

ALMA MATER STUDIORUM - UNIVERSITA' DI BOLOGNA

Corso di laurea in

Cinema, televisione e produzione multimediale

TITOLO DELLA TESI

Colmare il gender gap nell'industria audiovisiva italiana: pratiche, politiche, strategie editoriali

Tesi di laurea in

Metodologia della ricerca sui media audiovisivi

Relatore Prof: Paolo Noto

Correlatore Prof. Luca Barra

Presentata da: Bianca Ferrari

Appello
terzo

Anno accademico
2022-2023

INDICE

1. Studiare il gender gap nel cinema italiano contemporaneo.....	p. 4
1.1. Studiare le culture produttive. Approcci e prospettive.....	p. 5
1.2. Intorno ai feminist production studies.....	p. 12
1.3. Feminist film studies e production studies: prospettive a confronto...p.	15
2. A proposito di gender gap: l'industria audiovisiva italiana. Norme e dati.....	p. 23
2.1. L'impatto della Legge Franceschini sul gender balance.....	p.26
2.1.1. Ricerca Almed-PTSCLas "Valutazione di impatto della legge cinema. Anni 2017-2018 e 2019.....	p. 27
2.1.2. Ricerca Almed-PTSCLas "Valutazione di impatto della legge cinema. Anno 2020.....	p.32
2.2. "La questione di genere tra immaginario e realtà": il primo rapporto dell'Osservatorio sulla parità di genere. Anno 2022.....	p. 40
3. Intorno ai film e alle professioniste: agency, percorsi, strategie editoriali e produttive.....	p. 49
3.1. Paola Cortellesi.....	p. 50
3.1.1. Scusate se esisto!.....	p. 51
3.1.2. Come un gatto in tangenziale.....	p. 62
3.1.3. Wildside.....	p. 69
3.2. Susanna Nicchiarelli.....	p. 74

3.2.1. Nico, 1988.....	p. 77
3.2.2. Miss Marx.....	p. 85
3.2.3. Vivo Film.....	p. 99
3.3. Francesca Comencini.....	p. 103
3.3.1. Gomorra - La serie.....	p. 104
3.3.1.1. Prima stagione.....	p. 105
3.3.1.2. Seconda stagione.....	p. 106
3.3.1.3. Terza stagione.....	p. 110
3.3.1.4. Quarta stagione.....	p. 112
3.3.2. Luna Nera.....	p. 117
4. Il caso Lynn: intervista a Giulia Louise Steigerwalt.....	p. 124
4.1. Documento programmatico Lynn.....	p. 143
Conclusioni.....	p. 145
Bibliografia.....	p. 147
Sitografia.....	p. 149
Altri materiali.....	p. 156

1. STUDIARE IL GENDER GAP NEL CINEMA ITALIANO CONTEMPORANEO

La presente tesi propone un approccio sperimentale ai media production studies intrecciandolo con la questione del gender gap nell'industria audiovisiva italiana. Partendo dalle idee di John Thornton Caldwell, si esplorerà infatti dapprima il panorama dei production studies e delle sue metodologie. In seguito verrà mappato il contesto legislativo attuale in merito alle politiche di genere nei media, analizzando alcuni dati fondamentali. Infine attraverso l'analisi di testi collaterali ai prodotti audiovisivi (secondo la divisione caldwelliana) si cercherà di tracciare l'*agency* di alcune professioniste del panorama audiovisivo italiano.

Restringendo il campo di indagine alla produzione contemporanea di lungometraggi e serie in lingua italiana, si è scelto di procedere nell'analisi di alcune culture produttive ritenendo come anno spartiacque il 2017. Non solo perché nel 2017 la Commissione Europea ha varato il documento di Recommendation CM/Rec, che fissa una serie di linee guida per raggiungere l'obiettivo del bilanciamento di genere nel settore dei media audiovisivi; ma anche perché nello stesso anno in Italia è entrata in vigore la Nuova Legge Cinema (Legge 220/2016, nota come Legge Franceschini), che ha apportato modifiche sostanziali sia a livello strutturale per quanto riguarda la ripartizione dei fondi per le imprese, sia perché in seguito ai correttivi introdotti dai decreti attuativi della nuova Legge, come testimonia il bando per i contributi selettivi allo sviluppo e alla pre-produzione di film o di prodotti audiovisivi (televisivi e web), i selezionatori sono invitati a “favorire le pari opportunità di genere, con particolare riferimento alla figura del regista.” (art. 16 comma 3-b).¹

Per cercare di illuminare le tracce di un possibile cambiamento nell'atteggiamento dell'industria italiana rispetto al gender gap si cercherà di mettere in luce l'*agency* di tre professioniste del panorama audiovisivo italiano: Paola Cortellesi, Susanna Nicchiarelli e Francesca Comencini. Si tratta di tre professioniste che hanno operato - e che tutt'ora operano - in tre contesti produttivi differenti: Cortellesi in quello del

¹ Bando per la concessione di contributi selettivi per la scrittura, lo sviluppo e la pre-produzione, la produzione, la distribuzione nazionale ed internazionale di opere cinematografiche e audiovisive – Art. 26 della legge n. 220 del 2016 – Anno 2017. Fonte: <http://www.anica.it/tax-credit-e-finanziamenti/decreti-attuativi-tax-credit-finanziamenti/contributi-selettivi>

cinema popolare, in particolare della commedia; Nicchiarelli in quello del cinema d'autore, promosso e distribuito all'interno del circuito dei festival (nello specifico il Festival di Venezia); Comencini in quello della serialità di genere ad alto budget. L'indagine sarà sempre guidata dalla tripartizione indicata da Caldwell in *Production Culture: Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television*² di *fully embedded*, *semi embedded* e *publicly disclosed deep texts and rituals*, la quale sarà usata per analizzare i testi collaterali ai prodotti audiovisivi e alle professioniste quali pressbook, articoli della stampa, interviste.

Nell'ultima parte, infine, attraverso la forma dell'intervista diretta si dialogherà direttamente con un player dell'industria: Giulia Louise Steigerwalt, produttrice, regista e sceneggiatrice fondatrice di Lynn, la neonata sezione editoriale di Groenlandia che cura progetti audiovisivi a regia femminile. Nell'intervista con Steigerwalt si parlerà con la professionista del suo percorso lavorativo, cercando di capire come e se la sua agency sia cambiata nel tempo, per poi approfondire il progetto Lynn e la sua idea editoriale. Parlando con Steigerwalt si cercherà quindi di trarre quella "etnografia inconsapevole" che i production studies indicano di riconoscere nel momento in cui si interagisce direttamente con un player dell'industria.

1.1. Studiare le culture produttive. Approcci e prospettive

Prima di indagare le posizioni dei principali player dell'industria audiovisiva italiana contemporanea rispetto al gender gap è necessario delimitare il campo di studi specifico della seguente ricerca. Derivato dalle scienze sociali e dalle *humanities*, tale campo è quello dei *production studies*. Come afferma Miranda Banks, i production studies sono un campo di studi vasto che attrae studiosi provenienti non solo dalle humanities (film and television studies, cultural studies) ma anche dalle scienze sociali (sociologia, economia politica, comunicazione, antropologia,

² Caldwell John Thornton, *Production Culture: Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television*, Durham, Duke University Press, 2008

geografia).³ Dopo che per lungo tempo gli studiosi dei media si sono soffermati sui contenuti e sulla fruizione dei prodotti mediali, negli ultimi anni con i production studies è cresciuto l'interesse - o meglio, grazie ad essi si è manifestato - verso la dimensione produttiva e distributiva, le routine e le logiche intrinseche alle industrie mediali. Per dirla in breve, si tratta dell'interesse verso quelle dinamiche "backstage" che accadono a monte nel processo produttivo e che, tramite un'indagine multi-metodologica e multidisciplinare (il campo è infatti fluido e per sua natura richiede diversi approcci in base al singolo oggetto di studio), mira a "raccontare e spiegare cosa succede davvero nelle industrie mediali e nei singoli contesti produttivi".⁴

È del 2008 infatti, appena quindici anni fa, il testo seminale "Production Culture. Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television" di John Thornton Caldwell, che, seguito l'anno successivo da "Production Studies. Cultural Studies of Media Industries" ancora di Caldwell insieme a Vicki Mayer e Miranda Banks, costituisce con esso la riflessione fondamentale su cosa voglia dire riflettere sulle procedure e i professionisti della produzione mediale come cultura specifica. Quando David Hesmondhalgh si chiede - retoricamente - come mai le industrie culturali siano importanti, la sua risposta è la seguente: le industrie culturali producono e mettono in circolazione testi che influiscono sulla nostra comprensione del mondo.

I film, come le serie televisive, i fumetti, la musica e i videogame, forniscono continue rappresentazioni del mondo, e agiscono pertanto come una sorta di resoconto su di esso. In modo altrettanto decisivo, essi sfruttano e contribuiscono a formare le nostre vite interiori, private, e il nostro sé pubblico: le nostre fantasie, emozioni e identità. Contribuiscono fortemente al nostro senso di identità e di che cosa significhi essere donna o uomo, africano o arabo,

³ Miranda Banks, "Production Studies", in *Feminist Media Histories*, Volume 4, Issue 2, Spring 2018, p. 157.

⁴ Barra Luca, Bonini Tiziano, Splendore Sergio, "Studiare le culture della produzione", in Barra Luca, Bonini Tiziano, Splendore Sergio, (a cura di), *Backstage. Studi sulla produzione dei media in Italia*, Milano, Unicopli, 2016, p. 10.

canadese o newyorchese, eterosessuale o omosessuale. Per queste semplici ragioni, i prodotti dell'industria culturale sono ben più di un mero passatempo.⁵

Il prodotto audiovisivo in quanto testo è quindi un oggetto non solo industriale ma evidentemente culturale e che, come afferma Hesmondhalgh, offre rappresentazioni del mondo agendo e interagendo al contempo con la sensibilità dell'audience che lo riceve a livelli più o meno profondi di interiorità. Per arrivare a capire come lo studio delle culture produttive sia utile per indagare il gender gap e le strategie messe in atto, a riguardo, dall'industria italiana contemporanea, riteniamo utile aggiungere un ulteriore tassello a questo ragionamento.

Dando per assodata e veritiera l'affermazione di Hesmondhalgh, ricorriamo ora al ragionamento di Amanda Lotz e Timothy Havens sull'ideologia e l'agency dei professionisti dello spettacolo per capire quanto il film come oggetto culturale sia espressione dell'ideologia dei suoi creatori/diffusori⁶. Lotz e Havens ci mettono infatti "in guardia" sul fatto che questi oggetti culturali, nel momento in cui offrono rappresentazioni del mondo di individui creativi, sono pur sempre da pensare come il prodotto di una certa cultura produttiva. Riguardo i lavoratori delle industrie mediali, Lotz e Havens si pongono tale domanda: si tratta di individui talentuosi che esprimono le loro visioni creative a fini politici e ideologici, o di semplici "ingranaggi" di un macchinario industriale che cercano di sfamare le masse producendo media che proteggono gli interessi di chi è al potere? Si tratta di due casi estremi, e infatti i due studiosi affermano che la verità si trova chiaramente nel mezzo. La questione è allora non tanto la definizione dell'autonomia creativa ma quella della sua misurazione, un aspetto su cui gli studiosi sono spesso in disaccordo:

Some scholars argue that creative workers internalize the worldviews of the corporations they work for by the time they achieve a degree of autonomy. [...] In addition, these powerful creative and editorial workers are among the most elite members of society, and the consequently tend to share similar worldviews - worldviews also consistent with the elite owners and executives of the corporations for whom they work. In other words, while these creators may not

⁵ Hesmondhalgh David, *Le industrie culturali*, Milano, Egea, 2015, p. 4.

⁶ Havens Timothy, Lotz Amanda, *Understanding Media Industries*, Oxford University Press, New York, 2017.

simply be cogs in the corporate machine who reproduce the ideologies that serve corporate interests, their ideological orientations may not fall very far from the corporate tree.⁷

Secondo Amanda Lotz e Timothy Havens, nelle culture produttive “everything from the degree of input consumers have into the creative process to the broader cultural traditions with which individual workers operate, influences the degree of autonomy that creative workers exercise”.⁸ Lotz e Havens vengono così in nostro aiuto nel momento in cui definiscono - pur sempre riconoscendo i limiti di una tale categorizzazione - tre principi teorici che individuano i diversi gradi di *agency* dei lavoratori dei media.⁹ Tali principi sono:

1. Circumscribed agency/“agentività circoscritta”: appartiene a quei lavoratori dei media che hanno una certa forma di autonomia individuale, anche se limitata dalla cultura di provenienza, dalle convenzioni del media e dalle priorità dei superiori.
2. Ideological uncertainty/“incertezza ideologica”: a prescindere da quanto il lavoratore possa cercare di controllare l’ideologia contenuta nel prodotto, è in questo caso impossibile definire l’impatto ideologico di tale media sulla società.
3. L’ultimo principio identifica invece l’influenza delle culture produttive all’interno delle quali “stanno” i lavoratori, i quali in questo caso riproducono norme ed ideologie di tale cultura produttiva in modo non intenzionale.

Nel momento in cui si cerca di individuare l’agency di un individuo o di una società, “often when the media does something unexpected it is because of the initiative or persistence of an individual or an uncommon corporate culture [...]. Most of the time media workers follow organizational norms and industry lore - the supposed but untested “rules” about what audiences desire and what will or won’t be successful”. Per questo motivo, affermano i due studiosi, proprio il concetto di circumscribed agency, unito al riconoscimento dei fattori che aumentano tale agency, sono cruciali

⁷ Ibidem, p. 10.

⁸ Ibidem, p. 13.

⁹ Ibidem, p. 11.

per chi fa ricerca proprio sull'intervento dei player sulle norme dell'industria dei media.¹⁰

È quindi in base alle norme e alle culture organizzative di uno specifico player che l'agency del lavoratore si plasma e/o si conforma. Sempre Lotz e Havens ci indicano allora alcuni possibili fattori da tenere conto:

1. La priorità dell'organizzazione
2. Lo stile di management
3. Le differenti identità dei lavoratori e come riflettono le relazioni di potere della società in generale: "In addition to age, education, economic background, gender, and ethnicity all might play a role in circumscribed agency, even if media employers advertise policies emphasizing the workplace as an equal opportunity environment".¹¹

Ogni prodotto e le sue successive testualizzazioni, per quanto apparentemente progressiste (o meno), sono quindi *de facto* il frutto del pensiero di persone con convinzioni/ideologie più o meno consapevoli e/o esposte. Non si parla di soli registi, ma di produttori, sceneggiatori, maestranze - nessuno può e deve essere escluso. Queste convinzioni si riversano nei modi più o meno evidenti e impensabili all'interno dei contenuti mediali, per poi essere ulteriormente filtrate da pratiche di marketing, dalla distribuzione, e infine dalla specificità e dalla sensibilità dell'audience che li riceve.

Nell'introduzione di "Production studies. Cultural studies of media industries", Mayer, Banks e Caldwell affermano che "off-screen production of media is itself a cultural production, mythologized and branded much like the onscreen textual culture that media industries produce".¹² Il volume - una raccolta di saggi - intende quindi il concetto di produzione come *cultura*, analizzando con la lente

¹⁰ Ibidem, p. 12.

¹¹ Ibidem, p. 13.

¹² Mayer Vicki, Banks Miranda J., Caldwell John Thornton, *Production studies. Cultural studies of media industries*, Routledge, New York, 2009, p. 2.

d'ingrandimento *come* i professionisti dei media fanno cultura, le gerarchie produttive, e come questi professionisti si “fanno strada” attraverso organizzazioni professionali e network informali per creare comunità con pratiche condivise, lingue condivise e comuni visioni del mondo.

Come riportano Barra, Bonini e Splendore, lo studio dei contesti produttivi è stato caratterizzato nella sua pur breve storia da tre approcci teorici: quello sociologico, quello dell'economia politica e quello, appunto, delle culture della produzione/medium specific.¹³ Secondi i tre studiosi queste tre direttive hanno posto le basi e delimitato il campo, ma per un vero cambio di passo “che parta dai lavori dei pionieri e li metta a sistema”, rendendoli un *metodo*, è stato cruciale l'indirizzo metodologico di John Caldwell:

Sempre mantenendo il ruolo centrale del medium, si passa per così dire dall'analisi della produzione di cultura da parte dell'industria allo studio della “cultura della produzione”: l'industria mediale, e quelle dei singoli media, sono infatti cultura che meritano di essere studiate in sé, anche al di là dei contenuti a cui danno forma.¹⁴

Nel nostro caso i contenuti, ovvero i film, saranno centrali, ma solo nel momento in cui riusciremo a contestualizzarli - appunto secondo un'ottica culturale - all'interno del contesto che li ha prodotti.

Se studiato in un'ottica culturale, il momento produttivo diventa quindi una vera e propria *cultura produttiva*: ecco allora che si fanno utili per il ricercatore gli strumenti dell'antropologia e della sociologia come l'analisi etnografica, l'osservazione partecipante, la pratica dell'intervista. Ancora Caldwell ci ricorda che l'approccio empirico dei production studies, ostentatamente basato sul buon senso e il “mondo reale”, rischia facilmente di perdere di vista gli aspetti su cui questi studi sono più solidi quali, tra gli altri, la teoria critica, i cultural studies e la teoria femminista. Perdere queste dinamiche critiche sarebbe infatti, a sua detta, un vero e proprio esempio di cecità intellettuale. L'intero approccio metodologico di Caldwell parte da

¹³ Barra L., Bonini T., Splendore S., op. cit., p. 11.

¹⁴ Ibidem, p. 23.

due principali convincimenti. Per prima cosa l'idea che, rispetto allo scenario mediale contemporaneo, l'analisi politico-economica e quella testuale e culturale siano inseparabili. Secondo, che i metodi di studio a disposizione degli studiosi in questo campo sono olistici, flessibili e compositi:

Non è necessario che ogni studioso nei suoi progetti di ricerca includa etnografia, analisi economica, ricerca istituzionale, lavoro su campo e analisi testuale. Ma è cruciale almeno riconoscere le necessarie connessioni tra ciascuno di questi registri, perché consente a studi focalizzati, profondi e stretti di “riempire i pezzi mancanti” di una figura molto più ampia [...] e di partecipare a un dialogo complessivo e integrato sulle industrie, capace di superare i controlli di frontiera tra *humanities* e scienze sociali.¹⁵

Caldwell descrive il suo metodo di indagine in *Production culture*. Con l'obiettivo di studiare una certa cultura produttiva, lo studioso riflette sul fatto che sia altamente pericoloso, a fini scientifici, accettare e legittimare così per come sono le affermazioni di uno studio executive tratte da un'intervista. Quello che è necessario “aggiungere”, è appunto, il contesto. Per questo motivo Caldwell impiega un “metodo culturale-industriale” basato sull'analisi e l'integrazione di quattro registri/metodi d'analisi: l'analisi testuale degli artefatti (dell'industria e del professionista); le interviste; l'osservazione su campo degli spazi produttivi e dei raduni professionali; l'analisi economico-industriale.¹⁶ Essendo la natura delle affermazioni degli insider dell'industria insieme codificata e flessibile, Caldwell propone una più schematica categorizzazione degli artefatti e dei rituali produttivi secondo tre ambiti¹⁷ in cui “embedded industrial sense making and trade theorizing occurs”:

1. *Fully embedded deep texts and rituals* (che potremmo tradurre come “totalmente inseriti”): si tratta di quegli oggetti e rituali creati/messi in atto per circolare all'interno dell'industria stessa. Sono di natura “inter-group” anche se possono eventualmente uscire “al di fuori”. Ne sono un esempio i pitch, i manuali per

¹⁵ Caldwell John Thornton, “Intorno alle industrie dei media. Dieci tratti distintivi e sfide per la ricerca”, in Barra L., Bonini T., Splendore S., op. cit., p. 164.

¹⁶ Caldwell John Thornton, *Production Culture: Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television*, Durham, Duke University Press, 2008, p. 345.

¹⁷ Caldwell J. T., “Production Culture: Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television”, cit., pp. 346-348.

tecnologie produttive, i workshop e - dato per noi interessante - gli aneddoti e le narrazioni.

2. *Semi embedded deep texts and rituals* (“semi-inseriti”): attività testuali che funzionano sia come forma di comunicazione simbolica tra i professionisti dei media che come modo per stimolare discussioni ancillari e consapevolezze anche nella sfera pubblica del consumatore. Sono “inter-group” ma hanno l’obiettivo di promuovere o vendere un film al pubblico, e secondo Caldwell funzionano solo se sono abbastanza persuasivi nello stabilire una relazione tra i creatori di contenuti e i giornalisti, i pubblicitari, gli affiliati, i buyers, il possibile nuovo personale. Tra questi vi sono le internship, le pubblicazioni di settore, gli eventi di settore, i panel sull’industria, i press kit, gli up-fronts (gli eventi dove si vendono gli spazi pubblicitari).
3. *Publicly disclosed deep texts and rituals* (“di dominio pubblico”): si tratta di testi e rituali diretti al pubblico, “extra-group”. Tra questi vi sono i *making-of*, i contenuti extra (*behind the scenes*), i siti web, le convention per i fan, i Q&A. Tutti quei contenuti pensati quindi per veicolare consciamente una certa immagine del prodotto/dell’industria secondo una certa strategia (che sia consapevole o meno). Si tratta secondo Caldwell di una teorizzazione industriale performata pubblicamente a beneficio del consumatore, che viene qui inteso in un certo senso come “fortunato” ad avere avuto accesso a tali contenuti.

Dal metodo di Caldwell qui illustrato useremo quindi l’intenzione culturale-industriale, ricorrendo all’analisi economico-industriale, all’analisi degli artefatti (secondo la tripartizione caldwelliana) e infine alle interviste.

1.2. Intorno ai feminist production studies

Production studies e gender studies sono molto più vicini di quanto si possa pensare, e anzi se si portano i presupposti storici del primo campo di studi alle loro estreme conseguenze, come afferma Banks si potrebbe anche concordare sul fatto che “i production studies sono una metodologia femminista”.

At its core, production studies often resists or complicates traditional power hierarchies, it has its origins in a non-binary interdisciplinarity, and it has a capacity to highlight cultural inequities. Though there are production studies scholars who push back against, or simply ignore, the tradition of feminism within the study of cultures of media production, a genealogy of production studies reveals its deep affinities with feminist scholarship: a tradition of research by and about women, as well as core themes that resist top-down hierarchies, that highlight production at the margins, and that make visible hidden labor.¹⁸

I production studies sarebbero quindi secondo Banks intrinsecamente un campo interdisciplinare non-binario che evidenzia le disuguaglianze culturali. La tradizione femminista all'interno dello studio delle culture produttive Banks la individua da una parte attraverso l'evidenza cronologica di studi di ricercatrici sulle donne in contesti produttivi; dall'altra attraverso l'individuazione nei production studies di temi anti-gerarchici, dedicati ad una produzione marginale.

Sull'evidenza cronologica di studi femminili e femministi Banks propone un compendio di studiose che si sono occupate di culture produttive specifiche (o meno) dei media, identificando nell'antropologa Hortense Powdermaker (che ha condotto i primi studi etnografici di culture produttive alla fine degli anni Quaranta e ha fondato il dipartimento di sociologia e quello di antropologia del Queens College a New York) la "matriarca" dei production studies¹⁹. Senza dilungarci in questa sede nella cronologia storica vorremmo però evidenziare come il concetto di produzione marginale e anti-gerarchica intesa da Banks possa certamente accogliere su di sé studi e metodologie femministe, ma non per questo possa mostrare in sé un'evidenza tale da poter ritenere i production studies una disciplina femminista.

Che gli specifici *feminist production studies*, come nota Banks,²⁰ siano anti-autorialisti va certamente "controcorrente" rispetto alla direzione della maggior parte degli studi sull'industria audiovisiva, spesso ossessionati (per convinzione o per

¹⁸ Banks M., op. cit., p. 157.

¹⁹ Ibidem, p. 158.

²⁰ Ibidem, p. 158.

abitudine) dal culto della personalità creativa (basti pensare all'eredità della *politique des auteurs*). D'altra parte pensiamo però alla New Cinema History di Richard Maltby²¹, che pur non essendo una teorizzazione femminista nel suo approccio di studio della storia del cinema ha in sé quelle stesse caratteristiche anti-tradizionaliste e di originalità metodologica (anti-autorialista, anti-gerarchica) che Banks identifica, quasi con un principio identitario, nella tradizione femminista. La "rivoluzione" di Maltby è stata proprio quella di spostare il focus degli studi sulla circolazione e lo studio di film esaminando la storia del cinema come la sede di uno *scambio sociale e culturale*. L'attenzione della New Cinema History si fa poi specifica dello studio delle audience, un aspetto certamente inerente ma collaterale nei production studies. Questa osservazione era solo per affermare la nostra convinzione per cui se nei production studies, una disciplina ancora recente, di femminista e femminile c'è sicuramente molto, è forse però rischioso ridurli a tale tradizione; anzi è forse più produttivo affermare la necessità di un metodo fluido e non binario all'interno del campo proprio per oltrepassare la segregazione degli studi femminili come studi di culture produttive marginali.

Quello su cui concordiamo è invece il fatto che se è logico affermare che se i production studies si occupano di culture produttive, delle routine dei professionisti dell'industria e contesti produttivi specifici, è allora allo stesso tempo sensato pensare che se vogliamo indagare le pratiche e le ideologie discriminatorie all'interno di tali contesti dobbiamo ricorrere agli strumenti dei production studies ponendoci nell'ottica di trovare la metodologia più adatta ai nostri obiettivi - senza etichette.

Come afferma Alicia Kozma, i production studies lavorano per demistificare l'idea romantica di "movie magic":²² in questo senso uno dei nostri intenti (e non l'oggetto) ci sembra affine a quello di Kozma, e consiste nell'andare a sfidare il concetto di libertà creativa per interrogarci su quanto questa "vulgata romantica" sia in realtà un comodo retaggio che cela disuguaglianze e pratiche discriminatorie. Kozma userà

²¹ Maltby Richard E., Biltreyst Daniël, Meers Philippe, *Explorations in new cinema history: approaches and case studies*, Wiley-Blackwell, Malden, 2011.

²² Kozma Alicia, "Gendered Labor in the Neo-Art House", *Media Industries Journal*, vol. 8, n. 1, 2021, p. 28.

poi questi presupposti per indagare il caso specifico delle professionalità femminili nell'esercizio cinematografico arthouse statunitense: un caso appunto lontano dai nostri interessi, ma che rivela l'immensa elasticità e necessarietà di una consapevolezza dei production studies come un campo di studi volto in senso vasto a squarciare il "velo di Maya" delle routine delle industrie mediali. Nella pratica produttiva quotidiana delle industrie mediali esiste infatti l'abuso di potere (simbolico o meno), esistono la discriminazione, il pregiudizio, il sessismo, il razzismo e le minoranze hanno ancora difficoltà d'accesso a certi luoghi deputati alle sole "élite". Certamente questo non accade solo nelle industrie mediali/creative, tuttavia ribadire l'esistenza di queste dinamiche è il punto di partenza da cui riteniamo sia obbligatorio cominciare la nostra indagine.

Sarà quindi a partire dalla progressiva definizione del nostro campo di studio specifico nelle prossime pagine che prenderemo in considerazione i vari approcci di studiosi e studiosi per poi, finalmente, trarne il nostro.

1.3. *Feminist film studies e production studies: prospettive a confronto*

Caldwell parla delle culture produttive come processi che evidenziano una certa 'industrial reflexivity' (Caldwell 2008). Secondo Dalila Missero questa riflessività nel campo dei feminist production studies italiani è tuttavia, ad oggi, ancora poco analizzata. In "Women, Feminism and Italian Cinema. Archives from a Film Culture" Missero investiga il ruolo delle donne nella storia del cinema italiano tra gli anni Cinquanta e Ottanta attraverso una prospettiva femminista e archivistica: pur essendo lontano, per indirizzo investigativo, dai nostri interessi, tale volume ci è utile per due motivi. Per prima cosa perché offre un esempio metodologico recente (anzi, recentissimo) per lo studio dei production studies legati agli studi femministi; secondo, perché per motivare tale metodo Missero enuncia chiaramente i limiti delle tre principali tendenze degli studiosi di production studies rispetto alla questione di genere - tendenze che, a detta della studiosa, si sono rivelate "particularly resistant to gender".²³

²³ Missero Dalila, *Women, Feminism and Italian Cinema. Archives from a Film Culture*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2022, p. 109.

Il primo approccio storico dei production studies italiani è quello che Missero definisce come *aneddotico*. Utilizzato dai critici fin dagli anni Ottanta, esso è rappresentato dalla ormai classica pubblicazione in due volumi *L'avventurosa storia del cinema italiano* (1981) di Franca Faldini e Goffredo Fofi. Composta da aneddoti e testimonianze degli insider del cinema italiano dell'epoca sul dietro le quinte della produzione di famosi film italiani, secondo Missero “although this book provides important contextual information, its emphasis on industrial narratives based on the values of camaraderie and technical and creative genius, has inevitably prevented a systematic study of gender inequality”.

Il secondo approccio storico è stato invece inaugurato dal volume di Lorenzo Quaglietti *Storia economico-politica del cinema italiano* (1980), e poi seguito da pubblicazioni come *Con qualche dollaro in meno* (2001) di Barbara Corsi e *The Rise and Fall of the Italian Film Industry* (2017) di Marina Nicoli. Tali studi si basano tuttavia su una prospettiva squisitamente economica che, secondo Missero, “privileges aspects such as institutional policy, financing, production and legislation. [...] This line of research has no specific focus on gender, although it provides essential contextual analysis to frame an historical assessment of women's role in the industry”.²⁴

Il terzo gruppo è invece quello che si concentra sugli aspetti più tecnici e tecnologici della produzione italiana, come *L'arte del risparmio. Il cinema a basso costo in Italia negli anni Sessanta* (2015) e non ha alcun riferimento specifico alla questione di genere.

Missero lavora invece attraverso una “gendered and archival perspective”: nello studiare la figura della produttrice Mara Blasetti attraverso materiali d'archivio, Missero utilizza la corrispondenza personale della produttrice, materiali tratti dai dossier di lavorazione dei film a cui questa ha lavorato e altro materiale tecnico. Il fine è quello di restituire “a comprehensive picture of Blasetti as a professional, illustrating her network of relationships and professional capital (in the correspondence); how she understood her profession in her working practices (in

²⁴ Ibidem, p. 110.

the dossiers), and the technical knowledge necessary to her profession”.²⁵ L’obiettivo di Missero è quello di usare l’archivio “as a theoretical gendered and methodological tool that produces new narratives and provides a multifaceted and layered portrayal of women’s participation in cinema history”.²⁶

Ancora a proposito dell’approccio archivistico, nell’introduzione al suo saggio che studia la figura della diva italiana del muto Mimì Aylmer²⁷ (pseudonimo di Eugenia Spadoni), Elena Mosconi riflette proprio sull’importanza di tale approccio per la storia delle donne e la ricerca femminista. Secondo Mosconi l’accesso agli archivi ha contribuito alla nascita di quella nuova storiografia sviluppata negli anni recenti che ha abbracciato diversi profili interpretativi:²⁸ la studiosa si riferisce sia alla *New Film History* sia alla *Media Archeology*, due prospettive che, pur nella loro novità, si riferiscono tuttavia allo studio specifico del passato cinematografico. L’uso dell’archivio per Mosconi è utile per incrociare, rispetto alla figura di Mimì Aylmer, il rapporto tra immagine pubblica della diva e sfera personale: un intreccio che, nel momento dell’analisi, informa la studiosa sull’influenza per tale figura femminile delle strutture sociali e politiche dell’epoca, alla ricerca delle motivazioni di una certa forma di *agentività* della diva. Per quanto lontana dal nostro oggetto di studio (che è invece contemporaneo, testuale e specificamente produttivo) la riflessione di Mosconi ci è tuttavia utile per notare che proprio il concetto di agentività delle figure dell’industria audiovisiva è in realtà trasversale alla cronologia storica ed è tanto utile per indagare il passato quanto il presente. Nelle pagine precedenti parlavamo del concetto di *agency* proposto da Lotz e Havens, per noi utile per riconoscere e categorizzare le dinamiche delle etnografie inconsapevoli dei player dell’industria. Per quanto quindi provenga nel caso di Mosconi da un approccio archivistico, riteniamo utile ribadire che il concetto di *agency* è forse uno dei punti cardine degli interi *production studies*: uno strumento di analisi essenziale soprattutto nel

²⁵ Ibidem, pp. 109-110.

²⁶ Ibidem, p. 3.

²⁷ Mosconi Elena, “Mi chiamano Mimì. Vita artistica di una primadonna, tra performance e agency”, in Lucia Cardone, Sara Filippelli (a cura di), *Studiare il femminismo. Studi sulle donne nel cinema e nei media*, Pisa, Edizioni ETS, 2015, p. 35.

²⁸ Ibidem, pp. 35-37.

momento in cui tale agency riesce ad illuminare la posizione delle donne all'interno di una specifica cultura produttiva, sociale, economica e storica.

Per quanto l'approccio puramente archivistico non appartenga al nostro caso, le affermazioni di Missero rispetto alle motivazioni della sua ricerca coincidono però con una delle linee guida della nostra ricerca, ovvero quello di capire come il legame tra creatività e mascolinità abbia contribuito a stabilire disuguaglianze di genere e sessismo nelle industrie creative.²⁹ Secondo Missero "it is important to undertake research that retraces the historical and material consequences of sexism in the film industry, a task that can't be achieved without understanding the role of historical narratives in naturalising women's segregation and marginality and in reproducing patriarchal power relations at the workplace". A detta della studiosa è quindi necessario un vero e proprio cambio di prospettiva dei feminist film studies: dallo studio delle esperienze di attrici e celebrità all'analisi di una cultura produttiva "dominated by elusive values such as camaraderie, creativity and genius to concentrate on the materiality of women's labour".³⁰

Una delle pubblicazioni più rappresentative della "prima" critica femminista italiana è "Le donne del cinema contro questo cinema" (1972) di Cinzia Bellumori, la quale da una prospettiva femminista osserva la discriminazione di genere dell'industria cinematografica dell'epoca mettendola a confronto con le disuguaglianze lavorative in altri settori.³¹ La metodologia usata da Bellumori si basa su questionari e interviste con le addette ai lavori - non solo attrici, quindi, ma anche segretarie di edizione, lavoratrici della pellicola, montatrici... Un approccio quindi diretto con le protagoniste stesse dell'industria, dalle cui risposte Bellumori trae le sue conseguenze teoriche. Essendo lo studio femminista di Bellumori un caso unico nel panorama critico italiano dell'epoca, l'intervista diventa necessaria per estrapolare contenuti e insieme uno strumento metodologico dal segno politico:

²⁹ Missero D., op. cit., p. 110.

³⁰ Ibidem, p. 112.

³¹ Ibidem, pp. 110-111.

Mancando di altri esempi, lo studio di questa monografia, è stato reso possibile solo dalla collaborazione delle lavoratrici che ho intervistato. [...] L'attenzione vivace delle intervistate per l'argomento che stavo trattando è il risultato più felice di questo studio sperimentale. Il denominatore comune di tutti i problemi che si sono andati affrontando, e cioè la problematica femminile, ha portato con sé un aspetto particolarmente nella circolarità degli argomenti sviluppati. La difficoltà di scindere nettamente ogni aspetto dall'altro è una verifica dell'esistenza di un discorso unitario, fisionomico, sulla problematica femminile nel cinema.³²

Lo studio di Bellumori ci sembra in un certo senso anticipare le osservazioni che negli anni duemila hanno portato Caldwell ad affermare la necessità di studi sulle routine produttive: l'obiettivo, per quanto qui inquadrato in una prospettiva di genere, è esattamente quello di togliere la personalizzazione dalla storia del cinema per osservare l'industria nella sua dimensione sociale, economica e fenomenica del "dietro le quinte":

Anche se molto attento a tutte le scienze sociali, il cinema, a mio avviso, resta incapace di guardarsi come fenomeno esso stesso inserito nella società. Una serie di motivi [...] hanno contribuito a collocarlo in una posizione di élite [...] vale a dire che quello che viene fuori generalmente dalla sua letteratura, è un cinema quasi personalizzato, in ultima analisi autonomo dai fenomeni che coinvolge e che lo creano.³³

Quello che Bellumori fa nel 1972 ci sembra essere esattamente lo studio di quella che in futuro verrà definita da Caldwell come una cultura produttiva: "Dovendo formulare la dimensione delle donne, interessava [...] ricucirlo alle tendenze più caratteristiche della società nei confronti della situazione femminile; tirarne fuori, cioè, una cultura il più possibile autentica".³⁴

³² Bellumori Cinzia (a cura di), *Le donne del cinema contro questo cinema*, "Studi monografici di Bianco e Nero", Soc. Gestioni Editoriali, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 1972 (già numero speciale di «Bianco e Nero», a. XXXIII, n. 1-2, gennaio-febbraio 1972), p. 4.

³³ Bellumori C., op. cit., p. 3.

³⁴ Ibidem

A partire dalla consapevolezza che, da Bellumori, l'intervista è stato in un certo senso il primo strumento in ambito di studi italiani per indagare la discriminazione e la disuguaglianza di genere nella nostra industria audiovisiva, riteniamo necessario inserirla nella nostra cassetta degli attrezzi metodologica: non solo per la sua consistenza storica e politica nell'ambito degli studi, ma anche perché è uno strumento essenziale per trarre dai player dell'industria contemporanea contenuti da interrogare con a mente le indicazioni caldwelliane.

Tra le attuali ricerche che si occupano della posizione delle donne nell'industria audiovisiva nazionale una delle più rilevanti è a nostro avviso quella intrapresa dal gruppo di Ricerca DEA - Donne e Audiovisivo, un progetto dell'Istituto di Ricerche sulla Popolazione del CNR. La ricerca DEA parte dalle seguenti osservazioni:

La sotto-rappresentazione delle donne nel cinema appartiene al più ampio tema della parità di genere che coinvolge ambiti diversi: dal mercato del lavoro nel suo complesso, al mondo della ricerca scientifica a quello delle posizioni di top management nel settore privato, alla presenza nei CdA, alle differenze di salario. Ma si estende anche ad altri aspetti della vita sociale dall'accesso ai finanziamenti, alla ripartizione dei carichi familiari, alla rappresentanza. [...] Finché l'industria cinematografica continuerà a offrire narrazioni e rappresentazioni del mondo da un punto di vista essenzialmente maschile, resteremo una società maschilista e patriarcale.³⁵

Il gruppo di ricerca DEA si pone come modus operandi quello di lavorare su percorsi ancora poco esplorati e si basa su un approccio sostanzialmente analitico che prevede l'analisi quantitativa di dati come base per una ricerca qualitativa. Tra gli indirizzi di ricerca indicati vi sono: l'analisi delle ricerche in Europa e nel mondo; l'analisi dei dati raccolti dalle associazioni professionali; interviste sulle storie di vita di donne e uomini del cinema e del documentario; raccomandazioni ai policy makers. Tra gli obiettivi, quello di costruire un database delle professioniste/i del mondo dell'audiovisivo e quello di rispondere alle seguenti domande: quali fattori ostacolano l'accesso e l'affermazione dei talenti femminili? Come dare una chance alla determinazione e alla qualità delle donne?

³⁵ <https://www.irpps.cnr.it/dea-donne-e-audiovisivo/>

I report prodotti dalla ricerca DEA saranno anch'essi uno strumento essenziale per la nostra ricerca: utili per costruire il macro-contesto che circonda e contribuisce a formare le particolari culture produttive che andremo ad analizzare.

È infine Mariagrazia Fanchi che, in un saggio che unisce l'analisi di report quantitativi con valutazioni qualitative e teoriche, ci offre l'ultimo esempio metodologico e quello più vicino al nostro percorso di ricerca. Fanchi infatti in "Inclusività ed equità nell'industria cinematografica e audiovisiva nazionale" afferma per prima cosa l'importanza di un approccio *offscreen*, "cioè dal rappresentato ai modi della rappresentazione", con l'obiettivo di "identificare le macro coordinate all'interno delle quali la domanda sulla parità del genere nei media viene oggi posta".³⁶ Fanchi pone la questione di genere secondo una prospettiva *ecologica*: essendo i media parte integrante della realtà sociale, "presenze essenziali e risorse al servizio della valorizzazione dei soggetti, come persone e come cittadini", per studiarne l'impatto sulla società è necessario maturare un nuovo plesso di indicatori. Tra questi, la capacità degli strumenti di comunicazione di promuovere il bilanciamento di genere.³⁷

È proprio su quest'ultimo punto che lo studio di Fanchi si allinea quasi perfettamente con l'intento della nostra ricerca. Fanchi difatti usa, come punto di osservazione discriminante per valutare lo status del gender gap nel cinema italiano contemporaneo, le politiche messe in atto delle istituzioni (analizzando la *Valutazione di impatto della Legge Cinema e Audiovisivo*, 2020).³⁸ Laddove però Fanchi mira ad osservare esclusivamente gli effetti dell'intervento statale sulla specifica area dell'occupazione femminile e le statistiche sulle professionalità, noi invece useremo il 2017 della Legge Franceschini anche come spartiacque rappresentativo (essendo la Legge Franceschini promotrice di cambiamenti strutturali per la produzione, in senso di *funding* basato anche su nuovi criteri di rappresentatività di genere) per valutare il cambiamento nell'*atteggiamento dei player italiani* in senso di policy produttiva, branding, ricorrendo all'analisi di comunicati programmatici,

³⁶ Fanchi Mariagrazia, "Inclusività ed equità nell'industria cinematografica e audiovisiva nazionale", *Libro bianco delle professioni della comunicazione 2021*, Milano, Franco Angeli, 2021, p. 183.

³⁷ Ibidem, p. 182.

³⁸ Ibidem, p. 184.

promozionali e affermazioni degli insider. Rispetto a Fanchi allarghiamo quindi il nostro focus - l'oggetto interrogato - dalle professionalità ai contesti produttivi, con l'obiettivo di capire come certe culture produttive assorbano e rielaborino un cambiamento fatto di spinte esogene (appunto le politiche statali) ma anche endogene (l'ideologia più o meno consapevole che risiede in tali culture produttive).

2. A PROPOSITO DI GENDER GAP: L'INDUSTRIA AUDIOVISIVA ITALIANA. NORME E DATI

Prima di procedere all'analisi di specifici percorsi professionali femminili, valutando la loro agency e la promozione che i player e gli apparati comunicativi hanno costruito intorno alle loro figure, riteniamo necessarie esporre alcuni dati sul contesto occupazionale nell'industria cinematografica italiana.

Essendo il nostro punto di osservazione principale la Nuova Legge Cinema (Legge 220/2016) e i suoi effetti sui valori occupazionali (ovvero come - e se - ha avuto effetti concreti sul gender gap), partiremo dall'esporre i dati che provengono delle relazioni annuali che valutano l'impatto dei Decreti attuativi della Legge Franceschini (prima su biennio 2017-2018 e sull'anno 2019, poi sull'anno 2020); in seguito prenderemo in esame i presupposti sui cui si fonda il neonato Osservatorio sulla parità di genere (istituito nel 2022) e i relativi dati che provengono dal suo primo rapporto ufficiale, ovvero "La questione di genere tra immaginario e realtà", che ci aiuterà ad esporre i dati occupazionali più recenti (quelli relativi al 2021).

Il primo rapporto DeA - Donne e Audiovisivo dal titolo "I divari di genere nel lavoro e nell'industria audiovisiva: lo stato dell'arte"³⁹ pur risalendo al 2016 ci aiuta a capire per sommi capi quale fosse la situazione legislativa italiana sul tema della parità di genere prima della Legge Franceschini, espandendo la nostra consapevolezza di cosa abbia significato per l'industria cinematografica italiana tale legge.

Nelle pagine precedenti riportavamo il pensiero di Hesmondalgh, secondo il quale, ricordiamo, il prodotto audiovisivo è un oggetto non solo industriale ma evidentemente culturale che offre rappresentazioni del mondo agendo e interagendo al contempo con la sensibilità dell'audience che lo riceve a livelli più o meno profondi di interiorità. Questo pensiero è allo stesso modo espresso nel rapporto DeA in chiave di genere:

³⁹ Demurtas Pietro, De Pascalis Ilaria A., Menniti Adele, Misiti Maura, *I divari di genere nel lavoro e nell'industria audiovisiva: lo stato dell'arte*, Gap&Ciak, anno 1, novembre 2016.

[...] il rapporto tra uomini e donne coinvolge infatti tutti gli ambiti della vita quotidiana, e proprio per questa ragione dovrebbe contribuire effettivamente a ispirare e a modellare l'azione politica. La produzione culturale e in particolare quella dei media [...] ha un'importante responsabilità nella formazione dell'opinione pubblica, nel dare forma alla nostra percezione della realtà alle nostre opinioni e alle norme di comportamento associate a essere uomini e donne. I media possono avere una grande forza di cambiamento quando descrivono e analizzano l'esperienza umana e quando forniscono una visione critica, proiettata verso il futuro. Ma possono anche contribuire al mantenimento dello status quo e a diffondere una visione asimmetrica dei ruoli delle donne e degli uomini nella società quando replicano e consolidano gli stereotipi di genere.⁴⁰

L'importanza di risanare il gender gap è quindi un'urgenza non solo sociale (e ovviamente etico-morale), ma anche una necessità dettata dalla consapevolezza che la società e quello che siamo si perpetua negli oggetti culturali, i quali hanno un ruolo fondamentale nel veicolare messaggi e creare un dibattito. I testi audiovisivi, a nostro avviso, in questo senso *sono* e *fanno* politica, e attuare misure per risanare il gender gap occupazionale è importante tanto quanto adottare una visione critica e consapevole rispetto a ciò che i testi mostrano e mettono in campo a livello di parità di genere.

