

La ricognizione della lotta. Memoria e soggettività nei documentari femministi italiani

The recognition of the struggle. Memory and subjectivity in Italian feminist documentaries

SERENA TODESCO
University College Cork
serena.todesco@gmail.com

RIASSUNTO: Un tempo considerato, insieme a quello francese, come il movimento delle donne più forte d'Europa, oggi il femminismo del nostro Paese vive un momento di grandi trasformazioni e si trova più che mai spinto a interrogarsi su nuove sfide future, anche a fronte di nuovi dispositivi di rappresentazione visiva che tentano di ritracciare queste trasformazioni (Gribaldo & Zapperi, 2012). Questo contributo guarda al modo in cui i documentari contemporanei che tematizzano il femminismo recuperano la dimensione della lotta e della memoria, rivolgendosi sia a un passato ritenuto da molte ancora significativo, sia a un futuro in cui i femminismi sono sempre più parte attiva del dibattito socio-culturale. A tale scopo, il saggio intende esaminare due esempi significativi, *Ragazze, la vita trema* di Paola Sangiovanni (2009) e *Femminismo!* di Paola Columba (2016), per inserirli in una più ampia riflessione sulla valenza del mezzo documentario come strumento di impegno sociale e politico.

Parole chiave: Documentari femministi; Corpo delle donne; Memoria; Soggettività; Paola Sangiovanni; Paola Columba

Abstract: Once considered, together with the French one, as the strongest women's movement in Europe, today Italian feminism is experiencing a moment of great transformations and is more than ever pushed to question itself about new future challenges, as it confronts itself with new forms of visual representation that try to follow these transformations (Gribaldo & Zapperi, 2012). This contribution looks at the way in which contemporary documentaries that thematise feminism retrieve the dimension of struggle and memory, addressing both a past considered by many still significant, and a future in which feminisms are increasingly an active part of the social debate. To this purpose, the essay examines two significant examples, Girls, life trembles by Paola Sangiovanni (2009) and Feminism! by Paola Columba (2016), to insert them in a broader reflection on the value of the documentary medium as an instrument of social and political commitment.

Keywords: Feminist documentaries; Female body; Memory; Subjectivity; Paola Sangiovanni; Paola Columba

Recibido: 26 agosto 2021 / aceptado: 21 septiembre 2021 / publicado: 20 febrero 2022

Femminismo è vivere la propria libertà
trasformando il mondo
(Bianca Pomeranzi, *Femminismo!*)

Dedicato a due scrittrici legate da un complesso sodalizio di affetto, attrazione fisica e amicizia, nonché capaci di condividere una tensione progettuale e creativa, il film di Chanya Button *Vita e Virginia* (2018) contiene varie scene emblematiche che rimandano all'effetto cruciale delle alleanze femminili quando irrompono nelle vite delle donne. Una di queste riguarda un paio di occhiali tondi fumé: si tratta di un semplice e apparentemente banale dono di Vita Sackville-West (1892-1962) a Virginia Woolf (1882-1941), durante una passeggiata in una serra di fiori e piante. L'incontro segue una serie di lettere in cui Vita (Gemma Arterton) cerca di incontrare Virginia (Elizabeth Debicki) fuori dalla sfera di influenza del protettivo marito di quest'ultima, Leonard. Nel film, il gesto del dono viene descritto da Vita come un "peace offering", ovvero una "offerta di pace" (Button, 2018, 00:30:26), e corrisponde a un gesto creativo dedicato a Virginia, perché quest'ultima ha ispirato a Vita la scrittura del romanzo *Seducers in Ecuador* (1924), dove il protagonista indossa regolarmente occhiali di colori diversi.

Nella ricostruzione di Button, il dono degli occhiali è accompagnato da un avvicinamento del suo corpo a quello dell'altra, con un modo di fare apertamente seducente e provocatorio. Dal punto di vista della narrazione filmica, questo piccolo regalo avvia la storia di un'amicizia intrisa di parole, gesti amorevoli e gelosie, partenze e fughe dell'una da o verso l'altra, sino al climax della pubblicazione di *Orlando* (1928), dove Woolf racchiude e condensa la "sua" Vita, sublimando lo sguardo dell'amica sul mondo grazie a un personaggio capace di mutare sesso nei secoli e di svincolare la rigidità dei generi¹. In un film dove il racconto di due soggettività *in progress* racchiude già in sé una serie di rimandi alla galassia dei femminismi, il piccolo aneddoto segna così allegoricamente il passaggio verso una visione *altra* della realtà in cui agiscono le donne come Woolf e Sackville West, vissute in una società ancora intrisa del rigido conservatorismo vittoriano. Il dono di un oggetto che serve a *vedere* il mondo sotto un'altra luce si associa al rapporto medesimo che

¹ Il rovesciamento di una sottile ma pervasiva logica di possesso insita nel rapporto amoroso avviene proprio con lo svolgimento della scrittura di questo ibrido romanzo-biografia finzionale, dove l'amicizia con Vita diventa propulsiva di arte, senza però fagocitare egoisticamente l'oggetto dell'ispirazione letteraria. In altre parole, secondo la prospettiva narrata dal film, il contatto e la relazione con Vita hanno sprigionato un reciproco riconoscimento tra le due donne, un legame/non-legame che, pur nascendo nel desiderio fisico ed emotivo, lascia intatta la loro affezione spingendosi oltre il desiderio stesso. Insita nella creazione letteraria vi è allora la nascita di un'alleanza, di una visione verso un orizzonte comune che incoraggia le protagoniste a condividere due esperienze distinte di femminilità, entrambe posizionate fuori dagli schemi patriarcali.

contraddistinse le due scrittrici e segnò la vita di Woolf negli anni a seguire². Gli occhiali, passati quasi per gioco da una donna all'altra, si prestano a diventare una metafora dell'azione concreta insita in tutto ciò che i femminismi del Novecento continuano da decenni a investigare e rinegoziare: il linguaggio delle parole e dei corpi, la sessualità sganciata dalla normatività eterosessuale e patriarcale, i rapporti di vicinanza e di complicità con altre donne, la consapevolezza e l'urgenza di ricostituire una memoria e una genealogia femminili. L'atto estetico del "vedere" (al quale si associano le protagoniste della diegesi, così come la regista che le mette in scena) si intreccia e si fonde così con il gesto politico del "mostrare": l'amicizia tra le due protagoniste è anche una possibilità esclusiva di acquisire la visione condivisa di un mondo filtrato dal *proprio* desiderio – il solo gesto di vedere sostituisce quello di essere viste da occhi maschili –, desiderio che, a sua volta, dona corpo e significato a un modo del tutto inusitato di comunicare con l'altra. Entrambe si fanno portatrici di una narrazione nuova, in cui ciascuna è protagonista libera e, al tempo stesso, in relazione complice con una soggettività alleata.

Ho scelto di aprire questa mia riflessione sui documentari italiani dedicati al femminismo con gli occhiali di *Vita e Virginia* perché, nonostante la differenza palese tra il *biopic* mimetico e la narrazione "di realtà", la doppia azione di "mostrare e narrare" si svela capace di portare, letteralmente e metaforicamente, uno sguardo nuovo sulle relazioni politiche e sentimentali tra donne. Tale capacità viene storicamente attribuita al femminismo come insieme di azioni e movimenti stratificati, volti a rifondare non solo il carattere socio-politico della presenza delle donne negli spazi pubblici, ma anche il loro portato privato e simbolico trasformato autonomamente in risorsa per un'acquisizione di soggettività che deriva dalla ricerca di un'identità collettiva. Riflettendo sulla fusione e la differenziazione nei gruppi delle donne del femminismo degli anni Settanta, affermava Maria Grazia Minetti nel 1982 che "ciò che soprattutto contava all'inizio era lo stare insieme, l'appartenenza al collettivo, o al piccolo gruppo, o al 'movimento'. Era parlare insieme, trovarsi e ritrovarsi: essere; esistere" (Minetti, 1982, p. 24).

