

**DIPARTIMENTO DELLE ARTI**

**CORSO DI LAUREA MAGISTRALE IN  
CINEMA, TELEVISIONE E PRODUZIONE MULTIMEDIALE**

**“ANCHE A LEI È VENUTA  
LA MANIA DELLE VIOLETTE”:  
DESIDERIO OMOSOCIALE FEMMINILE  
NEL CINEMA ITALIANO, 1940-1960**

**Tesi di laurea magistrale in Studi di genere nei media**

**Relatore**

**Prof. Claudio Bioni**

**Presentata da**

**Chiara Bardella**

**Correlatore**

**Prof. Tristan Venturi**

---

**Sessione marzo 2024**

**Anno Accademico 2022/2023**

## INDICE

Introduzione: “ <i>I think they should kiss</i> ”	1
Note sulla concezione di <i>queerness</i>	3
Note sulla specificità femminile e lesbica	6
Struttura dell’elaborato	7
Prima parte – Teorie per la rappresentazione cinematografica dell’omosocialità femminile	
I. Elementi dell’omosocialità e del lesbismo in letteratura	13
1.1. Spunti per l’omosocialità e il lesbismo tra storia e letteratura	13
1.2. Desiderio omosociale e triangolazione erotica	17
1.3. Esistenza lesbica e <i>Straight Mind</i>	19
1.4. Note sulla divergenza psicanalitica	22
1.5. Elementi della narrazione lesbica	24
1.6. Invisibilità lesbica	28
1.7. Rappresentazioni del desiderio	30
II. Omosocialità femminile e lesbismo nel cinema	34
2.1. Elementi del lesbismo nel cinema occidentale	38
2.2. Rappresentazione del lesbismo nel cinema italiano	50
2.3. Elementi dell’omosocialità femminile nel cinema occidentale	59
Seconda parte – Casi di studio filmici nel cinema italiano del ventennio 1940-1960	
III. Elementi della femminilità filmica italiana nel ventennio 1940-1960	69
3.1. Gli anni Quaranta	69
3.2. Gli anni Cinquanta	71
IV. Elementi per la teoria omosociale del cinema italiano	74
4.1. Il film collegiale	75
4.2. Il melodramma	78
4.3. La triangolazione nel <i>buddy film</i>	79
V. Casi di studio filmici	81
Bibliografia	94
Filmografia analisi	100

## Introduzione: “*I think they should kiss*”

“*To be able to sit in the dark, temporarily released from one’s own performative obligations, and be allowed to take unproblematic pleasure in the joys, sorrows and fantasies of the wider culture, is like going on queer holiday; an experience that partakes of the painful and poignant illusion of stepping out of the (cold, dark) margins and being included within society for a change*”<sup>1</sup>.

“*I was seventeen, an awkward, fierce, and angular young one, just come out three months earlier, and I knew, right down to my molecular structure, that the shimmering beauty with such a jawline up there on the screen was a dyke, just like me*”<sup>2</sup>.

Nella prima metà delle settanta recensioni presenti sulla pagina Letterboxd di *Nella città l’inferno* (R. Castellani, 1959)<sup>3</sup> ce ne sono almeno dieci che fanno riferimento alla *queerness* del rapporto che si svolge tra i personaggi di Magnani e Masina. Ordinate secondo la popolarità di *likes*, le prime due recensioni sono “these lesbians invented Orpheus and Eurydice” e “Anna Magnani and Giulietta Masina were either fucking or their characters were because there is literally no other way to explain anything that went down in this movie”, mentre altre fanno riferimento ai parallelismi con la popolare serie *Orange is the New Black* (Netflix, 2013-2019) oppure esprimono una sorta di delusione per il mancato esaudimento del desiderio queer, con commenti quali “not gay enough” o “I think they should kiss”. Se la piattaforma *grassroots*, considerata paradiso della cinefilia, offre come esperienza caratteristica di post-visione un confronto per l’utente con una platea globale che si divide, nel compito di recensire un film, tra chi offre seriose e dettagliate analisi e chi, in pieno *Gen Z humor*, commenta nella maniera più “memica” possibile, solo le recensioni di *Nella città l’inferno* mi hanno fatto tornare più volte a rileggerle e a riflettere sulle ragioni della loro esistenza. Infatti, mentre può colpire la sentita partecipazione internazionale nel commentare un film italiano degli anni Cinquanta di popolarità non troppo elevata, ancora più straordinaria è la frequenza con cui l’opinione dell’utenza di Letterboxd verte sul fatto che questo film, in qualche modo, è queer.

Questa, tra le altre, è una delle suggestioni che innescano la serie di interrogazioni, indagate approfonditamente nel corso di questa tesi sulla rappresentazione dei rapporti omosociali femminili nel cinema e, nello specifico, su quelli della filmografia italiana nel ventennio 1940-1960. Le interrogazioni partono principalmente da una questione di legittimità, già largamente esaminata dagli studi in campo anglofono citati nell’elaborato, delle recensioni così come delle analisi che, nell’ottica della teoria filmica queer, si susseguono nel corso del testo, concentrandosi in questo caso sul contesto italiano di riferimento. È infatti legittimo che un film, la cui trama parte da un pretesto pienamente eterosessuale (il personaggio di Masina, Lina, finisce in carcere perché difende erroneamente il suo fidanzato) e che ritorna più volte all’espressione di un desiderio etero da parte delle detenute, venga letto, al contrario, come queer? È legittima una considerazione queer, con tutte le possibili implicazioni sociopolitiche del presente, di un testo nato in un’industria cinematografica posizionata in un tempo e luogo specifici, storicamente considerati non *queer friendly*? È legittimo il fatto che una rilettura di tale testo, scarsamente indagato al di fuori degli studi sulla rappresentazione del genere femminile e comunque in un’ottica eteronormata, ponga le sue basi sulle suggestioni raccolte da un’utenza pienamente dal basso, come può essere quella di Letterboxd, nei confronti di una

<sup>1</sup> T. Wilton, *Immortal, Invisible: Lesbians and the Moving Image*, New York, Routledge, 1995, p. 127.

<sup>2</sup> Adams in A. Doty, *Making Things Perfectly Queer*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993, p. 20.

<sup>3</sup> [boxd.it/2Trk](https://letterboxd.it/2Trk) (ultimo accesso 15 febbraio 2024).

rappresentazione di personaggi che mai, esplicitamente, si riferiscono a un desiderio queer? Qual è la legittimità di queste suggestioni, nel momento in cui possono anche sorgere da individualità che non si indentificano come queer, e che vengono proiettate su personaggi, attrici, e in generale una produzione il cui orientamento sessuale e di genere è solo ipotizzabile? Possono spettatrici e spettatori riappropriare *Nella città l'inferno*, a distanza di sessant'anni e partendo da qualsiasi posizione nel mondo, di un significato queer contemporaneo?

La ricerca, costruendosi gradualmente sugli studi a partire dai principali sviluppi teorici culturali in campo letterario, storico e cinematografico<sup>4</sup>, comprende l'analisi di una letteratura accademica selezionata dagli studi di genere occidentali, in particolare in ambito anglofono e italiano. Partendo dalle formulazioni teoriche femministe, passa attraverso le specificità della teoria lesbica e si conclude negli sviluppi dei temi di ricerca queer, raccogliendo gli spunti critici più utili di ciascuna intersezione teorica per dotarsi di un panorama strumentale utile a trattare l'oggetto di ricerca tramite la relazione di vari punti di vista. La rappresentazione dell'omosocialità femminile nel cinema come oggetto d'analisi richiede infatti una teoria additiva, che tenga conto, in un contesto storico-culturale preciso, per il femminile, del binarismo di genere e quindi degli studi specifici in campo femminista, e per l'omoerotismo, della considerazione sociale di un orientamento romantico e sessuale non normativo, perciò rivolgendosi alle formulazioni in campo lesbico. Infine, l'analisi intende sintetizzarsi in una restituzione in chiave queer, per dare spazio a possibili sfumature esterne alla concezione binaria del genere, e conseguentemente alla mononormatività (eterosessuale o omosessuale) e alla concezione sessuocentrica dei rapporti, quindi validando anche ciò che riguarda l'erotismo, l'affettività e il romanticismo. Nel corso del testo saranno numerosi i passaggi terminologici dal concetto di omosocialità a quelli di omofilia, omoerotismo, omoromanticismo fino all'omosessualità e al lesbismo, quest'ultimo applicato in senso strettamente politico<sup>5</sup>. Come punto di partenza di riflessione la ricerca assume il concetto di desiderio omosociale, in quanto il più adattabile alla restituzione sopra esplicita, tuttavia considerandone gli sviluppi successivi alla formulazione originaria di Sedgwick e accogliendo di volta in volta sfumature e applicazioni delle declinazioni terminologiche del prefisso "omo-" per formulare una teoria il quanto più sfaccettata possibile, e svolgendo all'occorrenza le critiche terminologico-concettuali degli studi in considerazione, anche valutando la distanza temporale che divide alcuni di essi<sup>6</sup>. Il riferimento al desiderio femminile si rivolge all'energia, in particolare libidica, che può caratterizzare determinati comportamenti e motivazioni nelle relazioni tra donne e all'intento di opporsi alla soppressione etero e mononormativa di tali relazioni<sup>7</sup>. Il

---

<sup>4</sup> Per un approfondimento sui primi sviluppi della teoria filmica femminista italiana, cfr. G. Bruno, M. Nadotti, (a cura di), *Off Screen: Women and Film in Italy*, New York, Routledge, 1988 e G. Bruno, *The Image (and the) Movement: An Overview of Italian Feminist Research*, in "Camera Obscura", 7:2-3, Durham, Duke University Press, 1989.

<sup>5</sup> Per una guida italiana al cinema lesbico, cfr. Centro Femminista Separatista, *Guida al cinema lesbico*, Roma, CLI, 1992.

<sup>6</sup> Marcus conclude *Between Women* considerando che "the vastly more explicit discourse of sex in contemporary media makes it clear that lesbianism and heterosexuality are no longer adequate concepts for describing women's sexual practices and fantasies". S. Marcus, *Between Women: Friendship, Desire, and Marriage in Victorian England*, Princeton, Princeton University Press, 2007, p. 262.

<sup>7</sup> Zimmerman risponde alla concezione di una "innately lesbian perspective or aesthetic" sostenendo che questa permette alla critica di separare il lesbismo dal contenuto biografico, che è sviluppo essenziale nella teoria critica lesbica: "literary interpretation will, of course, be supported by historical and biographical evidence [...]. If a text lends itself to a lesbian reading, then no amount of biographic 'proof' ought to be necessary to establish it as a lesbian text". B. Zimmerman, *What Has Never Been: An Overview of Lesbian Feminist Literary Criticism*, in E. Showalter (a cura di), *The New Feminist Criticism*, New York, Pantheon Books, 1985, p. 206.

perseguimento di una relazione femminile, da parte di una donna, è spesso letto come contestuale rifiuto di una concezione patriarcale dei rapporti e delle annesse istituzioni economiche e sociali, quali il matrimonio e la famiglia<sup>8</sup>; tuttavia, come si vede in seguito, la ricerca di relazioni femminili e l'adempimento di tali istituzioni possono comunque coesistere.

### Note sulla concezione di *queerness*

Il concetto di “queer” viene qui utilizzato, come da Alexander Doty, per descrivere “the non-straight work, positions, pleasures, and readings of people who either don’t share the same ‘sexual orientation’ as that articulated in the texts they are producing or responding to [...], or who don’t define themselves as lesbian, gay, bisexual (or straight, for that matter)”<sup>9</sup>. L’intento è quello di focalizzare l’attenzione sul fatto che testi filmici eterocentrici possono contenere elementi queer così come persone che si identificano come eterosessuali possono fare esperienza di momenti di visione queer, ed essere incoraggiate a esaminare ed esprimere tali momenti *as queer* senza ricorrere a spiegazioni di politica culturale eterosessuale oppure di politica gay o lesbica<sup>10</sup>. Infatti, la teoria queer si presenta sia come politica che come culturale: politica perché vuole esporre e problematizzare la relazione riduttiva della sessualità a definizioni relative al genere, e culturale perché tutto ciò che diviene oggetto di studio nella declinazione della materia riguarda i modi in cui i testi della cultura – “books, films, television, magazines, etc” – condizionano la comprensione della sessualità<sup>11</sup>. In tal senso, la teoria queer sposta l’attenzione dalla performatività culturale dell’eterosessualità e la riposiziona su elementi di *queerness* precedentemente considerati di competenza strettamente etero<sup>12</sup>. Se la concezione di *queerness* ha senso distaccata dal binarismo di genere, l’articolazione della sua teoria come totalmente ignara delle dinamiche di genere nel femminismo, nella teoria eterosessuale o omosessuale, resta difficile nel linguaggio e nella cultura che considera sia il genere che la sua differenza come cruciali nelle pratiche discorsive. Lavorando con una nozione di *queerness* che include comunque posizioni specifiche del lesbismo, qui come per Doty, gli usi e le definizioni di genere rimangono importanti per esaminare i modi in cui il concetto di “queer” ha influenza sulla produzione e ricezione della cultura di massa. Il film in quanto

---

<sup>8</sup> Esempari per delucidare questa concezione sono alcune considerazioni di Smith, che in un’analisi letteraria di critica femminista nera, sottolinea come, in senso lesbico, per le autrici, quando “a sentence refuses to do what is supposed to do, if there are strong images of women and if there is a refusal to be linear, the result is innately lesbian literature”. L’autrice riscontra delle coincidenze tra questa definizione e i lavori di scrittrici nere da lei considerati, non tanto perché esiste una relazione amorosa tra donne ma perché queste sono figure centrali, rappresentate positivamente e hanno relazioni significative l’una con l’altra. Riprendendo lo studio di Bethel di *Sula* (T. Morrison, 1973), Smith riporta il passaggio in cui si sottolinea non tanto una natura apertamente lesbica della relazione quanto una certa sensualità nell’interazione tra le protagoniste, le quali, mentre scoprono insieme gli uomini e nonostante tale seduzione sia parte importante della loro esplorazione sessuale, fanno esperienza di una sensualità altrettanto importante in compagnia l’una dell’altra. B. Smith, *Toward a Black Feminist Criticism*, in A. Mitchell (a cura di), *Within the Circle*, Durham, Duke University Press, 1977, pp. 417-419.

<sup>9</sup> Doty, 1993, p. xviii.

<sup>10</sup> “This cultural ‘queer space’ recognizes the possibility that various and fluctuating queer positions might be occupied whenever anyone produces or responds to culture. In this sense, the use of the term “queer” [...] often operates within the nonqueer, as the nonqueer does within the queer (whether in reception, texts, or producers)”. Ivi, p. 3.

<sup>11</sup> P. Burston, C. Richardson, (a cura di), *A Queer Romance: Lesbians, Gay Men and Popular Culture*, New York, Routledge, 1995, p. 1.

<sup>12</sup> Per un approfondimento degli studi recenti sui media italiani in ottica queer, cfr. S. Anatrone, J. Heim (a cura di), *Queering Italian Media*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2020.

prodotto culturale porta una polisemia intrinseca contingente, i cui significati, non fissati nella celluloidale, sono al “meniscus between film as product (located within the social and economic relations of production) and viewer as consumer (similarly located within specific social and economic relations of consumption)”. Nella spettatorialità cinematografica, la sospensione della presentazione del sé – come correttamente genderizzata, anche nel desiderio sessuale – forma il piacere estratto dalla visione di differenti soggettività variamente oppresse o privilegiate, “as they may be by the relentless policing of dress, gesture and behaviour”<sup>13</sup>.

Nel descrivere il *queer cinema* come parte di un più ampio progetto degli studi filmici queer, oltre il cinema lesbico e gay, Barbara Mennel lo identifica come archeologia di un'estetica cinematografica alternativa che viene organizzata intorno a desideri non-normativi: queer supera la nozione di omosessualità, femminile e maschile, siccome per alcuni “‘gay’ and ‘lesbian’ are descriptive terms that capture socially lived experience, while for others they constitute the political programme of declaring one’s gay or lesbian identity”. Il nominare e incorporare pubblicamente un desiderio queer trascende l’obbligo eterosessuale e legittima la diversificazione delle relazioni sessuali, erotiche e affettive e dell’incorporazione di genere. Come per l’autrice, la ricerca queer che segue attiva un intervento produttore nella storia cinematografica della rappresentazione visiva del desiderio *same-sex*: se il termine “queer” incapsula sessualità “perverse” senza bloccarle in identità specifiche, può esporre diverse configurazioni rappresentative del desiderio non-normativo, anche in film che non includono raffigurazioni esplicite dell’omosessualità; il desiderio non-normativo sovverte le convenzioni filmiche di identità coerenti nell’eterosessualità *gender-normative*, problematizzando la possibilità della rappresentazione mimetica nel cinema<sup>14</sup>. Se il rito collettivo della visione in sala offre alla soggettività queer “la possibilità di condividere e mettere in pratica modalità alternative di spettatorialità e cinefilia”, in questa ottica la *queerness* è pensata come elemento perturbativo, capace di destabilizzare la referenzialità del significante e permettendo all’iscrizione della sessualità, nel testo, di manifestarsi in modo eccedente al sesso. L’assunzione di un paradigma queer, qui come esplicito nell’introduzione de *Lo schermo obliquo*, permette di allargare lo spettro di ricerca individuando “tracce di esperienze e soggettività ‘devianti’”, nel decifrare immagini apparentemente convenzionali ed eteronormative. L’intento è quello di rinvenire nella produzione filmica di differenti contesti storici “allusioni a forme e articolazioni della sessualità e dell’affettività”, rimaste a livello non-esplicito del rappresentabile e dunque, “destinate a non lasciare alcuna traccia negli archivi”. La legittimità dell’utilizzo della categoria di *queerness* in contesti in cui non è intesa nei termini culturali militanti di fine Novecento, e in cui il *closet* è rifugio delle identità lesbiche e gay in un sistema eteronormato<sup>15</sup>, è data dalla provocazione di un “approccio omostorico” che intende curvare la temporalità, deviando una storicità lineare ed evolucionista, e accogliere l’asincronicità del desiderio e la sua forza affettiva e interrogativa nel presente<sup>16</sup>.

Altro approccio utilizzato dal dibattito contemporaneo sulla storia filmica femminista è quello dell’*archival turn*, che si concentra sull’archivio come “theoretical gendered and

---

<sup>13</sup> T. Wilton, *Immortal, Invisible: Lesbians and the Moving Image*, New York, Routledge, 1995, pp. 115-116.

<sup>14</sup> B. Mennel, *Queer Cinema: Schoolgirls, Vampires, and Gay Cowboys*, New York, Wallflower Press, 2012, pp. 1-4.

<sup>15</sup> Per un approfondimento in tal senso del lesbismo in Italia nella prima metà del Novecento, cfr. N. Milletti, L. Passerini, *Fuori della norma: storie lesbiche nell’Italia della prima metà del Novecento*, Torino, Rosenberg & Sellier, 2007.

<sup>16</sup> M. Dall’Asta, D. Missero, M. Veronesi, *Lo schermo obliquo: tracce queer nella storia del cinema italiano*, in M. Dall’Asta, D. Missero, M. Veronesi (a cura di), *Immagine: Note di Storia del Cinema*, n. 22, Bologna, Persiani Editore, 2020, pp. 10-15.

methodological tool that produces new narratives and provides a multifaceted and layered portrayal of women's participation in cinema history". Per ricostruire una cultura filmica femminista, Dalila Missero evidenzia la necessità di raccogliere e analizzare tracce e frammenti del passato, riconoscendo i vincoli materiali, la precarietà e l'effimerità della storia femminile come opportunità di modificare l'assolutezza di un resoconto storico totalizzante<sup>17</sup>. Contemporaneamente, in *Queer Italian Studies* viene delineato un approccio che valica l'assunto semplicistico del "gap [that needs] to be filled" evidenziando che la comprensione dei testi del passato rimane incompleta, in maniera problematica, se privata dello studio approfondito di tali testi, solitamente relegati alla costruzione narrativa che privilegia discorsi normativi: le "tracce queer" devono essere portate alla luce considerandone gli elementi come parti rilevanti "of the everexpanding jigsaw of knowledge about the construction and policing of identities and modes of embodiment". Anche l'approccio a un testo canonico con una prospettiva queer può portare "relief moments of queerness", sfuggiti alle scorse generazioni della critica e che ora richiedono delle riletture. Un'analisi dei media italiani in senso queer crea un quadro comprensivo che permette di pensare in modo differente tali media, con nuove relazioni e connessioni, fornendo nuovi approfondimenti "that the knowledge-formation structures of traditional Italian media scholarship do not consider – or worse, reject"<sup>18</sup>.

Altra specificità della concezione queer è un approccio che tenta di prendere le distanze dalla considerazione strettamente psicanalitica che ha caratterizzato i principi di parte della teoria femminista e ha influenzato alcuni elementi della teorizzazione lesbica. Nell'introduzione a *Out Takes*, Ellis Hanson evidenzia il ritrovamento di una lunga storia cinematografica, senza necessariamente considerare un film "buono" perché conferma una politica queer, che si rivolge alla *queerness* in modo da "challenge [the] mind, delight [the] eye, and complicate [the] understanding of sexuality", riscoprendo "seductively dangerous figures, vivid characterization, inspired performances" e in generale, complesse narrazioni del desiderio e intensità erotiche scarsamente considerate<sup>19</sup>. L'autrice considera la teoria filmica come, ai tempi, ancora largamente legata alla teoria psicanalitica, e la critica come processo talvolta meccanico nell'esposizione di "traces of Oedipal conflict in a work of art": pur non considerando tale teoria errata o controproducente, viene sottolineato come l'affidamento analitico alla sola psicanalisi, nel discutere il desiderio e la soggettività, abbia "sharpened our

---

<sup>17</sup> In tal senso, l'autrice riporta l'esempio dell'attrice Giovanna Pala, la cui vita politica e da attivista post-industria cinematografica pone una prospettiva sull'esperienza lesbica che apre opportunità di riscrittura di un passato che sarebbe altrimenti dato per scontato, in termini eterosessuali, nella storia del cinema italiano: "this means that in our consideration of the regimes of in/visibility of lesbian and queer existence in cinema, we must consider the interplay and interdependence between the levels of representation and those of historical and political subjectivisation that make it possible, today, to recuperate these experiences". D. Missero, *Women, Feminism and Italian Cinema*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2022, pp. 3-5 e 55.

<sup>18</sup> "Queer theories, in creating different approaches to media analysis, need not create the same fear, or perhaps we must understand this fear for what it is: namely, fear about the tenuousness or vulnerability of our current methods of analysis. Once again, we are talking about power and its relationship to threat and precarity. Deemed as a threat to the established power structures, these methods are in turn threatened and invalidated. [...] Queer theories and queer study embrace change, as they point to the fissures in established categorical understandings, which is precisely what Charlotte Ross notes above when she asks that we *queerly* reconsider the historical and literary documents of the past. And if we, as scholars and pedagogues, truly care about practices of knowledge-making, we should embrace the potentiality of these new pathways". J. Heim, C. Ross, S. Smythe, *Queer Italian Studies: Critical Reflections from the Field*, in "Italian Studies", n. 74:4, London, Routledge, 2019, pp. 400 e 404-405.

<sup>19</sup> E. Hanson, *Introduction: Out Takes*, in E. Hanson (a cura di), *Out Takes: Essays on Queer Theory and Film*, Durham, Duke University Press, 1999, p. 11.

understanding and impoverished it at the same time”. Nel quadro teorico della strutturazione filmica del desiderio, costituito da traumi edipici e inconsci freudiani, Hanson invita a ricercare nei *blind spots* – storici, politici, psicologici ed estetici – le fondamenta dell’eterocentrismo che concettualizza tale quadro, problematizzando l’illusione d’interiorità che la psicanalisi porta e indagando i fenomeni privatizzati e individualizzati, in realtà radicalmente sociali e politici<sup>20</sup>.

### Note sulla specificità femminile e lesbica

La teoria filmica femminista si è occupata principalmente, secondo Veronica Pravadelli, di cinema sperimentale delle donne e di cinema classico hollywoodiano per l’impianto strutturale stesso di cui la teoria si compone: “in virtù del principio secondo cui un elemento del sistema ha senso e valore per differenza e in opposizione rispetto a un altro, considera il cinema classico e la *feminist avant-garde* i due poli opposti del ‘sistema cinema’ e delle sue modalità di rappresentare il soggetto femminile”<sup>21</sup>. Per la prima teoria femminista, la norma istituzionalizzata hollywoodiana attiva una fruizione del testo classico fondata sul piacere di guardare, per il processo inconscio dell’identificazione. Se nella narrazione classica l’identificazione e il piacere possono assumere molteplici configurazioni, sia storicamente che internamente al testo, risultano di particolare interesse quelle opere in grado di promuovere “un’identificazione mobile, mutevole, non fissa e rigida”, in cui la spettatorialità femminile può muoversi tra le posizioni d’identificazione e desiderio. L’identificazione, mobile e plurale per la rete di relazioni tra i soggetti filmici, può attivare posizioni conflittuali occupate da spettatrici e spettatori diversi, che giungono di fronte al film con “desideri, immaginari e identità già formate e specifiche, che verranno messe in gioco in modo diverso dal film”<sup>22</sup>. In particolare, l’autrice ritrova il fulcro del *women’s cinema* nel desiderio, nella sessualità e nelle dinamiche dell’identità non tradizionali, non solo nel cinema d’avanguardia femminista ma anche nelle forme narrative più tradizionali. Come si domanda l’autrice, se la forma culturale del cinema ha usato il processo identificatorio per formare una soggettività, bisogna comprendere che tipo di soggettività femminile ha formato e, soprattutto, in che modo tale identificazione si può modificare alla luce di uno sguardo e di un desiderio contemporanei, esterni alla stretta concezione psicanalitica e inseriti nel concepimento analitico della teoria queer. Ad esempio, tornando alla specificità della critica cinematografica italiana sulla femminilità, Danielle Hipkins si domanda se la chiave di tali teorie sia, allora, la sessualità maschile, la nozione di complementarità eterosessuale e la teoria che considera unicamente le immagini *per* le donne: “there is in fact an uncomfortable degree of overlap between the most basic ‘images of women’ criticism and a kind of descriptive criticism that merely celebrates a bevy of female beauties,

---

<sup>20</sup> “Can psychoanalysis be a critical apparatus for interpreting films when it is already a self-conscious narrative gimmick for making them? How do films self-consciously provide their own visual and narrative rhetoric of spectatorship? How do the narrative and visual patterns of a film resist interpretation and identification, Oedipal or otherwise?”. Ivi, p. 15.

