, un cartello pubblicitario che promette «100 euro per te», accompagnato da una foto di una meta esotica. Sulla sinistra alcuni elementi scenografici – una pianta e dei faldoni – ancorano la scena a un contesto lavorativo.

Nella frizione semantica che questo accostamento crea – l'evocazione di uno scenario paradisiaco e solare e l'irruzione dell'economia e del *marketing*, nonché la pianta come simbolo di vitalità e naturalezza, contrapposta agli schemi e ai doveri del mondo lavorativo – si inizia ad intuire il conflitto tra i due orizzonti di senso che la protagonista sarà chiamata a sciogliere.

In maniera ancora più netta – in quello *spazio vuoto* da riempire – emerge tutta l'urgenza di trovare una propria 'collocazione', la 'stanza tutta per sé' agognata da Virginia Woolf.

L'ingresso in scena della protagonista (Rosa Palasciano) con la mascherina sul volto, offre invece alcuni indizi contestuali che situano la narrazione in un tempo riconoscibile, quello in cui, come afferma il presunto datore di lavoro chiedendole di togliersela, «ormai il peggio è passato».

L'esitazione di Giulia nel farlo rivela non solo la persistenza di un disagio, ma anche la soglia temporale ed emotiva in cui ci troviamo: non più nel pieno della crisi, ma nemmeno del tutto fuori.

Durante il breve colloquio di lavoro, la fondamentale dissonanza segnalata visivamente tra natura e cultura, tra un *altrove* ideale e un *qui e ora* rigido e opprimente, discende a livello verbale e drammaturgico.

Alle domande standardizzate del *recruiter* su come si veda tra cinque anni, la risposta di inusitata spontaneità, «con una famiglia», non si adegua al registro performativo che il contesto richiederebbe, rivelando uno slittamento di senso, una resistenza ai codici dell'etica lavorativa.

Ancora più eloquente è la risposta alla domanda «quando la sera chiudi gli occhi e sogni, cosa sogni?»: il mare, risponde Giulia.

Il sogno non è la stabilità lavorativa, né un riscatto economico, ma un'immagine simbolica, archetipica, il luogo della vastità, del movimento fluido, dell'irrazionale e del desiderio, del viaggio epico alla scoperta della propria Itaca.

La domanda che le viene rivolta dall'uomo, «vuoi essere dei nostri? Vuoi combattere questa battaglia con noi?», introduce un lessico bellico che ben inquadra il secondo elemento del confronto con il mondo della natura, quel sistema sociale ed economico nel quale Giulia tenta di inserirsi.

Il riferimento confuso di Giulia a un'interruzione lavorativa in un negozio di intimo per via della crisi pandemica – ricondotta dal datore di lavoro a un periodo precedente all'irruzione del COVID-19 – suggerisce, già da ora, l'idea che lo smarrimento e l'assenza di una meta fossero, in realtà, una condizione pregressa.

I nodi esistenziali che si coagulano in questo primo, breve, frammento narrativo – nella tensione tra la ricerca di una dimensione autentica del proprio essere e i condizionamenti e le pressioni normative della società – confluiscono e prendono forma nella sequenza successiva, dove riecheggia, in una lettura pubblica presso un centro per anziani, l'eterno interrogativo shakespeariano «essere o non essere? Questo è il dilemma».

Più avanti, in una chiacchierata al mare con l'amico Ciavoni (Fabrizio Ciavoni), questo dissidio interiore troverà piena espressione nelle parole «non lo so, forse…non lo so se non so stare io al mondo…che dici?», alle quali il ragazzo risponde «boh po' esse, si. No, stai sola, sei grande, non c'è bisogno di dipendere sempre da qualcuno, no?».

È proprio a partire dalla rottura definitiva con il suo compagno, spogliata di tutto ciò che la legava a una forma di stabilità – una casa, un legame, un punto di riferimento – che ha inizio il vero percorso di Giulia alla scoperta di sé, in un peregrinare nel cuore di un'estate romana che appare svuotata, silenziosa, quasi sospesa.

Da questo momento in poi, la macchina a mano seguirà il suo vagabondare tra strade assolate e semideserte, accompagnandola con ostinazione, sempre mobile, incerta e traballante, e quasi sempre riprendendola di spalle, come ne scrutasse la solitudine senza mai riuscire a raggiungerla davvero.

A partire da qui, Giulia indosserà, per tutta la durata del film, gli stessi abiti – un pantaloncino in *jeans* e una maglietta verde militare – quasi fossero una divisa invisibile, un'uniforme dell'erranza della quale si spoglierà solamente nel finale.

Tra lo svolgimento del colloquio di lavoro in apertura e la rottura del legame con il compagno, vi sono due inserti narrativi – segnalati, anche in questo caso, da un capo di abbigliamento di Giulia, un vestito a fiori che indossa solamente prima della separazione dal compagno –, il primo dei quali istituisce un legame preciso con la figura del personaggio di Sergio (Valerio Di Benedetto), mentre il secondo sembra funzionale ad una precisa collocazione concettuale del film nella temporalità della crisi pandemica.

Nella prima sequenza – al centro per anziani in cui Giulia fa volontariato e assiste, per una manciata di euro, Alda (Lucia Batassa), una vecchia signora che immancabilmente si dimentica di pagarla – Sergio ci viene presentato come il contraltare, in chiave maschile, della figura di Giulia.
Come lei, anche Sergio si barcamena in maniera goffa e incerta alla ricerca di un proprio talento, di una propria collocazione nel mondo. Lo vedremo declamare dei versi di Shakespeare, offrire le sue abilità artistiche nel disegno agli anziani, dicendo «metto a disposizione quello che so fare, visto il momento».
Giulia lo guarda con curiosità mista a sospetto, e quando Alda farà un'osservazione su quanto fosse bravo e in gamba quel ragazzo, Giulia risponderà piccata «anche io so fare le cose…uno viene al centro anziani, si mette a leggere, non è difficile, no?».
Le traiettorie di Giulia e Sergio si svilupperanno come due binari paralleli, percorsi da una tensione costante tra attrazione reciproca e repulsione, uniti da una matrice comune di fragilità esistenziale e piccole e grandi stranezze, ma anche da un nucleo profondo di autenticità e bontà d'animo.
Entrambi portano in sé una forza silenziosa, non priva di incrinature, che si manifesta come un altruismo non ostentato, una forma di resistenza etica alla disgregazione del reale. Tuttavia, la netta divaricazione del loro percorso etico ed esistenziale nel finale del film, sembra marcare una precisa differenza strutturale nella funzione narrativa e simbolica dei due personaggi. Sergio appare, allora, non tanto come un eventuale compagno di vita, quanto una figurazione dell'archetipo maschile che Giulia è chiamata a riconoscere, ad accogliere e ad integrare nel proprio sistema identitario, riuscendo finalmente a star sola e a bastare a se stessa.
Il secondo inciso narrativo vede Giulia alle prese con un incontro con Alberto (Leonardo Bocci), conosciuto su Facebook. La macchina da presa riprende la porta di ingresso della casa del ragazzo attraverso uno scaffale sul quale è posizionata una decorazione in legno che compone – con allusiva e malinconica ironia, considerando, come si vedrà, l'esito dell'incontro – la parola DREAM.
A seguire, si apre un lungo e a tratti surreale balletto tragicomico sulle misure precauzionali legate al COVID-19, che occupa un segmento narrativo sorprendentemente esteso: Giulia chiede se il ragazzo abbia preso il test, lui le spiega con scrupolo il funzionamento del tampone recuperato dal posto di lavoro, lei si giustifica goffamente per il fatto di non indossare la mascherina – nonostante si siano dati appuntamento per un incontro sessuale – per poi, in uno dei suoi tanti gesti contraddittori, rifiutarsi di fare il test.
Ritroviamo Giulia in bagno, mentre tocca, sfiora, annusa creme e prodotti femminili. Tornando in camera da letto, trova Alberto che sta rifacendo il letto, e all'osservazione di Giulia che non serve che cambi le lenzuola – «mica puzzo», sottolinea – lui risponde, con un tono di voce monocorde e privo

di emozioni, che lo fa in quanto la sua ragazza tornerà a casa il giorno seguente. Giulia reagisce con altrettanto distacco e indifferenza – benché distrattamente sottolinei che quel particolare era stato omesso – e afferma di avere a sua volta un fidanzato, per poi contraddirsi nuovamente e affermare di essere sola. Si incaponirà a voler portar via il preservativo usato, suscitando in Alberto un evidentissimo disagio, sottolineato dal gesto di asciugarsi il sudore sulla fronte.

In questo segmento narrativo emerge, in maniera particolarmente evidente, la particolare funzione diegetica della crisi pandemica.

Il film – che sulla base della tassonomia elaborata da Julia Echeverría rientra, come *Songbird*, nella tipologia della 'conversione territoriale' – costruisce intorno al nucleo tematico della crisi pandemica una cornice narrativa solida, costante e coerente, che si manifesta attraverso una gestualità diffusa e riconoscibile – la disinfezione ossessiva delle mani, l'uso delle mascherine, il distanziamento sociale – innescando situazioni analoghe a quella appena descritta.

È proprio la serialità del genere di inneschi narrativi come quello descritto, che rivela con chiarezza la funzione diegetica più profonda dello sfondo pandemico. Il COVID-19 non è il centro tematico della narrazione, ma agisce piuttosto come un 'reagente' che porta in superficie e amplifica dinamiche relazionali pregresse e strutturali, a seconda degli elementi che entrano in gioco nella 'reazione chimica'. Nella maggior parte dei casi, quest'ultima restituisce un agrodolce disvelamento di piccoli e grandi egoismi, fobie, chiusure, in una caparbia difesa del proprio spazio vitale e affettivo.

L'afflato empatico, il gesto gratuito di solidarietà restano rare eccezioni, riconoscibili quasi esclusivamente nelle figure di Giulia e Sergio.

Al rientro da casa di Alberto, Giulia compie un gesto – richiamando irresistibilmente alla memoria la figura di Amélie ne *Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain* (Jean-Pierre Jeunet, 2001) – che si rivelerà essere un suo eccentrico rituale: tappandosi il naso per il fetore, fruga tra i cassonetti della spazzatura alla ricerca di piccoli animaletti di gomma, pupazzi, giocattoli gettati via da altri, recuperando, in questo caso, un piccolo Pinocchio snodabile che porterà con sé per quasi tutta la durata del film.

La fortissima carica simbolica della scena veicolano eloquentemente uno dei tratti più poetici ed evocativi del film nel restituire visivamente la traiettoria di vita di Giulia: il suo sentire, il suo disagio, le sue fratture interiori hanno una natura squisitamente spaziale, corporea, materica, che non ha bisogno di parole per essere descritta. La ricerca di un feticcio che rimanda a un mondo infantile di purezza e innocenza, in mezzo a ciò che la società reputa inutile e privo di senso, ci racconta, più di mille parole, l'anelito a una dimensione di vita vera e genuina, nonostante il tanfo insopportabile che le aleggia intorno, mentre il Pinocchio snodabile – un burattino di legno che diventa un bambino

'vero' in carne e ossa, muovendosi tra le insidie del mondo – si configura come un doppio simbolico di Giulia, una proiezione miniaturizzata del suo stesso percorso di trasformazione.

Un tratto che viene descritto da Rosa Palasciano come un'esigenza registica, in un'intervista in cui dichiara che «per la gestualità di Giulia, Ciro mi ha chiesto di pensare a una volpe, così è molto legata ai sensi, all'olfatto, è dotata di una fisicità che salta subito all'occhio. Questo connubio con l'ambiente la cambia interiormente, la fa crescere, le dona delle emozioni. Ha sempre un'aspettativa di un futuro normale, per questo spia nei cassetti altrui, perché vorrebbe essere una ragazza normale, ma non lo è»[375].

I dialoghi sono ridotti all'osso, spesso frammentati, superficiali, privi di senso.

Il rapporto con il mondo dell'infanzia diviene più chiaro e articolato al rientro nell'appartamento nel quale Giulia convive con Alessandro (Matteo Quinzi). Dalla discussione tra i due trapela che in realtà sono separati da tempo, essendo rimasti uniti durante il *lockdown* in quanto Giulia non aveva un posto in cui poter stare. Il momento della separazione dischiude con crudele verità la fragilità emotiva e l'instabilità di Giulia. In un rovesciamento illogico e disperato, accusa Alessandro di averle fatto perdere un figlio chiedendole di prendere la pillola anticoncezionale, lo implora di riprovarci e di fare un figlio in quel momento, e nel tentativo disperato di afferrare un appiglio affettivo, smarrisce ogni logica.

Dopo la separazione, si recherà a casa della sorella di Alessandro, suscitando un malcelato imbarazzo da parte di tutti, e recandosi in bagno, urina sugli spazzolini della sorella e del compagno, per poi abbandonare il proprio *smartphone* nel lavandino, e lasciare improvvisamente la casa.

Tornando nel suo vecchio appartamento per fare il trasloco, trova un piccolo dinosauro di gomma, e una volta a casa infila tutti i giocattoli accumulati – gli unici averi di cui dispone – ne infila diversi in un marsupio porta bebè, e lascia il suo tesoro sull'altare di una chiesa.

Le sue giornate riprendono ad essere scandite dal ritmo del volontariato presso il centro per anziani, dove Sergio cerca un avvicinamento – respinto con diffidenza da Giulia – ma qualcosa in lei inizia lentamente a cambiare. Un po' per competitività con Sergio – che continua a frequentare il centro, cercando di stringere un legame con lei – un po' per piacere personale, Giulia inizia a mettersi in gioco nel canto, intrattenendo gli anziani con la canzone napoletana *Funiculì Funiculà*, che diventerà il suo 'cavallo di battaglia'.

---

[375] V. D'Amico, *Giulia, Ciro De Caro e Rosa Palasciano: "Volevamo essere liberi di lasciarci stupire"*, in 'Movieplayer', 19/02/2022, https://movieplayer.it/articoli/giulia-ciro-de-caro-rosa-palasciano-intervista_26432/ (consultato in data 12/12/2024).

Nel frattempo, una sera – in un tempo sempre dilatato, mai facilmente discernibile – allo sbando e non sapendo dove andare, tra la folla che ignora la sua richiesta di avere in prestito un telefono per chiamare Sergio, riesce a contattarlo e si trasferisce temporaneamente nell'appartamento che lui condivide con Ciavoni, personaggio genuino e ironico, col quale Giulia stringe un'amicizia sincera, fatta di confidenze e condivisione di strambe esperienze.

Nel condominio di Sergio gravita l'umanità più varia, un carrozzone di finti intellettuali bohémien e personaggi improbabili tra i quali spicca la figura di Fausto (Cristian Di Sante), romano verace ossessionato dal sesso e succube di una moglie tiranna. Compare solo di sfuggita e marginalmente la figura di Nella – una vicina di casa che ha perso recentemente il compagno col quale stava per sposarsi – che sarà successivamente funzionale allo sviluppo della trama.

Giulia, nel frattempo, decide di recarsi al Centro Sociale Anziani in compagnia di Ciavoni e non di Sergio – commentando «gli anziani li ho visti io e sono i miei…perché se tu sei depresso vedi gli anziani e ti senti…» – per scoprire che questo è stato chiuso a causa della normativa anti-COVID-19. Giulia ha un crollo nervoso, e accusa assurdamente Sergio di aver provocato la chiusura del centro.

Dopo essersi calmata, grazie alla complicità di Ciavoni, convince Sergio, nonostante le sue resistenze, a portarli al mare, in un Lido di Ostia gremito di turisti. Qui incontra Sandra (Carlotta Galmarini), una ex-collega del negozio di intimo, la quale nel frattempo si è sposata e aspetta un bambino, e vengono invitati tutti a cena in un ristorante.

Al momento di rientrare a casa, Giulia si impone in maniera decisa per non rimettersi in macchina, dato che Sergio, avendo bevuto troppo, non appare in grado di guidare. Arriva in loro soccorso Fausto, che li ospita nella propria casa al mare, dove Giulia contempla la possibilità di trascorrere la notte con Sergio, per poi tirarsi indietro e andare a dormire sulla spiaggia.

Mentre Sergio le consegna in regalo un suo disegno, Giulia, prima di andarsene, gli lascia in 'eredità' il suo Pinocchio di legno, in un gesto che, come sottolineato da De Caro, rappresenta una fondamentale cesura narrativa:

> Quella scena rappresenta un passaggio di testimone ma anche una confessione, perché è come se Giulia gli dicesse che non può stare con lui. Così facendo gli regala quella che lei era stata, simboleggiata appunto dal pupazzo di Pinocchio. Sembra dirgli: "Forse tu mi volevi nella maniera di prima, cosa che adesso non sono più". Quindi gli regala Pinocchio, in cui Valerio si può specchiare e può magari intraprendere anche lui un percorso di cambiamento. Si tratta di una sequenza molto simbolica[376].

[376] C. Cerofolini, *'Giulia', conversazione con il regista Ciro De Caro*, in 'Taxidrivers', 18/02/2022, https://www.taxidrivers.it/197931/interviews/conversation/giulia-conversazione-con-il-regista-ciro-de-caro.html (consultato in data 21/11/2024).

A questo punto, le strade di Giulia e del resto del gruppo si dividono, e mentre il giorno dopo i ragazzi la cercano preoccupati, lei vaga per la cittadina marittima, finché non decide di tornare indietro facendo *autostop*, mentre Sergio, che l'aveva finalmente trovata, rimane attonito nel vederla andar via.

Sulla via del ritorno, Sergio riceve una telefonata confusa da parte di Nella, e al suo ritorno si reca da lei, per scoprire che la ragazza si è tolta la vita.

Mentre fruga tra i suoi cassetti per reperire i contatti di qualche familiare o conoscente, trova una grossa quantità di denaro, che avrebbe dovuto essere destinato – come riportato sulla busta – a pagare il viaggio di nozze con il compagno defunto. Dopo un momento di esitazione, Sergio se la infila in tasca, dicendo a Fausto di non aver trovato nulla.

Ritroviamo Giulia in mezzo a uno splendido campo di girasoli. Si avvicina ad un cavallo in un recinto, gli toglie le mosche di torno, lo accarezza, lo bacia, ci gioca, lo libera dalla corda alla quale era legato, apre il cancello e lo lascia scappare libero.