Nonostante una distanza di quasi cinque decenni, ritengo che le immagini di quegli anni abbiano dato vita a una sorta di "memoria prostetica" del femminismo. Il concetto è mutuato da Alison Landsberg in relazione al cinema e ai media di massa e designa l'abilità molteplice di creare cornici sociali condivise (Landsberg, 2004, p. 8), nonché di sollecitare e rendere più sofisticata la relazione tra memorie ed esperienze, riuscendo a sfidare la logica essenzialista di numerose identità collettive, così che anche gli eventi non personalmente vissuti diventano materia di elaborazione psichica, alterando il territorio delle conoscenze dirette di chi guarda (Landsberg, 2004, pp. 9-19). La memoria del femminismo italiano si concretizza e si riversa

² Una conferma decisiva sarà, infatti, la pubblicazione del saggio narrativo *Una stanza tutta per sé* (1928), coevo all'uscita e al successo di *Orlando*, e autentico testo fondativo per i femminismi del Novecento. Al centro di *Una stanza* vi è il pellegrinaggio immaginato della protagonista/narratrice – alter ego di Woolf stessa – affannata da una serie di ricerche bibliografiche sul tema "le donne e il romanzo", e impegnata a girovagare tra le mura e i parchi di Oxbridge. La lunga riflessione, attraversata da diversi momenti di arguta ironia, guarda in maniera innovativa ai molteplici rapporti di sapere e potere, già rimessi in questione dal femminismo del suffragismo e dell'emancipazione, di cui Woolf fu testimone diretta nei primi anni del ventesimo secolo. Inoltre, in questo suo testo così significativo per il passaggio del femminismo nel Novecento (quanto meno di area occidentale), la scrittrice inglese esprime la crescente necessità di esplorare le relazioni e le alleanze femminili, inserendole in un discorso più articolato che descrive l'omissione della presenza delle donne dalla storia umana, così come l'urgenza di un nuovo protagonismo femminile, libero e aperto alla ricerca di strade alternative alle tradizioni espressive e ontologiche del *logos* patriarcale.

visivamente nei fotogrammi sgranati dei cortei di sole donne nelle strade e nelle piazze italiane degli anni Settanta (in bianco e nero, ma possiamo immaginarci i colori dei vestiti e degli striscioni), o ancora emerge dai frammenti di riunioni di collettivi o episodi di occupazione che oggi affollano YouTube; per reperire filmati d'epoca basta digitare date di manifestazioni femministe particolarmente memorabili (come quella che vide ventimila donne riunirsi a Campo de' Fiori, a Roma, l'8 marzo 1972). Accanto al lavoro prezioso degli archivi dedicati³, queste immagini costituiscono una fonte di ispirazione anche per documentari contemporanei ad opera di registe che hanno rinegoziato una propria memoria personale del femminismo, risalendo alla generazione delle proprie madri, allo scopo di imprimere sulla pellicola i contenuti, le parole e le voci di quell'epoca, per poi restituirne la narrazione.

È questo, per esempio, il caso di Alina Marazzi (Milano, 1964), le cui opere si collocano tra soggettività, scrittura affettiva e realismo documentario (Costa, 2007, p. 9) per formare un mosaico di genealogie femminili e femministe, particolarmente attente all'intreccio tra storie pubbliche e vicende private (Gamberi, 2013, pp. 159-167). Il suo fortunato *Vogliamo anche le rose* (2007) riconfigura la complessa e stratificata storia dei movimenti femministi degli anni Sessanta e Settanta attraverso i diari privati di tre giovani donne romane, Anita (1967), Teresa (1975) e Valentina (1979). Recuperati dall'Archivio Diaristico di Pieve Santo Stefano, i testi sono stati rielaborati dalla scrittrice Silvia Ballestra e montati creativamente insieme a filmati d'archivio, foto d'epoca, fotoromanzi, filmati tratti da Teche Rai e altre cineteche, filmini in Super8 e sperimentali. Le narrazioni, trasmesse dalla voce fuori campo di tre attrici che leggono brani dai diari (Anita Caprioli, Teresa Saponangelo e Valentina Carnelutti), restituiscono le conquiste, i desideri di cambiamento, i dubbi e i ripensamenti di una generazione di donne italiane, sollecitate dal femminismo e dalla conseguente fusione tra pubblico e privato. L'identità reale delle autrici dei diari non viene rivelata nel film, ma vengono utilizzati i nomi propri delle attrici, per coinvolgerle in quanto interpreti e per conferire maggiore soggettività al racconto (Marazzi, 2008, p. 17). I temi toccati sono molteplici: l'oppressione familiare con le sue rigide regole e la divisione tra libertà maschili e divieti femminili; i cambiamenti nei ruoli e nei rapporti affettivi tra uomini e donne; il corpo e il piacere sessuale; il diritto di famiglia e le sue incrostazioni storiche basate sulla subalternità femminile (basti pensare a dogmi legislativi come la potestà maritale, il matrimonio riparatore o il delitto d'onore, eliminati dai nostri codici solo tra gli anni Settanta e Ottanta); la maternità, desiderata, temuta e spesso subita; il dramma dell'aborto e le questioni legate alla liberalizzazione degli anticoncezionali; i primi incontri con la politica delle donne e il collettivismo dei gruppi femministi più rappresentativi, come quello della Casa delle donne di Roma. Su tutte le tematiche domina il desiderio profondo di rivalorizzare, attraverso l'unione tra la scrittura e la forza evocativa delle immagini, un pensiero femminista dell'esperienza, teso a sovvertire forme di diseguaglianza trasversale, sperimentata tanto in famiglia, quanto nella vita sociale e pubblica. Anche grazie al suo sapiente collage di immagini e musiche accompagnate dai brani dei diari, il documentario di Marazzi rappresenta forse l'esempio più noto di una tendenza diffusasi soprattutto nell'ultima metà degli anni 2010, quando in Italia emergono diversi progetti artistici che riarticolano, proprio attraverso la forma del documentario, la memoria del femminismo, servendosi spesso di ricerche di archivio e di prospettive testimoniali.

³ Ad esempio, il centro "Archivia" alla Casa Internazionale delle Donne di Roma.

Nell'introduzione a un importante numero monografico di *Studies in Documentary Film* le curatrici Anita Angelone e Clarissa Clò affermano che il documentario italiano contemporaneo rappresenta sempre più un contro-discorso di denuncia e attenzione sociale che irradia il proprio effetto sulla scelta dei temi e dei contenuti, influenzando anche una trasformazione delle estetiche di rappresentazione (Angelone & Clò, 2011, p. 84-85). Nel contesto di una rielaborazione contemporanea del femminismo, possiamo certamente riprendere l'idea delle studiose rispetto a un documentario dove "il poetico è il politico" (Angelone & Clò, 2011, p. 85), ovvero rimandare a una forma filmica che riporta alla luce una forma di memoria condivisa indirizzata alle nuove generazioni di donne. Come osservato da diverse studiose, la moltitudine di film diretti da donne che tematizzano il femminismo non va ricondotta a una forma di velata nostalgia, ma attribuita alla ricerca complessa di un'eredità inter-generazionale frammentata. Ad esempio, in un saggio sui documentari contemporanei diretti da donne in Italia, Susanna Scarparo e Bernadette Luciano affermano che proprio questa forma narrativa viene frequentemente scelta dalle cineaste a causa di una relativa chiusura da parte dell'industria cinematografica italiana, dove ancora domina un chiaro assetto patriarcale e una marginalizzazione delle professioniste del settore (Scarparo & Luciano, 2010, p. 488). Se, come spiega anche Alison Butler (2002, pp. 57-60), le registe coeve al femminismo degli anni Settanta esprimevano, con le proprie opere, una intenzionale posizione di differenza (differenti rispetto all'industria *mainstream*, ma anche e soprattutto in prospettiva sessuale e di genere), si può altrettanto affermare che diverse cineaste contemporanee recuperano immagini e storie del femminismo per interrogare sé stesse e ribadire la propria soggettivazione "altra". L'auto-riflessività va di pari passo con il desiderio di narrare storie che facciano da ponte tra il passato e il futuro dei femminismi: ci si pone dunque non solo in rapporto a un passato in bianco e nero, ma anche a un presente multifocale, quanto mai esposto alle medesime problematiche di discriminazione e oggettivazione per le quali si lottava negli anni Settanta. Inoltre, che si tratti della regista stessa o delle protagoniste dei documentari, l'atto di raccontare e guardare sé stesse mentre si porta il proprio sguardo sulle altre permette una forma di autocoscienza che ritaglia l'esperienza di ciascuna senza che la presa di parola individuale escluda le altre. Nel documentario si innesta dunque un racconto dove l'intreccio di individualità e relazione, così come di pubblico e privato, favoriscono una sorta di "io sociale" condivisibile (Bertozi, 2018, pp. 26-27).