<sup>21</sup> V. Pravadelli, *Le donne del cinema: dive, registe, spettatrici*, Roma, GLF editori Laterza, 2014, pp. 23-24.

<sup>22</sup> “L’identificazione con la propria sottomissione è dunque solo una delle possibilità: a mio avviso si tratta di una dinamica non marginale, ma neppure dominante, nel cinema hollywoodiano. Bisogna partire dal presupposto, come abbiamo ampiamente sottolineato, che la convergenza “ontologica” tra cinema, modernità e soggettività femminile porta con sé una implicita tendenza a promuovere un certo grado di forza, se non di autonomia, della donna”. Ivi, pp. 29-31.

repeatedly fetishizing female stars without analyzing the complex gendered construction that constitutes a star”<sup>23</sup>.

Martha Vicinus sottolinea il fatto che “anyone who studies women in the past knows that, however fragmentary the evidence, women have always loved women”. Le donne innamorate di altre donne, secondo l’autrice, non hanno inventato un nuovo linguaggio amoroso, ma hanno adattato ai loro scopi i tropi esistenti dell’amore eterosessuale: anche senza l’utilizzo diretto del termine *lesbian*, sono state pioniere nella creazione di immagini, storie e comunità lesbiche, trasformando i testi a loro disposizione in narrazioni in grado di riflettere la loro esperienza amorosa, di desiderio e delusione<sup>24</sup>. Infatti, la moderna concezione del lesbismo e il cinema sono apparsi in Occidente nel medesimo momento storico e, come sostenuto da Andrea Weiss, hanno mantenuto una relazione speciale: il cinema ha giocato un ruolo fondamentale nell’indirizzare il desiderio e la comunità lesbica, così come il lesbismo ha avuto impatto sulla rappresentazione filmica del femminile, sulla repressione e appropriazione del desiderio e sull’ossessione cinematografica nei confronti del romanticismo eterosessuale<sup>25</sup>. In tal senso, la ricerca di immagini unicamente positive<sup>26</sup> nella rappresentazione del desiderio femminile porrebbe l’onere di leggere in ottica queer il cinema solamente secondo la produzione piuttosto che la ricezione delle immagini, rendendo la rappresentazione una specie di “unmediated event that shows either truth and reality or else skewed versions of them”. Lo stereotipo, in un’ottica ad esempio lesbica, oltre alla sua funzione peggiorativa di rappresentazione in un immaginario porta alla luce la presenza di un “true type”, che esiste realmente in una sottocultura, ed è perciò importante giudicare il lavoro performativo dello stereotipo nel contesto visivo di riferimento: spesso, infatti, è possibile riscontrare che “the butch or the queen exceeds the limits of representation imposed by the law of the stereotype and disrupts the dominant systems of representation that depend on negative queer images”<sup>27</sup>. Come espresso da Judith Roof, e declinato sulla rappresentazione cinematografica del lesbismo, si può perciò riscontrare che “as a point of failure, lesbian sexuality is the phenomenon that evades the rules; as a point of return, it is the example that proves the rule and reveals the premises upon which the rules depend”<sup>28</sup>.

### Struttura dell’elaborato

L’elaborato si divide in due parti: la prima, con il primo e secondo capitolo, colleziona le principali teorie utili alla lettura dell’omosocialità femminile in campo cinematografico, mentre la seconda parte, con il terzo, quarto e quinto capitolo, approfondisce il contesto del periodo filmico italiano di riferimento, infine proponendo i casi di studio. Nel primo capitolo vengono approfonditi alcuni spunti delle formulazioni in campo critico letterario della teoria femminista e lesbica, riguardanti le relazioni tra donne nei periodi precedenti alla patologizzazione del

---

<sup>23</sup> D. Hipkins, *Why Italian Film Studies Needs a Second Take on Gender*, in “Italian Studies”, 63:2, Milton Park, Routledge, 2008, p. 215.

<sup>24</sup> M. Vicinus, *Intimate Friends: Women Who Loved Women, 1778-1928*, Chicago, The University of Chicago Press, 2004, pp. 230-232.

<sup>25</sup> A. Weiss, *Vampires & Violets: Lesbians in the Cinema*, Londra, Jonathan Cape, 1992, p. 7.

<sup>26</sup> “Queer stereotypes are supposed to render visible what has been represented as invisible. The damage they do lies [...] in the way they render ‘gay’ or ‘lesbian’ as coherent terms. The opposite of the stereotype has long been thought of as ‘the positive image’, and yet it may well be that positive images also deal in stereotypes and with far more disastrous effects”. J. Halberstam, *Female Masculinity*, Durham, Duke University Press, 1998, p. 184.

<sup>27</sup> Ivi, pp. 179-180.

<sup>28</sup> J. Roof, *A Lure of Knowledge: Lesbian Sexuality and Theory*, New York, Columbia University Press, 1991, p. 5.

lesbismo e svalutazione del femminismo nel primo Novecento in Occidente, in particolare rivolgendosi alle nozioni storiche e letterarie delle amicizie romantiche femminili anche all'interno di dinamiche matrimoniali eterosessuali. Questo inquadramento permette di acquisire strumenti di lettura nelle strutture, nei temi e nelle delineazioni di personaggi utili all'analisi in campo cinematografico dei rapporti tra donne, così come declinati nel corso dell'elaborato, per la forte presenza di strutture tematiche sviluppate sul discorso matrimoniale e sull'incidenza del legame femminile su tale discorso, talvolta in grado di sovvertirne la trama o le sottotrame. Lillian Faderman<sup>29</sup> studia la presenza dell'amicizia romantica nel periodo pre-novecentesco come centrale e nobilitato nella vita femminile, così come talvolta considerata elemento d'indipendenza, e quindi minaccia, verso il mantenimento di strutture sociali eterotradizionali. Sharon Marcus<sup>30</sup>, studiando la stessa tematica, sottolinea tramite un'ottica queer l'importanza dell'elemento erotico ma non indispensabilmente sessuale, o binario, dei rapporti tra donne, delineandolo anche all'interno, e non necessariamente in opposizione, delle relazioni matrimoniali eterosessuali. Con un breve approfondimento del concetto di desiderio omosociale maschile delineato da Eve K. Sedgwick<sup>31</sup>, come forza affettiva e sociale di genere la cui proprietà sessuale è storicamente mutevole, e che si inserisce in ambito letterario in uno schema di triangolazione delle relazioni romantiche ed erotiche, viene delineato il principale strumento di lettura, poi rapportato nel corso dell'elaborato alle differenti declinazioni teoriche sul tema, che caratterizza infine l'analisi dei testi filmici italiani dell'ultimo capitolo. Il concetto di Sedgwick<sup>32</sup> è utilizzato seguendone lo sviluppo, principalmente approfondito da Terry Castle<sup>33</sup>, che considera la specificità del desiderio femminile – sorvolata nella formulazione originaria – come struttura omosociale che esiste, nella sua forma più radicale del lesbismo, in opposizione alle dinamiche etero-patriarcali della trama letteraria, spesso però in una forma potenziale e “fantasmatica”<sup>34</sup>. Tale invisibilità si lega ai concetti delineati nella critica lesbica, in particolare da Adrienne Rich<sup>35</sup> e Monique Wittig<sup>36</sup>, che descrivono la *compulsory heterosexuality* e la *straight mind* – quest'ultima caratterizzante, secondo Wittig, per il paradigma psicanalitico,

---

<sup>29</sup> L. Faderman, *Surpassing the Love of Men*, New York, Quill William Morrow, 1981.

<sup>30</sup> S. Marcus, *Between Women: Friendship, Desire, and Marriage in Victorian England*, Princeton, Princeton University Press, 2007.

<sup>31</sup> E. K. Sedgwick, *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*, New York, Columbia University Press, 1985.

<sup>32</sup> Per studi precedenti a quello di Sedgwick sui rapporti omosociali tra donne, cfr. T. Castle, *Reviewed Work: Women's Friendship in Literature by Janet Todd*, in “Eighteenth-Century Studies”, 16:1, 1982 e J. Todd, *Women's Friendship in Literature*, New York, Columbia University Press, 1980. L'autrice categorizza le amicizie in letteratura secondo cinque declinazioni al servizio dell'omosocialità: sentimentale, erotica, manipolativa, politica e sociale. L'amicizia sentimentale fornisce un supporto emotivo nel mondo patriarcale, contrariamente alla relazione romantica eterosessuale. Nell'amicizia erotica si riscontra dell'amore fisico e in quella politica vi è un'azione collettiva come protesta contro il sistema sociale, le istituzioni e le convenzioni, opposta a quella sociale il cui scopo è principalmente un'integrazione sicura nel sistema eterosessuale.

<sup>33</sup> T. Castle, *The Apparitional Lesbian: Female Homosexuality and Modern Culture*, New York, Columbia University Press, 1993.

<sup>34</sup> Per approfondimenti che seguono le teorie di Castle, cfr. N. Müftüoğlu, M. Z. Çıraklı, *Female Homosocial Desire in The Governess, or Little Female Academy (1749)*, in “Journal of Narrative and Language Studies”, 7:12, 2019; K. Binhammer, *Female Homosociality and the Exchange of Men: Mary Robinson's Walsingham*, in “Women's Studies”, 35:3, Milton Park, Routledge, 2006.

<sup>35</sup> A. Rich, *Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence*, in “Signs”, 5:4, Chicago, The University of Chicago Press, 1980.

<sup>36</sup> M. Wittig, *The Straight Mind and Other Essays*, Boston, Beacon Press, 1992.

criticato in tal senso nell'applicazione letteraria anche da Faderman, Elaine Marks<sup>37</sup> e Carroll Smith-Rosenberg<sup>38</sup> per le pretese di universalità – come attitudini sociali eterosessiste e limitanti nei confronti di un riconoscimento dell'erotismo *women-identified*, specifico del *continuum* lesbico, che vede la sessualità come parte di più ampie modalità del rapportarsi femminile. Dopo un inquadramento storico e concettuale degli spunti teorici sul rapporto tra donne, il capitolo approfondisce brevemente alcune formulazioni in campo letterario della specificità della narrazione lesbica, intesa da Marilyn R. Farwell<sup>39</sup> come interruzione degli elementi narrativi strutturali dell'etero-patriarcato, da Rachel B. DuPlessis<sup>40</sup> come strategia narrativa che interrompe l'ideologia etero-romantica, e da Marcus come compresenza indispensabile, tramite la trama di *female amity*, nel discorso eterosessuale. Viene inoltre ripresa la declinazione narrativa dell'invisibilità lesbica – in linea con la critica posta da Marilyn Frye<sup>41</sup> alla concezione del lesbismo come impossibilità logica e come posizionamento del femminile in un *metaphysical place* – per cui, secondo Castle, il lesbismo presenta una componente immaginativa, palpabile ma sfuggente, e di difficile riconoscimento nel modo in cui viene reso *apparitionalized*, e secondo Renée C. Hoogland<sup>42</sup>, la figura lesbica risulta paradossale e sovversiva nel quadro narrativo etero-patriarcale. Il capitolo si conclude fornendo degli spunti letterari sulle rappresentazioni del desiderio femminile, in spazi di fioritura prediletti e ritrovabili anche nelle restituzioni cinematografiche, quali i momenti pre- e post-matrimoniali, in cui la lontananza dalle istituzioni sociali della famiglia e del matrimonio permettono una maggiore apertura del desiderio omosociale, come evidenziati da Castle e Hoogland, e quindi in particolare nei contesti di comunità femminile come quello scolastico e adolescenziale, oppure nelle figurazioni di mostruosità, spesso vampiresca, o di sessualità anomala della caratterizzazione *butch-femme*, come posto da Faderman, Farwell e Maya De Leo<sup>43</sup>.

Il secondo capitolo si concentra sui modi di rappresentazione del lesbismo e dell'omosocialità femminile nel cinema occidentale, prestando particolare attenzione al canone hollywoodiano, nel periodo storico che va dall'inizio degli anni Quaranta alla fine degli anni Settanta, come limite simbolico in cui cresce una nuova concezione del lesbismo di tipo comunitario, politico e sociale, con il conseguente inizio di rappresentazioni filmiche svincolate dalle precedenti restituzioni eteronormate di omosessualità, omofilia ed erotismo femminile. L'inquadramento in tale periodo di riferimento delle principali rappresentazioni del lesbismo nell'industria mainstream permette di comprendere i modi di restituzione e ricezione dei rapporti femminili esterni alla predominanza della trama eterosessista, cogliendo le variazioni tra elementi di invisibilità e stereotipizzazione, e comprendendo i modi in cui la spettatorialità queer ha utilizzato tali elementi per identificarsi, proiettarsi e affermarsi in un desiderio omofilo, sia con la presenza di una sessualità esplicita, sia in assenza di questa. Se dall'imposizione del codice Hays nel 1934 l'omosessualità femminile viene mascherata da un immaginario composto di

---

<sup>37</sup> E. Marks, *Lesbian Intertextuality*, in G. Stambolian, E. Marks, *Homosexualities and French Literature: Cultural Contexts, Critical Texts*, Ithaca N.Y., Cornell University Press, 1979.

<sup>38</sup> C. Smith-Rosenberg, *The Female World of Love and Ritual: Relations between Women in Nineteenth-Century America*, in "Signs", 1:1, Chicago, The University of Chicago Press, 1975.

<sup>39</sup> M. R. Farwell, *Heterosexual Plots and Lesbian Narratives*, New York, NYU Press, 1996.

<sup>40</sup> R. B. DuPlessis, *Writing Beyond the Ending: Narrative Strategies of Twentieth-Century Women Writers*, Bloomington, Indiana University Press, 1985.

<sup>41</sup> M. Frye, *The Politics of Reality: Essays in Feminist Theory*, Toronto, Crossing Press, 1983.

<sup>42</sup> R. C. Hoogland, *Lesbian Configurations*, Cambridge, Polity Press, 1997.

<sup>43</sup> M. De Leo, "Mi morse le labbra, bevette il mio respiro": *Vampirism and Literary Lesbianism in Liberal Italy*, in E. Bianco, A. Virga (a cura di), *Homosexuality in Italian Literature, Society, and Culture, 1789-1919*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2017.

situazioni specifiche – ad esempio, gli ambienti femminili, riportati da Richard Dyer<sup>44</sup>, B. Ruby Rich<sup>45</sup> e Shameem Kabir<sup>46</sup> e poi approfonditi nell’analisi del cinema omosociale italiano –, linee di dialogo e caratterizzazioni *mannish* dei personaggi, spesso non conformi alla docilità degli ideali di genere femminili e matrimoniali, il personaggio lesbico assume con il tempo connotati sempre più alieni, patologici e immorali, come evidenziato da Vito Russo<sup>47</sup>, per la marcata indipendenza dal personaggio maschile, fino a divenire modello antagonista nella trama eterosessuale e assumendo caratteri di mostruosità la cui manifestazione maggiore si trova nel genere horror del vampirismo, approfondito, tra altri, da Weiss<sup>48</sup>, Harry M. Benshoff e Sean Griffin<sup>49</sup>. Mentre il capitolo approfondisce le relazioni femminili principalmente guardando alla rappresentazione e possibile ricezione delle loro immagini filmiche, basandosi anche sugli elementi storico-letterari del capitolo precedente, un accenno al caso produttivo di Dorothy Arzner risulta di particolare importanza per la specifica esperienza della regista in un contesto hollywoodiano ancora fortemente codificato, approfondito dagli studi di Alexander Doty<sup>50</sup>, Judith Mayne<sup>51</sup> ed Eric Savoy<sup>52</sup>. Le rappresentazioni dell’omofilia femminile, stereotipate frequentemente nella coppia *butch-femme* – studiata da Sue-Ellen Case<sup>53</sup> e da Teresa De Lauretis<sup>54</sup> – o rese *apparitionalized*, portano storicamente le audience lesbiche e queer a riappropriarsi, in termini positivi, dei testi filmici tramite strategie di lettura alternative e *against the grain*, come ad esempio tramite il camp o la risemantizzazione di immagini fortemente negative. Il capitolo fornisce inoltre un breve approfondimento della rappresentazione lesbica del cinema italiano nel contesto temporale di riferimento, utile a impossessarsi di strumenti comparativi specifici per le successive analisi in ottica omosociale femminile. Tramite gli spunti degli studi di autrici e autori quali Lidia Delleani<sup>55</sup>, Nerina Milletti<sup>56</sup>, Mauro Giori<sup>57</sup>, Pino Bertelli<sup>58</sup> e Philbert Bertrand<sup>59</sup>, tra altri, viene delineato un percorso che vede la rappresentazione filmica della persona lesbica partire, all’inizio degli anni Cinquanta, da stereotipi di immoralità politica, malignità e devianza sociale, per poi passare a

<sup>44</sup> R. Dyer, *Believing in Fairies: The Author and The Homosexual*, in D. Fuss (a cura di), *Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories*, Milton Park, Taylor & Francis Group, 1991; *Now You See It: Studies in Lesbian and Gay Film*, Milton Park, Routledge, 2003.

<sup>45</sup> B. Ruby Rich, *Chick Flicks – Theories and Memories of the Feminist Film Movement*, Durham, Duke University Press, 1998.

<sup>46</sup> S. Kabir, *Daughters of Desire: Lesbian Representations in Film*, Londra, Cassell, 1998.

<sup>47</sup> V. Russo, *The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies*, New York, Harper & Row, 1987.

<sup>48</sup> Weiss, 1992.

<sup>49</sup> H. M. Benshoff, *Monsters in the Closet: Homosexuality and the Horror Film*, Manchester, Manchester University Press, 1997; H. M. Benshoff, S. Griffin, *Queer Images: A History of Gay and Lesbian Film in America*, Lanham, Rowman & Littlefield Publishers, 2006.

<sup>50</sup> A. Doty, *Making Things Perfectly Queer*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993.

<sup>51</sup> J. Mayne, *The Woman at the Keyhole*, Bloomington, Indiana University Press, 1990; *Lesbian Looks: Dorothy Arzner and Female Authorship*, in Bad Object-Choices (a cura di), *How Do I Look?: Queer Film and Video*, Seattle, Bay Press, 1991.

<sup>52</sup> E. Savoy, “*That Ain’t All She Ain’t*”: *Doris Day and Queer Performativity*, in E. Hanson (a cura di), *Out Takes: Essays on Queer Theory and Film*, Durham, Duke University Press, 1999.

<sup>53</sup> S. Case, *Towards a Butch-Femme Aesthetic*, in S. Arnold et al., *Making a Spectacle: Feminist Essays on Contemporary Women’s Theatre*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1989.

<sup>54</sup> T. De Lauretis, *Film and the Visible*, in Bad Object-Choices (a cura di), *How Do I Look?: Queer Film and Video*, Seattle, Bay Press, 1991.

<sup>55</sup> L. Delleani, *Il lesbismo nel cinema*, in “FUORI!”, n. 13, 1974.

<sup>56</sup> N. Milletti, *Lesbiche*, in “Quaderni del CSCSI: rivista annuale di cinema italiano”, n. 11, 2015.

<sup>57</sup> M. Giori, *Omosessualità e cinema italiano: Dalla caduta del fascismo agli anni di piombo*, Torino, UTET, 2019.

<sup>58</sup> P. Bertelli, *Cinegay: Omosessualità nella lanterna magica*, Roma, Croce Libreria, 2002.

<sup>59</sup> P. Bertrand, *L’homosexualité à l’écran*, Parigi, H. Veyrier, 1984.

connotazioni di sovversione legate alla liberazione sessuale di fine anni Sessanta, declinate anche nelle violenze del genere giallo, e finire nella patologizzazione psichiatrica e nel voyeurismo erotico del genere soft-pornografico e dell'horror. Nell'ultima parte del capitolo, si delineano i possibili modi di lettura in chiave omosociale femminile, ereditati principalmente dalla teoria anglofona sul contesto hollywoodiano, utili a porre delle premesse analitiche per i testi filmici del capitolo successivo. Se la lettura oppositiva in senso queer di un testo classicamente eteronormato sorge storicamente come modo di appropriazione di spazi di visione altrimenti riservati unicamente alle identità di una spettatorialità dominante, come sottolineato, tra altri, da Kabir<sup>60</sup>, Patricia White<sup>61</sup> e Claire Whatling<sup>62</sup>, questo avviene in vari modi, che possono comprendere la proiezione sul personaggio femminile o l'interprete e l'immedesimazione in contesti e ambienti fortemente presenziati da donne, tramite meccanismi che variano dall'identificazione al desiderio, così come esposto da Martha Gever<sup>63</sup>, Jackie Stacey<sup>64</sup> e Karen Hollinger<sup>65</sup>. Inoltre, il regime di connotazione censorio della *Code Era* ha inevitabilmente insegnato a una certa spettatorialità a leggere delle strategie significanti in senso queer, e in conclusione del capitolo vengono approfonditi i motivi per cui una lettura unicamente in chiave psicanalitica non risulta pienamente utile, come già approfondito in campo letterario, al fine di ricercare una rappresentazione del desiderio che per sua costituzione non si conforma ai modelli di riferimento fallocentrici della materia, come evidenziato da Tasmin Wilton<sup>66</sup>, Penny Florence<sup>67</sup> ed Ellis Hanson<sup>68</sup>.

Il terzo capitolo fornisce una panoramica delle principali rappresentazioni, in termini di suddivisione in generi e filoni cinematografici, dei personaggi femminili nel contesto storico italiano che va dall'inizio degli anni Quaranta, e quindi inserito ancora in un'ottica di cinema di regime che lascia poi spazio agli stilemi del neorealismo e del post-neorealismo, fino alla fine degli anni Cinquanta, perciò considerando le declinazioni del femminile in generi quali la commedia e il *women's film*, specialmente nella sua forma più popolare del melodramma. In questo arco temporale, approfondito tra altri da Marcia Landy<sup>69</sup>, Ennio Bisपुरi<sup>70</sup>, Paola Zeni<sup>71</sup>

---

<sup>60</sup> Kabir, 1998.

<sup>61</sup> P. White, *Uninvited: Classical Hollywood Cinema and Lesbian Representability*, Bloomington, Indiana University Press, 1999.

<sup>62</sup> C. Whatling, *Fostering the Illusion: Stepping out with Jodie*, in D. Hamer, B. Budge (a cura di), *The Good, the Bad and the Gorgeous: Popular Culture's Romance with Lesbianism*, Londra, Pandora, 1994; *Screen Dreams: Fantasising Lesbians in Film*, Manchester, Manchester University Press, 1997.

<sup>63</sup> M. Gever, *Entertaining Lesbians: Celebrity, Sexuality, and Self-Invention*, Milton Park, Taylor & Francis Group, 2003.

<sup>64</sup> J. Stacey, *Desperately Seeking Difference*, in "Screen", 28:1, 1987; *Star Gazing: Hollywood Cinema and Female Spectatorship*, London, Routledge, 1994.

<sup>65</sup> K. Hollinger, *Theorizing Mainstream Female Spectatorship: The Case of the Popular Lesbian Film*, in "Cinema Journal", 37:2, Austin, University of Texas Press, 1998.

<sup>66</sup> T. Wilton, *Immortal, Invisible: Lesbians and the Moving Image*, New York, Routledge, 1995.

<sup>67</sup> P. Florence, *Lesbian Cinema, Women's Cinema*, in G. Griffin (a cura di), *Outwrite: Lesbianism and Popular Culture*, Londra, Pluto Press, 1993.

<sup>68</sup> E. Hanson, *Out Takes: Essays on Queer Theory and Film*, Durham, Duke University Press, 1999.

<sup>69</sup> M. Landy, *Fascism in Film: The Italian Commercial Cinema, 1931-1943*, Princeton, Princeton University Press, 1986.

<sup>70</sup> E. Bisपुरi, *Il cinema dei telefoni bianchi*, Roma, Bulzoni, 2020; *L'erotismo occulto nel cinema del ventennio*, in G. Landrini, G. Maina, F. Zecca (a cura di), *Sesso e volentieri. Storie e forme dell'erotismo nel cinema italiano*, in "Quaderni del CSCI. Rivista annuale di cinema italiano", n. 18, 2022.