La seguiamo mentre cammina sulla sponda di un canale, per giungere in una spiaggia completamente deserta, dove dei grossi rami e tronchi d'albero inariditi dal caldo sembrano formare una scenografia di scheletri abbandonati sulla sabbia.

Ripresa di spalle, nel seguente, prolungato primo piano frontale, il mare sembra osservarla, mentre, dal suo respiro affannoso, trapela tutta l'emozione per lo scenario che si trova davanti.

Si immerge nel mare in modo fluido e placido, come in un rito battesimale, si tuffa e riemerge dall'acqua giocosamente, fa il morto, e per la prima volta la vediamo sorridere.

Scende sott'acqua, e nell'inquadratura rimangono solo le onde di un mare calmo, il sole al tramonto, e una striscia di terra all'orizzonte.

È lo stesso De Caro a commentare la portata simbolica del finale del film

> Quella scena mi preoccupava molto, perché non era facile trovare una spiaggia deserta ad agosto, in Italia. Per me era fondamentale girarla senza anima viva perché, come detto all'inizio a proposito della cartolina, quel vuoto doveva essere riempito da lei. In quel tramonto lei ritrova se stessa. Conoscendo bene Rosa so quanto lei, come persona, ami il mare e la natura. Sapevo che metterla in una situazione del genere significava smettere di dirigerla. Ed è stato quasi così. Siamo andati al parco dell'Uccellina, che per un giorno siamo riusciti ad avere tutto per noi e lei magicamente è diventata Giulia che si immerge nella natura. A differenza di tutti gli altri quest'ultima non è né buona né cattiva, non ti giudica, ti accoglie o ti respinge se in quel momento non ti vuole. In quell'attimo lei è abbracciata dalla natura, ed è del tutto a suo agio. Avevo pensato potesse essere l'unico momento in cui inserire la musica, poi ho creduto fosse giusto non metterla perché non è possibile andare a suggerire nessun'altra emozione se non quelle che ci arrivano da lei, dalle sue libertà, dal rumore del mare. Lei semplicemente sparisce, a significare che muore una Giulia

per farne rinascere un'altra di cui non abbiamo diritto di sapere. Alla nuova Giulia spetta di rimanere da sola, anche rispetto al pubblico[377].

Ciò che colpisce immediatamente nell'approcciarsi a questo testo filmico, è l'estrema difficoltà che si riscontra nel riassumerne la trama. Il film è permeato da un'atmosfera talmente impalpabile e rarefatta da dissolversi ogniqualvolta si tenta di afferrarla.

Se si osservano con attenzione le tappe fondamentali del percorso di formazione di Giulia, si può tuttavia scorgere, in filigrana, la stessa struttura allegorica dell'epopea odisseica, come lungo viaggio, in più tappe, di ritorno alla 'Patria'.

Laddove Ulisse solca il mare per tornare a Itaca, alla propria 'casa', per Giulia quella dimensione identitaria naturale e nostalgica è rappresentata dal mare stesso.

Nel percorso per approdarvi, si può notare come ogni tappa evolutiva abbia una forte connotazione *territoriale*: il punto di partenza, in cui ha origine il conflitto del personaggio, è costituito dal paesaggio urbano romano; una fase di lenta trasformazione – in cui Giulia si trova in equilibrio precario tra l'identità del passato, che sembra non appartenerle più, e una continua tensione alla libertà – corrisponde alle giornate ad Ostia, e si rispecchia in quel 'mare non ancora mare' che è una cittadina marittima invasa dai turisti; la risoluzione finale, in cui la protagonista si ricongiunge al proprio nucleo identitario più autentico e riesce a bastare a se stessa, coincide con l'immersione totale nel mondo selvaggio della natura e del mare.

Nell'opera *Il viaggio dell'eroina*[378], la psicoanalista junghiana Maureen Murdock adatta il modello del 'Viaggio dell'Eroe' proposto da Christopher Vogler[379] alla dimensione femminile, individuando dodici tappe fondamentali in cui esso si articola: la separazione dal femminile, l'identificazione con il maschile, la strada delle prove, il dono illusorio del successo, imparare a dire no, l'iniziazione e la discesa verso la Dea, il riconnettersi col femminile, guarire la ferita della separazione madre/figlia, guarire la ferita del maschile, l'integrazione del maschile e del femminile.

Il viaggio trasformativo di Giulia coincide esattamente con una paziente opera di discioglimento di questi nodi esistenziali profondi. Da un lato, un processo di integrazione tra la propria bambina interiore e una femminilità adulta capace di accoglierla. Dall'altro – attraverso il rapporto con Sergio – il riappropriarsi di una dimensione maschile del sé che la renda una persona integra e completa, capace – come le aveva suggerito l'amico Ciavoni – di stare da sola, bastando a se stessa.

---

[377] Ivi.

[378] Cfr. M. Murdock, *The Heroin's Journey*, Shambala Publications, Boston 1990, trad. it. di M. Romanelli, *Il viaggio dell'eroina*, Dino Audino, Roma 2010.

[379] Cfr. C. Vogler, *The Writer's Journey: Mythic Structure for Writers*, Michael Wiese Production, Studio City 2007.

Come osserva Murdock in riferimento alla prima fase del viaggio dell'Eroina

> In questa parte del viaggio la donna inizia la discesa. Questa potrebbe comportare un periodo apparentemente senza fine di vagabondaggio, dolore e rabbia, di re spodestati dal trono, di ricerca dei pezzi mancanti, di incontro con il femminile oscuro. Potrebbero essere necessari settimane, mesi o anni e, per molte donne, anche un periodo di isolamento volontario, un periodo di oscurità e silenzio in cui imparare l'arte dell'ascolto profondo di sé: dell'*essere* invece del fare. Il mondo esterno potrebbe considerarlo un periodo di depressione o stasi. La famiglia, gli amici, i colleghi di lavoro, implorano l'Eroina di andare avanti. Spesso questo momento è pieno di sogni di smembramento e di morte, di sorelle ombra e di intrusi, di viaggi nel deserto e di fiumi che scorrono impetuosi, di simboli e di divinità femminili antiche e di animali sacri. La donna desidera passare più tempo nella natura e di essere nutrita dalla terra, sente germogliare dentro di sé una coscienza crescente dei cambiamenti stagionali e dei ritmi della Luna. […] La discesa non può essere affrettata perché è un viaggio sacro, non solo di riconquista delle parti perdute, ma anche di riscoperta dell'anima persa della cultura, ciò che molte donne descrivono oggi come l'espressione "reclamare la Dea"[380].

In tutto il film, i segni del cambiamento assumono una natura eminentemente spaziale: è attraverso l'evoluzione nel rapporto che Giulia intrattiene con gli oggetti e col proprio corpo nello spazio che le sue trasformazioni prendono forma e si offrono agli occhi del pubblico.

In ogni fase relativa alle tre dimensioni spaziali delineate in precedenza – l'ambiente urbano, la cittadina marittima, l'ambiente naturale – si introduce un preciso scarto rispetto alla precedente, che denuncia di volta in volta l'acquisizione di una nuova consapevolezza.

Più precisamente, ciò a cui si assiste è un processo di progressiva 'spoliazione' da tutto ciò che non è necessario, per arrivare al nucleo duro della propria essenza. Questo a partire da quel gesto iniziale – così apparentemente inspiegabile e privo di senso – di abbandonare il proprio *smartphone* – uno strumento tecnologico che contiene tutta la nostra rete di contatti con il mondo esterno – a casa della sorella dell'ex compagno.

Non stupisce, dunque, che la fase romana sia particolarmente densa di oggetti e di connotazioni spaziali.

Una figura iconografica ricorrente è, ad esempio, l'elemento *liminare* della 'porta di ingresso', quello che, in ambito architettonico, si colloca tra gli elementi di transizione, quei varchi che strutturano l'esperienza dell'abitare, regolando accessi, protezioni, e forme di relazione tra i mondi che separano o connettono.

La soglia è un luogo in cui ci si ferma esitanti, quando Giulia incontra il ragazzo conosciuto *online*, o la porta che Giulia deve immancabilmente aprire per la signora Alda, come anche il portone d'ingresso che si deve forzare quando Nella si toglie la vita.

---

[380] Ivi, p. 11.

Il rimando al cancello che Giulia spalanca – un po' a fatica – per liberare il cavallo, restituisce allora tutto l'universo simbolico della soglia iniziatica finalmente varcata.
Come avveniva nel caso dei personaggi femminili di *Songbird*, anche per Giulia il cambiamento passa attraverso la sperimentazione con i propri talenti, spesso quelli che vengono veicolati attraverso l'espressività corporea.
Al Centro Sociale Anziani – inizialmente per gelosia nei confronti di Sergio – Giulia passa da una condizione di passività e pigrizia al cimentarsi nel canto. Quando in seguito Sergio le chiederà di cantare a una festa in terrazza nel suo appartamento, Giulia timidamente rifiuterà, dicendo di non essere poi così brava. Nei giorni trascorsi al mare, invece, la ritroveremo a cantare al microfono con un musicista di strada, andandosene quando inizia la raccolta delle offerte da parte del pubblico.
Sull'episodio, De Caro commenta

> Beh, sì, perché in quel momento la canzone la libera ulteriormente di qualcosa. Non deve prendersi quei soldi, ma solo pensare a essere libera. Così la prima cosa che le viene in mente è andarsene, consapevole di stare meglio senza, nella piena libertà da tutto e da tutti. Leggera, senza ulteriori pesi[381].

In questo progressivo 'lasciare andare', gli oggetti che sicuramente rappresentano la più vivida espressione della liberazione di Giulia sono i giocattoli che colleziona e accumula dai cassonetti della spazzatura. A Roma, come si è detto in precedenza, lascia tutto il suo piccolo 'tesoretto' in chiesa, ai piedi di un altare, quasi come offerta votiva della poca parte di bellezza che sentiva di possedere.
Successivamente, in una particolare sequenza sulla spiaggia di Ostia, vedremo sulla battigia un secchiello e delle palette colorati, in quella che sembra un'apparente soggettiva di Giulia.
Quando l'inquadratura si allarga, la vedremo in realtà arrivare dalla direzione opposta, e raccogliere i giocattoli colorati. Poco dopo, una donna con una figlia piccola, le chiederà se per caso fosse interessata a venderli. Giulia accetterà di buon grado, regalando anche alla bimba un dinosauro di gomma che aveva trovato a Roma.
Anche su questo episodio, è significativo il commento del regista, che ben rievoca – su una nota più sfumata rispetto a *Songbird*, ma presente e percepibile – tutta la dimensione del sacro insita in ogni percorso umano teso alla ricerca di una vera autenticità

---

[381] C. Cerofolini, *'Giulia', conversazione con il regista Ciro De Caro*, in 'Taxidrivers', 18/02/2022, https://www.taxidrivers.it/197931/interviews/conversation/giulia-conversazione-con-il-regista-ciro-de-caro.html (consultato in data 21/11/2024).

Io non sono cattolico ma in quel momento c'è qualcosa di francescano, nel senso che tu ti metti in cammino, poi le cose arrivano senza starsi troppo a preoccupare. Questo è un altro elemento che le dà ulteriore spinta e certezza nella sua idea di andare da sola, senza dover dipendere da qualcosa o da qualcuno. In quel caso è stato il mare a farle incontrare questa signora che le ha pagato i giochi. Considerando che dopo tutto il problema principale non è quello di come campare, bensì di come stare bene con sé stessi. É una cosa che vale per Giulia come per lo spettatore. Con la pace le cose iniziano ad arrivare[382].

[382] Ivi.

Capitolo V

In viaggio nel tempo sospeso

5.1. Una tristezza fatta danza

Attraverso la selezione e l'analisi dei casi studio presi in esame, si è voluto far emergere, nella loro progressiva articolazione, diversi gradi di immersione fusionale delle soggettività femminili nel proprio spazio di vita.

Nell'approdare al documentario *iSola* (Elisa Fuksas, 2020) – presentato in anteprima alla 17ma edizione delle 'Giornate degli Autori', nell'ambito della 77ma Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica della Biennale di Venezia – si delinea un'evoluzione graduale, nella quale la relazione con lo spazio si intensifica progressivamente, giungendo, in questo testo filmico, a una completa e totalizzante sovrapposizione identitaria.

Se in *Songbird*, difatti, l'aderenza rigorosa ai codici dell'*epidemic cinema* ha offerto una cornice di analisi estremamente asciutta e lineare attraverso la quale poter osservare l'interazione delle protagoniste con l'ambiente domestico del confinamento pandemico, in *Giulia* il rapporto con lo spazio si fa più stratificato e simbolico, assottigliando la distanza tra il corpo della protagonista e l'ambiente in cui si muove: gli oggetti quotidiani, i luoghi attraversati e abitati, divengono prolungamenti sensibili della sua presenza, mentre l'interazione fisica e affettiva con lo spazio produce una trama sottile di corrispondenze che trascende la mera dimensione materiale e inscrive il suo vissuto in una geografia umana intima e condivisa.

L'opera abbraccia una forma diaristica che, come suggerisce Carlo Cerofolini in un'intervista alla regista, sollecita l'accostamento a *Caro diario* (Nanni Moretti, 1993). Alla domanda se questo legame fosse consapevole, Fuksas risponde

> No, non ci ho mai pensato però è vero che anche il mio è un diario. La differenza è che li c'era comunque una troupe e dunque un livello di messinscena differente. Qui non c'è niente di finto, non c'è una ripresa rifatta o una cosa che non sia veramente girata in quel periodo. Inoltre è stato montato seguendo la normale cronologia dei filmati perché appena cercavamo di spostare una cosa ci accorgevamo che non funzionava e dunque che doveva tornare nel suo tempo[383].

[383] C. Cerofolini, *Per me Isola è come un nuovo inizio. Conversazione con la regista Elisa Fuksas*, in 'Taxidrivers', 09/09/2020, https://www.taxidrivers.it/148582/interviews/conversation/per-me-isola-e-come-un-nuovo-inizio-conversazione-con-la-regista-elisa-fuksas.html?utm (consultato in data 01/03/2025)

iSola si presenta, da tale prospettiva, quasi come un ininterrotto flusso di coscienza dell'autrice e regista – catturato integralmente attraverso le riprese del proprio iPhone – che in seguito lei stessa definirà con l'amica Alessia (Alessia Correani) una sua 'appendice', aggiungendo «poi ho tutte le mie strategie per esserci dentro» – che ripercorre il dipanarsi degli eventi dal momento in cui, a un anno esatto dalla sua conversione al cristianesimo cattolico e in concomitanza con l'irrompere della crisi pandemica in Italia, la protagonista scopre di avere un nodulo maligno alla tiroide.

Nella stessa grafia del titolo – che, ricalcando quella del dispositivo iOS, *isola* e porta in evidenza, per l'appunto, l'aggettivo 'sola' – è già inscritto un nucleo semantico e simbolico del film speculare a quello di *Giulia*.

In questo caso, la solitudine si fa doppia: quella fisica ed emotiva imposta dal *lockdown* in una Roma svuotata e surreale, e quella di un viaggio introspettivo e solitario nella cornice di un mondo improvvisamente rovesciato, in equilibrio tra il deserto esterno e un nuovo spazio interiore che si apre come un varco.

Così, in una progressiva discesa dentro se stessa, scandita dalla intensificazione delle misure restrittive della crisi sanitaria, Elisa passa da un'iniziale apertura residua al mondo esterno – «provo a non stare sola, magari stare con qualcuno che mi ama non è poi così male. Ancora esco abbastanza, anche perché all'inizio le regole di questa nuova vita non sono poi così chiare, quello che si può fare e quello che è vietato, come proteggersi, e come proteggere gli altri. È tutto ancora confuso, e all'apparenza non troppo diverso dalla nostra vecchia normalità» – a un'accettazione radicale del percorso trasformativo che è chiamata a compiere: «stare con qualcuno in questo momento mi sembra sbagliato, e se è una prova, voglio che lo sia del tutto. Voglio stare sola».

Una prova trasformativa che è anche e soprattutto un cammino spirituale di riscoperta di Dio, e che insieme all'esperienza solitaria della malattia – che Elisa definirà come «un acceleratore, un esperimento, una macchina del futuro, che ti costringe a esaminare le cose, anche quelle più schifose e faticose, tutte. Anche quelle che sembrano funzionare, le relazioni, le amicizie, è il motore di una grande pulizia. E una malattia, in una pandemia, ha un effetto ancora più dirompente» – e del confinamento pandemico, costituiscono i tre assi tematici, intrecciati e distinti, che sostengono e articolano la struttura profonda del film, disegnandone il senso e il respiro.

Come osservato a proposito di *Songbird* e *Giulia*, anche *iSola* si apre con un prologo, intensamente simbolico, in cui si rende subito percepibile 'l'asse verticale del contagio' delineato da Julia Echeverría, e che combina – in una sinfonia di immagini, parole e frinire di cicale – questi tre fondamentali assi tematici, veicolando, in meno di mezzo minuto, il senso ultimo del film.

Contrariamente all'uso del *plongée*, con cui l'istanza narrante presenta le protagoniste nomadi nei film analizzati da Laura Di Bianco, in *iSola* il primo sguardo che ci viene offerto parte dal basso e si volge verso il cielo, attraverso la videocamera dell'iPhone poggiato sul terreno in mezzo a un campo di grano.

Incorniciata tra le spighe e fuori fuoco, fa la sua prima comparsa Elisa, che, mentre si piega per raccogliere lo *smartphone*, racconta in voce fuori campo: «a volte succedono cose che sono solo fatti, ma a volte questi fatti sono storie. Non le scegli, precipitano da altezze misteriose, ti sconvolgono, non le chiedi, non le vorresti, ma poi, quando capitano, non puoi evitarle. Nel bene e nel male, sono la nostra vita. A volte terribile, a volte una meraviglia. Con i suoi testimoni, che sono anche la nostra memoria».

Le riprese effettuate con l'iPhone si muovono con la grazia di un balletto perfettamente coreografato, aderendo con precisione quasi musicale a ogni parola pronunciata dalla regista.