Già almeno sin dalla fine degli anni Sessanta, in Italia la pratica femminista dell'autocoscienza si riflette in una più generale svolta autobiografica nel documentario (Busetta, 2018, pp. 87-88), esplicitata riproponendo il gesto del parlare di sé come materiale visuale politico da condividere e da elaborare a partire dalle singole differenze. Tali riflessioni trovano conferma in quanto affermato, nel 1975, da Annabella Miscuglio, scrittrice, regista e co-fondatrice del Filmstudio 70 a Roma (insieme ad Amerigo Sbardella e Paolo Castaldini),

nonché autrice di documentari storici come il censurato (e mai andato in onda) *A.A.A. Offresi*, dedicato alla giornata di una prostituta⁴:

L'approfondimento del femminismo mi ha portata a cercare me stessa, guardare in me stessa mi ha allontanata dall'attivismo politico e mi ha mostrato il dualismo del mondo del pensiero, i suoi meccanismi e i suoi limiti. Non posso più credere alla rivoluzione che non abbia come premessa una profonda rivoluzione interiore (Miscuglio, 1975, p. 142).

La riappropriazione di memoria permessa dal documentario riorienta lo sguardo contemporaneo su un fenomeno quanto mai attuale, mai perfettamente racchiudibile in una data epoca. In questo contesto, il proposito di dare spazio a una dimensione collettiva del racconto (comune ad altre tipologie di costruzione narrativa) si intreccia alla necessità di soggettivare lo sguardo ripercorrendo precise dimensioni di vita individuale, aprendo peraltro la strada a una valorizzazione di pratiche contrarie alla cinematografia *mainstream*, come i filmati amatoriali, i reperti d'archivio o il *found footage* (Busetta, 2018, p. 87). Diventa allora interessante analizzare la vocazione storico-memoriale, così come le strategie estetiche e narrative di alcuni documentari contemporanei, alla luce di una loro auspicabile capacità di riattualizzare l'universo dei femminismi storici in rapporto a quelli contemporanei, a partire da una scrittura soggettiva del passato. In che modo lo sguardo del documentario femminista contemporaneo narra la memoria di donne che, come scriveva Minetti, impararono a “parlare insieme”? E secondo quali strategie filmiche la singolarità del passato – un passato spesso filmato e ricostruito da donne di generazioni successive che raccolgono l'eredità delle loro “matri” simboliche – dialoga con la visione odierna dei femminismi e con il dibattito politico ad essa legato?

Nelle prossime sezioni il tema della rielaborazione delle memorie delle lotte femminili verrà esaminato a partire da due esempi di documentari che tematizzano il femminismo italiano degli anni Settanta, proiettando anche una riflessione sulla contemporaneità della condizione femminile in Italia: *Ragazze, la vita trema* (2009) di Paola Sangiovanni, e *Femminismo!* (2016) di Paola Columba. Tesi a storicizzare e contestualizzare l'importanza di eventi che ancora subiscono una semplificazione all'interno del dibattito pubblico, questi documentari si presentano strutturati come collage testimoniali, dove le interviste si alternano a immagini d'epoca o d'archivio. Le protagoniste dei racconti vestono in maniera polivalente i ruoli di registe, sceneggiatrici e/o intervistatrici, oltre che intervistate. In questa sede, verrà presa in considerazione la gamma di dinamiche narrative presenti in ciascun documentario, insieme ad alcune strategie tecniche funzionali a ogni racconto. In entrambi gli esempi considerati, le dichiarazioni e i ricordi personali delle donne offrono una panoramica stratificata di esperienze, fornendo così, tra le altre cose, anche una prospettiva anticononica

⁴ Insieme a Rony Daopoulo, Miscuglio organizza a Roma una pionieristica rassegna internazionale di cinema delle donne, *Kinomata: La donna con la macchina da presa*, dove si tengono proiezioni, dibattiti e tavole rotonde con registe, critiche e studiose di cinema italiane e internazionali. L'evento segna l'ingresso, in Italia, della teoria femminista sul cinema di matrice anglosassone. Successivamente, nel 1979, Miscuglio sarà nella troupe autoriale di quello che forse oggi è ancora il documentario più visto nella storia della RAI, ovvero *Processo per stupro*, trasmesso in seconda serata su Rai2. Il documentario mostra il processo al Tribunale di Latina in cui l'avvocata Tina Lagostena Bassi difende Fiorella, vittima di uno stupro di gruppo ad opera di quattro uomini, e riesce a svelare la doppia violenza alla quale le donne vengono esposte, in quanto vittime di stupro e poi di dubbi e accuse oblique da parte delle istituzioni che dovrebbero salvaguardare ogni cittadino e cittadina (Licciardello, 2016, pp. 89-92).

sul cinema documentario italiano al femminile, solitamente escluso dai principali studi specialistici, ma non per questo meno rilevante ai fini di una riflessione complessiva. L'espressività visiva delle diverse narratrici-protagoniste, siano esse davanti o dietro la macchina da presa, rimanda apertamente a una pratica di attenzione verso momenti significativi della storia delle donne in Italia: interrogarsi su casi specifici significa così sollevare la questione di una rinnovata visibilità dei corpi, delle voci e delle storie individuali, a partire dal rapporto fecondo tra gli sguardi dei documentari e le singole prospettive femministe.

RAGAZZE, LA VITA TREMA (2009): DAL “PARTIRE DA SÉ” DEL CORPO AL DIALOGO DELL'ESPERIENZA

Il corpo è nostro, riappropriamocene.
(Alessandra Vanzi, *Ragazze, la vita trema*)

Uscito nel 2009, il racconto in soggettiva di *Ragazze, la vita trema* è stato presentato in prima visione al Festival del Cinema di Venezia, nella sezione Giornate degli Autori, e promosso in occasione di vari altri festival in Italia e all'estero⁵. L'intento memoriale appare primario, tanto da imporre una certa cautela nel definire *Ragazze, la vita trema* un documentario meramente “femminista”. Come ha riassunto efficacemente la stessa regista, “non è un film soltanto sulle donne, è un film sul periodo storico, che spero interessi sia le donne, ma soprattutto gli uomini [...] quel passato ha un continuo dialogo con il nostro presente” (Scarparo & Luciano, 2013b, 01:43-01:50). Si può piuttosto affermare che le pratiche del femminismo attraversate e incarnate dalle quattro protagoniste entrino a pieno titolo in un itinerario storico italiano solitamente trascurato dalle storiografie ufficiali. Inoltre, per Sangiovanni i racconti delle donne sono particolarmente interessanti e funzionali a una poetica di intreccio tra passato e presente, perché capaci di offrirsi “in modo piano, intimo, senza retorica, non facendo questa operazione di messa fuori di sé, della propria storia, dei propri racconti, del proprio essere” (Scarparo & Luciano, 2013b, 11:38-11:53). In questo senso, le interviste diventano esse stesse momenti di scambio paritario e affettivo, talvolta difficile e doloroso, e richiamano potentemente quel “parlare di sé” dei gruppi di autocoscienza che tanto hanno rivoluzionato i rapporti tra le donne, così come quelli tra donne e uomini.

Significativamente, il documentario si apre con un intenso e tenero dialogo tra le voci fuori campo di una madre che parla con una figlia bambina, mentre l'immagine resta sfocata, illuminata da un colore bianco dominante e da sagome indistinte:

- Mamma, ma quando si muore dove si va?
- Si va in paradiso.
- Ma allora non si muore mai?
- Mai, mai.
- Ma me lo giuri, giuri, giuri, giuri?
- Te lo giuro, giuro, giuro, giuro.
- Questi sono i tuoi capelli?