<sup>71</sup> P. Zeni, *Identità di genere nel cinema del Ventennio: i casi di Il birichino di papà e La corona di ferro*, in M. Dall'Asta, D. Missero, M. Veronesi (a cura di), *Immagine: Note di Storia del Cinema*, n. 22, Bologna, Persiani Editore, 2020.

e Lesley Caldwell<sup>72</sup>, il personaggio femminile mostra alcune forme di resistenza alla presunta imposizione di una normatività familiare patriarcale, tramite il perseguimento di autonomia lavorativa o d'interesse romantico e sessuale prematrimoniale; David Forgacs, nel contesto fascista, sottolinea ad esempio come il sistema di segni erotici del periodo si compone sia di codici sociali extra-cinematici, sia di codici sessuali ereditati dalla filmografia, tutti già incorporati in una concezione censoria perché sviluppati in un ambiente con divieti di immagini esplicite<sup>73</sup>. Il quarto capitolo approfondisce alcuni generi e filoni specifici del periodo, in cui le relazioni femminili risultano di particolare interesse come terreno d'analisi in ottica queer del capitolo successivo; i generi del film collegiale, del melodramma e del *buddy film* femminile vengono approfonditi a partire dagli studi di, tra altri, Meris Nicoletto<sup>74</sup>, Jacqueline Reich<sup>75</sup> e Sergio Rigoletto<sup>76</sup>, mentre autrici come Maggie Günsberg<sup>77</sup> e Danielle Hipkins<sup>78</sup> vengono citate nei loro studi sulla femminilità e sulle relazioni tra donne per poi muovere nell'ultima parte le loro teorizzazioni da un'ottica di comunità e amicizia a una di possibile desiderio intimo, erotico e romantico. Questi spunti sulla rappresentazione della femminilità, essendo incentrati a livello narrativo sul rapporto tra personaggi femminili, tornano utili nell'analisi del quinto capitolo delle relazioni omosociali come terreni fertili per una rilettura che possa ipotizzare uno sviluppo dei legami da una concezione in termini amicali, familiari o generalmente etero verso una concezione maggiormente omofila, volta quindi al romanticismo e all'erotismo tra donne: del contesto collegiale degli anni Quaranta vengono analizzati *Maddalena... Zero in condotta*, *Teresa Venerdì*, *Un garibaldino al convento* (V. De Sica, 1940, 1941 e 1942), e *Ore 9: lezione di chimica* (M. Mattoli, 1941); dello stesso periodo, in un contesto esterno al collegio ma comunque femminile, sono analizzati *Dopo divorzieremo* (N. Malasomma, 1940), *Violette nei capelli* (C. L. Bragaglia, 1942) e *Signorinette* (L. Zampa, 1942), mentre le figure solitarie femminili del decennio sono approfondite in *Malombra* (M. Soldati, 1942), *Nessuno torna indietro* (A. Blasetti, 1943) e *Sorelle Materassi* (F. M. Poggioli, 1945). Degli anni Cinquanta, per le dinamiche di triangolazione, comiche e da *buddy film* femminile, sono analizzati *Bellezze in bicicletta* (C. Campogalliani, 1951), *Le signorine dello 04* (G. Franciolini, 1955) e *Le dritte* (M. Amendola, 1958), concludendo sui toni invece drammatici di *Un maledetto imbroglio* (P. Germi, 1959) e *Nella città l'inferno* (R. Castellani, 1959).

---

<sup>72</sup> L. Caldwell, *What about Women? Italian Films and Their Concerns*, in U. Sieglöhr (a cura di), *Heroines Without Heroes: Reconstructing Female and National Identities in European Cinema, 1945-51*, Londra, Bloomsbury Publishing Plc, 2000.

<sup>73</sup> Se la proscrizione crea nel corso del tempo un insieme di significati erotici positivi trasferiti sullo schermo, nonostante l'assenza e l'elisione, "we need to learn to look at the blush, the pass, the adolescent infatuation, the display of naked flesh on the back or thigh, the double entendre". D. Forgacs, *Sex in the Cinema: Regulation and Transgression in Italian Films, 1930-1943*, in J. Reich, P. Garofalo (a cura di), *Re-viewing Fascism: Italian Cinema, 1922-1943*, Bloomington, Indiana University Press, 2002, p. 95.

<sup>74</sup> M. Nicoletto, *Donne nel cinema di regime fra tradizione e modernità*, Alessandria, Falsopiano, 2014; *Angeli del focolare e peccatrici: le donne nel cinema di regime*, in "Quaderni del CSCI: rivista annuale di cinema italiano", n. 11, 2015.

<sup>75</sup> J. Reich, *Mussolini at the Movies: Fascism, Film and Culture*, in J. Reich, P. Garofalo (a cura di), *Re-viewing Fascism: Italian Cinema, 1922-1943*, Bloomington, Indiana University Press, 2002.

<sup>76</sup> S. Rigoletto, *Le norme traviate: Saggi sul genere e sulla sessualità nel cinema e nella televisione italiana*, Sesto San Giovanni, Meltemi, 2020.

<sup>77</sup> M. Günsberg, *Italian Cinema: Gender And Genre*, Londra, Palgrave Macmillan, 2004.

<sup>78</sup> D. Hipkins, *Italian Cinema from the Perspective of Female Friendship*, in P. Bondanella (a cura di), *The Italian Cinema Book*, Londra, Bloomsbury Publishing, 2014.

# Prima parte - Teorie per la rappresentazione cinematografica dell'omosocialità femminile

## I

### Elementi dell'omosocialità e del lesbismo in letteratura

*“The female friend is not simply an auxiliary, brought onstage as matchmaker, then whisked off after fulfilling the secondary function to which she would therefore be reduced. She is a mate, an ally, and a critic, the repository of confidences, a bestower of wisdom, a conspirator, nurse or patient, teacher or pupil, a source of physical contact and pleasure, an object of admiration, a link to the past and bridge to the future”<sup>79</sup>.*

#### 1.1. Spunti per l'omosocialità e il lesbismo tra storia e letteratura

L'approfondimento che segue postula un'eredità di temi, strutture e personaggi che il cinema trae dalla letteratura e che concerne a sua volta il riflesso di sentimenti sociali e civili contingenti ai contesti in cui determinate opere culturali vengono prodotte. L'analisi applicata in seguito alla cinematografia si basa su alcuni spunti delle formulazioni teoriche della critica femminista e lesbica, in particolare letteraria, che dalla fine degli anni Settanta si è dedicata allo studio delle relazioni femminili. Le considerazioni partono dagli studi di contesti storici e letterari che prendono in analisi dinamiche precedenti alla patologizzazione del lesbismo nel Novecento come condizione clinica o come sintomo negativo di sovversione politica, spesso legato al femminismo. Importanti in questo senso sono gli spunti tratti dai lavori di Lillian Faderman e Sharon Marcus che, pur giungendo spesso a concezioni delle relazioni tra donne significativamente differenti, riportano un resoconto storico e letterario fondamentale delle amicizie romantiche femminili pre-Novecento in Occidente, al quale l'analisi sul testo filmico dell'ultimo capitolo torna per allineare strutture, temi e tratti relazionali ricorrenti, anche in opere distanti nel tempo. L'inquadramento della presenza attiva di relazioni omofile femminili, anche all'interno di dinamiche matrimoniali eterosessuali, permette infatti di individuare strumenti di lettura utili al riconoscimento di un'intimità e di un desiderio romantico ed erotico tra donne, in un contesto pur sempre eteronormato in quanto non considerante l'omosessualità come minaccia al proprio ordine, e comunque fuori dalle connotazioni patologizzanti o dirompenti utilizzate nella successiva stereotipizzazione del lesbismo e femminismo.

Faderman in *Surpassing the Love of Men* prende in analisi le relazioni femminili occidentali tra il XVI e il XX secolo, in particolare l'amicizia romantica che fino al Novecento viene vista come istituzione sociale largamente tollerata e riconosciuta, in cui le donne “were, in fact, expected to seek out in kindred spirits and form strong bonds. It was socially acknowledged that while a woman could not trust men outside her family, she could look to another female for emotional sustenance and not fear betrayal”<sup>80</sup>. Fino a quel momento, per l'autrice, è infatti comune che una donna ricerchi il centro della propria vita nelle amicizie romantiche, distaccandosi dalle pretese del matrimonio e della famiglia, quando non addirittura

---

<sup>79</sup> S. Marcus, *Between Women: Friendship, Desire, and Marriage in Victorian England*, Princeton, Princeton University Press, 2007, p. 79.

<sup>80</sup> L. Faderman, *Surpassing the Love of Men*, New York, Quill William Morrow, 1981, p. 411.

sostituendole. Nelle testimonianze di romanzi e diari, il linguaggio dell'amicizia romantica è simile a quello dell'amore eterosessuale, con giuramenti di fedeltà eterna, di presenza costante nel pensiero reciproco e di "vivere e morire insieme". Questa visione cambia nel momento in cui il ruolo sociale della donna si modifica, per la necessità di un maggiore controllo nell'approccio al femminile dato l'ottenimento di alcune potenzialità che "would make them adult persons". Faderman descrive le relazioni femminili prese in analisi come romantiche in ogni senso, meno che per quanto concerne la dimensione sessuale, data una visione internalizzata delle donne come praticamente prive di passione sessuale<sup>81</sup>. Solo in alcuni scritti da parte di uomini l'autrice riscontra una definizione limitata di amore tra donne come composta da sessualità lesbica, spesso accompagnata da frustrazione e dolore, ponendo secondo un'ottica comune la sessualità come interesse primario del lesbismo. Questa sessualità è accompagnata da un certo timore da parte degli uomini, di divenire estranei, nemici o impotenti nel separare due donne in quanto non vi sono termini secondo i quali il maschile può affrontarle. Nel tentativo sociale di mantenere delle dinamiche tradizionali, l'indipendenza femminile spaventa in quanto "two women could mean a great deal to each other while they awaited men to lead them to marriage and the real business of life [...]; that they could believe that the real business of life is in meaning a great deal to each other and that men are only incidental to their lives". Le relazioni non interrompono solitamente la struttura sociale dominante, ma quando accade, quasi inevitabilmente i personaggi subiscono un finale violento o suicida, se non salvati "by some strong man"<sup>82</sup>. Per quanto riguarda l'eroticismo, Marcus sostiene a sua volta che in epoca vittoriana questo viene incitato stimolando il *female gaze* tramite la spettacolarizzazione dell'immagine femminile, per la quale l'omoerotismo viene accettato come componente rispettabile della femminilità; in un'epoca in cui il lesbismo non è né identità dichiarata né stigma di una sessualità deviante, l'omoerotismo può diffondersi senza necessariamente qualificarsi come omosessualità, in quanto non sovverte i codici dominanti di femminilità ma, al contrario, vi appartiene. Questo per l'autrice non è né sinonimo né eufemismo del lesbismo e dell'omosessualità, ma siccome "victorians saw lesbian sex almost nowhere, they could embrace erotic desire between women almost everywhere". L'eroticismo e il sessuale si intersecano, ma non sono interscambiabili e il desiderio sessuale è riferito, per l'autrice, alla possibilità di performare o immaginare atti sessuali: l'eroticismo, non avendo connessioni obbligate con l'atto sessuale, può caratterizzare dinamiche o relazioni senza delle prove di sessualità attiva<sup>83</sup>. Le relazioni erotiche secondo Marcus includono un intenso affetto e un piacere sensuale, dinamiche di sguardo e mostrazione, e possono eventualmente portare a eccitamento o azione sessuale; tuttavia, non hanno relazioni fisse con ruoli di genere, attività sessuale o relazioni di potere sociale.

Faderman definisce il lesbismo<sup>84</sup> come una relazione romantica in cui "two women's strongest emotions and affections are directed toward each other. Sexual contact may be a part of the relationship [...]. By preference the two women spend most of their time together and share most aspects of their lives with each other"<sup>85</sup>. L'autrice distingue su basi storiche e sociali le lesbiche femministe dall'amicizia romantica, per il fatto che precedentemente al femminismo

---

<sup>81</sup> La passione è piuttosto "effusions of the spirit" per il fatto che "if they were sexually aroused, bearing no burden of visible proof as men do, they might deny it even to themselves if they wished". Ivi, p. 16.

<sup>82</sup> Ivi, pp. 351-355.

<sup>83</sup> Marcus, 2007, pp. 113-114.

<sup>84</sup> Il lesbismo contemporaneo, per l'autrice, è una combinazione tra l'amore naturale tra donne, incoraggiato ai tempi dell'amicizia romantica, e la libertà femminile del '900 che il femminismo ha reso possibile. Le amicizie romantiche del passato, secondo Faderman, si sarebbero sentite pienamente a loro agio in molte di queste relazioni, se l'etichetta e lo stigma contemporaneo venisse rimosso. Faderman, 1981, p. 414.

<sup>85</sup> Ivi, p. 18.

lesbico le donne tendenzialmente non mostrano un reale desiderio di vivere insieme e perché l'amicizia romantica non possiede una dottrina articolata per spiegare l'affezione femminile piuttosto che quella maschile. Se l'amicizia romantica è socialmente accettata, il femminismo lesbico viene considerato in qualche modo criminale, un atto politico di rifiuto patriarcale ridotto in termini peggiorativi, per cui a livello popolare si considera che “whatever anger they began with as feminists is multiplied innumerable times as lesbian-feminists”, mentre “romantic friends never learned to be angry through their love”. Faderman suppone un'azione politica nascosta anche nelle amicizie romantiche, per cui due donne possono rifugiarsi in una relazione sicura dalle imposizioni esterne sulla femminilità, “but they did not hope that through their relationship they might change the social structure. Lesbian feminists do”<sup>86</sup>. All'inizio del XX secolo, non avendo ancora acquisito indipendenza in modo significativo, non è socialmente minaccioso per alcune donne il fatto di avere relazioni tra loro; questo però è possibile, per l'autrice, solo per quelle che hanno un'indipendenza occasionale, come le artiste, e il distacco dall'eterosessualità necessita le giuste risorse economiche, lavorative ed emotive<sup>87</sup>. Con il sorgere del femminismo, l'autrice individua a livello letterario la creazione di un'immagine esotica e malefica intorno alla lesbica, basata sull'ideale demonico della morale cattolico-borghese e su quello di artista ribelle e martire: diviene tormentatrice e seduttrice dell'innocenza e l'amore romantico perde il suo status di nobiltà istituzionale. Se nelle relazioni femminili il lesbismo, la prostituzione e la malavita sono rappresentati come connessi, nelle relazioni eterosessuali sono semplicemente esempi di “life of a particular element of society, explainable by their poverty and social injustice”<sup>88</sup>. Nel suo studio sull'amicizia femminile e l'amore lesbico in epoca vittoriana, Marcus pone invece una base analitica che intende fuoriuscire dalla concezione unicamente lesbica, o riguardante il lesbismo, delle relazioni femminili: “indeed, if we take ‘lesbian’ to connote deviance, gender inversion, a refusal to objectify women, or a rejection of marriage as an institution, then none of the relationships discussed here was lesbian”<sup>89</sup>. Nell'Inghilterra vittoriana il matrimonio e l'erotismo femminile risultano, dall'analisi dell'autrice, centrali nei discorsi e nelle istituzioni normative, ma essendo esistito un focus sulla definizione della donna in relazione all'uomo, e quindi un resoconto dei legami femminili, del genere, della famiglia e del matrimonio principalmente posto dalla critica lesbica, tali legami hanno avuto importanza solo per la storia della resistenza nei confronti dell'eterosessualità, meno comune rispetto alla partecipazione dei rapporti nella stessa<sup>90</sup>.

I rapporti tra l'istituzione matrimoniale e l'amicizia femminile assumono differenti sfumature, dalla piena armonia alla forte tensione, sia nel quadro teorico seguentemente delineato che nelle considerazioni approfondite sui rapporti femminili storici e letterari occidentali. Questi rapporti, nel contesto dell'analisi filmica, risultano fondamentali in quanto la maggior parte

---

<sup>86</sup> Ivi, p. 413.

<sup>87</sup> Faderman porta l'esempio della storia *Miss Furr and Miss Skeene* (G. Stein, 1922) giocata sulla parola “gay”, non ancora popolarmente intesa come sinonimo di omosessuale, se non dalle persone che sono parte della fiorente sottocultura lesbica. Stein maschera il tema con un linguaggio altamente stilizzato, mentre altri autori lo fanno ambientando l'amicizia romantica nel passato, in qualche regno lontano: “by 1921 it was necessary to place romantic friendship at a distance, where it could be attributable to the peculiarities of time and location in order to make it safe”. Ivi, pp. 308-309. Trattando di un periodo precedente, Vicinus sottolinea: “any woman of genius was automatically suspect, because too much intelligence unsexed a woman and made her incapable of fulfilling her maternal duties. For a woman in love with another woman, however, this disparaging attitude could be turned into a positive reason for refusing to marry”. M. Vicinus, *Intimate Friends: Women Who Loved Women, 1778-1928*, Chicago, The University of Chicago Press, 2004, p. 12.

<sup>88</sup> Faderman, 1981, p. 284.

<sup>89</sup> Marcus, 2007, p. 2.

<sup>90</sup> Ivi, p. 12.

delle strutture tematiche si sviluppano precisamente sul matrimonio eterosessuale e sui gradi di dirompenza dell'amicizia femminile di tale sviluppo. Faderman descrive la forte pressione che una donna del XVIII secolo<sup>91</sup> subisce per essere indirizzata al matrimonio e la conseguente impossibilità di un passaggio dall'adolescenza a un impegno emotivo primario con un'amicizia romantica femminile: nella mente del personaggio letterario femminile, il matrimonio, nonostante la forza dell'intreccio eterosessuale, è spesso mostrato come infelice e secondario al rapporto femminile, in quanto può interferire nella perfetta intimità dell'amicizia romantica. Con il sorgere del femminismo, viene posto il problema da parte dell'antifemminismo del matrimonio in relazione alle libertà rivendicate dalle donne, come si vedrà anche in campo medico e psicanalitico. Il timore è quello che una donna possa non essere più interessata all'istituzione matrimoniale per mancanza di passione sessuale e per la possibilità di procreare autonomamente: solo l'amore per un uomo, il desiderio di una casa o la paura della solitudine, possono dissuaderla dalla ricerca dell'indipendenza. Per la prima volta infatti l'amore tra donne, prima tollerato e incoraggiato, data la mancanza di impedimenti nella libertà femminile, soprattutto economica, diventa una minaccia alla struttura sociale patriarcale, e viene reso come anomalia per cui solo donne "anormali", come lesbiche e femministe, possono desiderare di cambiare il loro status di sottomissione<sup>92</sup>. Per quanto riguarda il matrimonio Marcus, invece, non applica una lettura sintomatica ai legami sociali tra donne, in quanto per l'autrice l'amicizia, il desiderio e l'istituzione matrimoniale femminile non vengono oppressi, contrariamente da quanto sostenuto dalla critica del Novecento con l'opposizione tra eterosessualità dominante e omosessualità marginale e repressa. Se il tentativo di riportare un desiderio lesbico alla narrativa vittoriana postula che il matrimonio pone fine a tutti i legami tra donne, per Marcus la trama matrimoniale dipende dal mantenimento di amicizie femminili: non essendo queste represses o controllate come le relazioni eterosessuali, "it makes no more sense to produce symptomatic readings [...] than to argue that marriage is the repressed content of nineteenth-century British realism". La sua lettura, definita *just readings*, contempla il testo come più complesso e ampio piuttosto che come ridotto a ciò che deve reprimere, riconoscendo ciò che è nel testo senza costruire presenza o assenza, affermazione o negazione. La critica, come si vede in seguito nel capitolo, ha solitamente definito la femminilità in termini di desiderio maschile e matrimonio eterosessuale, definendo ogni relazione tra donne come interruzione problematica alla riproduzione nel genere e nel matrimonio eterosessuale, o come sua alternativa utopica. Secondo l'autrice, per quanto riguarda l'epoca vittoriana, l'insistere sul fatto che le relazioni femminili debbano opporsi in maniera eroica al matrimonio, porta la critica a definire ogni romanzo che si conclude con un matrimonio come ostile all'amicizia femminile, piuttosto che a riconoscere il fatto che "almost every Victorian novel that ends in marriage has first supplied its heroine with an intimate female friend"<sup>93</sup>.

---

<sup>91</sup> Nel romanzo *Henry and Isabella* (A. Hughes, 1788) l'autrice, nonostante il sacrificio reciproco, anche vitale, che le protagoniste dell'amicizia romantica sono disposte a compiere, riconosce il matrimonio eterosessuale come spesso considerato necessario: "women are tricked into it, forced into it, occasionally choose it for reasons the novel does not dwell upon". Faderman, 1981, p. 108.

<sup>92</sup> Ivi, p. 240.

<sup>93</sup> La lettura di Marcus è piuttosto sintomatica della teoria della narrazione, costruendo un quadro interpretativo critico basato su ciò che la critica precedente non è stata in grado di spiegare. "Just reading recognizes that interpretation is inevitable: even when attending to the givens of a text, we are always only – or just – constructing a reading", perciò non applicando una dichiarazione disonesta di riproduzione del significato unitario del testo. Marcus, 2007, pp. 75-76.

## 1.2. Desiderio omosociale e triangolazione erotica

Il concetto di desiderio omosociale è in uso a partire dalle formulazioni di Eve K. Sedgwick in *Between Men*, in cui l'autrice discute i cambiamenti nel *continuum* del desiderio omosociale maschile in atto nella letteratura inglese dalla metà del XVIII secolo alla metà del XIX secolo. L'autrice discerne il desiderio omosociale dalla semplice omosocialità – che potrebbe includere pratiche di *bonding* maschile omofobiche – per ricondurlo a una dimensione potenzialmente erotica, tramite l'ipotesi di un *continuum* ininterrotto tra l'omosociale e l'omosessuale. Per il desiderio maschile, la discontinuità tra l'omosociale e l'omosessuale nasce dal patriarcato come ostacolo proibitivo strutturale, che nel sistema di relazioni dominato dall'uomo rileva l'"eterosessualità obbligatoria", e di conseguenza l'omofobia, come necessari strumenti di istituzioni patriarcali, quale il matrimonio eterosessuale. L'ipotesi di Sedgwick non è di tipo genetico, bensì una strategia per "making generalizations about, and marking historical differences in, the *structure* of men's relations with other men"<sup>94</sup>. L'utilizzo del termine "desiderio", preferito ad "amore", indica un rimando alla strutturalità e un'enfasi erotica analoga all'utilizzo psicanalitico di "libido"; piuttosto che un particolare stato emotivo, vuole denotare una forza affettiva o sociale manifestata anche tramite sentimenti negativi, la cui proprietà sessuale è storicamente mutevole. Per l'autrice, ciò che conta come sessuale è variabile e politico in sé, dato che lo spazio d'indeterminatezza dei legami tra il politico e il sessuale è il più prolifico per le formazioni ideologiche quali la sessualità, dipendente dal cambiamento retroattivo nel denominarla o etichettarla<sup>95</sup>.

Lo studio di Sedgwick si concentra sul soggetto maschile, riconoscendo le differenze di genere nella struttura e nella costituzione della sessualità, date dalla diversità sociale tra uomini e donne nell'accesso al potere. In particolare, l'autrice rileva una minore opposizione sociale tra l'omosocialità e l'omosessualità femminili rispetto a quelle maschili, riportando a una questione di senso comune il *continuum* intellegibile di obiettivi, emozioni e valutazioni che "links lesbianism with the other forms of women's attention to women: the bond of mother and daughter, for instance, the bond of sister and sister, women's friendship, 'networking', and the active struggles of feminism"<sup>96</sup>. Essendo perciò scontato l'interesse femminile per altre donne, l'aggettivo di "omosociale" non necessita una contrapposizione a quello di "omosessuale", ma denomina invece l'intero *continuum* esteso agli ambiti dell'erotico, del sociale, del familiare, dell'economico e del politico e comunque in forte contrasto con gli accordi tra uomini. Sedgwick assume come assioma esplicito che le "historically differential shapes of male and female homosociality – much as they themselves may vary over time – will always be articulations and mechanisms of the enduring inequality of power between women and men"<sup>97</sup>. In questa ottica il lesbismo è sempre in una relazione speciale con il patriarcato, ma lavora tramite meccanismi e terreni diversi, quando non opposti: in ogni società patriarcale, le strutture per il mantenimento e per la trasmissione del potere sono sempre relazionate al desiderio omosociale e omosessuale maschile, anche tramite la forma dell'omofobia o dell'omosessualità ideologiche, o di una loro combinazione conflittuale e strutturata<sup>98</sup>.

L'autrice applica alle letture nel corso del testo lo schema grafico del triangolo, come figura principale della tradizione intellettuale nella schematizzazione delle relazioni erotiche.

---

<sup>94</sup> E. K. Sedgwick, *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*, New York, Columbia University Press, 1985, p. 2.

<sup>95</sup> Ivi, p. 15.

<sup>96</sup> Ivi, p. 2.

<sup>97</sup> Ivi, p. 5.

<sup>98</sup> Ivi, p. 25.

Riprendendo il calcolo triangolare di René Girard<sup>99</sup> della strutturazione del potere nelle narrazioni, Sedgwick sottolinea l'importanza del legame tra i due rivali attivi del triangolo erotico, tanto intenso e potente quanto quello che ciascuno di essi ha con la persona amata: “the bonds of ‘rivalry’ and ‘love’, differently as they are experienced, are equally powerful and in many senses equivalent”. Questo legame appare più forte e determinante nelle azioni e nelle scelte rispetto a quello tra i rivali e la persona amata, la cui scelta è spesso decretata non dalle qualità di quest'ultima, ma dal fatto che è stata precedentemente scelta dalla persona rivale. La simmetria di Girard è inoltre indisturbata dalle differenze di genere: anche se i triangoli studiati tendono a includere maggiormente i legami di rivalità tra uomini con oggetto la donna, l'autore struttura ognuna di queste relazioni sull'emulazione e sull'identificazione con tutti gli estremi del triangolo, che è simmetrico “in the sense that its structure would be relatively unaffected by the power difference that would be introduced by a change in the gender of one of the participants”<sup>100</sup>. Il triangolo evoca così un'attrazione implicita, erotico-affettiva, e al contempo ne rinnega la sua stessa possibilità, costruendo come ultimo oggetto del desiderio un'individualità di sesso opposto in grado di riassorbire il potenziale omoerotico.