Quando evoca 'le altezze misteriose', l'inquadratura si solleva verso il cielo, rincorrendo il sole – emblema archetipico del divino – in un moto ascensionale che ripiomba bruscamente verso il terreno brullo quando viene menzionata 'la nostra vita'. Il suolo riempie la scena e il dito della regista irrompe nell'inquadratura, inscrivendo nel visibile la presenza viva e imperfetta del corpo che guarda e che narra, mentre il volto di Elisa riempie l'inquadratura sulla frase finale, restituendole lo statuto di testimone e custode della memoria storica ed emotiva delle storie che si appresta a raccontare.

La chiusura della scena si lega alla successiva con il sottofondo operistico del quartetto *Bella figlia dell'amore*, dal *Rigoletto* di Giuseppe Verdi, mentre assistiamo alla cerimonia della Liturgia della luce, con l'accensione del fuoco nuovo durante la Veglia pasquale, in occasione del battesimo di Elisa. Con un montaggio fortemente ossimorico, vediamo, subito dopo, la stessa regista – evidentemente più giovane – mentre corre con il cane sotto la neve, ripresa dal padre (Massimiliano Fuksas), in un accostamento che restituisce immediatamente la distanza tra due precise stagioni esistenziali: quella antecedente alla conversione, e quella della riscoperta della fede.

La simbologia del grano nella scena iniziale – inserita in un contesto così *impregnato* di senso del sacro – richiama con forza la parabola evangelica della zizzania, che si offre come chiave ermeneutica per comprendere il senso profondo di tutta l'opera.

Il regno dei cieli – narra la parabola[384] – è simile a un uomo che ha seminato buon seme nel suo campo, ma durante la notte un nemico vi ha sparso della zizzania. Quando il raccolto inizia a maturare, i servi chiedono se debbano estirparla, ma il padrone risponde che grano e zizzania devono crescere insieme, poiché nell'impazienza del giudizio si rischierebbe di strappare anche ciò che è buono.

Solo al momento della mietitura, quando sarà possibile discernere tra grano e zizzania giunti a piena maturazione – si tratta, infatti, di piante dall'aspetto molto simile, che è possibile distinguere solo quando la spiga è pienamente formata – la zizzania potrà essere legata in fastelli e bruciata, mentre il grano verrà riposto nel granaio.

È su questa accettazione della necessità di una coabitazione tra il bene e la sua ombra – tra il grano che nutre e dà vita, e la zizzania come simbolo della fragilità e delle miserie umane – tra la vita, «a volte terribile, a volte una meraviglia», che Elisa Fuksas costruisce tutta la sua poetica.

Più avanti, in pieno *lockdown*, con la voce di Papa Francesco in sottofondo che parla della costruzione di una 'civiltà dell'amore' durante il Venerdì santo, Elisa ripete a se stessa, filmandosi allo specchio: «la civiltà dell'amore…il Papa parla di una civiltà dell'amore, e io? A fatica riesco a restare sola. Voglio imparare a vedere l'altro, voglio imparare a restare, invece che scappare sempre, anche da quello che mi piace. E poi, voglio imparare ad avere un po' più di dolcezza, verso gli errori e le debolezze mie, e degli altri».

Nella scena seguente fa irruzione per la prima volta la primavera, con i suoi profumi e la sua luce, mentre Elisa celebra la Pasqua insieme alla sorella Lavinia (Lavinia Fuksas) su una tavola adornata a festa in balcone, tra fiori e oggetti variopinti. Un samba dal ritmo lieve e gioioso – un genere musicale definito, nelle parole di Vinicius de Moraes in *Samba de Bençao*[385], come 'una tristezza fatta danza' – si insinua lentamente nella scena, impregnando l'atmosfera di una vitalità e di una leggerezza contagiose.

La musica sconfina nella scena seguente – nella giornata grigia e piovosa in cui Elisa si reca in ospedale per sottoporsi all'intervento chirurgico, mentre, riprendendosi con l'iPhone, indugia a più

---

[384] La parabola della zizzania viene presentata nel Vangelo secondo Matteo (13, 24-30). Per la versione approvata dalla C.E.I. si rimanda a https://www.laparola.net/wiki.php?riferimento=Matteo13,24-30&versioni[]=C.E.I. (consultato in data 24/02/2025).

[385] Per la traduzione del testo completo della canzone e la sua analisi, si rimanda a G. Mancinelli, *Vinicius De Moraes: 'Quando la musica diventa poesia'*, https://www.larecherche.it/testo.asp?Tabella=articolo&Id=353, 08/06/2011, (consultato in data 12/01/2025).

riprese sul suo volto rigato dalle lacrime – come se la regista volesse attribuire quel sottofondo di vitalità struggente del samba anche ai momenti più bui dell'esistenza.

È proprio in questa postura esistenziale di accoglimento radicale delle fratture e dei dolori della vita – in una sorta di 'samba esistenziale' che vibra tra malinconia e vitalità – che si compie il movimento di discesa della verticalità del sacro, pertinente alla sfera della perfezione divina, nell'orizzontalità ruvida e imperfetta del mondo.

Come nel caso di *Songbird* e *Giulia*, anche qui l'orizzonte del divino si realizza nella fatica e nel desiderio di ritrovare un contatto autentico con se stessi e con l'*altro*, nella trama dei legami, a partire dallo stesso intento che ha mosso la regista a realizzare l'opera: un flusso di riprese, inizialmente concepito come strategia di elaborazione del dolore per la propria malattia, si trasforma in un'opera filmica come «ode all'amicizia», un gesto di omaggio e aiuto per Alessia, amica di una vita, colpita, a sua volta, da un linfoma maligno.

Questo tipo di sguardo sul mondo, che sa riconoscere la bellezza nelle storture e nelle fragilità della vita, si traduce in modo esemplare in linguaggio cinematografico, divenendo la peculiare cifra stilistica del documentario, in cui forma e senso si intrecciano a tal punto da divenire indistinguibili. L'imperfezione non è solo raccontata, ma viene messa in scena, resa visibile e incarnata.

La regista adopera riprese tremolanti, sconnesse, fuori fuoco. A volte il dispositivo le sfugge di mano, cade, e continua a filmare il vuoto: nulla viene tagliato, tutto viene accolto, entrando a far parte del grande flusso del racconto. Eppure, è a partire da questa materia grezza e apparentemente informe, che Elisa Fuksas riesce a comporre una sinfonia perfetta, in cui parole, immagini in movimento e colonna sonora si fondono con precisione millimetrica, trovando un'armonia segreta di sorprendente poeticità.

In questa serie di scelte estetiche – che rievocano vividamente la rottura della linearità e dell'equilibrio compositivo introdotta dalla *Nouvelle Vague* – la regista compie un'operazione di disallineamento radicale dalla perfezione formale, ma lo fa con la grazia di chi vuole restituire all'immagine filmica – in tutta la sua instabilità e imperfezione – il suo statuto di verità.

Se, nel movimento francese, la decostruzione dell'apparato filmico portava lo 'splendore del vero' dentro l'immagine cinematografica, in *iSola* è il mondo interiore della protagonista a prorompere nel flusso delle immagini, rendendo partecipe lo spettatore di quel dono catartico di liberazione pensato per l'amica Alessia.

5.2. No woman is an island

A partire dall'inciso iniziale, la narrazione, frammentata e sospesa lungo il tempo rarefatto determinato dall'irrompere improvviso della crisi pandemica, è scandita unicamente da una manciata di date, puntualmente segnalate, che si impongono come 'ancore temporali' all'interno di una sospensione esistenziale più ampia.

Se il viaggio di *Giulia*, come si è visto, si articolava in base ad una scansione 'territoriale' – tra mondo urbano, dimensione ibrida a cavallo tra natura e città nella cittadina balneare, e mare aperto – quello di Elisa si presenta invece come un lungo percorso immersivo dentro se stessa e nei suoi spazi di vita, diviso labilmente in macro-capitoli esistenziali da avvenimenti che intrecciano, di volta in volta, la malattia, l'andamento della crisi pandemica, i suoi rapporti umani: il 26 febbraio 2020, il giorno della scoperta del tumore; il 14 marzo 2020, data in cui il medico le comunica che l'intervento è stato rimandato a causa delle misure di contrasto al COVID-19; 5 aprile 2020, l'intervento viene fissato per il 21 aprile, giorno in cui, un anno prima, Elisa si era battezzata a Firenze; 4 maggio, quando l'Italia esce dal *lockdown*; 22 maggio, giorno in cui Elisa si reca a trovare i genitori in campagna, dopo tre mesi di lontananza da loro.

Il 26 febbraio 2020 – il Mercoledì delle ceneri, all'inizio della quaresima, i quaranta giorni di Gesù nel deserto – Elisa scopre di avere un nodulo maligno alla tiroide. Commenta di sentirsi serena e di non aver paura, mentre la vediamo nascondersi e giocare tra le colonne di un porticato. Quasi un anno prima, durante la notte di Pasqua, aveva preso la decisione di ricevere il battesimo: «io, adulta, mi sono sentita una bambina. Perché ti sei battezzata? Eri atea, eri libera, che ti frega della religione? Perché io ho paura della morte, da sempre. Niente di speciale, sono umana. E Dio…è una promessa di eternità. Un amico mi ha chiesto se ora sono più felice. Gli ho detto di no, anzi, però mi fa meno paura…essere infelice. Troppo facile credere quando stai bene, e il mondo sembra un posto normale, anzi meraviglioso. Per questo, prendo quello che mi sta succedendo come una prova di fede, a metà tra una missione e un videogioco, dove, però, c'è la mia vita come posta in palio».

La malattia entra appieno nel quadro del racconto con la telefonata del chirurgo, che le comunica di aver fissato l'operazione per il 17 marzo, chiedendole di fidarsi di lui. Elisa, fuori campo, lascia intuire quanto quella richiesta la metta in difficoltà: fidarsi, per lei, non è mai stato semplice, né degli altri, né di se stessa.

Il tratto distintivo di questa lunga sequenza iniziale è la sottrazione di Elisa allo sguardo della videocamera: si abbassa e si contorce per non essere ripresa sotto la neve, si nasconde dietro delle colonne, e su una spiaggia al tramonto scappa via mentre una voce maschile le dice «un giorno sarai

felice di vedere queste immagini». Questo sottrarsi allo sguardo della videocamera, in una cornice introduttiva che riassume una fase precedente della sua vita, sembra segnalare un frammento esistenziale non ancora pienamente vissuto in prima persona, da protagonista della sua storia.

Lo spartiacque definitivo è «l'inizio di un nuovo tempo, quello del Coronavirus, che fa da sfondo a tutta questa storia. Tra il 9 e il 12 marzo l'Italia cambia, la nostra vita cambia. L'Italia chiude, e noi con lei ci chiudiamo in casa».

La forma documentaristica di *iSola* consente di ripercorrere vividamente, quasi in maniera esperienziale, tutte le tappe che hanno scandito un momento cruciale della storia collettiva italiana – a partire dalla fine di febbraio, fino a giugno 2020 – ma anche le sue ricadute più intime e quotidiane, attraverso lo sguardo personale della regista.

Il COVID-19 – come uno di quegli eventi che «precipitano da altezze misteriose» – pervade l'intero racconto, fino ad acquisire quasi lo statuto di un personaggio a sé stante, come entità onnipresente, trasformativa, che plasma il tempo, gli spazi pubblici e privati, i corpi, i gesti, le emozioni: una forza muta ma ineludibile, che dà forma all'esperienza e ne guida la trasformazione.

Nel restituire in maniera così totalizzante l'esperienza pandemica, *iSola* attraversa trasversalmente tutti i movimenti narrativi individuati da Julia Echeverría[386] come diverse metafore della peste – Elisa stessa istituirà un preciso parallelismo tra l'esperienza pandemica e quella della peste, nel corso di una visita ad una chiesa barocca dedicata alla Madonna per aver posto fine ad una pestilenza –, dall'irruzione del virus con l'asse narrativo della 'connettività', al suo arginamento attraverso quella del 'contenimento', fino a esplorare gli effetti trasformativi indotti dall'esperienza pandemica, secondo il paradigma della 'conversione'.

Il documentario – seguendo gli eventi in maniera sequenziale, come un grande flusso narrativo ininterrotto – si articola anche e soprattutto intorno a questi assi tematici.

Così, la fase iniziale di 'connettività' della crisi virale, ripropone tutta l'iconografia e i rituali della profilassi medica – la difficoltà a respirare con le mascherine, la riduzione della sensibilità tattile con i guanti in lattice, l'imbarazzo nel determinare le misure del distanziamento sociale, la corsa all'acquisto dell'amuchina – coniugati, a livello individuale, attraverso l'esperienza di Elisa.

La sorella Lavinia torna da Parigi per stare con lei, ma inizialmente, pur vivendo nello stesso palazzo, si rifiuta di andare a trovarla, accettando solo di comparire nelle riprese in esterni mentre la

[386] J. Echeverría, *Epidemic Cinema, the Rise of a Genre*, op. cit., p. 98.

accompagna in farmacia, a dovuta distanza, raccontandole della sua «sensazione di generazione in esubero: ho 26 anni, e mi sembra non ci sai posto per me».

Ancora una volta, la crisi sanitaria sembra far emergere e deflagrare fratture e vuoti esistenziali preesistenti, come sottolineerà esplicitamente Elisa dicendo «mi sembra che il virus metta tutti di fronte a se stessi, quanto ci amiamo, quanto siamo felici, quanto la vita che facciamo ci corrisponde». Una crisi che, se da un lato costringe a fare i conti con i propri irrisolti, dall'altro porta in evidenza, in modo impietoso, la vacuità di certe relazioni umane, come emerge dalla telefonata dell'uomo che, fino a poco tempo prima, la voleva sposare, e che ora, con malcelato sarcasmo, sottolinea come nemmeno Dio sia riuscita a cambiarla – mentre Elisa, laconicamente osserva «ora perfino il fallimento di Dio sono diventata» – e di rimanere sempre «un po' fuori e un po' dentro le cose, sei sempre un po' assente, come fai?».

L'entrata definitiva nel periodo di quarantena segna una soglia imprescindibile, in cui, come in preparazione all'inizio di un lungo viaggio, la regista sembra compiere una sorta di dichiarazione programmatica, stabilendo le coordinate spazio-temporali e di senso di un gesto così radicale come quello di 'attraversare' se stessa, in modo nudo e crudo, senza filtri né tagli, affidandosi allo schermo di un cellulare.

Un atto di esposizione estrema e vulnerabile, che trasforma l'esperienza vissuta e il suo racconto in una forma di salvezza: «cosa mi impedisce di avere paura? Raccontare quello che mi fa paura. Il racconto è la mia salvezza», dirà dando inizio al suo progetto.

Sulla prima inquadratura dalla finestra della sua casa romana – che mostra una strada completamente deserta immersa nel buio della notte – viene definito il perimetro del territorio che verrà esplorato: «sonno e veglia non scandiscono più nulla, il mondo sembra non esistere più. Il mio mondo è la mia casa e il mio cane. In pratica, il mio mondo sono io».

Da subito, la casa si configura come uno specchio fedele del suo paesaggio interiore, in particolare un angolo a ridosso di una portafinestra appositamente predisposto con coperte, cuscini, la cuccia del cane, talvolta il computer, una lampada – del quale Elisa parla dicendo «ormai la mia vita è completamente orientata verso questa finestra, c'è tutto qui» – assume il valore di centro affettivo della propria abitazione. In quel punto raccolto, disadorno e quotidiano, si concentrano tutte le presenze essenziali: il cane, la solitudine, il pensiero, il corpo.

Le finestre diventano interfacce simboliche tra l'intimità e il mondo esterno: negli scambi giornalieri con la dirimpettaia, nel controcampo che chiede di realizzare a un vicino di casa dalla strada – e che confluisce nel documentario in modo fluido e naturale –, nei momenti più meditativi, mentre osserva la poca vita residua che si svolge sulla strada.

Nella prima fase di esplosione della pandemia, il sistema spaziale intorno al quale si articola la vita di Elisa gravita intorno a pochi altri punti di riferimento, tra i quali il principale è costituito dalla dimensione del sacro, che si esprime anche attraverso l'utilizzo del computer, utilizzato quasi esclusivamente per seguire funzioni e liturgie religiose: «la mia vita diventa essenziale, fare la spesa, andare in chiesa a pregare, trovarla chiusa e ritrovarla aperta, vagare per una città che sembra sempre sospesa».

Dopo aver stabilito quelle che saranno le terre da esplorare, la seconda, fondamentale, coordinata fornita dalla regista riguarda il mezzo di trasporto, ossia l'iPhone col quale riprende l'intero documentario: «riprendere me stessa è difficile…il telefono diventa uno specchio, però non ho bisogno di questo. Inizio a riprendermi senza vedere quello che riprendo, usando la camera sul retro. Immagino come inquadrare la mia faccia, le distanze, se funziona, cosa si vede, cosa non si vede, sarò riuscita a raccontare qualcosa? Non mi preoccupo più del mio aspetto, dei difetti, della stanchezza o dell'opposto. Quello che sembro viene dopo, perché in qualche modo non mi riguarda più. Così mi racconto senza guardarmi, e in quel momento mi sdoppio, diventando anche qualcos'altro, anzi, qualcun altro, che è in grado di stare con me, vicino a me, senza essere completamente me. Quando mi rivedo non mi riconosco del tutto, e questa distanza da me e dal resto, mi permette l'amicizia, con me e con il resto».

Il tema del 'doppio sé' ricorre a più riprese nel documentario – come quanto Elisa si chiede se i genitori, rivedendola dopo così tanto tempo, vedranno lei o l'altra – come se la narrazione di se stessi comportasse inevitabilmente uno sdoppiamento tra il sé che vive e il sé che racconta, come spiega la regista nell'intervista di Carlo Cerofolini

> Appaio sempre distrutta. Mi inquadro come non fossi io, cioè non nascondendo nulla di ciò che sono e di quello che sembro. Però è anche vero che rivedendomi non mi riconosco ed è per questo che ho potuto montare il film. Se mi fossi rivista in quella persona e in quell'attrice non sarei mai riuscita a farlo. È come se avessi fatto un doppio salto mortale che mi fa rivolgere alla materia del film come se fosse finzione. Se così non fosse non sarei riuscita a tornare su quel girato e dunque a realizzare *iSola*. […] Stavolta non c'è più distanza, c'è solo sincerità e nessuna sovrastruttura. Non c'è la finzione che è una grande sovrastruttura e una vera e propria liberazione rispetto alla verità. Qui invece c'è solo quest'ultima, che magari è poco, come dico nel film, però è già qualcosa[387].