⁵ Si tratta della seconda opera della regista romana Paola Sangiovanni (Roma, 1965), il cui debutto autoriale era avvenuto con *Staffette* (2006), strutturato sempre a partire dalle testimonianze di quattro vite femminili che raccontano la Resistenza partigiana in Piemonte.

- Sì, questi sono i miei capelli.
- Questo è un tuo occhio?
- Questo è il mio occhio.
- Questo è un naso?
- Sì, questo è il mio naso.
- E questa è la tua bocca? Questo è un collo?
- Sì, questo è il mio collo, e questo è il tuo (*ridono*) (Sangiovanni, 2009, 00:22-01:03)

Questa apertura, insieme intima e ludica, dove la figlia *nomina* il corpo materno chiedendo immediata conferma, restituisce la misura di un discorso che intende valorizzare l'origine sessuata di un interrogarsi femminista sul sé e sul mondo. In questo modo, la narrazione autoriale di Sangiovanni traccia sin dall'inizio un solco preciso per una differenza femminile che ridisegna la dimensione della maternità sotto forma di dialogo sulle esperienze condivisibili tra generazioni. Utilizzo questo termine non soltanto per indicare gruppi sociali di diverse età posti in dialogo reciproco, ma nel senso più semanticamente ampio di pratiche che *generano*. La madre e la figlia, in chiaro rapporto generativo per il legame biologico, rimandano a una dimensione più articolata in cui il racconto storico del sé, del proprio corpo e dei segni che lo definiscono – e dunque anche lo stesso racconto dei femminismi individuali vissuti da ciascuna – si motiva a partire dalla sollecitazione dell'Altra, che riconosce il corpo materno e può sovrapporlo al proprio. In questo senso, è importante capire l'importanza inter-generazionale del progetto di Sangiovanni, lei stessa proveniente da una generazione più giovane alla ricerca di racconti soggettivi sul femminismo storico. La narrazione che segue è idealmente destinata a ragazze (e ragazzi) di oggi, proprio per questa prospettiva di generatività della memoria condivisa: come la bambina sconosciuta e sfocata, anche chi guarda il racconto delle protagoniste potrà ripercorrere una mappa di corpi e di esperienze passate, tramutati in autentici veicoli culturali per ripensare il proprio tempo.

Sorretto dal montaggio di interviste, filmati di famiglia e di repertorio, *Ragazze, la vita trema* è animato dalle voci e dai volti di quattro “ex-ragazze” degli anni Settanta, provenienti da regioni e ambienti socio-culturali diversi, tutte divenute importanti esponenti del femminismo italiano: l'attrice e regista teatrale Alessandra Vanzi, la storica militante del Partito Radicale Liliana Ingargiola, e le giornaliste e attiviste Maria Paola Fiorensoli e Marina Pivetta, entrambe autrici di innumerevoli articoli, saggi e iniziative, come la rivista *Il Paese delle donne online* (nata da una redazione al femminile autogestita interna a *Paese Sera*). Legate a un periodo identificabile grosso modo con gli anni 1966-1976, le narrazioni autobiografiche toccano una gamma di temi, non risparmiando cenni a questioni particolarmente scottanti, come il dolore dell'aborto, la violenza sessuale o la paura nei confronti del terrorismo degli anni di piombo (passaggio cruciale che deluse definitivamente le aspettative di cambiamento molti e molte giovani del Sessantotto). Nel montaggio, le quattro storie individuali si alternano vicendevolmente, ottenendo così un effetto di polifonia della narrazione. Le intervistate guardano spesso direttamente verso l'obiettivo, anche se talvolta vengono mostrate intente a fare altro, mentre il racconto delle loro voci fuori campo si accompagna a immagini di repertorio: ad esempio, la voce di Alessandra apre il racconto del film mentre la donna viene ripresa di profilo, impegnata a guidare e a fumare una sigaretta; altre volte, come nel caso del passaggio finale dedicato al terrorismo, le voci di Marina e Alessandra assumono una posizione primaria nel commentare le immagini del Ponte Sisto, a Roma, nel giorno dell'uccisione di Giorgiana Masi. Non più guidato da una voce unica, “dall'alto”, questo tipo di approccio documentario trasmette ancora di più l'idea di una

confessione intima e non preparata, con un utilizzo emotivo delle voci che sposta il piano dello sguardo filmico in totale soggettiva, creando un effetto dialogico con la spettatrice o lo spettatore.

Il momento cruciale del Sessantotto e la conseguente rivolta contro l'oppressione familiare costituiscono il punto di avvio per le quattro protagoniste, che attraversano le fasi del neofemminismo degli anni Settanta per poi arrivare al "femminismo diffuso" (Calabrò & Grasso, 2004, pp. 75-83): prima di quell'anno fatidico, afferma Maria Paola, il tema della violenza contro le donne non era mai stato considerato, eppure "la società di quel tempo [era] così violenta, così falsa, così greve, e però in qualche modo così scoperta" (Sangiovanni, 2009, 04:42-04:51). La violenza qui evocata si rifletteva in una serie di costrizioni e oppressioni nei rapporti personali e familiari. E se Marina evoca come in casa sua gli stereotipi di genere fossero totalmente rovesciati ancora prima del Sessantotto, con un papà che guadagnava poco e si occupava a tempo pieno dei figli mentre la mamma lavorava come insegnante, Liliana ricorda invece con amarezza la sua fuga da casa, a diciannove anni, compiuta per allontanarsi da una madre anaffettiva, ossessionata dalla pulizia della casa e dedita solo a opprimere la figlia con divieti e silenzi: "Vivo questi miei primi anni di vita, vent'anni, come in un tunnel buio, senza possibilità di luce e di respirare, di aria. Mia madre non aveva nessun rapporto con me, nessun rapporto di vicinanza" (Sangiovanni, 2009, 08:17-08:55). I primi minuti di interviste anticipano i titoli di testa, accompagnati dalla canzone *Ma che freddo fa* di Nada e dalle immagini in bianco e nero di cortei di ragazzi e ragazze, intenti a scappare da cariche di poliziotti, ad abbracciarsi o a gridare slogan. In questo modo, la tessitura del racconto inserisce il frammento di archivio della "Grande Storia" (le piazze, le strade, gli eventi collettivi) nella più rilevante cornice privata dei racconti confessionali, rovesciando così la tradizionale gerarchia del racconto storico. Questa strategia pervade l'intero documentario e rende la misura dello spostamento ontologico operato dal femminismo italiano, sulla scia di altri femminismi (quello francese o quello americano, soprattutto): mentre la cultura patriarcale cercava di compartimentalizzare le vite private dalla sfera pubblica, le donne italiane partivano *da sé*, avendo compreso che la lotta politica per le rivendicazioni toccava la *totalità* delle relazioni.