Nel capitolo *Sylvia Townsend Warner and the Counterplot of Lesbian Fiction* del testo *The Apparitional Lesbian*, Terry Castle riprende lo studio di Sedgwick sul desiderio omosociale per sottolineare la forte mancanza di un approfondimento del soggetto femminile<sup>101</sup>. Il romanzo *Summer Will Show* (1936) di Townsend Warner è preso come esempio di *lesbian fiction* in cui la triangolazione canonica viene sovvertita con una contro-trama erotica, delineando il principio della soppressione del *bonding* maschile che sottostà alla narrazione lesbica, favoreggiando la metamorfosi del *bonding* femminile in desiderio sessuale esplicito. Castle riscontra una resistenza da parte di Sedgwick nel trattare la forma “specializzata” di legame femminile rappresentata dal lesbismo, congedato come utile categoria d'analisi, e perciò portando “by a disarming sleight of phrase, an entire category of women – lesbians – lost to view”<sup>102</sup>. L'autrice vede nell'attribuzione di intellegibilità e “senso comune” della critica non-lesbica all'esperienza lesbica un mancato riconoscimento del pericolo e del piacere della specificità delle “women who have sex with each other”. Esistendo una violenza omofobica anche nei

<sup>99</sup> R. Girard, *Deceit, Desire, and the Novel: Self and Other in Literary Structure*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1972.

<sup>100</sup> Sedgwick, 1985, pp. 21-23.

<sup>101</sup> T. Castle, *The Apparitional Lesbian: Female Homosexuality and Modern Culture*, New York, Columbia University Press, 1993. Vermeule considera la mancanza di una specificità del *continuum* lesbico di Sedgwick, come “unfulfilled demand for love”, la forza generatrice della decodifica del testo da parte della spettatorialità lesbica: “the lesbian continuum goes deep-it goes, in fact, to the heart of what makes lesbian representation problematic. Far from erasing lesbians, the female homosocial-homosexual continuum puts us at the very center of female affective bonds”. B. Vermeule, *Is There a Sedgwick School for Girls?*, in “Qui Parle”, 5:1, 1991, p. 57. De Lauretis, approfondita nelle sezioni riguardanti i film, critica le formulazioni di Sedgwick e della critica femminista che unifica nel *continuum* lesbico – definito dall'autrice come disposizione popolare di una *fantasia* metaforica di seduzione femminile per le donne – il lesbismo alla sorellanza, all'amicizia femminile o al legame madre-figlia: “In plainer words [...] desire between women is not sexual. This is what I mean by a representation of lesbianism that is heterosexually conceived – and in fact heterosexist. Far from conceiving another kind of sexuality for women and between women, a lesbian sexuality as the material, physical ground of lesbian desire [Sedgwick implies] that sex, ‘real sex’, only happens with men”. Prosegue: “When she says [...] that for women there is no distinction between homosexuality and female bonding or homosociality, she implies that [...] there is no sexual difference between lesbians and heterosexual women. This amounts to denying lesbianism altogether”. T. De Lauretis, *Film and the Visible*, in *Bad Object-Choices* (a cura di), *How Do I Look?: Queer Film and Video*, Seattle, Bay Press, 1991, p. 262 e 273.

<sup>102</sup> Castle, 1993, p. 71.

confronti delle donne, il *continuum* delineato da Sedgwick non può legare direttamente l'omosocialità all'omosessualità. Secondo Castle, un riconoscimento del desiderio femminile nella canonicità patriarcale del desiderio maschile intaccherebbe esattamente la struttura sulla quale quest'ultima si compone, ovvero il triangolo omosociale maschile. Il *bonding* femminile destabilizza e affronta gli accordi sui quali la struttura uomo-donna-uomo si basa, e nella forma radicale del lesbismo, li sopprime totalmente creando una nuova struttura omosociale: “once two female terms are conjoined in space, however, an alternative structure comes into being, a female-male-female triangle, in which one of the male terms from the original triangle now occupies the ‘in between’ or subjugated position of the mediator”<sup>103</sup>. Inoltre, nella triangolazione originaria il rapporto tra i rivali non è statico, il che pone il problema da una prospettiva patriarcale della possibile creazione di una diade omosessuale al posto di quella eterosessuale. Questo dinamismo risulta caratteristico del triangolo omosociale femminile, in particolare di quello lesbico, nella soppressione dell'elemento maschile e nella totale impossibilità di creare *bonding*, data la mancanza di termini maschili; il potenziale lesbico presente si racchiude nel termine *gynophilia*, come esaltazione alla presenza del femminile. Al potenziale lesbico viene attribuito un carattere utopico, di distanza dalla verisimilitudine narrativa, riportato alla natura stessa della *lesbian fiction*: “precisely because it is motivated by a yearning for that which is, in a cultural sense, implausible – the subversion of male homosocial desire – lesbian fiction characteristically exhibits, even as it masquerades as ‘realistic’ in surface detail, a strongly fantastical, allegorical, or utopian tendency”<sup>104</sup>. L'autrice definisce perciò la *lesbian fiction* come non-canonica, capace di de-regolamentare la struttura del piacere etero e smantellare il reale, cercando ciò che è non-ancora-reale e implausibile, ovvero, immaginativo.

### 1.3. Esistenza lesbica e *Straight Mind*

La necessità di una ricerca e riscoperta delle relazioni omofile femminili nei testi filmici eredita, fin dagli studi critici lesbici d'inizio anni Ottanta<sup>105</sup>, l'assunto di una generale mancata considerazione e di una negazione della loro esistenza in un contesto socioculturale dominato dall'eterosessismo. Le formulazioni di Adrienne Rich in *Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence* sono in questo senso fondamentali per porre le basi teoriche dalle quali la critica parte nel dichiarare l'esistenza lesbica come resa universalmente e naturalmente invisibile, quando non deviante o ripugnante, secondo il bias della *compulsory heterosexuality*<sup>106</sup>. A livello terminologico nella sua definizione patriarcale, “lesbica” mantiene un'associazione limitante e clinica, in cui l'amicizia femminile e il cameratismo vengono privati dell'erotico, che viene circoscritto. L'erotico secondo l'autrice può essere riscoperto delineando un *continuum* lesbico in termini identificatori femminili, non unicamente legato al corpo o alla minoranza sessuale ma ponendolo universalmente come parte dei comportamenti

<sup>103</sup> Ivi, p. 72.

<sup>104</sup> Ivi, p. 88.

<sup>105</sup> Frye riporta in *Politics of Reality* un testo precedente, *Lesbian Epistemology* del 1978, in cui Sarah Hoagland definisce lo schema concettuale delle falloccrazie in cui “there is no category of woman-identified-woman, woman-loving-woman or woman-centered-woman; that is, there is no such thing as a lesbian. This puts a lesbian in the interesting and peculiar position of being something that doesn't exist [...]. It gives her access to knowledge which is inaccessible to those whose existence is countenanced by the system. Lesbians can therefore undertake kinds of criticism and description, and kinds of intellectual invention, hitherto unimagined”. M. Frye, *The Politics of Reality: Essays in Feminist Theory*, Toronto, Crossing Press, 1983, p. 152.

<sup>106</sup> A. Rich, *Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence*, in “Signs”, 5:4, Chicago, The University of Chicago Press, 1980.

oppositivi *women-identified*: questa categorizzazione del lesbismo include così le relazioni non solo erotiche o sessuali tra donne, ma anche quelle caratterizzate dalla cura, dal supporto, e che in generale non hanno legami con il maschile. La critica all'eterosessualità viene ripresa anche da Monique Wittig non secondo una concezione prettamente sessuale, ma in quanto regime politico non discusso dalla critica femminista; in particolare, Wittig considera le categorie sociali di uomo e donna come esistenti in una relazione patriarcale reciproca non problematizzata nel suo significato, fallendo così nella concettualizzazione dell'esistenza lesbica e della sua specificità<sup>107</sup>. L'assunzione aprioristica dell'eterosessismo come unica chiave di lettura delle relazioni sociali è funzionale alla cancellazione dell'esistenza lesbica e, per Bonnie Zimmerman, in certa parte del femminismo consolida l'idea che le donne abbiano cercato un completamento emotivo e sessuale unicamente nell'uomo – “or not at all”. Nella sua definizione terminologica di lesbismo, il legame femminile *woman-identified* ha un primato emotivo e politico, e le lesbiche hanno un posizionamento unico e critico ai margini della società patriarcale, riscontrabile anche nelle letture e rappresentazioni etero-dominanti. Anche Zimmerman rifiuta una considerazione del fenomeno come esclusivamente sessuale perché inadeguata alla costruzione dell'intera esperienza lesbica, ma rifiuta al contempo, a differenza di Rich, definizioni onnicomprensive del termine per il possibile rischio di “blurring the distinctions between lesbian relationships and nonlesbian female friendships, or between lesbian identity and female-centered identity”<sup>108</sup>.

Nel quadro analitico che vede le relazioni omofile femminili come principalmente contestualizzate, a livello filmico, in dinamiche eterosessuali o matrimoniali, risultano interessanti le considerazioni di Marcus sull'amicizia in epoca vittoriana come non necessariamente dirompente rispetto a tali dinamiche, anche quando implicante situazioni romantiche, erotiche o sessuali. Marcus pone le sue riflessioni sulle relazioni femminili rimuovendole dalla concezione di *continuum* che vede l'amicizia e il lesbismo come parte di un medesimo sistema, come fatto da Rich<sup>109</sup> e come ripreso da Martha Vicinus<sup>110</sup> nel suo studio delle relazioni tra donne. Per l'autrice il focus sullo status femminile come “relative creatures” limita la concezione di *gender*, *kinship* e sessualità, perché non pienamente comprensibili se definiti solo in termini oppositivi in cui la donna viene definita secondo la differenza e subordinazione maschile, o ancora in termini che vedono l'omosessualità opposta all'eterosessualità<sup>111</sup>. Il paradigma del *continuum* paragona nei due tipi di relazione la resistenza

---

<sup>107</sup> M. Wittig, *The Straight Mind and Other Essays*, Boston, Beacon Press, 1992. Per l'autrice la persona lesbica, non potendo adottare il punto di vista della donna nel femminismo, perché legato a una concezione eterosessuale, deve divenire qualcosa di altro e diverso dalla donna, perciò non un prodotto della natura bensì un prodotto della società. La persona lesbica non è, in questo senso, socialmente considerabile “donna”, perché non coincide a livello economico, politico e ideologico, e non è definibile in relazione all'uomo.

<sup>108</sup> B. Zimmerman, *What Has Never Been: An Overview of Lesbian Feminist Literary Criticism*, in E. Showalter (a cura di), *The New Feminist Criticism*, New York, Pantheon Books, 1985, pp. 201-205.

<sup>109</sup> Rich, 1980.

<sup>110</sup> L'autrice riporta come durante la seconda metà del XVIII secolo le amicizie intime tra donne sono divise in due tipologie, “sensual romantic friendship and sexual Sapphism”, per cui un'amicizia eroticizzata femminile viene trasmutata in opportunità per l'edificazione personale sia della donna che dell'uomo. Con l'inizio del XX secolo, “the concept of one's true nature concealed by social custom had been subtly altered, so that sexuality replaced natural feelings as the defining core of a person's identity”. Vicinus, 2004, p. xvii.

<sup>111</sup> Marcus, 2007, p. 1. Un'altra autrice che, approfondita in seguito, trattando la filmografia di Dorothy Arzner, distingue amicizia e lesbismo dalla concezione di *continuum* è Judith Mayne: “These two

verso la famiglia e il matrimonio, considerando l'amicizia come sottocategoria del lesbismo e mettendo sullo stesso piano la specifica sovversione delle norme di genere; mentre il *continuum* ha avuto un'importanza nel portare l'attenzione sulle relazioni femminili, al contempo per Marcus oscura tutto ciò che l'amicizia femminile e il lesbismo non hanno in comune, quindi la differenza tra amiche donne e amanti donne<sup>112</sup>. L'amicizia differisce dal lesbismo in quanto quest'ultimo contempla una passione reciproca, un'ipotetica convivenza e una funzione sociale di coppia che può comprendere una comunione economica o ereditaria. Nel suo studio sulle relazioni lesbiche del XIX secolo, l'autrice riscontra una somiglianza tra queste e il matrimonio per l'alto livello di accettazione sociale<sup>113</sup>, quindi scostandole dalla concezione oppositiva del *continuum* rispetto all'istituzione eterosessuale: non esiste conflitto tra questa e ciò che definisce "compulsory homosociability and homoeroticism for women"<sup>114</sup>. L'amicizia in epoca vittoriana ha comunque un posizionamento unico in quanto forma d'amore percepita come morale, edificante e genuina, perché implica meno responsabilità rispetto alla vita familiare: mostrando una concentrazione pura del sentimento, l'amicizia diviene un bene di lusso che esprime libertà rispetto alle relazioni condizionate, e "a woman who has a close friend was able to display that she could afford to lavish time and attention on someone who did not directly promote her interests"<sup>115</sup>.

Marcus colloca perciò la sua teoria in ambito storico-letterario in un'interessante posizione esterna sia alla concezione di *continuum* che di *minority*. Per l'autrice, l'uso della teoria lesbica come discorso principale nella comprensione delle relazioni tra donne pone dei limiti alla concettualizzazione dell'amicizia che può incarnare norme femminili e che si estende rispetto a un "mondo femminile" isolato, oltre che limitare la visione delle differenze tra l'amicizia o il matrimonio tra donne. Ragionando sui limiti paradigmatici sia della teoria della *minority* che del *continuum*, sostiene che il tentativo di riportare il lesbismo nella storia definendolo

---

authorial inscriptions – the emphasis on female communities, the citations of marginal lesbian gestures – are not situated on a 'continuum', that model of continuity from female friendship to explicit lesbianism [...]. Rather, these two strategies exist in tension with each other, constituting yet another level of irony in Arzner's work. Female communities are compatible with the classical Hollywood narrative while they problematize it. The lesbian gesture occupies no such position of compatibility; it does not mesh easily with narrative continuity in Arzner's films". J. Mayne, *Lesbian Looks: Dorothy Arzner and Female Authorship*, in *Bad Object-Choices* (a cura di), *How Do I Look?: Queer Film and Video*, Seattle, Bay Press, 1991, p. 121.

<sup>112</sup> Marcus, 2007, p. 29.

<sup>113</sup> Non essendoci un contesto del desiderio omo- o eterosessuale paragonabile a quello contemporaneo, per l'autrice l'*amorous badinage* tra donne, sia prima che dopo il matrimonio, non viene visto come dirompente o come fenomeno da contenere e denigrare in quanto stato omoerotico immaturo, come avviene con la patologizzazione del lesbismo dagli anni '30. Fino ad allora "erotic playfulness between women has either been overinterpreted as having the same seriousness as sexual acts or underinterpreted and trivialized as a phase significant only as training for heterosexual courtship". Ivi, p. 58.

<sup>114</sup> Ivi, p. 61. Prosegue evidenziando come l'imperativo di appagare l'uomo richieda alla donna di "scrutinize other women's dress and appearance in order to improve their own", e al contempo ciò promuove un appetito specificamente femminile per amiche attraenti, o sconosciute piacevoli. L'autrice sottolinea inoltre in Ivi, p. 63 come alcuni scritti riportino "equal erotic fervor" e "intense sensations [...] physical and spiritual" nel descrivere l'amore religioso e quello per l'amicizia, così come quest'ultima è analoga al matrimonio per una base condivisa di fede e legame divino. Negli scritti religiosi, i riferimenti passionali convergono nelle descrizioni di "joint prayer as a way to develop intimacy borrowed from narratives of seduction to describe religious encounters with new acquaintances".

<sup>115</sup> Ivi, p. 69.

minoranza fuorilegge, caratterizzato da un desiderio eccezionale per le donne, da un'identificazione trasgressiva con la mascolinità e dall'esclusione dalle istituzioni del matrimonio e della famiglia, assume ironicamente che l'opposizione tra uomo e donna governi le relazioni tra donne, le quali prendono forma unicamente come reazioni contro la mascolinità, o come rifiuto o appropriazione di essa. Al contempo, la critica alla teoria del *continuum* lesbico sottolinea una de-sessualizzazione del lesbismo che viene paragonato all'amicizia asessuale e ai legami madre-figlia liberati da alienazione, sfruttamento e conflitto presenti nelle relazioni eterosessuali, togliendo inoltre spazio alle *mannish lesbians* e alle donne da loro attratte nel ripudiare la mascolinità<sup>116</sup>. Tramite l'approfondimento della teoria queer, Marcus indaga le formazioni sociali che si vengono a creare quando si abbandona il preconetto della divisione tra uomo e donna, omosessualità ed eterosessualità, legami *same-sex* e quelli della famiglia e del matrimonio: “the focus on secrecy, shame, oppression, and transgression in queer studies has led theorists, historians, and literary critics alike to downplay or refuse the equally powerful ways that same-sex bonds have been acknowledged by the bourgeois liberal public sphere”<sup>117</sup>. L'autrice sposta la relazione tra donne al di fuori del lesbismo riportandola nella possibile esistenza nel desiderio tra donna e uomo, e quindi non solo in relazione al desiderio sessuale come elemento che lega il femminile al maschile nella *heterosexual matrix*: abbandonando la nozione che il legame femminile funzioni come antitesi alle relazioni eterosessuali, il concetto di eterosessualità in sé non risulta più adatto nella comprensione delle relazioni prese in analisi. Con una storia della sessualità e del genere che non si focalizza sulla differenza di potere o sull'opposizione polarizzata tra generi e sessualità antitetiche, Marcus esplora “what remains to be seen if we proceed without Oedipus, without castration, without the male traffic in women, without homophobia and homosexual panic”<sup>118</sup>, mostrando che anche in una società dove si insiste sulla differenza tra uomo e donna, esistono istituzioni e relazioni la cui elasticità e mobilità sono in grado di sfatarne l'opposizione.

#### 1.4. Note sulla divergenza psicanalitica

Gli studi critici lesbici affrontano il tema dell'esistenza lesbica anche dal punto di vista socio-psicanalitico, in cui il paradigma dominante dell'eterosessualità spesso determina condizioni patologizzanti che facilmente si estendono anche a interpretazioni, rappresentazioni e teorizzazioni cinematografiche, come in seguito si discute per quanto riguarda, in primis, il genere horror, oltre ad altri tipi di categorie filmiche. Per Wittig il discorso critico linguistico e psicanalitico legge l'essere umano come invariante, nel tempo e nello spazio, e come dotato di una psiche standardizzata: la retorica oppressiva dei processi inconsci “envelops itself in myths, resorts to enigma, proceeds by accumulating metaphors, and its function is to poeticize the obligatory character of the ‘you-will-be-straight-or-you-will-not-be’”<sup>119</sup>. Seguendo una serie di costanti come il linguaggio simbolico, che funziona con pochi elementi e la cui produzione di segni inconsci non è frequente, l'imposizione tramite una strutturazione psichica metaforica

---

<sup>116</sup> “‘Mannishness’ was only one of several options. For some women a boyish androgynous appearance was more popular than ties, tweeds, and short hair; for others elegant, cool femininity expressed their distance from men. By performing – costuming – gender difference, erotic desire became visible”. Vicinus, 2004, p. 176.

<sup>117</sup> Marcus, 2007, p. 13.

<sup>118</sup> “The sole thread connecting sapphic characters to magazines for housewives, lifewritings about female friendship, and girls’ books about dolls was the term ‘woman’, and only an unduly impoverished definition of the term could posit it as meaning the same thing in each instance”. Ivi, p. 19.

<sup>119</sup> Wittig, 1992, p. 28.

sull'inconscio individuale e collettivo risulta più semplice. Secondo l'autrice, i modelli dell'inconscio strutturale sono particolarmente incisivi perché, nel momento in cui una data dominazione di gruppi sociali non appare più logicamente necessaria, viene fatto appello al bisogno di questi modelli, i quali sfuggono dal controllo conscio e quindi dalla responsabilità individuale<sup>120</sup>. Ciò assume un significato politico quando delle individualità si trovano limitate nell'ovvietà della comunicazione sociale eterosessuale, rimanendo con la sola comunicazione psicanalitica a disposizione: il risultato è che la persona oppressa rompe automaticamente gli schemi psichici. Tutto ciò che è messo in discussione, viene reinserito in una logica di elementarità e universalità, in particolare della dimensione simbolica, per cui viene impedita la creazione di categorie alternative. Nonostante l'omosessualità sia sempre esistita, in tale contesto non può essere pensata o discussa, perché il pensiero eterosessuale afferma che è l'incesto, e non l'omosessualità, il suo maggior divieto: "when thought by the straight mind, homosexuality is nothing but heterosexuality"<sup>121</sup>. Così la *straight mind*, data come principio a priori ineluttabile, produce interpretazioni totalizzanti di fenomeni soggettivamente storici, sociali, culturali, linguistici, rendendo concetti leggi mitiche e assolutistiche applicabili ad ogni individuo, società ed epoca<sup>122</sup>.

Elaine Marks vede l'esperienza dell'amore tra donne, in letteratura, oscurata da "the weighty screen of psychological misreadings", nonostante la sua importanza esista sia per il testo che oltre il testo. La narrativa femminile viene in questo senso analizzata cercando segni comportamentali devianti, rivelatori di categorie freudiane semplificate e volgarizzate; la lesbica viene vista come "a pre-Oedipal polymorphous perverse child, full of rage because of an early, deprived relationship with the mother, obsessed with death, voraciously hungry for love, exorbitantly demanding and dependent"<sup>123</sup>. Anche Faderman, negli studi sulle relazioni femminili in ambito storico e letterario, sostiene l'ipotesi della crescita nel XX secolo del sospetto nei confronti dell'amore tra donne a causa della popolarizzazione delle teorie di Freud. Con le teorie dell'arresto dello sviluppo viene scoraggiato il lesbismo, trattato non come impulso naturale e come scelta presa in ambienti sani ma come fallimento nello sviluppo, deviante dalla linearità<sup>124</sup>. L'autrice porta l'esempio del romanzo *We Sing Diana* (W. Fraiken Neff, 1928) per dimostrare come l'approccio alle relazioni femminili cambi intorno alla Prima guerra mondiale. Se nel 1913 la protagonista è una studentessa in un collegio femminile in cui le amicizie romantiche sono considerate "the great human experience", quando vi torna per insegnare nel 1920 vi è un'atmosfera diversa, piena di vocaboli freudiani e dove ogni cosa viene attribuita alla sessualità, e "intimacies between two girls were watched with keen, distrustful

---

<sup>120</sup> Ivi, p. 30. Case, approfondita in seguito nelle sezioni dedicate al cinema, riprende la critica alla psicanalisi: "the hegemonic spread of the psychoanalytic does not allow for an imaginary of the queer. It simply reconfigures queer desire back into the heterosexual by deploying sexual difference through metaphors". S. Case, *Tracking the Vampire*, in "Differences", 3:2, 1991, p. 11.

<sup>121</sup> Wittig, 1992, p. 28.

<sup>122</sup> DuPlessis, approfondita in seguito, considera la critica alla naturalità del mito come una delle rivalutazioni che le scrittrici attuano consapevolmente, in quanto le loro stesse vite permettono di vedere le funzioni culturalmente repressive degli archetipi, e le loro esperienze di cambiamento personale e sociale tradiscono l'illusione di uno schema di controllo del reale storico e senza tempo. R. B. DuPlessis, *Writing Beyond the Ending: Narrative Strategies of Twentieth-Century Women Writers*, Bloomington, Indiana University Press, 1985, p. 134.

<sup>123</sup> E. Marks, *Lesbian Intertextuality*, in G. Stambolian, E. Marks, *Homosexualities and French Literature: Cultural Contexts, Critical Texts*, Ithaca N.Y., Cornell University Press, 1979, p. 362.

<sup>124</sup> Faderman, 1981, p. 323.

eyes. Among one's classmates, one looked for the bisexual type, the masculine girl searching for a feminine counterpart, and one ridiculed their devotions"<sup>125</sup>.

La crescente categorizzazione e patologizzazione delle relazioni amorose, secondo Faderman, parte dalla supposta liberalizzazione della visione del sesso nel XX secolo che, paradossalmente e contrariamente ai secoli precedenti, crea una nuova rigidità di definizioni. Il desiderio sessuale viene identificato, negli uomini come nelle donne, come istinto più primordiale, inevitabile, incontrollabile e invariabilmente legato all'amore. Così, "romantic friendships of other eras, which are assumed to have been asexual since women were not given the freedom of their sex drive, are manifestations of sentimentality and the superficial manners of the age"<sup>126</sup>. Attribuendo un significato sessuale all'amore, per l'autrice, ne consegue l'impossibilità di un arricchimento dell'amicizia romantica e la concezione della sessualità tra donne come "lesbica" e quindi "malata". Ciò non avviene per una visione da parte maschile del desiderio femminile come più realistico ma perché l'amore femminile, unito all'emergente emancipazione, "might conceivably bring about the overthrow of heterosexuality" – intesa non solo come rapporto sessuale tra uomo e donna ma come cultura patriarcale della dominazione maschile e della sottomissione femminile<sup>127</sup>. Quello che per secoli è stato *lovely* e *nurturing* dell'amore tra donne, e chiaramente compreso, diviene uno dei segreti meglio conservati del patriarcato. Carroll Smith-Rosenberg pone qualche anno prima di Faderman delle osservazioni simili, definendo la tendenza del XX secolo di vedere l'amore e la sessualità universalmente dicotomizzati tra "deviance and normality, genitality and platonic love", eterosessualità e omosessualità, in modo alieno alle emozioni e attitudini del XIX secolo, e distorcendo la natura delle interazioni emotive tra donne. Gli scritti presi in analisi dall'autrice, pregni d'intensità emotiva ed esplicitezza fisica e seduttiva, portano a posizionare l'amore femminile in un contesto storico particolare, nel quale questo è sia socialmente accettabile che pienamente compatibile e complementare con il matrimonio eterosessuale, sia a livello emotivo che cognitivo. Le cause sono poste in un quadro sociale in cui si sviluppa un mondo femminile specifico, costruito attorno a reti omosociali istituzionalizzate tramite rituali e convenzioni sociali che accompagnano gli eventi più importanti della vita delle donne. Queste relazioni sono messe in parallelo con le forti restrizioni sociali sull'intimità tra uomini e donne, e in questa dinamica di ricchezza e complessità emotiva, "devotion to and love of other women became a plausible and socially accepted form of human interaction"<sup>128</sup>. L'inibizione si pone sulle relazioni eterosessuali più che sull'omosocialità, per cui vicinanza, libertà d'espressione emotiva e contatto fisico disinibito caratterizzano fortemente soltanto le relazioni femminili. Perciò, in un mondo di supporto, intimità e ritualità femminile, si suppone che le adulte si ricerchino in maniera fiduciosa e amorevole.