[387] C. Cerofolini, *Per me Isola è come un nuovo inizio. Conversazione con la regista Elisa Fuksas*, in 'Taxidrivers', 09/09/2020, https://www.taxidrivers.it/148582/interviews/conversation/per-me-isola-e-come-un-nuovo-inizio-conversazione-con-la-regista-elisa-fuksas.html (consultato in data 01/03/2025)

In maniera similare a ciò che accade nelle pratiche meditative – nelle quali una parte di noi funge da 'testimone', una presenza neutra e vigile che guarda a ciò che accade dentro di noi priva di giudizio e non coinvolta in reazioni emotive, pensieri e sensazioni – il meccanismo dello sdoppiamento sembra creare, attraverso l'iPhone, una 'coscienza che osserva', riuscendo a penetrare in profondità nel mondo interiore della Elisa più 'vera'.

Se inizialmente questo movimento verso il proprio mondo interiore – che si riflette, in parallelo, in una progressiva chiusura entro i confini domestici – si alterna a sporadiche aperture e incursioni esplorative verso nell'ambiente urbano delle strade e dei monumenti romani, con il perdurare della crisi cresce anche la paura, «i luoghi familiari diventano sinistri, e io non vedo l'ora di tornare indietro, al riparo, a casa».

Nella prima uscita solitaria in città, osserva «inizialmente è mostruosa, la restrizione improvvisa della libertà. È vero, ma c'è anche l'euforia, certo immorale, della catastrofe. Non riesco a fare molto, se non scrivere e riprendere, come non volessi distrarmi dall'enormità di quello che sta succedendo. Riprendo tutto, racconto tutto, senza pudore. Decido di includere tutto quello che è vero. Forse non basta, ma la verità è già qualcosa».

In questo frangente, mentre visita una chiesa barocca costruita in omaggio alla Madonna per aver posto fine ad una pestilenza, Elisa fa il voto di compiere un pellegrinaggio, «quando tutto, pandemia, tumore, e male in tutte le sue forme sarà finito».

In casa documenta frammenti della quotidianità in quarantena, in cui il rapporto con il mondo esterno si tesse attraverso una serie di videochiamate con il medico che la ha in cura – Michele (Michele Gallucci), un amico di famiglia, col quale instaura un rapporto fraterno –, con l'amico di infanzia Tommaso (Tommaso Fagioli), con la madre (Doriana Fuksas), commentando «il mio iPhone smette di essere uno strumento con cui parlare e raccontare e diventa spazio, un'area oscura e misteriosa, ogni tanto anche sexy, dove possono succedere cose reali».

Un rapporto virtuale e privilegiato è riservato a Papa Francesco: «Venerdì Santo, Venerdì di Passione…vedo più spesso il Papa di chiunque altro, è diventato un amico, uno con cui parlare del futuro, anche se nessuno sembra vederlo più il futuro».

Il 5 aprile arriva la telefonata del chirurgo che la dovrà operare, proponendole come data per l'intervento il 21 aprile: «questa volta mi metto a piangere, per la coincidenza. Un anno prima, nella notte tra il 20 e il 21 aprile, ero a Firenze a battezzarmi».

Dopo aver festeggiato la Pasqua con la sorella Lavinia in una terrazza invasa dal sole primaverile e dai fiori, si reca in ospedale per sottoporsi all'operazione: «la prima operazione della mia vita. Per essere una prova grandiosa, potevo chiedere di meglio. L'ospedale è il luogo più affollato di tutti,

incredibilmente qui è come se la normalità non si fosse mai interrotta. Qui è come era prima ma peggio. Perché sono, siamo, tutti più nervosi e terrorizzati. D'altronde, se siamo qui, non potevamo scegliere. No, non potevamo».

Sorprendentemente, pur rappresentando il punto culminante di tutto l'arco narrativo, la parentesi ospedaliera dell'operazione viene rappresentata in modo rapido e concitato. Sulle note di *Sole spento* di Caterina Caselli, Elisa lascia emergere – in un turbinio di immagini e parole – dubbi, paure, esitazioni, che progressivamente si mescolano a una curiosità quasi stranita per ciò che sta per accadere.

Il giorno seguente, mentre si riprende allo specchio con il cerotto sulla gola, la sua storia personale di malattia si intreccia, attraverso una telefonata, a quella dell'amica Alessia – alla quale è legata da venticinque anni – che le racconta di avere un linfoma, e di non averglielo detto prima per non farla preoccupare: «non avevano parlato per quasi un anno, finché un paio di mesi fa mi chiama per dirmi che si era innamorata. Alessia, che aspettava un fidanzato da una vita. In cambio, le avevo detto del mio tumore. Era sconvolta, ho cercato di consolarla».

Nella fase del postoperatorio, Elisa tratta le riprese del suo corpo – la preparazione con il *cellophane* per farsi la doccia, la graduale guarigione della ferita sul collo – con lo stesso sguardo nudo e crudo sulla verità applicato a tutta la materia narrativa dell'opera.

Intanto, il 4 maggio, l'Italia esce dalla quarantena: «il Paese inizia a riaprire, scontento, problemi, rapine al supermercato dietro casa, non ci sono soldi, non c'è fiducia, che cosa è rimasto del nostro vecchio mondo?».

Le riprese delle visite di controllo di Elisa per un'eventuale seconda operazione si alternano alle videochiamate dall'ospedale con Alessia, per sfociare in una rapida carrellata notturna su un muro sul quale – come in un gioco di ombre cinesi – si stagliano le sagome di foglie, alberi, della stessa Elisa – mentre racconta: «la vita riprende, c'è chi ha nostalgia dell'isolamento, a chi manca il tempo senza tempo, la pressione di non avere pressioni, e io tra questi, ancora più malinconica. Quando la città era un fantasma, e noi fantasmi come lei. Il virus, che fine ha fatto? Di che virus parli? Di che virus parlo? Nessuno, non c'è più! E se c'è non vogliamo vederlo. È estate ormai, le giornate sono lunghe. Vivi! Basta scuse! Non mi sembrava una scusa, ma fa lo stesso».

Il 22 maggio Elisa si reca a trovare i genitori in campagna, portando con sé l'amico Tommaso, mentre timidamente esprime i suoi timori per la fine di una «vita mediata dal telefono», e le sue difficoltà a tornare a una dimensione reale delle cose.

La lunga parantesi nella villa di campagna dei genitori segna – in maniera analoga a quanto osservato nel film *Giulia* nella transizione attraverso la cittadina balneare – una fase ibrida di scioglimento dei

propri conflitti interiori, che si riverbera in un lento riavvicinamento al mondo della natura, trovando il proprio compimento definitivo nel pellegrinaggio finale.

Durante le passeggiate in campagna con i genitori, Elisa sottolinea la continua frizione che la attraversa, nel tentativo di conciliare la propria identità antecedente alla malattia e alla crisi pandemica, con il ritorno a una vita 'normale' che la vede profondamente trasformata: «la vita, mentre eravamo isolati, non si è fermata, si è solo spostata altrove, e ogni tanto faccio fatica a riportarla nella realtà di sempre. […] Non mi sono mai sentita più lontana di ora, da tutto, come se fossi andata nello spazio e loro no, e per questo non possono capire davvero quello che è successo lassù, lontano da tutti. Anche se lassù era casa mia a Roma, con il mio cane e tutto quello che sono e che ho. È stato come andare in giro per l'universo, io, e il cane, e il nostro viaggio».

Il riferimento al mondo naturale si compie – in linea con il generale tenore narrativo lento e riflessivo che permea tutto il documentario – in maniera quasi impercettibile, sfumata e graduale, e sempre profondamente intrisa di simbologie religiose.

In una videochiamata dalla campagna con Alessia, davanti ai suoi timori di perdere i capelli per via della chemioterapia, Elisa le risponde con entusiasmo «ma smettila con questa storia che ti cadono. Quelli che cadono li buttiamo a mare!», mentre, nel tentativo imbarazzato di ritrovare un terreno comune di dialogo con i genitori, racconta: «mi avvicino a mia madre e a mio padre e tento di parlarci, non so bene di cosa, ma non trovo mai il coraggio. Alla fine il mio argomento sono solo i cani, e sposto tutto l'amore, l'incapacità di amare, sui nostri animali».

Nella fase finale del documentario, l'attenzione si sposta sempre più sul nodo tematico del legame con Alessia, rendendo una storia incentrata su un problema personale «con un problema più grande sullo sfondo, una specie di ode all'amicizia».

Dopo essere andata a Milano a trovarla, Elisa decide di mantenere la parola data, e di compiere un pellegrinaggio notturno lungo la via Ardeatina – «ombrosa, piena di boschi» – verso il Santuario della Madonna del Divino Amore. Dice di aver già provato a compierlo in passato, senza mai riuscirci. Tuttavia, anche questo rito religioso è stato bloccato per via delle misure di contenimento del COVID-19, ed Elisa decide di mettersi in cammino da sola, partendo dal Circo Massimo.

Mentre si allontana gradualmente dalla città, il tragitto laico di Elisa – profondamente segnato da una simbologia religiosa che innerva ogni tappa del suo cammino – si snoda da un paesaggio urbano degradato – «da sola, non somiglia a niente, è solo una specie di passeggiata, in cui rischio più volte di finire sotto una macchina, senza niente di sacro, se non l'intenzione che è tanto, ma non basta. Mancano gli altri a questo cammino. Guardo il grano, le macchine, camion, indicazioni per il mare,

cielo blu e nuvole romane, di un altro tempo, di un'altra storia» – fino ad arrivare, con uno schema narrativo circolare, ad uno sconfinato campo di grano.

Davanti a un cantiere ai bordi della metropoli, Elisa riflette sul fatto che i cani che abbaiavano la notte facendole così paura, sono improvvisamente spariti alla luce del giorno, traducendo, in un'immagine estremamente potente, il dissolvimento delle paure e dei mostri che ci assalgono nel buio della coscienza, se esposti alla luce della consapevolezza.

La prima, grande soglia iniziatica, si presenta quando, nel mezzo di una rotatoria, compare improvvisamente la statua della Madonna del Divino Amore, mentre Elisa commenta: «ho paura di trovare serpenti ai margini dei marciapiedi sgangherati. Più la città diventa sinistra e smagliata, e più penso ad altro. Penso a quando non era così, a quando c'erano solo campi, e succedevano miracoli. Vorrei un miracolo, vorrei capire di più le cose, o almeno saperle ascoltare. Senza gli altri non ha senso nemmeno la mia preghiera, nemmeno la mia promessa, chiamala come ti pare. Devo trovarne un'altra. Arrivata al santuario chiuso, mi pare che tutto questo film sia un viaggio, e per me che credo un pellegrinaggio, ma serve un finale. Ne parlo con Tommaso, gli chiedo di aiutarmi, perché se c'è una cosa che ho capito è che si può chiedere aiuto. Serve un'azione, che sia un regalo per la mia amica. Alessia non crede in Dio…una preghiera, un segno d'amore, un po' di poesia».

Tommaso si inventa un ingegnoso «atto di amicizia», affidando l'iPhone di Elisa – pieno di crepe e ammaccature, come un soldato al rientro da una lunga battaglia – ad un pallone aerostatico, che porterà Elisa e Alessia insieme, in videochiamata, a 37.000 metri di altezza, per concludere degnamente il «pellegrinaggio spaziale» che, nelle parole di Elisa, è stato, in fondo, lo stesso viaggio che tutti hanno compiuto nel tempo pandemico.

Mentre le amiche si librano in videochiamata tra i campi di grano e le nuvole, finché la terra diventa un puntino lontano, Elisa sembra aver trovato nel cielo – in quel un moto ascensionale inverso rispetto a quello delle tragedie che «precipitano dall'alto» – la tappa finale del suo percorso, suggellata dalle parole: «è un mistero quello che è successo lì sopra, nella sospensione azzurra e buia dello spazio, a meno cinquanta gradi, il tormento del freddo, della lontananza, la malinconia di una cosa piccola e familiare temporaneamente dispersa. Ci sono amicizie chiare, e poi ci sono amicizie come la nostra, che sono un casino, misteriose. Come misterioso è sempre l'amore. Ci sono tante cose che fanno schifo nella vita, ma tantissime che ti fanno cambiare idea, e che rendono quello schifo tollerabile. Continuo a credere in Dio, non penso questa sia stata una punizione, ma una lotta tra bene e male, a cui l'uomo è abituato da sempre, con cui convive, a cui non può sottrarsi. Ho sempre paura di morire, e di vivere, ma ora, forse, un po' di meno».

L'iPhone continua a galleggiare nello spazio – che, con lo schermo ormai spento e nero, rievoca

potentemente l'immagine del monolito di *2001: A Space Odyssey* (Stanley Kubrick, 1968) – parendo annunciare, attraverso quella fragile reliquia della nostra epoca, l'alba di una nuova, agognata, 'civiltà dell'amore'.

Conclusioni

L'invito formulato da Giuliana Bruno nel suo *Atlante delle emozioni* ad adottare uno 'sguardo geografico' capace di cogliere appieno la densità affettiva e trasformativa del viaggio femminile nel cinema, è stato proficuamente accolto negli ultimi decenni nei *Film Studies*, dando vita a un fertile e variegato territorio di ricerca teso a illuminare l'intimo rapporto tra soggettività femminili e spazio.
Per poter «guardare con occhi geografici la teoria femminista del cinema»[388] sarebbe stato necessario – nella visione di Bruno – «ripensare ciascuna di esse attraverso le altre», espandendo, in questo modo, le potenzialità esplorative di ognuna.
Nella prima parte del presente lavoro si è cercato di offrire una ricostruzione storico-critica della genealogia di questo percorso di avvicinamento interdisciplinare, con l'intento di travalicare la mera operazione ricognitiva per mettere a fuoco le trasformazioni profonde del concetto di spazio, individuando le principali coordinate teoriche che orientano le attuali riflessioni sulla spazialità femminile.
Se l'avvio di una nascente 'epoca della spazialità' era stata profeticamente annunciato dal filosofo Michel Foucault nel 1967 in una conferenza al *Cercle d'études architecturales* di Tunisi, è nel contesto delle *postmodern geographies* che lo spazio trova una radicale riconcettualizzazione.
Ispirandosi alle teorie dello spazio elaborate da Michel Foucault e Henri Lefebvre, i teorici della 'svolta spaziale' mettono in discussione il predominio storico-temporale del pensiero critico moderno, lo storicismo ottocentesco che concepiva lo spazio come contenitore vuoto, asettico, inerte, un palcoscenico neutro sul quale si proietta il vero motore del divenire, ossia il tempo e la sua narrazione lineare.
In contrapposizione a tale paradigma, il geourbanista Edward Soja sostiene la necessità di una 'riaffermazione della dimensione spaziale nella teoria sociale critica' che non intenda sostituirsi alla dimensione storica, ma piuttosto affiancarla e potenziarla, nonché dello sviluppo di una consapevolezza altrettanto viva della spazialità della vita sociale, ovvero di una coscienza teorica e pratica capace di vedere il 'mondo della vita' come creativamente situato non solo nella costruzione della storia, ma anche nella costruzione delle geografie umane e nella produzione sociale dello spazio.
Sebbene la piena integrazione del paradigma spaziale all'interno della teoria femminista del cinema sia avvenuta soprattutto grazie al fondamentale contributo degli studi geografici, l'articolata

[388] G. Bruno, *Atlas of Emotions. Journeys in Art, Architecture, and Film*, op. cit., p. 112.

elaborazione teorica dello spazio proposta dal filosofo francese Henri Lefebvre ha fornito un quadro concettuale estremamente fertile per indagare lo spazio come articolazione dinamica di relazioni, poteri, corpi e affetti.

Nella sua elaborazione teorica della 'triade spaziale', Lefebvre mette in luce alcuni aspetti che costituiscono i presupposti fondamentali dell'analisi cinematografica.

Maud Ceuterick ha ripreso e messo in evidenza gli aspetti più rilevanti e le implicazioni di un simile approccio teorico, utile a riconfigurare la comprensione dello spazio filmico come 'spazio vissuto', secondo il modello della 'triade spaziale' elaborato dal filosofo.

Per Lefebvre, infatti, lo spazio si articola secondo una triade concettuale di spazio vissuto, spazio concepito e spazio percepito. Quest'ultimo si riferisce alle pratiche quotidiane attraverso cui lo spazio viene esperito sensorialmente e funzionalmente; lo spazio concepito è invece quello dei pianificatori, degli urbanisti, delle regole istituzionali; lo spazio vissuto, infine – ed è questo a suscitare l'attenzione di Ceuterick – è quello delle rappresentazioni simboliche, degli affetti, delle esperienze soggettive, delle traiettorie immaginifiche che attraversano il mondo e lo dotano di senso.

È proprio in questa dimensione del 'vissuto' che il cinema, in quanto dispositivo di immaginazione spaziale, si inserisce con forza.

I film, sostiene Ceuterick, producono *spatial imaginaries* – ovvero spazi vissuti o rappresentazionali, secondo la terminologia lefebvriana – che offrono uno scenario in cui i processi di cambiamento possono essere attivati, immaginati, esperiti.

Lo spazio cinematografico non si limita a rappresentare luoghi già esistenti, ma li trasfigura, li carica di simboli, li reinventa attraverso la narrazione e l'emozione, li rende abitabili da corpi e soggettività spesso escluse dallo spazio concepito e regolato.

Questa visione è stata accolta e sviluppata, in ambito geografico, dalla prospettiva umanistica, nel proporre un metodo di indagine dei fenomeni geografici che pone al centro l'esperienza soggettiva dell'individuo e il suo modo di percepire e vivere i luoghi. In questo contesto, le opere letterarie e le espressioni artistiche assumono un ruolo di rilievo, diventando strumenti preziosi per esplorare e comprendere la dimensione spaziale dell'esistenza.