Anche sul piano tecnico, le scelte di Sangiovanni confermano la centralità dei racconti autobiografici, da cui si irradiano gli altri elementi utilizzati e adattati nel collage d'insieme del documentario: le immagini di repertorio innestate sono a volte montate come se fossero film di narrazione. La regista ha incluso filmati privati in Super8, materiali dell'archivio dei film di famiglia Home Movies di Bologna, insieme a sequenze di reportage e film vari d'epoca (ad esempio immagini dai documentari di Antonello Branca o dell'Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico). Questi frammenti, spesso muti, sono stati successivamente risonorizzati con un accompagnamento musicale scelto ad hoc, accentuando così una dimensione di *storytelling* creativo ricorrendo alla reinvenzione del suono (Scarparo & Luciano, 2013b, 03:15-03:36). Laddove invece il sonoro originale è stato preservato, questo è servito a sottolineare i passaggi testimoniali di ciascuna intervistata. Un esempio dell'uso di filmati muti e risonorizzati è il montaggio che accompagna le parole di Liliana sulla rigidità della sua educazione rispetto al sesso, visto come un tabù da evitare a ogni costo: "Andare alle feste non si poteva perché lì i fantasmi dell'aggressione, dei rapporti sessuali precoci, era assolutamente presente" (Sangiovanni, 2009, 10:10-10:19). Il filmato amatoriale che segue mostra giovani ragazze e ragazzi che chiacchierano, sorridono, si abbracciano timidamente o scherzosamente sui divani durante qualche festa in casa. Le

atmosfera mostrate trasmettono un'idea di ingenuità e spensieratezza, accanto alla tensione sottostante attribuibile a una generazione ancora legata ai valori patriarcali della famiglia, nonché educata ad avere paura del sesso. Tuttavia, un eventuale rischio di effetto-nostalgia viene evitato proprio perché il punto di vista narrativo resta quello di Liliana: poiché la costruzione della sua identità di donna e di femminista nasce, come per tante altre sue compagne di percorso, dalla tensione del conflitto con una madre conservatrice e oppressiva, le sue parole e la tensione che le accompagna fanno eco a queste immagini, aiutando a contestualizzare la sua microstoria in modo più ampio.

Il corpo è un tema particolarmente significativo per l'intera narrazione di *Ragazze, la vita trema*. L'idea di una corporeità femminile da irreggimentare si manifesta visivamente da scene di quotidianità commentate dalle protagoniste-narratrici: le foto di famiglia e gli spezzoni di repertorio mostrano, per esempio, classi elementari di bambine in grembiuli rigidi, o ragazze chiuse in vestiti accollati, tacchi alti e sorrisi visibilmente forzati. “E poi c'era la tragedia del vestiario. A noi ci vestivano come gli adulti. Ci educavano con un controllo del corpo, non c'era la possibilità di essere spontanei mai [...] Era sempre un pensare al tuo corpo in modo molto ossessivo, io direi. Tu non ti dimentichi del tuo corpo mai” (Sangiovanni, 2009, 13:47-14:28). Il corpo è anche al centro del trauma dello stupro vissuto da Alessandra a undici anni, raccontato con un leggero tremito nella voce: “fatto traumatico...Sono stata violentata e quindi...Non ci ho capito più niente per un altro po' di anni [...] Ecco io su questo non ho mai risolto il problema della memoria, come se non si trattasse di me stessa [...] Questa cosa ovviamente a me mi ha reso in qualche maniera schizofrenica. Però non l'ho detto. Questa è una cosa che riesco a dire adesso” (Sangiovanni, 2009, 15:39-18:56). La sensazione di “uscire dal proprio corpo” compare molto spesso nei resoconti di stupro. Grazie anche a uno stile discreto di ripresa, con alcuni fugaci primi piani sul volto di Alessandra, questa confessione si restituisce in modo brutale e scarno, e risemantizza lo sguardo spettatore sulla violenza dell'epoca, a partire dalla potenza della parola parlata e rimemorata. Il “partire da sé” del femminismo degli anni Settanta, ripreso intensamente dalla filosofia italiana della differenza (Muraro, 1996, pp. 5-12), si associa qui in maniera potente e concreta a quello che Sangiovanni stessa ha definito uno “sguardo spostato sulla storia” (Scarparo & Luciano, 2013a, p. 114), la capacità di raccontare una presa di consapevolezza che, come accertato da *Ragazze, la vita trema*, si verifica non solo a partire dal trauma, ma anche da una corporeità articolata che cerca (e trova) la propria voce. Una volta incontrato il femminismo, Alessandra racconta successivamente di aver voluto compiere un'indagine sulla natura e la presenza femminili portando il proprio corpo dentro il teatro (nel 1984 sarà tra i fondatori della compagnia d'avanguardia “La gaia scienza”, insieme a Giorgio Barberio Corsetti e Marco Solari). Si intuisce allora la qualità terapeutica dell'incontro con le altre (per esempio quando accenna alla sua esperienza nei gruppi di autocoscienza), e il ruolo centrale dell'intreccio tra un'elaborazione personale del trauma fisico e psicologico e un percorso di creatività e di politica nel femminismo.

Incorniciata da immagini di manifestazioni e riunioni studentesche dove il sonoro originale è stato parzialmente conservato (con grida o rumore di banchi spostati), Marina – sempre ripresa di tre quarti, il sorriso al centro dell'obiettivo – afferma a un certo punto che “quello che mi piaceva era l'idea di poter essere una protagonista della storia” (Sangiovanni, 2009, 25:47-25:50), mentre evoca le manifestazioni contro la guerra in Vietnam o per temi sociali che si affacciavano nel biennio 1968-1969, come la sicurezza sul lavoro o la garanzia di una casa. La sua attività successiva come redattrice e conduttrice di trasmissioni

radiofoniche a tema femminista in “Radio Città Futura” (di cui vengono inclusi alcuni frammenti originali), ribadisce il tentativo di pervadere con l’autocoscienza ogni spazio della vita delle donne. D’altra parte, la discriminazione basata sul sesso all’interno dei gruppi studenteschi fa comprendere alle protagoniste la subalternità femminile trasversale al movimento, come evoca Maria Paola:

L’immagine è di un’aula nella quale un gruppo di ragazze inferocite perché non si riesce a parlare in aula magna, non si riesce a farsi ascoltare [...] Ci chiudiamo dentro quest’aula e ci riuniamo lì dentro. Più che pianti non abbiamo fatto, nel senso che ci siamo proprio sfogate, una rabbia terrificante (Sangiovanni, 2009, 30:54-31:30).

La presa di coscienza femminista (musicalmente marcata dal brano *È festa* dei PFM), irrompe in una cascata di immagini, anche a colori, dove girotondi e cortei di donne staccano velocemente sui visi attoniti dei passanti o dei poliziotti in tenuta antisommossa, con un montaggio che evidenzia la velocità e la gioia dei corpi femminili rispetto a quanto le circonda. La riflessione sul corpo ritorna poi nelle parole di Liliana, quando racconta di una partecipazione attiva alla politica come qualcosa che pervadeva il campo del privato e delle relazioni intime. Entrata nel Partito Radicale, Liliana inizia a partecipare alle riunioni per la Lega Italiana Divorzio e ricorda la presenza di collettivi di autocoscienza, opposti all’attivismo dei partiti che ancora faticavano a riconoscere le donne come nuovi soggetti della politica:

Era come se avessi un anno e contemporaneamente i miei ventuno anni [...] La sessualità era qualcosa senz’altro dirompente in questo perché era vissuta fino ad allora funzionale alla riproduzione, funzionale a un piacere maschile assolutamente non rispettoso dei tempi del piacere femminile, era tutto quello che si voleva ridefinire (Sangiovanni, 2009, 33:52-35:01).

In un crescendo di ricordi, tutte sottolineano la necessità di intrecciare spontaneamente le sfere private e pubbliche del quotidiano, proprio attraverso la parola acquisita e rivendicata delle donne contro una società falsamente neutra, come afferma Maria Paola: “Cominciavi a capire che c’erano delle cose che ti appartenevano non soltanto perché eri immersa in questa società, ma perché eri nata donna [...] Non ci sarebbe stato un movimento femminista se non fossimo vissute male” (Sangiovanni, 2009, 39:49-40:26).