### 1.5. Elementi della narrazione lesbica

La critica lesbica letteraria si è ampiamente interrogata sulla definizione di *lesbian narrative*, come valutazione del testo declinabile in varie considerazioni: la concezione di lesbismo può essere attribuita all'autrice, al contenuto del testo, o all'espressività di una visione specifica. Secondo Zimmerman, la critica deve partire dalla strutturazione del testo lesbico come "creation of language out of silence", per cui definito il termine *lesbian*, si determina la sua

---

<sup>125</sup> Ivi, pp. 298-299.

<sup>126</sup> Faderman, 1981, p. 311.

<sup>127</sup> Ivi, p. 411.

<sup>128</sup> C. Smith-Rosenberg, *The Female World of Love and Ritual: Relations between Women in Nineteenth-Century America*, in "Signs", 1:1, Chicago, The University of Chicago Press, 1975, pp. 8-9.

applicabilità sia alla scrittrice che al contenuto. La specifica definizione del termine influenza la visione del testo identificato come tale e, “except for the growing body of literature written from an explicitly lesbian perspective since the development of a lesbian political movement, it is likely that many will disagree with various identifications of lesbian texts”. I problemi di identificazione, che secondo l’autrice dipendono da un silenziamento storico e dall’assenza di una tradizione – quindi di canoni per la definizione e codificazione – portano a una tendenza nella critica a “peering into shadows, into the spaces between words, into what has been unspoken and barely imagined. [...] [The] results may violate accepted norms of traditional criticism, but that may also transform our notions of literary possibility”<sup>129</sup>.

Una delle caratteristiche della narrazione lesbica più condivise dalla critica è quella di *disruption*, ovvero di interruzione del paradigma narrativo dell’eterosessualità. In *Heterosexual Plots and Lesbian Narratives*, Marilyn R. Farwell indaga la definizione del soggetto lesbico partendo dalla critica di Rich e Wittig. La lesbica, estratta da una concezione unicamente letteraria, diviene metafora delle relazioni primarie femminili e della posizione politica presa nei confronti di altre donne, uscendo quindi da quella culturale che la vede principalmente relazionata all’uomo. L’interruzione degli elementi narrativi strutturali tradizionali, delle categorie di genere e del primato delle relazioni eterosessuali, per Farwell, costituisce il testo lesbico ed è fondativo della narrativa lesbica, che abbia o meno autrice o personaggi lesbici. Le tecniche omoerotiche d’interruzione della narrazione sono viste come “image of the disruptive and indefinable and ultimately of the impossibility of narrative”<sup>130</sup>, quindi come interrogazioni performative dell’omosessualità nei confronti della naturalezza aprioristica delle categorie binarie di genere, tipicamente incorporate nella narrazione; il soggetto lesbico sembra una impossibilità narrativa in quanto eccede i limiti precostruiti dell’alterità femminile, ma la sua esclusione, piuttosto che provarne la non-narrabilità, richiede di analizzarne la relazione particolare con il sistema narrativo. Nel constatare questo, l’autrice riprende la formulazione di Sedgwick del desiderio omosociale maschile, affermando che le strutture narrative tradizionali postulano una relazione oppositiva e gerarchica tra uomo e donna come fondativa sia delle trame eterosessuali che di quelle omosociali/omosessuali maschili<sup>131</sup>, tramite l’applicazione ad entrambe del termine mediatore della donna, impedendo il *female bonding* e conseguentemente la narrazione lesbica per la mancanza di una teorizzazione del soggetto lesbico.

Marcus estrae la relazione d’amicizia femminile dalle dinamiche di *disruption* per delineare quella che, in epoca vittoriana, è definibile come “plot of female amity”<sup>132</sup>. Qui l’amica non è

---

<sup>129</sup> Zimmerman, 1985, p. 208.

<sup>130</sup> M. R. Farwell, *Heterosexual Plots and Lesbian Narratives*, New York, NYU Press, 1996, p. 12.

<sup>131</sup> Se l’omosessualità maschile fosse vietata dalle strutture sociali, nelle rappresentazioni narrative eliminerebbe il termine mediatore della donna e sfiderebbe i paradigmi eterosessuali della letteratura; la donna è però comunque richiesta come alterità per assicurare l’identità omosessuale maschile. Perciò, l’identità discorsiva maschile omosessuale è creata tramite la connessione con una figura femminile distante, che fornisce il medesimo senso di alterità fornito nella diade eterosessuale del triangolo erotico.

<sup>132</sup> Marcus, 2007, p. 82. “The plot begins by contrasting female friendship to the courtship relationship between a man and a woman. Lovers when first meeting often have false first impressions and only declare their love hesitantly, after overcoming many misunderstandings and obstacles. The bond between female friends, in contrast, is either established before the novel begins or coalesces almost instantaneously, intensifies almost effortlessly, and can be expressed clearly and openly. [...] The tendency of female friendship to remain constant over the course of a plot is a sign both of its narrative weakness (not much happens to the friendship) and of its narrative strength (because of its stability, friendship makes things happen). In the middle phases of the plot of female amity, one friend expresses love for the other by helping her to realize her marriage plot. [...] The plot of female amity does not substitute for the conventional marriage plot, since the friend usually does not seek to replace a husband; when she does, the plot of female amity is displaced by the female marriage plot. In the plot of female

un personaggio statico o secondario, ma ha un ruolo cruciale nel raggiungere lo scopo finale del matrimonio, ed è presente dall'inizio alla fine della trama con una longevità narrativa, per cui lo svolgimento matrimoniale non unisce solo l'uomo e la donna, ma le due istituzioni sociali dell'amicizia e del matrimonio. L'autrice definisce l'amicizia femminile come matrice narrativa, relativamente stabile e indispensabile, una relazione che genera la trama senza essere il suo agente, soggetto o oggetto primario e che mantiene identità e presenza anche dopo aver soddisfatto i suoi scopi. La matrice narrativa è attiva, con un potere generativo e un dinamismo nel dirigere e risolvere la trama matrimoniale, che dipende "on the constantly altering relationships between a heroine and her suitors and on the more or less stable relationship between the heroine and a female friend"<sup>133</sup>. L'amicizia, per Marcus, assume un ruolo cruciale nel momento in cui i genitori non scelgono più i mariti per le loro figlie, per cui l'amica definisce la relazione ideale tra marito e moglie in quanto modello di gestione dei legami sociali nella democrazia capitalista che promuove equità, individualismo e competizione: "the heroine of a companionate marriage plot must know herself in order to choose a husband wisely; once freed from the requirement either to obey or reject parental dictates, she is aided in her quest for self-knowledge by friends who are equals and peers"<sup>134</sup>.

Farwell ritrova una dipendenza nelle trame romantiche ed eroiche occidentali dal binarismo delle strutture di genere e sessuali, dipendenza che porta un'esclusione del personaggio lesbico da una integrazione nella trama, in quanto non conforme a tale binarismo. L'autrice indaga se, per l'immagine di un ipotetico personaggio lesbico, sia possibile mettere alla prova il sistema ideologicamente condizionato delle trame eteronormate, o se soltanto dei cambiamenti strutturali, come la non-linearità, possono influenzare una trasgressione nella narrazione. Farwell vede la narrazione come parallela alle strutture sociali e il sistema astratto come *conditionally male-defined*, in quanto risultato di storia, tradizione, connessioni simboliche e aspettative della fruizione. In termini femministi, ogni categoria narrativa che si riferisce a un personaggio e alla soggettività diviene sensibile a dinamiche di potere legate alla centralità maschile sulla marginalità femminile: queste meccaniche codificano la relazione eterosessuale e il *male bonding* come cruciale, facendo in modo che l'istituzione "encode[s] heterosexuality and male bonding in its very mechanics"<sup>135</sup>. Se la narrazione ripete delle aspettative sociali e dei codici culturali, il copione sociale può essere letto come struttura narrativa, il cui paradigma, a differenza della linguistica, dipende dalla relazione tra la realtà sociale e testuale. Nel parallelo sociale più importante, la narrazione viene paragonata alle istituzioni del romanticismo e del matrimonio, invocando categorie di soggettività che privilegiano il maschile e assicurano il posizionamento gerarchico dell'uomo e della donna nella relazione eterosessuale<sup>136</sup>. L'interruzione richiede quindi una risistemazione delle relazioni strutturali eterosessuali e omosociali, e dei rapporti di potere codificati nella struttura narrativa, già binari e genderizzati.

Secondo l'autrice la tensione tra le regole narrative tradizionali, ideologicamente determinate e cariche di aspettative della fruizione, e la donna o lesbica, crea l'energia delle narrazioni

---

amity, marriage and friendship are inseparable, and the woman who promotes a friend's marriage to a man is a forceful agent of the closure achieved once friendship and marriage have become parallel states and the future husband and wife have attained the harmony that already prevailed between female friends".

<sup>133</sup> Ivi, p. 79. Prosegue sottolineando come, nonostante l'amicizia non provochi alcuna dell'attesa o della tensione tipicamente associata alla trama, sostiene comunque l'attenzione e l'interesse di chi legge: "with respect to female friendship, Victorian novels succeed in making the reader actively desire that *nothing will happen*".

<sup>134</sup> Ivi, p. 85.

<sup>135</sup> Ivi, p. 31.

<sup>136</sup> Ivi, p. 40.

contemporanee in ottica omosessuale femminile. La tensione tra la funzione e il personaggio permette un'interruzione e un cambiamento nel paradigma stesso, essendo la donna lesbica per definizione una figura sociale marginale mentre l'uomo è sempre, anche nella sua ribellione, un rappresentante dei valori culturali. Quando una donna occupa lo spazio dell'eroe o dell'amante, "she is differently aligned to power but not necessarily either devoid of it nor necessarily absorbed by the maleness of the binary structure"<sup>137</sup>. Riprendendo il concetto di *counterplotting* di Castle, Farwell indica come questo non sia solo l'eliminazione della figura maschile ma anche una risistemazione dei personaggi maschili. Essendo il paradigma di Sedgwick in congiunzione con le meccaniche narrative eterosessuali, la rimozione del personaggio maschile non cambia necessariamente le strutture genderizzate della narrazione, o le aspettative della fruizione riguardanti le funzioni di attività e passività. L'eccesso di genere del soggetto lesbico viene percepito come ambiguo in quanto occupa sia posizioni di attività che passività contemporaneamente, o in quanto supera tali limiti; la narrazione cercherà sempre di forzare tale figura in categorie di genere riconoscibili, e se in presenza di una figura maschile, in particolare la forzerà in uno spazio di subordinazione. Lo spazio di narrazione lesbico diviene perciò "combination and interchangeability of the conventional active and passive functions that have been strictly divided into male and female". Il soggetto lesbico ridisegna i limiti di genere nelle categorie narrative di soggettività, rendendo il sistema narrativo inevitabile ma al contempo espandibile a diverse relazioni di potere. L'autrice ritrova la messa in discussione del sistema narrativo da parte del soggetto lesbico prima nella rottura del *male bonding* causata dal *female bonding*, poi nella revisione delle trame strutturali asimmetriche di agente attivo e oggetto passivo secondo la *structural interjection of sameness* e infine, nei cambiamenti a livello strutturale che influenzano il movimento e la tematica della narrazione tradizionale. Perciò, non è la linearità a sfavorire la soggettività e la narrazione lesbica, ma la mancanza di riallineamenti strutturali nelle tematiche narrative. Quando il personaggio lesbico non influisce sulla struttura e viene assorbito in una traiettoria lineare la narrazione tradizionale trionfa, ma "the lesbian subject who does realign structural categories is the lesbian subject who represents more than transparent literalness"<sup>138</sup>.

Rachel B. DuPlessis riporta a sua volta il posto dell'ideologia nella struttura narrativa, più che nel contenuto esplicito della trama romantica. In quanto schema narrativo, questa limita la protagonista femminile, ne reprime la ricerca, valorizza i legami eterosessuali opposti a quelli omosessuali e incorpora gli individui in coppie come segno di successo personale e narrativo. La trama romantica, separando l'amore e la ricerca, valorizza l'asimmetria, si basa su una differenza sessuale estrema ed evoca un'aura intorno alla coppia, divenendo troppo per l'intero sistema sesso-genere. L'autrice descrive il concetto di *writing beyond the ending* come invenzione trasgressiva di strategie narrative, che esprimano dissenso critico nei confronti della narrazione dominante e che siano in grado di produrne una nuova, negando e ricostruendo gli schemi seduttivi che sono "culturally mandated, internally policed, hegemonically poised"<sup>139</sup>. DuPlessis riscontra inoltre nella letteratura di fine XIX secolo una relazione tra la morte e le regole del romanticismo eterosessuale, in particolare per quanto riguarda i personaggi femminili. Questi muoiono quando hanno una relazione distorta e inappropriata con il "copione sociale" e la trama che li vogliono controllati a livello legale, economico e sessuale, quindi quando non sono in grado di negoziare una presenza appropriata nella relazione amorosa, e sono di conseguenza puniti per il loro desiderio. "Death is the result when the energies of selfhood, often represented by sexuality [...] are expended outside the 'couvert' of marriage or valid romance: through adultery, loss of virginity or even suspected 'impurity', or generalized

---

<sup>137</sup> Ivi, p. 59.

<sup>138</sup> Ivi, p. 62.

<sup>139</sup> DuPlessis, 1985, p. 5.

female passion”. Quando le forzature sociali e famigliari perdono la loro presa e il personaggio viene marginalizzato, o quando sceglie autonomamente di rimuoversi dal suo ruolo, l’inserimento della morte rafforza le restrizioni sul comportamento femminile. Perciò nella narrazione la morte è “the second line of defense for the containment of female revolt, revulsion, or risk” e il prezzo per il personaggio femminile quando destabilizza l’equilibrio del comportamento rispettabile nei confronti dell’uomo e dell’eteronormatività<sup>140</sup>.

Un altro caso di studio letterario d’interesse più recente è quello di Renée C. Hoogland su *The Color Purple* (A. Walker, 1982), in cui l’autonomia e l’autorità sulla percezione e sul discorso della protagonista vengono viste nell’indipendenza emotiva, intellettuale e sessuale dagli uomini, quindi coincidente con la soggettività lesbica. Il desiderio lesbico nel testo non è accidentale nell’arco di sviluppo femminile della trama, ma va a formare strutturalmente la storia con la soggettività e l’emancipazione della protagonista, che diviene agente sociale. La sua indifferenza nei confronti degli uomini si spiega, nell’approccio lesbico, con il fatto che l’oggetto del suo desiderio è effettivamente un’altra donna, elemento di rilevanza strutturale per l’importanza che questa assume nella trama come *Significant Other*. Infatti, la soggettività della protagonista non dipende dalla sua interrelazione con gli uomini o con l’assunzione di ruoli istituzionali, ma “her budding sense of identity and emergence as a subjective agent are precisely enabled by her rejection of the role prescribed to her in the patriarchal script of gendered heterosexuality”<sup>141</sup>. Posizionata al di fuori dello spazio socio-simbolico eterosessuale della tradizionale lotta tra sessi, occupa uno spazio *ec*-centrico nel sistema di sesso e di genere, per il quale può permettersi l’indifferenza verso il sesso opposto. Hoogland impiega una nozione di sessualità focalizzata su figure testuali che suggeriscono una specifica *mode of disloyalty*<sup>142</sup> nei confronti dell’ordine patriarcale, designando un fenomeno di rottura materiale della “realtà falloocratica”. La sessualità lesbica pone una minaccia confusionale sulla realtà sociale eterosessuale, per il suo significato di slealtà verso il sistema gerarchico di relazioni di genere. Per l’autrice il desiderio lesbico compare principalmente tramite schemi ripetitivi, velati in modo complesso, nel tessuto della superficie apertamente eterosessuale di testi pre- o profemministri; l’innominabile emerge in snodi contraddittori che acquisiscono il significato di “conflicting impetuses of representational insufficiency and recuperation”<sup>143</sup>.

## 1.6. Invisibilità lesbica

Marilyn Frye in *The Politics of Reality*, testo del 1983, riporta un esempio significativo della considerazione del lesbismo al tempo, portando il paradosso dell’Oxford English Dictionary nella definizione di *sapphist*: il dizionario descrive il termine come “those addicted to unnatural sexual relations between women”. Per l’autrice è significativo che tali relazioni siano considerate innaturali, quindi contrarie alle leggi della natura, perché vorrebbe dire che non possono accadere: “I cannot do what is contrary to my nature, for if I could do it, it would be in my nature to do it. To call something ‘unnatural’ is to say it cannot be”<sup>144</sup>. La definizione del dizionario considera la lesbica *naturalmente e logicamente* impossibile, come configurazione forzata ed *esterna* a sé – è innaturale nella stessa maniera in cui lo è la malattia, mentre l’eterosessualità è vista come presunta naturalezza femminile, “is just being. It is not interpreted”. L’eterosessualità non è un modo d’agire o sentire messo in atto a seconda delle

---

<sup>140</sup> Ivi, pp. 15-16.

<sup>141</sup> R. C. Hoogland, *Lesbian Configurations*, Cambridge, Polity Press, 1997, p. 20.

<sup>142</sup> M. Frye, *The Politics of Reality: Essays in Feminist Theory*, Toronto, Crossing Press, 1983.

<sup>143</sup> Roof in Hoogland, 1997, p. 65.

<sup>144</sup> Frye, 1983, p. 159.

circostanze, ma alcune donne in qualche modo arrivano ad “agire diversamente”. Frye vede il lesbismo, esterno allo schema concettuale, come escluso per motivi connessi al mantenimento della donna in un *metaphysical place*, dal quale è però possibile vedere ciò che, dentro al sistema, è invisibile: “what lesbians see is what makes them lesbians and their seeing is why they have to be excluded. Lesbians are woman-seers”<sup>145</sup>.

La componente immaginativa del lesbismo, e quindi della persona lesbica, viene definita nell'introduzione del testo di Castle, riferita alla figura di Greta Garbo in *Queen Christina* (R. Mamoulian, 1933)<sup>146</sup>, come “effetto fantasma”, quindi elusiva e difficile da riconoscere “even when she is there, in plain view, mortal and magnificent, at the center of the screen”<sup>147</sup>. L'autrice sottolinea il potenziale culturale di questa figura nel contesto dell'immaginazione occidentale per la frequenza con cui viene *apparitionalized*, in cui la sua presenza è palpabile ma sfuggente, spesso letteralmente sublimata nella figura del fantasma. La qualità fantasmatica, a livello di logica simbolica, significa l'essere socialmente accreditate con desideri innaturali. Il fantasma resta comunque un paradosso in quanto, purché non esistente, *appare* comunque. Proprio la minaccia che l'amore erotico tra donne pone inevitabilmente nei meccanismi degli accordi patriarcali rende “necessary to deny the carnal *bravada* of lesbian existence”<sup>148</sup>. Infatti, l'autrice sottolinea come fino a circa il primo Novecento il lesbismo si sia sempre manifestato nell'immaginario della letteratura occidentale come un'assenza o *amor impossibilia*, che per definizione non può esistere, e viene quindi ridotto ad ambiguità o taboo. Perciò, la figura spettrale è un perfetto veicolo per ciò che definisce “‘recognition through negation’ which has taken place with regard to female homosexuality in Western culture since the Enlightenment”<sup>149</sup>.

Hoogland riprende a sua volta la concezione di invisibilità sottolineando come la posizione della lesbica nel quadro concettuale dell'eteropatriarcato sia paradossale: non essendo compresa nello schema generale delle cose, esclusa dall'ordine socio-simbolico, la “femmina invertita” è una figura culturalmente invisibile, ma al contempo è considerata dotata di poteri di visione privilegiati sulla cultura che rifiuta di riconoscerla. Considerando gli attributi conflittuali di questa figura “impossibile” come parti costitutive e interdipendenti dell'irriducibile contraddizione della sessualità lesbica, l'autrice tratta il paradosso del desiderio femminile come un nodo destabilizzante della discorsività nella realtà sociale dominante, ovvero un momento nell'universo concettuale in cui questioni di conoscenza e significato convergono con delle visioni della sessualità e dell'essere “in a complex, yet potentially revealing, if not subversive manner”<sup>150</sup>. Riprendendo la critica di Judith Roof<sup>151</sup> – approfondita in seguito, nel contesto cinematografico – sulla paradossale non-esistenza della sessualità lesbica nella cultura occidentale, Hoogland<sup>152</sup> conviene sulla visione delle rappresentazioni di lesbismo come specchi delle incongruenze e dell'auto-contraddizione di un sistema logico che

---

<sup>145</sup> Ivi, p. 173.

<sup>146</sup> Secondo Kabir, la rappresentazione del bacio nel film nella totale censura del desiderio lesbico, “comes to signify all that cannot be said elsewhere, the unspoken text of the film resident in its subtext. Here, lesbian desire supplies clarity to the reading”. S. Kabir, *Daughters of Desire: Lesbian Representations in Film*, Londra, Cassell, 1998, p. 167.

<sup>147</sup> Castle, 1993, p. 2.

<sup>148</sup> Ivi, p. 30.

<sup>149</sup> Ivi, p. 60.

<sup>150</sup> Hoogland, 1997, p. 26.

<sup>151</sup> J. Roof, *A Lure of Knowledge: Lesbian Sexuality and Theory*, New York, Columbia University Press, 1991. L'autrice definisce le seguenti configurazioni del lesbismo: *titillating foreplay, simulated heterosexuality, exotic excess, knowing center, joking inauthenticity, artful compromise, masculine masks*.

<sup>152</sup> Hoogland, 1997, p. 65.

fallisce nel giustificarle, e che non è in grado di completarsi autonomamente. Il lesbismo non solo sovverte le logiche concettuali dominanti, ma data la sua indefinitezza costitutiva, i tentativi di esporlo o spiegarlo ne attutiscono la minaccia e le ansie per la sua conoscenza e identità; le configurazioni del lesbismo nella varietà dei discorsi eterosessuali fungono come rappresentazioni la cui posizione non rivela la sessualità lesbica in sé, bensì le ansie da questa prodotte. Farwell sottolinea come la tesi di Roof sia fondata sul paradosso che sia l'assenza, piuttosto che la presenza, del personaggio lesbico a creare una narrazione lesbica funzionante, in cui l'omosessualità non viene mai intrappolata nel sistema narrativo. La rappresentazione diretta di tale personaggio sarebbe controproducente, in quanto le immagini verrebbero immediatamente appropriate e rese feticcio dalla natura eterosessuale della narrazione, mentre quando la narrazione si distacca dall'immagine si ha una narrazione lesbica funzionante<sup>153</sup>.

### 1.7. Rappresentazioni del desiderio

Elaine Marks vede delle convenzioni, semplici e limitate, dal XVIII secolo in poi, nei *topoi* riguardanti la narrazione di donne che amano altre donne, che segnalano nella loro ristrettezza lo status marginale delle lesbiche e del lesbismo<sup>154</sup>. Secondo Castle, la narrazione di desiderio lesbico, in cui la triangolazione maschile è praticamente assente, ha due contesti più plausibili in cui sorgere: l'ambiente scolastico e l'età dell'adolescenza, ovvero delle relazioni prematrimoniali, e il contesto del divorzio, della vedovanza e della separazione, ovvero delle relazioni post-matrimoniali<sup>155</sup>. Nel contesto scolastico e adolescenziale spesso il desiderio omosociale femminile viene interrotto, tramite la morte, il matrimonio o una qualche forma di riconciliazione con l'erotico e il sociale eterosessuale, mostrando il desiderio lesbico come fenomeno temporalmente determinato e definendo quella che l'autrice chiama contro-trama lesbica "disforica". Nel contesto post-matrimoniale, invece, spesso i legami omosociali maschili vengono presentati come compromessi fino al punto dell'irrecuperabilità. È proprio il fallimento del matrimonio o del legame amoroso eterosessuale che funziona da pretesto per una conversione al desiderio omosessuale, spesso radicale e irreversibile. Castle definisce questa una contro-trama lesbica "euforica", essendo il suo schema essenzialmente comico e utopico.

Hoogland aggiunge alle configurazioni di Roof<sup>156</sup> la figura della ragazza adolescente. Questa nell'immaginario culturale occidentale è emblema di ambiguità e indefinitezza e può operare

---

<sup>153</sup> Farwell, 1996, p. 13.

<sup>154</sup> Marks, 1979, pp. 357-358. "In general man play secondary roles as fathers, spiritual advisers, or intrusive suitors. The younger woman, whose point of view usually dominates, is always passionate and innocent. If, as is usually the case when the author of the text is a woman, it is the younger woman who falls in love, the narrative is structured so as to insist on this love as an awakening. The older woman as object of the younger woman's desire is restrained and admirable, beautiful and cultivated. If the older woman plays the role of seducer-corrupter, as she does in texts written by men, she is intense and often overtly hysterical (although this does not prevent her from being admirable in her intensity). Whoever plays the aggressive role, the exchanges between the older and the younger woman are reminiscent of a mother-daughter relationship. The mother of the younger woman is either dead or in some explicit way inadequate. Her absence is implied in the young woman's insistent need for a good-night kiss. The gynaeceum, particularly when it is represented by a school, also controls time. Time limits are set by the school calendar whose inexorable end announces the fatal separation, which may involve a death. Temporal structures reiterate the almost universally accepted notion that a schoolgirl crush is but a phase in the emotional development of the young woman, something that will pass. The denouement in these lesbian fairy tales is often brought about by a public event during which private passions explode".

<sup>155</sup> Castle, 1993, p. 84.