L'uguaglianza tra donne e uomini è uno dei principi fondanti dell'Unione europea (nel 1957 con il Trattato di Roma è stato introdotto il principio della parità di retribuzione a parità di lavoro). L'UE ha adottato diverse direttive su vari aspetti della parità di genere nel lavoro, dalle retribuzioni, all'accesso al mercato del lavoro, alla formazione professionale, alle condizioni di lavoro (elencarli tutti in questa sede sarebbe impossibile e dispersivo). Per quanto riguarda l'Italia è possibile tuttavia riassumere il percorso politico-legislativo recente in tre diverse fasi (Marcucci, Vangelisti, 2013):

1. Quella delle garanzie, che prende avvio negli anni '70. È in questa fase storica che si inizia a riconoscere il principio della parità nei diversi ambiti di vita e l'apparato normativo introdotto promuove essenzialmente il ruolo sociale delle donne in relazione alla maternità e a contrastare le discriminazioni in ambito

⁴⁰ Ibidem, p. 5.

lavorativo. Tra le principali normative di questo periodo ricordiamo: la legge n.1024 del 1971 sulla “tutela delle lavoratrici madri” che stabilì il divieto di licenziamento della lavoratrice madre, la previsione di un periodo di astensione dal lavoro obbligatoria per maternità e la corresponsione di un’indennità di maternità per tutto il periodo di sospensione dal lavoro; la legge n.1044 del 1971, che istituì gli asili nido comunali pubblici, rappresentando così il primo strumento legislativo volto a spostare la cura e la tutela del bambino dalla famiglia alla comunità; la legge n. 903 del 1977 che stabilì la parità di trattamento sul lavoro tra uomini e donne.

2. Quella delle pari opportunità e delle azioni positive, dagli anni '80. Durante questa fase, oltre alla creazione di numerosi organismi di parità⁴¹ si tende a promuovere la partecipazione femminile al mercato del lavoro e il coinvolgimento attivo delle donne nei processi decisionali. L’innovazione di questo periodo è l’introduzione nel nostro ordinamento delle “azioni positive”, con le quali si è teso a realizzare un’uguaglianza sostanziale fra i due generi: esse vengono introdotte con la Legge n. 125 del 1991 a sostegno delle pari opportunità nella sfera lavorativa, sostituendo così il criterio dell’uguaglianza astratta a quella dell’uguaglianza di opportunità. Con tale normativa il legislatore

statuì che non fosse sufficiente garantire loro lo stesso trattamento (uguaglianza formale) e che per colmare i gap fra uomini e donne bisognasse mettere in campo iniziative concrete che privilegiassero le lavoratrici in modo da colmare lo svantaggio di partenza (uguaglianza sostanziale). In questo senso si parla di discriminazioni positive, ovvero di misure che danno priorità alle donne rispetto agli uomini.⁴²

3. Quella del gender mainstreaming e della conciliazione, che inizia negli anni 2000 e si prolunga fino ai giorni nostri. In questi anni entra nell’agenda politica il tema del *work-life balance*: da tali riflessioni deriva l’introduzione della legge 53 del 2000, “Disposizioni per il sostegno della maternità e della paternità, per il diritto alla cura e alla formazione e per il coordinamento dei tempi delle città”. È durante questa fase che le normative contemplano esplicitamente modalità e

⁴¹ Il Comitato Nazionale di Parità presso il Ministero del Lavoro (1983), la Commissione Nazionale per la parità e le pari opportunità (1984) e nel 1996 il Ministro e il dipartimento per le pari opportunità.

⁴² Demurtas P., De Pascalis I. A., Menniti A., Misiti M., op. cit., p. 16.

fonti di finanziamento delle misure a sostegno delle pari opportunità. La Legge 53/2000 prevede finanziamenti ad hoc per le sperimentazioni delle azioni positive in azienda, mentre la L. 183/2000 specifica che i Fondi comunitari – Fondo Sociale Europeo (FSE) e Programma Operativo Nazionale (PON) – debbano essere impiegati in via prioritaria per promuovere l'occupazione femminile (per attività formative, misure di accompagnamento e inserimento nel mondo del lavoro, etc.). Inoltre, con quest'ultima legge viene sollecitato il Governo a prevedere incentivi e sgravi contributivi che consentano alle donne orari flessibili ai fini della conciliazione tra lavoro e vita familiare e a rivedere la normativa sul congedo parentale. A metà del primo decennio di questo secolo si pone anche mano all'organizzazione e al riordino delle leggi in materia di pari opportunità, che vengono raccolte in un unico Codice che armonizza la normativa preesistente: il “Codice delle pari opportunità tra uomo e donna”, con cui viene istituita la Commissione nazionale per la parità di uomini e donne. In questa fase prosegue e si intensifica l'azione legislativa atta a favorire la presenza femminile nelle posizioni decisionali.

La Legge Franceschini del 2016 ed entrata in vigore nel 2017 arriva quindi a posteriori di queste misure, presentando al suo interno delle clausole e adottando misure che mirano - più o meno bene, con più o meno efficacia, come vedremo in seguito - a riequilibrare il gender gap nello specifico del settore audiovisivo.

2.1. L'impatto della Legge Franceschini sul gender balance

Nel 2017 è entrata in vigore la Nuova Legge Cinema (Legge 220/2016, nota come Legge Franceschini). In seguito ai correttivi introdotti dai decreti attuativi della nuova Legge nel bando per i contributi selettivi allo sviluppo e alla pre-produzione di film/ prodotti audiovisivi⁴³ agli esperti è demandato di “tenere conto dell'identità di genere del regista al fine di favorire le pari opportunità di genere” (art. 16 comma 3-b). O, sempre nell'ambito dei contributi selettivi destinati alla produzione, il decreto

⁴³ Bando per la concessione di contributi selettivi per la scrittura, lo sviluppo e la pre-produzione, la produzione, la distribuzione nazionale ed internazionale di opere cinematografiche e audiovisive – Art. 26 della legge n. 220 del 2016 – Anno 2017. Il bando ha cadenza annuale e prevede tre finestre in cui si può fare domanda.

attuativo del 09/11/2017 prevede che le opere dirette da donne o con maggioranza di professioniste donne (soggetto, sceneggiatura, regia e musica) ottengano punteggi automatici maggiori. O, ancora nella contribuzione automatica, le opere dirette da donne o con maggioranza di autrici donne (soggetto, sceneggiatura, regia e musica) aumentano il punteggio automatico a favore di produttori e distributori (DM 31/07/2017).⁴⁴

L'art. 12, comma 6, della Legge n. 220 del 14 novembre 2016 prevede che il MiC (Ministero della Cultura) predisponga una relazione annuale sullo stato di attuazione degli interventi in materia di sostegno al settore cinematografico e audiovisivo italiano e una valutazione del suo impatto economico, industriale e occupazionale. La stessa Legge stabilisce che tale compito sia assegnato, tramite bando competitivo, a una istituzione in grado di realizzare indagini, studi, ricerche e valutazioni: l'incarico è stato affidato per due anni di seguito a una RTI composta da Università Cattolica e PTSCLas. Mariagrazia Fanchi, direttrice dell'Alta Scuola in Media Comunicazione e Spettacolo (Almed), è direttore scientifico e coordinatrice del progetto.⁴⁵ I dati che risultano da tale ricerca sono quindi da riferirsi agli esiti "interni" ai bandi statali, e non alla situazione generale dell'industria italiana: per questo motivo possono esserci utili per valutare non la situazione complessiva ma, appunto, l'efficacia di tali misure statali specifiche.

2.1.1. Ricerca Almed-PTSCLas "Valutazione di impatto della legge cinema. Anni 2017-2018 e 2019

Per quanto riguarda la ricerca Almed-PTSCLas sull'anno 2019, proprio Mariagrazia Fanchi ha scritto un saggio all'interno del "Libro bianco delle professioni della comunicazione" in cui, tra altre osservazioni, commenta i dati che sono risultati da tale ricerca.⁴⁶ La prima conclusione raggiunta da Fanchi è che che l'industria cinematografica nazionale continua a evidenziare un drammatico squilibrio di genere. Questo squilibrio si evidenzia soprattutto nella professione registica: l'80%

⁴⁴ Fanchi M., op. cit.

⁴⁵ <https://almed.unicatt.it/almed-progetti-valutazione-impatto>

⁴⁶ Fanchi M., op. cit.

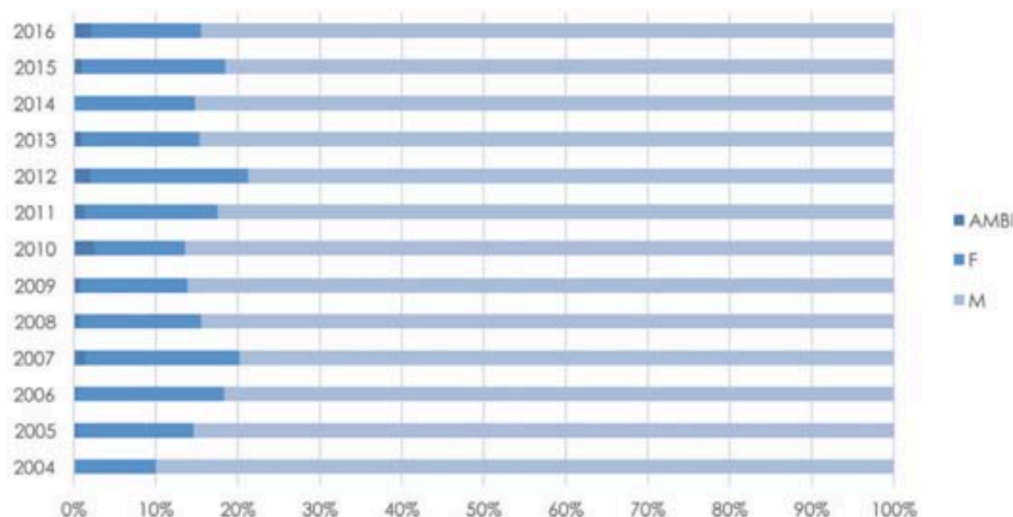


Figura 2 - Fonte RICERCA UCSC "Donne e film di 'interesse culturale'. 2004-2016" – Quota percentuale dei progetti diretti da donne, uomini e da team di uomini e donne (ambi) per anno sui 3.542 progetti sottoposti al finanziamento sulla linea di "interesse culturale". 2004-2016; valori %

circa dei prodotti cinematografici che beneficiano degli aiuti di Stato (e che rappresentano una quota ampissima della produzione) sono a direzione maschile.

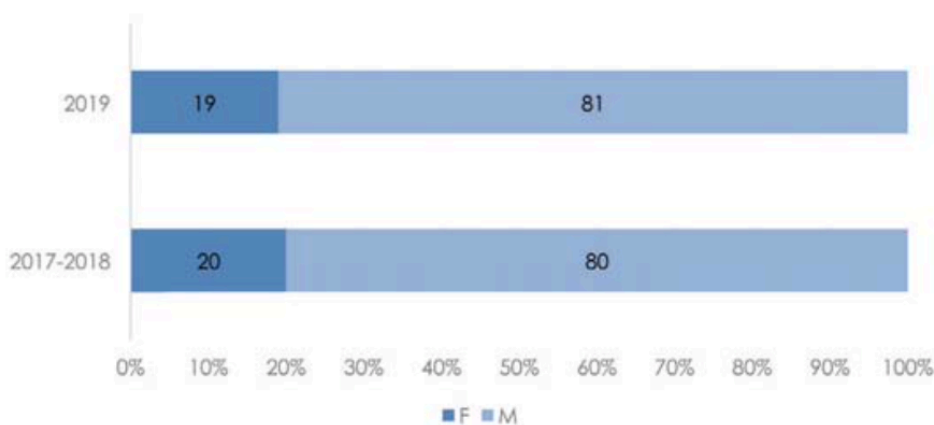


Figura 1 - Fonte RICERCA ALMED-PTSCLAS "Valutazione di impatto della legge cinema. Anno 2019" – Quota di opere a direzione femminile (o prevalentemente femminile) e maschile (o prevalentemente maschile) che hanno beneficiato degli aiuti per la produzione nel 2017-2018 e nel 2019; valori %

Come si può vedere dalla Figura 1, per quanto riguarda i dati relativi alle opere cinematografiche, televisive e web che hanno ricevuto un aiuto pubblico, su una o

più linee di finanziamento previste dalla Legge 220/2016, nel 2017-2018 e nel 2019, la quota di opere a direzione femminile (o a prevalenza femminile) è circa un quarto della quota delle opere a direzione maschile o a prevalenza maschile. La situazione è certamente migliorata rispetto al periodo 2004-2016 in cui, da una ricerca su 3.542 film che avevano fatto domanda di finanziamento come opere di “interesse culturale”⁴⁷, è risultato che solo il 16% delle opere erano a direzione femminile, e

RIF. LEGGE 220/2016	LINEA DI FINANZIAMENTO	REGISTA		AUTORE SCENEGGIATURA		AUTORE MONTAGGIO		
		F	M	F	M	F	M	
CONTRIBUTI SELETTIVI	Produzione - documentari e cortometraggi	36%	64%	36%	64%	24%	76%	
	Produzione - lungometraggi di giovani autori	35%	65%	23%	77%	42%	58%	
	Produzione - Lungometraggi di particolare qualità artistica e film difficili con risorse finanziarie modeste	18%	82%	31%	69%	11%	89%	
	Produzione - lungometraggi opere prime o seconde	5%	95%	18%	82%	23%	77%	
	Produzione - opere di animazione	18%	82%	48%	52%	22%	78%	
	Scrittura di sceneggiature/Lungometraggi e opere non seriali tv e web	N.R.	N.R.	N.R.	N.R.	N.R.	N.R.	
	Scrittura di sceneggiature/Opere seriali tv e web	N.R.	N.R.	N.R.	N.R.	N.R.	N.R.	
	Sviluppo e pre-produzione/Lungometraggi e opere non seriali tv e web	27%	73%	22%	78%	25%	75%	
	Sviluppo e pre-produzione/Opere seriali tv e web	40%	60%	56%	44%	0%	100%	
	Bando "Non violenza"	50%	50%	67%	33%	29%	71%	
	Coproduzioni minoritarie	37%	63%	24%	76%	25%	75%	
	CREDITO D'IMPOSTA	Tax Credit investitori esterni - Definitiva	17%	83%	17%	83%	67%	33%
		Tax Credit investitori esterni - Definitiva - Passaggio a nuove aliquote	20%	80%	0%	100%	0%	100%
		Tax Credit Sviluppo Opere Audiovisive	0%	100%	0%	100%	0%	100%
		Tax Credit produzione di FILM	16%	84%	21%	79%	25%	75%
		Tax Credit produzione FILM - Passaggio nuove aliquote	15%	85%	20%	80%	36%	64%
		Tax Credit produzione di opere TV	9%	91%	33%	67%	12%	88%
		Tax Credit produzione di opere TV - Passaggio nuove aliquote	10%	90%	30%	70%	0%	100%
Tax Credit produzione di opere WEB		36%	64%	41%	59%	0%	100%	
Tax Credit produzione di opere WEB - Passaggio nuove aliquote		0%	100%	20%	80%	36%	64%	
Tax Credit produzione esecutiva di opere straniere		26%	74%	71%	29%	20%	80%	
Tax Credit produzione esecutiva di opere straniere - Passaggio nuove aliquote	0%	100%	0%	100%	100%	0%		
TOTALE		18%	82%	25%	75%	24%	76%	

Figura 3 - Fonte RICERCA ALMED-PTSCLAS “Valutazione di impatto della legge cinema. Anno 2019” – Parità di genere e gender balance dei registi, autori della sceneggiatura e del montaggio nel 2019 per specifico settore; valori %

senza apprezzabili mutamenti nel corso degli oltre dieci anni considerati (Figura 2).⁴⁸

Per quanto il dispositivo di legge entrato in vigore nel 2017 (Legge 220/2016) non abbia impresso un cambiamento apprezzabile in termini di bilanciamento di genere,

⁴⁷ Fanchi Mariagrazia, Tarantino Andrea, RICERCA UCSC “Donne e film di ‘interesse culturale’. 2004-2016”, 2020.

⁴⁸ “Ambi” designa le opere dirette da un team di registi, fra cui almeno un uomo e una donna.

gli esiti della sua applicazione restituiscono una situazione non completamente negativa. Sempre rispetto alla professione registica, il divario di genere si riduce (di poco) soprattutto in alcuni ambiti specifici della produzione. L'ambito produttivo più occupato, percentualmente, da registe donne è quello delle opere web: il 36% delle

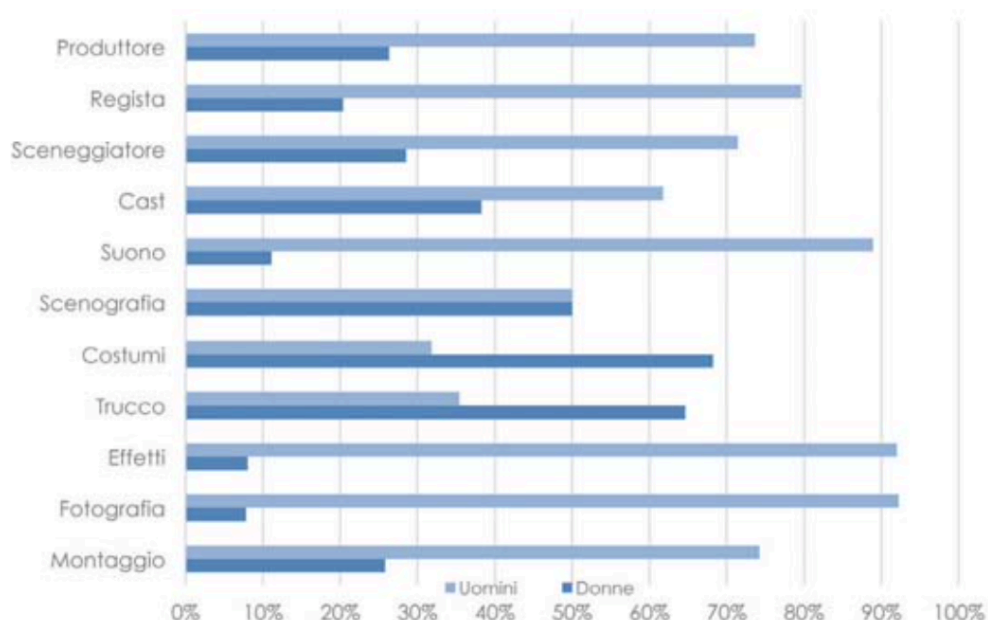


Figura 4 - Fonte RICERCA ALMED-PTSCLAS "Valutazione di impatto della legge cinema. Anno 2019" – Quota di professioniste e di professionisti impiegati nei diversi ruoli delle opere beneficiarie di aiuto nelle linee di finanziamento per la produzione nel 2017-2018; valori %

opere destinate alla circolazione in rete, che hanno beneficiato nel 2019 degli aiuti di Stato nella forma del Credito di Imposta, sono dirette da donne o da team a prevalenza femminile. Altri ambiti dove si rileva una propensione più marcata a valorizzare il contributo delle registe sono quelli delle co-produzioni minoritarie (37% delle opere a conduzione femminile) e dei cortometraggi e dei documentari (il 36% dei progetti è diretto da donne).

Per quanto leggermente confortante, questa tendenza potrebbe in realtà leggersi anche come la conferma dell'isolamento delle registe donne presso ambiti produttivi semplicemente meno costosi. Come osserva Fanchi,

Come a dire che le donne stanno facendo sì il loro ingresso nell'industria cinematografica e audiovisiva, ma dalla "porta di servizio", partendo cioè dalle

produzioni più piccole, quelle che prevedono meno investimenti e un minore margine di rischio di impresa. [...] Le donne entrano con maggiore facilità dove l'investimento economico è minore. E di più, l'ingresso delle donne nel sistema dei media e in alcune posizioni e ruoli si accompagna a una de-valorizzazione in termini salariali e simbolici di quelle professioni o di quei comparti.⁴⁹

Se si guarda però alla generazioni future, il dato sembra promettere un trend occupazionale dove il gender gap registico si riduce: la quota di donne alla regia nei progetti capitanati da giovani autori (con meno di 35 anni), vede infatti una presenza femminile del 35% (Figura 3).

Per quanto riguarda la scrittura di sceneggiature, la ricerca Almed-PTSCLas sull'anno 2019 non ha registrato dati; nel biennio 2017-2018 invece ha registrato, sempre riferendosi agli esiti del bando per la produzione, una proporzione percentuale di poco più del 70% di sceneggiatori uomini e poco meno del 30% di sceneggiatrici donne (Figura 4). L'ambito produttivo è ancora più sbilanciato (ma sempre meno di quello registico), laddove i produttori uomini sono circa il 73% del campione registrato.

Sempre nel biennio 2017-2018, ancora dalla Figura 4 si può osservare che le professioni *below the line*⁵⁰ e le professioni ad alta specializzazione presentano ancora una netta divisione fra ruoli maschili e ruoli femminili. Gli ambiti occupati prevalentemente da uomini sono, in ordine: la fotografia (poco più del 90%), gli effetti speciali (poco più del 90%), il suono (poco meno del 90%). All'opposto, gli ambiti più marcatamente femminili sono i costumi (con un rapporto di circa 68/32%) e il trucco (circa 65/35%). Il mestiere più "paritario" risulta invece la scenografia, dove la divisione è circa 50/50.

⁴⁹ M. Fanchi, op. cit., p. 189.

⁵⁰ Below the line (BTL), all'opposto di Above the line (ATL) si riferisce alle professioni "sotto la linea" nel foglio che elenca le voci di budget per professionalità. Tali professioni sono solitamente "rimpiazzabili", diversamente da quelle ATL, ad ogni momento della produzione e sono pagate solitamente non a prezzo fisso ma ad ore. Si tratta di figure non per forza meno creative, ma ritenute meno cruciali nelle voci di spesa. Tra questi, tradizionalmente, vi sono chi si occupa della fotografia, dei costumi, del trucco, della scenografia.

Secondo Fanchi questa divisione di ruoli su base sessuale è generata da meccanismi più profondi e difficili da smontare rispetto a quelli che condizionano le professioni apicali:

Ci sono ruoli, cioè, dove la diseguaglianza di genere sembra precedere il reclutamento e riflettere una presenza ineguale nel mercato del lavoro, di professioniste e di professionisti disponibili a svolgere quelle mansioni. Detto diversamente abbiamo poche donne a dirigere la fotografia perché questa professione non fa parte del nostro immaginario e quindi non entra nelle nostre scelte di carriera e di vita. E lo stesso, ma all'inverso, se consideriamo ruoli come quello del costumista o del responsabile del trucco.⁵¹

2.1.2. Ricerca Almed-PTSCLas “Valutazione di impatto della legge cinema”. Anno 2020

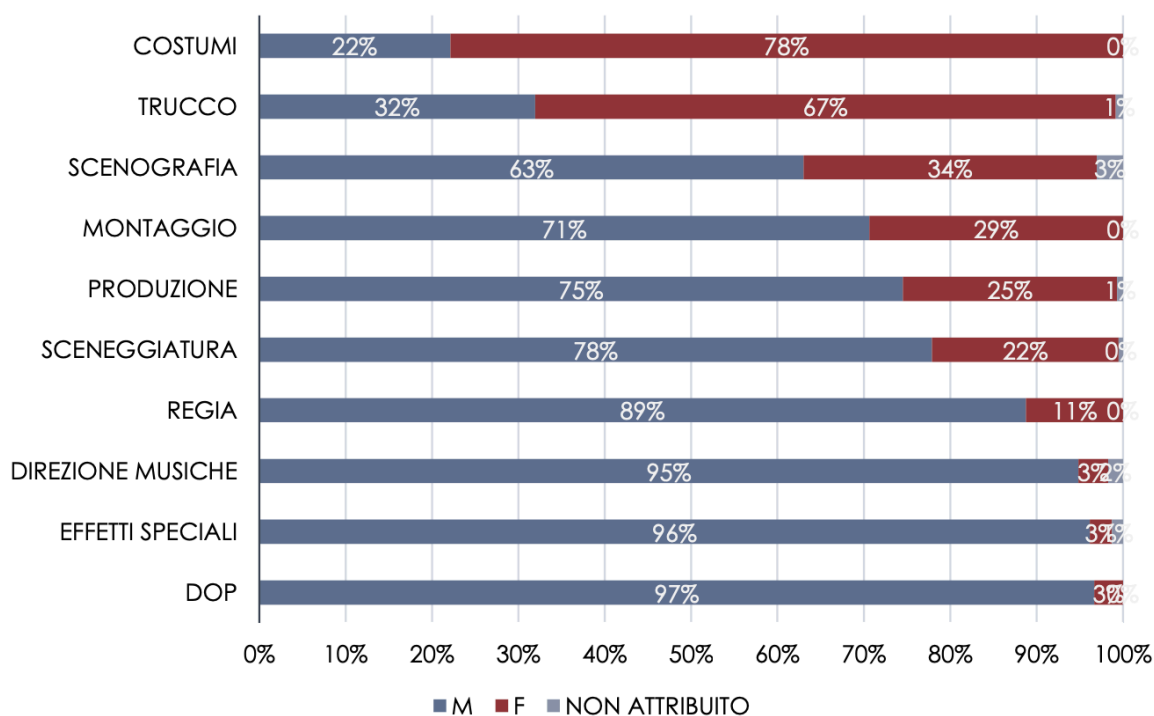
Secondo quanto riporta la Valutazione di impatto della legge cinema sull'anno 2020 prodotto da Almed-PTSCLas, non è stato possibile procedere all'approfondimento dell'indicatore Genere e diversità per le opere che hanno beneficiato degli aiuti alla Produzione nel 2020 a causa della mancanza di informazioni sulla composizione dei team creativi per oltre il 50% dei progetti. Da ciò ne consegue che non è possibile compiere un'analisi comparata tra i dati estratti dalla Valutazione di impatto della legge cinema 2019 e quella del 2020 sullo specifico bando per lo sviluppo e la pre-produzione. I dati riportati in seguito provengono dall'allegato della Valutazione di impatto 2020 dal titolo “Bilancio di genere. Opere beneficiarie degli aiuti alla distribuzione” e sono riferiti alle 154 opere beneficiarie di aiuti alla distribuzione nel 2020. Si tratta di un campione che, per quanto parziale, riteniamo ad ogni modo essere utile ad osservare l'ampiezza del gender gap occupazionale nell'industria audiovisiva italiana sull'anno 2020.⁵²

Come per il 2019, le informazioni relative all'identità di genere delle professioniste e dei professionisti impiegati nella realizzazione delle opere sono state raccolte e analizzate attraverso Centric, un programma di acquisizione e di analisi dati elaborato nel quadro delle attività di LDH (Lab in Digital Humanities) di Università

⁵¹ Fanchi M., op. cit., p. 189.

⁵² La ricerca si riferisce alle domande approvate nel 2020.

Cattolica del Sacro Cuore e che “ricostruisce le reti professionali e i flussi produttivi e distributivi per favorire crescita, innovazione e creatività delle imprese culturali e medialità”.⁵³ Per l’elaborazione del budget di genere delle iniziative produttive considerate, Centric ha censito le maestranze coinvolte nei progetti, con riferimento a 10 principali ruoli professionali: regia, sceneggiatura, montaggio, produzione, direzione delle musiche, direzione della fotografia, costumi, scenografie, trucco ed effetti speciali. I dati relativi alle professioniste e ai professionisti sono stati acquisiti incrociando le informazioni contenute in un plesso di database a carattere pubblico, presenti nel web: IMDb; Mymovies.it; Filmitalia.org; Archiviocinema; FilmTv; netflixlovers.it, cinemaitaliano.org, cinematografo. L’attribuzione del genere viene eseguita utilizzando il nome proprio dichiarato dal professionista, inclusi gli pseudonimi; il budget di genere è elaborato su base binaria, non essendo disponibili dati relativi alle soggettività non binarie.



Fonte: DGCol e Centric. Domande approvate nel 2020

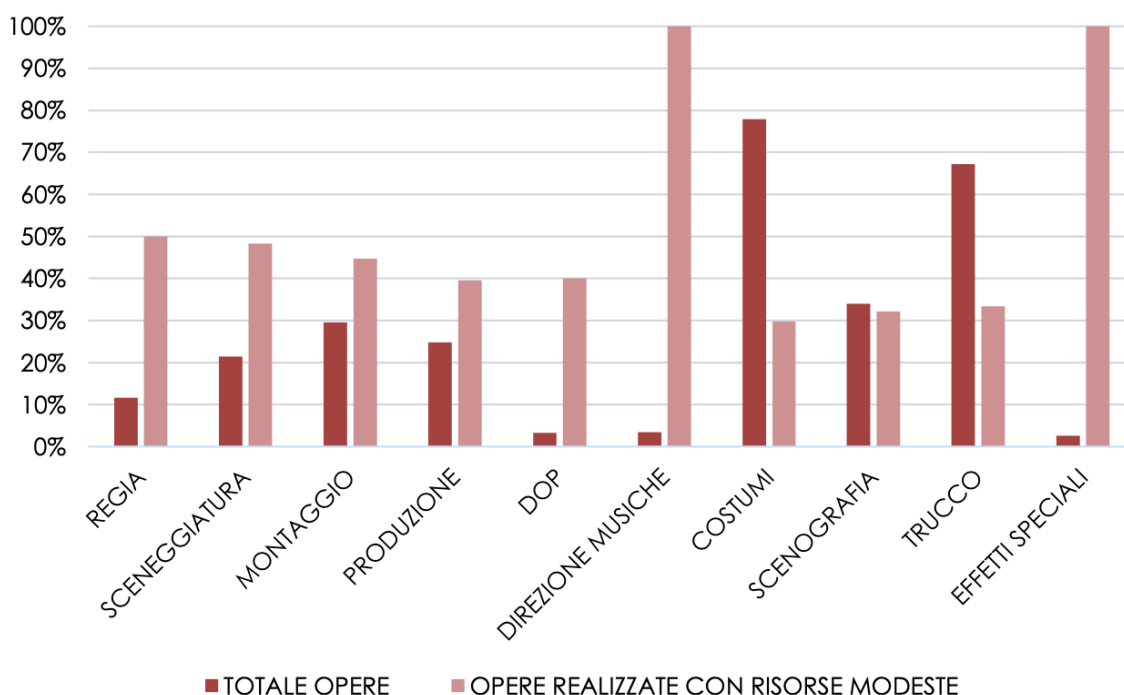
Figura 5: quota di professionisti e professioniste impiegati nei diversi ruoli.

⁵³ Valutazione di impatto della Legge Cinema e Audiovisivo. Anno 2020, Allegato IV “Bilancio di genere. Opere beneficiarie degli aiuti alla distribuzione”. Fonte: https://www.key4biz.it/wp-content/uploads/2022/03/Mic_Dgca_Valutazione_impatto_2020_pubblicata_8.3.2022.pdf

L'analisi dei dati restituisce le seguenti evidenze:⁵⁴

- Le opere che hanno beneficiato di aiuti per la distribuzione mostrano un consistente gap di genere.
- Le opere a direzione femminile o prevalentemente femminile che hanno avuto accesso agli aiuti di Legge per la Distribuzione nazionale e/o internazionale rappresentano il 9% del totale.
- Le produzioni a direzione femminile (quel 9% del totale) tendono inoltre a esercitarsi su un novero limitato di generi, complice anche il numero più contenuto dei progetti. Il genere delle opere a direzione “female driven” più frequentato è quello drammatico (54%). Seguono la commedia (31%), il biografico (23%) e lo storico (15%).
- Considerando le 10 professioni censite si rileva una prevalenza di professionisti uomini in tutti i ruoli con eccezione per costumi e trucco, che sono viceversa ruoli a dominanza femminile.
- Le professioni dove la presenza maschile è nettamente prevalente sono: la direzione della fotografia (97%), gli effetti speciali (96%), la direzione delle musiche (95%). A questi seguono, in valori percentuali: la regia (89%), la sceneggiatura (78%), la produzione (75%), il montaggio (71%).
- La professione che mostra un migliore bilanciamento è la scenografia, in cui sono impegnati il 63% di professionisti e il 34% di professioniste.
- Le opere a direzione femminile o prevalentemente femminile dispongono di budget significativamente più bassi: mediamente 1.387.554 €, la metà dei budget medi delle opere dirette da autori o da team a prevalenza maschile (ovvero 2.788.663 €).
- Ci sono molte più professioniste, in tutti i ruoli professionali, nelle opere a direzione femminile (con eccezione per la direzione delle musiche e gli effetti speciali).

⁵⁴ Ibidem

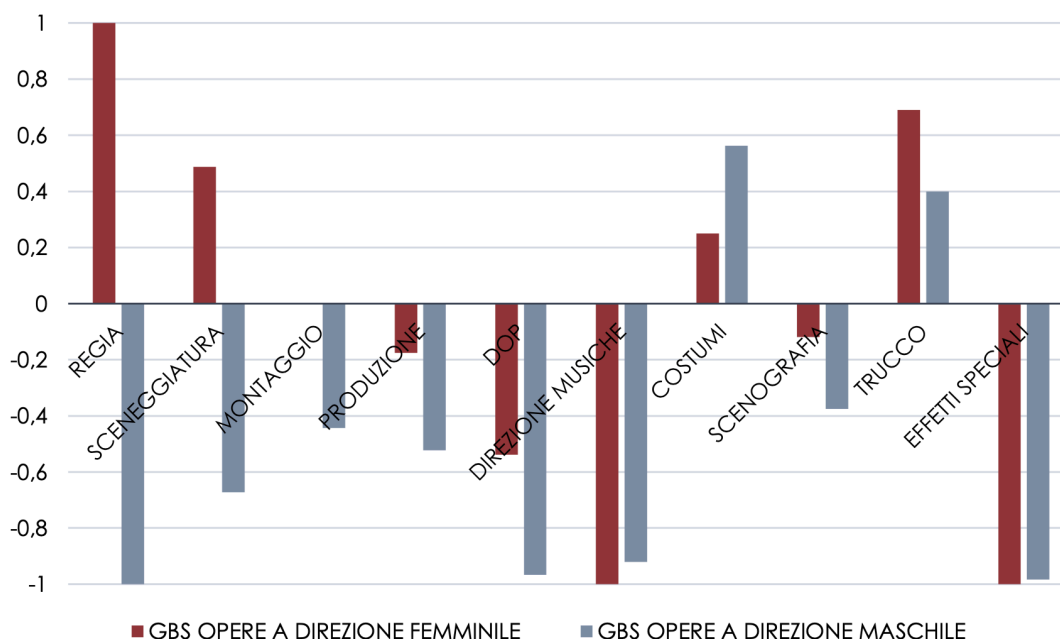


Fonte: DGCol e Centric. Domande approvate nel 2020

Figura 6: Quota di professioniste impiegate nei diversi ruoli. Totale opere e opere realizzate con risorse modeste

- Lo stesso dato “positivo” di maggior occupazione femminile nelle opere *female-driven* va però sovrapposto ad un altro: tali opere a maggioranza femminile sono anche quelle realizzate con le risorse più modeste. Tale evidenza dimostra il sostanziale isolamento delle professionalità femminili in realtà a maggioranza femminili e con budget più bassi.
- Di pari passo la presenza maschile decresce con il diminuire delle risorse economiche in tutti i ruoli professionali, sempre con eccezione per i costumi e in parte per il trucco.

Nel documento di Valutazione viene inoltre impiegato, per l’analisi comparata dei dati ricavati, il *Gender Balance Score*, il quale misura il rapporto fra professioniste e professionisti impegnati nei diversi ruoli professionali. L’indice è ricavato dalla seguente formula: $(F-M)/(F+M+N)$, dove 1 indica la presenza di sole professioniste e -1 la presenza di soli professionisti. Il Gender Balance Score, applicato ai nostri dati, dà i seguenti risultati (Figura 7):



Fonte: DGCol e Centric. Domande approvate nel 2020

Figura 7: Gender Balance Score (GBS) dei 10 ruoli professionali. Opere a direzione femminile o prevalentemente femminile e opere a direzione maschile o prevalentemente maschile

Per quanto riguarda l'anno 2020 esiste tuttavia un'ulteriore fonte - diversa dalla Valutazione sull'impatto della legge cinema - che ci può essere utile, ovvero la Ricerca sulla composizione di genere delle produzioni e coproduzioni italiane che hanno ottenuto il visto per la distribuzione nazionale fra il 2017 e il 2020.⁵⁵ Si tratta di un progetto a cura di Mariagrazia Fanchi con la collaborazione di Angela Tibaldi e Matteo Tarantino che si colloca nel solco del lavoro realizzato sempre da PTSClas e Università Cattolica (Almed) per il Ministero della Cultura sugli impatti del finanziamento pubblico al cinema e all'audiovisivo.

I dati ottenuti dalla ricerca (sempre tramite Centric) prendono quindi in esame 1.085 progetti che hanno ottenuto il nulla osta per la distribuzione tra il 2017 e il 2020, per ciascuno dei quali Centric ha ricercato i dati relativi a 10 ruoli professionali, censendo 13.094 fra professioniste e professionisti (Figura 8). I risultati ci mostrano quindi il quadro, più ampio, di tale quadriennio.

I risultati sono praticamente gli stessi: l'immagine della situazione rispetto alle produzioni sostenute dallo Stato nel 2020 vede un *gender gap* ancora consistente. I

⁵⁵ Fanchi M., "Equilibri ed equilibrismi. Bilanci di genere nella produzione cinematografica e audiovisiva italiana. 2017-2020", in 8 1/2, n. 60, dicembre 2021.

	UOMINI	DONNE	NON BINARIO
REGIA	1125	213	0
SCENEGGIATURA	1628	432	0
MONTAGGIO	827	279	0
MUSICHE (DIREZIONE)	377	28	0
FOTOGRAFIA (DIREZIONE)	939	99	0
PRODUZIONE	2415	923	0
COSTUMI	115	373	0
SCENOGRAFIA	948	495	0
MAKE-UP	409	1004	0
EFFETTI SPECIALI (DIREZIONE)	311	26	0

Fonte: DG Cinema e Audiovisivo - MiC – Elaborazione Centric-Università Cattolica

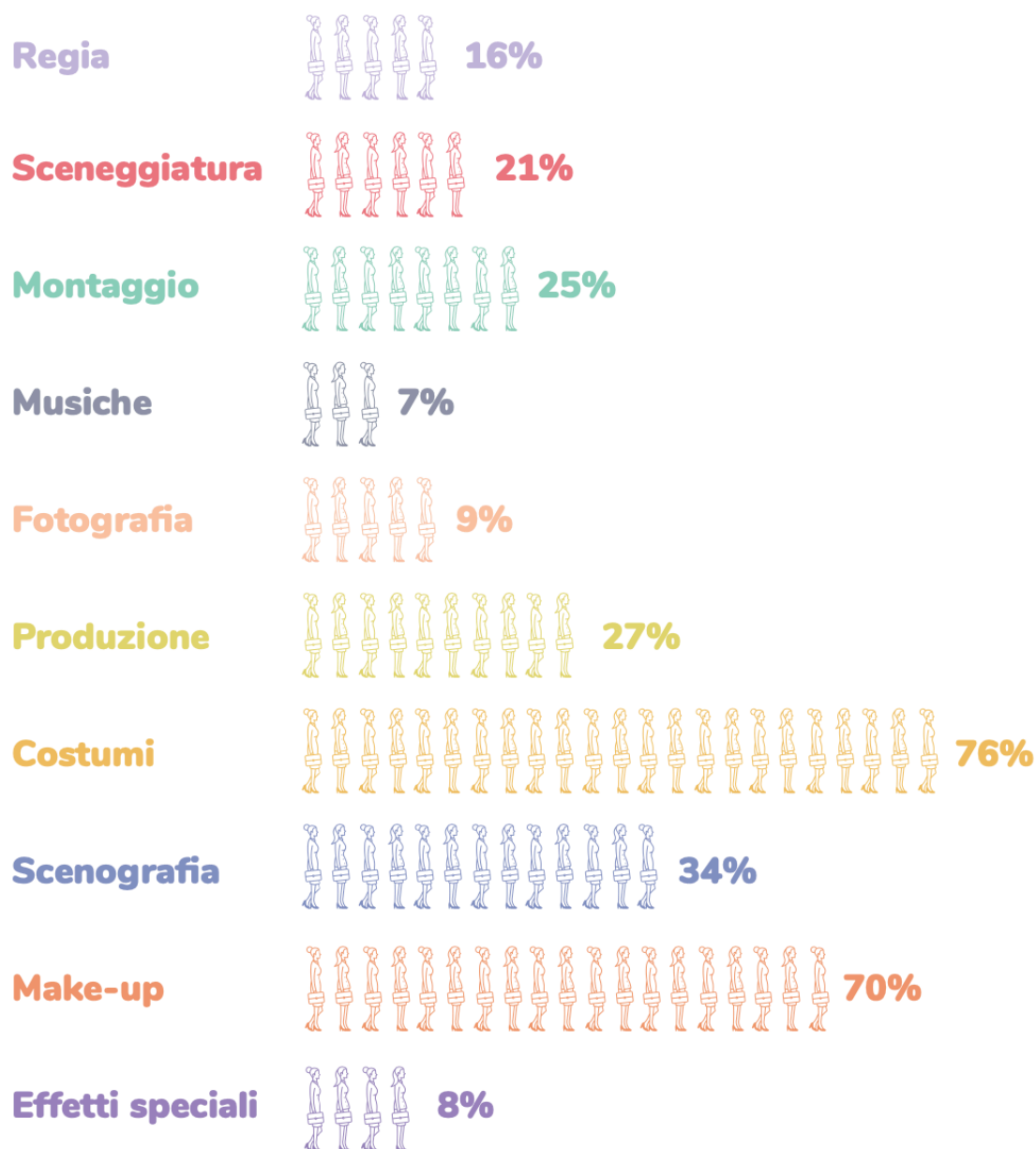
Figura 8: professionisti e professioniste coinvolti nei diversi ruoli nei 1.085 progetti che hanno ottenuto il nulla osta per la distribuzione nazionale tra il 2017 e il 2020.

professionisti uomini prevalgono in tutti i ruoli, come sempre tranne nel trucco e nei costumi (con una presenza fra il 70% e il 76%), superando il 90% nella direzione delle musiche, della fotografia e degli effetti speciali. Le professioni “meno sbilanciate” sono quelle connesse a scenografia, produzione, montaggio e sceneggiatura, dove la quota femminile oscilla fra il 21% della sceneggiatura e il 34% della scenografia.

Dal 2017 al 2020 ci sono però segnali positivi: la quota di opere a direzione femminile o prevalentemente femminile che hanno fatto richiesta di nulla osta per la distribuzione nel quadriennio preso in esame vede una crescita di quattro punti percentuali fra il 2017 e il 2020. Si aggiunga, sempre fra i segnali positivi, che non solo le opere a guida femminile sono cresciute, ma anche che il 68% di esse ha raggiunto effettivamente le sale, ottenendo esiti in linea con la media nazionale.⁵⁶

Tali dati occupazionali possono essere riportati, percentualmente rispetto alla presenza femminile, nel seguente modo (Figura 9):

⁵⁶ Ibidem, p. 71.



Fonte: DG Cinema e Audiovisivo - MiC – Elaborazione Centric-Università Cattolica

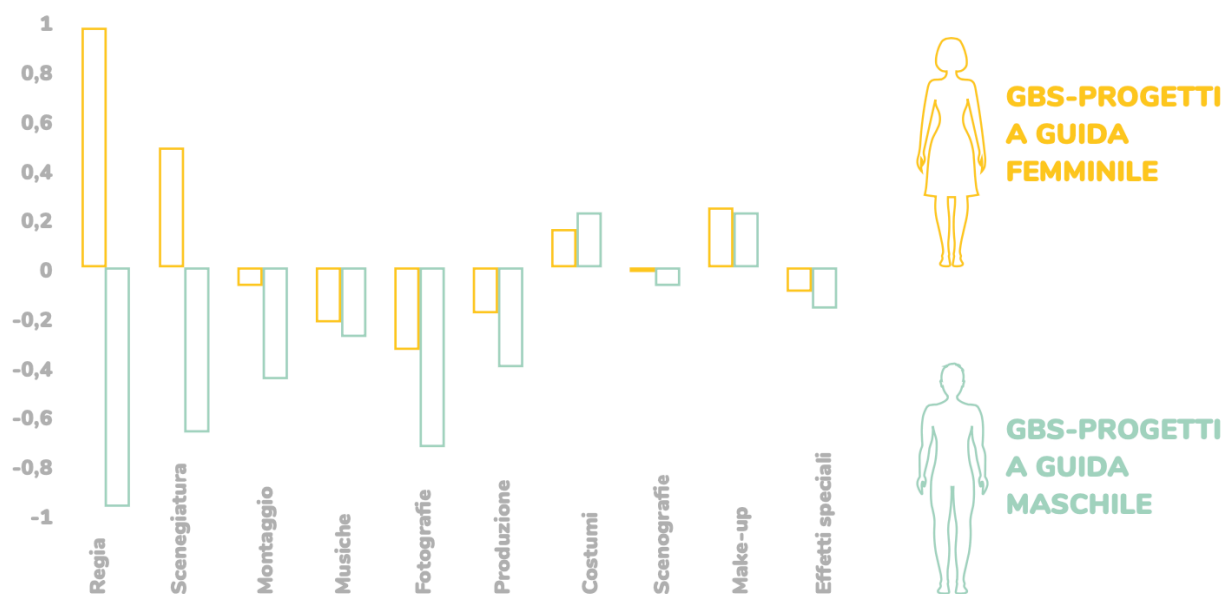
Figura 9: percentuale femminile nei diversi ruoli professionali tra il 2017 e il 2020.