Intrecciando il discorso sul corpo alle riflessioni sulla politica delle donne, le protagoniste raccontano dei passaggi simbolici significativi, come ad esempio il fatto di indossare i jeans e l’eskimo all’università, come afferma Maria Paola “era un cartello, una dichiarazione di intenti, insomma, e sfidavi quello sguardo. È stata una delle prime cose coraggiose della mia vita” (Sangiovanni, 2009, 21:25-21:35). Non è un caso che il brano strumentale di Giorgio Giampà, curatore della colonna sonora che accompagna numerose immagini di gioiosa rivolta femminista (con strade e aule universitarie colme di ragazze che ridono, parlano, corrono o si abbracciano), sia intitolato “Largo all’eros alato”. Il titolo del brano è un omaggio alla omonima lettera indirizzata alla “gioventù lavoratrice” dalla politica e militante comunista Alessandra Kollontaj nel 1923, per affermare il campo concettuale dell’amore e del sesso come dimensione politica. In questo contesto, ritengo che lo slogan femminista “il personale è politico” che sottende alle storie di *Ragazze, la vita trema* riesca ad amplificare la complessità della proposta di Kollontaj nel rilanciare l’esperienza della corporeità politica e delle relazioni tra donne. L’apparente statuto secondario del brano musicale diventa in realtà un dispositivo centrale la cui ripetitività ossessiva ribadisce il messaggio delle testimonianze

individuali. Tutto questo rientra nell'estetica di Sangiovanni: il suo lavoro di ibridazione continua delle immagini segna la temporalità circolare di un femminismo in cui è emersa potentemente la necessità, per le italiane degli anni Sessanta e Settanta, di rifondare una nuova economia degli affetti non più basata sulla prevaricazione e sulla violenza, bensì ridisegnata a partire da nuovi linguaggi e da relazioni di differenza complementare. Grazie al documentario, il corpo delle protagoniste torna sui luoghi della lotta e mostra lo scarto tra ieri e oggi, senza tentare di risolverlo, mostrando ad esempio le foto d'epoca dell'occupazione della vecchia pretura di Palazzo Nardini, in Via del Governo Vecchio a Roma (dove nasce la prima Casa della donna, nel 1976) e, in montaggio veloce, la figura incerta di Liliana che cammina per Roma e poi, visibilmente commossa, indica il portone del palazzo occupato, oggi chiuso da un catenaccio. Come afferma Maria Paola, lo spazio della Casa della donna era "colorato come le nostre gonne" (Sangiovanni, 2009, 54:05-54:07), e rappresenta anche il punto di unione tra le vite di tre delle protagoniste del documentario: Liliana si impegna nella lotta allo stupro lavorando al Centro contro la violenza sessuale e alla legge relativa (approvata in forma definitiva solo nel 1996), mentre Marina e Maria Paola lavorano alla radio, praticando cultura dell'autocoscienza e dialogando con donne di vari strati sociali e culturali. Ciò che le accomuna è una sorellanza che, dichiara Maria Paola con energia, è stata "proprio la prima forma di autentica rappresentanza" (Sangiovanni, 2009, 54:22).

FEMMINISMO! (2016): QUALI SGUARDI FUTURI PER UNA SOCIETÀ DELLE DONNE?

Ciascuna generazione è alle prese con i propri demoni.
(Maddalena Vianello, *Femminismo!*)

Diciamo la verità: il femminismo non ha mai
fatto battaglie per le donne. Ha sempre posto il problema
del rapporto interpersonale uomo-donna.
È la lotta di emancipazione che ha fatto le battaglie per le donne.
(Marisa Cinciari Rodano, *Femminismo!*)

Tra autocoscienza e vocazione memoriale si colloca il documentario di Paola Columba (Roma, 1963). L'idea originaria di *Femminismo!* (prodotto da Baby Films, in collaborazione con il Centro Produzione Audiovisivi, l'Università Roma Tre e l'Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico) consiste nel mettere a confronto generazioni diverse sul significato e la pregnanza del termine "femminismo"⁶. Il documentario include le testimonianze di importanti scrittrici, giornaliste, intellettuali, filosofe ed esponenti politiche – tra cui Emma Bonino, Lidia Ravera, Piera Degli Esposti, Lucia Poli, Daniela Pellegrini, Luisa Muraro, Bianca Pomeranzi o Lea Melandri – che hanno vissuto il neofemminismo storico degli anni Settanta. Le loro parole si intrecciano a quelle di donne di generazioni successive (ad esempio Andrea Catizone, Marida Lombardo Piola, Lorella Zanardo, Elisabetta Canitano, ma anche la giovane attrice e attivista Alice Troise), accanto a studentesse universitarie o delle scuole secondarie. Alcune tra le più giovani rinnegano apertamente di sentirsi femministe, provando a motivare la propria perplessità e reticenza,

⁶ Il progetto ha preso forma nel corso di nove anni di lavoro e precede il pamphlet *Il femminismo è superato. Falso!* (2018), dove Columba ha raccolto diverse testimonianze di donne già intervistate nel filmato (tra cui Maria Rosa Cutrufelli, Elisabetta Canitano, Dacia Maraini e Marisa Cinciari Rodano).

mentre altre offrono uno sguardo significativo sulle problematiche attuali legate all'accettazione di sé o all'incertezza su come "reinventare" il femminismo per relazionarsi con il mondo maschile. Le interviste, condensate in dichiarazioni di pochi secondi in video o con voce fuori campo, sono tuttavia solo uno dei linguaggi coinvolti. Similmente a Sangiovanni, anche Columba adotta un approccio ibrido, ricorrendo a innesti di fotografie, frammenti di archivi d'epoca spesso rallentati, sequenze di animazione e videoinstallazioni (ad esempio, i video di Paola Gandolfi sul corpo materno), montaggi accelerati e paste cromatiche forti tratte da inserti pubblicitari o di videogiochi (significativi per mostrare gli stereotipi di genere e il loro triste carico sociale), spezzoni cinematografici o da altri documentari (uno su tutti, *Il corpo delle donne* di Lorella Zanardo, 2009), e ancora filmati di cortei e manifestazioni di ieri e di oggi (come quella che il 13 febbraio 2011 riempì Piazza del Popolo a Roma grazie all'iniziativa di donne e uomini "Se non ora quando").

Il taglio è molto più socio-antropologico rispetto al film di Sangiovanni, dove prevale invece una narrazione soggettiva e affettiva. Forte del proprio percorso di ricerca teso a trovare quante più soggettività possibili, la visione critica di Columba si concentra sulle problematicità del presente e propone uno spazio per ulteriori riflessioni sulla valenza risemantizzante del racconto documentario spurio, composto da tanti e diversi frammenti. Il progetto del documentario veicola complessivamente una concezione anti-ideologica, provando a esaminare eventuali incrostazioni stereotipe rispetto all'idea di un femminismo da rappresentare come eredità genetica da sussumere in toto senza metterne in evidenza le eventuali criticità emerse nel tempo. La coralità diseguale delle voci interpellate sollecita, per chi guarda, lo stato frammentato che impedisce la ricerca di nuove strade per trasmettere e preservare le battaglie e i valori dei femminismi storici, così da immetterli in "una società sempre più liquida" dove, afferma la giovane Silvia Barbesi, forse non ha più senso parlare di femminismo (Columba, 2016, 02:24-02:26). La voce fuori campo della regista introduce il filmato, accompagnata da immagini d'epoca di cortei femministi e di donne che votarono per la prima volta in Italia nel 1946:

Da ragazza mi sentivo una donna libera. Libera di poter pensare quello che volevo, di progettare il mio futuro, la mia vita. [...] L'indipendenza la concepivo come un sentimento innato, non era un obiettivo da raggiungere. È stato così grazie alle conquiste come una legge sull'aborto, il divorzio, il diritto di famiglia, che molte donne hanno ottenuto per le giovani della mia generazione e per le ragazze di oggi, con le rumorose ma pacifiche manifestazioni di piazza, e ancora prima con le battaglie istituzionali per l'emancipazione della donna (Columba, 2016, 00:20-01:04).

La cornice narrativa affidata inizialmente alla voce della regista si inserisce poi regolarmente marcando il commento fuori campo tramite una serie di domande come queste: "Ma come mai le ragazze pensano che il femminismo sia come il maschilismo? Ma cosa è rimasto del femminismo? Oggi cosa fanno le giovani donne di quello che hanno fatto le loro nonne e le loro madri?". Ciascun interrogativo si sposta idealmente dalla parte di spettatori e spettatrici, e consente alla regista di mediare tra le diverse generazioni per ricostruire un pezzetto di storia delle idee e provare a ricucire eventuali strappi, malintesi, percorsi interrotti tra emancipazione e differenza, o tra madri (o nonne) impegnate e nostalgiche da un lato, e figlie che danno tante conquiste per scontate dall'altro. Columba si espone in prima persona, interpellando la realtà attuale sia per capire le criticità di un movimento spesso visto come

“ideologizzato”, sia per identificare i valori da preservare allo scopo di dare un futuro ai femminismi contemporanei⁷.