<sup>156</sup> Roof, 1991.

nella letteratura femminile come maschera e segnale di un testo e di una sessualità lesbici, instabili e trasgressivi. L'adolescenza, concepita come fenomeno di transizione e momento cruciale per la formazione dell'identità, rende l'individuo differenziato e sovradeterminato a livello sessuale nel passaggio da bambino a adulto, assumendo una delle due forme culturalmente accettabili di soggettività, quella maschile o quella femminile. Nella cultura d'influenza psicologica occidentale, l'adolescenza è perciò vista come momento di confusione mentale ed emotiva, di sperimentazione sessuale e generica irresponsabilità, per cui la ribellione è giustificata in vista di un posizionamento dell'individuo su un ruolo dell'ordine sociale<sup>157</sup>. Analizzando *The Bell Jar* (S. Plath, 1963) l'autrice sottolinea come la scelta di un oggetto del desiderio femminile fuoriesca dal sistema simbolico patriarcale, per cui i desideri oppositivi qualificano significativamente i testi riguardanti l'adolescenza femminile: "it is the split between the desire for discursive control and the forbidden desire for the female love object which, by extension, accounts for the palpable friction between the intra- and the extradiegetic levels that tends to characterize female quest narratives"<sup>158</sup>. Continuando l'analisi dei personaggi femminili, Hoogland porta il caso di Theodora nel testo *Friends and Relations* (E. Bowen, 1931), della sua *pleasurable disturbance* e delle relazioni con le studentesse del collegio in cui si trova. Il collegio, per molta parte della critica letteraria lesbica, è uno dei luoghi in cui le relazioni si intensificano maggiormente di significato non-eteronormativo e dove le trame di desiderio lesbico possono nascere più facilmente, secondo il mito saffico della possibilità di spendere del tempo in attività femminili comuni. In questo spazio immaginativo sviluppato dal XIX al XX secolo in letteratura, un contesto discorsivo sul lesbismo ha potuto prendere forma, nella rappresentazione e nella sua esplorazione, fuoriuscendo da una concezione proibitiva dell'argomento. Il contesto collegiale è inoltre servito come stampo ideologico nella tradizione letteraria lesbica per cui la sessualità può essere confinata a una sfera culturale separata, contenuta in un ambiente totalmente femminile e perciò messo in sicurezza dalla realtà del mondo esterno<sup>159</sup>. In quanto pre-adultità, il desiderio femminile adolescenziale è stato tradizionalmente separato sia dalla realtà sociale che dall'eterosessualità, dominante nell'immaginazione collettiva.

Anche Faderman riprende il discorso del desiderio femminile nel contesto collegiale in letteratura, sottolineando come questo, ad esempio nell'opera *Mademoiselle Giraud, My Wife* (A. Belot, 1870), venga considerato pericoloso dall'autore: l'aggregazione delle ragazze è causa della dipendenza da un'amicizia speciale, in grado di fornire amore e affetto, non reperibile altrove. Questo porta a una seduzione reciproca, la passione non viene spenta finché non lasciano la scuola e nel caso in cui "they meet again, it is fatal; they are trapped in hell"<sup>160</sup>. Due anni dopo, la novella *Carmilla* (J. S. Le Fanu, 1872), che si trova spesso ripresa nella cinematografia del vampirismo lesbico approfondita in seguito, narra di una bella e giovane vampira che caccia altre ragazze e riprende pienamente la rappresentazione del lesbismo malefico di Belot. Faderman prosegue l'analisi letteraria delle relazioni omosociali femminili descrivendo il riflesso sociale della letteratura anti-lesbica della prima metà del Novecento, in cui il femminismo viene associato al lesbismo e a una generica negatività rappresentando figure malate o vampiresche: "the lesbian is a feminist, a woman with powerful ego, frequently in a position of authority over innocent girls. [...] Generally the message is that such women need to be locked up or otherwise put away, either for society's good or their own"<sup>161</sup>. Nei romanzi che trattano il vampirismo lesbico, dai quali la cinematografia del genere eredita i suoi elementi

---

<sup>157</sup> Hoogland, 1997, p. 66.

<sup>158</sup> Ivi, p. 70.

<sup>159</sup> Ivi, p. 94.

<sup>160</sup> Faderman, 1981, p. 279.

<sup>161</sup> Ivi, p. 341.

cardine, la vampira non ricerca il sangue delle vittime, bensì la giovinezza e l'energia, per ostacolare il proprio invecchiamento. Inoltre, l'autrice evidenzia come la vampira "lesbica-insegnante-femminista" rimanga un'immagine romanzesca popolare per decenni, secondo lo schema che vede l'ottenimento di potere da parte della lesbica tramite la sua professione – potere che preferisce, in ogni caso, rispetto a tutto il resto, compreso un eventuale desiderio amoroso. La cattiveria della lesbica è connessa all'educazione in quanto raro campo professionale in cui è concesso potere alle donne, divenendo elemento minaccioso anche se il suo scopo è limitato. Qui, la donna lesbica è solitamente ossessionata dalla necessità irrazionale di controllare una vita umana innocente e portarla alla distruzione, e il motivo per cui necessita questo potere è spesso implicito. Una delle spiegazioni, secondo Faderman, è quella di un impulso malato di poter controllare qualcosa in un mondo in cui solo gli uomini sono al potere: "why she is evil, why she requires blood, is seldom made clear except by her lesbianism and feminism, which in themselves are supposed to suffice as explanations for her cruelty". La donna esercita allora il potere secondo un despotismo malefico in grado di sorpassare la tirannia maschile, perché nel momento in cui la sua autorità è vista come innaturale, questo posizionamento la porta a comportamenti innaturali. Infine, anche quando la lesbica non è sadica, è comunque malata e portatrice di una personalità confusa e isterica: quando non causa sofferenza è lei a soffrire, è condannata alla solitudine e all'esclusione, e la sua esistenza è sterile non solo per la virtù della sua incapacità di creare vita dal suo piacere sessuale, ma per la sua stessa natura<sup>162</sup>. Maya De Leo riprende la figura della vampira lesbica nella letteratura italiana, intesa come donna dalla fisiologia corrotta capace di "vampirizzare", fisicamente e psicologicamente, uomini deboli e donne bellissime, rubando loro energie sessuali e intellettuali, e portandoli alla morte<sup>163</sup>. Dalla sua analisi emerge che anche nel contesto italiano compaiono vampire lesbiche, attraenti, coinvolte in relazioni romantiche e sessuali esplicite, figure nelle quali le lettrici possono identificarsi: infatti, "all representations, including the most negative and grotesque ones, play an important role in the construction of individual and collective identities"<sup>164</sup>. La rappresentazione della vampira nel Novecento si sposta dal sovrannaturale verso la concretezza della *femme fatale*, sempre dalla sessualità innaturale e pericolosa<sup>165</sup>, e il lesbismo si connota generalmente di un particolare elitismo, come rarità situata in una dimensione lontana che permette sia l'esposizione di relazioni omofile, sia il rafforzarsi di posizioni eterosessiste: in questo quadro di riferimento, "lesbianism is meant to be experienced only by some peculiar women, whose freakish nature and/or aristocratic status make it possible for them to survive it"<sup>166</sup>.

Farwell definisce il soggetto lesbico postmoderno come figura dalla corporeità e sessualità anomale, seguendo la rappresentazione di fine XIX secolo della lesbica come creatura mostruosa, la cui fisicità eccede tutti i limiti culturali e "naturali". Per l'autrice, le immagini della sessualità del soggetto lesbico postmoderno, intente a celebrarne la mostruosità, includono la coppia *butch-femme* e la vampira, che sfidano le definizioni di genere e sessualità tramite una femminilità mostruosa e tramite il rifiuto di canoni femminili comportamentali e fisici. Il soggetto lesbico come corpo femminile grottesco è perciò "retextualizing of the female body and desire, a re-presentation of the female body on which Western culture has written its

---

<sup>162</sup> Ivi, p. 349.

<sup>163</sup> M. De Leo, "Mi morse le labbra, bevette il mio respiro": *Vampirism and Literary Lesbianism in Liberal Italy*, in E. Bianco, A. Virga (a cura di), *Homosexuality in Italian Literature, Society, and Culture, 1789-1919*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2017, p. 65.

<sup>164</sup> Ivi, p. 73.

<sup>165</sup> Ivi, p. 66.

<sup>166</sup> Ivi, p. 77.

narrative codes and patterns”<sup>167</sup>. L’autrice definisce inoltre la soggettività della coppia *butch-femme* come parodia degli allineamenti tra sesso e genere, capace di inscenare l’artificialità delle differenze di genere tramite l’abbigliamento e la “disposizione”; in particolare l’abbigliamento diventa un tropo dell’artificialità del sistema di genere basato sulla naturalità dei corpi. Sia la *butch* che la *femme* si travestono, una in termini di mascolinità e l’altra in termini di femminilità esagerata, divenendo la versione culturale del corpo femminile grottesco, “appropriating all sexuality to its sphere and control”<sup>168</sup>. Mentre la *butch* si appropria del posizionamento tipicamente maschile, la *femme* esagera la relazione culturale tra il corpo di genere femminile, contrassegnato a livello sessuale, e il suo abbigliamento tipico, posizionandosi come donna in relazione a un uomo che non è un maschio. Faderman discute anche la divisione *butch-femme* attribuendola alla concezione freudiana secondo cui l’invertita attiva ha caratteristiche fisiche e mentali maschiline, e ricerca la femminilità nella persona amata. Questa concezione, condivisa dalle definizioni di Hall di *invert* e *mate of the invert*, per l’autrice condizionano le relazioni lesbiche nella misura in cui le donne emulano l’unica situazione domestica presente nella cultura patriarcale, sentendosi costrette a rientrare in ruoli binari e non assumendoli necessariamente da impulsi innati o traumatici. Faderman descrive in questo senso gli effetti devastanti del popolare romanzo *The Well of Loneliness* (R. Hall, 1928), in cui l’autrice definisce alcune donne come nate diverse e constata che la società le lascia libere di perseguire la loro indipendenza; al contrario, la sua definizione di “congenital inversion” finisce per rendere ancora più morbosi gli impulsi naturali e le visioni sane del lesbismo. La concezione di essere nel corpo sbagliato influisce nel vedersi bizzarre e non desiderabili, tollerando anche le peggiori iniquità sessuali, e contribuisce a conseguenze che portano alcune donne a credere che, ad esempio, non possono sposarsi “not because the institution was often unjust, that they sought independence not because they believed it would make them whole people, that they loved other women not because such love was natural – but instead because they were born into the wrong body”<sup>169</sup>.

---

<sup>167</sup> Farwell, 1996, p. 169.

<sup>168</sup> Ivi, p. 100.

<sup>169</sup> Faderman, 1981, p. 323.

## II

### Omosocialità femminile e lesbismo nel cinema

*“The color ultraviolet, like most of lesbian history, is located just beyond the visible spectrum. Violet, as a sign of love between women, serves as an indicator of what lies beyond the visible spectrum and a means by which to become visible to each other”*<sup>170</sup>.

*“The queer is the taboo-breaker, the monstrous, the uncanny. Like the Phantom of the Opera, the queer dwells underground, below the operatic overtones of the dominant; frightening to look at, desiring, as it plays its own organ, producing its own music”*<sup>171</sup>.

Le seguenti sezioni offrono una panoramica su temi, stilemi e modi di rappresentazione esplicita (fisica o verbale) del lesbismo nella cinematografia occidentale, principalmente riferendosi al canone hollywoodiano<sup>172</sup>, con un breve approfondimento sulla cinematografia italiana, utile a circoscrivere e contestualizzare ciò che nella produzione filmica popolare, e quindi eterosessista, è stata la concezione e restituzione dell'omosessualità femminile dagli anni Quaranta (con alcune discussioni esemplificative sul periodo immediatamente precedente) fino al limite simbolico della fine degli anni Settanta<sup>173</sup>. Tale limite è posto in corrispondenza della nascita e crescita di una nuova concezione comunitaria, politica e sociale del lesbismo, che tramite i movimenti femministi e le conseguenti rappresentazioni cinematografiche dell'identità sessuale, rinnovate e riappropriate in termini contro-culturali, incomincia a svincolarsi dalle restituzioni eteronormate di omosessualità, omofilia ed erotismo femminile<sup>174</sup>. Storicamente, i termini secondo i quali viene interpretato il lesbismo e conseguentemente i significati e la presenza culturale si modificano in relazione ai cambiamenti nell'ideologia e nei conflitti di genere, nelle discipline e tecniche erotiche, nei movimenti politici, nelle tendenze consumistiche e della moda, nelle rappresentazioni mediatiche e nei paradigmi della salute mentale o fisica<sup>175</sup>. Seguendo la concezione di Adrienne Rich per la delineazione di una storia lesbica, sovrapposta in questo caso alle rappresentazioni cinematografiche, non è sufficiente considerare soltanto personalità lesbiche conosciute e visibili in quanto tali, ma è necessario

---

<sup>170</sup> A. Weiss, *Vampires & Violets: Lesbians in the Cinema*, Londra, Jonathan Cape, 1992, p. 2.

<sup>171</sup> S. Case, *Tracking the Vampire*, in “Differences”, 3:2, 1991, p. 3.

<sup>172</sup> Per un maggior approfondimento del tema, cfr. B. McDonald, *Cruising the Movies: A Sexual Guide to "Oldies" on TV*, New York, The Gay Presses of New York, 1985.

<sup>173</sup> Per Weiss la rappresentazione omofobica cambia drasticamente negli anni Settanta e Ottanta come risposta all'avvento dei movimenti di liberazione omosessuale e femminile della fine degli anni Sessanta, della loro critica radicale della cultura dominante e della loro articolazione di visioni alternative: “in this period, the Hollywood lesbian virtually ceased to be modeled on deviance; she became attractive instead of frightening or ridiculous, and associated with nature instead of with the unnatural”. Weiss, 1992, p. 73.

<sup>174</sup> Kabir definisce la capacità data dalla narrativa di prendere posizione come soggetto di desiderio a seconda della soggettività sociale: “[...] This involves the reappropriation of ‘cinematic forms (narrative, genres, aesthetic codes) previously defined as belonging to the patriarchy’. I think this reappropriation is a productive step, and reclaims for female pleasure the ‘properties’ not of patriarchy but of the human impulse to make sense of our lives through the telling of stories”. S. Kabir, *Daughters of Desire: Lesbian Representations in Film*, Londra, Cassell, 1998, p. 90.

<sup>175</sup> V. Traub, *The Ambiguities of "Lesbian" Viewing Pleasure: The (Dis)articulations of Black Widow*, in J. Epstein, K. Straub (a cura di), *Body Guards: The Cultural Politics of Gender Ambiguity*, New York, Routledge, 1991, p. 305.

considerare anche tutte le *altre* donne: “what are we going to be looking for when we look at lesbian history? We can’t afford to look only at the lives of those women who were financially independent and so strong in certain ways, whether by good fortune or innate character, that they could afford to be self-proclaimed lesbians or live in homosexual enclaves, because we would be touching only the barest top of the iceberg”<sup>176</sup>. Per Valerie Traub, il piacere di visione lesbico si costruisce intorno a relazioni sovradeterminate tra genere e sessualità, e non esiste al di fuori del “deployment of sexuality” ma in una relazione complessa con questo. Nella comprensione della spettatorialità lesbica, infatti, sta la consapevolezza che l’identificazione viene costruita nello spazio concesso dal film, e tale spazio è luogo di ambiguità – “both potential and constraint, affordance and limitation, a space opened for representation and a space denied” – che forma le possibilità del desiderio in un’ideologia di predominanza eterosessista<sup>177</sup>. La necessità di fornire una – anche se sommaria – panoramica di generi, produzioni e individui che maggiormente hanno rappresentato il lesbismo, inteso come omosessualità, durante l’arco temporale di riferimento, nasce dal bisogno di inquadrare e contestualizzare le rappresentazioni di un’industria tradizionalmente eteronormativa. Se le immagini lesbiche sono state tendenzialmente invisibili, come sostenuto da Andrea Weiss, è dovuto soprattutto alla necessità di reprimerle a favore di variazioni infinite sul romanticismo eterosessuale, e le figure lesbiche emerse in queste variazioni – “the lesbian vampire, the sadistic or neurotic repressed woman, the pre-Oedipal ‘mother/daughter’ lesbian relationship, the lesbian as a sexual challenge or titillation to men” – hanno imposto i limiti della rappresentazione possibile assicurando l’invisibilità di altre immagini del lesbismo<sup>178</sup>. Inoltre, la rappresentazione hollywoodiana della donna per eccellenza, come riporta Patricia White, la vede caratterizzata dal desiderio, per cui esistono elementi culturali e psichici che coinvolgono l’immaginazione queer femminile: è riconoscibile il fatto che la cultura di massa si sia rivolta alle donne in modi che sono stati influenzati dall’emersione storica della cultura lesbica. Se il cinema ha in parte costruito un desiderio, il lavoro di lettura filmica e le pratiche e i discorsi intorno a questo costruiscono le condizioni per una rappresentabilità queer<sup>179</sup>. Tuttavia, le tracce di assenza, o repressione, lasciate nell’invisibilità stessa, rimangono visibili come segni e forme rappresentative a un pubblico in grado di creare modi altri, nel cinema, per il lesbismo, di formarsi e affermare la propria identità, individuale o di gruppo; proprio il riconoscimento della sessualità lesbica ha il potenziale di riaprire spazi in cui sia le donne etero che lesbiche possono esercitare un piacere autodeterminato<sup>180</sup>.

Lo studio del lesbismo permette allora di problematizzare questioni fondamentali riguardanti l’identificazione e il desiderio nel cinema: quest’ultimo permette al contempo sia l’affermazione che il discioglimento delle opposizioni binarie che fondano le nozioni del sé e dell’altro/a. Il discorso cinematografico, tra altri, pone configurazioni della sessualità lesbica come rappresentazioni complesse, in cui la posizione specifica e la combinazione strategica di

<sup>176</sup> Rich in E. Bulkin, *An Interview With Adrienne Rich: Part I*, in E. Bulkin, J. Clausen, I. Klepfisz, R. Shore (a cura di), *Conditions: One*, New York, 1977, pp. 62-63.

<sup>177</sup> “‘Lesbian’ appropriation of the ‘gaze’ comes only at the price of acquiescence to a system of sexual (gender and erotic) regularization that reproduces dominant taxonomies of sexual difference. [...] Based on an assumption of the ‘lesbian’s’ gender dysfunction, the structure of the opposition preserves the seemingly essential heterosexuality of desire”. Ivi, pp. 308-309.

<sup>178</sup> Weiss, 1992, p. 1.

<sup>179</sup> P. White, *Uninvited: Classical Hollywood Cinema and Lesbian Representability*, Bloomington, Indiana University Press, 1999, p. xv. Per l’autrice, il lesbismo si è costruito in modo intertestuale e in relazione paradossale alla visibilità: non attraverso la *mythic mannish lesbian*, ma come qualcosa che il pubblico maschile “couldn’t even be troubled to understand” mentre è stato colto da un certo pubblico femminile. Ivi, p. 28.

<sup>180</sup> C. Straayer, *The Hypothetical Lesbian Heroine*, in “Jump Cut”, n. 35, 1990.

elementi rivelano, secondo Judith Roof, non tanto la sessualità lesbica – intesa come desiderio reale o immaginario, o attività sessuale, tra donne, secondo la concezione culturale occidentale – in sé, ma le ansie da questa prodotte: data la forte collisione tra genere e sessualità nelle configurazioni lesbiche, emerge il modo in cui “irreconcilable conflicts between the two are representationally resolved”<sup>181</sup>. Un’analisi del discorso filmico basata sul lesbismo e la sua rappresentazione testuale mostra queste configurazioni della sessualità e come funzionano in un film, nel discorso cinematografico in sé, e per estensione a livello culturale. Nel sistema di possibili analisi sottotestuali dei film, il dibattito sulla ricezione di immagini oppressive può comprendere sia l’esperienza critica del dispiacere che del piacere: “however ‘negative’ the original representation, lesbians can recreate the image within our own framework”<sup>182</sup>. Nel compiere manovre complesse, nelle strutture narrative e rappresentative, per trarre piacere *against the grain* dalla visione filmica, una minoranza quale il lesbismo si pone come parte di una spettatorialità sofisticata, in grado di immaginarsi, tramite le possibilità offerte dal film, nonostante le negazioni sociali di una realtà collettiva<sup>183</sup>. L’alternatività di questa spettatorialità non sta nella sfida diretta alle strutture dominanti, ma nella creazione e nello sviluppo di nuovi significati, specificamente lesbici, poi impiegati nelle forme e nei significati dominanti a livello di ricezione spettatoriale<sup>184</sup>. Uno studio retroattivo della rappresentazione lesbica permette quindi di riaffermare la vastità e sottigliezza della storia lesbica, ricostruendo immagini della sua cultura che sono state ignorate e considerando i contesti talvolta ostili in cui determinate rappresentazioni sono state create.

Se nella teoria femminista il cinema classico è principalmente visto combaciare con le gerarchie di mascolinità e femminilità, e di conseguenza con le nozioni di attività e passività, il lesbismo entra in gioco con un’importante funzione strategica che permette di interrompere tali nozioni<sup>185</sup>. Inoltre, come sostenuto da Penny Florence, se il lesbismo nel cinema si manifesta in maniera più simile al *women’s cinema* che alle rappresentazioni omosessuali maschili, in genere l’omosessualità è indispensabile anche nel desiderio eterosessuale: “the absence of lesbian meanings has been a crucial node in the dynamic that has limited women’s culture in the past, and it intersects with that which has necessitated the dissembling or disguise of male homosexual meanings”<sup>186</sup>. Nell’analisi filmica delle configurazioni lesbiche Roof evince che

---

<sup>181</sup> L’interesse analitico dell’autrice in questo caso non è tanto sulla rappresentazione quanto sulla configurazione di contesto politico, ovvero come il lesbismo venga utilizzato come significante e come le sue configurazioni influiscano sull’auto-rappresentazione culturale. J. Roof, *A Lure of Knowledge: Lesbian Sexuality and Theory*, New York, Columbia University Press, 1991, pp. 5-6.

<sup>182</sup> J. Kitzinger, C. Kitzinger, *‘Doing it’: Representations of Lesbian Sex*, in G. Griffin (a cura di), *Outwrite: Lesbianism and Popular Culture*, Londra, Pluto Press, 1993, p. 14.

<sup>183</sup> Elizabeth Ellsworth pone in tal senso una lettura della collettività lesbica del film *Personal Best* (R. Towne, 1982) nel saggio *Illicit Pleasures: Feminist Spectators and Personal Best*, in P. Erens (a cura di), *Issues in Feminist Film Criticism*, Bloomington, Indiana University Press, 1990.

<sup>184</sup> “Our ability to shift meaning in this way on any deep level of the imaginary or the symbolic derives from transgressive, contextual meanings through which the complex mesh of varying trajectories are made to intersect and hold the signifier for that cinematic moment; hence the crucial role of the ‘alternative’, not as opposition, but as part of the process of breaking down the dominant”. P. Florence, *Lesbian Cinema, Women’s Cinema*, in G. Griffin (a cura di), *Outwrite: Lesbianism and Popular Culture*, Londra, Pluto Press, 1993, p. 127 e pp. 137-138.

<sup>185</sup> Judith Mayne identifica uno dei “problemi” posti dal lesbismo esattamente nella sua disposizione rappresentativa tra i paradigmi di sessualità e *agency*, perciò nell’allineamento della mascolinità come attività e della femminilità come passività. J. Mayne, *Lesbian Looks: Dorothy Arzner and Female Authorship*, in Bad Object-Choices (a cura di), *How Do I Look?: Queer Film and Video*, Seattle, Bay Press, 1991, p. 127.

<sup>186</sup> Florence in Griffin, 1993, pp. 132-133.

“l’eccesso” lesbico è talvolta cruciale a livello narrativo, sia per la riaffermazione ultima dell’eterosessualità, sia perché fornisce la complicazione che la riaffermazione infine risolve: il lesbismo è talvolta il modo in cui si manifesta l’inibizione, ritardando così la conclusione eterosessuale e introducendo una questione di multiple possibilità<sup>187</sup>. Per Richard Dyer, la presenza dell’omosessualità in un film creato in un sistema etero-dominato è sempre estensione della sua ideologia, per esprimere qualcosa sulla sessualità come concepito dal pensiero eterosessuale. La *queerness* viene usata per definire parametri di normalità, suggerire “the thrill and/or terror of decadence, to embody neurotic sexuality, or to perform various artistic-ideological functions” e infine consolidare la superiorità della sessualità eteronormativa<sup>188</sup>. Il discorso sull’ipotetica bisessualità<sup>189</sup> dei personaggi affrontati in seguito non viene approfondita nella sua specificità – viene approfondita solo nelle analisi di Lucie Arbuthnot, Gail Seneca<sup>190</sup> e Alexander Doty<sup>191</sup> di *Gentlemen Prefer Blondes* (H. Hawks, 1953), qui utili per gli strumenti d’indagine verso il desiderio queer – per la difficoltà di categorizzare un’appartenenza bisessuale da una non-bisessuale, nei motivi e nelle inclinazioni, nella caratterizzazione storica e di genere dei film considerati: “because the film is merely a slice of character’s life, it generally reveals only a portion of the character’s personality. Even if the character is well-developed in the script, we may not know, with certainty, whether or not he or she is truly bisexual”. Wayne M. Bryant riporta come, nei personaggi degli anni Quaranta e Cinquanta si ha, a causa del Codice, difficoltà a riscontrare tendenze omosessuali, cosa che nel cinema contemporaneo appare invece molto ovvia: cercare la bisessualità durante il Codice significa ricercare sottigliezze che il pubblico odierno tende a ignorare, nascoste in indizi visivi o *double entendre*. L’autore, in ogni caso, lega la comprensione della sessualità nel cinema a caratteristiche appartenenti al/alla regista, attori e attrici, e il film stesso<sup>192</sup>.