Come osserva Fanchi,

Se il bilanciamento di genere nelle professioni del cinema e dell'audiovisivo avviene lentamente e con velocità diverse a seconda dei ruoli e dei formati, è anche vero che la presenza di donne alla regia funge da acceleratore. Quando a dirigere è una donna, l'incidenza di professioniste negli altri ruoli è mediamente del 44% del totale: il 15% in più dei film diretti da uomini.⁵⁷

⁵⁷ Ibidem

Il Gender Balance Score (GBS) rispetto al quadriennio 2017-2020 presenta infine i seguenti risultati (Figura 10).



Fonte: DG Cinema e Audiovisivo - MiC – Elaborazione Centric-Università Cattolica

Figura 10: rapporto fra professioniste e professionisti (Gender Balance Score) nei diversi ruoli, distinguendo fra le opere a direzione femminile o prevalentemente femminile (in giallo) e le opere a direzione maschile o prevalentemente maschile (in verde acqua).

Rispetto quindi al periodo 2017-2020, i dati ci conducono alle medesime osservazioni, ovvero che:

1. I professionisti uomini prevalgono in tutti i ruoli, tranne nel trucco e nei costumi.
2. Nel trucco e nei costumi c'è una netta dominanza femminile.
3. La presenza femminile nei diversi ruoli cambia in relazione al contesto produttivo. Ci sono cioè formati (e generi) che favoriscono una più ampia inclusione e un migliore bilanciamento. Questo stesso dato, tuttavia, se si nota che tali formati sono il corto e il mediometraggio, ci fa notare che le professionalità femminili sono più alte laddove il budget produttivo è ridotto. Come riporta Fanchi, è infatti difficile immaginare che il coinvolgimento di professioniste nei corti e mediometraggi sia dovuto a una specifica competenza sviluppata in tali formati. Pare invece più ragionevole che la migliore accoglienza

che esse ricevono dipenda dalle dimensioni economiche più contenute di tali produzioni. Tuttavia

Non abbiamo una conferma diretta di questa ipotesi (non è stato possibile raccogliere informazioni complete sui budget delle 1.085 produzioni qui considerate), essa tuttavia è sostenuta da precedenti ricerche, sia a livello nazionale, sia a livello internazionale. Per esempio, in un'indagine condotta, sempre nell'ambito del progetto Centric, sui 3.542 film italiani che fra il 2004 e il 2016 avevano fatto domanda di finanziamento come "opere di interesse culturale", tale correlazione emergeva in modo disambiguo: maggiore era il budget dichiarato, minore era la presenza femminile. Regola alla quale non si sottraevano neanche i film diretti da donne e/o da team a maggioranza femminile.⁵⁸

2.3. "La questione di genere tra immaginario e realtà": il primo rapporto dell'Osservatorio sulla parità di genere (Anno 2022)

Il 24 novembre 2021 è stato istituito con un decreto del ministro Dario Franceschini l'Osservatorio sulla parità di genere, concepito sin da subito come uno strumento al servizio delle Istituzioni. Si tratta di un'esperienza totalmente inedita in Italia e del secondo organismo europeo su questo tema: il primo è stato infatti l'*Observatoire de l'égalité entre femmes et hommes dans la culture et la communication*, nato nel 2013 in seno al Dipartimento degli studi francese.

L'Osservatorio per la parità di genere opera presso il Segretariato e, come riporta l'Art. 32-bis del decreto del presidente del consiglio dei ministri 24 giugno 2021, n.123,

Svolge compiti di consulenza e supporto nell'elaborazione e attuazione di politiche per la parità di genere, nonché attività di ricerca e monitoraggio sulle condizioni della parità di genere negli ambiti di competenza del Ministero,

⁵⁸ Fanchi M., "Equilibri ed equilibrismi. Bilanci di genere nella produzione cinematografica e audiovisiva italiana. 2017-2020", cit., p. 71.

individua e propone buone pratiche, promuove la formazione, la conoscenza e la cultura delle pari opportunità.⁵⁹

Esso trae ispirazione proprio dal modello francese, l'unico esempio attualmente presente in Europa. Il modello francese ha permesso di abbandonare in maniera definitiva una velleitaria "politica di genere" per passare a una scientifica costruzione di strumenti per ridurre il gender gap e per riuscirci si è dato come primo obiettivo la raccolta dei dati relativi al fenomeno. L'*Observatoire* per il primo quinquennio dalla propria costituzione ha quindi lavorato esclusivamente sulla ricognizione dei dati, l'ascolto delle categorie dei diversi settori culturali e l'analisi, anno dopo anno, degli elementi di conoscenza. I dati che l'*Observatoire* raccoglie e compone non li rileva direttamente: esso si appoggia infatti a servizi, istituzioni, enti e aziende, pubbliche e private, che dispongono dei dati rilevanti.

Partendo da questa analisi e con questa consapevolezza si è svolto il primo anno di attività dell'Osservatorio italiano, il quale

[...] ha innanzitutto auditato numerose realtà pubbliche e private del mondo culturale italiano per avviare una ricognizione dei dati che queste associazioni, enti, istituzioni avevano già immagazzinato nel loro lavoro di ricerca. Ha inoltre promosso la sottoscrizione di un Protocollo tra il Ministero della Cultura e l'Istat, coinvolgendo l'Istituto in un percorso pluriennale di elaborazione e analisi metodologicamente utile alla comparazione dei dati nel tempo.⁶⁰

Diversamente dall'*Observatoire*, il quale pur riconoscendone l'importanza per la vita stessa dell'organismo, non ha contemplato tra i propri membri rappresentanti della società civile o personalità del mondo della cultura, l'Osservatorio italiano ha voluto il protagonismo di alcune espressioni dirette della società civile, di enti e dei mondi della cultura e dell'arte italiana. All'interno dell'Osservatorio italiano convivono infatti figure dirigenziali/tecniche/amministrative e testimonianze vive dei diversi settori culturali.

⁵⁹ Art. 32-bis del decreto del presidente del consiglio dei ministri 24 giugno 2021, n. 123, che modifica il decreto del presidente del consiglio dei ministri 169/2019. Fonte: <https://www.gazzettaufficiale.it/eli/id/2021/09/15/21G00131/sg>

⁶⁰ La questione di genere tra immaginario e realtà. Primo rapporto annuale dell'Osservatorio per la parità di genere del Ministero della Cultura, 22 novembre 2022.

Composto da un massimo di quindici membri, esperti delle politiche di genere e rappresentanti dei settori di competenza del Ministero (nominati dal Ministro), l'Osservatorio è quindi impersonato da: Celeste Costantino (coordinatrice), Cristina Comencini (regista), Cristiana Capotondi (attrice), Maria Pia Calzone (attrice), Eleonora Abbagnato (ballerina e direttrice artistica), Flavia Barca (esperta settori culturali e creativi), Linda Laura Sabbadini (statistica), Souad Sbai (saggista), Berta Zezza (esperta comunicazione culturale), Stefano Accorsi (attore), Ricardo Levi (dirigente mondo editoria), Antonio Parente (dg Mic), Nicola Borrelli (dg Mic), Onofrio Cutaia (dg Mic), Massimo Osanna (dg Mic).⁶¹

In un anno l'Osservatorio ha promosso sette riunioni interne⁶², un evento pubblico⁶³ e venti audizioni. Inoltre ha contribuito, attraverso la figura della sua coordinatrice (Celeste Costantino), all'elaborazione e alla stesura del Piano di genere del Ministero della Cultura.⁶⁴

A un anno dall'avvio delle sue attività e in occasione della giornata internazionale contro la violenza sulle donne, l'Osservatorio ha prodotto una prima relazione sul gender gap nei diversi ambiti culturali e un focus sul cinema e l'audiovisivo attraverso il lavoro congiunto della Direzione generale cinema con l'Istat. Il 22 novembre 2022 è stato infatti presentato a Roma il primo rapporto annuale sulla parità di genere dal titolo "La questione di genere tra immaginario e realtà".

L'Osservatorio non ha dovuto cercare gli interlocutori con cui confrontarsi sul fenomeno dello squilibrio di genere nel cinema e nell'audiovisivo: sono stati i professionisti e gli operatori di questo settore a chiedere, consapevolmente e inconsapevolmente, l'ascolto di questo organismo. La richiesta d'incontro relativa ad un appello sulla promozione della parità di genere nel settore culturale è stato promosso da tre realtà: "Dire Fare Cambiare", "Women in Film, Television & Media Italia" e "Alice nella Città".

⁶¹ <https://www.beniculturali.it/osservatorio-per-la-parita-di-genere>

⁶² I cui resoconti sono disponibili su <https://www.beniculturali.it/osservatorio-per-la-parita-di-genere>

⁶³ La cultura che verrà – Auditorium Parco della musica 8 marzo 2022.

⁶⁴ http://pompeisites.org/wp-content/uploads/Piano_uguaglianza_di_genere_2022.pdf

Giulia Morello, rappresentante di “Dire Fare Cambiare,”⁶⁵ ha illustrato i progetti dell’associazione per trasformare la cultura attraverso il cambiamento della narrazione: il progetto europeo “Never again” contro la vittimizzazione secondaria delle donne (per mettere in luce stereotipi e pregiudizi che sono l’avversario più difficile da battere) e la piattaforma on line “cambiamo cultura” contro la violenza di genere in situazioni a rischio di esclusione sociale come le carceri.

Domizia De Rosa, presidente di “Women in Film, Television & Media Italia”, ha condotto una propria ricerca sulle donne nell’audiovisivo presentata nel 2019, in occasione della firma, da parte della Biennale di Venezia e di altri festival, di una lettera di impegno sulla trasparenza dei dati, sia di ordine organizzativo (sul personale coinvolto e la composizione delle giurie) sia riguardanti il numero di film ricevuti e selezionati. L’altro tema sollevato da De Rosa è quello della violenza attraverso la presentazione del codice etico che la sua associazione ha presentato nell’ottobre 2021, un documento aperto al quale chiunque può aderire.⁶⁶

Fabia Bettini, direttrice di “Alice nella città”⁶⁷, ha sottolineato come nelle realtà culturali le donne siano spesso confinate in ruoli operativi ed escluse dalla decisione delle linee editoriali. La lontananza delle donne dalla gestione economica e dalla direzione artistica è dimostrata dai dati allarmanti sulle figure di responsabili nella cinematografia, da cui dipendono decisioni strategiche. Come afferma Bettini,

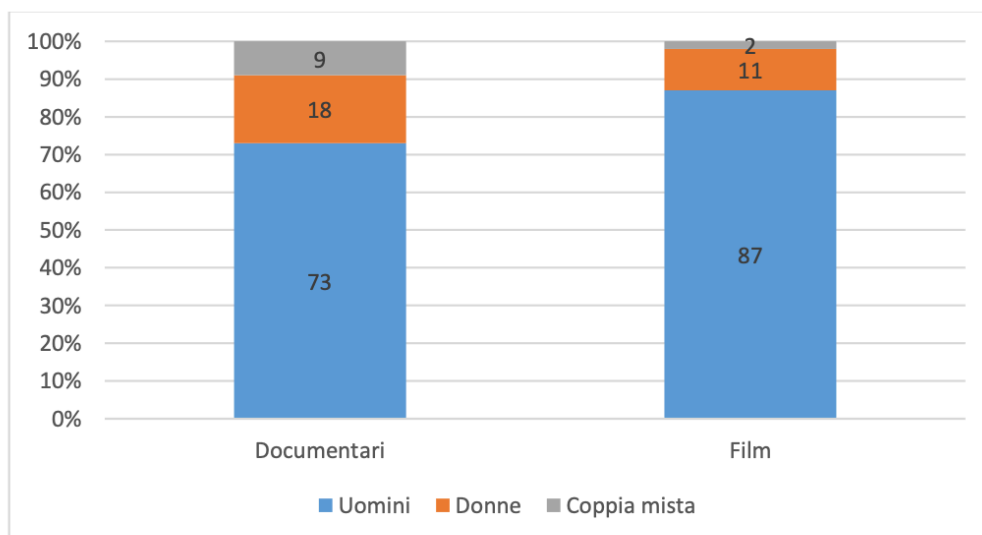
ad Alice nelle città non risultano donne editrici nel 73% dei casi e nei film in analisi non vi è alcuna direttrice della fotografia e di inquadramento (-32%); anche per l’ISTAT le donne hanno perso peso specifico all’interno delle aziende. Queste ultime, inoltre, aggirano l’obbligo della parità di genere attraverso il sistema dello stage, al quale riservano le donne, che non vengono mai confermate indipendentemente dai risultati.⁶⁸

⁶⁵ <https://direfarecambiare.org/>

⁶⁶ <https://direfarecambiare.org/appello-parita-di-genere/>

⁶⁷ <https://alice.mymovies.it/2022/>

⁶⁸ La questione di genere tra immaginario e realtà. Primo rapporto annuale dell’Osservatorio per la parità di genere del Ministero della Cultura, 22 novembre 2022, p. 37. Fonte: https://media.beniculturali.it/mibac/files/boards/be78e33bc8ca0c99bff70aa174035096/PDF/2022/OssPariGenere/Primo%20rapporto%20annuale_22%20novembre%202022.pdf



Fonte: Direzione Generale Cinema e Audiovisivo – MiC

Figura 11: Registi di film italiani per tipo di prodotto audiovisivo (Anni 2008-2018) - Valori percentuali.

Partendo dalla constatazione della scarsa presenza di donne in posizioni apicali all'interno delle istituzioni culturali, l'Osservatorio ha inoltre deciso di avviare una discussione con tre personalità del mondo dell'audiovisivo – Maria Pia Calzone, Cristina Comencini, Cristiana Capotondi – che fanno riferimento anche a tre delle associazioni e istituzioni che l'Osservatorio ha deciso di ascoltare in via ufficiale: UNITA, 100autori, Centro sperimentale cinematografia.

Nel quarto capitolo del rapporto, quello relativo ai dati, viene puntualizzato che la disponibilità di dati che consentano di monitorare la parità di genere nei settori culturali è ancora scarsa e soprattutto eterogenea tra i vari settori. Tali dati ad ogni modo “confermano una forte disegualianza di genere” e la necessità di “promuovere una raccolta sistematica di informazioni in grado di fare luce sulle disparità emerse, che appaiono difficili da scardinare e che necessitano di politiche mirate per la promozione della parità in tutti i settori della cultura”.⁶⁹

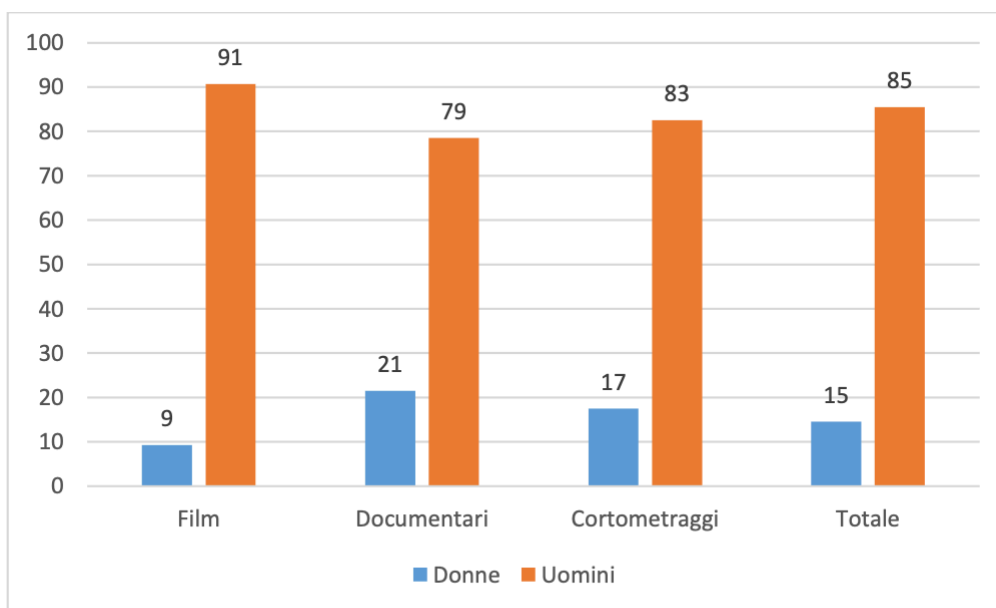
I primi dati riportati sono quelli elaborati da Women in Film, Television & Media (WIFT&M) rispetto alla presenza di donne alla regia nei film italiani prodotti tra il 2008 e il 2018.⁷⁰ Dall'indagine è emerso che:

⁶⁹ Ibidem, p. 51.

⁷⁰ Cfr. WIFTM, 2019.

- La presenza femminile media è del 15%;
- Se il dato viene spaccettato per tipologia di prodotto (Figura 11), le donne registe nei lungometraggi sono il 9%, nei cortometraggi il 17% e nei documentari il 21% (il che dimostra in maniera evidente che la presenza femminile diminuisce all'aumentare del budget e della durata).

Un altro documento di cui si serve l'Osservatorio è il report annuale "Tutti i numeri del Cinema e dell'Audiovisivo – Anno 2020" della Direzione Generale Cinema e Audiovisivo del Ministero della Cultura.⁷¹ Tale report evidenzia la netta sottorappresentazione femminile nella produzione audiovisiva (Figura 12): le donne nel 2020 rappresentano il 18% dei registi di documentari (con quindi un calo rispetto alle percentuali riportati dallo studio WIFT&M del 2018), valore che scende all'11% per i film di finzione (comunque più alto rispetto al 9% dello studio WIFT&M del 2018).



Fonte: elaborazione WIFT&M su dati Istituto Luce Cinecittà – Filitalia

Figura 12: Composizione percentuale dei registi di film italiani per genere e tipo di prodotto

Un quadro non meno preoccupante emerge dalla ricerca condotta dall'Università Cattolica del Sacro Cuore e dalla Direzione generale Cinema e Audiovisivo del Mic sulla parità di genere nel settore cinematografico. La presentazione riporta i

⁷¹ <https://cinema.cultura.gov.it/pubblicazioni/tutti-i-numeri-del-cinema-e-dellaudiovisivo-anno-2020/>

principali risultati del progetto Gender Balance in Italian Film Crews (GeBIFiC) della Direzione Generale Cinema e Audiovisivo - Ministero della Cultura e dell'Università Cattolica.⁷² Gender Balance in Italian Film Crews valuta il bilanciamento di genere delle produzioni e coproduzioni italiane che hanno ottenuto il nulla osta per la distribuzione dal 2017 (data dell'entrata in vigore della Legge 220/2016) al 2021, arricchendo quindi i dati che abbiamo riportato dalla Valutazione d'impatto della legge cinema del 2020. Questa presentazione, riportata dal rapporto dell'Osservatorio, ci consente di avere un primo monitoraggio dell'evoluzione della presenza femminile nel settore e di fare un focus sugli equilibri e sugli squilibri di genere nell'ambito di 10 specifiche professioni tra il 2017 e il 2021. I risultati di tale ricerca sono sintetizzati nella Figura 13:

	2017	2018	2019	2020	2021
Regia	14	14	16	18	19
Sceneggiatura	22	20	22	20	23
Montaggio	27	28	25	28	27
Musiche	12	14	11	12	16
Fotografia	8	11	9	10	10
Produzione	25	28	28	28	26
Costumi	78	76	72	78	82
Scenografie	44	46	50	48	58
Trucco	70	70	75	73	73
Effetti speciali	9	6	10	9	12

Figura 13: Presenza di donne in 10 ruoli professionali* - Anni 2017-2021 (valori percentuali).
Fonte: MiC-UCSC

**Produzioni e coproduzioni cinematografiche (lungometraggi oltre 52') di nazionalità italiana che hanno ricevuto il nulla osta per la distribuzione (L. 161/1962) o la classificazione per la tutela dei minori (L. 220/2016).*

⁷² Mic, Gender balance in italian film crews data and research policies seminar on gender equality and inclusivity in the film industry, paper presentato alla Biennale di Venezia settembre 2022.

Da questi dati possiamo quindi tratte le nostre conclusioni arrivando al dato più recente, quello del 2021. Tali dati, si noti, vanno sia a confermare le evidenze già mostrate dai precedenti report (confermando situazioni “stagnanti” o addirittura peggiorative per alcune professioni) sia, tuttavia, a mostrare un lieve miglioramento per alcune professioni specifiche. Anche se si tratta di dati circostanziati (e in qualche modo generalizzati, essendo la raccolta di essi leggermente diversa da report a report) riteniamo che sia possibile parlare di un lieve miglioramento dettato soprattutto da una maggiore consapevolezza dell’industria audiovisiva rispetto al gender gap, la quale attraverso forti prese di posizione e scelte istituzionali (la stessa istituzione dell’Osservatorio per la parità di genere) ci fa notare che, per quanto lentamente, qualcosa si sta muovendo.

Rispetto quindi al trend dal 2017 al 2021, notiamo infine che:

- Si conferma esserci un forte sbilanciamento a favore delle donne nei settori tradizionalmente a prevalenza femminile: trucco e costumi, dove il valore occupazionale percentuale si conferma stabile tra il 70-75% nel trucco e addirittura in lieve crescita nei costumi (dove, dopo un lieve calo nel 2019, vede una crescita quinquennale di 4 punti percentuali).
- Nelle professioni connesse alla scenografia le donne hanno raggiunto negli anni una posizione decisamente paritaria, diventando nel 2021 addirittura maggioranza: nel quinquennio analizzato il valore cresce infatti di ben 14 punti percentuali (dal 44% al 58%).
- Il gender gap occupazionale rimane praticamente invariato per tutte le altre professioni, confermando la netta predominanza maschile in tutti gli altri mestieri del cinema analizzati. Le donne sono infatti un quarto rispetto al totale (con valori quindi intorno al 25%) nella sceneggiatura (23%), nel montaggio (27%) e nella produzione (26%). In tutte e tre le professioni i dati oscillano lievemente di massimo due punti percentuali nel corso del quinquennio, non mostrando trend rilevanti né in senso di crescita né di decrescita ma una situazione piuttosto stabile.

- Nelle professioni apicali, quali in primis quelle connesse alla regia, nel 2021 si hanno valori ancora più bassi rispetto agli altri mestieri, come anche la ricerca WIFT&M aveva evidenziato: 19% nella regia, 16% nelle musiche e 10% nella fotografia. Osservando però i dati nel corso del quinquennio, rimane comunque incoraggiante vedere che l'occupazione femminile nei mestieri connessi alla regia vede una crescita progressiva (seppur lieve) dal 14% del 2017 al 19% del 2021 (+5%); lo stesso trend si può osservare per le musiche, dal 12% del 2017 al 16% del 2021 (+4%). La fotografia rimane invece un settore con crescite e decrescite percentuali piuttosto stagnanti e che oscillano tra valori bassissimi (8-10%), confermandosi come il mestiere dove il gender gap è in assoluto più grave, insieme ai mestieri relativi agli effetti speciali (che oscillano tra il 9% del 2017 al 12% del 2021 con un andamento irregolare).

Non occupandoci in questa sede dei dati relativi alle retribuzioni ma di quelli strettamente occupazionali non riporteremo percentuali, ma ci limitiamo a sottolineare che, di pari passo ai valori occupazionali, le paghe vedono ancora un forte disequilibrio. Le donne sono infatti pagate mediamente meno dei loro colleghi: una regista guadagna circa un terzo in meno di un collega uomo, una sceneggiatrice circa un quarto in meno; lo squilibrio retributivo nell'ultimo triennio è inoltre cresciuto invece che diminuire.⁷³

⁷³ <https://www.beniculturali.it/comunicato/23791>

3. INTORNO AI FILM E ALLE PROFESSIONISTE: AGENCY, PERCORSI, STRATEGIE EDITORIALI E PRODUTTIVE

Ritornando all'idea di studiare le professioniste dell'industria cinematografica italiana secondo gli strumenti precedentemente proposti dei production studies (Caldwell e l'analisi del contesto produttivo e degli artefatti, Lotz e Havens e i vari gradi di agency, l'intervista) in questo capitolo prenderemo finalmente in esame, in questo senso, tre profili professionali: Paola Cortellesi, Susanna Nicchiarelli e Francesca Comencini. Il nostro obiettivo sarà cercare di mettere in luce la agency di queste professioniste a partire dal contesto produttivo in cui queste hanno lavorato e tutt'oggi lavorano. Per farlo si ricorrerà all'analisi di diversi artefatti medial: quei testi "ancillari" che circondano il prodotto finale e le professioniste e che ci informano secondo vari gradi del contesto produttivo-ideologico in cui sono stati prodotti quali, per esempio, comunicati programmatici, promozionali, affermazioni degli insider, articoli giornalistici. Il tutto tenendo sempre tenendo a mente la tripartizione caldwelliana di testi *fully embedded*, *semi-embedded* e *publicly disclosed*.

La scelta di queste tre professioniste è motivata dall'interesse di prendere in esame tre profili distanti tra loro e che ricoprono porzioni diverse dell'industria audiovisiva e quindi tre diversi contesti produttivi: Paola Cortellesi in quanto attrice e sceneggiatrice di un cinema rivolto al mercato italiano più "popolare", Susanna Nicchiarelli in quanto autrice di film dal respiro internazionale, presentati in circuiti festivalieri, Francesca Comencini in quanto regista e sceneggiatrice di una serialità di genere ad alto budget.

L'intervista a Giulia Louise Steigerwalt è invece motivata dall'interesse di dialogare direttamente con una professionista dell'industria, da cui ricaveremo informazioni embedded sul contesto produttivo italiano e da cui sarà possibile tracciare il percorso di una professionista (attrice, regista, sceneggiatrice e produttrice) che si è mossa attivamente per colmare il gender gap attraverso una sezione editoriale (Lynn, all'interno di Groenlandia): un caso più unico che raro, in Italia, all'interno del panorama audiovisivo.

3.1. Paola Cortellesi

Nata a Roma il 24 novembre 1973, Paola Cortellesi inizia il suo percorso nel mondo dello spettacolo con una lunga gavetta teatrale e televisiva. Attrice, imitatrice, doppiatrice e cantante, inizia a essere conosciuta dal pubblico televisivo nella trasmissione *Macao* (Rai 2, 1997-1998) di Gianni Boncompagni, poi collabora con Serena Dandini e i fratelli Guzzanti e partecipa a *La posta del cuore* (Rai 2, 1998) e *Teatro 18* (Italia 1, 2000), ma il successo televisivo lo raggiunge grazie ai personaggi che interpreta nelle trasmissioni della Gialappa's Band - *Mai dire Gol* (Italia 1, 2000-2001), *Mai dire Grande Fratello* (Italia 1, 2000-2001) e *Mai dire Domenica* (Italia 1, 2002). Il debutto cinematografico risale al 2000 dove ha una piccola parte in *Chiedimi se sono felice* (Aldo, Giovanni e Giacomo e Massimo Venier, 2000); l'anno successivo viene candidata al Nastro d'argento come miglior attrice non protagonista per *Se fossi in te* (Giulio Manfredonia, 2001). Dopo vari film corali o nei quali interpreta ruoli secondari, approda al suo primo ruolo da protagonista nel 2011 con *Nessuno mi può giudicare* (Massimiliano Bruno, 2011), per cui vince il David di Donatello per la migliore attrice protagonista.

Da quel momento, il valore simbolico dato dalla vittoria de premio più importante per un'attrice cinematografica, Cortellesi viene coinvolta in film nei quali ricopre ruoli di primo piano anche se non è protagonista assoluta: *C'è chi dice no* (Giambattista Avellino, 2011), *Un boss in salotto* (Luca Miniero, 2014), *Sotto una buona stella* (Carlo Verdone, 2014). Se è impossibile calcolare con certezza quanto la vittoria del David abbia influito sulla sua carriera (o sulla sua paga), è comunque osservabile come gradualmente dal 2011 il perimetro della *agency* di Cortellesi si sia ampliato verso una "agentività circoscritta". Anche se limitata dalla cultura di provenienza e dalle convenzioni del media, dal 2014 Cortellesi mostra infatti una discreta dose di autonomia individuale che si manifesta nella scrittura dei film in cui recita e in cui ha la possibilità di negoziare in prima persona la propria immagine finzionale e di conseguenza quella pubblica. Dopo infatti la gavetta televisiva a cui si accennava prima, durante la quale interpretava personaggi e caricature riproducendo norme ed ideologie di tale cultura produttiva televisiva, è infatti con *Scusate se esisto!* (Riccardo Milani, 2014) che il tema stesso dell'indipendenza femminile si mescola a

tale, nuova, agentività di Cortellesi, muovendosi in un contesto produttivo e mediale/comunicativo (come vedremo dagli articoli giornalistici) dove la figura privata e quella pubblica si sovrappongono secondo specifiche logiche promozionali.

3.1.1. *Scusate se esisto!*

Diretto da Riccardo Milani, scritto da Giulia Calenda, Furio Andreotti, Riccardo Milani e Paola Cortellesi, *Scusate se esisto!* è un film di genere commedia prodotto da Fulvio e Federica Lucisano per Italian International Film con Rai Cinema in associazione con FOCCHI SpA (ai sensi delle norme sul tax credit), distribuito da 01 Distribution nelle sale italiane dal 20 novembre 2014. Il press kit⁷⁴ (realizzato dall'ufficio stampa Studio Lucherini Pignatelli) lo presenta in questo modo:

Dal regista di *BENVENUTO PRESIDENTE!* Riccardo Milani, una nuova e divertente commedia con protagonista la coppia consacrata da *NESSUNO MI PUÒ GIUDICARE*: Paola Cortellesi, dopo *UN BOSS IN SALOTTO* e *SOTTO UNA BUONA STELLA*, torna al cinema al fianco di Raoul Bova con *SCUSATE SE ESISTO!*

Da questo breve *claim* promozionale possiamo già dedurre alcune cose: Paola Cortellesi, al momento dell'uscita di *Scusate se esisto!*, presenta un valore promozionale sia per i suoi ruoli precedenti sia per il fatto che nel film è affiancata a un divo del cinema italiano di lungo corso, Raoul Bova.

La sinossi divulgata ufficialmente, sempre nel press kit, è la seguente:

Serena è un architetto dal talento straordinario. Dopo una serie di successi professionali all'estero, ha deciso di tornare a lavorare in Italia, perché ama il suo paese. Nell'avventurosa ricerca di un posto di lavoro si trova di fronte a una scelta folle, farsi passare per quello che tutti si aspettano che lei sia: un uomo... O così pare. Nel frattempo incontra Francesco. Bello e affascinante. Il compagno ideale. Se non fosse che a lui non piacciono le donne... O così pare.

⁷⁴ <https://pad.mymovies.it/filmclub/2013/12/073/MyMovies.pdf>

Tra Serena e Francesco nasce un rapporto intenso e diventano la coppia perfetta... Pronti a tutto pur di darsi una mano saranno costretti a condividere segreti e inganni perché a volte, per essere davvero se stessi, è meglio fingersi qualcun altro!

Nel press kit (che, ricordiamo, nella definizione caldwelliana rientra nei *semi-embedded texts*, quelli rivolti agli insider dell'industria) non viene enfatizzato in alcun modo, se non nell'elenco del cast tecnico, che Cortellesi abbia esordito alla scrittura. Si tratta forse di un dettaglio, che però non sorprende nel momento in cui si va ad osservare come i quotidiani e le testate di spettacolo abbiano riposto molta poca attenzione su questo aspetto.

Il 14 novembre 2014 (una settimana prima dell'uscita del film), *Repubblica* pubblica un articolo dall'eloquente titolo "Paola Cortellesi vulcanica: canta, imita, recita e ora scrive anche film"⁷⁵, in cui però viene soltanto presentata una gallery di immagini che ritraggono Cortellesi in vari momenti - sia cinematografici che televisivi - della sua carriera. In questo articolo la partecipazione di Cortellesi alla scrittura è un aspetto che la testata stessa sceglie di evidenziare, anche se i toni sembrano più che altro leggeri (quell'"ora" sembra quasi fare riferimento ad un divertente effetto sorpresa) e la mancanza di approfondimento nell'articolo non aggiunge nessuna osservazione ulteriore su tale novità.

Mettendo nel nostro caso da parte tutti gli articoli che si concentrano esclusivamente su Bova e la questione dell'omosessualità del suo personaggio (che ha avuto una discreta eco sulle testate di settore e non, a partire dal bacio con Marco Bocci⁷⁶), quello che notiamo è che l'approdo di Cortellesi alla scrittura è un fatto che essa stessa non sembra voler particolarmente sottolineare - complici le domande - nel momento delle interviste. L'informazione del suo ruolo nella scrittura viene sì riportato, ma notiamo allo stesso tempo che nel titolo gli articoli evidenziano

⁷⁵ https://www.repubblica.it/spettacoli/cinema/2014/11/14/foto/cortellesi_imita_recita_balla_canta_e_adesso_anche_scrive_film_vulcanica_cortellesi-100553983/1/

⁷⁶ Ad esempio: <https://cinema.fanpage.it/bova-e-bocci-travolti-dalla-passione-baci-sexy-e-abbracci-focosi-foto/>, <https://www.vanityfair.it/show/cinema/14/11/18/scusate-se-esisto-raoul-bova-intervista-film-foto>

primariamente aspetti che collegano Cortellesi ai temi del film⁷⁷ (la disparità di trattamento delle donne sul lavoro, le coppie di fatto, l'omosessualità, la fuga di cervelli), o al comprimario Raoul Bova⁷⁸. È più spesso nei sottotitoli che veniamo informati della professionalità di Cortellesi di sceneggiatrice; ne sono un esempio l'articolo di *Movieplayer* ("Scusate se esisto!: Cortellesi-Bova, la coppia perfetta di Riccardo Milani"), dove il sottotitolo recita: "Presentata a Roma la commedia scritta ed interpretata da Paola Cortellesi, con Raoul Bova",⁷⁹ e quello di *Repubblica* di Chiara Ugolini (dal titolo "Cortellesi in "Scusate se esisto": "Raccontiamo l'attualità tra coppie di fatto e mondo del lavoro"), dove il sottotitolo è il seguente: "L'attrice debutta da sceneggiatrice con il film del marito Riccardo Milani, una commedia divertente che fa riflettere sul ruolo delle donne nel mondo del lavoro".⁸⁰ La scrittura è quindi un aspetto primario nelle informazioni riportate dalla testata, anche se viene in qualche modo adombrato (per non dire minimizzato) dal fatto che Cortellesi scriva nel "film del marito Riccardo Milani".

Ad ogni modo Cortellesi, interrogata precisamente da Ugolini sull'aspetto creativo, si espone sui temi del film nel seguente modo:

Non voglio però che sembri un film contro gli uomini, assolutamente [...] è un film contro una mentalità che appartiene a certi uomini ma anche a certe donne. Anche perché in un momento di crisi come quello che stiamo vivendo, assumere una donna significa avere anche lo spauracchio della maternità e quindi a parità di bravura si finisce per assumere un uomo con l'idea che sia più produttivo,

⁷⁷ Ugolini Chiara, "Cortellesi in "Scusate se esisto": "Raccontiamo l'attualità tra coppie di fatto e mondo del lavoro"", 14/11/2014, URL https://www.repubblica.it/spettacoli/cinema/2014/11/14/news/cortellesi_in_scusate_se_esisto_raccontiamo_l_oggi_tra_coppie_di_fatto_e_mondo_del_lavoro-100556945/ (consultato il 18/02/2023)

⁷⁸ Proto Carola, "Scusate se esisto!: noi, felici di intervistare Paola Cortellesi, Raoul Bova e Riccardo Milani", 17/11/2014, URL <https://www.comingsoon.it/cinema/interviste/scusate-se-esisto-noi-felici-di-intervistare-paola-cortellesi-raoul-bova-e/n37976/> (consultato il 18/02/2023)

⁷⁹ Fiorentino Francesca, "Scusate se esisto!: Cortellesi-Bova, la coppia perfetta di Riccardo Milani", 14/11/2014, URL https://movieplayer.it/articoli/scusate-se-esisto-cortellesi-bova-la-coppia-perfetta-di-riccardo-milani_13740/ (consultato il 18/02/2023)

⁸⁰ Ugolini Chiara, "Cortellesi in "Scusate se esisto": "Raccontiamo l'attualità tra coppie di fatto e mondo del lavoro"", 14/11/2014, URL https://www.repubblica.it/spettacoli/cinema/2014/11/14/news/cortellesi_in_scusate_se_esisto_raccontiamo_l_oggi_tra_coppie_di_fatto_e_mondo_del_lavoro-100556945/ (consultato il 18/02/2023)

mentre è dimostrato che se le donne avessero qualche servizio in più potrebbero essere invece iperproduttive.

Ci sono tanti elementi di contemporaneità, come nasce l'idea per il film?

"Un po' sfogliando i giornali, un po' dalla vita quotidiana. Dall'osservazione di quello che le donne che lavorano affrontano tutti i giorni e di cui qualche volta sono anche un po' complici involontarie quando finiscono per interpretare un ruolo che altri hanno dato loro. A me è capitato qualche volta di sentirmi trasparente in quanto donna e così ho costruito il personaggio di Michela, interpretata da Lunetta Savino, l'eterna seconda che rimane chiocchia. Lei stessa non si pensa come capo nonostante ne abbia tutte le competenze, il suo è un personaggio assolutamente realistico, che ognuno di noi ha incontrato almeno una volta".

E' anche una sorta di autocritica per le donne?

"In qualche modo sì".

L'intervista di Lavinia Farnese per *Vanity Fair* dal titolo "Paola Cortellesi: «Noi cadiamo sulla moka»"⁸¹, mostra invece un sottotitolo che mette in primo piano la qualità di Cortellesi come moglie, madre e infine - sempre con quell'"ora" che aveva usato anche *Repubblica* - sceneggiatrice:

È moglie (del regista Riccardo Milani), mamma (di Laura), attrice. E ora anche sceneggiatrice. Di una storia un po' autobiografica (di cui vi mostriamo una clip in esclusiva), dove si scopre come anche lei, per farsi rispettare, abbia dovuto superare la «prova caffè».

Non sorprende quindi notare che la prima domanda rivolta dall'intervistatrice a Cortellesi vada ancora a indagare l'aspetto privato ("familiare"), alludendo al fatto che è sposata con il regista Riccardo Milani per fare una domanda di ordine creativo (l'origine dell'opera):

Oltre a essere «familiare», è un'opera anche autobiografica?

«Non nei particolari di professioni e accadimenti, ma nel resto sì: se anche hai

⁸¹ Farnese Lavinia, "Paola Cortellesi: «Noi cadiamo sulla moka»", 12/11/2014, URL https://www.vanityfair.it/people/italia/14/11/12/paola-cortellesi-scusate-se-esisto-intervista-marito-figlia-foto?refresh_ce= (consultato il 18/02/2023)

fortuna e ottieni buoni risultati, per farti rispettare, da femmina ti si richiede di tirare fuori una durezza maschile».

A lei quando è capitato?

«Non conto più le volte. Ho anche portato il caffè, come fa il personaggio di Lunetta Savino. È un'autocritica per dire che spesso noi donne, disposte a tutto pur di essere impeccabili, moltiplichiamo le nostre mansioni e da "seconde con delega di firma" di un amministratore delegato o deus ex machina dell'azienda, ci riduciamo materne, accoglienti, chiocce davanti a una moka».

L'intervista poi prosegue su domande ancora di colore e private (come si è innamorata del marito, gli addominali di Bova, se è mai stata in un locale gay, se l'hanno mai scambiata per lesbica). Ci sembra che queste domande parlino da sé del contesto informativo da cui provengono; quello che invece ci sembra interessante sottolineare è che la visione che Cortellesi dà dei temi del film è quella di una generica critica verso la condizione delle donne nel mondo del lavoro che assume i toni espliciti dell'autocritica, come evidenzia la risposta alla domanda diretta da *Repubblica* ("E' anche una sorta di autocritica per le donne? - "In qualche modo sì"), o la risposta a *Vanity Fair* "È un'autocritica per dire che spesso noi donne [...] ci riduciamo materne, accoglienti, chiocce davanti a una moka".⁸²

Qualche mese dopo, in occasione di un premio al festival di Taormina, ancora Lavinia Farnese intervista Cortellesi per *Vanity Fair*⁸³. Il titolo è "Paola Cortellesi: «Se potessi tornare indietro»", mentre il sottotitolo stavolta ci informa, pur mischiato ancora ad informazioni di colore, del suo ruolo in scrittura:

A Taormina, l'attrice, all'esordio di sceneggiatrice in *Scusate se esisto* (regia del marito Riccardo Milani, al fianco dell'amico Raoul Bova) e un tempo che «come sarebbe bello se fosse più clemente»

Interrogata direttamente sulla scrittura, Cortellesi viene tuttavia ancora legata dall'intervistatrice al marito e all'amico:

⁸² Ibidem

⁸³ Farnese Lavinia, "Paola Cortellesi: «Se potessi tornare indietro»", 21/06/2014, URL <https://www.vanityfair.it/people/italia/14/06/21/paola-cortellesi-intervista-taormina-film-fest-foto> (consultato il 18/02/2023)

È al suo esordio da sceneggiatrice, in Scusate se esisto, regista suo marito, protagonista maschile al suo fianco un suo amico, Bova.

«Lessico familiare. Con Riccardo facciamo un lavoro quasi complementare, eppure quasi mai ci ritroviamo su un set insieme. Raoul e io ci vogliamo bene. E la confidenza aiuta. Quanto alla mia veste da sceneggiatrice, ci ho preso gusto. Dopo questa storia di una ragazza, architetto di talento, e della sua difficoltà di donna in un cantiere di Corviale, a Roma, finché non si inventa un escamotage, sto lavorando già ad altre storie».

La risposta di Cortellesi ci parla del suo interesse per nuove storie, a cui dice letteralmente di stare già lavorando, ma che tuttavia non vengono approfondite nell'intervista, che subito svia sulle seguenti domande: “Nasce un amore, tra voi?” e “Sua figlia Laura, l'ha portata?”.⁸⁴

Francesca Fiorentino per *Movieplayer*⁸⁵ (ancora una donna ad intervistare Cortellesi, forse non è un caso ma una scelta editoriale di tutte e tre le testate analizzate), dedica invece un intero paragrafo all'aspetto della scrittura. Il titolo del paragrafo è “La mano di una donna”: una scelta di parole che ci rimanda, per ideologia inconsapevole, ancora a quello stesso contesto culturale dove l'essere sceneggiatrice, per una attrice famosa, era un dato “a sorpresa”. Ad ogni modo il contenuto del paragrafo è un'elogio puntuale e, finalmente, informativo (sono citati anche gli altri collaboratori, senza dover dire che Milani è il marito) sull'approdo di Cortellesi alla scrittura:

Scritto assieme a Furio Andreotti, Giulia Calenda e allo stesso Milani, il film segna il debutto come sceneggiatrice di Paola Cortellesi, che sfrutta benissimo il suo registro comico per affrontare temi molto delicati.

In un paragrafo successivo, Fiorentino inoltre scrive a proposito del legame tra Cortellesi sceneggiatrice e esperienza personale. Una domanda a cui Cortellesi

⁸⁴ Ibidem

⁸⁵ Fiorentino Francesca, “Scusate se esisto!: Cortellesi-Bova, la coppia perfetta di Riccardo Milani”, 14/11/2014, URL https://movieplayer.it/articoli/scusate-se-esisto-cortellesi-bova-la-coppia-perfetta-di-riccardo-milan_13740/ (consultato il 18/02/2023)

risponde con parole nuove rispetto a quelle date alle altre testate, dandoci inoltre informazioni *embedded* sul contesto lavorativo audiovisivo da cui proviene:

Ogni scrittore attinge dalla propria vita per creare storie e personaggi, viene spontaneo quindi chiedere a Paola Cortellesi se si è mai sentita sminuita nel suo lavoro solo per il fatto di essere una donna: “Certo. Questa è la mia prima sceneggiatura ma sono anni che faccio l'autrice televisiva e spesso, sedendomi al tavolo con grandi dirigenti, ho provato la sensazione di essere trasparente. Se devono parlare con te, non lo fanno direttamente ma guardano l'uomo che è seduto al tuo fianco. Con Furio ne abbiamo riso insieme, forse la nostra indole ci permette di raccontare questo con il registro della commedia, ma è un fatto ed è brutto sentirsi così”.