La progressiva contaminazione tra geografia umana e teoria femminista ha contribuito in modo significativo a dimostrare come ogni configurazione spaziale implichi un certo ordine sociale e simbolico, al tempo stesso materiale e discorsivo.

L'opera della geografa femminista Doreen Massey, in particolare, sfida radicalmente le visioni essenzialiste, statiche e monocentriche dello spazio, proponendo un modello teorico capace di incorporare le differenze, le diseguaglianze e le stratificazioni simboliche che lo attraversano.

Al cuore di questa visione si trova il concetto di *power geometries*, che diviene cruciale per ripensare lo spazio non solo come arena sociale stratificata, ma anche come dispositivo politico, fondato sulla critica a una visione del potere come distribuito uniformemente o localizzabile in centri fissi. Nel mondo globalizzato, la possibilità di movimento, la capacità di influenzare e di avere accesso ai flussi globali non è mai distribuita equamente. Massey osserva, ad esempio, che alcuni corpi sono 'mobili' in quanto 'desiderati' – ad esempio, i *manager* che si muovono tra le grandi capitali mondiali –, altri sono forzatamente mobili – come i migranti –, altri ancora sono immobilizzati, come nel caso delle donne che si prendono cura di anziani e bambini tra le mura domestiche. È in questo contesto che la teoria femminista dello spazio trova uno dei suoi territori più fertili.

Da un lato le *power geometries* diventano lo strumento concettuale per analizzare la spazializzazione delle relazioni di potere in riferimento al *gender*, dall'altro l'idea – fondamentale nel pensiero di Massey – di uno spazio multiplo, relazionale e sempre in divenire, implica che esso non sia mai naturalmente determinato, bensì costruito attraverso l'interazione di pratiche, interazioni, linguaggi. Di conseguenza, la 'domesticità' o la 'mobilità', non sono caratteristiche ontologiche del 'femminile' o del 'maschile', ma effetti di dinamiche situate in geometrie di potere più ampie.

Ciò sposta il discorso femminista dallo smascheramento delle 'oppressioni' in quanto tali, alla possibilità di ridefinire i luoghi e le relazioni spaziali attraverso pratiche di resistenza e di riappropriazione.

I lavori accademici che hanno ispirato il presente lavoro hanno saputo tradurre tali istanze in una lettura profonda della spazialità cinematografica, orientando lo sguardo verso soggettività femminili che, pur muovendosi entro geometrie di potere asimmetriche, riescono a riscrivere il proprio spazio vitale e a riaffermare – anche attraverso gesti minimi e sfumati di resistenza – la propria presenza e il proprio modo unico e distintivo di abitare il mondo.

In *Affirmative Aesthetics and Wilful Women: Gender, Space and Mobility in Contemporary Cinema* (2020), Maud Ceuterick ricerca questo genere di postura esistenziale in personaggi femminili che resistono alle strutture spaziali e simboliche dominanti, esprimendo una 'volontà spaziale' di muoversi nel mondo secondo logiche autonome e affermative; Sue Thornham , in *Spaces of Women's Cinema: Space, Place and Genre in Contemporary Women's Filmmaking* (2019), restituisce centralità alle voci autoriali femminili, dimostrando come esse rinegozino criticamente lo spazio filmico, riscrivendo luoghi, estetiche e forme di rappresentazione sedimentate nella tradizione cinematografica; Laura Di Bianco compie un'operazione affine in *Wandering Women. Urban Ecologies of Italian Feminist Filmmaking* (2023), in cui, attraverso la lente dell'erranza femminile,

si restituisce all'atto del camminare attraverso paesaggi urbani, spesso decadenti e dimenticati, la forza di un gesto intimo di scoperta e di espressione identitaria.

La selezione dei casi studio analizzati nel presente lavoro – *Songbird* (Adam Mason, 2020), *Giulia* (Ciro De Caro, 2021) e *iSola* (Elisa Fuksas, 2020) – riflette la volontà di entrare in un dialogo ideale con il tracciato teorico-critico delineato dalle studiose, valorizzandone l'eredità concettuale e mettendola alla prova attraverso l'analisi filmica.

Le tre opere – pur nella radicale eterogeneità stilistica e narrativa – costruiscono delle soggettività femminili impegnate in un percorso di ricerca identitaria profonda, mosso dal bisogno di autenticità e dalla necessità di ridefinire il proprio posto nel mondo, esposte a esperienze che le costringono a confrontarsi con la malattia, la paura della morte, la perdita di punti di riferimento e l'urgenza di legami affettivi sinceri e non strumentali. Le loro traiettorie esistenziali si muovono tra il desiderio di connessione e il bisogno di solitudine, tra la tensione verso l'altro e la riconquista di sé, in un equilibrio instabile che si riflette negli spazi che abitano e attraversano: case sigillate, città desolate, interni sospesi nel tempo, paesaggi naturali incontaminati.

Lo spazio non è mai sfondo neutro, ma dispositivo attivo che partecipa alla costruzione delle soggettività e ne amplifica conflitti e trasformazioni. Le abitazioni diventano specchio della psiche, i paesaggi si caricano di valore simbolico, e la relazione con gli oggetti si configura come atto affettivo, gesto rituale, pratica di senso.

BIBLIOGRAFIA

Ackermann K., Winter S., *Spazio domestico e spazio quotidiano nella letteratura e nel cinema dall'Ottocento a oggi*, Cesati, Firenze 2014.

Ahmed S., *Willful Subjects*, Duke University Press, Durham 2014.

Ahmed S., *The Promise of Happiness*, Duke University Press, Durham/London 2010.

Ahmed, S., *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*, Duke University Press, Durham/ London 2006.

Ahmed, S., *The Cultural Politics of Emotion*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2004.

Alampi, M. E., *Italian Teen Stars During the Pandemic: a Case Study of SKAM Italia's Actors*, in "Cinergie – Il Cinema E Le Altre Arti", Vol.11, n.21, 2022, pp. 35–51.

Albert G., Carluccio G., Muggeo G., Pizzo A. (a cura di), *Ciao Maschio. Politiche di rappresentazione del corpo maschile nel Novecento*, Rosenberg & Sellier, Torino 2019.

Albrecht D., *Designing Dreams: Modern Architecture in the Movies*, HarperCollins, New York 1986.

Anatrone S., Heim J. (a cura di), *Queering Italian Media,* Lexington Book, London 2020.

Antosa S. (a cura di), *Omosapiens 2. Spazi e identità queer*, Carocci, Roma 2007.

Avezzù G., *L'Italia che guarda. Geografie del consumo audiovisivo*, Carocci, Roma 2022.

Avezzù G., *L'evidenza del mondo. Cinema contemporaneo e angoscia geografica*, Diabasis, Parma 2017.

Bandirali L., Medium Loci: *spazio, ambiente e paesaggio nella narrazione audiovisiva*, Luigi Pellegrini Editore, Cosenza 2022.

Banet-Weiser S., *Empowered: Popular feminism and popular misogyny*, Duke University Press, Durham 2018.

Banks M., *The Work of Culture and C-19*, in "European Journal of Cultural Studies", Vol 23 n.4, 2020, pp. 648-654.

Barazzetti, *Doppia presenza e lavoro di cura. Interrogativi su alcune categorie interpretative*, in 'Quaderni di Sociologia', 40, 2006, pp. 85-96.

Bernardi V., Giammanco A.D., Mißler H. (eds.), *Covid-19 in Film and Television. Watching the Pandemic*, Routledge, New York 2025.

Blasco G. P., *Cinema in Times of the Pandemic COVID: Movies Helping to Moderate Emotions and Supporting the Health Team*, "Revista de medicina y cine", 16.e, 2021, pp. 57–68.

Bandirali L., *Medium loci: spazio, ambiente e paesaggio nella narrazione audiovisiva*, Pellegrini, Cosenza 2022.

Barotsi R., Dagnino G., Mereu Keating C., *Gender and Labour in the Italian Audiovisual Industries: Critical Research Approaches and Methods*", in "Comunicazioni Sociali Online", n.1, 2023.

Baschiera S., De Rosa M. (a cura di), *Film and Domestic Space: Architectures, Representations, Dispositif*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2020.

Belingardi C., Castelli F., Olcuire S. (a cura di), *La Libertà è una Passeggiata. Donne e spazi urbani tra violenza strutturale e autodeterminazione*, Iaph Italia, Roma 2019.

Bellumori C. (a cura di), *Le donne del cinema contro questo cinema*, Edizioni Bianco e Nero, Roma 1972.

Berliner L. S., *When Contexts Collapse: How Ubiquitous Video Cameras in the Home During COVID-19 Pandemic Lockdowns Transformed Family Representation*, in "Alphaville: Journal of Film and Screen Media", n. 26, 2023, pp. 169–185.

Bernardi S., *Il paesaggio nel cinema italiano*, Marsilio Editori, Venezia 2002.

Bieberstein R., *Lost Diva - Found Woman: Female Representations in New Italian Cinema and National Television from 1995 to 2005*, Schüren, Marburg 2009.

Bignante E., *Geografia e ricerca visuale. Strumenti e metodi*, Laterza, Roma/Bari 2011.

Böhme G., Griffero T., *Atmosfere, estasi, messe in scena: l'estetica come teoria generale della percezione,* Marinotti, Milano 2010.

Bolton L., *Film and Female Consciousness: Irigaray, Cinema and Thinking Women*, Palgrave Macmillan, New York 2011.

Bovenschen S., *Is There a Feminine Aesthetic?* in 'New German Critique', 10, 1977, pp. 111-137.

Braidotti R., *More Posthuman Glossary (Theory in the New Humanities)*, Bloomsbury Academic, London/New York 2022.

Braidotti R., *Posthuman Feminism*, Polity Press, Cambridge 2021.

Braidotti R., *Posthuman Knowledge*, Polity Press, Cambridge 2019.

Braidotti R., *The Posthuman,* Polity Press, Cambridge 2013.

Braidotti R., *Nomadic Theory: The Portable Rosi Braidotti*, Columbia University Press, Chichester 2011.

Braidotti R., *Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, Columbia University Press, New York/Chichester 1994.

Brazzelli N., Cattaneo S. (a cura di), *Voci oltre la soglia. Cartografie degli spazi chiusi tra memoria, letterature e culture*, Ledizioni, Milano 2023.

Brazzelli N., *L'Antartide nell'immaginario inglese: spazio geografico e rappresentazione letteraria*, Ledizioni, Milano 2015.

Brogi D., *Lo spazio delle donne*, Giulio Einaudi, Torino 2022.

Bruno G., *Atlas of Emotions. Journeys in Art, Architecture, and Film*, Verso, 2002, trad. it. di M. Nadotti, *Atlante delle emozioni: in viaggio tra arte, architettura e cinema*, Johan & Levi Editore, Cremona 2015.

Bruno G., *Surface: Matters of Aesthetics, Materiality, and Media*, The University of Chicago Press, London 2014.

Bruno G., *Streetwalking on a Ruined Map. Cultural Theory and the City Films of Elvira Notari*, Princeton University Press, Princeton 1993, trad. it di M. Nadotti, *Rovine con vista. Alla ricerca del cinema perduto di Elvira* Notari, La Tartaruga, Milano 1995.

Bruno G., Nadotti M. (a cura di), *Off Screen. Women and Film in Italy*, Routledge, London 1988.

Buffoni L., *We want cinema. Sguardi di donne nel cinema italiano*, Marsilio, Venezia 2018.

Buonanno M., Faccioli F. (a cura di), *Gender Issues: Trajectories of Change in the Italian Mediascape*, in "The journal of Italian cinema and media studies", Vol.11, n.2, 2023, pp. 231–237.

Burchi S., *Non c'è più un tempo fuori". Accelerazione del tempo e compressione dello spazio nell'esperienza del lavorare da casa durante la pandemia*, in 'SocietàMutamentoPolitica' 13(26), 2022, pp. 73-81.

Butler A., *Women's Cinema the Contested Screen*, Wallflower, London/New York 2003.

Butler J., *What World is This? A Pandemic Phenomenology*, Columbia University Press, New York 2022.

Butler J., *Bodies that Matter*, Routledge, New York/London 1993.

Butler J., *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, New York 1990.

Butler R., Parr H., *Mind and Body Spaces: Geography of Illness, Impairment and Disability*, Routledge, London 1999.

Busni S., *«La regina si ritira nelle sue stanze»: corpi re(g)ali e spazi di libertà*, in "Arabeschi. Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità", n.21, 2023.

Calabretta-Sajder R., *Divergenze in celluloide. Colore, migrazione e identità nei film gay di Ferzan Özpetek*, Mimesis, Milano-Udine 2016.

Cannito M., Scavarda A., *Childcare and Remote Work during the COVID-19 Pandemic. Ideal Worker Model, Parenthood and Gender Inequalities in Italy*, in 'Italian Sociological Review', 10 (3S), 2020, pp. 801-820.

Canova G., Farinotti L. (a cura di), *Atlante del cinema italiano. Corpi, paesaggi, figure del contemporaneo*, Garzanti, Milano 2011.

Cantini M. (a cura di), *Italian women filmmakers and the gendered screen*, Palgrave Macmillan, New York 2013.

Cardone L., Fanchi M. (a cura di), *Genere e generi. Figure femminili nell'immaginario cinematografico italiano*, "Comunicazioni Sociali", n. 2, 2007.

Cardone L., Fanchi M., *Che genere di schermo? Incroci fra storia del cinema e gender studies in Italia*, in "The Italianist", Vol. XXXI, n.2, 2011, pp. 293-303.

Cardone L., Filippelli S. (a cura di), *Cinema e scritture femminili. Letterate italiane fra la pagina e lo schermo*, Iacobelli editore, Pavona 2011.

Cardone L., *Donne impreviste. Segni del desiderio femminile nel cinema italiano degli anni Sessanta*, in "Cinergie – Il Cinema e le altre Arti", n. 5, 2014, pp. 23-33.

Cardone L., Filippelli S., *Filmare il femminismo: studi sulle donne nel cinema e nei media*, ETS, Pisa 2015.

Cardone L., Tognolotti C.*, Imperfezioni. Studi sulle donne nel cinema e nei media*, ETS, Pisa 2016.

Cardone L., Maina G., Tognolotti C., *Almeno in due. Donne nel cinema italiano*, in "Arabeschi. Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità", n.8, 2016, pp. 228-331.

Cardone L. *et al.*, *Vaghe stelle. Attrici del/nel cinema italiano*, in "Arabeschi. Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità", n.10, 2017, pp. 353-53.

Carrano P., *Malafemmina. La donna nel cinema italiano*, Guaraldi, Firenze 1977.

Carnicé Mur M., *Lo spazio domestico nella costruzione del personaggio femminile moderno. Il motivo della donna sul letto nel cinema di Anna Magnani*, in "Arabeschi. Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità", n.21, 2023.

Carpiceci S., *Una stanza tutta per sé. La cucina come spazio della metamorfosi femminile in Visconti*, in "Arabeschi. Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità", n.21, 2023.

Casalini M., *Donne e cinema: immagini del femminile dal fascismo agli anni Settanta*, Viella, Roma 2016.

Catanese R.,**'***Nastywomen'. La deflagrazione dello spazio domestico*, in 'Arabeschi. Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità', n.21, 2023.

Cavarero A., Restaino F. (a cura di) *Le filosofie femministe,* Bruno Mondadori, Milano 2002.

Ceuterick M., *Affirmative Aesthetics and Wilful Women: Gender, Space and Mobility in Contemporary Cinema*, Palgrave Macmillan, Cham 2020.

Chagollan, S., *Cinema in the Age of Covid,* in *"*American cinematographer", Vol. 102, n. 1, 2021, pp. 42–47.

Chirivì M., Moffa G., *Daily life time of women during Covid-19: trends and drivers,* in "Academicus. International Scientific Journal", Vol.14, n.27, 2023, pp. 206-227.

Cieraad I. (ed.), *At Home: An Anthropology of Domestic Space*, Syracuse University Press, New York 1999.

Cohen, E. L., *Stars - They're Sick Like Us! The Effects of a Celebrity Exemplar on COVID-19-Related Risk Cognitions, Emotions, and Preventative Behavioral Intentions*, in 'Science Communication', Vol. 42 n.5, 2020, pp. 724–741.

Colomina B., Bloomer J. (eds), *Sexuality and Space*, Princeton Architectural Press, New York 1992.

Comand M., Mariani A. (a cura di), *Ephemera. Scrapbooks, fan mail e diari delle spettatrici nell'Italia del regime*, Marsilio, Venezia 2019.

Comunian R., England L., *Creative and Cultural Work without Filters: Covid-19 and Exposed Precarity in the Creative economy*, in "Cultural Trends", Vol. 29 n.2, 2020, pp. 112-12.

Conley T., *Cartographic cinema*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2007.

Cooper S., *It's Invaluable: On Film Spectatorship in the Era of Covid-19*, in Hanich J., Rossouw M. P. (a cura di), *What Film Is Good For*, University of California Press, Berkeley 2023.

Cosgrove D.E., *Geography and Vision: Seeing, Imagining and Representing the World*, I.B. Tauris, London/New York 2008.

Cosgrove D.E., Daniels S., (eds.), *The Iconography of Landscape: Essays on the Symbolic Representation, Design and Use of Past Environments*, Cambridge University Press, Cambridge 1988.

Cosgrove D.E., *Social Formation and Symbolic Landscape*, The University of Wisconsin Press, Madison 1984.

Cossins, A., *Feminist Criminology in a Time of 'Digital Feminism': Can the #MeToo Movement Create Fundamental Cultural Change?*, in Walklate S., Fitz-Gibbon K., Maher J., McCulloch J. (eds.), *The Emerald handbook of feminism, criminology and social change*, Emerald Publishing, 2020, pp. 69-94.

Cottino-Jones M., *Women, Desire and Power in Italian Cinema*, Palgrave Macmillan, New York 2010.

Crang M., Thrift N. (eds.), *Thinking Space*, Routledge, London/New York 2000.

Cresswell T., *In Place/Out of Place: Geography, Ideology, and Transgression*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1996.