Il fine ultimo è quello di favorire una discussione comparativa in grado di rileggere e risemantizzare secondo un’ottica omosociale femminile i testi filmici presenti nell’ultima sezione, altrimenti considerabili canonicamente eteronormativi, isolando e analizzando

<sup>187</sup> La crisi è creata dalla scelta femminile e dal potenziale funzionamento del desiderio lesbico, che deve essere sistemato da una conclusione etero, rendendo il lesbismo una parte del sistema eteronormativo: “lesbian episodes provide a doubling (a couple) that anticipates and mimics heterosexuality, but a doubling (too many women) that typifies the perverse excess of the exploratory period it represents. [The film has] parallel plots and doubled characters that converge as the lesbian moment is recaptured for heterosexuality and patriarchy”. Roof, 1991, pp. 21-23.

<sup>188</sup> Prosegue: “we are wrong to assume that anti-gayness in films is a mere aberration on the part of straight society. How homosexuality is thought and felt by heterosexuals is part and parcel of the way the culture teaches them (and us) to think and feel about their heterosexuality. Anti-gayness is not a discrete ideological system, but part of the overall sexual ideology of our culture”. R. Dyer, *Gays in Film*, in “Jump Cut”, n. 18, 1978.

<sup>189</sup> Garber pone un’interessante lettura in termini bisessuali alle teorizzazioni di Gerard, Sedgwick e Castle del triangolo erotico, spostando la considerazione dal concetto di coppia a quello di triangolarità: “but what do all three analyses of coupling instate *as constitutive* of the dynamics of their pairs? Triangularity. In other words, bisexuality. In all three cases, it is bisexual triangularity that provokes, explains, and encompasses both heterosexuality and homosexuality. While all three analysts appear to privilege the couple, they *all* prove only that the shortest distance between two points is a triangle”. M. Garber, *Bisexuality and the Eroticism of Everyday Life*, New York, Routledge, 2000, p. 428.

<sup>190</sup> L. Arbuthnot, G. Seneca, *Pre-text and Text in Gentlemen Prefer Blondes*, in P. Erens (a cura di), *Issues in Feminist Film Criticism*, Bloomington, Indiana University Press, 1990.

<sup>191</sup> A. Doty, *Everyone’s Here for Love: Bisexuality and Gentlemen Prefer Blondes*, in *Flaming Classics: Queering the Film Canon*, Milton Park, Routledge, 2000.

<sup>192</sup> Un esempio di ambiguità portato dall’autore è il personaggio sposato, per il quale lo stereotipo classico lo vede come omosessuale *closeted*, oppure confuso. W. M. Bryant, *Bisexual Characters in Film*, New York, The Haworth Press, 1997, p. 4.

elementi di distanza e di vicinanza con i modi d'utilizzo popolari dell'omosessualità femminile. Nell'identificazione erotica, ci si scosta qui dalla sovrapposizione dell'erotico al necessariamente sessuale, per cui, come sottolinea Shameem Kabir, "there are undoubtedly many same-sex relationships between women which are a source of much greater joy and support than those with male partners", comprendendo quindi l'attrazione e l'identificazione in assenza di un quadro di riferimento identitario lesbico e sessuale. In tal senso, la relazione omosociale dipende dal piacere sociale piuttosto che dal desiderio sessuale ed è importante e significativa tanto quanto la relazione sessuale<sup>193</sup>. Il punto di partenza teorico nell'analisi dell'interrelazione tra omosessualità e omosocialità femminile considera perciò il fatto che il cinema ha rappresentato rispettivamente entrambe le dinamiche per più di un secolo sullo schermo, "larger and sometimes clearer than life", in maniera costante, che fosse "implicit or blunt, tender or damning, with the greatest insight or with the crudest denigration", comunque sempre rivolta a un pubblico in grado di comprenderle e identificarle<sup>194</sup>. Questo perché infine, la visione lesbica interrompe la concezione del meccanismo secondo il quale la produzione e riproduzione dell'eterosessualità deve essere, per la donna, automatico: la mancata esistenza della figura lesbica è pienamente parte di questo meccanismo che intende rimuovere alla radice, nel momento del concepimento, la possibilità di una scelta alternativa<sup>195</sup>.

## 2.1. Elementi del lesbismo nel cinema occidentale

La rappresentazione dell'omosessualità femminile, dai suoi inizi fino a intorno gli anni Quaranta, in riferimento al canone hollywoodiano, raramente viene posta come maliziosa, spesso marginalizzata<sup>196</sup> ma generalmente positiva, con alcune garanzie di dignità e consapevolezza; la presenza, visibile sullo schermo, di personaggi queer rappresenta un fattore positivo per molti, anche senza la messa in ridicolo o la condanna che ci si potrebbe aspettare nelle rappresentazioni<sup>197</sup>. Il desiderio tra donne si maschera generalmente con espressioni affettive e corporali di tenerezza, e con "immagini sdolcinate di complicità femminile, di gesti

---

<sup>193</sup> Kabir, 1998, p. 189.

<sup>194</sup> Essendo il film teoricamente permanente, si presenta come document storico di "how gays were looked upon, by others and by themselves, all those decades ago. And these images were present [...] long before that damnable received (that is, mainstream heterosexual) wisdom tells us that it became accustomed, if not accepted". R. Barrios, *Screened Out: Playing Gay in Hollywood from Edison to Stonewall*, Milton Park, Routledge, 2005, p. 3.

<sup>195</sup> "If the lesbian sees the women, the woman may see the lesbian seeing her. With this, there is a flowering of possibilities. The woman, feeling herself seen, may learn that she *can be* seen; she may also be able to know that a woman can see, that is, can author perception". Con ciò, per l'autrice, entra in gioco la possibilità logica di concepire un'autorità come *perceiver* e di cambiare la propria attenzione, e "with that there is the dawn of choice, and it opens out over the whole world of women". M. Frye, *The Politics of Reality: Essays in Feminist Theory*, Toronto, Crossing Press, 1983, p. 172.

<sup>196</sup> Barrios riporta l'esempio del film *Ladies They Talk About* (W. Keighley, H. Bretherton, 1933) come uno dei primi in cui il lesbismo è ambientato in carcere: il genere WIP rimane, successivamente, uno dei pochi nei quali alle lesbiche viene permesso di esistere apertamente. R. Barrios, *Screened Out: Playing Gay in Hollywood from Edison to Stonewall*, Milton Park, Routledge, 2005, p. 106. Per approfondire i film hollywoodiani ambientati in carcere, cfr. Ivi, pp. 218-222 e pp. 248-249.

<sup>197</sup> "In the early sound era [...] it seemed that every fifth or sixth Hollywood movie contained a character or a reference to the gay and lesbian experience. There were, in fact, more visibly gay and lesbian characters onscreen at this time than at any other point in American cinema until the late 1980s". Barrios, 2005, pp. 9-10. L'autore specifica inoltre come, nonostante la presenza di personaggi queer nel cinema *pre-Code*, la percezione degli studi sul tema sia passata a una concezione di *exception*, di completa ghettizzazione per la quale l'omosessualità viene vista nel cinema come "nonexistent". Ivi, p. 58.

graziosi” che furtivamente sono elemento di un certo estetismo hollywoodiano<sup>198</sup>. Dall’entrata in vigore del codice Hays nel 1934, la rappresentazione esplicita e persino la menzione dell’omosessualità nei film hollywoodiani assume il carattere di perversione sessuale, rimuovendone le immagini esplicite dagli schermi: rimangono immagini implicite, meno cospicue, grazie a “some gallant and intrepid men and women [that] kept the gayness in the movies, often at great professional risk. If you knew what to look for, you saw it”<sup>199</sup>. Lo stereotipo creatosi intorno all’immagine queer maschera la caduta, durante la Grande depressione, dei valori fino ad allora associati al femminile (“keeping the family together, care for the needy, collective support, the pursuit of romance and other ‘sincere’ leisures, modesty, and gentleness combined with unheralded powers of endurance”), così come quelli associati al maschile (“emphasizing individualism, aggressive competition, and material gain”): la queerness si lega perciò agli eccessi peccaminosi della cultura controversa degli anni Venti e dell’intrattenimento mainstream decadente<sup>200</sup>.

L’omosessualità deve manifestarsi tramite figure e situazioni indirette, una *queer imagery* di “situations, lines of dialogue, and characters” che rappresentano un comportamento codificato secondo stereotipi mainstream, di natura *cross-gendered*<sup>201</sup>, ad esempio, nella caratterizzazione dei personaggi di supporto<sup>202</sup>: il trattamento del tema si sposta dal livello connotativo a quello denotativo, creando un’aura queer piuttosto che esplicitamente omosessuale intorno al *pansy*, oppure alla donna *butch*<sup>203</sup>, con dinamiche principalmente comiche per il primo e maligne per la seconda<sup>204</sup>. Infatti, “before there were lesbians, there were butches”<sup>205</sup>: prima dell’emersione di un cinema lesbico indipendente, la figura più diffusa sullo schermo è quella della *butch*, come unico modo di registrazione della variazione sessuale nel contesto repressivo hollywoodiano. La costruzione dello stereotipo negativo lesbico si definisce tramite un metodo di

<sup>198</sup> F. Grassin, *Cinema e lesbismo*, in “FUORI!”, n. 20, 1978, p. 11.

<sup>199</sup> Barrios, 2005, p. 11.

<sup>200</sup> D. M. Lugowski, *Queering the (New) Deal: Lesbian and Gay Representation and the Depression-Era Cultural Politics of Hollywood's Production Code*, in “Cinema Journal”, 38:2, Austin, University of Texas Press, 1999, p. 26.

<sup>201</sup> Ivi, p. 4.

<sup>202</sup> “The ubiquitousness of the ‘dykey’ supporting actress figure is a testament to lesbian presence in classical Hollywood – she’s a ghost in the machine”. White, 1999, p. xxiii.

<sup>203</sup> Benschhoff e Griffin sottolineano l’ambiguità della *mannish woman* tra lesbismo e figura della nuova donna indipendente, in film in cui è protagonista, come Marlene Dietrich in *Morocco* (J. Von Sternberg, 1930) e Greta Garbo in *Queen Christina* (R. Mamoulian, 1933). Viene evidenziato come “a number of women in 1920s Hollywood films were presented in tailored tweed suits [...], wearing men’s hats and short slicked-back hair. At times, they were even shown smoking cigars. [...] Such characters implied lesbianism as well as gender inversion. Still, these mannish women (like pansies) rarely enact any sign of same-sex desire, and some of them are romantically partnered with men by the end of their films”. H. M. Benschhoff, S. Griffin, *Queer Images: A History of Gay and Lesbian Film in America*, Lanham, Rowman & Littlefield Publishers, 2006, p. 26. Secondo Kabir, invece, il personaggio di Garbo, in relazione a un uomo femminilizzato, ma non effeminato, “is phallicized, her male costume and her status as sovereign invest her with power, but she herself can be seen as transcending gender, incorporating the best of masculinities and femininities”. Kabir, 1998, p. 168.

<sup>204</sup> H. M. Benschhoff, S. Griffin, *Queer Cinema: The Film Reader*, Milton Park, Routledge, 2004, p. 7. Russo, parlando di Katharine Hepburn in *Sylvia Scarlett* (G. Cuckor, 1936) sottolinea come il suo personaggio ha un aspetto che “introduced the possibility of homosexual activity into the film for a covert gay audience while providing laughs for the majority”. V. Russo, *The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies*, New York, Harper & Row, 1987.

<sup>205</sup> J. Halberstam, *Female Masculinity*, Durham, Duke University Press, 1998, p. 186. L’autrice divide la rappresentazione hollywoodiana della *butch* nelle seguenti categorie: *tomboy*, *predatory*, *fantasy*, *transvestite*, *barely butch* e *postmoden*.

caratterizzazione mono-dimensionale, attribuendo all'intero personaggio le sole caratteristiche di aggressività e frustrazione, oltre che l'essere "loud mouthed, big boned and perverse"<sup>206</sup>. Inoltre, la donna *mannish* possiede invariabilmente una voce *deep alto* e un'attitudine aggressiva e altezzosa confronti degli uomini e del lavoro, e talvolta le viene obiettato il fatto di sfruttare un privilegio maschile: dato il legame sociale tra i codici di genere e la sessualità, e quindi dell'abbigliamento, anche sul posto di lavoro, per sembrare queer le donne devono semplicemente vestirsi in abiti maschili o svolgere lavori maschili<sup>207</sup>. Questa figura è meno frequente di quella del *pansy* nel cinema mainstream, tuttavia David M. Lugowski riscontra una sua pervasività maggiore e più sottile: "major female stars could have mild lesbian connotations [...] masked as strenght or exoticism". Inoltre, la donna queer viene rappresentata e letta più seriamente, come una "minaccia", rispetto all'uomo queer, spesso percepito come "fallimento": la trasgressività del lesbismo, non contemplando la presenza maschile che è solitamente largamente rappresentata, minaccia "the very bounds of representable"<sup>208</sup>. La figura femminile viene quindi giudicata nel corso del film come bisognosa di un marito, di abbandonare la propria carriera e di reprimere le pretese di eccentricità. Patricia White aggiunge come certi personaggi di supporto, solitamente connotati di asessualità o mascolinità, hanno qualità sovrapposte in modo significativo a quelle attribuite al lesbismo, e si definiscono in relazione al lavoro e alla comunità femminile: "nurses, secretaries, career women, nuns, companions, and housekeepers" connotano, se non un'identità lesbica, almeno la questione dell'identità eterosessuale. Nei ruoli comici si percepisce la eco della derisione omofoba e misogina, mentre altri ruoli incorporano la divergenza della non-femminilità, sublimata in un'aggressività che diventa fulcro dei personaggi lesbici apertamente sadici dei film di *exploitation* successivi. La forza connotativa rimane comunque nella mancanza di un'attribuzione d'interesse romantico eterosessuale, spesso determinata da una resistenza sarcastica, superiore e irriverente verso i valori maschili: "if heterosexuality is attributed to them, it may be to comic effect". Il personaggio di supporto è perciò il luogo di rappresentazione dove i giudizi negativi della femminilità vengono dispiegati nel definire la devianza dai ruoli normativi, smascherano l'interesse ideologico nel mantenere una visione ristretta della femminilità e "foreground how bound up narrativity is in reproducing heterosexuality"<sup>209</sup>.

Sono frequenti anche le rappresentazioni di storie di rivalità tra sorelle, e mentre l'amicizia maschile viene mostrata come positiva, quella femminile viene posta come competitiva e generalmente negativa<sup>210</sup>. Come si evince dal paradigma narrativo classico, i personaggi

---

<sup>206</sup> R. Dyer, *Gays in Film*, in "Jump Cut", n. 18, 1978. L'autore sottolinea inoltre una stereotipizzazione iconografica nei film, per cui "the chief lesbian characters are usually considerably smarter than the other female character(s) – they are often associated with the older world of *haute couture* [...], their clothes more expertly cut, their appearance always showing greater signs of thought and care, smart coiffure, use of unflashy, quality jewellery, and a taste for clothes made from animal skins. Mannish clothes are also found [...] though this never goes so far as actually wearing men's clothes. Rather they are well coutured women's versions of men's clothing. What both types of clothing emphasise are hard, precise lines, never disguising the female form, but presenting it conspicuously without frills or fussiness or any sort of softness – in a word, without 'femininity'". R. Dyer (a cura di), *Gays and Film*, New York, Zoetrope, 1984, p. 33.

<sup>207</sup> D. M. Lugowski, *Queering the (New) Deal: Lesbian and Gay Representation and the Depression-Era Cultural Politics of Hollywood's Production Code*, in "Cinema Journal", 38:2, Austin, University of Texas Press, 1999, p. 7.

<sup>208</sup> "During an era in which masculinity was in crisis, such an immanent critique of heteropatriarchy, signified by the positing of men as optional to sexuality itself, would be especially threatening". Ivi, p. 17.

<sup>209</sup> White, 1999, p. 146.

<sup>210</sup> Grassin, 1978, p. 11.

eterosessuali sono privilegiati nello storytelling hollywoodiano, escludendo i personaggi queer da ruoli centrali che sono ritrovabili invece in quelli di supporto o marginalizzati, o come antagonisti: in tal caso, il ruolo stesso assume valenza queer in quanto tenta di ostacolare lo *status quo* e di interrompere il lieto fine eterosessuale<sup>211</sup>. In alcuni generi prediletti dalla spettatorialità queer, per la possibilità di sovvertire dall'interno le strutture narrative maggiormente eterodominanti, come il musical, l'animazione e il film horror, il pubblico è portato a “glory in the chaotic extravagance that occurs when the rigid social conventions of normality are overturned”<sup>212</sup>. Anche nel genere del melodramma<sup>213</sup>, che torna utile nell'analisi della cinematografia italiana dell'ultima sezione, sono ritrovabili dinamiche d'interruzione sociale del sistema narrativo eteronormativo, di cui i temi sono spesso storie d'amore sofferte, matrimoni infelici e conflitti famigliari<sup>214</sup>. Il genere è associato al femminile e all'emotività altalenante, all'estetica esagerata nonché alla performatività eccessiva, il che permette di considerarlo a sua volta camp per il fatto che l'eterosessualità patriarcale risulta spesso forzata e innaturale<sup>215</sup>. Nel genere sono drammatizzati temi quali la conformità alle aspettative sociali e famigliari, e si focalizzano donne indipendenti e l'omosocialità femminile: anche quando la narrazione è legata al romanticismo eterosessuale, la centralità della donna rende secondario l'interesse amoroso per l'uomo, e l'energia si concentra sulla chimica tra i personaggi femminili principali<sup>216</sup>. Il tema dell'amore materno è inoltre molto presente<sup>217</sup>, con dinamiche famigliari al femminile e forti emozioni materne, che spingono l'affetto di parentela, anche a livello fisico,

---

<sup>211</sup> Se la narrazione è dominata dall'organizzazione eterosessuale, i personaggi di supporto differiscono in primo luogo per il fatto che, anche se partecipano nella trama romantica, non ne sono solitamente beneficiari: “although there is a comic tradition of a ‘doubling’ heterosexual plot among supporting characters, just as often as not, they are not required to perform heterosexuality themselves, but to perform various functions that uphold its appearance as central”. White, 1999, p. 143.

<sup>212</sup> Benschhoff, Griffin, 2004, p. 61. In un testo successivo gli autori approfondiscono come il film horror spesso mostri sessualità mostruose e bizzarre, considerabili queer, e sia lo sci-fi che il genere fantasy possono mostrare nuove e varie tipologie d'identità e sessualità. Anche il musical è considerabile una forma queer per il gioco d'identificazione che, per i personaggi apertamente omosessuali, non è frequente nel cinema mainstream hollywoodiano, siccome “many heterosexual viewers are still resistant to seeing through a queer character’s worldview”. Benschhoff, Griffin, 2006, p. 11.

<sup>213</sup> “For all the power exerted by the idea of lesbians as would-be men – women who are unfeminine or ‘mannish’ – and therefore presumably averse to the excessive emotional display of melodrama, the concept of how lesbian subjectivity is expressed and lived that became predominant in the twentieth century is remarkably melodramatic”. M. Gevert, *Entertaining Lesbians: Celebrity, Sexuality, and Self-Invention*, Milton Park, Taylor & Francis Group, 2003, p. 75.

<sup>214</sup> Per Doty, le convenzioni centrali dell'horror e del melodramma incoraggiano un posizionamento queer perché sfruttano lo spettacolo del romanticismo eterosessuale, la domesticità *straight* e “traditional gender roles gone awry”. Perciò, in un certo senso, il piacere di tutti in questi generi è perverso e queer, siccome esiste nello spazio del “contra-heterosexual and the contra-straight”. A. Doty, *Making Things Perfectly Queer*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993, p. 15.

<sup>215</sup> Benschhoff, Griffin, 2006, p. 78.

<sup>216</sup> “Contrary to emphases on the films’ depiction of evil stepmothers and mother-in-laws – the bad phallic mother who does frequently appear – a quiet and complex solidarity between women does often also emerge. [...] Solidarity between younger and older women is expressed, if in limited ways, through the act of childcare”. Hipkins sposta la concezione della solidarietà femminile nel melodramma dal tema materno a quello della possibilità di un desiderio tra donne, tramite la figura della prostituta, “the other woman”, che offre una tensione erotica femminile come forma alternativa di piacere per la spettatrice. D. Hipkins, *Why Italian Film Studies Needs A Second Take on Gender*, in “Italian Studies”, 63:2, Milton Park, Routledge, 2008, pp. 231-232.

<sup>217</sup> Per approfondire il tema materno del genere, cfr. L. Williams, “*Something Else Besides a Mother*”: Stella Dallas and the Maternal Melodrama, in P. Erens (a cura di), *Issues in Feminist Film Criticism*, Bloomington, Indiana University Press, 1990.

verso estremi suggestivi per una visione queer: piuttosto che fornire espressioni esplicite del lesbismo, il genere si rivolge direttamente al desiderio femminile per altre donne<sup>218</sup>.

Tra chi produce cinema e chi lo fruisce sono nate e si creano continuamente pratiche oppositive, tramite elementi di tensione testuale e contraddizione, intenzionali o meno, con particolari enfasi nella forma narrativa o stilistica. In questo modo, le identità queer si esprimono dalla posizione di “invisible and oppressed ‘minority’ sexual cultures within a hypervisible and pervasive straight culture”<sup>219</sup>, offrendo un altro punto di vista rispetto alle nozioni di autorialità che vedono i registi esprimere visioni non convenzionali tramite pratiche oppositive di sensibilità non-normativa, nella produzione convenzionale e nelle strutture narrative. La lettura queer di determinati personaggi cinematografici è talmente popolare da assumere una “vita a sé”, sia per la visibilità, sia perché la lettura stessa richiede una “convenient forgetfulness or bracketing of what happens to these images”, divenendo appropriazione e sovversione della trama e della narrazione hollywoodiana in cui la simmetria eterosessuale viene solitamente posta con forte rivalità<sup>220</sup>. Talvolta, la presenza di un personaggio lesbico deve essere giustificata per inserirsi “correttamente” nel canone eterosessista: Alison Darren problematizza il fatto che, quando una donna viene presentata con una sessualità lesbica, essendo cosa rara il pubblico si chiede perché sia tale, in che modo questa sessualità assume uno scopo nel film e, più in generale, qual è il senso di tale lesbismo. Ci si aspetta una spiegazione per la differenza mostrata, e che “its significance will become clear to us at some stage. We cannot believe she would be there simply for herself”<sup>221</sup>. I personaggi lesbici nei film sono tradizionalmente stati inseriti per titillamento erotico, come minaccia temporanea all’eterosessualità o come standard secondo il quale le donne eterosessuali possono misurarsi e rassicurarsi nel rispettare le definizioni sociali. Soddisfatti questi criteri, il personaggio lesbico viene fatto fuori e il pubblico è “usually pleased to see her go”. Lo sfruttamento e la distorsione delle rappresentazioni lesbiche concepite in ambito eterosessista portano parte della spettatorialità lesbica a espropriare i film non-lesbici, focalizzati su personaggi femminili forti, tramite strategie di lettura camp, come approfondito in seguito, con un conseguente contributo alla popolarità dei film lesbici ambigui: “the possibility of lesbian sexuality being used by male spectators for pornographic purposes is eliminated by the films’ refusal to deal with their central characters’ sexuality in any explicit manner”<sup>222</sup>. La rappresentazione del desiderio di una soggettività lesbica è perciò ritrovabile in un certo cinema popolare, con il potenziale di poter offrire una sfida alle strutture convenzionali della visione filmica, forse ancora più forte di quella del contesto filmico d’avanguardia lesbica.

---

<sup>218</sup> La metafora lesbica può formare un desiderio femminile e al contempo ospitare la sua differenza sessuale sotto l’ombrello di significato della maternità benigna: “raising the question of lesbian representability in the context of ‘obviously’ familial attachments and rivalries, women’s pictures can revise female oedipal fantasy, drawing upon the precedents of sentimental women’s fiction and romantic friendship to figure the desire to have or be ‘something else besides a mother’ and to stake out a contested homosocial space in mass-produced consumer culture”. White, 1999, p. 97.

<sup>219</sup> Doty in Benshoff, Griffin, 2004, pp. 24-25.

<sup>220</sup> Mayne, 1991, p. 105.

<sup>221</sup> A. Darren, *Lesbian Film Guide*, Londra, Continuum International Publishing, 2000, p. 3.

<sup>222</sup> Ivi, p. 4. Dyer descrive una formula di trama eterosessista tipica del film mainstream lesbico, con una lotta per il controllo della protagonista tra un personaggio maschile e uno femminile, in competizione amorosa. La protagonista è priva di personalità per la sua sessualità “malleabile”, e la pretendente lesbica è solitamente sconfitta dall’uomo suggerendo che “the true sexual definition of a woman is heterosexual and that she gets that definition from a man. Within this plot configuration, gayness is used merely as a way to reinforce the appropriateness of heterosexuality, the hegemony of which is never really challenged”. Dyer in K. Hollinger, *Theorizing Mainstream Female Spectatorship: The Case of the Popular Lesbian Film*, in “Cinema Journal”, 37:2, Austin, University of Texas Press, 1998, p. 10.