La sceneggiatura è un aspetto che Cortellesi stessa non sembra sottolineare spontaneamente, se non interrogata direttamente sul tema, e quando lo fa, lo fa comunque in modo generico. L'intervista di *Movieplayer* si distingue per essere quella che insiste di più sulla scrittura, anche se le informazioni su questo aspetto provengono da domande a Bova (che dice “Avevo accettato già prima di leggere la sceneggiatura perché sapevo che il tema dell'omosessualità sarebbe stato trattato in modo intelligente”) o a domande ancora sulla vita privata. Nel paragrafo dal titolo “Casa Milani-Cortellesi”, Cortellesi parla del rapporto privato-lavorativo con Milani, dove inserisce una piccola informazione sul contesto lavorativo del momento della scrittura:

Dopo Il posto dell'anima e Piano, solo, Paola Cortellesi torna a lavorare con il suo compagno di vita. "Io e Riccardo siamo autonomi e va bene così visto che ci vediamo tutti i giorni - ha spiegato sorridendo -, in questo caso ci tenevo a fare il film con lui perché è frutto di riflessioni fatte a casa, ci sembrava giusto. Ecco, gli sceneggiatori sono stati molto pazienti e quando discutevamo animatamente, cosa che succedeva spesso, ci cantavano la sigla di Casa Vianello.

La maggiore agency conquistata da Cortellesi nel momento della scrittura viene quindi adombrata da altri aspetti, legati genericamente al tema del mondo del lavoro (ricollegato all'esperienza personale e alla vita privata), a quello dell'omosessualità del personaggio di Bova, o al legame personale di Cortellesi con Riccardo Milani. Tale interesse più “di colore” delle testate giornalistiche trova forse origine nel fatto

che, ad esempio, il presskit (un materiale semi-embedded che fornisce suggestioni da parte di chi promuove il testo audiovisivo a chi lo deve divulgare, che poi può cogliere o meno liberamente tali suggestioni) non prestava nessuna attenzione particolare riguardo la scrittura. Allo stesso tempo è necessario notare che nel presskit non si evidenzia nemmeno un tema specifico, che quindi è stato desunto dai giornalisti dalla sinossi, dalla visione personale e dalle politiche editoriali delle varie testate.

Da un'intervista rilasciata da Milani e Cortellesi a Gabriele Niola per *BadTaste*⁸⁶ in occasione dell'uscita di *Come un gatto in tangenziale* (Riccardo Milani, 2018), troviamo tuttavia dichiarazioni molto diverse. I toni sono confidenziali e le risposte dei due talent forniscono alcuni aneddoti (“[...] a Tokyo, quando presentammo Scusate, dei giornalisti giapponesi ci fecero delle domande lodando quella “grande attrice” che interpreta mia zia e noi gli dovemmo dire che è una non professionista”). La cosa più interessante da osservare è tuttavia che, interrogata sull'origine creativa del suo personaggio, Cortellesi fornisce una risposta più completa e che rivela il background stesso di Cortellesi rispetto al suo lavoro di sceneggiatrice. Probabilmente tale libertà è data dal passare degli anni e dal non essere più in un contesto promozionale. Ad ogni modo l'agency di Cortellesi muta decisamente rispetto alle precedenti dichiarazioni e si fa più autonoma rispetto alla cultura produttiva di provenienza, permettendole critiche precise su tale contesto:

Abbiamo pensato una storia che girasse intorno alla disparità di tutto nella vita di una donna fosse interessante. [...] C'è però un'altra cosa di quel personaggio, cioè il fatto che viva la mia stessa condizione (anche se non ho quelle competenze). Quando facevo l'autrice, mi sedevo ai tavoli degli autori ed ero quasi sempre l'unica donna. Quando la mia squadra tirava fuori un'idea nata da me e la proponeva, vedevo che gli altri si rivolgevano a Furio o a Sergio per discuterla o approvarla, come se fossi trasparente. Nonostante all'epoca mi fossi già guadagnata una certa credibilità nel lavoro, non venivo considerata. Ne ridevo eh, però mi dispiaceva e se non sei una donna non lo capisci fino in

⁸⁶ Niola Gabriele, "Come Un Gatto In Tangenziale, re italiano delle feste: “Volevamo portare i temi di Cuori Puri al grande pubblico””, 15/01/2018, URL <https://www.badtaste.it/cinema/interviste/gatto-tangenziale-re-italiano-feste-volevamo-portare-temi-cuori-puri-grande-pubblico/> (consultato il 18/02/2023)

fondo, non senti quella sensazione di qualcuno che guarda oltre, dopo di te, come non ci fossi.

Tornando invece indietro al periodo contemporaneo alla promozione di *Scusate se esisto!* è possibile parlare di un generico indirizzo tematico anche rispetto ai materiali promozionali (*publicly disclosed*) del film, realizzati dall'ufficio marketing del distributore 01 Distribution. Il trailer⁸⁷, diffuso il 18 ottobre 2014, si concentra esclusivamente sull'evidenziare i tratti comici del lavoro precario del personaggio di Cortellesi (senza però fare capire la tematica di gender imbalance sul luogo di lavoro né il meccanismo del film, ovvero lo scambio di ruoli) e della sua relazione con il personaggio di Raoul Bova, di cui viene svelato subito l'orientamento sessuale (cosa che nel film avviene dopo un po'), creando allusioni anch'esse comiche e ammiccanti sulla loro possibile relazione sessuale/amorosa.

La locandina ufficiale, scaricabile sul sito di 01 nella scheda dedicata al film⁸⁸, mostra invece i due personaggi su uno sfondo bianco, distanti, con al centro un *claim* che recita "Se vuoi diventare qualcuno... fingi di essere un altro!", che invece allude esclusivamente al meccanismo narrativo. Il 13 novembre 2014 è invece andato in onda un video del *backstage* su Rai Cinema Channel (Rai Cinema, ricordiamo, è partner produttivo del film e dal 2011 aveva inglobato 01 Distribution come sua divisione⁸⁹), il quale veicola l'idea di un allegro dietro le quinte del set del film⁹⁰.

Volendo osservare più da vicino il contesto produttivo di *Scusate se esisto!*, abbiamo ricercato informazioni primarie che provenissero da Italian International Film, sia come azienda che nella figura specifica dei produttori Federica e Fulvio Lucisano. La prima cosa che osserviamo è che nel sito di Lucisano Media Group⁹¹ non sono

⁸⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=zL30rjspw9U&t=126s>

⁸⁸ <http://www.01distribution.it/film/scusate-se-esisto#0>

⁸⁹ Dal 2015, invece, Rai Cinema entra a far parte della direzione di 01 Distribution.

⁹⁰ <http://rai.tv/dl/RaiTV/programmi/media/ContentItem-211ef739-86e9-4d21-8998-2241e262d73c.html#p=0>

⁹¹ <https://lucisanomediagroup.com/chi-siamo/>

indicate né mission né vision aziendali. Nella sezione “Chi siamo” c’è solo la seguente presentazione:

Lucisano Media Group è la società che controlla tutte le attività di produzione cinematografica e di gestione sale cinematografiche della famiglia Lucisano. L’attività centrale è svolta attraverso la società controllata Italian International Film che è il più antico operatore integrato attivo sia nella produzione che nella acquisizione e distribuzione di prodotti cinematografici per il cinema e per la TV. Fondata nel 1958 da Fulvio Lucisano, IIF ha fatto la storia del cinema italiano e ha contribuito allo sviluppo dell’intero settore e al suo successo sui mercati internazionali. In oltre 60 anni di attività IIF portato sugli schermi 600 film, tra prodotti e distribuiti. Attraverso le società controllate Italian International Cinema, Italian International Movieplex e Goodwind il gruppo gestisce un network di 7 multiplex con un totale di 60 schermi ed oltre 10.000 posti a sedere.

Nel 2015 IIF, insieme a Sky ed altri quattro produttori italiani, ha fondato la società di distribuzione cinematografica Vision Distribution.

Dal luglio 2014 il gruppo è quotato sul mercato AIM di Borsa Italiana.

L’identità promossa da Italian International Film è quella di una società dal grande respiro, facente parte della “storia del cinema italiano”, internazionale e integrata verticalmente tramite l’esercizio (il network di multiplex) e la distribuzione (Vision Distribution⁹², di cui fa parte insieme a Cattleya, Wildside, Palomar e Indiana Production). La partnership con Rai Cinema e 01 Distribution, tra i più importanti colossi mediatici dell’industria audiovisiva italiana in ordine di grandezza, ci informa di un contesto forte di grandi possibilità promozionali e distributive. Come riportano i dati del report annuale Cinetel sul 2014⁹³, 01 Distribution in tale anno era al terzo posto tra i distributori che hanno guadagnato di più in Italia, con una performance annuale di 12.326.094 presenze e un incasso di 75.919.426 (dietro solo a due colossi americani, Warner Bros e Universal⁹⁴). Come vediamo ancora dai dati del

⁹² Dal sito di Vision Distribution: “Vision Distribution è la società di distribuzione cinematografica nata nel dicembre 2016 dall’accordo del gruppo Sky Italia con cinque tra le maggiori case di produzione indipendenti italiane: Cattleya, Wildside, Lucisano Media Group, Palomar e Indiana Production. Per la prima volta una media company e alcuni importanti produttori indipendenti italiani uniscono le loro forze per offrire al mercato nuove opportunità”. <https://www.visiondistribution.it/>

⁹³ http://www.anica.it/allegati/Dati_Cinetel_mercato_cinematografico_2014.pdf

⁹⁴ Universal = Universal S.R.L. + Filmauro/Universal + Universal/The Space movies

report Cinetel, *Scusate se esisto!* ha chiuso la sua corsa nelle sale con un incasso di 5.399.683 euro e 854.169 presenze, piazzandosi al ventottesimo posto nella classifica dei maggiori incassi di quell'anno (facendo 1,6 milioni nel cruciale primo weekend).⁹⁵

Per quanto riguarda i costi di produzione del film, non è stato possibile rintracciare alcun dato. Pur ricorrendo al database del MiC, che presenta una sezione dove è possibile consultare i dati delle “opere registrate presso la Direzione Generale Cinema e audiovisivo ai fini dell’ottenimento di contributi e riconoscimenti ai sensi della L.220/2016”⁹⁶, la scheda di *Scusate se esisto!* presenta solo il dato relativo ai contributi automatici home entertainment ricevuti sull’anno 2020, pari a 607.94 euro; non sono invece indicati i costi complessivi di produzione.

Italian International Film aveva prodotto nel 2011 anche *Nessuno mi può giudicare* di Massimiliano Bruno, primo ruolo da protagonista per Cortellesi per cui aveva vinto il David di Donatello come migliore attrice protagonista. Da dichiarazioni rilasciate anni dopo da Cortellesi a *BadTaste*⁹⁷ (durante la promozione di *Come un gatto in tangenziale*), questa rivela di non essere stata accreditata per il suo contributo in scrittura nel film:

Quando non eri accreditata come sceneggiatrice l'impressione era che contribuissi lo stesso ai film in cui avevi un ruolo importante, come ad esempio Nessuno mi può giudicare. Come funzionava?

Sì, collaboravo. Io faccio l'autrice in radio e tv da anni, ma la tv è diversa dal cinema, allora volevo imparare. Mi è capitato di iniziare a scrivere collaborando, facevo tipo il lavoro da editor, sistemavo cose e dicevo la mia perché mi veniva chiesto, come con Massimiliano Bruno o con Miniero. Mi chiedevano di sistemare le battute e di cucirmele addosso, addirittura Massimiliano me lo

⁹⁵ <https://www.mymovies.it/film/2014/scusataseesisto/>

⁹⁶ <http://cinema.cultura.gov.it/database-opere/>

⁹⁷ Niola Gabriele, "Come Un Gatto In Tangenziale, re italiano delle feste: “Volevamo portare i temi di Cuori Puri al grande pubblico””, 15/01/2018, URL <https://www.badtaste.it/cinema/interviste/gatto-tangenziale-re-italiano-feste-volevamo-portare-temi-cuori-puri-grande-pubblico/> (consultato il 18/02/2023)

chiedeva anche con le parti che non mi riguardavano. E così ad un certo punto ho voluto farlo per bene dall'inizio del progetto.

3.1.2. Come un gatto in tangenziale

Nel 2017 Paola Cortellesi è protagonista, insieme ad Antonio Albanese, in altri due film diretti da Milani e realizzati dallo stesso team creativo: *Mamma o papà?* (Riccardo Milani, 2017) e *Come un gatto in tangenziale* (Riccardo Milani, 2017). Gli sceneggiatori di entrambi i film, insieme a Cortellesi, sono Riccardo Milani e Giulia Calenda; Furio Andreotti ritorna nella writers room, dopo *Scusate se esisto!* in *Come un gatto in tangenziale*. A parità di team creativo, il contesto produttivo vede invece un cambiamento tra i tre film: dopo Italian International Film per *Scusate se esisto!* (nelle figure di Fulvio e Federica Lucisano), *Mamma o papà?* e *Come un gatto in tangenziale* sono prodotti da Lorenzo Mieli e Mario Gianani per Wildside. Un assetto produttivo che ritroveremo nel 2019 in *Ma cosa ci dice il cervello?* (Riccardo Milani, 2019) e nel 2019 per *Come un gatto in tangenziale - Ritorno a Coccia di Morto* (Riccardo Milani, 2021). Se per *Mamma o papà?* Wildside era affiancata da Medusa Film, che infatti era anche il distributore, *Come un gatto in tangenziale* è prodotto esclusivamente da Wildside e distribuito da Vision Distribution (che, ricordiamo, nasce dall'accordo di Sky Italia con la stessa Wildside e altre case di produzione, ovvero Italian International Film, Cattleya, Palomar e Indiana Production).

Il contesto creativo costituitosi in *Scusate se esisto!* nel 2014 attorno a Cortellesi-Milani è quindi lo stesso in tutti i film diretti da Milani. Oltre ai sopracitati sceneggiatori, vediamo sempre Andrea Guerra alle musiche, Patrizia Cerasani e Francesco Renda al montaggio, Saverio Guarna alla fotografia. *Mamma o papà?*, *Come un gatto in tangenziale*, *Ma cosa ci dice il cervello?* e poi *Come un gatto in tangenziale - Ritorno a Coccia di Morto* sono quindi tutti prodotti da Lorenzo Mieli e Mario Gianani per Wildside e distribuiti (a parte *Mamma o papà?*) da Vision Distribution.

A parità di team creativo/produttivo/distributivo, *Come un gatto in tangenziale* è il film che ha riscosso più successo, generando infatti un sequel nel 2019. Il film ha

vinto tre Nastri d'Argento, ha ottenuto tre candidature ai David di Donatello e, come riportano i dati del report annuale Cinetel del 2018⁹⁸ (il film è uscito il 28 dicembre 2017, in pieno periodo natalizio, il più importante dell'annata cinematografica per presenze), ha incassato 7.691.562 euro per un totale di 1.176.915 presenze, piazzandosi al sedicesimo posto della top 100 delle uscite cinematografiche dell'anno; si tratta della terza migliore performance di un film italiano nell'anno 2018 dopo *A casa tutti bene* (Gabriele Muccino, 2018), che ha registrato 1,437,629 presenze, e *Benedetta Follia* (Carlo Verdone, 2018), che ne ha registrate invece 1,309,063.

Sui particolari della scelta distributiva, Cortellesi e Milani hanno tuttavia fatto delle dichiarazioni⁹⁹ a *BadTaste* che rivelano la logica e le dinamiche dietro la scelta di tale periodo d'uscita:

Voi invece siete andati benissimo, anche se c'è da dire avete potuto godere, nel primo weekend, di una mancanza di rivali in quella che è la nuova miglior data per il box office italiano: la prima settimana di Gennaio. Quella solitamente prenotata da Alessandro Siani o da Checco Zalone. L'avete scelta bene insomma...

PC: Non siamo stati noi, è stata la distribuzione.

RM: La distribuzione ci ha proprio scavalcato nello scegliere la data e quando ho visto che avevano scelto un periodo molto popolare mi sono subito chiesto se quel che avevamo fatto avesse queste possibilità. Evidentemente loro lo avevano capito e io ne sono molto contento, non si può essere sempre contenti di essere autori di nicchia.

PC: Ma c'è chi lo è ed è felice eh. Io però sono felice quando qualcuno ride di quel che ho fatto.

Come indica la scheda dedicata al film sul database del Mic¹⁰⁰, il film è costato 7.514.919,31 euro e ha ricevuto i seguenti contributi:

- Contributi automatici distribuzione

Anno 2019 : 86.063,16 euro

⁹⁸ http://www.anica.it/allegati/DATI/Box%20office%202018%20Italia_tabelle.pdf

⁹⁹ Niola Gabriele, "Come Un Gatto In Tangenziale, re italiano delle feste: "Volevamo portare i temi di Cuori Puri al grande pubblico"", 15/01/2018, URL <https://www.badtaste.it/cinema/interviste/gatto-tangenziale-re-italiano-feste-volevamo-portare-temi-cuori-puri-grande-pubblico/> (consultato il 18/02/2023)

¹⁰⁰ <http://cinema.cultura.gov.it/database-opere/>

Anno 2020 : 147.036,03 euro

- Contributi automatici produzione

Anno 2019 : 350.655,68 euro

Anno 2020 : 651.479,16 euro

- Tax Credit Distribuzione

Anno 2019 : 0,00 euro

- Contributi automatici distribuzione internazionale

Anno 2020 : 30.521,07 euro

Il presskit¹⁰¹, realizzato dall'ufficio stampa di Vision Distribution, diversamente da quello di *Scusate se esisto!* dedica molto più spazio al racconto del contesto creativo e produttivo del film. All'interno del pressbook sono infatti presenti interviste a Riccardo Milani, Paola Cortellesi e Antonio Albanese: materiali semi-embedded da cui i giornalisti possono ricavare facilmente dichiarazioni da divulgare sulle proprie testate di riferimento. Si tratta ovviamente di materiali promozionali promossi dallo stesso ente interessato (Vision Distribution) ma che ci parlano della cultura produttiva dietro al film e degli strumenti discorsivi usati e sono quindi utili per vagliare l'approccio discorsivo di chi in primis ha un interesse economico sul film; confronteremo poi queste dichiarazioni con quelle rilasciate da Cortellesi ad altre testate per indagare se/come il grado di agency dimostrato da Cortellesi cambi in base all'interlocutore e al contesto.

La prima cosa che osserviamo è relativa alle risposte di Cortellesi sulla genesi del film. Nell'intervista nel pressbook, a questo proposito, Cortellesi risponde:

L'idea iniziale si deve a Riccardo Milani e a una sua esperienza personale simile a quella che raccontiamo: una delle sue figlie, qualche tempo fa, era fidanzata con un coetaneo che vive nell'estrema periferia romana. Abbiamo trovato, così, il pretesto per affrontare un argomento difficile di cui si parla sempre in termini negativi: le periferie. L'obiettivo, però, era farlo con il tono della commedia.¹⁰²

¹⁰¹ <https://pad.mymovies.it/filmclub/2017/08/056/MyMovies.pdf>

¹⁰² <https://pad.mymovies.it/filmclub/2017/08/056/MyMovies.pdf>

Tale risposta, tuttavia, suona leggermente diversa quando data a Gabriele Niola per *BadTaste*¹⁰³. Si tratta di un'intervista fatta ad entrambi i talent e che rivela un'ispirazione molto più specifica:

Le idee alla base delle commedie che fate insieme non sono proprio quelle del resto dei film che vediamo. C'è un po' di "reazione" a quel che vedete intorno nella spinta creativa?

PC: No, no. Assolutamente.

RM: In realtà su quest'ultimo progetto è accaduto il contrario. Ho visto tanti film sulla periferia romana, anche molto belli, anzi bellissimi, e spesso mi trovavo a pensare che nonostante buone critiche non arrivassero al pubblico per niente. Ecco forse questo ha aiutato questo progetto, trattare quei temi in un altro modo per farli magari arrivare al pubblico stavolta!

Mi stai dicendo che in una certa maniera Come Un Gatto In Tangenziale è stato ispirato da Fiore di Claudio Giovannesi?

RM: Ma anche da Cuori Puri! Penso che sia giusto avere rispetto del pubblico e quando dico questo intendo che bisogna fare attenzione al linguaggio popolare.

PC: Non significa che chi non abbia un linguaggio popolare non abbia rispetto eh!

L'intervista rilasciata a Stefania Ulivi per il *Corriere della Sera*¹⁰⁴ il 29 dicembre 2017 - in pieno periodo promozionale - è invece interessante per due motivi. Per prima cosa perché, dopo *Scusate se esisto!*, notiamo che viene sottolineato il ruolo di Cortellesi come sceneggiatrice: "l'attrice che lo ha co-sceneggiato con Milani, Furio Andreotti e Giulia Calenda". In secondo luogo, tuttavia, è evidente che interrogata da questo quotidiano Cortellesi risponde con lo stesso tono e allo stesso modo del pressbook sull'origine creativa del film, dimostrando una agency più ristretta rispetto a quella dimostrata con *BadTaste*: "Tutto nasce da una storia personale di Riccardo: una delle sue figlie maggiori anni fa si fidanzò con un ragazzo di lì. E lui si scoprì

¹⁰³ Niola Gabriele, "Come Un Gatto In Tangenziale, re italiano delle feste: "Volevamo portare i temi di Cuori Puri al grande pubblico"", 15/01/2018, URL <https://www.badtaste.it/cinema/interviste/gatto-tangenziale-re-italiano-feste-volevamo-portare-temi-cuori-puri-grande-pubblico/> (consultato il 18/02/2023)

¹⁰⁴ Ulivi Stefania, "Paola Cortellesi: "dopo Corviaie raccontiamo il mondo di Bastogi"", 28/12/2017, URL https://roma.corriere.it/notizie/cultura_e_spettacoli/17_dicembre_28/paola-cortellesi-dopo-corviaie-raccontiamo-mondo-bastogi-4bfe0466-ec02-11e7-9fa2-1bd82b1c1e98.shtml (consultato il 18/02/2023)

preoccupato all'idea che lei frequentasse un luogo considerato pericoloso". Nonostante il riconoscimento del ruolo di Cortellesi in scrittura, *Corriere della Sera* ripropone stereotipi di genere, descrivendo Cortellesi in funzione degli uomini che la circondano, letteralmente oggettificandola: "È la quinta volta che l'attrice è diretta dal marito, la seconda che il regista le mette al fianco Albanese". Non sorprende quindi vedere che poche righe più avanti, dopo aver parlato del cameo di Franca Leosini, *Corriere della Sera* scrive dell'amica Pausini: "Ne va fiera, non lo nasconde, come della collaborazione con l'amica Pausini per lo show di Raiuno Laura & Paola".

In occasione della conferenza stampa di presentazione del film, *Movieplayer*¹⁰⁵ ha pubblicato un articolo in data 23 dicembre 2017 che ne riassume i temi salienti, unita ad un'intervista diretta a Cortellesi, Milani, Bergamasco e Albanese. Dopo un breve cappello introduttivo, l'articolo introduce le diverse dichiarazioni specificando nel dettaglio chi ha preso parte alla scrittura/in che fase:

Li abbiamo incontrati non a Bastogi ma nei pressi della ben più *qualificata* e centrale Piazza Cavour, che pure ha un ruolo prominente in *Come un gatto in tangenziale*, i due complici Cortellesi e Albanese, il regista Riccardo Milani a cui si deve anche il soggetto, sviluppato insieme alla sua protagonista e a Giulia Calenda e Furio Andreotti, e anche i due esordienti Alice Maselli e Simone De Bianchi e l'eterea Sonia Bergamasco. Ecco quello che ci hanno raccontato dopo essere stati (meritatamente) applauditi dalla stampa romana.

Il processo creativo viene successivamente evidenziato, spontaneamente, da Cortellesi stessa, che puntualizza come il lavoro di scrittura sia stato preceduto da uno di ricerca, che ha poi influenzato la produzione stessa (per esempio nella scelta del casting):

Sì, mentre scrivevamo la sceneggiatura siamo stati a Bastogi per fare dei sopralluoghi e intervistare gli abitanti, per conoscere meglio il posto e trovare spunti. Abbiamo sentito storie terribili, ma spesso raccontate con quella romanità ironica, al punto di avere anche aspetti molto divertenti. Le gemelle non

¹⁰⁵ Starace Alesia, "Come un gatto in tangenziale: Cortellesi e Albanese, la "contaminazione" per sanare le differenze", 23/12/2017, URL https://movieplayer.it/articoli/come-un-gatto-in-tangenziale-intervista-ad-antonio-albanese-e-paola-co_18405/ (consultato il 18/02/2023)

erano previste dal soggetto, ma le abbiamo incontrate e le abbiamo dovute includere nel film: erano irresistibili!

Di tutt'altro tenore è l'intervista di Silvia Fumarola per *Repubblica*¹⁰⁶, in data 15 gennaio 2018, dal titolo "L'intervista/Paola Cortellesi: "La mia storia d'amore con tutto il bello di Roma"". Già dal titolo si intuisce il taglio dell'articolo, che infatti privilegia nel ritratto di Cortellesi aspetti soprattutto di colore e dal tono romantico:

Paola Cortellesi, attrice di talento, enfant prodige - a 13 anni cantava Cacao meraviglia indimenticabile sigla di Indietro tutta - dal centro alla periferia abbraccia la città con uno sguardo benevolo, da romana innamorata.

Dopo cinque domande di carattere personale/romantico o di colore (come "La sua famiglia è romana?", "Ci vuole fantasia romanesca per soprannominare un albero di Natale *Spelacchio*?" o "Paola bambina dove abitava?"), si arriva a parlare finalmente del film. Riallacciandosi alla frase di Cortellesi "non bisogna fermarsi alle apparenze", l'intervistatrice risponde: "È quello che insegna il film "Come un gatto in tangenziale" diretto da Riccardo Milani, in cui è una borgataro irresistibile. Oggi come vede la periferia?". Si tratta dell'unica domanda di tutta l'intervista riguardo al film, che poi prosegue su altre domande personali o generiche su Roma e la romanità ("La passeggiata preferita?", "In quale altra città vorrebbe abitare?", "un consiglio alla sindaca Virginia Raggi?").

Molto più progressista e interessata ai temi del film e agli aspetti sociali è invece l'intervista di Eugenio Arcidiacono per *Famiglia Cristiana*¹⁰⁷, che titola "Paola Cortellesi dalla parte dei precari "come gatti in tangenziale"". L'intervista tocca soprattutto i temi del precariato e come questi si legano alla carriera di Cortellesi (come *Gli ultimi saranno gli ultimi*), e che portano alle seguenti riflessioni finali sulla condizione delle donne nel mondo del lavoro:

¹⁰⁶ Fumarola Silvia, "L'intervista /Paola Cortellesi: "La mia storia d'amore con tutto il bello di Roma"", 15/01/2018, URL https://roma.repubblica.it/cronaca/2018/01/15/news/l_intervista_paola_cortellesi_la_mia_storia_d_amore_con_tutto_il_bello_di_roma_-186517088/ (consultato il 18/02/2023)

¹⁰⁷ Arcidiacono Eugenio, "Paola Cortellesi dalla parte dei precari "come gatti in tangenziale"", 03/01/2018, URL <https://www.famigliacristiana.it/articolo/paola-cortellesi-e-quei-precari-come-un-gatto-in-tangenziale.aspx> (consultato il 18/02/2023)

Quando con Massimiliano Bruno ho scritto *Gli ultimi saranno gli ultimi* si parlava molto delle dimissioni in bianco, firmate dalle donne al momento dell'assunzione che sarebbero scattate in caso di gravidanza. Oggi ci sono delle norme precise contro questo odioso ricatto, anche se il lavoro femminile è ancora sottovalutato, anche su un piano culturale. Nel 2014 nel film *Scusate se esisto* interpretavo un'architetta che, per far passare un suo progetto, si spaccia per un uomo. Dopo l'uscita mi ha scritto una donna ingegnere per raccontarmi che aveva un collaboratore uomo. Quando presentavano insieme i loro progetti, automaticamente gli interlocutori guardavano lui. Insomma, c'è ancora molto da fare...

In occasione di una doppia intervista di Cortellesi con Antonio Albanese, alcuni mesi dopo, per Sky¹⁰⁸ (per pubblicizzare la messa in onda del film sui canali dell'emittente) e a cura di Massimo Vallorani, Cortellesi - interrogata direttamente sulla questione - parla ancora del suo approccio alla scrittura:

Paola Cortellesi – Da qualche tempo lei scrive le sceneggiature dei suoi film. Sente il bisogno di avere un maggiore controllo sul suo lavoro?
No, non ho questo bisogno. Scrivere le sceneggiature è una cosa che semplicemente ho imparato ad amare con il tempo. Anzi le confesso che in futuro mi piacerebbe far soltanto quello.

Tutte queste dichiarazioni frammentate rispetto al processo di scrittura (e che, come abbiamo visto, cambiano nei toni e nella forma in base all'interlocutore) assumono però la forma di un discorso completo e cronologico soltanto nella già citata intervista per *BadTaste*¹⁰⁹ (pubblicata il 15 gennaio 2018), a cui Cortellesi ha raccontato di come non fosse stata accreditata per film precedenti che aveva scritto:

¹⁰⁸ Vallorani Massimo, "Come un gatto in tangenziale: l'intervista a Paola Cortellesi e Antonio Albanese", 27/12/2017, URL <https://tg24.sky.it/spettacolo/cinema/2017/12/20/come-un-gatto-in-tangenziale-intervista-cortellesi-albanese> (consultato il 18/02/2023)

¹⁰⁹ Niola Gabriele, "Come Un Gatto In Tangenziale, re italiano delle feste: "Volevamo portare i temi di Cuori Puri al grande pubblico"", 15/01/2018, URL <https://www.badtaste.it/cinema/interviste/gatto-tangenziale-re-italiano-feste-volevamo-portare-temi-cuori-puri-grande-pubblico/> (consultato il 18/02/2023)

Tu, Riccardo, a parte Benvenuto, Presidente avevi fatto solo film drammatici. Tu, Paola, non avevi mai scritto un film prima di Scusate Se Esisto!. Ora questa è la terza commedia che fate insieme, perché ci avete messo così tanto? Sembrava quasi scontato: vivete insieme da almeno un decennio e avete entrambi talento per questo genere...

PAOLA CORTELLESI: Non ti credere, quando si vive insieme è bene evitare di lavorare insieme. È una grande ragione che ci ha unito è stata il fatto che Scusate Se Esisto era la mia prima sceneggiatura...

Eh pure questo: perché ci ha messo così tanto a scrivere dei film?

PC: Perché volevo farlo quando ero pronta. Io se non sono pronta non faccio niente, non sono un uomo!¹¹⁰

Tutte le interviste citate, esclusa quella fatta per Sky, sono state rilasciate a pochi giorni di distanza le une dalle altre. Da questo è possibile notare che la “libertà” di Cortellesi nel raccontare la sua esperienza lavorativa dipende quindi dal tono dell’intervista, dalle domande dell’intervistatore e, cronologicamente, ci informa che l’agency di Cortellesi non è legata dalla volontà di perpetuare una certa ideologia produttiva di provenienza ma al contesto discorsivo in cui si trova.

3.1.3. Wildside

La casa di produzione del film, Wildside, come Italian International Film sul suo sito non riporta mission e vision aziendali. Nella sezione “Chi siamo”¹¹¹, riporta semplicemente i suoi migliori successi cinematografici e seriali e i nomi più importanti di autori a cui si è legata. Per cercare quindi di capire le policy produttive aziendali ricorriamo alle dichiarazioni dei *founder* dell’azienda e produttori del film Lorenzo Mieli e Mario Gianani, che con il team creativo capitanato da Cortellesi/Milani hanno successivamente prodotto anche *Ma cosa ci dice il cervello* e *Come un gatto in tangenziale - Ritorna a Coccia di Morto*.

¹¹⁰ Niola Gabriele, "Come Un Gatto In Tangenziale, re italiano delle feste: “Volevamo portare i temi di Cuori Puri al grande pubblico””, 15/01/2018, URL <https://www.badtaste.it/cinema/interviste/gatto-tangenziale-re-italiano-feste-volevamo-portare-temi-cuori-puri-grande-pubblico/> (consultato il 18/02/2023)

¹¹¹ <https://www.wildside.it/la-nostra-storia/>

Wildside nasce nel 2009 combinando l'esperienza cinematografica della OffSide¹¹² di Gianani e quella televisiva della Wildside di Mieli. Come riporta il profilo di Gianani sulla pagina¹¹³ del MIA (Mercato Internazionale Audiovisivo),

[Wildside], in pochi anni, si afferma nel panorama italiano e internazionale producendo film pluripremiati con autori quali Bernardo Bertolucci, Marco Bellocchio e Saverio Costanzo, partecipando ai più importanti festival europei (Cannes, Venezia, Berlino). La società produce anche molte commedie di successo tra cui la vincitrice agli European Film Awards 2014 per la Miglior Commedia *La mafia uccide solo d'estate* di Pif e il film italiano più visto del 2018 *Come un gatto in tangenziale* di Riccardo Milani con la coppia comica formata da Paola Cortellesi e Antonio Albanese. La Wildside si afferma anche nel panorama delle serie tv producendo per HBO *The Young Pope* e *The New Pope* del Premio Oscar Paolo Sorrentino e *L'amica geniale* di Saverio Costanzo, tratto dalla tetralogia di Elena Ferrante. La società produce inoltre il debutto televisivo dello scrittore Niccolò Ammaniti, *Il Miracolo*, che raccoglie un grande successo di pubblico e critica in Italia e all'estero.

Lorenzo Mieli proviene invece dal mondo della televisione (scripted e non): dal 2010 è Ceo di Fremantle¹¹⁴, società leader nella produzione di programmi televisivi d'intrattenimento, tra i quali *XFactor* (Rai 2, Sky Uno, 2008-in produzione) e *Italia's Got Talent* (Canale 5, Sky Uno, TV8, Disney+, 2009-in produzione) e programmi scripted come *Un Posto al sole* (Rai 3, 1996-in produzione) e la prima e la seconda stagione di *Non Uccidere* (Rai, 2015-2018). Dal 2015 Fremantle ha acquisito Wildside, di cui Gianani è amministratore delegato. Da gennaio 2020, Mieli è Ceo di The Apartment¹¹⁵ che nasce per sviluppare e creare serie TV e film di scala globale, prodotti da autori e talenti di livello internazionale.¹¹⁶

¹¹² <https://filmmitalia.org/it/production/919/>

¹¹³ <https://2020.miamarket.it/it/speakers/mario-gianani/>

¹¹⁴ <https://www.fremantle.it/>

¹¹⁵ <https://www.theapartment.it/>

¹¹⁶ https://nextfest2021.wired.it/speaker/lorenzo-mieli/?refresh_ce=

In un'intervista rilasciata alla rivista specializzata *Box Office* nel novembre 2022, Gianani parla della sua policy produttiva: “crede in un equilibrato impegno produttivo tra cinema e serialità, auspica una crescente collaborazione tra le società di produzione, invita a non perdere di vista il pubblico più giovane”.¹¹⁷ La collaborazione tra Wildside e Milani/Cortellesi, dichiara lo stesso Gianani, proseguirà nel 2023, ma per la prima volta con Cortellesi stessa alla regia:

Avremo poi l'esordio alla regia di Paola Cortellesi *C'è ancora domani*, interpretato dalla stessa regista, a cui l'artista si sta dedicando con grande passione e professionalità, e la nuova commedia popolare di Riccardo Milani *I miei ragazzi*, con Antonio Albanese, Sonia Bergamasco, Vinicio Marchioni e Fabrizio Bentivoglio.¹¹⁸

Proprio *Come un gatto in tangenziale* diventa l'occasione per Gianani per riflettere sulla difficoltà per le produzioni italiane di far lavorare più comici nello stesso film:

Avremmo un mercato migliore se comici di grande talento lavorassero maggiormente insieme. Purtroppo questo è un annoso problema che affonda le radici in una tradizione culturale difficile da scardinare. Noi produttori abbiamo provato più volte a cambiare questa situazione ma raramente abbiamo ricevuto risposte positive. Inoltre, gli stessi artisti tendono ad aprire le proprie case di produzione e preferiscono scrivere, dirigere e interpretare i propri film, portando a una forma di chiusura che limita ulteriormente le opportunità di collaborazione. L'esperienza di *Come un gatto in tangenziale* è stata fantastica e nessuno dei due artisti, Paola Cortellesi e Antonio Albanese, ha tolto qualcosa all'altro. Anzi, si sono amplificati a vicenda. Detto questo, ci vorrebbe più responsabilità personale e una posizione di apertura verso i propri colleghi.¹¹⁹

Rispetto all'acquisizione di Wildside da parte di Fremantle nel 2015 Gianani parla di “una partnership virtuosa che lascia a noi le decisioni strategiche e ci supporta nelle operazioni più ambiziose”:

¹¹⁷ “La dieta bilanciata Wildside”, in *Box Office*, anno XXVI - N. 19/20 - 15-30 novembre 2022, p. 24.

¹¹⁸ Ibidem, p. 26.

¹¹⁹ Ibidem, p. 27.

La partnership con Fremantle è una combinazione perfetta in questo momento di mercato. Ci lascia una totale indipendenza nella valutazione e selezione dei titoli, senza alcuna imposizione editoriale (non ci è mai stato rifiutato un progetto). Beneficiamo di sinergie di gruppo (Bertelsmann possiede anche la casa editrice Penguin Random House) e abbiamo le risorse per realizzare tutti i prodotti che vogliamo. Fremantle lascia a noi le decisioni strategiche e ci supporta nelle operazioni più ambiziose.¹²⁰

Una sinergia che Wildside porta avanti anche con Vision Distribution, di cui sono soci produttori:

Con Vision abbiamo un rapporto solido e un'unione di intenti che ci aiuta a sviluppare, produrre e programmare i film in sala. Siamo anche più tranquilli nel pianificare gli investimenti, proprio perché sappiamo di essere supportati e avvalorati da questa partnership con Vision, che ci apre nuove opportunità anche in termini di collaborazione con cast e autori. È un'alleanza strategica tra produttore e distributore.¹²¹

Ovviamente essendo l'intervista a *Box office* un contesto semi-embedded, è difficile che Gianani parli male di Fremantle o Vision Distribution. Ad ogni modo, nel momento in cui l'amministratore delegato di Wildside rivolge lo sguardo alla propria società, non risparmia note amare sulla difficoltà di tenere il passo con i pubblici più giovani:

Negli anni, infatti, non abbiamo saputo intercettare un target diverso da quello generalista delle nostre commedie più tradizionali e il pubblico di cinema italiano lo abbiamo gradualmente perso per strada. Non abbiamo preparato il terreno per un cinema rivolto ai giovani e quando ci abbiamo provato non abbiamo ottenuto i risultati sperati. Forse c'è un problema nella formazione di sceneggiatori, registi e produttori. Quest'ultimi oggi devono recuperare il terreno perso e iniziare a dialogare con le nuove generazioni. Purtroppo la nostra filiera è impreparata, ma dobbiamo cambiare immediatamente direzione se vogliamo cambiare qualcosa.¹²²

¹²⁰ Ibidem, pp. 26-27.

¹²¹ Ibidem, p. 27.

¹²² Ibidem

In occasione di un incontro sulla produzione tenutosi alla Festa del cinema di Roma nell'ottobre 2022, un evento quindi ancora di carattere semi-embedded, Lorenzo Mieli ha invece spiegato, come riporta *BadTaste*¹²³, il suo rapporto con la produzione cinematografica:

Procacci mi prende in giro perché diceva che all'inizio non sapevo cos'era il cinema. Un po' è vero. Io ho prodotto pochissimi film, ma sia perché c'è un certo timore che il film potrebbe non essere abbastanza per la sala, sia perché concentrandosi su poco si può dedicare il proprio tempo per ragionare su tutti i dubbi e i rischi del caso. Questo potrebbe anche significare di non farlo affatto il film, ma se il rischio invece viene ripagato si crea qualcosa di così unico, diverso e potente che forse le persone andranno in sala.

Tra i "pochissimi" film prodotti da Mieli ci sono proprio quelli di Cortellesi/Milani: *Mamma o papà?*, *Come un gatto in tangenziale*, *Ma cosa ci dice il cervello*, *Come un gatto in tangenziale - Ritorno a Coccia di Morto*. Un rischio calcolato che si basa quindi sulla collaborazione duratura tra produttori e creativi e che, nonostante alcuni flop (*Ma cosa ci dice il cervello*) può anche far fruttare una proprietà intellettuale di comprovato successo (*Come un gatto in tangenziale - Ritorno a Coccia di Morto*).

¹²³ Ferrari Bianca, "Cosa sta succedendo alla produzione cinematografica secondo i player più importanti dell'industria italiana", 18/10/2022, URL <https://www.badtaste.it/cinema/articoli/cosa-succede-alla-produzione-cinematografica-italiana/> (consultato il 18/02/2023)

3.2 Susanna Nicchiarelli

Nata a Roma il 6 maggio 1975, Susanna Nicchiarelli si laurea in filosofia a Roma e dopo aver frequentato la Scuola Normale Superiore di Pisa si diploma in regia al Centro Sperimentale di Cinematografia nel 2004. Tra i suoi primi lavori c'è il cortometraggio *Ca Cri do bo* per i "Diari della Sacher", una serie di cortometraggi prodotti dalla Sacher Film di Nanni Moretti e presentati alla Mostra del Cinema di Venezia nel 2001. In seguito scrive con Marianna Cippi il cortometraggio *La Madonna del frigorifero* (Susanna Nicchiarelli, 2002), che descrive la vita di una donna rallentata e stranita dai suoi farmaci e poi *Il terzo occhio* (2003) e *Linguaggio dell'amore* (2003), incentrati sulla sessualità femminile.¹²⁴ Nicchiarelli, diversamente da Cortellesi, viene quindi dal mondo accademico, quello delle scuole di cinema e dei circuiti intellettuali, indirizzandosi fin da subito verso un linguaggio autoriale e circondandosi di professionisti (come Moretti) già pienamente integrati nell'industria cinematografica italiana.

Il suo esordio alla regia avviene però con la commedia *Cosmonauta* (2009), che vince il Premio Controcampo (una sezione marginale) al Festival Venezia, e per cui Nicchiarelli viene nominata nella categoria migliore regista esordiente ai David di Donatello e ai Nastri d'Argento. Prodotto da Domenico Procacci per Fandango (che ne è anche il distributore), *Cosmonauta* è una storia con una protagonista femminile, una quindicenne comunista che, all'interno di un racconto di formazione, tratta i temi del sessismo, del conformismo e dell'ideologia nell'Italia degli anni Sessanta. Le musiche sono a cura di Max Casacci, Sikitikis, Robertina, Virginiana Miller e Gatto Ciliegia Contro il Grande Freddo; questi ultimi collaboreranno con Nicchiarelli anche per *La scoperta dell'alba* (2013), *Nico, 1988* (2017) e *Miss Marx* (2020), iniziando quindi con *Cosmonauta* una lunga collaborazione artistica. Il film è presentato assieme a due corti animati in stop-motion. Uno di questi, *Sputnik 5*, vince il Nastro d'Argento. Il film è prodotto e distribuito da Fandango¹²⁵, in collaborazione con Rai Cinema, nella figura di Domenico Procacci, uno dei produttori più in vista del cinema italiano, e Laura Paolucci come produttore

¹²⁴ <https://www.mymovies.it/persona/susanna-nicchiarelli/158471/>

¹²⁵ <https://www.fandango.it/>

delegato; il film è scritto da Nicchiarelli assieme a Teresa Ciabatti (che ha collaborato soprattutto con Luca Lucini, regista di film dal respiro più popolare).

Nelle note di regia presenti nel pressbook, Nicchiarelli afferma che la volontà del film era quella di raccontare “una specie di favola senza tempo, dove i sogni di conquista dei cosmonauti (presenti con i loro volti e i loro sorrisi nel montaggio del materiale di repertorio) s’incrociassero con quelli dei ragazzi, ricreando quell’atmosfera di fascinazione e d’incanto tipica degli anni dell’adolescenza”.¹²⁶

Fin dal suo primo film quindi Nicchiarelli ottiene prestigiosi riconoscimenti, sia all’interno di festival dal respiro internazionale (Mostra del Cinema di Venezia) che all’interno del contesto italiano (David di Donatello, Nastri d’Argento); distribuito nelle sale l’11 settembre 2009, *Cosmonauta* incassa lungo tutta la sua corsa circa 413.000 euro¹²⁷. Dai dati Cinetel dell’annuario 2009 osserviamo che il film non compare tra i primi dieci film italiani dell’anno, in un anno in cui comunque al decimo posto troviamo *Questo Piccolo Grande Amore* (Riccardo Donna, 2009) che ha incassato ben 3.682.308 euro). Fandango nel invece 2009 compare al settimo posto tra i distributori che hanno incassato di più.¹²⁸

Da un articolo realizzato da Alina Trabattoni per *Screen International*¹²⁹ e pubblicato in data 22 giugno 2022, ritroviamo alcune dichiarazioni rilasciate da Nicchiarelli sul tema del gender gap nel cinema e in cui Nicchiarelli parla proprio della sua esperienza durante la realizzazione di *Cosmonauta*:

There is a cultural problem at the root of all this. I realised it when I tried to get my first film done,” said Susanna Nicchiarelli, of her debut fiction feature *Cosmonaut*, released in 2009, “Relationships with producers are more difficult to build as a woman, and contacts more difficult to make. Somehow, men are considered ‘more’ within this industry.