Cucco M., *COVID e industria del cinema in Italia. Una cronistoria critica***,** in 'L'Avventura - International Journal of Italian Film and Media Landscapes', 7(2), 2021, pp. 209-226.

Curti S., Fornari S., *Un'analisi sociologica della violenza di genere attraverso il cinema italiano*, in "Fuori Luogo. Rivista di sociologia del Terrorismo, Turismo, Tecnologia", Vol. 4, n.2, 2020.

Cutzu L., *Gabriella Rosaleva. Cineasta del passato futuro*, Edizioni ETS, Pisa 2019.

Dawson L. (ed.), *Queer European Cinema: Queering Cinematic Time and Space*, Routledge, London 2018.

De Grazia V., *Le donne nel regime fascista*, Marsilio, Venezia 1993.

De Lauretis T., *Sui generis. Scritti di teoria femminista,* Feltrinelli, Milano 1996.

De Lauretis T., *Soggetti eccentrici*, Feltrinelli, Milano 1999.

De Lauretis T., *The Practice of Sexual Difference and Feminist Thought in Italy: An Introductory Essay*, in the Milan Women's Bookstore Collective, *Sexual Difference: A Theory of Social-Symbolic Practice*, Indiana University Press, Bloomington 1990.

De Lauretis T., *The Essence of a Triangle or, Taking the Risk of Essentialism Seriously: Feminist Theory in Italy, the US, and Britain*, in "Differences", Vol. 1, n. 2, 1989, pp. 1-37.

De Lauretis T., *Technologies of Gender: Essay on Theory, Film and Fiction,* Indiana University Press, Bloomington 1987.

De Lauretis T., *Feminist Studies/Critical Studies*, Indiana University Press, Bloomington 1986.

De Lauretis T., *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema, Alice Doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema*, Indiana University Press, Bloomington/Indianapolis 1984.

Detassis P., *Corpi recuperati per il proprio sguardo. Cinema e immaginario degli anni '50*, in "Memoria. Rivista di Storia delle Donne Roma", n.6, 1982, pp. 24-31.

Detassis P., Grignaffini G. (a cura di), *Sequenza segreta, le donne e il cinema*, Feltrinelli, Milano 1981.

Di Bianco L., *Wandering Women. Urban Ecologies of Italian Feminist Filmmaking*, Indiana University Press, Bloomington 2023.

Di Girolamo L., *Set casalinghi. Spazi privati e pose pubbliche nel fondo DIAL Press (1951-1967)*, in "Arabeschi. Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità", n.21, 2023.

Di Méo G., *Les murs invisibles: femmes, genre et géographie sociale*, Armand Colin, Paris 2011.

Di Nicola P., Ruspini E., *Family and Family Relations at the Time of COVID-19: An Introduction* in 'Italian Sociological Review', 10 (3S), 2020, pp. 679-685.

Dijkstra B., *Perfide sorelle - La minaccia della sessualità femminile e il culto della mascolinità*, Garzanti, Milano 1997.

Doane M.A., *Donne fatali. Cinema, femminismo, psicanalisi*, Pratiche, Parma 1995.

dos Santos Velho F., *Beyond the Kitchen Door': Racialised Female Domestic Labourer's Mobility Experiences in Anna Muylaert's The Second Mother*, in "Alphaville: Journal of Film and Screen Media", n. 26, 2023, pp. 103–123.

Dixit A., Marthoenis M., Arafat, S. M. Y., Sharma, P., Kar, S. K., *Binge watching behavior during COVID 19 pandemic: A cross-sectional, cross-national online survey*, in "Psychiatry Research", n. 289, 2020.

Donald J., *Imagining the City,* Athlone, London 1999.

Duff C., *On the Role of Affect and Practice in the Production of Place*, in "Environment and Planning D: Society and Space", n.28, 2010, pp. 881-895.

Echeverría J., *Epidemic Cinema. The Rise of a Genre,* Routledge, London/New York 2024.

Ellis, J., *Provocations, I: What Do We Need In a Crisis? Broadcast TV!,* in *"*Critical Studies in Television", Vol. 15, n.4, 2021, pp. 393–98.

Erens P. (a cura di), *Sexual Stratagems*, Horizon Press, New York, 1979.

Everett W. E., Goodbody A., *Revisiting Space: Space and Place in European Cinema,* Peter Lang, Oxford 2005.

Fanara G., Giovannelli F. (a cura di), *Eretiche ed erotiche. Le donne, le idee, il cinema*, Liguori, Napoli 2004.

Fanchi M., *Un genere di storia: alcune considerazioni su storia di genere e storiografia del cinema*, in "La valle dell'Eden", lug.-dic, n.19, a.9, 2017, pp. 183-193.

Fanchi M., *Equilibri ed equilibrismi. Bilanci di genere nella produzione cinematografica e audiovisiva italiana. 2017-2020*, in "8 ½", 2021, 60, pp. 68-73.

Farinotti L., *Il corpo del desiderio. Forme femminili e forme del femminile (Nessuno mi può giudicare, Maschi contro femmine, Femmine contro maschi, Venere nera)*, in "Comunicazione politica", fascicolo 3, 2011.

Fassin D., Fourcade M. (a cura di.), *Pandemic exposures: Economy and society in times of coronavirus,* HAU Books, London 2021.

Fay J., *Inhospitable World. Cinema in the Time of the Anthropocene*, Oxford University Press, New York 2018.

Fitera J. M., Abuín-Vences, N., Sánchez J. S., *The coronavirus pandemic narratives in Italian digital media*, in "JCOM", Vol. 20, n.02, A07, 2021.

Forgacs D., *Antonioni: Space, Place, Sexuality*, in Konstantarakos M. (a cura di.), *Spaces in European cinema*, Intellect Books, Exeter 2000, pp. 101-111.

Formenti C., Antoniazzi L., Muggeo G. F., *Actors and the COVID-19 Pandemic in Italy*, in "Cinergie", gennaio, vol. 11, no. 21, 2022, pp. 1–6.

Formenti, C., Pitassio, F., Sampietro, S., *What Am I Doing Here? Film Festivals, Awards Shows, and Stars During the COVID-19 Emergency*", in 'Cinergie – Il Cinema E Le Altre Arti', luglio, Vol 11, n.21, 2022, pp. 21–33.

Fortmueller, K., *Hollywood Shutdown. Production, Distribution, and Exhibition in the Time of Covid*. University of Texas Press, Austin 2021.

Foucault M., *Spazi altri: i luoghi delle eterotopie*, Mimesis, Milano-Udine 2011.

Foucault M., *Microfisica del potere*, Einaudi, Torino 1977.

Foucault M., *Le parole e le cose: un'archeologia delle scienze umane*, Rizzoli, Milano 1967.

Friedrich G., *Lo Spatial Turn nella "scienza della cultura" tedesca*, in "Paideutika. Quaderni di formazione e cultura", 17 (2013), pp. 1-8.

Fullwood N., *Cinema, Gender, and Everyday Space: Comedy, Italian Style*, Palgrave Macmillan, New York 2015.

Gatens M., *Imaginary bodies: Ethics, power and corporeality,* Routledge, London/New York 1996.

Giori M., *Omosessualità e cinema italiano*, UTET Università, Milano 2019.

Gledhill C., *Recent Developments in Feminist Criticism*, in Mast G., Cohen M., Braudy L. (a cura di) *Film, Theory & Criticism*, Oxford University Press, Oxford 1992.

Gledhill C., *Stardom: Industry of Desire*, Routledge, New York 1991.

Goodmark, L., *Imperfect victims: Criminalized survivors and the promise of abolition feminism,* University of California Press, Berkeley 2021.

Grazzini G., *Eva dopo Eva. La donna nel cinema italiano*, Editori Laterza, Roma-Bari 1980.

Gribaldo A., Zapperi G., *Lo schermo del potere: femminismo e regime della visibilità*, Ombre corte, Verona 2012.

Griffero T., *Places, Affordances, Atmospheres. A Pathic Aesthetics*, Routledge, London-New York 2019.

Griffero T., *Atmosferologia: estetica degli spazi emozionali*, Mimesis, Milano-Udine 2017.

Griffero T., *Il pensiero dei sensi. Atmosfere ed estetica patica*, Guerini e Associati, Milano 2016.

Griffero T., *Quasi-cose: la realtà dei sentimenti*, Bruno Mondadori, Milano 2013.

Griffero T., *Fuori tutto! Le emozioni come atmosfere*, in "Fata Morgana. Quadrimestrale di cinema e visioni", IV, 12, 2010, pp. 19-26.

Guidi L., Lamarra A. (a cura di), *Travestimenti e metamorfosi. Percorsi dell'identità di genere tra epoche e culture*, Filema, Napoli, 2003.

Gunn J., *The Importance of a House and the Pandemic Formation of the ATLFilmParty Community*, in 'Alphaville: Journal of Film and Screen Media', n. 26, 2023, pp. 154–168.

Günsberg M., *Italian cinema: Gender and genre*, Palgrave Macmillan, New York 2005.

Haenni S., *Porous Privacies: Gender, Migration, and Precarious Homes in Early Twenty-First Century Narrative Films from the French Mediterranean*, in 'Alphaville: Journal of Film and Screen Media', n. 26, 2023, pp. 39–57.

Halford E., Smith J., *Operation provide: A multiagency response to increasing police engagement in cases of intimate partner violence during the COVID-19 pandemic*, in "Police Practice and Research", Vol. 23, n.5, 2022, pp. 600–613.

Han Q., D. Curtis, *Epidemics, public health workers, and "heroism" in cinematic perspective*, in 'Visual Studies', 36(4-5), 2021, pp. 450-462.

Han Q., D. Curtis, *Suspicious minds: cinematic depiction of distrust during epidemic disease outbreak*, in 'Medical Humanities', (47)2, 2020, pp. 248-256.

Haraway D., *Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*, in 'Feminist Studies', vol. 14, n. 3, Autumn 1988, pp. 575-599.

Hardt M., Negri A., *Empire*, Harvard University Press, Cambridge 2000.

Harley J.B., *The New Nature of Maps. Essays in the History of Cartography*, The John Hopkins University Press, Baltimore-London 2001.

Harris, B., *Spacelessness, spatiality and intimate partner violence: Technology-facilitated abuse, stalking and justice*, in J. Maher, S. Walklate, J. McCulloch, & K. Fitz-Gibbon (a cura di), *Intimate partner violence, risk, and security: Securing women's lives in a global world,* Routledge, London, 2018, pp. 52-70.

Harvey A., *Feminist Media Studies*, Polity Press Ltd., Cambridge 2020, trad. it. di O. Solombrino, *Studi femministi dei media*, Meltemi, Roma 2023.

Harvey D., *Spaces of Hope*, Taylor & Francis, Edinburgh 2000.

Harvey D., *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Blackwell, Cambridge/Oxford 1989.

Haskell M., *From Reverence to Rape. The Treatment of Women in the Movie*s, Penguin Books, New York 1974.

Heath S., *Questions of Cinema*, Indiana University Press, Bloomington 1981.

Hesselberth P., *Cinematic Chronotopes: Here, Now, Me*, Bloomsbury, London 2014.

Hill Collins P., *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness and the Politics of Empowerment*, Routledge, New York 2000.

Hoang U., Sharma K., Seminog O., *Systematic Review of COVID Films Screened by Festivals During 2020 and The Basis of an Archive of Films to Support Research on the Social Impacts of the COVID-19 Pandemic*, in 'Journal of Corona Virus', 1.3, 2021, pp. 1-2.

Iovino S., E. Cesaretti, E. Past (Ed.), *Italy and the Environmental Humanities: Landscapes, Natures, Ecologies*, University of Virginia Press, Charlottesville 2018.

Ince K., *The Body and the Screen: Female Subjectivities in Contemporary Women's Cinema*, Bloomsbury, London/Oxford 2017.

Inzerillo A. (a cura di), *Atlante del cinema queer contemporaneo. Europa 2000-2020,* Meltemi, Milano 2023.

Irigaray L., *This Sex Which Is Not One*, Cornell University Press, Ithaca 1977.

Jameson, F., *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham 1991.

Jandelli C., *Breve storia del divismo cinematografico*, Marsilio, Venezia 2003.

Jandelli C., *Le dive italiane del cinema muto*, CUE Press, Imola 2019.

Jandelli C., Cardone L., *Perdute e ritrovate: uno sguardo d'insieme*, in 'Bianco e Nero', maggio-agosto, a.72, n.570, 2011.

Johnston C., *Women's Cinema as Counter-Cinema*, in 'Film theory: Critical concepts in media and cultural studies', 3, 1973, pp. 183-192.

Kaplan E. A., *Trauma Culture. The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*, Rutgers University Press, New Brunswick 2005.

Kaplan E. A., Wang B., *Trauma and Cinema. Cross-cultural Explorations*, Hong Kong University Press, Hong Kong 2004.

Kaplan E. A., *Feminism and Film*, New York, Oxford University Press, Oxford 2000.

Kaplan E.A., *Looking for the Other: Feminism, Film and Imperial Gaze*, Routledge, London, New York 1997.

Kaplan E. A., *Women and Film: Both Sides of the Camera*, Routledge, London-New York 1993.

Kashashneh R.M., Alshetawi M.F., *The positive impact of pandemics in two selected speculative narratives*, in 'Theory and Practice in Language Studies', 12(8), 2022, pp. 1568-1576.

Kuhn A., *Women's Pictures: Feminism and Cinema*, Verso, London 1982.

Kemp S., Bono P. (ed.), *The Lonely Mirror: Italian perspectives on feminist theory*, Routledge, New York 1993.

Konstantarakos M., (ed.), *Spaces in European cinema*, Intellect Books, Exeter 2000.

Lando F., *Fatto e finzione. Geografia e letteratura*, Etaslibri, Milano 1993.

Larabee A., *Celebrity, Pandemic, and Domesticity,* in 'The Journal of Popular Culture', Vol. 53, n. 2, 2020, pp. 257-260.

Lefebvre H., *La production de l'espace*, Anthropos, Paris 1974, trad. it. anonima, *La produzione dello spazio*, PGreco, Milano 2018.

Leppert A., *We're All Television Stars in a Pandemic,* in 'Celebrity Studies', Vol. 11, n.4, 2020, pp. 496-499.

Lino M., *Post-Apocalypse Now. Cinema and Zombie Series as a Pre-mediation of Contagion: Spaces, Media and Lockdowns*, in 'Between', 11(22), 2021, pp. 114-138.

Lorde A., *Sister Outsiders: Essays and Speeches,* Crossing Press, New York 1984.

Löw M., *The Social Construction of Space and Gender*, in "European Journal of Women's Studies", Vol.13, n.2, 2006, pp.119-133.

Luciano B., Scarparo S., *Reframing Italy: new trends in Italian women's filmmaking*, Purdue University Press, West Lafayette 2013.

Lupton D., Willis K. (a cura di), *The COVID-19 Crisis: Social Perspectives*, Routledge, Abingdon, Oxon 2021.

MacDonald S., *The Ecocinema Experience*, in S. Rust, S. Monani, S. Cubitt (Eds.), *Ecocinema Theory and Practice*, Routledge, New York 2013.

Maggioli M., Gamba S., *Geografia e spatial turn: la lettura di Augustin Berque*, in 'Semestrale di studi e ricerche di geografia', (2) 2018.

Mandelli E., De Rosa P., Re V. (a cura di), *Aging girls: identità femminile, sessualità e invecchiamento nella cultura mediale italiana*, Meltemi Editore, Roma 2021.

Mangiavacchi L., Piccoli L., Pieroni L., *Fathers Matter: Intra-Household Responsibilities and Children's Wellbeing during the COVID-19 Lockdown in Italy*, July, IZA-Institute of Labor Economics, Bonn 2020.

Marramao G., *Spatial turn, spazio vissuto e segni dei tempi*, in 'Quadranti', Vol. 1, 1, 2013, pp. 31-34.

Massey, *For Space*, Sage Publications Ltd, London 2005.

Massey D., Jess P. (ed.), *A Place in the World? Places, Cultures and Globalization*, The Open University, Oxford 1995, trad. it. di Adriana Perrone di San Martino, *Luoghi, culture e globalizzazione*, De Agostini Scuola, Novara 2001.

Massey D., *Space, Place and Gender*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1994.

Mazzucchelli S., Bosoni M. L., Medina L., *The Impact of COVID-19 on Family Relationships in Italy: Withdrawal on the Nuclear Family*, in 'Italian Sociological Review', 10 (3S), 2020, pp. 687-709.

Maggioli M., *Dentro lo Spatial Turn: luogo e località, spazio e territorio*, in 'Semestrale di studi e ricerche di geografia', n.2, 2015, pp. 51-66.

Marramao G., *Spatial turn: spazio vissuto e segni dei tempi,* in 'Quadranti', I, n.1, 2013, pp. 31-37.

Marrone G., *Lo sguardo e il labirinto. Il cinema di Liliana Cavani*, Marsilio, Venezia 2003.

Massey D., *For Space*, Sage, London 2005.

Massey D., *Geographies of responsibility*, in 'Geografiska Annaler: Series B, Human Geography', Vol. 86, n., 1, 2004, pp. 5-18.

Massey D., *Power-geometry and a progressive sense of place*, in Bird J., Curtis B., Putnam T., & Tickner L. (Eds.), *Mapping the Futures: Local Cultures, Global Change*, Routledge, London 1993.

Massey D., *Space, Place and Gender*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1993.

Massey D., *Spatial Divisions of Labor: Social Structures and the Geography of Production*, Methuen, New York 1984.

Mayer R., *Virus Discourse: The Rhetoric of Threat and Terrorism in the Biothriller*, in 'Cultural Critique' 66 (*Spring*), 2007, pp. 1-20.

Mayne J., *The Woman at the Keyhole, Feminism and Women's Cinema*, Indiana University Press, Bloomington 1990.

McDowell L., *Gender, Identity and Place: Understanding Feminist Geographies*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1999.

McDowell L., Sharp J.P. (eds), *Space, Gender, Knowledge: Feminist Readings*, Arnold, London 1997.

McIntosh S., Leverette M. (ed.), *Zombie Culture: Autopsies of the Living Dead*, Lanham, Scarecrow 2008.