Columba affronta un’analisi della cultura, esaminando i falsi miti sul femminismo e il gap comunicativo tra le generazioni, gli stereotipi sul corpo delle donne e la violenza unificatrice dei media, le differenze tra Nord e Sud Italia, l’impegno politico e le sfide passate e future a fronte di una rappresentanza scarna e frammentata. Il tema dello scambio, talvolta conflittuale, tra donne della stessa generazione o di età e percorsi diversi è qui ancora più evidente rispetto a *Ragazze, la vita trema*, e diventa la chiave per capire dove i pensieri costruttivi e liberatori del passato si siano arenati. L’auto-riflessività della regista-narratrice – equivalente a un’autentica pratica di autocoscienza rivolta a sé stessa e a chi guarda – diventa una strategia per comprendere in che modo il femminismo ha perso terreno tra le giovani, arrivando a essere considerato persino come un termine equivalente a “maschilismo”, ossia una prospettiva secondo cui “la donna è superiore”, come affermano alcune giovani adolescenti nei primi minuti di film. Insieme all’idea, rivendicata da alcune giovani, sul femminismo come posizionamento di supremazia femminile che si nutre di “anti-maschilismo”, si affianca l’analisi delle parole, ad esempio “autocoscienza” o “separatismo”, o si mostrano le campagne *selfie* con i cartelli “Io non sono femminista” sfoggiati con orgoglio da diverse giovani americane, mentre la sociologa Giorgia Serughetti nota l’enorme travisamento storico compiuto sia in Italia sia altrove rispetto al termine stesso di femminismo e al suo tessuto psichico e sociale, ridotto spesso al pari di ideologia vittimaria o revanscista. Se le giovanissime intervistate riflettono sul fatto che, degli anni Settanta, quanto meno in Italia sia passato un messaggio sostanzialmente negativo – quasi uno stigma – sul termine “femminista”, protagoniste storiche della stagione dei movimenti come Lidia Ravera ed Emma Bonino rivendicano i propri percorsi di liberazione e si chiedono amareggiate come si possa *non* essere femministe, mentre Dacia Maraini ricorda che le conquiste si possono perdere in qualsiasi momento e nota il divario di conoscenza e consapevolezza tra le ragazze di oggi e quelle di un tempo. Talvolta il tema di una trasmissione “monca” o non necessaria dell’eredità delle femministe appare trasversale: persino un’esponente delle politiche femministe come Francesca Koch (Casa Internazionale delle Donne di Roma) o un’attivista giovane legata al femminismo per ragioni anche personali come Maddalena Vianello (figlia di Mariella Gramaglia, storica militante dei collettivi romani) si fanno eco nel sostenere di non aspettarsi un’acquisizione passiva delle pratiche del passato da parte delle giovani donne, ma piuttosto una rilegittimazione autonoma e creativa delle idee.

⁷ Per narrare una storia come quella del femminismo, Columba ricorre anche alle relazioni che vi sono nate dentro: ad esempio, in tema di amicizie profonde e generative nel femminismo, Piera Degli Esposti evoca la sua amicizia con Dacia Maraini, mentre sullo schermo scorrono le immagini di *Storia di Piera* (1983), il film di Marco Ferreri tratto dal libro-intervista omonimo di Maraini (1980). Ugualmente, il documentario accosta, ibridizzandoli, numerosi e diversi riferimenti a una storicizzazione negativa del femminismo, con un effetto *collage* ancora più intenso di *Ragazze, la vita trema*. Se la condizione subalterna delle italiane viene affidata a spezzoni cinematografici del passato (come le potenti ed evocative immagini di operaie sfruttate o ribelli, tratte rispettivamente da *Essere donne* di Cecilia Mangini, del 1964, o da *Giovanna* di Gillo Pontecorvo, 1955), le affermazioni di alcune protagoniste della stagione dei movimenti vengono coadiuvate da immagini a tema: ad esempio, lo stereotipo delle femministe brutte e zitelle evocato da Maria Rosa Cutrufelli viene immediatamente associato alle relative vignette e caricature d’epoca italiane e straniere. In questo modo, il racconto si scorpora polifonicamente, passando da Columba alle sue intervistate, vere e proprie compagne di narrazione.

Il progetto di Columba sembra alquanto ambizioso e probabilmente dispersivo per tanti aspetti. La natura polivalente del femminismo italiano, con le sue ambivalenze tra itinerari di emancipazione e di differenza, si riflettono nel documentario a un ritmo a volte concitato, dove si percepisce l'urgenza di contenere in un unico percorso narrativo le istanze di ieri e di oggi. Le risposte sono state montate in maniera serrata, tale da riflettere la natura prismatica della questione; l'impostazione plurale, con testimonianze brevi e voci montate a più riprese, è certamente utile a scoraggiare visioni univoche, ma rischia anche di veicolare una globalità dispersiva e ondivaga. Il montaggio dell'ultima parte, infatti, accosta immagini assai diverse: da quelle della manifestazione femminista romana di "Se non ora quando" (2011) a spezzoni rallentati che mostrano l'orrore delle infibulazioni delle bambine nei paesi africani o immagini in bianco e nero sulla pratica ultrasecolare di rimpicciolire piedi femminili in Cina, fino a un brusco taglio su un inseguimento tra la polizia ucraina e le Femen, il movimento fondato nel 2008 a Kiev da tre giovani femministe radicali che ripensano il corpo femminile come strumento di protesta, anziché oggetto di sopraffazione e abuso patriarcali. Nel concludersi con affermazioni sulla necessità di una nuova militanza (Alessandra Bocchetti e Andrea Catizone) e sull'immagine di una neonata che simboleggia il futuro, un simile *collage* può certamente servire ad allargare la riflessione sulla lotta femminista per i diritti e l'autodeterminazione delle donne anche in paesi extra-europei; eppure il lavoro di Columba potrebbe lasciare perplessi perché rilancia un discorso potenzialmente infinito, dove la ribellione di corpi e parole sembra spezzettarsi senza soluzione di continuità. È certo che, come sembra dirci la regista nel suo lavoro di autocoscienza documentaria e memoriale, ciascuna donna sceglie di nominare e reinventare il proprio modo di pensare il femminismo. Andrebbe comunque tenuto presente che questo documentario, al pari di quello di Sangiovanni, è stato prodotto all'interno di un'industria a intensa trazione maschile e in un contesto dove permane una mancanza di mezzi, con la conseguente necessità di manipolare creativamente le risorse d'archivio, le fonti e l'aspetto tecnico-produttivo (Busetta, 2018, p. 90). Se documentari ideati "dal basso" come *Femminismo!* raggiungono ancora un pubblico relativamente ridotto, questo comporta naturalmente un impatto minore sul dibattito socio-culturale collettivo e, dunque, mantiene vitale una tendenza – magari non del tutto fruttuosa in termini di estetica cinematografica – a sperimentare in termini di narrativizzazione e di retorica. Ecco perché, come per *Ragazze, la vita trema*, anche qui la posta in gioco è altissima, e la sperimentazione con il documentario rientra in un discorso politico e sociale molto più articolato: la ricognizione delle lotte femministe è infinita, sembra dirci Columba, così come lo sono i temi che travalicano le generazioni: "Mi sembra incredibile. Oggi ci ritroviamo ad avere gli stessi problemi di trent'anni fa e rischiamo di vivere in un'Italia peggiore di quella costruita dalle nostre nonne e dalle nostre madri" (Columba, 2016, 46:05-46:14). Alla ricerca di una sintesi, il lavoro di Columba sembra allora ribadire che, ancora una volta, proprio la memoria costituisce il baluardo più solido per contrastare i meccanismi di frammentazione e le derive neoliberiste che non hanno risparmiato i femminismi contemporanei. Ecco perché le voci delle intervistate vanno ascoltate come primaria e viva fonte del percorso di ricerca del film. La forma di poetica disarmonia data dal frammento di ciascuna intervistata racconta una propria verità da ascoltare. Come già osservato a proposito del documentario di Sangiovanni, anche qui sta all'occhio del pubblico comprendere la misura in cui una prospettiva sessuata e di genere portata sulla forma documentaria diventi capace di esprimere una sete virtualmente infinita di memoria e di

storie, qualcosa da cui ciascuna donna può cominciare a partire da sé per dire “io sono femminista”.