¹²⁶ <https://pad.mymovies.it/filmclub/2009/08/005/MyMovies.pdf>

¹²⁷ <https://www.mymovies.it/film/2009/cosmonauta/>

¹²⁸ Annuario Cinetel 2009. Fonte: https://cinetel.it/pages/studi_e_ricerche.php?pageNum_RecMostraStudi=2&totalRows_RecMostraStudi=25

¹²⁹ Trabattoni Alina, "How Italy's female directors are trying to redress the industry's gender imbalance", 22/06/2020, URL <https://www.screendaily.com/news/how-italys-female-directors-are-trying-to-redress-the-industrys-gender-imbalance/5171900.article> (consultato il 18/02/2023)

Nicchiarelli quindi, seppur tredici anni dopo, riporta le difficoltà riscontrate agli inizi della sua carriera, rimandando a quella “barriera di credibilità” con cui spesso le professioniste donne si devono scontrare. In seguito a tali difficoltà esperite nel suo percorso personale, solo un mese dopo l’uscita nelle sale di *Cosmonauta* Nicchiarelli si è esposta pubblicamente riguardo le discriminazioni di genere. Come riporta infatti un articolo di Irene Privitera per *Repubblica* dal titolo “Da Catherine Spaak a Claudia Mori. Firmano le donne dello spettacolo”, in seguito agli insulti sessisti di Silvio Berlusconi all’onorevole Rosy Bindi era stato fatto un appello che avevano sottoscritto anche noti nomi dello spettacolo (e che raccolse 65.000 firme) per mettere “in luce il rischio che si corre nell’assistere alla riduzione del genere femminile alle categorie dell’avvenenza e dell’ubbidienza”:

Parole che non passano inosservate e che nel giro di pochissimi giorni hanno visto l’elenco delle sottoscrizioni arricchirsi anche di una lunga lista di nomi famosi. Ha aderito Susanna Nicchiarelli, la regista romana che in questi giorni è nelle sale con *Cosmonauta*, film premiato a Venezia e sua opera prima, dove accanto a Sergio Rubini recita Claudia Pandolfi, anche lei firmataria dell’appello.¹³⁰

Già il solo esporsi di Nicchiarelli, insieme ad altri professionisti dell’industria, fin dal primo film, è prova di una certa agency e della libertà rivendicata dell’autrice di voler dichiarare pubblicamente le proprie posizioni in materia di discriminazione di genere. Quanto il contesto produttivo, autoriale e intellettuale in cui Nicchiarelli era inserita abbiano aiutato ad aumentare la sua agency percepita non è possibile misurarlo: quello che però notiamo è che mentre Cortellesi, nel contesto del cinema commerciale, sembra avere faticato molto di più a rivendicare la sua agency, Nicchiarelli fin dal suo esordio ha preso posizione in modo esplicito.

Il secondo diretto da Nicchiarelli è un adattamento del romanzo di Walter Veltroni *La scoperta dell’alba* (2013), di genere drammatico/fantastico. Al centro, due protagoniste femminili (interpretate da Margherita Buy e Nicchiarelli stessa) e ancora la Storia: due fili conduttori che ritroveremo in tutta la sua filmografia. Il film, prodotto da e distribuito ancora da Fandango in collaborazione con Rai Cinema, è

¹³⁰ Privitera Irene, “Da Catherine Spaak a Claudia Mori. Firmano le donne dello spettacolo”, 12/10/2009, URL <https://www.repubblica.it/2009/10/sezioni/politica/berlusconi-donne/firme-12-ottobre/firme-12-ottobre.html> (consultato il 18/02/2023)

quindi la conferma della continuazione di una collaborazione tra l'autrice e una casa di produzione. Il film è però un flop al botteghino e di critica: distribuito il 10 gennaio 2013 (nel migliore periodo dell'anno per presenze), incassa circa 47,700 euro.¹³¹ Fandango, nel 2013, non compare nemmeno tra le dieci distribuzioni più performanti dell'anno.¹³² L'unico riconoscimento ottenuto dal film è il Globo d'oro come migliore attrice per Margherita Buy, forse non a caso un premio assegnato dalla stampa estera accreditata in Italia.

L'anno dopo Nicchiarelli dirige il documentario *Per tutta la vita* (2014) sul referendum che introdusse il divorzio in Italia. Ancora un film, pur stavolta di genere non-fiction, che riflette su temi storici e legati al femminile in Italia come l'idea di amore e l'istituzione matrimoniale. Opera a cui Nicchiarelli aggiunge ancora un tocco autoriale, inserendo immagini di repertorio della sua famiglia e dove dialoga con i suoi genitori sugli stessi temi. Il film è stavolta prodotto dall'indipendente Nicchia Film¹³³ (nella figura di Francesco Nicchiarelli e l'attore Renato Scarpa, di cui è l'unica produzione) insieme a Rai Cinema, e segna la conclusione della collaborazione di Nicchiarelli con Fandango.

3.2.1. Nico, 1988

Nel 2017 per Nicchiarelli si apre un nuovo percorso produttivo di respiro internazionale. Scritto da Nicchiarelli stessa, *Nico, 1988* è una co-produzione Italia-Belgio realizzata da Tarantula (società belga che produce autori italiani¹³⁴) e Vivo Film nella figura dei produttori Marta Donzelli e Gregorio Paonessa (per Vivo) e di Valérie Bournonville e Joseph Rouschop (per Tarantula); il film è stato realizzato in collaborazione con Rai Cinema, VOO e BeTV e il produttore esecutivo è Alessio Lazzareschi. Nicchiarelli aveva già collaborato in passato con Vivo Film, che aveva

¹³¹ <https://www.mymovies.it/film/2013/lascopertadellalba/>

¹³² Annuario Cinetel 2013. Fonte: <http://www.anica.it/online/allegati/Cinetel%20Dati%20Cinema%202013.pdf>

¹³³ Sotto il nome Nicchia Film aveva prodotto anche i due cortometraggi da lei diretti: *Sputnik 5* (2009) ed *Esca viva* (2012).

¹³⁴ <https://www.filmitalia.org/it/production/74506/>

prodotto nel 2008 *L'ultima sentinella* di Susanna Nicchiarelli, un mediometraggio documentario sul rapporto tra la Chiesa Cattolica e la scienza.¹³⁵

Dalla scheda del film presente sul database del MiC¹³⁶ risulta che il film ha avuto un costo complessivo di produzione di 3.189.846,53 euro e ha ricevuto i seguenti contributi:

- Contributi automatici distribuzione

Anno 2019 : 85.203,94 euro

Anno 2020 : 45.596,94 euro

- Contributi automatici produzione

Anno 2019 : 466.852,75 euro

Anno 2020 : 278.265,63 euro

Il film ha potuto godere del contributo della direzione generale Cinema “film di ricerca” con il supporto di Eurimages, Regione Lazio, Centre du Cinéma et de l’Audiovisuel de la Fédération Wallonie-Bruxelles, Tax Shelter del Governo Federale Belga – Casa Kafka Pictures Empowered by Belfius.¹³⁷ La distribuzione internazionale è stata curata da Celluloid Dreams, mentre quella italiana da I Wonder, che lo ha distribuito nelle sale dal 12 ottobre 2017 (dove ha incassato circa 197,000 euro).¹³⁸

Da un’intervista rilasciata da Nicchiarelli alla testata di settore *Screen International* nell’agosto 2017 è possibile trarre alcune informazioni di tipo embedded sulle dinamiche produttive del film e che rivelano l’agency dell’autrice nei modi in cui ha potuto realizzare il suo film. Il progetto, rivela Nicchiarelli, non era originariamente pensato per essere internazionale:

No, I first wrote the script and then I realised it had to be shot in English, it had to be a co-production. So I pitched it to Vivo Film, who I knew because of a

¹³⁵ <https://www.cinemaitaliano.info/lultimasentinella>

¹³⁶ <http://cinema.cultura.gov.it/database-opere/>

¹³⁷ <https://cinema.cultura.gov.it/notizie/interesse-culturale-in-sala-nico1988-di-susanna-nicchiarelli/>

¹³⁸ <https://www.mymovies.it/film/2017/nico1988/>

short movie we made together years ago, and since then made a terrific job with co-productions.¹³⁹

A detta di Nicchiarelli, quindi, è stata lei stessa a fare il pitch a Vivo Film sulla base di una conoscenza pregressa e di una precedente esperienza lavorativa positiva. Volendo quindi fare un film in lingua inglese che fosse una co-produzione, è stata in primis Nicchiarelli a rivolgersi, su sua iniziativa personale, alla casa di produzione italiana. A queste motivazioni si aggiungono le considerazioni di stima di Nicchiarelli sul lavoro di Vivo e le sul perché volesse effettivamente che il film fosse una co-produzione: “Because this is a very European movie about the 80s, and taking suggestions from a bunch of very different people from different countries is crucial for a story set abroad”.¹⁴⁰ La risposta di Nicchiarelli sul carattere internazionale del film suona tuttavia un po’ diversa quanto data al quotidiano *Il Giornale*¹⁴¹ dopo la vittoria a Venezia:

Non mi sono imposta di fare un film internazionale. Perché è una storia molto mia, partita da me, da una mia passione. Quella per una donna tedesca che appartiene alla generazione dei miei genitori con ricordi di infanzia tremendi, come quelli di mia mamma ossessionata dai bombardamenti.

La “corsa” di *Nico, 1988* verso il pubblico delle sale parte dalla 74esima Mostra del Cinema di Venezia, dove è stato selezionato per la sezione Orizzonti (dove ha avuto la prima il 30 agosto 2017) e in cui ha vinto il Premio Orizzonti per il miglior film, la Menzione speciale FEDIC e il Premio speciale Francesco Pasinetti. Alberto Barbera, ancora riferendosi al carattere internazionale del film, l’aveva così annunciato in conferenza stampa il 27 luglio 2017:

¹³⁹ Niola Gabriele, “Susanna Nicchiarelli on Venice Orizzonti opener ‘Nico, 1988’”, 20/08/2017, URL <https://www.screendaily.com/features/susanna-nicchiarelli-on-venice-orizzonti-opener-nico-1988-/5121794.article> (consultato il 18/02/2023)

¹⁴⁰ Ibidem

¹⁴¹ Armocida Pedro, “Nico, icona di donna che si libera dal passato”, 11/09/2017, URL <https://www.ilgiornale.it/news/spettacoli/nico-icona-donna-che-si-libera-passato-1440021.html> (consultato il 18/02/2023)

Nico è un film realizzato interamente in inglese, la maggior parte dei protagonisti sono attori stranieri, è uno di quei film che vi dicevo si misura con un modello spettacolare e un mercato internazionale e proprio per questo l'abbiamo scelto per inaugurare la sezione di Orizzonti.¹⁴²

Nico, 1988 viene quindi presentato in un contesto festivaliero per il suo carattere internazionale, una vetrina che dà al film un capitale simbolico di film d'essai, ricercato e autoriale, e che con la vittoria dei premi sopracitati - in primis quella come miglior film - può operare strategie comunicative e di marketing incentrate su tale identità editoriale.

Il pressbook¹⁴³ del film realizzato da I Wonder mostra infatti ben in evidenza, nella prima pagina, il logo della 74esima Mostra e la dicitura "Premio Orizzonti per il miglior film". Dopo l'elenco del cast artistico e tecnico, il documento, come da prassi, presenta la sinossi. Si tratta ancora di un film con una protagonista femminile intrecciato alla Storia, ma che stavolta fornisce il ritratto autoriale di un'icona pop:

Ambientato tra Parigi, Praga, Norimberga, Manchester, nella campagna polacca e il litorale romano, *Nico, 1988* è un road-movie dedicato agli ultimi anni di Christa Päffgen, in arte Nico. Musa di Warhol, cantante dei Velvet Underground e donna dalla bellezza leggendaria, Nico vive una seconda vita dopo la storia che tutti conoscono, quando inizia la sua carriera da solista. *Nico, 1988* racconta gli ultimi tour di Nico e della band che l'accompagnava in giro per l'Europa negli anni '80: anni in cui la "sacerdotessa delle tenebre", così veniva chiamata, ritrova se stessa, liberandosi del peso della sua bellezza e ricostruendo un rapporto con il suo unico figlio dimenticato.

A questa seguono note di regia scritte da Nicchiarelli stessa, un profilo dell'autrice, uno molto più breve sull'attrice protagonista, un paragrafo dal titolo "produzione" (dove si parla solo di Vivo Film¹⁴⁴). L'operazione editoriale più interessante all'interno del pressbook è però la sezione finale "Stralci di rassegna stampa su Nico" dove

¹⁴² Testo desunto da https://www.youtube.com/watch?v=vEfoX_CjseQ&t=2801s

¹⁴³ <https://pad.mymovies.it/filmclub/2016/10/116/mymovies.pdf>

¹⁴⁴ Il pressbook analizzato è quello italiano e diffuso ai giornalisti in occasione dell'uscita in sala del film; tra i materiali presenti per i giornalisti accreditati al festival c'era un altro pressbook, differente.

vengono raccolti tre articoli sulla figura della “vera” Nico: uno preso da *La Stampa* (in data 16/07/2011), uno da *La Lettura* (05/02/2017) e uno dal sito *Onda Rock*.

Il trailer è stato diffuso per la prima volta su YouTube da Celluloid Dreams il 3 settembre 2017 (successivamente alla prima veneziana del film)¹⁴⁵, mentre da I Wonder il 26 settembre 2017.¹⁴⁶

Nico, 1988 viene pubblicizzato nel pressbook (quello diffuso successivamente alla vittoria a Venezia) come la storia “di una rinascita, di un’artista, di una madre, di una donna oltre la sua icona”. In occasione di un’intervista ad *Amica*¹⁴⁷ firmata da Fernando Pessoa antecedente al festival (in data 19 luglio 2017), Nicchiarelli aveva invece così descritto il suo film:

Questa è la storia di Nico dopo Nico. Di lei di solito si parla solo in funzione degli uomini con cui è stata da giovane: Brian Jones, Jim Morrison, Bob Dylan, Alain Delon, Iggy Pop. Una volta in un’intervista lessi che “a 34 anni Nico era una donna finita”. Falso. Dopo l’esperienza con i Velvet Underground, Nico diventa una grande musicista. Ho voluto raccontare la sua parabola al contrario: la perdita del consenso e il cambiamento della sua immagine, hanno significato la conquista della libertà.

Ritratto femminile e femminista, *Nico, 1988* è per Nicchiarelli non è ovviamente la semplice storia di una madre e una donna ma qualcosa di più complesso che ha a che fare, appunto, con la conquista di una libertà. *Amica*, nell’introdurre le dichiarazioni di Nicchiarelli, lo riassume in questi termini: “Il film di una donna, italiana, su una (ex) icona raccontata nel momento in cui voleva rinascere”. In data 30 agosto 2017 (il giorno della prima veneziana del film), *Cineuropa*¹⁴⁸ titola un suo articolo/recensione: “*Nico, 1988*: la storia di una ragazza dopo la sua band”. Il

¹⁴⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=38RBdHtWkWo>

¹⁴⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=wW6U33Q5rql&t=21s>

¹⁴⁷ Catena Antonella, “Festival di Venezia 2017: “Nico, 1988” apre Orizzonti”, 19/07/2017, URL <https://www.amica.it/2017/07/19/festival-di-venezia-2017-nico-1988-apre-orizzonti/> (consultato il 18/02/2023)

¹⁴⁸ <https://cineuropa.org/it/newsdetail/333665/>

giorno successivo sempre *Cineuropa*¹⁴⁹ divulga un'intervista a Nicchiarelli in cui l'intervistatrice Marta Balaga commenta: "È incredibile che donne che hanno fatto così tanto siano ancora considerate in relazione agli uomini che hanno avuto nella loro vita". A ciò Nicchiarelli risponde:

Non ero interessata a fare un catalogo degli uomini con cui è andata a letto. Lei era molto più di questo, lei era una persona. Sapevo che, concentrandomi sulla parte finale della sua vita, non avrei dovuto farlo. Mi piaceva l'idea di considerarla da sola. Quando sei giovane, vai sempre di fretta. Hai fame di vita e fai un sacco di errori. Ma poi ti rilassi. Adesso che ho superato anch'io i quaranta, mi sento esattamente così. Nico non era una persona accomodante. Nell'ultima intervista del film dice "Non ho bisogno di piacere a nessuno". Ed è un passo importante nella vita di un artista, perché non puoi lasciare che i commenti degli altri ti mandino in pezzi. Vorrei essere così coraggiosa, un giorno.

In un'intervista rilasciata invece il 21 ottobre, a film uscito in sala, a *Umbria24*¹⁵⁰, Nicchiarelli parla anche di identificazione spettatoriale rispetto al genere, affermando che secondo lei storie di donne possono essere raccontate con sensibilità anche da uomini. In questo senso Nicchiarelli si mostra contraria all'idea che esista uno "specifico femminile" nel racconto filmico con protagoniste donne:

Ma non ho scelto Nico perché sono una donna. [...] Io sono Susanna e sicuramente, in quanto donna, ho più facilità a identificarmi con le donne. Ci sono però tanti uomini sensibilissimi che hanno raccontato storie di donne. [...] È molto raro che le donne siano protagoniste. [...] Ho voluto aggiungere una storia di donne alla totalità di tutte le storie che si possono raccontare.

Accolta positivamente dalla stampa, quando intervistata su *Nico, 1988*, Nicchiarelli ha sempre messo in chiaro la sua visione personale dell'opera e dell'artista ritratta. Quanto ciò dipenda dal contesto in cui il film è stato presentato (un circuito culturale-intellettuale, quello di un festival) non è possibile saperlo. Certo è che tale

¹⁴⁹ <https://cineuropa.org/it/interview/333755/>

¹⁵⁰ Giorgi Angela, "«Nico, 1988»: il film raccontato nell'intervista a Susanna Nicchiarelli", 21/10/2017, URL <https://www.umbria24.it/cultura/nico-1988-il-film-raccontato-nellintervista-a-susanna-nicchiarelli> (consultato il 18/02/2023)

copertura giornalistica, confrontata alle interviste sopracitate fatte dalla stampa italiana a Cortellesi, salta subito all'occhio quanto il tenore delle domande degli intervistatori sia di ben altro registro e quanto questo favorisca l'esposizione di Nicchiarelli di una ampia agency.

La vittoria a Venezia di una regista italiana, seppur non nella categoria del Concorso principale, è stata portata in gloria da Pedro Armocida su *Il Giornale*, il quale ha evidenziato la rarità di vedere una regista donna vincere un premio prestigioso al Festival di Venezia:

La nouvelle vague italiana, come l'ha definita il direttore della Mostra del cinema Alberto Barbera a proposito della folta pattuglia dei film nazionali salvo poi un po' smentirsi («Forse ho esagerato»), ha un vincitore anzi, cosa ancora più rara, una vincitrice: Susanna Nicchiarelli.¹⁵¹

La consacrazione attraverso un festival internazionale, ovvero un'istituzione culturale di ampio respiro, ha poi portato Nicchiarelli a proseguire sulla stessa linea produttivo/editoriale per i suoi film successivi, entrambi presentati ancora a Venezia, stavolta in Concorso (*Miss Marx* e *Chiara*).

L'anno dopo la partecipazione di Nicchiarelli ad Orizzonti, a pochi giorni dall'inizio della 75esima Mostra del Cinema di Venezia, un provocatorio articolo di Ariston Anderson e Scott Roxborough per *Hollywood Reporter* dal titolo "How the Venice Film Festival Lineup Reflects Italy's Culture of Toxic Masculinity" (pubblicato in data 24 agosto 2018) creò un acceso dibattito riguardo la presenza di registe donne nei concorsi dei principali festival internazionali. L'articolo suscitò un'animata disputa riguardo le decisioni artistiche del direttore Antonio Barbera (quell'anno in concorso c'era un solo film diretto da una donna), che fu oggetto di un *j'accuse* di Hollywood Reporter avanzato in questi termini: "Venice Film Festival organizers insist gender parity isn't their responsibility, but critics point to a larger problem born out of old-

¹⁵¹ Armocida Pedro, "Nico, icona di donna che si libera dal passato", 11/09/2017, URL <https://www.ilgiornale.it/news/spettacoli/nico-icona-donna-che-si-libera-passato-1440021.html> (consultato il 18/02/2023)

world Italian attitudes that have stubbornly refused to change with the times”.¹⁵² Da quel momento il discorso pubblico e quello inter-group tra i professionisti dell’audiovisivo si concentrò - oltre che su Barbera stesso¹⁵³ - sul tema delle quote rosa e la presenza femminile nei festival suscitando le più diverse reazioni e prese di posizione. Durante il festival, nel settembre 2018, Alberto Barbera e il presidente della Biennale Paolo Baratta hanno quindi firmato un protocollo, insieme a Women in Film e Dissenso Comune, per una maggiore trasparenza nel processo di selezione, con un impegno a ricercare la parità di genere nelle posizioni di potere.¹⁵⁴

È proprio in questo contesto di polemiche sorte dall’ondata del Me Too e confluita in diversi movimenti d’opinione che Susanna Nicchiarelli, intervistata da Gabriele Niola insieme ad altri talent e personalità dell’audiovisivo per *Screen International* si è esposta nuovamente in modo esplicito riguardo il tema del gender gap e in particolare quello delle quote femminili nei festival. L’articolo, pubblicato il 10 settembre 2018 e dal titolo “Italian industry rallies around Venice Film Festival after gender rows”, riporta parte delle sue dichiarazioni:

“Things are definitely changing in Italy,” suggests director Susanna Nicchiarelli. ” The new law really is a good sign thanks to which I think we’re responding to the global movement towards women’s right, with which I firmly agree. [...] “The Biennale has a majority of female employee and the same is true for its selection committee. I’m happy they signed the protocol, but our focus must remain on the money. I’m all for being aggressive with women’s rights but the target must be where money is assigned, still women are considered unreliable when it

¹⁵² Anderson Ariston, Roxborough Scott, “How the Venice Film Festival Lineup Reflects Italy’s Culture of Toxic Masculinity”, 24/08/2018, URL <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/venice-film-festival-lineup-reflects-italys-culture-toxic-masculinity-1136331/> (consultato il 18/02/2023)

¹⁵³ Barbera, subito dopo la pubblicazione dell’articolo di Hollywood Reporter, aveva scritto su Twitter (in data 25/08/2018): “Secondo Hollywood Reporter sarei un rappresentante della cultura italiana condita di maschilismo tossico, perché ignoro il talento femminile avendo scelto per #Venezia75 film di registi uomini in base al nome e non alla loro qualità. Non so se ridere o piangere..”.

¹⁵⁴ In data 10 agosto 2018 era stata indirizzata una lettera aperta a Paolo Baratta da parte di movimenti d’opinione femministi, che chiedevano al Festival di Venezia di firmare tale protocollo così come avevano fatto altri festival internazionali.

comes to blockbusters. They all make documentaries because they're cheaper".¹⁵⁵

Nicchiarelli quindi, pur concordando sulla gravità globale e complessa del problema, ritiene che il focus dell'industria per attuare un cambiamento sostanziale debba concentrarsi sul lato economico, ovvero fornire più fondi per i budget di film realizzati da donne. Le registe donne in Italia, abbiamo visto nel capitolo precedente, sono infatti in un certo senso confinate dall'industria a contesti produttivi a budget minori come appunto quello del documentario. Da lì, secondo Nicchiarelli, bisognerebbe partire per cambiare le cose.

3.2.2. Miss Marx

Con lo stesso team produttivo di *Nico, 1988*, dopo il successo veneziano Susanna Nicchiarelli firma la sceneggiatura e la regia di *Miss Marx* (2020). Si tratta ancora di una co-produzione Italia-Belgio realizzata da Tarantula e Vivo Film nella figura dei produttori Marta Donzelli e Gregorio Paonessa in collaborazione con Rai Cinema, VOO e BeTV con produttore esecutivo Alessio Lazzareschi. Tra gli autori delle musiche compaiono ancora i Gatto Ciliegia contro il Grande Freddo (Christian Alati, Massimiliano Della Torca, Massimo Viale).

Dalla scheda del film presente sul database del MiC¹⁵⁶ risulta che il film ha avuto un costo complessivo di produzione di 5.091.922,86 euro e ha ricevuto i seguenti contributi:

Tax Credit Produzione

Anno 2020 : 1.049.704,63 euro

Reinvestimenti contributi automatici produzione

Anno 2021 : 190.000,00 euro

Contributi selettivi produzione

Anno 2020 : 100.000,00 euro

¹⁵⁵ Niola Gabriele, "Italian industry rallies around Venice Film Festival after gender rows", 10/09/2018, URL <https://www.screendaily.com/news/italian-industry-rallies-around-venice-film-festival-after-gender-rows/5132427.article> (consultato il 18/02/2023)

¹⁵⁶ <http://cinema.cultura.gov.it/database-opere/>

Contributi selettivi sviluppo

Anno 2019 : 100.000,00 euro

Nella scheda, inoltre, si precisa che il film è stato riconosciuto come film d'essai e opera di espressione di origine italiana (non contrassegnati invece per *Nico*, 1988). Il costo di *Miss Marx* ci informa di una progressiva crescita dei budget concessi ai film diretti da Nicchiarelli: il film successivo, *Chiara* (2022), realizzato con gli stessi produttori costerà infatti 6.314.169,77 euro. Questa crescita progressiva dei budget potrebbe essere letta come l'evidenza di uno stretto rapporto professionale e di fiducia tra l'artista e i produttori, costruito durante l'arco di diversi film.

La distribuzione internazionale è stata curata ancora da Celluloid Dreams, mentre quella italiana da Rai Cinema nella divisione 01 Distribution, che lo ha distribuito nelle sale dal 17 settembre 2020, dove ha incassato più del film precedente di Nicchiarelli a fronte di una maggiore penetrazione distributiva e nonostante la crisi delle sale durante/dopo la pandemia di Covid-19. Come ci informa l'annuario Cinetel 2020, 01 Distribution nonostante la crisi ha raccolto il 17,33% della quota di mercato con un incasso di 31.632.220 milioni di euro e contando 4.986.358 presenze, piazzandosi al terzo posto dei distributori più performanti dell'anno.¹⁵⁷ *Miss Marx* compare al quarantottesimo posto nell'elenco dei film che hanno incassato di più nel 2020: 434.915 euro con 71.198 presenze, dodicesimo film italiano per incassi.

Il pressbook¹⁵⁸ di *Miss Marx*, realizzato dall'ufficio marketing di 01, presenta la seguente sinossi:

Brillante, colta, libera e appassionata, Eleanor è la figlia più piccola di Karl Marx: tra le prime donne ad avvicinare i temi del femminismo e del socialismo, partecipa alle lotte operaie, combatte per i diritti delle donne e l'abolizione del lavoro minorile. Quando, nel 1883, incontra Edward Aveling, la sua vita cambia per sempre, travolta da un amore appassionato ma dal destino tragico.

¹⁵⁷ Nel 2020 la prima società di distribuzione è risultata Medusa Film con un incasso totale di 56.4 milioni di € (quota mercato box office: 30,96%), seguita da Warner Bros. Italia (39.9 milioni; quota 21,88%), 01 Distribution (31.6 milioni; quota mercato 17,33%), Walt Disney (10.4 milioni; quota 5,72%) e Vision Distribution (8.6 milioni; quota 4,76%). Fonte: Annuario Cinetel 2020.

¹⁵⁸ <https://pad.mymovies.it/filmclub/2019/04/048/mymovies.pdf>

Nel pressbook non sono presenti claim promozionali particolari. L'unica nota interessante è la dichiarazione di Susanna Nicchiarelli riportata:

“Con la sua apparente incongruenza tra dimensione pubblica e privata” – racconta la regista Susanna Nicchiarelli – “la storia di Eleanor Marx apre un abisso sulla complessità dell’animo umano, sulla fragilità delle illusioni e sulla tossicità di certe relazioni sentimentali. Raccontare la vita di Eleanor vuol dire parlare di temi talmente moderni da essere ancora oggi, oltre un secolo dopo, rivoluzionari. In un momento in cui la questione dell’emancipazione è più che mai centrale, la vicenda di Eleanor ne delinea tutte le difficoltà e le contraddizioni: contraddizioni, credo, più che mai attuali per cercare di “afferrare” alcuni tratti dell’epoca che stiamo vivendo.”

Miss Marx vede l’approdo di Nicchiarelli al Concorso principale del festival di Venezia, dove ha avuto la prima il 5 settembre 2020 (la distribuzione quindi ha deciso di sfruttare la vicinanza temporale al festival, diversamente da quello che aveva fatto *I Wonder* con *Nico*, 1988). Nella conferenza stampa di presentazione dei film del festival del 28 luglio 2020, il direttore Alberto Barbera aveva così commentato la questione della presenza femminile al festival:

Tra tutti i film inviati alla selezione, la percentuale di film diretti da donne è del 22,4%. Quindi più o meno quella dello scorso anno. Ancora piuttosto bassa, dobbiamo riconoscerlo. La percentuale invece dei film di donne invitate alla mostra sale al 28,1%, un 3,1% in più dell’anno scorso. Ma il dato più interessante riguarda il Concorso principale di Venezia 77, dove il numero dei film a regia femminile è di 8 titoli su 18. Tutti ovviamente scelti in base a criteri esclusivamente di qualità, non certo per rispettare protocolli di genere, come abbiamo sempre fatto. È comunque un dato molto significativo che ci auguriamo si stabilizzi nell’ambito della produzione cinematografica e audiovisiva a livello internazionale.¹⁵⁹

Barbera ribadisce quindi l’opposizione di Venezia alle quote rosa e la vocazione del festival a ricorrere esclusivamente a criteri di qualità, additando il problema della scarsa presenza femminile a un problema più ampio di ordine produttivo. Ad ogni

¹⁵⁹ Testo desunto da <https://www.youtube.com/watch?v=NgQ8Nw8114g>

modo, anche su pressioni della stampa, il festival nella figura di Barbera ha probabilmente sentito il dovere di fare queste premesse - dati alla mano - per dimostrare la vicinanza e l'impegno del festival in merito alla questione del gender gap nell'audiovisivo. Le precisazioni di Barbera sulle quote femminili sono state subito colte dalla stampa: ad esempio *Il Fatto Quotidiano*, in un articolo pubblicato lo stesso giorno della conferenza stampa, titola: "Mostra del Cinema di Venezia 2020, la sorpresa di otto registe in concorso. Il programma, i film e le star sul Lido che non ha chiuso per Covid".¹⁶⁰

Elle invece, in data 11 agosto 2020, approfitta del film di Nicchiarelli per raccontare Eleanor Marx. Del lavoro di Nicchiarelli (prima di avere visto il film) Monica Monnis ne parla in questi termini:

Eleanor Marx è stata un personaggio chiave per la storia di fine '800, ma come purtroppo non è raro constatare al cospetto delle grandi donne nella storia, è stata spesso messa in ombra, poco omaggiata e raccontata parzialmente se non come comprimaria del successo del padre Karl Marx. A renderle giustizia, Susanna Nicchiarelli che con il film *Miss Marx* in concorso alla Mostra del Cinema di Venezia 2020, vuole celebrarne i traguardi sul campo, ma allo stesso tempo imbastire un ritratto di donna estremamente sensibile e appassionata (interpretata da Romola Garai) in linea con la sua fine tragica (per amore).¹⁶¹

Dopo avere riportato senza alcun cambiamento le dichiarazioni di Nicchiarelli contenute nel pressbook, Monnis infine commenta: "La vita straordinaria di una donna straordinaria presentata in una manifestazione straordinaria. Bingo".

Nell'annunciare la partecipazione di *Miss Marx* al Concorso principale, ancora nel contesto della conferenza stampa di presentazione del programma del festival, Barbera aveva così commentato:

¹⁶⁰ Pasetti Anna Maria, "Mostra del Cinema di Venezia 2020, la sorpresa di otto registe in concorso. Il programma, i film e le star sul Lido che non ha chiuso per Covid", 28/07/2020, URL <https://www.ilfattoquotidiano.it/2020/07/28/mostra-del-cinema-di-venezias-2020-la-sorpresa-di-otto-registe-donne-in-concorso-il-programma-i-film-e-le-star-sul-lido-che-non-ha-chiuso-per-covid/5882758/> (consultato il 18/02/2023)

¹⁶¹ Monnis Monica, "Sulla vita della coraggiosa figlia di Karl Marx hanno realizzato un film che arriverà a Venezia 2020", 11/08/2020, URL <https://www.elle.com/it/showbiz/cinema/a33532515/karl-marx-figlia-film-venezias-2020/> (consultato il 18/02/2023)

Il secondo dei quattro film italiani in Concorso è l'atteso *Miss Marx* di Susanna Nicchiarelli. Dopo il successo internazionale del precedente *Nico*, che come ricorderete vinse come miglior film a Orizzonti, Susanna affronta un nuovo biopic girato in inglese e dedicato alla figlia minore di Marx, una donna di un'intelligenza politica fuori dal comune e tra le prime della storia a far convergere le istanze femministe con il socialismo. Sono convinto che dopo aver visto il film concorderete sul fatto che la Nicchiarelli si conferma come il nuovo grande talento del cinema italiano al femminile.¹⁶²

Nonostante le lodi, quello che notiamo dalle affermazioni di Barbera è la necessità di specificare l'appartenenza di Nicchiarelli al cinema italiano "al femminile": una pratica discorsiva forse motivata dalla necessità di ribadire i temi sopracitati.

Per quanto riguarda invece gli articoli scritti dopo la visione effettiva del film, tra le prime interviste rilasciate da Nicchiarelli durante il festival c'è quella realizzata da Arianna Finos per *Repubblica*¹⁶³ e pubblicata in data 5 settembre 2020. L'intervista titola: "Venezia 77. Susanna Nicchiarelli, 'Miss Marx': "È un film sull'oggi, anche se è ambientato nell'Ottocento". Nicchiarelli in questo contesto racconta a *Repubblica* che *Miss Marx* "È un film sull'oggi. [...] Il suo personaggio racconta le contraddizioni dell'essere umano, e questo è un fatto senza tempo. *Miss Marx* è un film fuori dal tempo". In seguito durante l'intervista Nicchiarelli ha modo di esplicitare il tema del film che, come vedremo, racconterà sempre (a prescindere dalla testata) allo stesso modo, evidenziando in primis il conflitto della protagonista tra ragione e sentimento:

Questo è il conflitto principale che racconta il film, quello tra ragione e sentimento. [...] Era una donna molto forte e sicura delle sue convinzioni, eppure era così fragile nei suoi sentimenti. Tante volte la ragione e l'emotività entrano in conflitto - forse sempre - è una cosa molto umana. La cosa interessante è vedere come nei personaggi queste due istanze si articolano. Eleanor è una donna intelligente e in gamba che però sceglie l'uomo sbagliato. [...] Lei però

¹⁶² Ibidem

¹⁶³ Finos Arianna, "Venezia 77. Susanna Nicchiarelli, 'Miss Marx': "È un film sull'oggi, anche se è ambientato nell'Ottocento"", 05/09/2020, URL <https://video.repubblica.it/dossier/venezia-77/susanna-nicchiarelli-miss-marx/366551/367101> (consultato il 18/02/2023)

non è assolutamente una vittima di quest'uomo, lei se lo sceglie. [...] Da questo punto di vista credo sia una storia di libertà e di auto affermazione, comunque.

La domanda sulla partecipazione di otto donne in concorso immancabilmente arriva. Le risposte di Nicchiarelli, come vedremo, saranno sempre coerenti sullo stesso punto:

Quest'anno ci sono otto donne in concorso e la cosa bella è che finalmente ci si dimentica che il film sia di un uomo o di una donna.

Eh meno male, questo dovrebbe essere!

Però questo film racconta secondo me delle cose degli uomini in un modo che diciamo arrivano molto anche alle donne, diciamo quelle piccole sfumature che a noi fanno ridere di più...

Io credo che ci siano stati dei registi maschi che hanno raccontato le donne in modo eccezionale. Non credo che sia una cosa legata all'essere uomo o donna, e veramente vorrei che si parlasse dei film senza tener conto se sono stati fatti da un uomo o da una donna. Siamo degli individui e siamo tutti diversi, io sicuramente ho un modo di vivere la mia femminilità che è diverso da quello che hai te, da quello che hanno tante altre donne, e credo che sia lo stesso per gli uomini. Quindi credo di aver raccontato un mio punto di vista sulla vita e spero che sia questo quello che passa.

Dall'ultima risposta di Nicchiarelli all'affermazione di Finos ritroviamo quindi la stessa idea che la regista aveva esposto durante l'intervista a *Umbria24*¹⁶⁴ su *Nico, 1988*: non esiste uno specifico femminile nel cinema, perché anche registi uomini sanno raccontare le donne con sensibilità.

Durante l'intervista di Cristiana Paternò per *Cinecittà News* rilasciata durante il festival durante l'attività promozionale del film, Nicchiarelli ribadisce ancora il tema del conflitto e sentimento, a prescindere dal genere della protagonista: "Le sue convinzioni si sbriciolano davanti al sentimento, ma non perché sia una donna,

¹⁶⁴ Giorgi Angela, "«Nico, 1988»: il film raccontato nell'intervista a Susanna Nicchiarelli", 21/10/2017, URL <https://www.umbria24.it/cultura/nico-1988-il-film-raccontato-nellintervista-a-susanna-nicchiarelli> (consultato il 18/02/2023)

credo che questa vicenda riguardi anche tanti uomini”.¹⁶⁵ Una risposta simile a quella data a *Cineuropa* “Penso che succeda anche a molti uomini. Il modo in cui ci mostriamo in pubblico non è come siamo in privato. Questi due aspetti si scontrano: il rapporto tra senso e sensibilità, tra razionale ed emozionale”¹⁶⁶ e a *Hot Corn*: “per me il film non ha solo un aspetto femminista. Parla di una contraddizione propria dell’essere umano, il conflitto tra parte razionale e parte emotiva”.¹⁶⁷

Nicchiarelli tiene sempre a ribadire durante le interviste che non si tratta di essere autrici donne se si vuole raccontare un personaggio femminile. La questione dello sguardo, secondo Nicchiarelli, è individuale e non di genere. E come regista, non come donna, vorrebbe essere giudicata:

Sogno il giorno in cui non sarà più interessante parlare di quante donne ci sono in Concorso in un festival. Vorrei che il mio film non venisse giudicato per questo. Io sono diversa dalle altre registe donne e gli altri registi sono diversi tra di loro. È la nostra individualità a contare.¹⁶⁸

Una risposta che fa il paio con quello data a *Cinecittà News* alla domanda “Le fa effetto essere una delle otto donne in competizione?”:

Sogno il giorno in cui non sarà più interessante parlare di queste cose. Vorrei che il film fosse giudicato per quello che è. Anche perché siamo tutti diversi, ogni autore - uomo o donna - è un individuo. Adesso c'è ancora bisogno di sottolineare questo aspetto, ma spero che presto finirà.¹⁶⁹

¹⁶⁵ Paternò Cristiana, “Susanna Nicchiarelli: "Eleanor Marx, un genio diviso tra ragione e sentimento””, 05/09/2020, URL <https://news.cinecitta.com/IT/it-it/news/54/83247/susanna-nicchiarelli-eleanor-marx-un-genio-diviso-tra-ragione-e-sentimento.aspx> (consultato il 18/02/2023)

¹⁶⁶ Balaga Marta, “Susanna Nicchiarelli • Regista di *Miss Marx*”, 07/09/2020, URL <https://cineuropa.org/it/interview/392230/> (consultato il 18/02/2023)

¹⁶⁷ Santacatterina Manuela, “Susanna Nicchiarelli: «Miss Marx, l’eredità della storia e i Downtown Boys»”, 06/09/2020, URL <https://hotcorn.com/it/film/news/susanna-nicchiarelli-intervista-veneziana-77-miss-marx/> (consultato il 18/02/2023)

¹⁶⁸ Ibidem

¹⁶⁹ Paternò Cristiana, “Susanna Nicchiarelli: "Eleanor Marx, un genio diviso tra ragione e sentimento””, 05/09/2020, URL <https://news.cinecitta.com/IT/it-it/news/54/83247/susanna-nicchiarelli-eleanor-marx-un-genio-diviso-tra-ragione-e-sentimento.aspx> (consultato il 18/02/2023)

È in seguito durante la 79esima Mostra del Cinema di Venezia nel 2022 - in occasione della partecipazione di *Chiara* nel concorso principale della Mostra - che Nicchiarelli ha parlato con il giornalista Gabriele Niola riguardo il suo metodo di lavoro, il suo rapporto con il festival, la dimensione internazionale e, ancora, il tema delle professionalità femminili nel cinema. Nicchiarelli rimane coerente con ciò che aveva detto nel 2018, aggiungendo maggiori spiegazioni. Quelle riportate qui di seguito sono dichiarazioni rilasciate al giornalista in data 6 settembre 2022; le riportiamo nella loro forma originale, cioè prima di essere editate e poi pubblicate su *Screen International*.¹⁷⁰ Da questa intervista possiamo trarre informazioni interessanti rispetto a due argomenti: quello delle dinamiche produttivo-distributive e quello del rapporto di Nicchiarelli con la discriminazione di genere.

Rispetto alla scelta di collaborare con Match Factory¹⁷¹ (non più Celluloid Dreams) come distributore internazionale, al rapporto con la sala e ai festival, Nicchiarelli ha commentato:

Io ho avuto sempre distributori stranieri, è un po' il modo di lavorare dei miei produttori: un modo molto sano, cioè le coproduzioni. Nelle sceneggiature interagiamo sempre con gli stranieri, faccio sempre io la copia in inglese, mettiamo subito i sottotitoli e nella squadra c'è sempre gente straniera, che è fondamentale perché ti rende universale quello che fai e ti fa interagire con il resto del mondo. [...] L'incasso delle sale è fondamentale perché ti fa uscire dall'anonimato; nel catalogo di una tv on demand sei una goccia nell'oceano, non basta stare lì, e se produci solo per la tv il film scompare. Il festival e la sala invece creano l'evento. I miei film sono sempre di interesse culturale e finanziati grazie a fondi pubblici o Eurimages da meccanismi di coproduzione internazionale. E non hanno quegli enormi budget.¹⁷²

¹⁷⁰ Dichiarazioni raccolte da Gabriele Niola in data 6/09/2022. Queste dichiarazioni sono in parte confluite in: Niola Gabriele, "Italian director Susanna Nicchiarelli on her religious biopic and Venice competition title 'Chiara'", 09/09/2022, URL <https://www.screendaily.com/features/italian-director-susanna-nicchiarelli-on-her-religious-biopic-and-venice-competition-title-chiara/5174284.article?adredir=1> (consultato il 18/02/2023)

¹⁷¹ Dal sito di Match Factory: "The Match Factory is a world sales and production company dedicated to bringing the finest in arthouse cinema to the international market. We are passionate about working with films of signature and vision from around the globe. The Match Factory has built strong relationships with acclaimed directors and producers, while working simultaneously to discover promising new filmmakers with a powerful original style". Fonte: <https://www.the-match-factory.com/about-us.html>

¹⁷² Dichiarazioni raccolte da Gabriele Niola in data 6/09/2022.

Pur avendo sempre frequentato l'ambiente dei festival e aver lì presentato i suoi ultimi film, Nicchiarelli dichiara inoltre di non pensare i film per i festival: "io li penso solo per il pubblico, mica penso al selezionatore. Non esistono i film da festival o no, esistono quelli belli e brutti. [...] Credo molto nel relazionarsi con il pubblico senza snobismi, per questo non scrivo per i festival".¹⁷³

Rispetto alla discriminazione di genere, invece, ripensando alla sua esperienza personale Nicchiarelli parla della sensazione di essere stata sempre circondata da professioniste donne e del non avere mai nemmeno pensato di stare facendo un lavoro "da maschi":

Io non mi sono mai posta il problema che era un lavoro da uomo. [...] Quando ero ragazzina era pieno di donne autrici e professioniste nelle donne, una grande presenza femminile, donne con talk show e comiche. Io credo che quello mi abbia aiutato a non pensarci, mi ha aiutato a pensare che era possibile fare spettacolo da donna.

Un'esperienza che ribadirà durante un'intervista a *Cinematografo*, pubblicata l'11 novembre 2022, partendo dall'idea di avere vissuto da spettatrice una televisione ricca di professioniste donne:

Io non mi sono mai posta il problema ma appartengo a una generazione che ha avuto la fortuna di crescere con una tv ricca di donne: la tv delle ragazze, la Dandini, *Avanzi*, la Carrà. C'era una presenza importante nei mezzi di comunicazione e non erano solo soubrettes. Oggi ce ne sono poche. Ecco perché è importante andare in giro, visitare le scuole, farsi vedere. Altrimenti le ragazze non pensano ci possa essere una possibilità.¹⁷⁴

Da queste dichiarazioni sembra che Nicchiarelli non abbia mai esperito così direttamente, nel suo ambiente lavorativo, il gender gap. Questo tuttavia non vuol dire che, come abbiamo visto già dai tempi di *Cosmonauta*, non sia ben consapevole del problema. Come abbiamo visto in precedenza, per Nicchiarelli la questione dello sguardo autoriale è qualcosa di individuale, non genderizzato.