McHugh K., Sobchack V., *Beyond the Gaze: Recent Approaches to Film Feminisms*, in "Signs", autunno, XXX, n.1, 2004.

McQuillan C., *The truth inside the comedy*, in 'Lancet Infectious Diseases', 21(9), 2021, p. 1230.

Mereu-Keating C., *Tra i salotti dei telefoni bianchi. Dinamiche sociali e professionali nella produzione sentimentale del cinema di regime*, in "Arabeschi. Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità", n. 21, 2023.

Miscuglio A., Daopoulo R. (a cura di), *Kinomata. La donna nel cinema*, Dedalo, Bari 1980.

Mitchell P., *Cartographic Strategies of Postmodernity: The Figure of the Map in Contemporary Theory and Fiction*, Routledge, London 2007.

Missero, D., *Women, Feminism and Italian Cinema: Archives from a Film Culture*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2022.

Modleski T., *The Women who Knew too Much. Hitchcock and Feminist Theory*, Routledge, London-New York 1988.

Moffa G., *Soprusi di genere e disparità. Le dimensioni di vita delle donne messe a nudo dal Covid-19,* in Moffa G., Addeo F. (a cura di), *La violenza spiegata. Riflessioni ed esperienze di ricerca sulla violenza di genere,* Franco Angeli, Milano, 2020*,* pp. 31-47.

Monk J., Hanson S., *On not excluding half of the human in human geography,* in 'The Professional Geographer', vol. 34/1, February 1982, pp. 11-23.

Mosconi E., *Cucine autarchiche. Donne tra cinema, cibo e libertà nell'Italia della Seconda guerra mondiale*, in "Arabeschi. Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità", n. 21, 2023.

Mulvey L., *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, in 'Screen', 16(3), 1975, pp. 6-18. Trad. it. di V. Pravadelli, *Piacere visivo e cinema narrativo*, Bulzoni, Roma 2013.

Mulvey L., *Le ambiguità dello sguardo*, in 'Lapis', n.7, 1990, pp. 38-42.

Muraro L., *L'ordine simbolico della madre,* Editori Riuniti, Roma 1991.

Murdock M., *The Heroin's Journey*, Shambala Publications, Boston 1990, trad. it. di M. Romanelli, *Il viaggio dell'eroina*, Dino Audino, Roma 2010.

Muñoz J. E., *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*, New York University Press, New York 2009.

Naficy H., *Home, Exile, Homeland: Film, Media, and the Politics of Place*, Routledge, New York/London 1999.

Nelson L., Seager J. (ed.), *A Companion to Feminist Geography*, Blackwell, Malden/Oxford/Victoria 2005.

Neumann D. (ed.), *Film Architecture: Set Designs From 'Metropolis' to 'Blade Runner'*, Prestel, Monaco di Baviera 1996.

Nicola M., Alsafi Z., Sohrabi C., Kerwan A., Al-Jabir A., Iosifidis C, et al., *The socio-economic implications of the coronavirus pandemic (COVID-19): a review*, in "Int J Surg.", giugno, n.78, 2020, pp. 185-193.

O'Rawe C. G., *Intimacy/Activism: Italian Actors and Social Media in the Lockdown*, in "The Italianist", Vol. 41, n.2, 2021, pp. 275-279.

Pagliano G. (a cura di), *Presenze femminili nel Novecento italiano. Letteratura, teatro, cinema*, Liguori, Napoli 2003.

Parikka J., *Digital Contagions: A Media Archeology of Computer Viruses*, Peter Lang, New York 2007.

Pastor-González V., *Resist, Redefine, Appropriate: Negotiating the Domestic Space in Contemporary Female Biopics*, in Baschiera S., De Rosa M. (a cura di), *Film and Domestic Space: Architectures, Representations, Dispositif*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2020, pp. 56-71.

Parry, B. R., Gordon, E., *The shadow pandemic: Inequitable gendered impacts of COVID-19 in South Africa*, in 'Gender Work Organisations', n.28, 2021, pp. 795– 806.

Penley C., *Feminism and Film Theory*, Routledge/BFI, New York-London 1988.

Perrot M., *Gli spazi del privato*, in Moretti F. (a cura di), *Il romanzo, Temi, luoghi, eroi*, vol. IV, Einaudi Torino 2003.

Pilcher J., *Women of Their Time: Generation, Gender Issues and Feminism*, Aldershot, Ashgate 1995.

Pidduck J., *Contemporary Costume Film: Space, Place and the Past,* British Film Institute, London 2004.

Pidduck, J., *Of Windows and Country Walks: Frames of Space and Movement in 1990s Austen Adaptations*, in 'Screen', Vol.39, n.4, 1998, pp. 381-400.

Pidduck J., *Travels with Sally Potter's* Orlando*: Gender, Narrative, Movement,* in 'Screen', Vol. 38, n.2, 1997, pp.172-189.

Pravadelli V., *Il cinema delle donne contemporaneo*. *Tra scenari globali e contesti transnazionali*, Mimesis, Milano/Udine 2018.

Pravadelli V., *Le donne del cinema. Dive, registi, spettatrici*, Laterza, Napoli 2014.

Pravadelli V., *Women and gender studies, Italian style*, in 'European Journal of Women's Studies', Vol. 17, n.1, 2010, pp. 61-67.

Radner H., *Neo-Feminist Cinema: Girly Films, Chick Flicks, and Consumer Culture*, Routledge, New York 2010.

Re V., *Ritratti di signora: donne del cinema italiano contemporaneo: quattro istantanee*, in 'Comunicazioni sociali', vol. XXIX, 2013.

Reich J., O'Rawe C., *Divi. La mascolinità nel cinema italiano*, Donzelli Editore, Roma 2015.

Rendell J., Penner B., Borden I. (eds.), *Gender, Space, Architecture: An Interdisciplinary Introduction,* Routledge, London 1999.

Ricci D., Veronesi M., *Dorothy non abita più qui. Demolire il sistema: Bush Mama e lo spazio domestico come luogo di liberazione*, in 'Arabeschi. Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità', n.21, 2023.

Rich R. B., *Chick Flicks: Theories and Memories of the Feminist Film Movement*, Duke University Press, Durham1998.

Rhodes J.D., Gorfinkel E. (eds.), *Taking Place: Location and the Moving Image*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2011.

Riviello T.C. (a cura di), *Women in Italian Cinema*, Fabio Croce Editore, Roma 2001.

Robertson Wojcik P., *The Apartment Plot*, Duke University Press, Durham 2010.

Ryan-Scheutz C., *Sex, the Self and the Sacred. Women in the Cinema of Pierpaolo Pasolini*, University of Toronto Press, Toronto/Buffalo/London 2007.

Rocheleau D., Slayter T., Wangari E., (eds.), *Feminist Political Ecology: Global Issues and Local Experience*, Routledge, London 1996.

Roost A., Joanell S. (a cura di.), *(Her)Oics: Women's Lived Experiences during the Coronavirus Pandemic*, NC: Regal House Publishing, Raleigh 2021.

Rose G., *Feminism and Geography: The Limits of Geographical Knowledge*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1993.

Rosen M., *Popcorn Venus*, Coward, McCann & Geoghegan, New York 1973.

Sabatini G., Palermo G., *Posizionamenti transfemministi. Saperi situati e pratiche spaziali nel movimento Non Una di Meno*, in 'Geography Notebooks', 4(2), 2021, pp. 79-90.

Said E., *Orientalism,* Vintage, New York 1978.

Salimbeni A., *Genere e spazio urbano. Pratiche femministe per una geografia gioiosa*, Franco Angeli, Milano 2023.

Salvador, E., Trilce N., Andrej S (eds.), *Cultural Industries and the COVID-19 Pandemic: A European Focus*, Routledge, London 2022.

Sampson T.D., *Virality: Contagion Theory in the Age of Networks*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2012.

Saponari A. B., *Tintarella in giardino. La casa di lusso delle dive tra status symbol e prigione sociale*, in "Arabeschi. Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità", n.21, 2023.

Saponari A.B, Zecca F. (a cura di), *Oltre l'inetto. Rappresentazioni plurali della mascolinità nel cinema italiano*, Meltemi, Sesto San Giovanni 2021.

Scabelli S., *Il salotto del Salviatino tra anni Trenta e Quaranta: Paola Ojetti e la rete di scrittrici e giornaliste*, in "Arabeschi. Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità", n.21, 2023.

Schleier M., *No Down Payment: Whiteness, Japanese American Masculinity and Architectural Space in the Cinematic Suburbs,* in Baschiera S., De Rosa M. (a cura di), *Film and Domestic Space: Architectures, Representations, Dispositif*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2020, pp. 37-55.

Schleier M., *Skyscraper Cinema: Architecture and Gender in American Film,* University of Minnesota Press, Minneapolis/London 2009.

Sharp J. P., Routledge P., Philo C., Paddison R. (a cura di), *Entanglements of Power: Geographies of Domination/Resistance*, Routledge, London/New York, 2000.

Shiel M., Fitzmaurice T. (a cura di), *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context*, Blackwell Publishers Ltd, Hoboken 2001.

Silverman K., *The Acoustic Mirror: the Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Indiana Press, Bloomington 1988.

Simi G., *Corpi in rivolta: Maria Klonaris e Katerina Thomadaki tra cinema espanso e femminismo,* ETS, Pisa 2020.

Sinnerbrink R., *Stimmung: exploring the aesthetics of mood*, "Screen", Vol.53, n.2, 2012, pp. 148-163.

Slugan M., *Pandemic (Movies): A Pragmatic Analysis of a Nascent Genre*, in 'Quarterly Review of Film and Video', 39 (4), 2022, pp. 890–918.

Slugan M., *Introducing Pandemic Cinema in Central and Eastern Europe*, in 'Apparatus. Film, Media and Digital Cultures of Central and Eastern Europe', n. 12, April 2021

Sobande, F., *We're All in This Together. Commodified Notions of Connection, Care and Community In Brand Responses to COVID-19*, in "European Journal of Cultural Studies", Vol. 23, n. 6, 2020, pp. 1033-1037.

Soja E. W., *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Basil-Blackwell, Oxford 1996.

Soja E.W., *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, Verso, London-New York 1989.

Solnit R., *Wanderlust: A History of Walking*, Penguin Books, London 2001.

Sorrentino F. (a cura di), *Il senso dello spazio. Lo* spatial turn *nei metodi e nelle teorie letterarie*, Armando Editore, Roma 2010.

Spain D., *Gendered Spaces*, University of North Carolina Press, Chapel Hill 1992.

Sticchi F., *Fish Tank: Cinematic Performances of Femininity*, in Sticchi F., *Mapping Precarity in Contemporary Cinema and Television: Chronotopes of Anxiety, Depression, Expulsion/Extinsion*, Palgrave Macmillan, London 2021.

Sticchi F., *Mapping Precarity in Contemporary Cinema and Television: Chronotopes of Anxiety, Depression, Expulsion/Extinsion*, Palgrave Macmillan Cham, London 2021.

Sumartojo S., Pink S., *Atmospheres and the Experiential World*, Routledge, Oxon/New York 2019.

Tally R. T., *Spatiality*, Routledge, London/New York 2013.

Testoni I., Rossi E., Pompele S., Malaguti I., Orkibi H., *Catharsis Through Cinema: An Italian Qualitative Study on Watching Tragedies to Mitigate the Fear of COVID-19,* in 'Frontiers in Psychiatry', V.12, 2021.

Thornham S., *Spaces of Women's Cinema: Space, Place and Genre in Contemporary Women's Filmmaking*, The British Film Institute, London 2019.

Thornham S., *Space, place and realism: Red road and the gendering of a cinematic History*, in 'Feminist Media Histories', 2 (2), 2016, pp. 133-154.

Thornham S., *What if I had been the Hero?*, BFI, London 2012.

Thornham S. (a cura di), *Feminist film theory: a reader*, Edinburgh University Press, Edinburgh 1999.

Thrift N.J., *Non-representational Theory: Space, Politics, Affect*, Routledge, New York 2008.

Tognolotti C., *Tu, casa della mia melanconia». Stanze vuote e macerie nelle divagrafie di Isa Miranda*, in 'Arabeschi. Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità', n.21, 2023.

Tognolotti C. (a cura di) *Cenerentola, Galatea e Pigmalione: raccontare il divismo femminile nel cinema tra fiaba e mito*, ETS, Pisa 2020.

Tognolotti C., Cardone L., Jandelli, C. (a cura di), *Storie in divenire. Le donne nel cinema italiano,* in 'I Quaderni del CSCI', n.11, 2015.

Trivelli A., *L'altra metà dello sguardo*, Bulzoni, Roma 1998.

Uteng T. P., Cresswell T., *Gendered Mobilities,* Ashgate Publishing, Farnham 2008.
Volpati C., *Psicosociologia del maschilismo*, Laterza, Bari 2013.

Wahl-Jorgensen K., *Questioning the ideal of the public sphere: The emotional turn*, in "Social Media and Society", Vol.5, n.3, 2019.

Wallace L., *Lesbianism, Cinema and Space: the Sexual Life of the Apartments*, Routledge, New York 2008.

Warf B., Arias S. (a cura di), *The Spatial Turn: Interdisciplinary Perspectives*, Routledge, London/New York 2009.

Welsh J., *Multiple Voices in Feminism Film Criticism*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1994.

Westphal B., *Geocritica. Reale, finzione e spazio*, Armando, Roma 2009.

Wilson E., *The Contradictions of Culture: Cities, Culture, Women*, SAGE, London 2001.

Wilson E., *The Sphinx in the City: Urban Life, the Control of Disorder, and Women,* University of California Press, Berkeley 1991.

Wolff J., *The Invisible flâneuse: Women and the Literature of Modernity*, in "Theory, Culture and Society", Vo. 2, n.3, 1985, pp. 37-46.

Wojcik Robertson P., *The Apartment Plot: Urban Living in American Film and Popular Culture, 1945 to 1975*, Duke University Press, Durham 2010.

Wade L., *Narratives of outbreak and survival in in English-language cinema prior to COVID-19*, in 'Socius: Sociological Research for a Dynamic World', 8(1), 2022, pp. 1-15.

Wald P., *Contagious: Cultures, Carriers and the Outbreak Narratives*, Duke University Press, Durham 2008.

Wallace L., *Lesbianism, Cinema and Space: the Sexual Life of the Apartments*, Routledge, New York 2008.

Warf B., Arias S. (eds.), *The Spatial Turn: Interdisciplinary Perspectives*, Routledge, London/New York 2009.

Zajczyk F., *The gender perspective for a changing city. Time, Space and Covid in Milan*, in "Academicus. International Scientific Journal", n.24, 2021, pp. 159-173.

Zanco M., *Interno/Esterno Vitti. Traiettorie insolite in case all'italiana*, in "Arabeschi. Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità", n. 21, 2023.

Zaniello T., *Epidemic Films to Die for. A Chronicle of the COVID-19 Plague Years*, Bloomsbury, London 2024.

Zeni P., *«Get the fuck out of my house»: il corpo di Kristen Stewart fra prigioni e infrazioni domestiche*, in "Arabeschi. Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità", n. 21, 2023.

van Zoonen L., *Feminist Media Studies*, SAGE, Los Angeles 1994.

SITOGRAFIA

Aguilar C., *A mother and daughter navigate COVID-19 and a changing family in 'The Falls'*, in 'Los Angeles Times', 29/01/2022, https://www.latimes.com/entertainment-arts/movies/story/2022-01-29/review-the-falls-chung-mong-hong-covid-19

Alfonsi C.R., Amelio S., Amiconi E., Salzano R., Taurelli S., *Le donne e la pandemia. Ricognizione sulla leadership femminile*, Rapporto della Fondazione per la Cittadinanza Attiva, https://www.fondaca.org/images/Le_donne_e_la_pandemia._Ricognizione.pdf#:~:text=e%20donne%20sia%20negli%20organismi,oltre%204mila%20cittadini%20e%2086

Alon T., Doepke M., Olmstead-Rumsey J., Tertilt M., *The Impact of COVID-19 on Gender Equality*, Working Paper 26947. NBER Working Paper Series. April 2020, MA: National Bureau of Economic Research, Cambridge 2020. https://www.nber.org/papers/w26947

Ashleigh S., *What's Trending During Coronavirus Pandemic? A Definitive Guide to the Most Used Hashtags,* "The National", 2020, https://www.thenationalnews.com/arts-culture/what-s-trending-during-coronavirus-pandemic-a-definitive-guide-to-the-most-used-hashtags-1.996208.

Azzarita V., Carbonari M., *Una società della cura*, in 'Ingenere', 06/11/2024, https://www.ingenere.it/articoli/una-societa-della-cura#:~:text=Il%20costo%20%C3%A8%20stato%20particolarmente,dal%202016%2C%20riporta%20sempre%20l%27Istat

Bourgault, S., Peterman, A., & O'Donnell, M., *Violence against women and children during COVID-19 - one year on and 100 papers,* "A fourth research round up centre for global development", 2021. https://www.cgdev.org/sites/ default/files/vawc-fourth-roundup.pdf

Campi C., *I prodotti audiovisivi della pandemia: tra distopia e realtà, in 'Atlante delle distopie mentali - Unicatt'*, https://www.unicatt.it/uc/atlantedistopiemediali-articoli-i-prodotti-audiovisivi-della-pandemia-tra-distopia-e-realta.

Caselli S., *Orrori digitali per un'era digitale. Appunti sullo screenlife horror*, in 'Lo specchio oscuro', 24/11/2024, https://specchioscuro.it/orrori-digitali-per-unera-digitale-appunti-sullo-screenlife-horror/

Cerofolini C., *Per me Isola è come un nuovo inizio. Conversazione con la regista Elisa Fuksas*, in 'Taxidrivers', 09/09/2020, https://www.taxidrivers.it/148582/interviews/conversation/per-me-isola-e-come-un-nuovo-inizio-conversazione-con-la-regista-elisa-fuksas.html

Collin R., *Songbird, review: Michael Bay's pandemic thriller is exploitative trash at its finest*, in 'Telegraph', 11/12/2020, https://www.telegraph.co.uk/films/0/songbird-review-michael-bays-pandemic-thriller-exploitative/

D'Amico V., *Giulia, Ciro De Caro e Rosa Palasciano: "Volevamo essere liberi di lasciarci stupire"*, in 'Movieplayer', 19/02/2022, https://movieplayer.it/articoli/giulia-ciro-de-caro-rosa-palasciano-intervista_26432/

Delap L., *How 2020 Redefined the Red Carpet – And Women's Power*, in 'The Toronto Star', 11/09/2020, https://www.thestar.com/life/fashion_style/2020/09/11/how-2020-redefined-the-red-carpet-and-womens-power.html.