IN CONCLUSIONE: *LA LUTTE CONTINUE?* L’analisi dei due documentari *Ragazze, la vita trema* di Paola Sangiovanni e *Femminismo!* di Paola Columba ha evidenziato il ruolo centrale del recupero di una memoria collettiva che passa attraverso narrazioni individuali e utilizza il documentario soggettivo, in cui la prospettiva di chi dirige e manipola i materiali si mescola all’occhio esperienziale di protagoniste-narratrici di storie. Questi esempi attingono a fonti ibride (archivi, filmati amatoriali e *collage* di pubblicità, video e animazioni), richiamandosi a quanto già compiuto da Alina Marazzi nel suo *Vogliamo anche le rose* (2007). Alcuni stratagemmi tecnici (come la risonorizzazione dei filmati d’epoca in Sangiovanni, o l’uso di cromatismi intensi adottato da Columba nei montaggi veloci delle pubblicità per l’infanzia) rientrano in un percorso esplorativo sulla storicizzazione del femminismo per immagini. Lo scavo memoriale di questi documentari segnala l’esistenza di uno spazio filmico creativo in cui l’esplorazione del passato diventa materia centrale di una pratica di *storytelling*, dotata di una precisa forma estetica e programmatica di impatto sul potenziale pubblico di riferimento.

La differenza sostanziale tra il lavoro di Sangiovanni e quello di Columba consiste, per il primo, in una maggiore presa emotiva esercitata dalla narrazione delle cinque protagoniste, laddove al cuore dell’interesse di Columba permane il tema del confronto inter-generazionale e il dilemma di trovare un modo onnicomprensivo di tramandare un’eredità dei femminismi storici attingendo alla pluralità di temi che si sono susseguiti nel tempo. Resta aperta la questione della ricezione di tali documentari presso il grande pubblico, dati i problemi oggettivi di una distribuzione carente e il persistente statuto marginale delle produzioni cinematografiche a firma femminile (Scarparo & Luciano, 2010, p. 488). Dal punto di vista della ricezione, per “bucare” lo schermo e giungere a un pubblico più vasto, forse oggi non basta più persino il *collage* ibrido proposto da Alina Marazzi in *Vogliamo anche le rose*, sul quale entrambi i documentari sembrano diversamente puntare. Se il documentario di Sangiovanni rappresenta un’idea di restituzione memoriale basata sul racconto intimista, con un accento posto sul legame tra le vite individuali e la Grande Storia, il lavoro di Columba potrebbe risultare leggermente dispersivo nel suo intento di interrogare criticamente il piano socio-politico del dibattito, proprio perché le numerose testimonianze sconfinano dal racconto personale e toccano una miriade di problematiche diverse, lasciando in ombra quell’intento soggettivo che oggi risulta maggiormente efficace nei documentari che sconfinano nella *docufiction*⁸. Tuttavia, entrambi possono contare sulla propria capacità di riprodurre la plasticità sensoriale e la tensione concreta delle infinite identità femminili, reinventando lo stesso racconto storico per interrogare chi osserva a distanza di decenni. Abili nell’aderire all’eterogeneità dei femminismi italiani, dove si fanno strada soggettività molteplici lontane dai media *mainstream* e da rappresentazioni appiattite del femminismo stesso (Gribaldo & Zapperi, 2012, pp. 69-70), le opere di Sangiovanni e Columba intersecano numerose forme di impegno e ricuciono, talvolta forzandoli, i contorni di pratiche non confinabili in una periodizzazione storica, confermando un promettente fermento creativo in

⁸ Un esempio, in tale senso, sono alcuni progetti della giovane documentarista Elisa Amoruso (Roma, 1981) come *Strane straniere* (2016) e *Bellissime* (2019), dove le realtà sociali delle donne vengono decostruite a partire dall’esperienza narrata di percorsi personali forti, registrati in forma di documento di vita vissuta.

cui si delineano forme di documentario capaci di reinventare un “tempo femminista” continuo e sempre attuale.

Riferimenti bibliografici:

- Angelone, A., & Clò, C. (2011). Introduction. In A. Angelone & C. Clò (curr.). *Other visions: Contemporary Italian Documentary Cinema as Counter-Discourse. Studies in Documentary Film*, 5(2-3), 83-89.
- Bertozzi, M. (2018). *Documentario come arte. Riuso, performance, autobiografia nell'esperienza del cinema contemporaneo*. Venezia: Marsilio.
- Busetta, L. (2018). Sguardi in conflitto: scrittura femminile e memoria collettiva nel documentario italiano contemporaneo. *Schermi*, 2(4), 87-100.
- Butler, A. (2002). *Women's Cinema: The Contested Screen*. Londra: Wallflower.
- Button, C. (2018). *Vita and Virginia*. Blinder Films Mirror Production [dvd].
- Calabrò, A.R., & Grasso, L. (2004). *Dal movimento femminista al femminismo diffuso. Storie e percorsi a Milano dagli anni '60 agli anni '80*. Milano: Franco Angeli.
- Columba, P. (2016). *Femminismo!* Baby Films [dvd].
- (2018). *Il femminismo è superato. Falso!*. Roma-Bari: Laterza.
- Costa, A. (2007). *Alina Marazzi: il documentario e il suo oltre*. IUAV Venezia, DADI – Dipartimento delle Arti e del Disegno Industriale/Working Paper.
- Gamberi, C. (2013). Envisioning Our Mother's Face: Reading Alina Marazzi's *Un'ora sola ti vorrei* and *Vogliamo anche le rose*. In M. Cantini (cur.), *Italian Women Filmmakers and the Gendered Screen* (pp. 149-171). New York: Palgrave Macmillan.
- Gribaldo, A., & Zapperi, G. (2012). *Lo schermo del potere. Femminismo e regime della visibilità*. Verona: Ombre Corte.
- Landsberg, A. (2004). *Prosthetic memory. The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. New York: Columbia University Press.
- Licciardello, A. (2016). Io sono mia. Esperienze di cinema militante femminista anni Settanta. *Zapruder*, 39, 89-92.
- Marazzi, A. (2007). *Vogliamo anche le rose*. Film Ventura & Mir cinematografica, distr. Mikado Film [dvd].
- (2008). Una conversazione con Alina Marazzi e Silvia Ballestra, a cura di D. Persico. In A. Marazzi (cur.), *Le rose*, libro allegato al dvd. Milano: Feltrinelli.
- Minetti, M.G. (1982). Alla ricerca dello specchio. Fusione e differenziazione nei gruppi delle donne. *Memoria. Rivista di storia delle donne*, 3, 22-31.
- Miscuglio, A. (1975). Ritratti. In Filmstudio 70 (cur.). *Dimensione Super 8* (pp. 141-142). Roma: Quaderni di Filmstudio.
- Muraro, L. (1996). Partire da sé per non farsi ritrovare. In Diotima (cur.), *La sapienza di partire da sé* (pp. 5-12). Napoli: Liguori.
- Sangiovanni, P. (2006). *Staffette*. Metafilm [dvd].

- (2009). *Ragazze, la vita trema*. Metafilm & Fake Factory & Paneikon srl [dvd].
- Scarparo, S., & Luciano, B. (2010). The Personal is Still Political: Films “by and for Women” by the New documentariste. *Italica*, 87(3), 488-503.
- (2013a). *Reframing Italy: New Trends in Italian Women’s Filmmaking*. West Lafayette: Purdue University Press.
- (2013b). An Interview with Paola Sangiovanni. Supplementary Content to *Reframing Italy: New Trends in Italian Women’s Filmmaking*. Purdue University Research Repository [video]. Disponibile da <https://docs.lib.purdue.edu/reframit/5/>