¹⁷³ Ibidem

¹⁷⁴ Milani Diego, Arnone Gianluca, "Susanna Nicchiarelli: "Il problema non è essere donna, è essere sé stesse"", 11/11/2022, URL <https://www.cinematografo.it/riflettori/susanna-nicchiarelli-il-problema-non-e-essere-donna-e-essere-se-stesse-mk7j6rfz> (consultato il 18/02/2023)

Rappresentare sullo schermo le donne non è una esclusiva femminile, eppure a detta della regista “La cosa che più mi piaceva, fin da quel primo corto, era restituire attraverso di me il modo in cui noi donne vediamo gli uomini. Raccontare gli uomini. Perché anche gli uomini non si raccontano per come sono veramente”.¹⁷⁵ Per Nicchiarelli non si tratta di rivendicazione ma di interessi artistici: “Sono femminista, per carità, ma non è quello. Non ho mai pensato il mio lavoro in chiave di rivendicazione”.¹⁷⁶

Nella filmografia di Nicchiarelli la questione femminile è, come si è visto, estremamente presente: “ma non nel modo in cui lo si intende generalmente. [...] Fin da quel primo corto ho capito che c’era tutto un mondo femminile che valeva la pena raccontare e che passava dal mio punto di vista. Però non ho mai pensato al femminile come a una questione di bandiera: al riscatto, al femminismo”.¹⁷⁷

A proposito della sua esperienza personale con il gender gap ci tornano utili, in particolare, due interviste: una pubblicata su *Repubblica* il 15 gennaio 2023 e quella, sopracitata, di *Cinematografo*. L’intervista di *Repubblica* è motivata dall’esplosione in Italia del dibattito pubblico delle rivendicazioni del movimento femminile e femminista Amleta, sui cui nel gennaio 2023 *Repubblica* ha svolto una costante copertura. In quel contesto Arianna Finos, senza troppi giri di parole, le chiede: “A lei è capitato nel suo percorso di trovarsi in una situazione difficile?”:

Non credo che questo sia importante, nel senso che quel che conta è che sappiamo tutte che queste cose succedono, a noi, a persone vicine a noi. Nel cinema e in altri ambienti di lavoro. Le donne della generazione di mia madre sapevano benissimo che trovarsi in stanza da sola con un uomo poteva essere pericoloso, che i rapporti di potere per le donne giovani sono sempre rischiosi... ricordo che le raccomandazioni continue, di fare attenzione... Lo sappiamo tutte, da sempre, che quando si è giovani bisogna difendersi continuamente. Il punto è il valore del parlarne. [...] Posso dire che per me da una parte crescere è stato un sollievo, e lo vedo anche nelle ragazze intorno a me. Quando cominci ad avere 35, 40 anni sei più serena, perché non sei più una preda. C’è una

¹⁷⁵ Ibidem

¹⁷⁶ Ibidem

¹⁷⁷ Ibidem

situazione di allarme costante, in cui ti trovi quando sei molto giovane, nella quale ci sono tutte. Allora non è importante dire è successo e me o a tizio: succede a tutte. E quindi ci vuole un sistema che garantisca che non succeda: i rapporti di potere vanno gestiti con regole.¹⁷⁸

Sebbene non vada nello specifico, Nicchiarelli dichiara di avere vissuto discriminazioni di genere. Più avanti, nella stessa intervista, a proposito della presenza o meno di protocolli stringenti in materia di violenza fisica e verbale nei luoghi di lavoro, Nicchiarelli approfondisce la questione riferendosi a situazioni vissute personalmente:

Io mi sono ritrovata da ragazza, vent'anni fa, a ridere a battute che per me erano profondamente offensive magari rispetto ad altre donne. Anche se mi sentivo offesa, ho fatto finta di niente per vigliaccheria, timidezza. Bisogna parlare anche di questo, della costante violenza verbale che si subisce, rispetto ad apprezzamenti fisici fatti a donne in presenza di altre donne che a loro volta possono sentirsi offese, a partire dal discorso del body shaming. Queste situazioni mi hanno ferito, e però non sapevo dare un nome a cos'era, non avevo niente a cui appellarmi anche per capire il mio disagio. Oggi questo ha un nome, ed è importante, che ci sia. Che ci siano limiti più chiari.

La questione della minore presenza di registe donne, secondo la regista, è complessa ed è data da un intreccio di minore accesso alla formazione, questioni produttive e questioni di rappresentazione. Rispetto alla formazione, a partire dalla sua esperienza di selezionatrice per il corso di regia al Centro Sperimentale, ha spesso ricordato che “le domande delle ragazze per la regia sono meno del 20 per cento. Partiamo da qui: dal fatto che le ragazze non considerano la possibilità di diventare autrici”.¹⁷⁹ Un problema che poi si riversa, a cascata, sulla questione della selezione ai festival:

Sono contenta che Cannes e Venezia abbiano firmato 50/50 ma bisogna guardare a prima e a quante donne sono ammesse nei corsi di regia nelle scuole

¹⁷⁸ Finos Arianna, "Il Me Too italiano, Susanna Nicchiarelli: "Da giovani siamo tutte prede. Ora porte aperte, basta provini a due"", 15/01/2023, URL https://www.repubblica.it/cronaca/2023/01/14/news/susanna_nicchiarelli_amleta_metoo_chiara_iran_molestie-383510098/ (consultato il 18/02/2023)

¹⁷⁹ Milani Diego, Arnone Gianluca, "Susanna Nicchiarelli: "Il problema non è essere donna, è essere sé stesse"", 11/11/2022, URL <https://www.cinematografo.it/riflettori/susanna-nicchiarelli-il-problema-non-e-essere-donna-e-essere-se-stesse-mk7j6rfz> (consultato il 18/02/2023)

di cinema, perché il festival arriva alla fine di tutto il processo: se gli arrivano meno film di donne per forza la percentuale è minore.¹⁸⁰

Secondo Nicchiarelli il problema non può essere risolto solo con le quote rosa:

La presenza deve esserci come è in questo festival nei comitati di selezione e nelle giurie, ci deve esser lo sguardo femminile e non deve essere un mondo di uomini a giudicare, entrare nel merito di una selezione è difficile. [...] Poi mi piace pensare che il mio film è stato scelto perché il film è bello non perché sono una donna, che sono entrata al Centro per un talento e che ho ottenuto quel che ho ottenuto per quel che faccio e non per quel che sono. In linea di massima sono contraria e invece favorevole a giurie e selezione con pari rappresentazione. Perché significa anche uno sguardo, un modo di ragionare e guardare personaggi femminili e maschili. Lo sguardo sui film è giusto che sia misto. L'autorità è diversa: ci sono film di uomini che raccontano la femminilità in modi sublimi.¹⁸¹

Per Nicchiarelli è quindi diverso parlare di autorità e di sguardo, anche se non chiarisce bene questa differenza. Inoltre a sua detta è sbagliato prendere di mira i festival: l'obiettivo per Nicchiarelli deve rimanere formativo, economico (nella forma di dare maggiori fondi per le produzioni di film diretti da donne) e legislativo. Andando ad analizzare nella loro forma originale le dichiarazioni rilasciate a Gabriele Niola in data 07/09/2018 (poi confluite in parte nell'articolo di *Screen International*¹⁸²) e che riportiamo qui di seguito, quella che cogliamo è la convinzione di Nicchiarelli (che aveva già affermato in precedenza) che la presenza femminile e i budget assegnati vadano di pari passo:

Va bene l'aggressività ma bisogna indirizzarla dove c'è il denaro, dove i film si producono. Perché le donne fanno film a budget minori, non vedi donne con in mano grandi blockbuster. Più aumenta il budget più aumenta la presenza maschile, poi sfido che le donne fanno tutte documentari.¹⁸³

¹⁸⁰ Dichiarazioni raccolte da Gabriele Niola in data 07/09/2018.

¹⁸¹ Ibidem

¹⁸² Niola Gabriele, "Italian industry rallies around Venice Film Festival after gender rows", 10/09/2018, URL <https://www.screendaily.com/news/italian-industry-rallies-around-venice-film-festival-after-gender-rows/5132427.article> (consultato il 18/02/2023)

¹⁸³ Dichiarazioni raccolte da Gabriele Niola in data 07/09/2018.

Gli incentivi in Italia - si riferisce alla Legge Franceschini - stanno aiutando, ma è inutile guardare alle quote dei festival: “se gli arriva meno del 20% di film di registi donne che devono fare? Credo sia sbagliato porre l’attenzione sui festival. Poi Venezia ha un comitato di selezione che è metà donne e la maggioranza di donne che lavora alla Biennale”. Bisogna quindi, ripete, guardare alle scuole di cinema e all’assegnazione dei fondi: “Già in Italia ci sono incentivi e finanziamenti per i film con una maggioranza di autori donne, le cose stanno cambiando eccome”:

Bisogna riflettere e lavorare sulle scuole anche se lì le domande che arrivano (lo so perché l’ho fatto per il centro) sono meno di un terzo. Riflettere come intervenire lì e sui fondi: la nuova legge cinema è a favore e dà incentivi. Mi pare un buon segno, mi pare che stiamo rispondendo a questo movimento su scala mondiale che è giusto che ci sia e arriva anzi troppo tardi. Poniamo l’accento su queste norme che sono le cose importanti, che più le facciamo più i film arrivano e magari arriveranno al 50% come dovrebbe essere.¹⁸⁴

Rispetto a queste dinamiche nei momenti di pre-produzione e di produzione, Nicchiarelli ha ribadito che “Sui miei set c’è sempre stata attenzione a queste cose, la mia produttrice è una donna, i miei film sono su questo tema”¹⁸⁵. Avere una produttrice donna non per forza può significare attenzione e rispetto verso queste problematiche; nel caso di Nicchiarelli tuttavia - come vedremo - la produttrice Marta Donzelli si è esposta anche in questo senso. Rispetto ai provini pubblici proposti da Amleta, Nicchiarelli si è trovata d’accordo:

Mi pare fondamentale: la porta deve essere aperta, la ragazza, o il ragazzo, non devono essere soli con il regista. Il provino a due è pericoloso e può creare imbarazzo, svolgerlo alla luce del sole è una garanzia per entrambe le parti. Il momento in cui un’attrice si trova a dover essere scelta da un regista è di grande fragilità personale, perché si mette nelle sue mani e viene scelta con un criterio che ha sempre qualcosa di arbitrario: per la bravura ma anche talvolta per l’aspetto fisico, l’empatia con il regista, questo è normale. Si tratta di un

¹⁸⁴ Ibidem

¹⁸⁵ Finos Arianna, “Il Me Too italiano, Susanna Nicchiarelli: “Da giovani siamo tutte prede. Ora porte aperte, basta provini a due””, 15/01/2023, URL https://www.repubblica.it/cronaca/2023/01/14/news/susanna_nicchiarelli_amleta_metoo_chiara_iran_molestie-383510098/ (consultato il 18/02/2023)

rapporto complesso e per questo deve essere condiviso pubblicamente. Vale per tanti ruoli sul set e a teatro, non solo per gli attori.¹⁸⁶

Sul tema delle denunce ha inoltre detto:

Intanto bisogna far presente che dire 'vanno fatti nomi' è assurdo. È una richiesta sbagliata. Ci sono ragazze che si trovano in una situazione di scacco, in un sistema che non le difenderebbe nemmeno se facessero i nomi. E anzi sarebbe peggio, perché si ritroverebbero a essere accusate di diffamazione, i reati caduti in prescrizione, eccetera. Sono coraggiose perché alzano la voce e denunciano un malcostume comune. Questo è il principio di 'Dissenso comune' (la lettera delle artiste italiane contro le molestie sessuali, ndr), la denuncia è contro un sistema, più che nei confronti dei singoli individui.

Quando si parla di gender gap si parla anche di disparità nella rappresentazione: ciò che i film mettono in scena e in che modo. Per Nicchiarelli, come abbiamo visto è anch'esso parte della questione. La sensibilità di registi uomini, affermava sopra, può fornire ottime rappresentazioni femminili. Eppure, tenendo conto che Nicchiarelli distingue tra sguardo e autorialità, a sua detta c'è un problema di immaginario:

C'è un immaginario costruito in maniera sbagliata anche nel modo in cui le donne vengono raccontate nelle storie. Pensate ai tanti film con personaggi femminili di 30-35 anni che stanno con uomini di 60, senza che la cosa venga tematizzata. Questo fenomeno ha una spiegazione elementare: la carriera degli uomini dura mediamente di più di quella delle donne. Sono poche le attrici che continuano a lavorare dopo i 50, 60 anni con ruoli interessanti. Vedersi rappresentate come se l'arco interessante delle nostre vite fosse dai 25 ai 35 anni è abbastanza significativo. Una ragazza che volesse intraprendere la professione di autrice deve confrontarsi con questo immaginario che non le rappresenta. E ci rinuncia. Poi ci sono difficoltà oggettive: fare dei figli, costruire una famiglia impatta molto di più sulle donne. Inoltre, non siamo mai prese veramente sul serio.

A partire quindi dal suo esordio alla regia, da quello che abbiamo visto Nicchiarelli ha sempre rivendicato le sue opinioni esponendosi direttamente. D'altro canto è giusto anche puntualizzare che il contesto in cui si è mossa Nicchiarelli è sempre

¹⁸⁶ Ibidem

stato quello dei festival internazionali e delle produzioni “arthouse”, quali Fandango e poi Vivo Film; quest’ultima, inoltre, è una società di produzione con cui ha stretto un lungo rapporto professionale e di fiducia nella figura di Marta Donzelli. Diversamente da quanto visto per Cortellesi, i giornalisti non hanno mai rivolto a Nicchiarelli domande di ordine personale. Questa differenza ci sembra quindi provenire dal contesto produttivo in cui le due professioniste si sono mosse e dalle aspettative che la stampa e l’industria hanno di conseguenza rivolto su di loro. Se, infatti, da una parte le interviste a Cortellesi hanno palesato una maggiore difficoltà di questa nel prendersi i suoi spazi e meriti (si vedano le prime sceneggiature non accreditate) e nel ribadire la sua professionalità nonostante i legami privati, Nicchiarelli per quanto i suoi film siano a tematica femminile e la stampa abbia - di conseguenza - insistito su questo aspetto, è sempre stata considerata in primis per la sua professionalità. Una differenza di cui riteniamo sia fortemente responsabile la cultura produttiva specifica in cui le due professioniste si sono mosse.

3.2.3. Vivo Film

Vivo Film è una casa di produzione indipendente fondata a Roma all’inizio del 2004 da Gregorio Paonessa e Marta Donzelli. Come Italian International Film e come anche Wildside, Vivo Film sul suo sito ufficiale non espone le sue policy specifiche né mission e vision aziendali. Ad ogni modo Vivo si presenta inizialmente attraverso gli autori a cui si è legata: autori italiani e stranieri emblema di un cinema arthouse, sia di finzione che non, come Laura Bispuri, Jean Louis Comolli, Emma Dante, Andrea De Sica, Abel Ferrara, Michelangelo Frammartino e la stessa Susanna Nicchiarelli.

A questa introduzione segue un elenco di alcune opere prodotte con relativi premi vinti in Italia (David di Donatello, Ciak d’Oro) e/o nei festival internazionali. Dal paragrafo intitolato “Il nostro nome” ricaviamo però alcune informazioni interessanti sulla natura editoriale di Vivo Film. La prima cosa è che Vivo nasce per produrre film documentari:

All'inizio del 2004 era ormai da qualche mese che ci arrovellavamo su quale nome dare alla società di produzione di film documentari che avremmo fondato di lì a breve. [...] Una sera affrontammo l'argomento con un nostro amico danese, il poeta Søren Ulrich Thomsen. «Vivo – ci disse – chiamatela Vivo». Ci è sembrato se non altro di buon augurio, anche perché sapevamo che scegliendo di produrre documentari d'autore in Italia di fortuna ne avremmo avuto bisogno... VIVO è il titolo di una bellissima poesia di Thomsen; a questo grande poeta nel 1999 ha dedicato un documentario uno dei maggiori cineasti danesi contemporanei, Jørgen Leth. [...] La parola Vivo è allora in questo senso un manifesto del senso che abbiamo cercato di dare al nostro lavoro giorno dopo giorno, un meridiano che ci ha guidato e ci guida delle nostre scelte. Spesso difficili, scomode, magari non sempre azzeccate, ma che hanno l'ambizione di usare il linguaggio del cinema, nella sua accezione più ampia e nella sua massima libertà, per raccontare qualcosa del nostro paese, della memoria del passato, del mondo in cui viviamo, delle sue trasformazioni...

Attualmente l'amministratore unico è ancora Gregorio Paonessa; Marta Donzelli è invece indicata come "produttrice, coproduzioni e vendite internazionali".

Nata a Torino il 15/09/1975, Donzelli si laurea in Filosofia teoretica alla Sapienza per poi concludere un dottorato in Filosofia della scienza. Le sue prime esperienze editoriali le compie all'interno di Donzelli Editore, dove dal 2001 al 2015 è Responsabile Segreteria Editoriale.¹⁸⁷ Il lavoro nel cinema comincia, appunto, con Vivo Film nel 2004, dove insieme a Gregorio Paonessa si occupa della produzione di documentari, per poi approdare nel 2013 anche alla finzione vera e propria con *Via Castellana Bandiera* di Emma Dante. Come avevamo già detto in precedenza, Donzelli ha collaborato con Susanna Nicchiarelli già nel 2008: quell'anno infatti Vivo Film ha prodotto *L'ultima sentinella*, un mediometraggio documentario a firma di Nicchiarelli sul rapporto tra la Chiesa Cattolica e la scienza.

Donzelli è stata docente del College di Cinema della Scuola Holden di Torino per il biennio 2017/2019 e, tra le altre cose, membro della giuria dei festival di Torino, Rotterdam e Karlovy Vary. È attualmente parte del comitato di direzione dell'Anica. Nel dicembre 2020 è stata eletta nel Board dell'EFA, la European Film Academy. Il 29 marzo 2021, invece, è stata nominata presidente del Centro Sperimentale di

¹⁸⁷ https://trasparenza.fondazioneccsc.it/moduli/downloadFile.php?file=oggetto_allegati/2120710254600__OMarta+Donzelli+CV+formato+europeo_Aggiornato.pdf

Cinematografia, in un nuovo consiglio di amministrazione quasi totalmente femminile e composto da Cristiana Capotondi, Valentina Gemignani, Guendalina Ponti e Andrea Purgatori (che succedono invece a Roberto Andò, Giancarlo Giannini e Carlo Verdone). Come riporta il sito stesso del CSC, Donzelli

Succede a Felice Laudadio, che ha ricoperto il ruolo negli ultimi quattro anni. È stata nominata con il Decreto Ministeriale 130 del 24/03/2021 dal Ministro della Cultura Dario Franceschini, dopo aver acquisito i pareri favorevoli delle competenti Commissioni parlamentari, rispettivamente, del Senato della Repubblica nella seduta del 23 marzo 2021 e della Camera dei Deputati nella seduta del 24 marzo 2021.

In data 21 aprile 2021 *Il Messaggero* pubblica un'intervista a Marta Donzelli che titola "Marta Donzelli: «Porterò la parità nel Centro sperimentale di cinematografia»".¹⁸⁸ A un mese dalla nomina, Donzelli viene interrogata da Gloria Satta su questioni che hanno a che fare con la rinnovata presenza femminile nel CDA del CSC, parlando anche dei provvedimenti che intende prendere per "riparare" l'evidenza di una disparità di genere nei corsi tradizionalmente più frequentati da uomini.

Vorrei che la Scuola di Cinema favorisse sempre più l'accesso alle donne. È un luogo di altissima formazione e, mentre le ragazze affollano i corsi di costumista e scenografia, incoraggerò la loro partecipazione anche agli indirizzi tecnici tradizionalmente riservati ai maschi.

Chiamata a ricoprire la carica più importante dell'istituto formativo più illustre in Italia in ambito audiovisivo, Donzelli è in qualche modo "chiamata" a prendere decisioni concrete, a partire da quelle sulle commissioni di selezione.

Comincerò col rivoluzionare le commissioni di selezione per l'ammissione alla Scuola: saranno paritetiche, costituite da uomini e donne in eguale numero. È un primo segnale e ha un forte valore simbolico. Al di là della retorica, la trasformazione della società passa anche da questi piccoli atti.

¹⁸⁸ Satta Gloria, "Marta Donzelli: «Porterò la parità nel Centro sperimentale di cinematografia»", 21/04/2021, URL https://www.ilmessaggero.it/donna/molto_donna/centro_sperimentale_cinematografia_marta_donzelli_presidente-5911299.html (consultato il 18/02/2023)

Le successive domande poste a Donzelli dall'intervistatrice fanno eco a quelle rivolte da Nicchiarelli a Repubblica e pocanzi citate. Per esempio, rispetto alle quote rosa, Donzelli ha risposto che

Il discorso è complesso. Le quote si rivelano spesso uno strumento utilissimo per facilitare l'accesso delle donne alla professione. Nessuno intende offuscare il merito, ma a volte forzare le cose aiuta a fare dei passi avanti. Ad esempio, l'introduzione di quote riservate alle minoranze nei College Usa sta cambiando la classe dirigente del Paese... Veniamo da secoli di discriminazione e per le donne il cammino è sempre stato più difficile, è un fatto.

Donzelli è ben consapevole anche di un fatto che aveva sollevato anche Nicchiarelli: cioè che spesso, alle autrici donne, sono riservati budget ridotti. La vera rivoluzione per Donzelli "sarà quando saranno messe in condizione di gestire dei grandi film, dei kolossal costosissimi". Ancora come Nicchiarelli, nella stessa intervista Donzelli risponde di non avere mai esperito in prima persona discriminazioni di genere: "Sono stata molto fortunata sia in famiglia, dove hanno sempre creduto nelle mie possibilità, sia nel lavoro dove ho incontrato tante persone intelligenti. E con Paonessa, che è il mio socio ma anche mio marito, nel lavoro ho un rapporto assolutamente equilibrato".

Vivo Film ha prodotto diversi film a regia femminile: oltre che Nicchiarelli, tra le più note ci sono Emma Dante, Michela Bispuri e Michela Occhipinti. Tale scelta produttiva è però, a detta di Donzelli, non programmatica, ma semplicemente motivata dal fatto che "abbiamo trovato i loro progetti interessanti". La normalizzazione dell'immagine di una donna dietro la macchina è quindi, per Donzelli come per Nicchiarelli, ancora lontana ma necessaria. I numeri (come si è visto nel capitolo precedente) stanno aumentando, anche se a rilento. Il vero cambiamento secondo Donzelli sarà "quando la candidatura ai David di due registe, Nicchiarelli per "Miss Marx" e Emma Dante per "Le Sorelle Macaluso", non farà più notizia ma verrà considerata un fatto normale".¹⁸⁹

¹⁸⁹ Ibidem

3.3. Francesca Comencini

Il profilo di Francesca Comencini è piuttosto diverso da quello di Cortellesi e di Nicchiarelli: sia in senso di agency acquisita e rivendicata, sia nella specificità del suo percorso professionale e della sua provenienza (cioè il suo capitale sociale).

Regista, sceneggiatrice e aiuto regista, Francesca Comencini è figlia d'arte e proviene da una famiglia aristocratica e attiva nel mondo del cinema: suo padre è Luigi Comencini, uno dei nomi storici della commedia all'italiana, mentre sua madre è figlia della principessa Eleonora Grifeo di Partanna. Francesca Comencini è sorella di Cristina Comencini (regista, sceneggiatrice e drammaturga) e Paola Comencini (scenografa e costumista).

Dopo avere intrapreso gli studi di filosofia, nel 1982 lascia l'università e si trasferisce in Francia. Nel 1984, a soli 23 anni, esordisce alla regia con il film autobiografico *Pianoforte* (1984), con cui vince il Premio De Sica al Festival di Venezia. Tre anni dopo scrive la sceneggiatura di un film diretto dal padre, *Un ragazzo di Calabria* (Luigi Comencini, 1987), mentre nel 1989 scrive e dirige il suo secondo film (a produzione francese), *La luce del lago* (1989). Successivamente lavora ancora con il padre, lavorando come assistente alla regia in *Marcellino pane e vino* (Luigi Comencini, 1991), poi firma l'inedito *Annabelle partagée* e i documentari *Elsa Morante* (1997) e *Shakespeare a Palermo* (1997). Nel 2001 scrive e dirige *Le parole di mio padre* (2001), con cui si scontra con il parere negativo della critica, e prende parte al documentario collettivo sul G8 *Un altro mondo è possibile* (2001), tema che affronta nuovamente con *Carlo Giuliani, ragazzo* (2002). Nel 2003 è l'autrice del documentario *Firenze, il nostro domani* (2003), poi l'anno successivo scrive e dirige *Mi piace lavorare (Mobbing)* (2004), con cui vince il Premio della Giuria al Festival di Berlino e il Nastro d'Argento come miglior soggetto. A questo seguono ancora due documentari di denuncia - *In fabbrica* (2007) e *L'Aquila 2009 - Cinque registi tra le macerie televisivo* (2009) - e un nuovo film di finzione, *Lo spazio bianco* (2009). L'approdo al Concorso al Festival di Venezia arriva invece con *Un giorno speciale* (2012).

Fino a questo momento la carriera di Comencini si divide quindi tra il documentario di denuncia e la finzione d'autore, omaggiata a fasi alterne dalla critica e accolta solo dopo diversi lavori al Festival di Venezia. Nel 2014 avviene la svolta nel mondo della serialità di genere: tra il 2014 e il 2019 dirige infatti 15 episodi del crime *Gomorra - La serie* (produzione Cattleya/Fandango e distribuita da Sky), la serie italiana più vista degli anni recenti, venduta in più di 130 paesi e rinnovata per cinque stagioni. Comencini in *Gomorra*, man mano che le stagioni procedono, dirige sempre più episodi e in occasione di *Gomorra 4* firma anche la supervisione artistica del progetto. Dopo il ritorno al lungometraggio di finzione con *Amori che non sanno stare al mondo* (2017), Comencini ritorna a praticare la serialità: prima con la miniserie fantasy *Luna Nera* (Netflix, 2020), che co-dirige insieme a Susanna Nicchiarelli e Paola Randi, e recentemente con la miniserie western/distopica internazionale in lingua inglese *Django* (Sky/Canal+, 2023), che co-dirige insieme a David Evans ed Enrico Maria Artale, e di cui è direttrice creativa.

Quando approda a *Gomorra - La serie* nel 2014 era rarissimo (ancora più di oggi) vedere una donna alla regia di un progetto di genere ad alto budget. Comencini ha però rivendicato il suo spazio allargando sempre di più la sua agency, rivendicando inizialmente la sua specializzazione nel racconto femminile per poi ampliare il racconto di sé e del suo lavoro in *Gomorra* a temi che esulavano dal solo “specifico femminile”. Il femminile può ritornare però con forza, e lo fa sempre in una cornice di genere e con una produzione ad alto budget con *Luna Nera*, affiancata proprio da altre due registe quali Susanna Nicchiarelli e Paola Randi. Nonostante l'insuccesso di *Luna Nera*, Comencini ha però ormai conquistato spazio e agency nel mondo seriale: e così nel 2023, finalmente, vediamo una donna dirigere una serie western internazionale, in lingua inglese, con un protagonista maschile.

3.3.1. *Gomorra - La serie*

Tra il 2014 e il 2017 Francesca Comencini ha diretto quindici episodi di *Gomorra - La serie*. Prodotta da Cattleya, Fandango e Sky e distribuita da Sky sui canali Sky Atlantic e Sky Cinema, *Gomorra* è una delle serie televisive italiane tra le più viste

nella storia della pay tv nazionale¹⁹⁰, venduta in 130 paesi¹⁹¹. Si tratta di una serie di genere crime/gangster/thriller: un genere solitamente navigato quasi esclusivamente da registi, autori e maestranze maschili. Il fatto che *Gomorra* appartenga a tale genere e che, per di più, sia una serie estremamente popolare e apprezzata dal grande pubblico, rende interessante vedere in che modo la agency di Comencini sia messa in campo e cambi nel tempo man mano che la serie acquisita notorietà, prestigio e che le tematiche di genere compaiono nel dibattito pubblico.

3.3.1.1. Prima stagione

La prima stagione è andata in onda sui canali Sky, con due puntate a serata a cadenza settimanale, dal 6 maggio al 10 giugno 2014. Nella prima stagione Comencini ha diretto due episodi su dodici, ovvero “Il ruggito della leonessa” e “Imma contro tutti” (quinto e settimo episodio), dedicati al personaggio di Imma Savastano. Gli altri episodi sono invece stati diretti da Stefano Sollima e Claudio Cupellini.

In un'intervista a Stefano Sollima fatta da Pierpaolo Festa per *Film.it*¹⁹² e pubblicata il 2 maggio 2014 (ovvero qualche giorno prima che la serie andasse in onda), Sollima motiva la tripartizione registica della serie in base ai “mondi” che la storia racconta: “All'inizio della scrittura abbiamo diviso il racconto in tre “regni”: il regno di Pietro che è il capo clan storico, poi c'è un periodo di reggenza della moglie Imma e poi del figlio”. Comencini ha quindi diretto i due episodi dalla “reggenza Imma”, ma la motivazione di scegliere la regista proprio per quei due episodi sembra avere a che fare soprattutto (nelle parole di Sollima e ancora prima nella domanda di Festa,

¹⁹⁰ Con 700 mila spettatori medi a puntata, *Gomorra* è la serie targata Sky più vista in assoluto nella storia della pay tv. La dodicesima e ultima puntata della prima stagione, con 875 mila spettatori medi ed una permanenza che ha sfiorato il 90%, è stata la più seguita tra tutte.

Fonte: Redazione Ansa, “Tv: *Gomorra* chiude con record serie Sky”, 11/06/2014, URL https://www.ansa.it/sito/notizie/cultura/2014/06/11/tv-gomorra-chiude-con-record-serie-sky_418c0a35-5d50-4d72-8734-287c7e0c3065.html (consultato il 18/02/2023)

¹⁹¹ Roncone Fabrizio, “Francesca Comencini: «Forti, ruvide, feroci. In *Gomorra 2* a far paura sono le donne»”, 08/05/2016, URL <https://www.iodonna.it/personaggi/2016/05/08/francesca-comencini-forti-ruvide-feroci-nei-nuovi-episodi-di-gomorra-a-far-paura-sono-le-donne/> (consultato il 18/02/2023)

¹⁹² Festa Pierpaolo, “Sollima: “Con *Gomorra* - La serie ho trasformato Saviano da autore a fan””, 02/05/2014, URL <https://www.film.it/film/interviste/dettaglio/art/sollima-con-gomorra-la-serie-ho-trasformato-saviano-da-autore-a-fann-40141/> (consultato il 18/02/2023)

anche se in modo più celato) con il fatto che Comencini è una donna, quasi ci si aspettasse per forza di cose una sensibilità diversa nel racconto femminile. La domanda di Festa è infatti la seguente: “Tra gli sceneggiatori c'è Ludovica Rampoldi. In regia, invece, troviamo anche Francesca Comencini che ha diretto alcuni episodi. C'è una sensibilità diversa verso questi personaggi quando sono raccontati con il tocco di una donna?”. La risposta di Sollima:

Per quanto riguarda Imma, era importante che fosse raccontata da una donna. Mi sembrava una scelta sicuramente più intrigante e interessante che vederla raccontata da me. Da lì è partita l'idea di affidare a ciascun regista un regno: in ogni episodio c'è un fuoco specifico su uno dei personaggi, quindi era importante avere una regista come Francesca, una che in tutti i suoi lavori ha sempre portato una grande attenzione al mondo femminile.¹⁹³

Si tratta di dichiarazioni del 2014, un momento in cui le pratiche discorsive (come si è visto anche con Cortellesi), anche quando inconsapevoli, promuovevano ancora più di oggi l'idea di uno “specifico femminile” per cui le donne nel cinema dovevano quasi per forza di cose avere una sensibilità differente nel modo di raccontare le donne. Tra le altre cose all'epoca il movimento internazionale Me Too non era ancora esploso, e infatti nel 2014 era ancora possibile vedere una reazione positiva del successo di *Gomorra* legata proprio al nome di Harvey Weinstein:

Il potere mediatico di questa produzione SKY Atlantic viene declinato con una solida dose di orgoglio italiano, liberata nel momento in cui abbiamo letto la notizia che il guru Harvey Weinstein (colui che vent'anni fa produsse e distribuì *Pulp Fiction*) ha comprato la serie per trasmetterla sul mercato americano.¹⁹⁴

3.3.1.2. Seconda stagione

Nella seconda stagione, andata in onda dal 10 maggio al 14 giugno 2016, Comencini ha diretto tre episodi: “Profumo di iena”, “Sette Anni”, “Fantasmi” (rispettivamente: quarto, nono e decimo episodio), ovvero quelli dedicati ad un altro personaggio femminile, la boss Annalisa Magliocca detta “Scianel”. Stefano Sollima

¹⁹³ Ibidem

¹⁹⁴ Ibidem

(che ha curato anche la supervisione artistica) ha diretto i primi tre episodi, Claudio Cupellini altri quattro e Giovannesi altri due.

Nel pressbook della seconda stagione realizzato da Sky¹⁹⁵ sono presenti le note di regia solamente di Stefano Sollima: un fatto forse ascrivibile al suo ruolo di supervisore artistico. D'altra parte è pur vero che invece per la quarta stagione, dove a supervisionare e a dirigere diverse puntate (le prime quattro) era Comencini, le note di regia che compaiono nel pressbook sono quelle di tutti e cinque i registi che hanno lavorato alla stagione (e tutti, tranne solo Comencini, hanno diretto due puntate a testa).

In questo documento promozionale Sollima parla del lavoro fatto da lui e dagli altri registi rispetto allo sguardo e al tono da adottare per la seconda stagione:

La prima stagione di *Gomorra - La serie*, invece, ha in sé qualcosa di intrinsecamente diverso, un insieme complesso e inestricabile di elementi - umani, narrativi, ambientali, antropologici, culturali - con cui mi sono, anzi ci siamo trovati tutti noi registi (tanto Francesca Comencini e Claudio Cupellini, che hanno condiviso con me l'esperienza della prima stagione, che Claudio Giovannesi, che è entrato a far parte della squadra in questa) a doverci misurare nuovamente.

Con la consapevolezza di dover fare i conti con le aspettative suscitate dalla prima stagione, Sollima parla del fatto che tutto il team registico si è concentrato sull'usare gli stessi "ingredienti" della prima, ovvero:

[...] la cura assoluta nel dare verità e profondità psicologica ai personaggi; lo studio meticoloso del contesto in cui questi si muovono; la ricerca e la messa a punto di uno stile delle immagini che ci permettesse di vedere i personaggi immersi nel loro ambiente e quindi raccontarli insieme ad esso; la scelta di raccontare il nostro mondo privilegiando un punto di vista interno e, al contempo, quello di farlo senza giudizi, ma mantenendo un approccio etico rigoroso.

Il tutto mantenendo quindi il punto di vista dei criminali ma privandolo, a sua detta, di empatia: "Il punto di vista dei criminali resta, ma non lo esaltiamo. Perché il male c'è, e c'è ovviamente il fascino che esso inevitabilmente suscita, ma non c'è mai

¹⁹⁵ Pressbook *Gomorra 2*. Materiale fornitoci in forma privata dall'ufficio stampa Sky Italia e non consultabile online.

empatia con chi lo esercita”. Questa umanizzazione anempatica dei criminali, l’immersione nel loro mondo e nella loro umanità, nella prima stagione era segnata anche nello stile dei diversi registi (a cui venivano affidati i diversi “regni” della storia). Questa scelta plurale continua nella seconda stagione e, anche se il pressbook non parla esplicitamente di una divisione in questo senso, un articolo di Fabrizio Roncone per *Io Donna* del 6 maggio 2016 (precedente quindi alla messa in onda) recita: “alla Comencini è stato affidato il compito di sviluppare e gestire la presenza delle donne in azione sulla scena di una storia complessa”.¹⁹⁶ In un certo senso si può quindi dire che già dopo la prima stagione il nome di Francesca Comencini era legato esclusivamente al racconto dei personaggi femminili, anche quando nelle note di regia divulgate alla stampa non era esplicitato. Ad ogni modo nell’articolo sopracitato Roncone intervista Comencini e titola: “Francesca Comencini: «Forti, ruvide, feroci. In Gomorra 2 a far paura sono le donne»”. La maggior parte delle domande è, per forza di cose (gli episodi diretti da Comencini sono quelli), sui personaggi interpretati da Cristina Donadio e Cristiana Dell’Anna. Interrogata poi sulla questione dell’umanità e dell’empatia verso il mondo criminale, Comencini ribadisce quello che diceva anche Sollima nel pressbook:

[...] con la Donadio abbiamo cercato di raccontare una donna che vive dentro un meccanismo criminale che la schiaccia e che, in qualche modo, la costringe a deformare i propri sentimenti. [...] Cerco di umanizzare i personaggi, di scavare dentro il loro animo, cerco di far capire al telespettatore perché la loro psiche procede in un certo modo, perché provano odio o simpatia, furore o pietà... Però è chiaro che se li racconti in modo corretto, no, proprio non possono provocare empatia. E aggiungo: se sono riuscita a girare alcuni episodi di Gomorra è perché ho paura. Ma non mi riferisco solo alla paura professionale di non essere all’altezza, penso anche alla paura scatenata dalle storie che racconto...¹⁹⁷

¹⁹⁶ Roncone Fabrizio, “Francesca Comencini: «Forti, ruvide, feroci. In Gomorra 2 a far paura sono le donne»”, 08/05/2016, URL <https://www.iodonna.it/personaggi/2016/05/08/francesca-comencini-forti-ruvide-feroci-nei-nuovi-episodi-di-gomorra-a-far-paura-sono-le-donne/> (consultato il 18/02/2023)

¹⁹⁷ Ibidem

A tre giorni dalla messa in onda del finale di stagione appare su *Il Mattino*¹⁹⁸ un'intervista a Comencini curata da Diego Dal Pozzo dal titolo "La regista Comencini: «Gomorra si vive come la sceneggiata: pubblico e storia interagiscono»". Il titolo non rimanda più alla questione femminile (diversamente dall'articolo di *Io Donna*, che invece promuoveva la visione e ricorreva agli elementi di femminilità nel titolo), tuttavia le domande sono incentrate soprattutto su quello. Prima ancora delle domande in sé è interessante vedere come Dal Pozzo introduca il contributo di Comencini alla serie, presentandola come "la regista romana figlia e sorella d'arte", la quale

ha introdotto il personaggio-chiave di Patrizia, interpretato da Cristiana Dell'Anna (nel quarto); diretto la sequenza-cult di Scianèl (Cristina Donadio) che canta usando un vibratore dorato e diamantato (nel nono); filmato un vertiginoso inseguimento automobilistico contromano da action-thriller hollywoodiano (nel decimo). Arricchendoli tutti con un interessante punto di vista femminile e con la capacità naturale d'intrecciare finzione e realtà con la macchina da presa.

L'interessante punto di vista femminile è in Comencini una qualità naturale, nelle parole di Dal Pozzo, quanto quella di sapere dirigere bene (intrecciando finzione e realtà). Alla domanda "Come descriverebbe il punto di vista femminile che le sue regie hanno portato nella serie?", la regista risponde:

Credo che una tra le innovazioni più potenti di Gomorra riguardi proprio la presenza di personaggi femminili forti e controversi, ai quali è affidato un rovesciamento del punto di vista. Le donne non sono portatrici solo di buoni sentimenti, ma in quella realtà narrativa cupa e stravolta, sono orribili come gli uomini, pur differenti.

È tuttavia importante notare che per Comencini stessa le donne hanno, di fatto, una sensibilità diversa da quella maschile:

La cancellazione della presenza femminile è tra i problemi fondamentali della società italiana e ritengo che sia importante raccontare qualcosa di così spaventoso con una sensibilità diversa da quella maschile e attraverso

¹⁹⁸ Del Pozzo Diego, "La regista Comencini: «Gomorra si vive come la sceneggiata: pubblico e storia interagiscono»", 17/06/2016, URL https://www.ilmattino.it/spettacoli/televisione/gomorra_sceneggiata-1802510.html?refresh_ce (consultato il 18/02/2023)

personaggi femminili forti. E poi le donne conoscono bene il male e la violenza, per esserne state preda per millenni.

3.3.1.3. Terza stagione

La terza stagione di Gomorra è andata in onda su Sky dal 1 novembre al 22 dicembre 2017. Le puntate dirette da Comencini sono progressivamente aumentate nel procedere delle stagioni: nella terza ha infatti diretto esattamente metà degli episodi, ovvero sei: “Il filo e la Moira”, “Sangue blu”, “Come nascere”, “La creatura”, “Fede”, “Per sempre (rispettivamente: episodi quattro, cinque, sei, dieci, undici, dodici). Tutti gli altri episodi sono stati diretti da Claudio Cupellini. Il coordinamento editoriale della terza stagione è stato invece curato da Leonardo Fasoli.

Nel pressbook della terza stagione¹⁹⁹ sono presenti le note di regia di entrambi i registi. Quelle di Comencini, presentate per seconde, hanno il titolo “La mia emotività nella regia di Gomorra” e parlano della sfida della terza stagione di distinguersi dalle precedenti. Una sfida, dice Comencini, che non sta più nello scoprire ma nel non ripetersi. Il focus è ancora sulla ricerca dell’umanità complessa dei personaggi:

Tutto sta dentro i personaggi, il loro mistero e la loro potenza: sono dei mostri, eppure sono umani, non vorremmo mai assomigliare a loro, non vorremmo mai essere al loro posto, appartenere al loro mondo, stare nelle loro famiglie. Nonostante ciò, riusciamo però a capire chi sono, a riconoscere in loro ciò che li accomuna a noi. Questa è la potenza di *Gomorra - La Serie*: non stigmatizza un altrove, ma racconta un mondo che sta dentro al nostro mondo, dunque è anche uno specchio deformato, mostruoso e incandescente di noi.

Comencini parla di una vera e propria “incandescenza emotiva” (da qui il titolo dato alle note di regia):

Forse è stata questa la specificità di questa terza stagione, per Claudio Cupellini e per me, per tutti i collaboratori e le collaboratrici, per gli attori e le attrici: l’allargamento dello spazio emotivo dei personaggi di fronte ai meccanismi, la tensione verso il senso interno e apparentemente piccolo di ogni palpito e la capacità di far emergere, e talvolta prevalere, tutto questo sull’enormità del

¹⁹⁹ Pressbook Gomorra 3. Materiale fornitoci in forma privata dall’ufficio stampa Sky Italia.

racconto e della macchina produttiva, che pure abbiamo avuto a disposizione e che abbiamo cercato di coordinare e valorizzare al meglio e in ogni modo.

La specificità ulteriore apportata da Comencini dentro questa incandescenza emotiva è, però, nelle stesse parole di Comencini il suo “essere donna e regista”:

Io, per parte mia, ho sempre portato dentro la regia di questa serie la mia emotività, ho cercato di alzare la temperatura emotiva dentro il ghiaccio di ciò che raccontiamo, vi ho portato tutto il mio essere donna e regista, ogni film fatto e ogni inquadratura immaginata.

Diversamente dalle precedenti stagioni, tuttavia, nella terza Comencini non ha curato la regia soltanto di episodi dedicati a personaggi femminili. La specificità dello “sguardo femminile” non si riduce più, quindi, (né nelle parole della regista né nella effettiva sostanza narrativa degli episodi) al mero racconto delle donne nel mondo criminale. Si tratta di un cambiamento forse sottile, che non viene evidenziato nel pressbook, ma che tuttavia viene recepito dalla stampa. Se ad esempio l’anno prima l’intervista di Fabrizio Roncone per *Io Donna* era incentrato sui temi della femminilità nel mondo criminale, in occasione della terza stagione ancora Roncone per *Io Donna*²⁰⁰ dialoga con Comencini, incentrando la breve intervista sugli aspetti tecnici (casting, fotografia, ambientazioni). L’articolo, pubblicato il 12 dicembre 2017, titola: “Francesca Comencini: «Il segreto del successo di Gomorra? Era tutto reale...»”. Nonostante la diversità degli argomenti trattati nell’intervista, nell’introduzione all’articolo Roncone rimanda ancora alla specificità dello sguardo femminile di Comencini nelle stagioni precedenti, quasi fosse necessario ribadirlo:

Francesca Comencini ha diretto sei dei dodici episodi della terza stagione di Gomorra; gli altri sei sono firmati da Claudio Cupellini. Il suo sguardo femminile, dietro la macchina da presa, nel tempo ha dato una luce speciale alla paura e alla violenza e poi forza e struggente umanità a tre tragiche protagoniste: donna Imma-Maria Pia Calzone, Patrizia-Cristiana Dell’Anna e Scianèl, la mitica Cristina Donadio.

Man mano che Comencini guadagna più spazio all’interno della serie e comincia a dirigere episodi non strettamente legati a personaggi femminili, le domande della

²⁰⁰ Roncone Fabrizio, "Francesca Comencini: «Il segreto del successo di Gomorra? Era tutto reale...»", 23/12/2017, URL <https://www.iodonna.it/spettacoli/cinema/2017/12/23/cristina-comencini-il-segreto-del-successo-di-gomorra-era-tutto-reale/> (consultato il 18/02/2023)

stampa si aprono effettivamente a questioni molto più specifiche e tecniche, che però ancora convivono con l'identificazione della regia di Comencini con lo specifico femminile, e che, come si è visto dal pressbook, Comencini stessa reitera e rivendica quando parla del suo essere “donna e regista”.