Del Boca D., *L'impatto del COVID-19 sul divario di genere in Italia*, FES Italia, Roma 2022, https://library.fes.de/pdf-files/bueros/rom/19617.pdf#:~:text=Il%20numero%20di%20casi%20%C3%A8,severe%20sono%20state%20attuate%20per.

Del Boca D., Oggero N., Profeta P., Rossi M., & Villosio C., *Prima, durante e dopo COVID-19: disuguaglianza in famiglia*, "lavoce.info", 12/05/2020, https://lavoce.info/archives/66645/prima-durante-e-dopo-covid-19-disuguaglianza-in-famiglia/

D.i.Re, *Il cambiamento che vogliamo. Proposte femministe a 25 anni da Pechino*, Luglio 2020, https://www.direcontrolaviolenza.it/wp-content/uploads/2020/07/9-lug_Il-cambiamento-che-vogliamo.pdf

Edmons D., *Doreen Massey on Space*, in 'Social Science Bites', 01/02/2013, www.socialsciencespace.com/2013/02/podcastdoreen-massey-on-space/

EIGE, *The Covid-19 pandemic and intimate partner violence against women in the EU,* 2021, URL: https://eige.europa.eu/publications-resources/publications/covid-19-pandemic-and-intimate-partner-violence-against-women-eu.

Eurofound, *Living, Working and COVID-19*, Publications Office of the European Union, Luxembourg 2020. URL: https://www.eurofound.europa.eu/en/publications/2020/living-working-and-covid-19 (ultimo accesso 22/01/2024).

European Council Library – EUREKA, *Gender equality and the impact of COVID-19,* Archivio di pubblicazioni sull'impatto del Covid-19 sulla condizione femminile, URL: https://consilium-europa.libguides.com/c.php?g=698869&p=5018975.

Girardi A., *A dicembre sono stati persi 101 mila posti di lavoro: 99 mila erano occupati da donne*, in 'Fanpage.it', https://www.fanpage.it/politica/a-dicembre-sono-stati-persi-101-mila-posti-di-lavoro-99-mila-erano-occupati-da-donne/#:~:text=La%20crisi%20economica%20innescata%20dalla,dal%20punto%20di%20vista%20economico.

Gouchan Y., *The Spatial Turn*, in 'E-Dictionary of Literary Tourism', R. Baleiro, G. Capecchi e J. Arcos-Pumarola, 2023, www.unistrapg.it/it/the-spatial-turn.

Hazelton J., *'Songbird' completes Los Angeles shoot under pandemic conditions*, in 'Screendaily', 04/08/2020, https://www.screendaily.com/news/songbird-completes-los-angeles-shoot-under-pandemic-conditions/5152054.article

Istituto Superiore di Sanità, *Pandemia e salute mentale perinatale, quasi triplicate le donne a rischio depressione*, 7/12/2022, https://www.iss.it/en/-/pandemia-e-salute-mentale-perinatale-quasi-triplicate-le-donne-a-rischio-depressione#:~:text=Pandemia%20e%20salute%20mentale%20perinatale%2C,nel%202020.

Lee B., *A Michael Bay-produced movie about the pandemic is an ingeniously made film of the moment even if its plotting gets a little rote*, in 'The Guardian', 10/12/2020, https://www.theguardian.com/film/2020/dec/10/songbird-review-hollywoods-first-covid-thriller-is-a-technical-triumph

Katsarova I., *Coronavirus and the European Film Industry,* EPRS - European Parliamentary Research Service, 2020. https://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/BRIE/2020/649406/EPRS_BRI(2020)649406_EN.pdf.

KEAnet, *The Impact of the COVID-19 Pandemic on the Cultural and Creative Sector. Report for the Council of Europe*, 2020. https://keanet.eu/wp-content/uploads/Impact-of-COVID-19-pandemic-on-CCS_COE-KEA_26062020.pdf.pdf.

Lindhal, C., *Beyond 'contagion': interest in outbreak movies, podcasts, and more surges across the internet,* "IndieWire", 17 marzo 2020, https://www.indiewire.com/features/general/contagion-pandemic-outbreak-movies-coronavirus-1202218477/.

Long S., *Day-and-date releases: a COVID-era fad or a new industry standard*, in 'Sports Entertainment', 19/04/2022, https://sports-entertainment.brooklaw.edu/film-tv/day-and-date-releases-a-covid-era-fad-or-a-new-industry-standard/

R. Manassero, *Un action girato in piena pandemia, che immagina un futuro in cui il Covid uccide* ancora, in 'MyMovies', 29/06/2021,

Nazeer F., Sharp-Jeffs N., *With the cost of living crisis preventing women from fleeing abuse, the government must act now to support survivors*, in 'Women's Aid', 05/10/2021, https://www.womensaid.org.uk/with-the-cost-of-living-crisis-preventing-women-from-fleeing-abuse-the-government-must-act-now-to-support-survivors/?utm_source=rss&utm_medium=rss&utm_campaign=with-the-cost-of-living-crisis-preventing-women-from-fleeing-abuse-the-government-must-act-now-to-support-survivors.

Negra D., *Pandemic Television*, in 'Film Criticism', Vol. 44(4), 2020. https://quod.lib.umich.edu/f/fc/13761232.0044.407?view=text;rgn=main.

Noguchi Y., *How did COVID harp our sense of time? It's a matter of perception*, in 'NPR', 4/12/2022, https://www.npr.org/sections/health-shots/2022/12/14/1127361435/how-covid-warped-time-perception.

OECD, Women at the core of the fight against COVID-19 crisis, OECD, Paris 2020. URL: https://www.oecd.org/coronavirus/policy-responses/women-at-the-core-of-the-fight-against-covid-19-crisis-553a8269/.

Oliva D., *Disuguaglianza di genere e Covid-19*, in 'Welforum', 9/02/2021, https://www.welforum.it/il-punto/laumento-delle-diseguaglianze-in-tempo-di-pandemia/disuguaglianza-di-genere-e-covid-19/#:~:text=A%20novembre%202019%20il%2053esimo,1%29.%20I.

Peterman A., Potts A., O'Donnell M., Thompson K., Shah N., Oertelt-Prigione S., van Gelder N.. *Pandemics and violence against women and children,* (CGD Working Paper 528). Center for Global Development 2020. URL: https://www.cgdev.org/sites/default/files/pandemics-and-vawg-april2.pdf.

Piccione E., *Violenza domestica, la pandemia "ombra" e il messaggio della "bisbetica domata"*, in 'Sanità Informazione', https://www.sanitainformazione.it/contributi-opinioni/violenza-domestica-la-pandemia-ombra-e-il-messaggio-della-bisbetica-domata/#:~:text=In%20Italia%2C%20i%20dati%20pi%C3%B9,la%20vittima%20percepiva%C2%A0%20pericolo%20imminente.

Reyes M., *How Michael Bay Ended Up Contributing To Chunks Of Songbird*, in 'Cinemablend', 10/12/2020, https://www.cinemablend.com/news/2559983/how-michael-bay-ended-up-contributing-to-chunks-of-songbird

Rossi A., *Considerazioni sul cinema pandemico*, in 'Il Mulino', 27/05/2021, https://www.rivistailmulino.it/a/considerazioni-sul-cinema-pandemico.

Save the Children, *Le Equilibriste: la maternità in Italia 2021*, VI Rapporto Annuale, https://www.savethechildren.it/cosa-facciamo/pubblicazioni/le-equilibriste-la-maternita-in-italia-2021.

Tintori A., Cerbara L., Ciancimino G., La Longa F., Crescimbene M., Rapporto di ricerca dell'Osservatorio MSA COVID-19, 13/04/2020, https://www.cnr.it/it/news/allegato/1925.

UN Women, *The shadow pandemic: Violence against women and girls and COVID-19*, 2020. https://www.unwomen.org/en/news/in-focus/in-focus-gender-equality-in-covid-19-response/violence-against-women-during-covid-19.

FILMOGRAFIA

Giulia

Regia: Ciro De Caro; *Sceneggiatura*: Ciro De Caro, Rosa Palasciano; *Fotografia*: Manuele Mandolesi; *Montaggio*: Jacopo Reale; *Produttore*: Ugo Baistrocchi, Maurizio de Arcangelis, Michael Fantauzzi; *Durata*: 109'; *Paese*: Italia; *Anno*: 2021.

iSola

Regia: Elisa Fuksas; *Soggetto*: Elisa Fuksas; *Montaggio*: Natalie Cristiani; *Produttore*: Marco Cohen, Benedetto Habib, Fabrizio Donvito, Daniel Campos Pavoncelli; *Fonico di mix*: Gianni Pallotto; *Sound editor*: Francesco Vallocchia; *Durata*: 80'; *Paese*: Italia; *Anno*: 2020.

Songbird

Regia: Adam Mason; *Sceneggiatura*: Adam Mason, Simon Boyes; *Fotografia*: Jacques Jouffret; *Montaggio*: Geoffrey O'Brien; *Produttore*: Michael Bay, Marcei A. Brown, Jason Clark, Eben Davidson, Adam Goodman, Andrew Sugerman, Jeanette Volturno; *Durata*: 90'; *Paese*: Stati Uniti d'America; *Anno*: 2020.

CAMPIONE COVID-Film

1. *8 Rue de l'Humanité* (Francia, 2021) di Dany Boon
2. *7 Days* (Stati Uniti d'America, 2021) di Roshan Sethi
3. *76 Days* (Cina/ Stati Uniti d'America, 2020) di Weixi Chen e Hao Wu
4. *A Pencil to the Jugular* (Messico/Australia, 2021) di Matthew Victor Pastor
5. *Alone together* (Stati Uniti d'America, 2022) di Katie Holmes
6. *An unfinished film* (Cina, 2024) di Lou Ye
7. *As of Yet* (Stati Uniti d'America, 2021) di Taylor Garron e Chanel James
8. *Ayuda babes* (Filippine, 2021) di Joven Tan
9. *Bad Luck Banging or Loony Porn* (Romania, 2021) di Radu Jude
10. *Bo Burnham: Inside* (Stati Uniti d'America, 2021) di Bo Burnham
11. *Book Club: The Next Chapter* (Stati Uniti d'America, 2023) di Bill Holderman
12. *Borat - Seguito di film cinema* (*Borat Subsequent Moviefilm,* Stati Uniti d'America, 2020) di Jason Woliner
13. *Chinese Doctors* (Cina, 2021) di Andrew Lau
14. *Corona Zombies* (Stati Uniti d'America, 2020) di Charles Band
15. *Corona* (Canada, 2020) di Mostafa Keshvari
16. *Coronavirus* (India, 2020) di Agasthya Manju
17. *Covid-19* (Italia, 2021) di Stefano Calvagna
18. *Cuarencena* (Repubblica Dominicana, 2023) di David Maler
19. *Dashcam* (Regno Unito, 2021) di Rob Savage
20. *Death to 2020* (Stati Uniti d'America, 2020) di Al Campbell e Alice Mathias
21. *Death to 2021* (Stati Uniti d'America, 2021) di Jack Clough e Josh Ruben
22. *Deset u pola* (Bosnia-Herzegovina, 2021) di Danis Tanovic
23. *Died Suddenly* (Stati Uniti d'America, 2022) di Stew Peters
24. *Dumb Money* (Stati Uniti d'America, 2023) di Craig Gillespie
25. *Eeswaran* India, 2021) di Suseenthiran
26. *Ego* (Spagna, 2021) di Alfonso Cortés-Cavanillas
27. *El baño* (Colombia, 2020) di Harold Trompetero
28. *Embrace Again* (Cina, 2021) di Xue Xiaolu
29. *Erēmīta (Anthologies)* (USA/Francia/Argentina/Italia, 2021) film collettivo
30. *Fuori era primavera* (Italia, 2020) di Gabriele Salvatores
31. *Giulia* (Italia, 2021) di Ciro De Caro
32. *Glass Onion* (Stati Uniti d'America, 2022) di Rian Johnson
33. *Grand Theft Hamlet* (Regno Unito, 2024) di Sam Crane e Pinny Grylls
34. *Greetings from Isolation* (Canada, 2020) film collettivo
35. *Help* (Regno Unito, 2021) di Marc Munden
36. *Hold-up* (Francia, 2020) di Pierre Barnérias
37. *Homemade* (Stati Uniti d'America, 2020) film collettivo
38. *Hors du temps* (Francia, 2024) di Olivier Assayas
39. *Host* (Regno Unito, 2020) di Rob Savage
40. *Huwag Kang Lalabas* (Filippine, 2021) di Adolfo Alix Jr.
41. *Il giorno e la notte* (Italia, 2021) di Daniele Vicari
42. *I'm fine (Thanks for asking)* (Stati Uniti d'America, 2021) di Kelley Kali e Angelique Molina
43. *In the Earth* (Stati Uniti d'America, 2021) di Ben Wheatley
44. *In the Same Breath* (Stati Uniti d'America, 2021) di Nanfu Wang

45. *India Lockdown* (India, 2022) di Madhur Bhandarkar
46. *Infiesto* (Spagna, 2023) di Patxi Amezcua
47. *Io resto* (Italia, 2020) di Michele Aiello
48. *iSola* (Italia, 2020) di Elisa Fuksas
49. *Kimi* (Stati Uniti d'America, 2022) di Steven Soderbergh
50. *Kufid* (Italia, 2020) di Elia Moutamid
51. *Le mura di Bergamo* (Italia, 2033) di Stefano Savona
52. *Life Upside Down* (Stati Uniti d'America, 2022) di Cecilia Miniucchi
53. *Livrés chez vous sans contact* (Canada, 2021) di Gaëlle d'Ynglemare
54. *Lockdown* (Regno Unito/Hong Kong, 2022) di Bizhan Tong
55. *Lockdown all'italiana* (Italia, 2020) di Enrico Vanzina
56. *Locked Down* (Regno Unito, 2021) di Doug Liman
57. *Magic Mike: The Last Dance* (Stati Uniti d'America, 2023) di Steven Soderbergh
58. *Malcolm & Marie* (Stati Uniti d'America, 2021) di Sam Levinson
59. *Mid-Century* (Stati Uniti d'America, 2022) di Sonja O'Hara
60. *Mr. Monk's Last Case: A Monk Movie* (Stati Uniti d'America, 2023) di Randy Zisk
61. *Non riattaccare* (Italia, 2023) di Manfredi Lucibello
62. *Ode to the Spring* (Cina, 2022) di Zhou Nan, Zhang Chi, Tian Yusheng, Dong Tue e Rao Xiaozhi
63. *Orca* (Svezia, 2020) di Josephine Bornebusch
64. *Petrov's Flu* (Svizzera/Francia/Russia/Germania, 2021) di Kirill Serebrennikov
65. *Première vague* (Canada, 2020) di Max Dufaud, Reda Lahmouid, Kevin T. Landry and Rémi Fréchette
66. *Prohibido salir* (Perù, 2023) di Sandro Ventura
67. *Quattordici giorni* (Italia, 2021) di Ivan Cotroneo
68. *Recovery* (Stati Uniti d'America, 2021) di Mallory Everton e Stephen Meek
69. *Safer at Home* (Stati Uniti d'America, 2021) di Will Wernick
70. *Shelter Me* (Stati Uniti d'America, 2023) di Jake Weber
71. *Sick* (Stati Uniti d'America, 2022) di John Hyams
72. *Songbird* (Stati Uniti d'America, 2020) di Adam Mason
73. *Sportin' Life* (Italia, 2020) di Abel Ferrara
74. *State a casa* (Italia, 2021) di Roan Johnson
75. *The Bubble* (Stati Uniti d'America, 2020) di Judd Apatow
76. *The Falls* (Taiwan, 2021) di Chung Mong-hong
77. *The First Wave* (Stati Uniti d'America, 2021) di Matthew Heineman
78. *The Harbingers* (Stati Uniti d'America, 2020) di Andy Mitton
79. *The Lockdown Hauntings* (Regno Unito, 2021) di Howard J. Ford
80. *The Narrow Road* (Hong Kong, 2022) di Lam Sum
81. *The Survivalist* (Stati Uniti d'America, 2021) di Jon Keeyes
82. *Tautuktavuk (What We See)* (Canada, 2023) di Carol Kunnuk and Lucy Tulugarjuk
83. *Together* (Regno Unito, 2021) di Steven Daldry e Justin Martin
84. *Who Invited Charlie?* (Stati Uniti d'America, 2021) di Xavier Manrique
85. *With/In* (Stati Uniti d'America, 2021), film collettivo
86. *With/In* (Stati Uniti d'America, 2022), film collettivo

RINGRAZIAMENTI

Il primo, sentito, ringraziamento va alla Tutor Elena Gipponi, che con pazienza infinita, grande competenza e rare qualità umane mi ha accompagnata e guidata in questo percorso, anche nei momenti più turbolenti.

Ringrazio di cuore il Prof. Gianni Canova per aver accolto questo progetto di ricerca, e per la generosità con la quale, da anni, trasmette ai suoi studenti una preziosa eredità di libertà intellettuale e amore per il cinema.

Grazie alla mia famiglia, e a tutti quegli affetti luminosi che mi hanno sostenuta in questo percorso: Betty, Davide, Nicolò, Michele, Antonella D. e Antonella T., Paola, Nicoletta, Mauro, Matilde, Phil, Michela, Massimo, Maria, Monica, Dolores, Agostino, Tiziana, Carla, Enrico, Filomena, Giada, Daniela, Francesca, il piccolo Shiva, e a chi sto sicuramente dimenticando per via della stanchezza.

Grazie a mio padre e a mia nonna, e a Steve. La vostra presenza silenziosa si fa sentire più di mille parole.