3.3.1.4. Quarta stagione

La quarta stagione di *Gomorra* è andata in onda su Sky dal 29 marzo al 3 maggio 2019; Comencini ha diretto i primi quattro episodi, mentre gli altri sono stati diretti da Marco D'Amore, Enrico Rosati, Ciro Visco e Claudio Cupellini. Si tratta dell'ultima partecipazione di Comencini alla serie (nella quinta infatti non comparirà più), in occasione della quale ha curato anche, come viene ben evidenziato nella prima pagina del pressbook²⁰¹, la supervisione artistica.

Come si diceva poco sopra nel paragrafo sulla seconda stagione, nel pressbook della quarta le note di regia che compaiono sono quelle di tutti e cinque i registi che hanno lavorato alla stagione, anche se hanno diretto solo due puntate; nel 2016, invece, le uniche note di regia erano quelle di Sollima, nonostante Comencini avesse diretto tre episodi (e comunque bisogna puntualizzare che non c'erano nemmeno quelle di Cupellini e Giovannesi).

Nelle note di regia, Comencini racconta il focus tematico della stagione e l'obiettivo narrativo e stilistico:

Il nostro impegno è stato quello di raccontare, con precisione, la specificità di ciascuna di queste singole facce, distinguendole, e di mettere al tempo stesso in evidenza i nessi tra i meccanismi criminali che le sottendono e le accomunano. Così nel racconto e nello stile visivo: puntate con aspetti molto differenti tra loro, mantenendo sempre una cifra comune e una tensione continua. Linee narrative che si moltiplicano come rivoli ma che confluiscono in un'unica rotta. Ritmi di riprese talvolta velocissimi e altrove più distesi.²⁰²

I diversi registi contribuiscono quindi, con i loro sguardi particolari, a raccontare il mondo di *Gomorra* con lo stesso obiettivo. Il focus di Comencini non si esplicita più

²⁰¹ Pressbook *Gomorra* 4. Materiale fornitoci in forma privata dall'ufficio stampa Sky Italia.

²⁰² Ibidem

come specializzato nel racconto femminile, così come la diversità dei contributi registici non si racconta più nella specializzazione in “regni” come era stato nella prima stagione:

Claudio Cupellini e io apriamo e chiudiamo questa stagione custodendo al suo cuore tre esordi: quello di Marco D’Amore, che dunque è rimasto nel progetto in veste di regista, e quelli di Enrico Rosati e Ciro Visco, aiuti registi fin dalla prima stagione.²⁰³

Il 17 marzo 2019 tuttavia su *Sky.it*²⁰⁴ appare un’intervista video a Francesca Comencini che titola “Gomorra 4, la regista Francesca Comencini: una serie a forte protagonismo femminile”. Nell’articolo che accompagna il video, Linda Avolio scrive:

Al momento in cui è stato fatto il video che vedete sopra, le riprese dei primi quattro episodi di *Gomorra 4*, dunque le riprese del blocco diretto da Comencini, erano quasi terminate. I giochi, come si suol dire, sono (quasi) fatti, e la regista si paragona a una madre in procinto di partorire: ciò che si poteva fare per far venire bene questa "creatura" è stato fatto, ora non resta che vedere che faccia avr̀!²⁰⁵

O ancora:

Che Comencini abbia sempre avuto un riguardo particolare nei confronti dei personaggi femminili di *Gomorra* non è mai stato un mistero, a partire dalla prima stagione, quando ancora c'era la mitica Donna Imma, fino ad arrivare alla quarta. Sicuramente nella serie il femminile e il maschile hanno svariati punti di contatto, le pericolose acque in cui si naviga sono pur sempre quelle, ma, è innegabile, la gestione "al femminile" del potere ha una sua connotazione tutta particolare. La regista, così come le donne di *Gomorra*, dietro la macchina da presa sarà anche, passateci il termine, una "minoranza", ma la sua voce è stata ben chiara e definita fin da subito, così come lo sono state quelle di Donna

²⁰³ Ibidem

²⁰⁴ Avolio Linda, “Gomorra 4, la regista Francesca Comencini: una serie a forte protagonismo femminile”, 17/03/2019, URL <https://tg24.sky.it/spettacolo/serie-tv/2019/03/17/gomorra-4-video-regista-francesca-comencini> (consultato il 18/02/2023)

²⁰⁵ Ibidem

Imma e di Scianèl, e così come continuano a esserlo quelle di Patrizia e di Azzurra, due personaggi che sicuramente nei nuovi episodi ci stupiranno.²⁰⁶

Nella breve intervista per *Sky* sopracitata, Comencini racconta similmente al pressbook i toni della nuova stagione, aggiungendo però la metafora materna, che infatti viene ripresa dalla giornalista nell'articolo - anche solo già dal titolo - e da riferimenti a un mondo femminile che di fatto Comencini nel racconto della stagione non specifica.

Io sono in questo momento quasi alla fine della regia del mio blocco, quindi sono come una specie di madre che sta per partorire e che ancora non ha ben capito... ha fatto di tutto per rendere la propria creatura migliore possibile, ma non sa bene che faccia avrà. Quindi, che *allure* avrà... Probabilmente Gomorra 4 sarà con delle sfaccettature molto diverse, con degli estremi molto diversi. Cioè ci sarà un mondo effettivamente, apparentemente, pulito, levigato. Un tentativo camaleontico da parte di Genny e Azzurra dentro una società che sembra normale, ma che forse è invece ancora più storta e ancora più anormale di quella apparentemente dark. E poi dall'altro estremo ci sono tutti i nuovi mondi - questa è una grandissima novità per Gomorra - che non sono cittadini, sono dei mondi di campagna.²⁰⁷

Il 4 febbraio 2020 Comencini viene intervistata da Antonia Fiorenzano per *Napoli Today*²⁰⁸, in occasione della rassegna di Grenoble "Cinema al Femminile tra Italia e Francia", una rassegna che, come riporta l'articolo, celebra proprio la creatività femminile nel cinema italiano e francese. Il contesto di tale rassegna farebbe pensare a un luogo praticamente perfetto per una professionista dell'audiovisivo per mostrare liberamente la propria agency, eppure in tale intervista Comencini dice sì esplicitamente di essere femminista ma pur girandoci intorno non prende una posizione specifica. Comencini è infatti contenta di rappresentare in un certo senso una categoria ("essendo io femminista sono contenta di essere in questa rassegna"), eppure rimane al più in un terreno di generico buonsenso: "Non è questione di

²⁰⁶ Ibidem

²⁰⁷ ibidem

²⁰⁸ Fiorenzano Antonia, "Cinema al Femminile tra Italia e Francia, Francesca Comencini: "E' una rassegna che dà luce alle autrici"", 04/02/2020, URL <https://www.napolitoday.it/cultura/francesca-comencini-gomorra-cinema-al-femminile.html> (consultato il 18/02/2023)

categoria o di quote rosa, semplicemente è che le donne fanno parte di metà dell'umanità per cui anche nel cinema non dovrebbero essere rilette alla nicchia". Il fenomeno di cui parla Comencini è proprio il gender gap, che più che critico o complesso, è nelle sue parole definito più che altro come *strano*: "C'è un fenomeno strano che riguarda la produzione artistica delle donne registe ecco perché rassegne come questa sono importanti", o ancora "hanno uno strano destino le opere delle donne e non so per quale fenomeno". Alla stranezza del fenomeno Comencini risponde ribadendo l'importanza di "un'autoconsapevolezza femminile" e del femminismo in generale, ma le sue posizioni pur mostrandosi critiche e consapevoli rimangono sempre piuttosto vaghe:

È vero, però, che i numeri sono più alti quando si parla di donne nel cinema dedite ai casting, alla produzione, al montaggio, ai costumi e alla sceneggiatura. Andrebbe fatta tutta un'analisi molto approfondita a riguardo. Sia chiaro, non è un discorso di arroccamento o contro qualcuno amo molto il cinema di tanti uomini ma sarebbe bello che tutti si interessassero anche al cinema fatto da donne.

Comencini ha una agency di partenza molto forte: è figlia di Luigi Comencini (possiede quindi un notevole capitale simbolico di partenza) ha esordito alla regia a 23 anni, ha realizzato tredici film²⁰⁹, ha diretto 15 episodi e curato la supervisione artistica della serie italiana più di successo della storia recente, ha poi co-diretto una serie Netflix a grandissimo budget (*Luna Nera*, 2020) e un'altra serie di genere per Sky (*Django*, 2023). E, come afferma anche il produttore di *Cattleya* Riccardo Tozzi, vedere Comencini alla regia di *Gomorra* è stato qualcosa di purtroppo insolito ma sicuramente potente e rivoluzionario:

[...] abbiamo fatto un'operazione non da poco in Gomorra. Mettendo Francesca Comencini abbiamo generato una regista di genere riconosciuta a livello internazionale e cercate nel mondo per serie importantissime e credo che questo sia il piccolo contributo, non pensiamo che le donne vadano messe a fare il cinema al femminile, ci piace molto che Francesca abbia guidato con forza

²⁰⁹ Quindici contando anche i due documentari collettivi *Un altro mondo è possibile* (2001) e *L'Aquila 2009 - Cinque registi tra le macerie* (2009).

una troupe gigante a Scampia in un clima maschile di violenza e crime, un genere che è sempre stato una riserva maschile.²¹⁰

Da quello che si è visto in questa breve rassegna stampa e di materiali promozionali, Comencini dalla prima stagione si specializza nel racconto femminile, tiene a raccontare questa specificità e la stampa promuove, di conseguenza, questo aspetto. Tuttavia anche quando la serie va avanti e la agency di Comencini aumenta (nello spazio registico, nel dirigere la supervisione artistica) e il suo apporto creativo si racconta come molto più vasto e meno specifico, sembra quasi inevitabile - sia per lei che per la stampa - ritornare sempre al tema femminile, che infatti ritornerà con forza, non a caso, con *Luna Nera*.

²¹⁰ Dichiarazioni rilasciate da Riccardo Tozzi a Gabriele Niola in data 07/09/2018 e poi confluite in parte in: Niola Gabriele, "Italian industry rallies around Venice Film Festival after gender rows", 10/09/2018, URL <https://www.screendaily.com/news/italian-industry-rallies-around-venice-film-festival-after-gender-rows/5132427.article> (consultato il 18/02/2023)

3.3.2. Luna Nera

Tre registe, quattro scrittrici e un cast ricchissimo di donne. Arriva su Netflix il 31 gennaio la serie 'Luna nera' tratta dal romanzo di Tiziana Triana, la firmano Francesca Comencini, Susanna Nicchiarelli e Paola Randi su sceneggiatura di Francesca Manieri, Laura Paolucci e Vanessa Picciarelli. Nell'Italia del Seicento una giovane levatrice Ade (Antonia Fotaras, la ragazza dai capelli rossi de 'Il nome della rosa') viene accusata di stregoneria, troverà rifugio in una misteriosa comunità tutta femminile al limitare del bosco ma dovrà prendere decisioni dolorose: dovrà scegliere tra l'amore e la libertà.²¹¹

È così che il 22 gennaio 2020 *Repubblica* parla, accompagnandoci una gallery di immagini, dell'imminente uscita di *Luna Nera* (Netflix, 2020): una serie femminile e femminista, scritta, diretta e musicata esclusivamente da donne. Prodotta da Domenico Procacci per Fandango e distribuita su Netflix, la miniserie si basa su una proprietà intellettuale che, quando la serie è stata realizzata, doveva ancora essere edita: il romanzo *Le città Perdute. Luna Nera* di Tiziana Triana, che sarebbe stato pubblicato solo successivamente, nel novembre 2019, da Sonzogno Editore. Il progetto è stato quindi acquisito sulla base delle bozze che preludevano a una trilogia parallela (tre stagioni televisive per tre romanzi, sei puntate ciascuna) basata sulla trilogia di romanzi²¹². Visto l'insuccesso della serie, tuttavia, dopo la prima stagione Netflix ha deciso di non rinnovarla.

Dalla scheda della serie presente nel database del MiC²¹³ si legge che la serie è costata complessivamente 9.903.962,32 euro e ha ricevuto nel 2019 un tax credit sulla produzione pari a 2.683.188,70 euro. Si tratta di una produzione esclusivamente italiana a cura di Fandango, che ha usufruito dei contributi statali in quanto "servizio di media audiovisivo a richiesta (WEB)".

²¹¹ https://www.repubblica.it/spettacoli/serie/2020/01/22/foto/streghe_attrici_e_registe_la_serie_luna_nera_nel_medioevo_tra_storia_e_fantasy-246407982/1/

²¹² Guglielmino Andrea, "Luna Nera: le streghe di Comencini, Nicchiarelli e Randi su Netflix", 16/07/2019, URL <https://news.cinecitta.com/IT/it-it/news/55/79251/luna-nera-le-streghe-di-comencini-nicchiarelli-e-randi-su-netflix.aspx> (consultato il 18/02/2023)

²¹³ <http://cinema.cultura.gov.it/database-opere/>

Nel pressbook²¹⁴ della serie realizzato dall'ufficio stampa Luccherini Pignatelli si legge in prima pagina, sotto il titolo della serie: "la terza serie originale italiana di Netflix" (la prima è stata *Suburra* nel 2017, la seconda *Baby* nel 2018). Essere il terzo prodotto Netflix Original italiano ha decisamente un certo peso e ci parla di una chiara scelta editoriale da parte di Netflix: quella di compiere una scommessa produttiva che vede come values (e in parte forse anche come selling element) il racconto al femminile (il famoso "leading female character") e la quota assoluta di donne nelle professioni creative apicali. Nelle note di regia collettive presenti nel pressbook, tuttavia, la scelta di essere un progetto totalmente al femminile viene raccontata diversamente:

Nello scrivere queste note non possiamo non evocare anche la novità di collaborare tra colleghe donne, una rarità assoluta per tutte noi. Il nostro essere un gruppo tutto al femminile non è stato un progetto pensato a tavolino ma piuttosto l'espressione del desiderio di lavorare insieme, per i film che le une e le altre avevamo fatto, le sceneggiature e i libri che le une e le altre avevamo scritto o a cui avevamo partecipato, per la curiosità dell'una verso l'altra, e l'ammirazione reciproca che, fin dall'inizio e per tutto il tempo del nostro lavoro comune, ci siamo festosamente riconosciute.²¹⁵

La paura che il team femminile possa essere letto come una scelta a tavolino viene quindi messa a tacere dall'affermazione di stima reciproca tra le professioniste e dall'affermazione di un comune interesse. Un interesse che, ovviamente, ha a che fare con la condizione femminile e che nell'esplicitarsi richiama a sé il tema della forza e dell'anti-vittimismo:

La passione e l'entusiasmo ci veniva innanzi tutto dall'occasione, davvero unica, che questo progetto ci dava: quella di raccontare la strage invisibile di donne che per secoli nel nostro paese e in altre parti di Europa è stata compiuta. [...] La possibilità di raccontare un piccolo pezzo di questa grande storia sommersa è stata fonte per noi di grande passione. Molte cose ci hanno unite nell'affrontare questo progetto, una forse più di tutte: l'idea di non rappresentare queste donne

²¹⁴ Pressbook Luna Nera. Fonte: https://drive.google.com/file/d/1NKWFX_XQkaoEbRdDHwFGWy3073vopNev/view

²¹⁵ Ibidem

come vittime. Sono perseguitate, sì, ma forse più per la loro forza che per la loro debolezza.²¹⁶

Intervistata da Antonia Fiorenzano per *Napoli Today*²¹⁷ il 4 febbraio 2020, Comencini ha comunque ribadito le cose dette nel pressbook rispetto alla scelta di lavorare con Nicchiarelli e Randi:

Noi passiamo la nostra vita a essere circondate da uomini e anch'io sul set di *Gomorra* ho lavorato benissimo con degli uomini fantastici ma non era evidenziato la straordinarietà perché ritenuto normale. Ho avuto l'occasione di fare *Luna Nera* e non mi sono messa a tavolino partendo da un'ideologia ma piuttosto è scaturito da un desiderio avendo visto i lavori precedenti di Paola Randi e Susanna Nicchiarelli. Noi tre abbiamo esperienze lavorative diverse e loro due sono delle grandissime registe. Sono contenta di aver condiviso quest'avventura di *Luna Nera* che è davvero una bella scommessa produttiva considerando anche che la storia riguardo la Caccia delle Streghe è un argomento poco raccontato anche dai libri di storia.

Diversi mesi prima che uscisse la serie, il 16 luglio 2019, su *Cinecittà News*²¹⁸ appare un articolo di approfondimento sulla serie, scritto da Andrea Guglielmino, dato dall'occasione di una *set visit* proprio negli studios di Cinecittà e di una conferenza stampa. L'articolo riporta delle dichiarazioni di Nicchiarelli, Randi e Comencini in cui le registe raccontano sì il carattere femminile della serie ("Sono donne che si uniscono, combattono e liberano le altre donne") ma anche le particolarità dell'aspetto produttivo di un prodotto fantasy: lo stile registico, la sfida degli effetti speciali e degli stunt. Comencini, ad esempio, parla di come avere fatto *Gomorra* la abbia aiutata in questo senso:

Quanto agli aspetti tecnici, *Gomorra* mi aveva abituata agli scontri a fuoco. Qui ho dovuto lavorare con le spade. Il segreto è individuare un punto di vista,

²¹⁶ Ibidem

²¹⁷ Fiorenzano Antonia, "Cinema al Femminile tra Italia e Francia, Francesca Comencini: "E' una rassegna che dà luce alle autrici"", 04/02/2020, URL <https://www.napolitoday.it/cultura/francesca-comencini-gomorra-cinema-al-femminile.html> (consultato il 18/02/2023)

²¹⁸ Guglielmino Andrea, "Luna Nera: le streghe di Comencini, Nicchiarelli e Randi su Netflix", 16/07/2019, URL <https://news.cinecitta.com/IT/it-it/news/55/79251/luna-nera-le-streghe-di-comencini-nicchiarelli-e-randi-su-netflix.aspx> (consultato il 18/02/2023)

magari laterale o parziale, ma che permetta di includere l'azione nel ritmo del racconto.²¹⁹

Raccontandosi sempre a *Napoli Today*, Comencini parla di come prima di fare *Gomorra* non avesse mai girato scene d'azione, senza però lasciarsi spaventare di fronte alle sfide della serialità di genere, che a sua detta non hanno comunque mai cambiato il suo sguardo:

È un azzardo Luna Nera essendo un fantasy. Anche prima di *Gomorra* non avevo mai girato scene da azione e poi in seguito ne ho girate un'infinità. Sono molto curiosa per cui mi piace e mi diverte confrontarmi con ciò che non conosco. Non ha cambiato tanto il mio sguardo nel fare cinema, semmai ho imparato.²²⁰

Lo stesso giorno dell'articolo di *Cinecittà News* ne appare uno su *Wired*²²¹, scritto da Paolo Armelli, dal titolo "Luna nera, le prime immagini della serie sulla stregoneria". Il sottotitolo dell'articolo evidenzia la componente femminile del progetto: "La prossima produzione italiana di Netflix sarà tutta al femminile, dalle registe alle sceneggiatrici fino alle attrici principali, e si occuperà di donne del Seicento accusate di essere streghe". L'articolo, puramente informativo, si concentra esclusivamente sul raccontare la chiave femminile del progetto e della storia; l'unica dichiarazione che riporta l'articolo è una detta da Francesca Comencini (presumiamo in conferenza stampa) e che riporta solo il suo pensiero sul tema, quasi che (per l'autore dell'articolo) la serie non potesse essere nient'altro che *qualcosa al femminile*, e non un'espressione di capacità e professionalità specifiche, soprattutto quando richieste dal genere fantasy:

Per Ade, Valente e Persepolis la magia non è altro, infatti, che il prolungamento dei poteri che tutte le donne naturalmente posseggono", dice Comencini riferendosi alle protagoniste interpretate da Antonia Fotaras, Giada Gagliardi e

²¹⁹ Ibidem

²²⁰ Fiorenzano Antonia, "Cinema al Femminile tra Italia e Francia, Francesca Comencini: "E' una rassegna che dà luce alle autrici"", 04/02/2020, URL <https://www.napolitoday.it/cultura/francesca-comencini-gomorra-cinema-al-femminile.html> (consultato il 18/02/2023)

²²¹ Armelli Paolo, "Luna nera, le prime immagini della serie sulla stregoneria", 16/07/2019, URL <https://www.wired.it/play/televisione/2019/07/16/luna-nera-immagini-serie-stregoneria/> (consultato il 18/02/2023)

Adalgisa Manfreda. "Quello di dare la vita. Di percepire diversamente la realtà. Di sentire la sincerità o meno nei sentimenti altrui.

Capacità che invece, ribadiamo, sono state messe a frutto dalle registe, a prescindere da come si valuti qualitativamente il risultato finale:

Non essendoci in Italia un vero e proprio riferimento del genere fantasy, anche per quello che concerne il budget, c'è stata una grande riflessione da parte mia, di Paola e di Susanna a trovare una nostra chiave narrativa ed espressiva.²²²

Il 21 ottobre 2019 su *Io Donna*²²³ compare un approfondimento sulla serie in cui vengono intervistate le registe e l'autrice del romanzo. In questa occasione Comencini parla ancora della componente magica associata alla donna e al suo potere generativo:

Siamo partiti da donne che vengono accusate di stregoneria perché sospettate di essere in contatto con qualcosa di magico – spiega la direttrice artistica. Ebbene: non c'è niente di più magico della realtà, della forza che hanno le donne nel mettere al mondo dei figli, per esempio.

Ad ogni modo nell'intervista per *Io Donna*, diversamente dall'articolo di *Wired* sopracitato, vengono riportati più estratti delle dichiarazioni delle autrici. Comencini ribadisce il legame della storia con la contemporaneità, anche in senso stilistico ("L'idea di *Luna nera* è stata quella di trovare lo straordinario nell'ordinario, di unire il realismo al fantasy, la storia al pop"²²⁴), e, come nel pressbook, viene esaltato il coraggio dei personaggi e il loro non essere vittime. Non vengono raccontati, tuttavia, aspetti produttivi/tecnici specifici dati dal genere (se non nelle affermazioni della costumista Susanna Mastroianni: "Abbiamo voluto essere fedeli ai tagli di capelli dell'epoca [...], puntavamo infatti a un fantasy realistico. Mi piaceva che le

²²² Fiorenzano Antonia, "Cinema al Femminile tra Italia e Francia, Francesca Comencini: "E' una rassegna che dà luce alle autrici"", 04/02/2020, URL <https://www.napolitoday.it/cultura/francesca-comencini-gomorra-cinema-al-femminile.html> (consultato il 18/02/2023)

²²³ B. M. "'Luna nera', la serie fantasy di Netflix attesa per il 2020, è un inno alla forza delle donne", 21/10/2019, URL <https://www.iodonna.it/spettacoli/tv/2019/10/21/luna-nera-la-serie-fantasy-di-netflix-e-un-inno-alla-forza-delle-donne/> (consultato il 18/02/2023)

²²⁴ Ibidem

protagoniste fossero sporche”²²⁵); l’articolo si limita quindi a parlare dell’aspetto femminile del progetto.

Una boccata d’aria fresca in questo senso è l’articolo di *Vanity Fair* pubblicato il 30 gennaio 2020 e scritto da Mario Manca, che nel sottotitolo recita:

Francesca Comencini, Susanna Nicchiarelli e Paola Randi sono le tre registe della terza serie originale italiana di Netflix, disponibile sulla piattaforma a partire dal 31 gennaio. Un progetto innovativo che segna la collaborazione di tre professioniste, al lavoro su una storia che non parla solo alle donne, ma a tutti.²²⁶

Quello di *Vanity Fair* è, tra quelli consultati, l’unico articolo insieme a quello di *Cinecittà News* (che in realtà riprende una conferenza stampa, non pone domande dirette) che non si ferma alla superficialità dell’aspetto femminile ma approfondisce le dinamiche creative dietro il lavoro finale. Francesca Comencini racconta qui della velocità con cui Netflix ha opzionato il progetto (“È una cosa che mi ha proprio preso alla sprovvista”²²⁷), ma nel dire ciò si riferisce alla sfida data dal genere del progetto, non quello delle autrici:

Realizzare un fantasy era già di per sé una sfida importante per noi italiani. È un genere perlopiù coltivato dalla cinematografia anglosassone e americana e ci occorreavano delle conoscenze tecniche e dei budget importanti che non eravamo sicure di avere.²²⁸

Nell’articolo si parla della grande libertà stilistica data da Comencini alle sue collaboratrici e anche dei confronti aperti che si sono avuti (“Certe volte abbiamo avuto dei confronti aperti in cui non eravamo d'accordo, ma è come se avessi sentito dal nostro primo incontro di aver stretto con loro un patto di lealtà e di fiducia

²²⁵ Ibidem

²²⁶ Manca Mario, “Le registe di «Luna Nera» di Netflix: «La forza delle donne non è una minaccia, ma una risorsa»”, 30/01/2020, URL <https://www.vanityfair.it/show/tv/2020/01/30/luna-nera-serie-tv-netflix-registe-francesca-comencini-susanna-nicchiarelli-paola-randi-intervista> (consultato il 18/02/2023)

²²⁷ Ibidem

²²⁸ Ibidem

molto profondo”). A questo proposito viene riportato dal giornalista alle intervistate di come spesso sul litigio tra donne ci sia un vero e proprio stereotipo - “lo stereotipo che dice che le donne non possono lavorare insieme perché finiranno prima o poi con l'accapigliarsi - e che Comencini commenta apertamente:

È insopportabile quando lo dicono. Siamo tre donne determinate che hanno un temperamento forte, ma questo non vuol dire prendersi per i capelli» insiste con forza Comencini, convinta, così come le altre colleghe, che *Luna Nera* sia una serie trasversale, assolutamente inclusiva non solo verso le donne, ma verso tutti. «Non è una serie indirizzata solo alle donne, ci mancherebbe altro [...]». ²²⁹

La visione di Paola Randi è la stessa: non si tratta di una tematica selettiva ma universale. Ad ogni modo la sfida, per il team, è stato duplice e in parte riguarda proprio il fatto di essere donne in un genere audiovisivo solitamente maschile:

L'azzardo, naturalmente, è stato duplice per due motivi: la scelta del genere fantasy - «È rarissimo che offrano a una regista donna l'opportunità di dedicarsi a un mondo tradizionalmente legato a un immaginario maschile», fa Randi - e alla valorizzazione di tutte le bellezze che l'Italia custodisce gelosamente. ²³⁰

Nicchiarelli ribadisce infine, esplicitamente, la necessità di sposare progetti al femminile proprio per il vantaggio che danno di “di raccontare cose che finora non sono state mai affrontate, come la diversità e l’inclusione”. ²³¹

²²⁹ Ibidem

²³⁰ Ibidem

²³¹ Ibidem

4. IL CASO LYNN: INTERVISTA A GIULIA LOUISE STEIGERWALT

In data 15 febbraio 2023 abbiamo dialogato con Giulia Louise Steigerwalt, sceneggiatrice, regista e produttrice italo-americana. Nel 2022 ha esordito alla regia del lungometraggio con *Settembre (2023)*, prodotto da Groenlandia, con cui ha vinto il Nastro d'Argento come miglior regista esordiente. Steigerwalt viene dalla recitazione, che tuttavia ha abbandonato per intraprendere il mestiere di sceneggiatrice e regista. Nel 2021 internamente a Groenlandia ha aperto la sezione editoriale Lynn, che si occupa di produrre progetti a regia femminile. La nostra conversazione con Steigerwalt sotto la forma dell'intervista diretta riteniamo possa essere utile per entrare nel dettaglio di una cultura produttiva e nel "dietro le quinte" degli addetti ai lavori, intrecciando al contempo il tema del gender gap e della agency femminile a quello dell'attuale panorama dell'industria audiovisiva italiana.

Potresti raccontarmi della tua esperienza nell'audiovisivo dagli inizi?

Vengo da una famiglia che non c'entra nulla con questo campo, però poi è successo che a scuola al liceo stavano cercando ragazzi per fare un film di Gabriele Muccino, *Come te nessuno mai*, e per puro caso fui presa, proprio a scuola. Da là è iniziato un altro tipo di percorso. Poi sentivo che l'attrice non era quello che io volevo fare, però mi piaceva molto la narrazione e quindi ho deciso di lasciare e di dedicarmi alla scrittura. Ho iniziato a studiare per scrivere sceneggiature, in parallelo intanto avevo fatto all'università filosofia, la triennale e la specialistica, poi un master per capire un po' di più gli aspetti produttivi, che si chiamava *Film art management*, della Sapienza, alla facoltà di economia, tutto sulla parte produttiva finanziaria dei film, perché mi interessava capire quello. Perché ti aiuta ad avere più consapevolezza e a sentirti anche meno frustrato, e a trovare di più delle soluzioni quando ci sono dei limiti. Perché i limiti ci sono ed è anche giusto che ci siano a volte, però se hai consapevolezza del tutto... quindi feci questo master più per allargare, perché sapevo che non volevo fare l'attrice anche se continuavo a recitare. Per me era una cosa così che se veniva bene se no...

Poi ho fatto un corso che si chiama *Script* alla RAI, di sceneggiatura, di cui non ero pienamente soddisfatta. Allora a quel punto ho lasciato tutto e sono andata negli Stati Uniti e ho studiato per due anni alla UCLA sceneggiatura. Lì ho trovato quello

che volevo. Erano corsi ognuno specializzato su una cosa: i dialoghi, l'impatto emotivo, la commedia, la commedia romantica, il primo atto, il secondo atto, il terzo atto di un film, come scrivere un trattamento e poi iniziare a scrivere la sceneggiatura... con tutti professori che lavoravano nel settore e che parallelamente insegnavano. Lì ho trovato quello che veramente cercavo. E là io già scrivevo.

Per progetti in Italia o in America?

In Italia. Avevo già iniziato a scrivere sceneggiature che proponevo, però sentivo che mi mancavano proprio delle competenze tecniche. E quindi mentre facevo questi due anni e mezzo in America ho iniziato a scrivere altre sceneggiature. Finito questo master ho iniziato a portare le sceneggiature in giro, sia lì che in Italia. Ho fatto il giro di tutte le produzioni a Roma. Stavo per rimanere là perché avevo già trovato un manager, iniziavo a prendere dei contatti lì per iniziare a fare la sceneggiatrice. Poi ho contattato Matteo Rovere, perché ci conosciamo dal liceo, e gli avevo scritto dicendo che avevo visto che produceva e se gli andava di leggere qualcosa. Così a dicembre 2014 gli mandai la sceneggiatura di *Moglie e marito*. Lui e il socio Sydney Sibillia²³² la lessero e decisero di comprarla immediatamente. Poi mi hanno proposto intanto di scrivere una serie che stavano producendo che si chiamava *Lo zio Gianni*, che era una piccola serie con puntate da dieci minuti, con Paolo Calabresi per la RAI. Quindi praticamente abbiamo iniziato a costruire insieme *Moglie e marito*, a trovare un regista e quindi poi alla fine sono tornata in Italia perché stavo lavorando sempre più stabilmente qui ed ero anche ben felice di tornare. Mi piacciono entrambi i Paesi, io non ho la cosa che l'Italia fa schifo. Mi piacciono sia l'Italia che gli Stati Uniti, che adoro. Poi io ho la doppia cittadinanza quindi potevo vivere facilmente là perché potevo lavorare, non avevo difficoltà... se ti dai da fare puoi. Quindi poi da là Warner ha deciso di produrre *Moglie e Marito* e si è creato un percorso con loro per cui poi hanno voluto anche un secondo film che è stato *Croce e delizia*, diretto sempre da Simone Godano, che io ho scritto.

Quindi si era creato un team di persone che lavoravano bene insieme?

²³² Matteo Rovere e Sydney Sibillia sono i soci fondatori di Groenlandia.

Assolutamente. Infatti poi ho scritto anche *Marilyn ha gli occhi neri*, che è stato sempre diretto da Godano. Per varie vicissitudini non è stato prodotto da Warner, perché c'è stata la pandemia e loro avevano tutto bloccato. Quindi è entrata RAI e l'abbiamo fatto con Rai Cinema, con cui siamo tornati benissimo. Però sì c'era un gruppo: c'era Matteo che produceva, io che scrivevo, Simone che dirigeva e abbiamo fatto tre film insieme.

Vorrei capire meglio la differenza tra gli Stati Uniti e l'Italia. Prima hai detto che hai provato anche a proporre progetti in giro in Italia e che quando hai trovato questo team ti hanno anche coinvolto attivamente nel processo, non solo per la sceneggiatura ma anche per la parte creativa. Vorrei capire se hai vissuto diversamente il proporti negli Stati Uniti e in Italia, quando ancora era agli inizi.

È stato un po' diverso. In Italia avendo lavorato precedentemente come attrice conoscevo tantissime produzioni...

Quindi essere attrice ti ha aiutato in questo senso?

Sì, sì. Da una parte mi ha aiutato, dall'altra c'era una barriera di credibilità che dovevo superare, anche giustamente, perché è un altro mestiere. Non è che se fai l'attrice poi sei in grado di scrivere. Quindi c'era da una parte una leggera diffidenza perché non era il mio lavoro e dall'altra però avevo tantissimi contatti: quindi ho mandato il mio lavoro a varie produzioni e varie produzioni poi mi hanno contattata. Matteo è stato il più veloce, però si erano aperti anche altri canali in Italia. Negli Stati Uniti invece non è paragonabile perché non avevo contatti. Sono partita cercando un manager, un agente. Quindi chi leggeva non erano le produzioni, erano i manager e gli agenti che leggevano e decidevano se ti volevano rappresentare o meno. È stata una cosa completamente diversa, non ti saprei fare proprio il paragone. Però quello che posso dire è che c'è una grande fame di sceneggiatori in Italia e mi sento di dire che è un momento particolarmente meritocratico: nel senso che la nuova generazione di produttori, non quelli vecchio stampo, lavora anche con le nuove piattaforme e i nuovi player stranieri che sono arrivati in Italia e hanno settato degli standard diversi anche nel l'uguaglianza di genere, nella parità di genere. Hanno

settato proprio degli standard diversi. Se tu ti siedi a fare una riunione con Netflix, con Amazon, con Warner, ti chiedono: “dove è l’attrice? Dove è la sceneggiatrice donna nel team? Dove è la storia con un carattere femminile? Dove sono le protagoniste donne?”. Questo ha fatto sì che le cose cambiassero molto e la nuova generazione di produttori cerca la qualità. Per cui se sei bravo c’è una marea di lavoro.

Ma questa attenzione secondo te più o meno da che periodo è iniziata? Non dico le quote, ma un occhio di riguardo per lo sguardo femminile nel cinema.

Negli ultimi cinque anni, da quando sono arrivati Netflix e Amazon... anche meno. Da quando hanno iniziato ad affacciarsi le piattaforme che portano tutta questa ondata che è partita dagli Stati Uniti. Impongono questo - impongono in senso buono dico - e quindi poi si adattano e ne trovano però anche un vantaggio. Cioè si rendono conto che è meglio, che è più interessante, più eclettica come cosa. Anche perché in Italia, insomma, eravamo un po’ stagnanti in una visione solo maschile delle cose. Quando la narrativa è fatta solo da un punto di vista maschile stai rappresentando la realtà in maniera parziale. È proprio una cosa oggettiva. Però crei una cultura parziale, perché crei un immaginario, una cultura che non rappresenta le persone, ma solo un cinquanta per cento... e questo è incredibile se ci pensi.

Prima di arrivare a questo, che mi interessa molto, volevo un attimo riprendere quello che hai detto prima sulla credibilità nello scrivere legata al fatto che inizialmente eri un'attrice. Secondo te questa barriera di credibilità ha a che fare col fatto di essere un'attrice donna, o semplicemente secondo te era una questione di appartenere alla categoria attoriale? Pensi che magari per altri tuoi colleghi attori maschi sarebbe stato più facile invece superare quella barriera?

Se devo dire la verità no. Se tu fai parte della categoria attore non è scritto da nessuna parte che sei in grado di scrivere una sceneggiatura, di raccontare in maniera completa una storia. È difficile come mestiere, serve proprio una preparazione a parte. Io sentivo che avevo bisogno di quello e, in maniera estrema (io sono un po’ estrema) non mi sono accontentata e quindi sono partita e sono

stata fuori quasi tre anni pur di avere anche quella preparazione. Però non ho sentito una discriminazione da quel punto di vista. Ho invece sentito sicuramente che affidare un set come regia a un uomo viene più spontaneo, proprio per il sistema cinema. Affidarlo a una donna è un pochino più difficile.

Per esempio in che situazioni hai notato questa cosa?

In generale l'atteggiamento che hanno i registi (anche esordienti) maschi è molto più per certi versi "appoggiato". Anche se poi quando parli con alcuni pensi "ma questo che c'ha da dire? Nulla!". Però è una cosa proprio insita nella cultura: affidare un'intera troupe a un uomo - perché poi il regista è il capitano della barca - è più semplice. Convincere che tu sei una in grado di tenere le redini di tutto è più complesso, ma è una cultura in cui siamo immersi tutti e non è colpa di nessuno. Tantissime ragazze si auto limitano e quindi magari fanno regia e poi finiscono a fare solo scrittura o montaggio: loro per prime si auto censurano, non si propongono e non dicono "voglio fare regia". Dall'altra parte tanti produttori, la maggior parte uomini, fanno più fatica ad affidare la regia a una donna. Non so come spiegare, è proprio una cosa culturale. Negli ultimi due/tre anni c'è stata una certa pressione, ma anche perché c'è stata questa grande richiesta dall'esterno che poi è diventata "cool": adesso è percepita come una cosa figa, ma all'inizio era una richiesta e prima di questa richiesta era una grande barriera culturale.

Io volevo fare regia da tanto, dai primi film che ho scritto. Ma è giusto fare un percorso, e io l'ho fatto all'interno di Groenlandia. Mi hanno detto "fai prima un corto"... Giustissimo. Però comunque vedevo anche in altre realtà che è molto più difficile. Questo fino a un po' di anni fa. Adesso no. Adesso mi sento di dire che si è sdoganato qualcosa.

Secondo te in tempi meno recenti seguire un iter, partendo appunto da un corto per costruirsi credibilità, era più comune? Ovvero: invece adesso per una donna che vuole partire subito alla regia è più facile?

No, era più difficile per una donna. Adesso deve sempre comunque fare un percorso perché non è che ti puoi improvvisare, però c'è più apertura, è una cosa più

scontata. Prima sentivo una grande diffidenza, adesso no. Ad esempio Matteo Rovere un po' si è impuntato e ha deciso di produrre più donne: alla fine di questi due anni in cui ha prodotto più registe, mi ha detto sorpreso: "ma sai che sono quelle con cui hai meno problemi? Quelle che risolvono da sole le cose, le più brave e che poi portano a casa il lavoro di qualità". È rimasto sorpreso anche lui.

Nella mia tesi ho analizzato, tra le altre cose, anche il percorso di Paola Cortellesi e come la stampa lo ha approcciato: lei ha iniziato come attrice però per i primi film che ha scritto il suo ruolo di sceneggiatrice non era riconosciuto. Devo dire che quando ha iniziato a scrivere accreditata, più o meno nel 2014, le domande che le rivolgevano erano comunque spesso sulla dimensione privata e gli articoli si legavano spesso al fatto che lei è sposata con Riccardo Milani. Per te è stato così? Ti veniva riconosciuto quello che facevi?

No. No, l'ho rivendicato io. Innanzitutto anche io ho una "problematica" simile. Cioè, problematica... adesso non lo è. Prima poteva esserlo quando hai tutto da dimostrare. Io e Matteo siamo sposati, stiamo insieme, abbiamo tre figli. Poi noi non parliamo mai del privato perché a me non piace proprio. Per cui se mai mi facessero una domanda privata proprio mi rifiuterei di rispondere perché penso sia sbagliato. Io mi sono affermata però questa è una cosa che ho imparato, quella di non sentirmi a disagio nel mettere un limite quando vengo calpestata in qualche modo, e a non sentirmi in colpa se non rispetto le aspettative di "gentilezza" e di sottomissione. Io sono una che sa mettere un limite, però l'ho imparato. Devo dire che ho avuto anche dei grandi esempi a casa, in famiglia. Però mi rendo conto che a un certo punto mi sono impuntata, tant'è che io scrivevo le sceneggiature e visto che *io* le scrivevo, non ho mai accettato che un regista firmasse le sceneggiature che scrivevo io. Perché le scrivevo *io*. È un mestiere, e io mi sono preparato per questo mestiere. Non è che uno arrivare ci mette tre parole e la firma, perché quella è una cosa che avviene comunque, però nessuno si sogna di firmare il montaggio. No? Invece in Italia c'è proprio una tendenza per cui i registi firmano sempre tutte le sceneggiature. Ora, questo sia uomini che donne... però io mi rendo conto che volevo proprio afferarmi e ritagliarmi il mio spazio perché mi ero preparata. Avevo riportato le mie competenze in Italia, avevo scritto io delle cose quindi ho dovuto proprio mettere un

limite. Ho dovuto dire: se volete lavorare con me, io sono una sceneggiatrice e voglio che il mio ruolo venga rispettato in quanto tale. Questa cosa all'inizio ha creato sorpresa perché le persone non erano abituate. Però una cosa che ad esempio negli Stati Uniti è normale: negli Stati Uniti Clint Eastwood non firma le sceneggiature dei suoi film perché ha uno sceneggiatore o una sceneggiatrice che ha studiato per quello e che fa quel mestiere.

Negli Stati Uniti c'è una divisione di ruoli molto più netta tra professionalità?

C'è il *rispetto* della professionalità. Non è che se poi il regista prende e cambia due cose firma sceneggiatura. Qua in Italia sembra quasi che venga meno l'autorialità del regista se non firma la sceneggiatura. Ci sono casi e casi, ovviamente ci sono le eccezioni e ci sono dei registi che sono anche bravissimi sceneggiatori: però non può essere che invece è per *tutti* così... Nel mio caso non era così. Io ero la sceneggiatrice. Però mi rendo conto che come donna ho fatto un percorso per non sentirmi a disagio a mettere limiti. Non mi sento a disagio a mettere il limite a qualcuno che non mi tratta bene. Non sento che devo per forza rispettare le aspettative di questa sorta di gentilezza sottomessa che ci si aspetta a volte dalle donne e di "carineria". Io preferisco dirtelo in faccia. Te lo dico pure con il sorriso, però non ci devi neanche provare a non trattarmi bene. Però è qualcosa di molto difficile da fare senza risultare antipatici: ti deve proprio passare la rabbia, poi lo fai in automatico. Tu porti il tuo talento, il tuo *know-how*: io so fare questo, questa è la mia professionalità. Devo dire che questa cosa mi ha aiutato a crearmi il mio spazio come sceneggiatrice. A volte finché non te lo crei tu gli altri non lo vedono. Se tu invece lo dici poi gli altri iniziano a vederlo diversamente. Però è stato faticoso, non è stato automatico.

Senti di aver mai vissuto discriminazioni per il fatto che tu rivendicassi con sicurezza le tue capacità e imponessi limiti (dicendo magari di non voler parlare di certe cose)? O meglio: l'estremo di discriminazione che hai vissuto è il regista che si prende più libertà e quindi magari si aspetta di firmare la sceneggiatura o ci sono state anche cose un po' più gravi?

È proprio un atteggiamento generale. Mi è capitato in passato (molto in passato) che magari in riunione uno si girasse e mi dicesse “prendi appunti”. Ci sono cose in cui molto spesso gli uomini si pongono automaticamente come leader e pongono te come la segretaria. Ecco, se succedeva una cosa così io non la prendevo in considerazione. Non ho mai fatto sì che diventasse una sofferenza per me, perché non lo permettevo. Però sì, succedeva. Ed è molto fastidioso.

Proseguendo sulla parte biografica, eravamo rimaste ai film che hai scritto e che poi ha diretto Simone Godano. Quindi hai lavorato esclusivamente con Groenlandia da lì in poi?

Dopo *Croce e delizia* io volevo passare alla regia: un'altra grande cosa in cui mi sono dovuta un po' impuntare. Però in Groenlandia io sento di avere avuto un percorso come lo avrebbe avuto chiunque, maschio o femmina, ma semplicemente perché Sydney e Matteo hanno un atteggiamento molto aperto: non se la pongono neanche la cosa del genere, non ci pensano proprio ma perché non ce l'hanno nel DNA la discriminazione. Mi hanno detto tutti e due da filmmaker quali sono, non da produttori, che se volevo fare un lungo dovevo prima fare un corto. Quindi ho estrapolato dal lungo che avevo scritto il corto e l'ho girato con i due ragazzi che poi sono nel mio film. Per Matteo e Sydney erano due i parametri: uno il risultato finale, l'opera in sé, due come mi trovavo io perché magari poi era un incubo. Dal momento che entrambe le cose sono andate bene - sia il corto che la mia esperienza - loro anno subito detto “ok, allora giriamo il lungo”, e quindi l'ho girato.

Nel frattempo una sera eravamo a cena tra amici con Matteo Rovere, Sara Casani (una casting director) e Veronica Leoni (una designer e stilista) ed è partita quest'idea di creare una un reparto editoriale in Groenlandia che curasse solo la regia femminile.

Questo quando?

In piena pandemia, subito dopo il primo lockdown. È partita questa questa idea e quindi poi dopo un pochino abbiamo iniziato a cercare delle persone per lavorare editorialmente all'interno di Lynn e poi l'abbiamo lanciata. Lynn si occupa solo di

regia femminile, non di scrittura e di progetti femminili. La cosa che volevamo sdoganare era che una donna può dirigere qualsiasi genere (tant'è che adesso è stato proiettato a Locarno il film di Lyda Patitucci, che è una sorta di action noir scritto da Filippo Gravino). Il grande gap è proprio nella regia, non nella sceneggiatura. Di sceneggiatrici ce ne sono, registe no. E alla fine chi dà veramente l'impronta a un film è il regista. Chi crea un immaginario, una cultura e dei messaggi che poi le persone vedono è il regista. Quando è partito tutto vedevamo che in Italia c'è l'8% di regia femminile: tu però devi pensare che questo 8% non è effettivo del mercato, se vai a vedere la fetta di mercato la percentuale si riduce molto perché tutte le regie femminili sono di progetti minuscoli come documentari o film con budget molto minori rispetto a un film di genere. Ed è lì che ci sono tante donne. Questo è indicativo. Quindi abbiamo pensato di creare Lynn: all'inizio c'è stata pure qualche frecciatina, per esempio ci hanno detto che eravamo come "una riserva di panda".

Ma questo da parte della stampa o nell'ambiente?

No i commenti che leggi sui social, sul web, poi che fosse ambiente o no... sì, anche. La verità è che finché non parli esplicitamente di un problema non esiste. E finché non esiste non c'è neanche una risposta. Se Groenlandia avesse semplicemente iniziato a produrre più registe non sarebbe successo niente. Nel momento in cui invece abbiamo lanciato questa call abbiamo ricevuto una quantità di materiale incredibile.

Quali sono stati i passi successivi di Lynn?

Abbiamo formato un reparto editoriale che si occupava dei progetti e hanno quindi preso più persone all'interno di Groenlandia. Dopodiché abbiamo scelto il nome, che è un'isoletta deserta al largo della Groenlandia: infatti il logo di Lynn ha delle coordinate geografiche e ha questo numerino che aumenta la "popolazione" dell'isola man mano che si producono registe. Poi abbiamo scritto un documento per presentarlo. Questa cosa della parità di genere è percepita come un argomento retorico perché se ne parla tanto e a mio avviso se ne parla a volte anche male, cioè

non nei giusti termini. Però è percepito come retorico, quindi quando parli di queste cose la reazione è quasi scocciata. La realtà è invece che non è per niente retorica come cosa ma un problema reale e grosso quando vai a vedere i numeri. Per cui anche solo nello scrivere che cosa volevamo fare bisognava ragionarci bene, perché è un attimo che tentativi e iniziative del genere vengano poi criticati e strumentalizzati. Che poi dici: ma come è possibile che si faccia una cosa positiva per l'industria, per le donne e comunque si venga criticati? Questo rientra sempre nel discorso per cui te ne devi un po' fregare perché alla fine ci sarà sempre qualcuno che è più limitato di testa. C'è ancora chi ragiona vecchio stampo, ma lo devi mettere in conto se vuoi cambiare le cose e dare il tuo microscopico contributo. Poi abbiamo lanciato Lynn sui social e da lì un sacco di persone ci hanno contattato per collaborare e soprattutto tante persone ci hanno mandato il loro materiale, così abbiamo iniziato a visionare. La condizione per noi è di ricevere dei corti o cose già girate: già così è molto impegnativo, non potevamo pure produrre i corti. Quindi abbiamo iniziato a visionare tantissimo materiale di corti prodotti e così abbiamo selezionato delle registe che o portavano delle storie loro o a cui le abbiamo cucite noi addosso. Una regista di cui mi sono innamorata particolarmente, che trovo bravissima, aveva una storia che però non era sviluppata, con una sceneggiatura solo parziale, molto breve. Avendo deciso di produrla, mi sono offerta io di scriverla con lei. Si chiama Malina Macek. Quindi adesso lei è in preparazione. Non trovava gli sceneggiatori così abbiamo fatto un po' di riunioni, lei si trovava bene e così abbiamo deciso di scriverlo insieme, in mezzo a tutti gli impegni, però siamo riuscite a trovare il nostro spazio.

*Il primo progetto Lynn è stato il cortometraggio Capitan Didier o sbaglio?*²³³

Il primo ciak è stato *Settembre*, ma non ricordo esattamente la cronologia. Era uno dei primi diciamo.

Capitan Didier è stato realizzato in partnership con Emergency dopo che una sceneggiatura ha vinto il bando. Ma siete stati voi come Groenlandia a contattare Emergency o sono stati loro a contattarvi?

²³³ *Capitan Didier* (2020) è un cortometraggio diretto da Margherita Ferri e scritto da Roberta Palmieri.

Su questo non sono sicura perché non l'avevo seguito personalmente. Io i corti non li seguivo, ho seguito sempre tutti i lunghi.

Io so che la sceneggiatura partecipava al concorso e che ogni anno Emergency sceglie una produzione. Comunque quello era targato Lynn, quindi effettivamente è stato il primo prodotto.

Come prodotto sì. Invece i primi film sono stati *Settembre*, *Blackout Love*, poi adesso c'è questo di Lyda Patitucci.²³⁴ Ora stiamo producendo due documentari e abbiamo vari progetti in sviluppo con registe, sia film che serie. Ovviamente immaginati le tempistiche normali: sono lunghe. Però si è creato proprio un bacino molto grande da cui attingere. Nelle cose che produciamo non c'è pregiudizio di genere né sul tipo di cose che vengono prodotte né su chi le scrive, che può essere anche uno sceneggiatore maschio.

Quindi l'idea sta tutta nel fare lavorare registe donne, in sintesi.

Sì. Perché non ce ne sono. Il vero buco è lì ed è grandissimo. Lo dicono i numeri.

Guardando il sito di Groenlandia vedo che non c'è una vera e propria sezione dedicata a Lynn e che se si vogliono reperire informazioni si fa abbastanza fatica, anche semplicemente per trovare il portfolio produttivo e l'identità editoriale.

Considera che c'è una marea di lavoro. Si è creata una pagina Facebook e una Instagram che si chiama "We are Lynn". Però è un'ottima idea creare una sezione nel sito... questa cosa andrebbe fatta. Il fatto è che Lynn è una sezione editoriale, non è una produzione a parte. Però comunque è un buon input quello che mi dai. Comunque c'è una email e viene letto tutto quello che arriva.

²³⁴ I film a cui si riferisce sono *Blackout Love* (2021), diretto da Francesca Marino e *Come pecore in mezzo ai lupi* (2023) diretto da Lyda Patitucci.

Sempre a questo proposito, ho consultato anche i testi collaterali intorno a Settembre (quindi per esempio il trailer e il pressbook) e persino lì non viene nominato Lynn.

Ma sai che non te lo so dire perché? Comunque nel film c'è il nome alla fine, e anche su tanti articoli è uscito fuori che era parte di Lynn. Comunque, ti ripeto, Lynn è una sezione editoriale non è una produzione. È come se ti dicessero che all'interno di una produzione ci sono degli editor che fanno solo questo, che selezionano questo tipo di progetti. È veramente partita come una cosa per cambiare e dare un contributo all'industria in maniera pratica.

Quindi più rivolta verso l'interno. Dando per assodato che al pubblico è meno noto, mi chiedevo proprio se è parte della strategia quella di rivolgersi di più agli insider dell'industria.

Un po' è che abbiamo un approccio estremamente pratico. Però io per prima penso che in effetti forse andrebbe pubblicizzato un po' di più, reso più visibile. Noi l'abbiamo reso abbastanza visibile in termini di ricevere materiale, e continuiamo a riceverne. Quindi in qualche modo il messaggio è arrivato. Però sono d'accordo con te... ci hai dato un'idea!

Anche se un po' mi hai già risposto prima volevo chiederti: senti che la stampa abbia parlato di Lynn nel modo giusto?

La stampa ha riportato principalmente quello che abbiamo esposto noi. Ho sentito solo un po' di polemiche che mi hanno fatto dire: ma vi rendete conto che situazione siamo? Uno fa qualcosa per dare un contributo positivo, per creare più varietà di sguardo... Comunque penso che in altri Paesi non ci sarebbe stata questa polemica.

A cosa ti riferisci?

In maggior parte c'è stato entusiasmo, però in minima parte ci sono stati anche commenti in cui siamo stati descritti come una riserva di panda. Non stiamo facendo un discorso di quote rosa: a me quello delle quote rosa non è mai piaciuto come discorso, eppure siamo stati criticati come se si trattasse di quello. Non è un auto isolarsi di prodotti femminili proprio perché i nostri progetti possono essere scritti da chiunque e i produttori sono due uomini. La volontà era quella di fare un cambio di marcia, di immettere nell'industria nuove registe. La quota rosa invece sinceramente non mi ha mai convinto come cosa: se noi non troviamo delle registe brave non le produciamo. La qualità e il talento sono comunque il punto di partenza.

Parlando di quote rosa, non so se ti ricordi la polemica che c'era stata al Festival di Venezia nel 2018 partita da un articolo di Hollywood Reporter e che accusava Barbera di appartenere a una cultura di mascolinità tossica perché nel concorso ufficiale c'era un solo film diretto da una donna. Da lì è partito un movimento d'opinione per cui Women in Film e Dissenso Comune hanno scritto una lettera chiedendo al Festival di Venezia e altri festival di impegnarsi per raggiungere la parità. Cosa ne pensi?

Io sono contro le quote rosa ma penso che sicuramente in alcune situazioni estreme siano una partenza. A un certo punto devi portare un numero minimo così che si possano creare le professionalità. Un po' come Netflix che ti dice "dove stanno le sceneggiatrici donne?". Finché non c'è una richiesta le cose non cambiano. Detto ciò mettere delle quote fisse se poi non ci sono i talenti per quella cosa è una contraddizione. Groenlandia è una produzione privata quindi troviamo i talenti in base al gusto: il talento creativo del produttore è scegliere con il proprio gusto chi produrre. Stessa cosa va applicata per le registe donne che si decide di produrre. Detto ciò è un sistema che va cambiato. Noi siamo troppo abituati, ma pensa, un mondo al contrario sembrerebbe stranissimo. Un mondo in cui in Parlamento vedi solo donne e sporadicamente un uomo, in cui ai festival solo donne e sporadicamente un uomo. È intollerabile. Per cui capisco che Women in Film e Dissenso Comune chiedano ai festival di prendere una posizione rispetto a questa cosa, cioè prendere atto di una call per i prossimi anni. Va fatto qualcosa ma sempre rispettando la qualità dei prodotti. Se ti posso dire, nella realtà italiana, mi ricordo

che quando facevo l'attrice non è che vedevo tutti questi geni, anzi. Poi ci sono come sempre i veri talenti, abbiamo dei registi e delle registe pazzeschi. Però ecco con tutti gli uomini che ho visto dirigere film, ed erano tanti, non ho mai visto tutta questa genialità, e non ci credo che non ci fossero delle donne altrettanto *poco geniali* come loro in questo senso. La parità si raggiunge così. Vuoi cambiare le cose? Inizi a parlarne. Il problema è là fuori, bisogna occuparsene.

Spesso la stampa, quando ci sono professioniste donne (soprattutto alla regia) fa domande come se presupponesse una qualche sensibilità femminile naturale per cui le donne sono più brave a parlare di cose femminili. E ci sono state autrici o registe che hanno rivendicato questa cosa dicendo che ci vuole la "sensibilità femminile" per raccontare le donne. Qual è la tua opinione a riguardo? Secondo te ha senso rivendicare questa sensibilità femminile?

Secondo me abbiamo uno sguardo diverso, inevitabilmente siamo diversi. Per esempio Kathryn Bigelow fa film con tematiche che nell'immaginario sono maschili: un uomo quei film non li faceva così, ma semplicemente perché abbiamo uno sguardo diverso sugli stessi temi. La cosa interessante è vedere sguardi diversi sulla stessa cosa. Prendi un film di guerra, appunto: quello che fa una donna sarà inevitabilmente diverso da quello che fa un uomo. Già ogni regista lo fa diversamente, ma una donna porta uno sguardo diverso perché *siamo* diversi.

Secondo te una donna quindi non può reiterare, anche inconsapevolmente, uno sguardo maschile, magari per il tipo di formazione o di aspettative che ci sono su di lei?

Spero di no. Secondo me uno deve mantenere l'autenticità nel proprio sguardo e applicarlo a tutto in libertà.

Quindi secondo te nella regia esiste lo "specifico femminile"?

Secondo me esistono lo specifico maschile e lo specifico femminile. Uomini e donne non sono uguali: sono diversi. Anche perché viviamo situazioni diverse e quindi

probabilmente portiamo uno sguardo diverso sulle cose, per come le viviamo nella società. Quindi se dirigono solo uomini i protagonisti sono solo uomini. Perché l'immedesimazione del regista è solo nei personaggi maschili. Infatti pure le attrici sono in crisi, non ci sono ruoli. Ieri parlavo con un'attrice e mi diceva proprio che non ci sono ruoli, perché sono gli uomini a portare tutto. Quindi per me sì, siamo diversi perché viviamo situazioni diverse. Un uomo non è come una donna, una donna non è come un uomo, è inevitabile. Il problema è quando ne viene rappresentato solo uno, perché si crea una cultura che ha solo quell'immaginario e pensi che valga per tutti: eh no. A me le commedie che hanno fatto per anni, dove noi donne venivamo trattate come delle deficienti, dove eravamo dei pezzi di carne, non mi stanno bene. Forse sarà l'immaginario di qualche uomo. Ma penso inevitabilmente che una donna faccia non ti faccia quella commedia. Io non ho gli stessi interessi di un uomo. Secondo me c'è una differenza, ma non ci sono temi femminili e maschili. Secondo me Paolo Virzì racconta l'umano e i rapporti benissimo: e cos'è, femminile? No. Ha una grande sensibilità per l'animo umano, per portartelo in scena con le sue contraddizioni. Quello, per dire, è il mio genere preferito.

Ma quindi ci sono uomini che, pur essendo uomini e avendo come dici tu uno sguardo maschile, sanno rappresentare le donne "bene".

Virzì rappresenta sia uomini che donne: rappresenta l'umano. Quello che sto dicendo è che che non è che quella è una materia femminile. Rappresentare l'umanità come lo fa lui non è una materia femminile, e non è che se invece un film di guerra quella è una materia maschile. Vedendo *The Hurt Locker* di Kathryn Bigelow penso che non so se un uomo l'avrebbe rappresentato così. È uno sguardo femminile su una materia comune, di tutti. L'errore secondo me è dire che *alcune cose* le possono fare le donne perché le donne hanno più sensibilità su *quello*. Siamo diversi, abbiamo sguardi diversi sulle cose, però la cosa interessante è la varietà e presentare un mondo sfaccettato con più punti di vista. Il problema, invece, è quando ne rappresenti solo uno. Per cui secondo me certo che esiste lo specifico femminile. Ma come esiste lo specifico maschile.

Io devo dire che mi trovo un po' a metà tra le tue affermazioni.

In che senso?

Secondo me è un po' sbagliato pensare che una donna, solo perché nasce donna, abbia uno sguardo diverso sulle cose. Non per forza. Sì, ovviamente viviamo certe cose nella nostra vita in quanto donne, la società ci mette in certe situazioni, per cui possiamo avere uno sguardo diverso, però non per forza. Ci sono certe donne che possono, in base alla loro esperienza, reiterare il pregiudizio o il sessismo (inconsapevolmente o meno) nelle opere creative. Quindi, secondo me parlare in generale di specifico femminile è un po' rischioso e va studiato per ogni singolo prodotto e per ogni contesto vedendo come cambia. Anche per questo in questa tesi si parla di agency femminile in base al contesto discorsivo e produttivo. Quindi faccio un po' fatica a pensare che una donna per forza, essendo donna, abbia uno sguardo femminile più consapevole o più critico su certe cose.

No ma su questo d'accordo con te. Poi devi sempre immergerlo nella cultura e nei condizionamenti del singolo o della singola. Certo quello sì. Io sto semplicemente dicendo che sdoganerei un po' il fatto che ci sono materie o generi cinematografici femminili o maschili. Per me non ci devono essere limitazioni. Quello che penso è che magari a te se scrivi ti verrà da mettere in automatico più protagoniste femminili... a un uomo solo maschili. Guarda anche solo ai numeri: di attori maschi c'è uno star system, di attrici meno. C'è sì Paola Cortellesi che ha sbaragliato gli standard e si è affermata, ma per il resto le attrici sono pagate la metà. Barbara Ronchi è stata protagonista per la prima volta in *Settembre*. Se guardi tutti i film che ha fatto prima è sempre in funzione di un protagonista maschile. Un regista maschio inevitabilmente si immedesimerà di più nei ruoli maschili e porterà di più quel punto di vista. Mentre invece su *Settembre* un sacco di persone mi dicono che un uomo non l'avrebbe mai fatto perché non si sarebbe mai immedesimato così tanto in una donna. Detto ciò per me ci deve essere totale libertà sul genere, che sia horror, western, fantascienza... Ma inevitabilmente l'esperienza che ti porti dietro incide su quello che rappresenti.

In modo più o meno consapevole...

Sì, sì, certo. Ci sono delle donne piegate e schiacciate da una mentalità maschilista che portano in scena quello e neanche se rendono conto. Però se i ruoli femminili scarseggiano - e solo ora stanno iniziando ad aumentare - è perché prima c'erano solo maschi e quindi si immedesimavano solo il maschi.

Torniamo al tema delle OTT²³⁵ che dagli Stati Uniti arrivano nel contesto produttivo italiano con le loro policy. Mi hai raccontato del fatto che portano le "quote" nelle produzioni, chiedendo conto della sceneggiatrice donna, del personaggio femminile forte... secondo te tutto questo sta aiutando l'industria? Oppure ci sono sì le quote, ci sono sì le professioniste che lavorano, ma magari le paghe rimangono quelle e il cambiamento si riduce a qualcosa di superficiale?

Secondo me sta aiutando, penso che le cose stiano cambiando e che questa ondata che viene dall'estero ci abbia fatto bene. Ancora c'è molto da fare però sta incidendo in maniera positiva. Poi magari c'è chi si lamenta però intanto sei costretto ad ingegnarti in un qualche modo e a impegnarti per trovare nuove risorse. Che poi, ripeto, non è che quelli di prima fossero chissà che geni.

Studiando il percorso di Paola Cortellesi e la sua agency in rapporto alla stampa ho notato che spesso le venivano fatte domande personali partendo dal fatto che lavorasse con Riccardo Milani, che è anche suo marito. È molto fastidioso vedere che alle professioniste donne vengono fatte domande private così spesso, una cosa che per gli uomini accade molto meno.

Io non ne ho mai sofferto. Ci ho anche scherzato, e ha ragione Paola a scherzarne perché poi è l'arma migliore. Però è vero che lo senti di sottofondo quel pregiudizio che devi abbattere. Devi trovare una tua dimensione indipendente. Quando poi vedono due indipendenti che lavorano insieme vedono l'apporto di entrambi. Come per Paola, io penso che adesso lei sia più richiesta ma è qualcosa che si è dovuta

²³⁵ Piattaforme Over The Top.

creare. Non come competizione col marito, quello no, intendo proprio la sua indipendenza di professionista.

Secondo te se non avessi lavorato con Matteo Rovere sarebbero andate ugualmente le cose?

Sì. Avevo già i produttori che mi volevano produrre, prima. Io penso di essere stata un valore aggiunto a Matteo, e lui pure lo sa e mi dice “non andare a lavorare con altri, ti prego!”. Rimaniamo un gruppo unito. Ma lo dico senza arroganza. Io penso che poi alla fine il prodotto creativo sia la cosa che conta di più. Quello manca, quello è la cosa che cercano tutti. Lui è molto contento di quello che ha trovato in me, al di là dei legami personali, per cui penso che quando un produttore trova uno sceneggiatore o una sceneggiatrice che gli piace tanto, richiesto, penso che abbia trovato un valore. Per cui sì, francamente penso che sarebbe andata comunque - in altri modi, magari con altri registi. Conta che *Settembre* io l'ho scritto dodici anni fa: lo volevo fare, avevo già preso altri contatti, potevo farlo anche con altri produttori. Però quello di essere legata a Matteo è stato un pregiudizio che ho dovuto abbattere: io penso che il contrario sia percepito diversamente. Quando Francesca Cima di Indigo produceva i film del marito²³⁶, come *La ragazza del lago*, non penso che nessuno abbia mai pensato a lui in quel modo. Tra l'altro ha vinto anche un sacco di David. Io mi sento di dire che visto che sto con Matteo ho dovuto dimostrare ancora di più nel percepito esterno. Ho dovuto crearmi una mia immagine indipendente dalla sua. Come è giusto che sia. Però sento che sia pure un po' normale. Che poi è un paradosso perché Matteo e Sydney valutano solo i talenti e l'entusiasmo, per cui non era neanche giusto nei loro confronti che ci fosse questo pensiero. Poi immaginati all'inizio. Matteo era già un regista affermato, un produttore affermato. Ad alcuni magari sembri quella che... ecco. Io però avevo la consapevolezza che non era così. Io mi sentivo alla pari. Secondo me se tu *ti ci senti* alla pari e senti che stai portando qualcosa poi dopo un po' alla lunga se ne va quella sensazione. Io però personalmente non ho mai sofferto perché ero convinta *io* del contrario. Io ero tranquilla. Non mi sono mai sentita schiacciata. Fa molto come ti poni tu.

²³⁶ Andrea Molaioli.

Avere questa forza iniziale non è per niente scontato e molte donne fanno fatica proprio per questo.

Ho letto questa ricerca che era molto interessante, non ricordo di quale università americana, in cui lo stesso identico profilo di persona di successo veniva presentata in un caso come maschile nell'altro come femminile a due gruppi di studenti. Quello maschile veniva descritto dagli studenti con aggettivi tutti al positivo: leader, persona ambiziosa, sognatore, in grado di avere leadership su un gruppo. La donna invece era descritta come arrivista, bossy... insomma gli stessi aggettivi ma al negativo. Noi siamo percepite comunque al negativo, come isteriche. Però io gli unici isterici che ho visto al lavoro sono i maschi. Le urla che ho visto sui set quando facevo l'attrice erano di registi, produttori... però siamo noi quelle isteriche... Vieni criticata personalmente, vieni criticata per il tuo aspetto fisico... ma a nessuno viene in mente di dire a un professionista uomo che è brutto. Perché è superfluo, come dovrebbe essere! È il talento che importa. Però se sei una tranquilla allora sei arrogante... ma dai. Ma sai che la domanda che mi fanno a ogni incontro, a ogni arena, a ogni proiezione di *Settembre* è: "ma è un film contro gli uomini?"

E tu cosa rispondi?

Io rispondo: scusate, siamo in una società fortemente maschilista. Io ho messo in scena delle cose di cui ridete tutti, per cui le riconoscete... neanche se ne può ridere? Siete un po' sensibili. Se non si può ridere di situazioni riconoscibili perché se no sei contro gli uomini... c'è un problema. Per tutti i film di Natale in cui noi eravamo un pezzo di carne non ho mai visto la stessa frequenza della domanda se era un film contro le donne. Tra l'altro gli uomini nel mio film sono pure positivi: il ragazzino è il futuro, Bentivoglio si ravvede, i mariti non sono neanche terribili... Guarda, è insopportabile questa cosa. Però ecco, rispetto al punto di vista: lo vedi come è diverso? Alcuni uomini intelligenti mi dicono che li ho fatti riflettere, altri che è un film contro gli uomini. Quindi... punti di vista.

4.1. Documento programmatico Lynn

Qui di seguito riportiamo interamente il documento programmatico²³⁷ realizzato da Lynn.

LYNN è il nuovo reparto editoriale di Groenlandia che mette a disposizione l'esperienza produttiva e il suo know how per promuovere e produrre esclusivamente progetti a regia femminile. Groenlandia ha avuto da sempre l'ambizione di fare un cinema libero e all'insegna dell'inclusività. Per questo ci sembra necessario impegnarci in maniera concreta, supportando le registe e il loro punto di vista, per arricchire l'immaginario cinematografico di una visione che ancora stenta a trovare spazio. Lynn prende il suo nome da Lynn Ø, un'isola della Groenlandia. È nata spontaneamente parlando tra amici, ed è così che vogliamo che sia: appassionata, attenta e coraggiosa.

Nel mondo, i film diretti da donne sono solo il 18%*. In Italia questo dato scende al 9%** (*IlSole24ore, ** Women in Film - annual report, Venezia 2019).

Le registe possono dirigere tutte le storie. Lynn è lo spazio che non c'era, e si impegnerà concretamente a promuovere e produrre progetti a regia femminile, per arricchire il sistema cinematografico. Azione, dramma, commedia, fantasy: i progetti targati Lynn non avranno preclusione di tono, linguaggio o genere.

La parità di genere non riguarda solo il principio di uguaglianza, ma è anche una questione di opportunità mancata e di responsabilità culturale.

Il mondo dell'audiovisivo gode di un posto privilegiato nella cultura. Le storie che raccontiamo -oltre a far sognare- hanno anche l'opportunità di educare, ispirare e aprire la mente dello spettatore. Una società in cui prevale un solo punto di vista ha una grande carenza culturale.

²³⁷ Documento gentilmente fornitoci da Giulia Louise Steigerwalt.

L'esclusione delle donne dalla regia all'interno dell'industria cinematografica non conduce solo all'assenza di uno sguardo eterogeneo, ma anche ad una parziale e insoddisfacente rappresentazione dei personaggi femminili.

Siamo convinti che allargare la dimensione del racconto sia una grande opportunità di business. L'idea che i prodotti a regia femminile siano meno commerciali è solo un pregiudizio. Per rimanere competitivi all'interno del mercato è assolutamente necessario che il cinema italiano conquisti il pubblico anche attraverso contenuti più inclusivi.

Con l'obiettivo di produrre in maniera continuativa sia le giovani autrici che le registe affermate, Lynn raccoglierà progetti di sviluppo diversificati nel linguaggio, nello stile e nella forma.

“WIFTI è entusiasta di questa iniziativa così rivoluzionaria. Mettendo più donne sulla sedia da regista, LYNN di Groenlandia intraprende un'azione concreta verso l'uguaglianza di genere e un vero passo avanti nell' offrire al pubblico un sguardo più ampio nella narrazione. Ci auguriamo che sempre più professionisti in ruoli decisionali e aziende in tutta Europa seguano l'esempio di Groenlandia.” - Women in Film, Television & Media Italia.

CONCLUSIONI

Da quanto il movimento Me Too è esploso nel 2017, il dibattito pubblico sulla discriminazione di genere e le molestie nell'ambiente di lavoro (e non solo) si è acceso, portando con sé le opinioni e le reazioni più disparate. A prescindere dalla qualità del dibattito, è necessario sottolineare che la sola espansione di esso nella sfera pubblica è stata fondamentale per portare alla luce questioni che troppo a lungo sono rimaste nascoste. Nel contesto italiano la società civile, organizzata in sindacati di settore, associazioni e gruppi d'opinione, ha assorbito l'ondata arrivata dall'estero, riflettendo e rielaborando queste tematiche nella forma di prese di posizione e interventi programmatici più o meno politicizzati e/o legati alle istituzioni, in un dialogo continuo e complesso. I temi sono molteplici: si va dalle molestie perpetuate nei luoghi di lavoro (e non solo) alla rappresentazione femminile nei media, passando per il gender pay gap, le cosiddette quote rosa e, in generale, la rivendicazione di spazio e dignità sul luogo di lavoro.

Attraverso l'analisi che abbiamo compiuto rispetto ad alcune ristrette culture produttive (una vera e propria goccia nell'oceano), quello che abbiamo tratto è che seppur le cose stiano cambiando, la strada per il cambiamento e la parità è ancora lunga. Le culture produttive stesse, nella loro specificità del caso, come abbiamo visto influenzano a vari livelli i gradi di agency che le professioniste mostrano e rivendicano. Si tratta di dinamiche complesse, spesso sottili. Eppure le diverse culture produttive, espresse attraverso i loro testi (il prodotto audiovisivo in sé e quelli promozionali/divulgativi) e i loro insider (produttori, giornalisti e i professionisti che realizzano il prodotto stesso), si sono rivelate dalla nostra analisi come profondamente legate a contesti ideologici, all'interno dei quali le professioniste percepiscono e vivono la loro agency in maniera differente. Quello del cinema popolare mainstream, quello del cinema d'autore e quello della serialità ad alto budget, per quanto vicini, sono effettivamente contesti diversi. All'interno di essi la stampa riserva attenzioni e interessi diversi alle professioniste che vi operano: Paola Cortellesi, rispetto a Nicchiarelli e Comencini, ha infatti dovuto negoziare più a lungo e in modo molto più difficile la sua agency, riuscendo ad affermare la sua professionalità davanti alla stampa soltanto dopo una lunga gavetta e la

consacrazione del box office. Nicchiarelli invece, avendo da sempre lavorato nel contesto *arthouse* e dei festival, non ha mai rinunciato, fin dal primo film, a prendere posizione e ad esprimere chiaramente le sue idee né, diversamente da Cortellesi, le sono mai state rivolte domande di ordine tanto personale durante le interviste. Il capitale simbolico percepito delle due professioniste ci è sembrato lampante, e non ha a che fare con i numeri (i film di Cortellesi incassano molto di più di quelli di Nicchiarelli) ma esattamente con la differenza valoriale che informa i due diversi contesti produttivi. In questo senso la agency dimostrata da Francesca Comencini si avvicina molto a quella di Nicchiarelli (e infatti hanno lavorato insieme in *Luna Nera*). Comencini non si è mai esposta riguardo la sua esperienza personale in tema di discriminazione: quello che però abbiamo notato è che Comencini, lavorando in un contesto estremamente maschile quale quello della serialità di genere, è spesso stata “letta” dai media proprio per la sua identità di genere e meno per la sua professionalità.

C'è ancora molta strada da fare, eppure l'esempio di Lynn che ci ha portato Giulia Louise Steigerwalt ci fa vedere il futuro con ottimismo. E, infine, ci convince del fatto che le nostre rivendicazioni devono passare in primis dal valore che noi donne diamo a noi stesse.

BIBLIOGRAFIA

- Banks Miranda, “Production Studies”, in *Feminist Media Histories*, vol. IV, Issue 2, Spring 2018.
- Barra Luca, Bonini Tiziano, Splendore Sergio, “Studiare le culture della produzione”, in Barra Luca, Bonini Tiziano, Splendore Sergio, (a cura di), *Backstage. Studi sulla produzione dei media in Italia*, Milano, Unicopli, 2016.
- Bellumori Cinzia (a cura di), *Le donne del cinema contro questo cinema*, Studi monografici di Bianco e Nero, Roma, Soc. Gestioni Editoriali, Centro Sperimentale di Cinematografia, 1972 (già numero speciale di Bianco e Nero, a. XXXIII, n. 1-2, gennaio-febbraio 1972).
- Caldwell John Thornton, *Production Culture: Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television*, Durham, Duke University Press, 2008.
- Caldwell John Thornton, “Intorno alle industrie dei media. Dieci tratti distintivi e sfide per la ricerca”, in Barra Luca, Bonini Tiziano, Splendore Sergio, (a cura di), *Backstage. Studi sulla produzione dei media in Italia*, Milano, Unicopli, 2016.
- Demurtas Pietro, De Pascalis Ilaria A., Menniti Adele, Misiti Maura, I divari di genere nel lavoro e nell’industria audiovisiva: lo stato dell’arte, s.l., Gap&Ciak, anno 1, novembre 2016.
- Fanchi Mariagrazia, *Inclusività ed equità nell’industria cinematografica e audiovisiva nazionale. Libro bianco delle professioni della comunicazione 2021*, Milano, Franco Angeli, 2021.
- Fanchi Mariagrazia, “Equilibri ed equilibrismi. Bilanci di genere nella produzione cinematografica e audiovisiva italiana. 2017-2020”, in 8 1/2, n. 60, dicembre 2021.
- Fanchi Mariagrazia, Tarantino Andrea, Ricerca UCSC “Donne e film di ‘interesse culturale’. 2004-2016”, 2020.

- Havens Timothy, Lotz Amanda, *Understanding Media Industries*, New York, Oxford University Press, 2017.
- Hesmondhalgh David, *Le industrie culturali*, Milano, Egea, 2015.
- Kozma Alicia, *Gendered Labor in the Neo-Art House*, *Media Industries Journal*, vol. 8, n. 1, 2021.
- Mayer Vicki, Banks Miranda J., Thornton Caldwell John, *Production studies. Cultural studies of media industries*, New York, Routledge, 2009.
- Maltby Richard E., Biltereyst Daniël, Meers Philippe, *Explorations in new cinema history: approaches and case studies*, Malden, Wiley-Blackwell, 2011.
- Missero Dalila, *Women, Feminism and Italian Cinema. Archives from a Film Culture*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2022.
- Mosconi Elena, “Mi chiamano Mimì. Vita artistica di una primadonna, tra performance e agency”, in Cardone Lucia, Filippelli Sara (a cura di), *Studiare il femminismo. Studi sulle donne nel cinema e nei media*, Pisa, Edizioni ETS, 2015.
- Sinopoli Paolo, *La dieta bilanciata Wildside*, in *Box Office*, anno XXVI - N. 19/20, 15-30 novembre 2022.

SITOGRAFIA

- <http://cinema.cultura.gov.it/database-opere/>
- http://pompeisites.org/wp-content/uploads/Piano_uguaglianza_di_genere_2022.pdf
- <http://rai.tv/dl/RaiTV/programmi/media/ContentItem-211ef739-86e9-4d21-8998-2241e262d73c.html#p=0>
- <http://www.01distribution.it/film/scusate-se-esisto#0>
- <https://2020.miamarket.it/it/speakers/mario-gianani/>
- <https://alice.mymovies.it/2022/>
- <https://almed.unicatt.it/almed-progetti-valutazione-impatto>
- <https://cinema.cultura.gov.it/notizie/interesse-culturale-in-sala-nico1988-di-susanna-nicchiarelli/>
- <https://cinema.cultura.gov.it/pubblicazioni/tutti-i-numeri-del-cinema-e-dellaudiovisivo-anno-2020/>
- https://cinetel.it/pages/studi_e_ricerche.php?pageNum_RecMostraStudi=2&totalRows_RecMostraStudi=25
- <https://cineuropa.org/it/newsdetail/333665/>
- <https://cineuropa.org/it/interview/333755/>
- <https://cineuropa.org/it/interview/392230/>
- <https://direfarecambiare.org/>
- <https://direfarecambiare.org/appello-parita-di-genere/>

- https://drive.google.com/file/d/1NKWFX_XQkaoEbRdDHwFGWy3073vopNev/view
- <https://filmitalia.org/it/production/919/>
- <https://hotcorn.com/it/film/news/susanna-nicchiarelli-intervista-venezia-77-miss-marx/>
- <https://lucisanomediagroup.com/chi-siamo/>
- https://media.beniculturali.it/mibac/files/boards/be78e33bc8ca0c99bff70aa174035096/PDF/2022/OssPariGenere/Primo%20rapporto%20annuale_22%20novembre%202022.pdf
- https://movieplayer.it/articoli/come-un-gatto-in-tangenziale-intervista-ad-antonio-albanese-e-paola-co_18405/
- https://movieplayer.it/articoli/scusate-se-esisto-cortellesi-bova-la-coppia-perfetta-di-riccardo-milan_13740/
- <https://news.cinecitta.com/IT/it-it/news/54/83247/susanna-nicchiarelli-eleanor-marx-un-genio-diviso-tra-ragione-e-sentimento.aspx>
- <https://news.cinecitta.com/IT/it-it/news/55/79251/luna-nera-le-streghe-di-comencini-nicchiarelli-e-randi-su-netflix.aspx>
- https://nextfest2021.wired.it/speaker/lorenzo-mieli/?refresh_ce=
- <https://pad.mymovies.it/filmclub/2009/08/005/MyMovies.pdf>
- <https://pad.mymovies.it/filmclub/2013/12/073/MyMovies.pdf>
- <https://pad.mymovies.it/filmclub/2016/10/116/mymovies.pdf>
- <https://pad.mymovies.it/filmclub/2017/08/056/MyMovies.pdf>
- <https://pad.mymovies.it/filmclub/2019/04/048/mymovies.pdf>

- https://roma.corriere.it/notizie/cultura_e_spettacoli/17_dicembre_28/paola-cortellesi-dopo-corviale-raccontiamo-mondo-bastogi-4bfe0466-ec02-11e7-9fa2-1bd82b1c1e98.shtml
- https://roma.repubblica.it/cronaca/2018/01/15/news/l_intervista_paola_cortellesi_la_mia_storia_d_amore_con_tutto_il_bello_di_roma_-186517088/
- <https://tg24.sky.it/spettacolo/cinema/2017/12/20/come-un-gatto-in-tangenziale-intervista-cortellesi-albanese>
- https://trasparenza.fondazioneccsc.it/moduli/downloadFile.php?file=oggetto_allegati/2120710254600__OMarta+Donzelli+CV+formato+europeo_Aggiornato.pdf
- <https://video.repubblica.it/dossier/venezia-77/susanna-nicchiarelli-miss-marx/366551/367101>
- <https://www.amica.it/2017/07/19/festival-di-venezia-2017-nico-1988-apre-orizzonti/>
- <http://www.anica.it/online/allegati/Cinetel%20Dati%20Cinema%202013.pdf>
- http://www.anica.it/allegati/DATI/Box%20office%202018%20Italia_tabelle.pdf
- http://www.anica.it/allegati/Dati_Cinetel_mercato_cinematografico_2014.pdf
- <http://www.anica.it/tax-credit-e-finanziamenti/decreti-attuativi-tax-credit-finanziamenti/contributi-selettivi>
- https://www.ansa.it/sito/notizie/cultura/2014/06/11/tv-gomorra-chiude-con-record-serie-sky_418c0a35-5d50-4d72-8734-287c7e0c3065.html
- <https://www.agisweb.it/wp-content/uploads/2021/01/Cinetel-2020.pdf>

- <https://www.badtaste.it/cinema/articoli/cosa-succede-alla-produzione-cinematografica-italiana/>
- <https://www.badtaste.it/cinema/interviste/gatto-tangenziale-re-italiano-feste-volevamo-portare-temi-cuori-puri-grande-pubblico/>
- <https://www.beniculturali.it/comunicato/23791>
- <https://www.beniculturali.it/osservatorio-per-la-parita-di-genere>
- <https://www.cinemaitaliano.info/lultimasentinella>
- <https://www.cinematografo.it/riflettori/susanna-nicchiarelli-il-problema-non-e-essere-donna-e-essere-se-stesse-mk7j6rfz>
- <https://www.comingsoon.it/cinema/interviste/scusate-se-esisto-noi-felici-di-intervistare-paola-cortellesi-raoul-bova-e/n37976/>
- <https://www.elle.com/it/showbiz/cinema/a33532515/karl-marx-figlia-film-veneziana-2020/>
- <https://www.famigliacristiana.it/articolo/paola-cortellesi-e-quei-precari-come-un-gatto-in-tangenziale.aspx>
- <https://www.fandango.it/>
- <https://www.film.it/film/interviste/dettaglio/art/sollima-con-gomorra-la-serie-ho-trasformato-saviano-da-autore-a-fann-40141/>
- <https://www.filmitalia.org/it/production/74506/>
- <https://www.fremantle.it/>
- <https://www.gazzettaufficiale.it/eli/id/2021/09/15/21G00131/sg>
- <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/venice-film-festival-lineup-reflects-italys-culture-toxic-masculinity-1136331/> (consultato il 18/02/2023)

- <https://www.ilfattoquotidiano.it/2020/07/28/mostra-del-cinema-di-veneziah-2020-la-sorpresa-di-otto-registe-donne-in-concorso-il-programma-i-film-e-le-star-sul-lido-che-non-ha-chiuso-per-covid/5882758/>
- <https://www.ilgiornale.it/news/spettacoli/nico-icona-donna-che-si-libera-passato-1440021.html>
- https://www.ilmattino.it/spettacoli/televisione/gomorrah-sceneggiata-1802510.html?refresh_ce
- https://www.ilmessaggero.it/donna/moltodonna/centro_sperimentale_cinematografia_marta_donzelli_presidente-5911299.html
- <https://www.iodonna.it/personaggi/2016/05/08/francesca-comencini-forti-ruvide-feroci-nei-nuovi-episodi-di-gomorrah-a-far-paura-sono-le-donne/>
- <https://www.iodonna.it/spettacoli/cinema/2017/12/23/cristina-comencini-il-segreto-del-successo-di-gomorrah-era-tutto-reale/>
- <https://www.iodonna.it/spettacoli/tv/2019/10/21/luna-nera-la-serie-fantasy-di-netflix-e-un-inno-alla-forza-delle-donne/>
- <https://www.irpps.cnr.it/dea-donne-e-audiovisivo/>
- https://www.key4biz.it/wp-content/uploads/2022/03/Mic_Dgca_Valutazione_impatto_2020_pubblicata_8.3.2022.pdf
- <https://www.mymovies.it/film/2009/cosmonauta/>
- <https://www.mymovies.it/film/2013/lascopertadellalba/>
- <https://www.mymovies.it/film/2014/scusateseesisto/>
- <https://www.mymovies.it/film/2017/nico1988/>
- <https://www.mymovies.it/persona/susanna-nicchiarelli/158471/>

- <https://www.napolitoday.it/cultura/francesca-comencini-gomorra-cinema-al-femminile.html>
- <https://www.repubblica.it/2009/10/sezioni/politica/berlusconi-donne/firme-12-ottobre/firme-12-ottobre.html>
- https://www.repubblica.it/cronaca/2023/01/14/news/susanna_nicchiarelli_amleta_metoo_chiara_iran_molestie-383510098/
- https://www.repubblica.it/spettacoli/cinema/2014/11/14/foto/cortellesi_imita_recita_balla_canta_e_adesso_anche_scrive_film_vulcanica_cortellesi-100553983/1/
- https://www.repubblica.it/spettacoli/cinema/2014/11/14/news/cortellesi_in_scusate_se_esisto_raccontiamo_l_oggi_tra_coppie_di_fatto_e_mondo_del_lavoro-100556945/
- https://www.repubblica.it/spettacoli/serie/2020/01/22/foto/streghe_attrici_e_registe_la_serie_luna_nera_nel_medioevo_tra_storia_e_fantasy-246407982/1/
- <https://www.screendaily.com/features/italian-director-susanna-nicchiarelli-on-her-religious-biopic-and-venice-competition-title-chiara/5174284.article?adredir=1>
- <https://www.screendaily.com/features/susanna-nicchiarelli-on-venice-orizzonti-opener-nico-1988-/5121794.article>
- <https://www.screendaily.com/news/how-italys-female-directors-are-trying-to-redress-the-industrys-gender-imbalance/5171900.article>
- <https://www.screendaily.com/news/italian-industry-rallies-around-venice-film-festival-after-gender-rows/5132427.article>
- <https://www.the-match-factory.com/about-us.html>
- <https://www.theapartment.it/>

- <https://www.umbria24.it/cultura/nico-1988-il-film-raccontato-nellintervista-a-susanna-nicchiarelli>
- <https://www.vanityfair.it/people/italia/14/06/21/paola-cortellesi-intervista-taormina-film-fest-foto>
- https://www.vanityfair.it/people/italia/14/11/12/paola-cortellesi-scusate-se-esisto-intervista-marito-figlia-foto?refresh_ce=
- <https://www.vanityfair.it/show/tv/2020/01/30/luna-nera-serie-tv-netflix-registe-francesca-comencini-susanna-nicchiarelli-paola-randi-intervista>
- <https://www.wildside.it/la-nostra-storia/>
- <https://www.wired.it/play/televisione/2019/07/16/luna-nera-immagini-serie-stregoneria/>
- <https://www.youtube.com/watch?v=38RBdHtWkWo>
- <https://www.youtube.com/watch?v=NgQ8Nw81I4g>
- https://www.youtube.com/watch?v=vEfoX_CjseQ&t=2801s
- <https://www.youtube.com/watch?v=wW6U33Q5rql&t=21s>
- <https://www.youtube.com/watch?v=zL30rjspw9U&t=126s>

ALTRI MATERIALI

- Dichiarazioni rilasciate da Susanna Nicchiarelli a Gabriele Niola in data 6/09/2022 (Fornito da Gabriele Niola)
- Dichiarazioni rilasciate da Susanna Nicchiarelli e Riccardo Tozzi a Gabriele Niola in data 07/09/2018 (Fornito da Gabriele Niola)
- Documento programmatico Lynn (Fornito da Giulia Louise Steigerwalt)
- Intervista a Giulia Louise Steigerwalt da noi effettuata in data 15/02/2023
- Pressbook Gomorra 2 (Fornito dall'ufficio stampa Sky Italia)
- Pressbook Gomorra 3 (Fornito dall'ufficio stampa Sky Italia)
- Pressbook Gomorra 4 (Fornito dall'ufficio stampa Sky Italia)