L'esempio di posizionamento queer portato da Alexander Doty, in questo caso riferito a chi produce il film, si ritrova nel cinema di Dorothy Arzner, in cui lo spettatore e la spettatrice devono vedere “*obliquely*” i modi convenzionali di costruire la narrativa eterosessuale e la naturalizzazione dell'eterosessismo nella trama. Le relazioni tra donne sono infatti fondamentali nel modello autoriale della regista, in cui lo sguardo femminile si stabilisce nell'opera come centrale<sup>223</sup>: in un film come *Dance, Girl, Dance* (D. Arzner, 1940) le energie, positive o negative, dei personaggi femminili si rivolgono reciprocamente e le tensioni si sviluppano intorno alle loro vite personali e lavorative, intrecciate. Le manifestazioni di gelosia, i tentativi di interrompere il matrimonio e il minor interesse per la maschilità piuttosto che la femminilità sono letti come sintomi di un desiderio queer. Infatti, i personaggi maschili vengono utilizzati nello stesso modo in cui sono stati utilizzati quelli femminili nelle narrazioni tradizionali eterosessuali: “a public vehicle for transgressive erotic exchanges between same-sex characters”<sup>224</sup>. Inoltre, la regista articola il desiderio lesbico anche tramite la narrazione del desiderio maschile eterosessuale, e si mette in parallelo tramite i personaggi, caratterizzati da sguardi spesso rivolti a donne e un abbigliamento sartoriale androgino, così riconoscendo l'erotismo della sua posizione di regista hollywoodiana e ponendo il desiderio maschile come rivendicabili siti di piacere lesbico e queer: “the dance instructor and the film director are women whose jobs encourage them, indeed require them to assume an erotic gaze while preparing women for public presentation”<sup>225</sup>. Le letture queer delle opere di Arzner sono possibili anche grazie alla centralità in cui pongono la femminilità, ritrovabile nel senso valorizzato della comunità tra donne, in cui l'amicizia femminile acquisisce una funzione di resistenza esercitando pressione nei confronti della supposta naturalezza delle leggi del romanticismo eterosessuale<sup>226</sup>. I loro rapporti sono infatti privilegiati rispetto alla narrativa classica di corteggiamento: molte sono le espressioni d'affetto fisiche, e le donne sono mostrate in scene d'intimità e serenità nei rapporti d'amicizia romantica<sup>227</sup>. La regista, rendendo attiva e visibile nel suo essere spettatrice la persona culturalmente invisibile, rende i discorsi queer articolabili direttamente all'interno di modelli narrativi esistenti senza “secret (sub)cultural coding, recoding, and decoding necessary”. Dimostra inoltre come questo spazio di espressione sia sempre esistito dentro, o a fianco, di quelle che tradizionalmente sono state considerate forme e convenzioni culturalmente eterosessuali: “these [...] only seem inevitably bound to express straight positions because, historically, they have been used most often, and most visibly, to promote straight ideologies and desires”<sup>228</sup>. L'autorialità filmica di Arzner si compone perciò, secondo Mayne, sia della comunità femminile che del rispecchiamento nei film della regista stessa, ma non sono elementi combacianti. Il focus sulle relazioni femminili omosociali può

---

<sup>223</sup> Per Doty, alcuni aspetti di un piacere queer potenziale si sovrappongono con il piacere femminista eterosessuale, per, ad esempio, la centralità delle donne non solo della narrazione, ma dell'azione narrativa e per il “becoming as much agent-subjects as they are spectacularized objects. The men in this film can't quite get a purchase on the narrative”. Quando sembra che un uomo stia iniziando a controllare l'azione, Arzner lo neutralizza a livello narrative e la narrazione si muove spesso in termini di lavoro e relazione femminile. Doty in Benschhoff, Griffin, 2004, pp. 24-25.

<sup>224</sup> Doty, 1993, p. 30.

<sup>225</sup> Ivi, p. 26.

<sup>226</sup> In *Dance, Girl, Dance*, Mayne specifica come “the heterosexual romance provides the conclusion of the film, but only after it has been mediated by relationships between women”. J. Mayne, *The Woman at the Keyhole*, Bloomington, Indiana University Press, 1990, p. 103.

<sup>227</sup> Benschhoff, Griffin, 2006, pp. 51-52. Per Mayne, l'amicizia femminile assume una funzione resistente quando preme contro le leggi teoricamente “naturali” del romanticismo eterosessuale, ed esiste però anche una carica erotica che si identifica tra le comunità di donne: “if heterosexual initiation is central to Arzner's films, it is precisely in its function as rite of passage (rather than natural destiny) that a marginal presence is left”. Mayne, 1991, p. 118.

<sup>228</sup> Doty, 1993, p. 33.

avere una funzione di pressione nei confronti dei rituali di corteggiamento etero, ma non si oppone necessariamente a questi: per l'autrice, la centralità delle relazioni femminili disturba la coerenza tra l'amicizia femminile e il romanticismo eterosessuale, "but the fit is still there, the compatibility with the conventions of the classical Hollywood cinema is still possible". La rappresentazione di codici lesbici, come i gesti e l'abbigliamento "specchiato" di Arzner, rappresenta una strategia più marginale e poco integrata nella narrazione filmica. Questi due elementi, per l'autrice, non si inseriscono nel *continuum* tra l'amicizia femminile e il lesbismo esplicito, ma esistono in una tensione ironica l'uno con l'altro: "female communities are compatible with the classical Hollywood narrative; the lesbian gesture occupies no such position of compatibility, it does not mesh easily with narrative continuity in Arzner's film"<sup>229</sup>. L'elemento dell'ironia della performatività queer è ripreso da Eric Savoy, sottolineando che la sua irriducibilità sta nel fatto che le possibilità di specificare un'alterità sono generate proprio dalle costrizioni narrative preterintenzionali. Inoltre, la simultaneità di diversi coinvolgimenti spettatoriali, come "responses to highly nuanced registers", decentra ripetitivamente la *locability* della trasgressione: gli effetti queer del cinema degli anni Cinquanta<sup>230</sup> e conseguentemente della sua critica di fine secolo si costituiscono esattamente secondo la sospensione imprescindibile tra intellegibilità e in-intellegibilità<sup>231</sup>. Rimuovendo la performatività queer dall'intenzionalità produttiva eteronormativa, l'autore evidenzia come invece sia, nel cinema mainstream, "always far in excess of the heterosexualizing strategies of containment and remains in suspension, as ideologically fissuring and problematic"<sup>232</sup>.

La rappresentazione del lesbismo cinematografico, fin da prima dei decenni qui considerati, ha un forte legame con gli ambienti prettamente femminili del contesto collegiale e scolastico<sup>233</sup>. Il pericolo percepito di tale ambiente è che la concentrazione del genere femminile possa "rilassare" l'interesse sessuale per il genere maschile: "perhaps it is because the women's boarding school is the Achille's heel of patriarchy that is figures in so much lesbian literature and cinema"<sup>234</sup>, e nel film l'omoerotismo viene rappresentato tra le studentesse tramite gelosia e dimostrazioni d'affetto fisico. Secondo Philbert Bertrand, il cinema dagli anni Quaranta ai Sessanta rappresenta con più facilità l'omosessualità femminile che quella maschile, sorpassando più facilmente le censure, per un riflesso di voyeurismo eterosessuale "grâce auquel la lesbienne n'existe pas puisqu'elle ne désire pas un homme, d'autant que la grande

---

<sup>229</sup> Mayne, 1990, pp. 112-113.

<sup>230</sup> Nell'analisi di *Calamity Jane* (D. Butler, 1953), l'autore riscontra che contro il corso narrativo del riposizionamento del genere nel campo della *compulsory heterosexuality*, il *gender trouble* si evolve in *sexual trouble* quando la performance *butch* della protagonista tende crescentemente verso una performatività lesbica, che complica la promessa di una risoluzione eterosessuale. Infatti, sia nel suo inizio mascolino che nella sua conclusione femminile, la protagonista performa il gesto dei due generi, ed entrambi mantengono la promessa di una completezza che non arriva. Questa sospensione queer è concettualizzata dall'autore come tensione tra la performance richiesta dall'intenzionalità narrativa e la performatività di una specificità lesbica, o *butch*, che resiste alla sua forzatura. E. Savoy, "That Ain't All She Ain't": *Doris Day and Queer Performativity*, in E. Hanson (a cura di), *Out Takes: Essays on Queer Theory and Film*, Durham, Duke University Press, 1999, pp. 158-162.

<sup>231</sup> Ivi, p. 159.

<sup>232</sup> Ivi, p. 167.

<sup>233</sup> "Because of the ascription of female asexuality, there were no suspicions of sexual activity despite the commonplace incidence of shared beds". Kabir, 1998, p. 180.

<sup>234</sup> "Mädchen in Uniform presents a positive vision of lesbianism that has been largely disregarded for years, a film victim of a subtle, critical homophobia that has insisted on perceiving the literal as the merely metaphoric". B. Ruby Rich, *Chick Flicks – Theories and Memories of the Feminist Film Movement*, Durham, Duke University Press, 1998, pp. 184 e 193.

majorité de ces films sont réalisés par des hommes”<sup>235</sup>. In *Huis clos* (J. Audry, 1954) l’autore ritrova alcuni dei *topoi* che riassumono luoghi e azioni dell’omofilia femminile che, come un “contagio”, attende il terreno “sano” dell’eterosessualità. Questi sono la scuola e il collegio femminile – dove può avvenire la seduzione da parte di giovani insegnanti, gli ambienti disfunzionali, la prigionia<sup>236</sup> e i suoi personaggi autoritari e sadici: “jeux de pouvoir, emprise sur l’autre qui va jusqu’au sadisme, utilisation intéressée du sentiment dans un cadre singulier: l’univers clos de la détention, celui de la ‘mutation’ adolescente pour l’école”<sup>237</sup>. Il focus sull’adolescenza e il collegio femminile viene ripreso da Richard Dyer, nel contesto cinematografico tedesco degli anni Venti e primi anni Trenta, il quale considera il lesbismo *female-identified* non come celebrazione di nuovi ideali di forza femminile ma come esaltazione delle tradizionali nozioni di femminilità, come “most womanly form of womanhood”<sup>238</sup>. L’ambiente del collegio si distingue emotivamente dalle nozioni predominanti del lesbismo, per cui la studentessa, data la sua giovinezza, non può essere vista in termini d’indipendenza sessuale dall’uomo, e data la sua innocenza, non viene vista in termini di decadenza patologica; il *topos* del collegio esprime perciò un’omofilia vista come naturale, pura e intrinsecamente femminile. Inoltre, si relaziona a tutta l’esperienza femminile come momento edificante dei sentimenti, per “later life and also by pointing backwards to the primary mother-daughter relationship”<sup>239</sup>. In tal senso, l’autore sottolinea come *Mädchen in Uniform* (L. Sagan, 1931)<sup>240</sup> sia spesso letto non come testo lesbico ma come storia di una ragazza a cui manca sua madre, da poco deceduta e della quale ritrova la persona nell’insegnante, ma nel contesto di *gynaecum tale*, la qualità materna del loro rapporto “only makes it more lesbian, not less”<sup>241</sup>. Dyer trova

<sup>235</sup> P. Bertrand, *L’homosexualité à l’écran*, Parigi, H. Veyrier, 1984, p. 42.

<sup>236</sup> Halberstam evidenzia come la detenuta innocente, la *femme*, in molti film entri in prigionia come giovane ingenua ma ne esca come *street-tough dyke*. Le detenute più anziane “cacciano” quelle più giovani e “the predatory dyke is not only lurking around every corner; she is also the destiny of the young inmate, who must lose her femininity to survive”. In questi film esiste inoltre una forte critica sia alle politiche di genere che di classe, rendendo la femminilità un lusso e un privilegio e creando chiari collegamenti tra la povertà, la mascolinità e criminalità femminile e l’atteggiamento predatorio della *butch*. Halberstam, 1998, p. 202.

<sup>237</sup> Bertrand, 1984, p. 42.

<sup>238</sup> R. Dyer, *Now You See It: Studies in Lesbian and Gay Film*, Milton Park, Routledge, 2003, p. 54. L’autore sottolinea inoltre come, all’inizio del film *Mädchen in Uniform*, ci sia un tentativo di “assicurare” l’eterosessualità delle studentesse mostrandole mentre sghignazzano guardando foto di uomini muscolosi e star del cinema, ma ciò non viene più mostrato per il resto del film: “there is no talk of boys no sense of being anything less than satisfied with each other’s company. What is strongly suggested is the sense of solidarity between them”. Ivi, pp. 57-58. Anche Bryant, discutendo la bisessualità nel film che considera implicita in quanto non compaiono mai uomini, riporta: “several of the girls are lovingly involved with each other, and one girl with her teacher. Early in the film, however, the school girls are seen gazing longingly at pictures of men”. W. M. Bryant, *Bisexual Characters in Film*, New York, The Haworth Press, 1997, p. 6. Infine, Garber evidenzia le fondamenta dell’erotico nel film come una presunta “secret passion for men”, mai realmente articolata nella trama: “the triangular structure of desire, refracted off that pin-up wall, enables the ‘normal school’ passion for Fraulein von Bernberg. [...] But in fact [Manuela’s] desire is refracted off the ‘normalizing’ desire of her schoolmates, who find no inconsistency in pinning up one thing and pining for another. Manuela thus retraces the ‘bisexual’ triangle in an oblique, foreshortened, and abbreviated form”. M. Garber, *Bisexuality and the Eroticism of Everyday Life*, New York, Routledge, 2000, pp. 330-331.

<sup>239</sup> Dyer, 2003, p. 56.

<sup>240</sup> Per un approfondimento della ricezione del film in Italia, cfr. N. Poidimani, *Che razza di donne? Fantasma lesbico e disciplina della sessualità femminile nell’impero fascista*, in N. Milletti, L. Passerini (a cura di), *Fuori della norma: storie lesbiche nell’Italia della prima metà del Novecento*, Torino, Rosenberg & Sellier, 2007.

<sup>241</sup> Dyer, 2003, p. 56.

delle connotazioni queer anche a livello formale ed estetico, nella rappresentazione della relazione tra la studentessa e l'insegnante. Oltre gli sguardi e i contatti delicati, sottolinea le luci soffuse che avvolgono le protagoniste – che nella rappresentazione eterosessuale sono solitamente riservate alla figura femminile, mentre quella maschile è illuminata in maniera più marcata. La direzione “femminile” di Sagan arricchisce e “heightens the lesbianism of the film without necessarily being intended to, because it is in line with contemporaneous constructions of lesbianism”<sup>242</sup>. Viene percepita una continuità tra la femminilità e il lesbismo, come nella teoria di Sedgwick, per il fatto che l'omosessualità maschile è tradizionalmente posta in opposizione alla mascolinità, quindi vicina all'effeminatezza o all'esagerazione simulativa. Kabir ritrova nel film un trattamento del desiderio lesbico non solo nominato ma restituito, e non solo manifestato da parte della ragazza, ma anche nel sottotesto dell'insegnante per le connotazioni di voyeurismo e per il fatto che viene sedotta dall'attrazione esplicita che la studentessa prova nei suoi confronti<sup>243</sup>. B. Ruby Rich sottolinea a sua volta la dualità del *coming-out* nel film, ovvero sia dell'adolescente che “dares to act upon [desire]”, sia dell'insegnante che rifiuta il suo ruolo repressivo e guadagna la propria libertà accettando la sua attrazione verso un'altra donna<sup>244</sup>.

Vito Russo riscontra l'emersione del lesbismo come *alien state of being* a partire dagli anni Cinquanta, con personaggi femminili duri che rappresentano il promemoria amaro del “fate of women who tried to perform male roles”: durante questo decennio, la rappresentazione della donna che acquisisce autonomia nel periodo della guerra perde la sua emancipazione e le donne che persistono nella loro indipendenza sono percepite nel cinema come “outsiders, sometimes as even ‘things’, foolishly competing in a man's world”<sup>245</sup>. Se nel sistema classico hollywoodiano la storia è di solito costruita normativamente sul romanticismo eterosessuale, molti *monster movies* possono essere letti come riguardanti l'emersione di forme di sessualità queer in un ambiente tipicamente eterosessuale, presentando il *sexually Other* come affascinante ed eccitante<sup>246</sup>. Il genere del vampirismo, con la figura più persistente della lesbica nel cinema al di fuori della pornografia maschile, ad esempio, spesso non segue il canone prevedibile di *track-and-kill* e il desiderio femminile funziona invece come forza destabilizzante della narrativa paranoico-misogina che tenta di contenerlo e demonizzarlo<sup>247</sup>. Harry M. Benshoff nel genere horror e vampiresco pone un utilizzo del termine “queer” che si avvale sia della connotazione linguistica di “*questionable, suspicious, strange*”, che di quella teorica dell'accademia e delle politiche sociali: “this latter ‘queer’ is not only what differs ‘in

---

<sup>242</sup> R. Dyer, *Believing in Fairies: The Author and The Homosexual*, in D. Fuss (a cura di), *Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories*, Milton Park, Taylor & Francis Group, 1991, p. 194.

<sup>243</sup> Kabir, 1998, p. 174.

<sup>244</sup> “*Mädchen in Uniform* is a film about sexual repression in the name of social harmony; absent patriarchy and its forms of presence; bonds between women that represent attraction instead of repulsion; and the release of powers that can accompany the identification of a lesbian sexuality”. B. Ruby Rich, 1998, p. 181. Russo sottolinea come il film sia un “classic example of how American society has willfully deleted the fact of homosexual behavior from its mind, laundering things as they come along, in order to maintain a more comfortable illusion. The censors removed it; the critics said, ‘well, look! It isn't there’; and anyone who still saw it was labeled a pervert”. Russo, 1987.

<sup>245</sup> “Neurotic and cold, these steely gorgons hinted at a perverse sexuality that was never quite made specific. Their behavior was often pathological; they were seen as women trying to be men while in reality needing a man; they were grownup tomboys made to look pathetic and incomplete in their quest for status”. Russo, 1987.

<sup>246</sup> “Queer spectators continue to respond to the genre’s sexualized undercurrents, its campy thrills, and the ‘cinematic revenge’ upon heterosexuality it often provides”. Benshoff, Griffin, 2006, p. 77.

<sup>247</sup> E. Hanson, *Lesbians Who Bite*, in E. Hanson (a cura di), *Out Takes: Essays on Queer Theory and Film*, Durham, Duke University Press, 1999, p. 184.

some odd way from what is usual or normal', but ultimately is what opposes the binary definitions and proscriptions of a patriarchal heterosexuality"<sup>248</sup>. Anche se l'immagine della vampira non riflette esattamente lo "(stereo)tipo" del lesbismo negli anni Settanta, secondo l'autore rimane un'occasione per la quale provare attrazione da parte delle spettatrici, che per decenni hanno notato il forte sottotesto queer nell'horror vampiresco<sup>249</sup>. Benschhoff trattando la figura lesbica della vampira concorda con Weiss<sup>250</sup> nel delineare il piacere identificatorio della rappresentazione del potere femminile queer<sup>251</sup>, e come l'autrice eleva positivamente lo stile e l'estetica camp a metodo parodico di partecipazione, apparizione e rappresentazione nel sistema etero-dominante: la pratica di creare sottotesti queer e apprezzamento camp serve lo scopo di sviluppare comunità e sensibilità più moderne. Anche nella eventuale rappresentazione patriarcale ed eterosessista del film lesbico-vampiresco, il camp "creates the space for an identification with the vampire's secret, forbidden sexuality which doesn't also demand participation in one's own victimization as a requisite for cinematic pleasure"<sup>252</sup>. La figura della vampira, a differenza di altre rappresentazioni di mostri nell'horror, avvolge talvolta le vittime in un abbraccio reale o metaforico tramite il suo potere seduttivo, e per necessità l'immagine del desiderio lesbico viene sfruttata a volte incidentalmente, altre esplicitamente<sup>253</sup>. Benschhoff ritrova in *Dracula's Daughter* (L. Hillyer, 1936) l'esempio classico di *monster movie* che mostra i cambiamenti nella cinematografia intorno alla Seconda guerra mondiale, e nel personaggio di Marya Zaleska il modello di equivocità del genere: la contessa desidera essere curata dalla sua condizione, espressa in termini di "queer sexuality, her non-traditional gender role, and death"<sup>254</sup>. In *Blood of Dracula* (H. L. Strock, 1957) l'autore trova il modello corrente dell'epoca dell'omosessualità presentata come pederastia, in cui un'insegnante tenta di ipnotizzare le studentesse per i suoi esperimenti: in questo genere di film, la problematicità di alcune giovani è pretesto di vulnerabilità per gli adescamenti delle adulte<sup>255</sup>.

Con l'inizio degli anni Sessanta l'apertura nei confronti dei temi sociali legati alla sessualità e all'erotismo non significa necessariamente liberazione nella narrazione cinematografica delle tendenze queer. L'aumento della rappresentazione delle sessualità, e quindi della visibilità omoerotica, stimola l'aumento di un sentimento di omofobia per il quale i personaggi queer nei

---

<sup>248</sup> H. M. Benschhoff, *Monsters in the Closet: Homosexuality and the Horror Film*, Manchester, Manchester University Press, 1997, p. 4.

<sup>249</sup> "Hammer's images of Carmilla might potentially be reappropriated to the queer cause in ways that lesbian audiences of 1970 could not begin to envision". Ivi, p. 198.

<sup>250</sup> Weiss, 1992. Hanson critica all'autrice la teorizzazione della possibilità del feticismo e voyeurismo lesbico, siccome l'autrice sembra aver accettato senza problemi le presunzioni psicanalitiche del fatto che le donne sono incapaci di feticizzare, nonostante i numerosi resoconti femministi sul tema. E. Hanson, *Lesbians Who Bite*, in E. Hanson (a cura di), *Out Takes: Essays on Queer Theory and Film*, Durham, Duke University Press, 1999, p. 187.

<sup>251</sup> Il processo d'identificazione tra la vampira e la spettatrice è potente e piacevole perché basato sull'affidamento nei poteri del personaggio, e anche nel suo erotismo esplicitato: "as such, the queer pleasures of the horror film, mitigated through camp and identification [...], are just as (if not more) important to the film's reception than is the experience of 'fear'". Benschhoff, 1997, p. 200.

<sup>252</sup> Weiss in Benschhoff, 1997, p. 199.

<sup>253</sup> B. Creed, *The Monstrous-Feminine*, Milton Park, Routledge, 1993, p. 59.

<sup>254</sup> Benschhoff, 1997, p. 77. Una battuta del personaggio recita: "free – free to live as a woman. Free to take my place in the bright world of the living, instead of among the shadows of the dead. [...] Wants to live a normal life – think normal things". Ivi, p. 78.

<sup>255</sup> Ivi, p. 149. Una battuta dell'insegnante recita: "a special kind of girl – with special potentials... I must find someone with the natural fire – explosiveness – close to the surface – a disturbed girl perhaps, but with a will of her own". *Ibidem*.

film sono ridicolizzati e diffamati<sup>256</sup>, a differenza dei decenni precedenti: “not that anyone noticed at the time, but the early thirties, with their sympathetic fairies and powerful dykes, had been far more positive”<sup>257</sup>. L’omosessualità, etichettata come “condizione” medica, “pratica” e “problema sociale”, viene comunque vista come questione morale, e l’etichetta apre uno spazio per “sympathy and tolerance, since homosexuality was a ‘disease’ that could be cured or at least isolated”<sup>258</sup>. Nell’horror, con l’avvento del decennio e il crescente filone vampiresco dei film Hammer, la lesbica-vampira incarna l’ansia verso l’indipendenza femminile e prova un piacere impunito nella seduzione omosessuale, divenendo immagine di una donna potente e seducente, in grado di possedere la sua sessualità queer<sup>259</sup>, come esempio esortante per la spettatrice lesbica. Tanya Krzywinska riscontra nella figura della vampira dell’epoca un messaggio duplice, per cui è sia prodotto della paura patriarcale ed eterosessista dominante e, nell’essere ciò, è anche un prodotto popolare che interroga il silenzio riguardante il desiderio omoerotico<sup>260</sup>. La sessualità polimorfa della vampira è, come parte del corpo frammentato dell’alterità, posizionata all’esterno dell’identità eterosessuale genderizzata, offrendo una possibilità fittizia di controllo<sup>261</sup>. Il primo titolo Hammer più apertamente queer è *The Vampire Lovers* (R. Ward Baker, 1970), basato sul racconto *Carmilla* di J. S. LeFanu, e produce una forte popolarità del genere con un seguito di film modellati sulla narritività e sui tropi tradizionali dell’horror: l’ambiente è spesso quello di una provincia europea storica e distante, in cui la mostruosità nasce e cresce, minacciando l’ingenuità, o la coppia eterosessuale normalizzata, e viene infine distrutta da agenti patriarcali<sup>262</sup>. L’esempio di *Lust for a Vampire* (J. Sangster, 1971) riporta invece nel contesto scolastico la sessualità queer, il lesbismo e il vampirismo come forze maligne che l’uomo etero deve opporre: nonostante la rappresentazione, il film non è inserito in una sensibilità lesbica ma piuttosto una maschile eterosessuale<sup>263</sup>. La problematicità della vampira lesbica rimane perciò la sua quasi-invariabile

<sup>256</sup> Hart riscontra un’immagine del lesbismo nella rappresentazione mainstream da sempre resa come predatoria, pericolosa e patologica, in cui “the lesbian (dis)appears in the masculine imaginary so that the violent woman can ascend to her place in the phallographic symbolic”, e diviene figura della donna violenta che è paradossalmente costruita sia come tale, sia come incapace di aggredire. L. Hart, *Fatal Women: Lesbian Sexuality and the Mark of Aggression*, Londra, Routledge, 1994, p. VII.

<sup>257</sup> Barrios, 2005, p. 11.

<sup>258</sup> C. Noriega, “*Something’s Missing Here!*”: *Homosexuality and Film Reviews during the Production Code Era, 1934–1962*, in “*JCMS: Journal of Cinema and Media Studies*”, n. 58, Austin, University of Texas Press, 2018, p. 33.

<sup>259</sup> Benschhoff rileva come schema principale dei film della casa la relazione “quasi-lesbian/vampiric [...] between predator and prey, wherein the younger, more innocent girl is drained of her life-force and/or blood by an older, but still feminine woman”. *Countess Dracula* (P. Sasdy, 1970) è esemplare di queste dinamiche. Benschhoff, 1997, pp. 191-193.

<sup>260</sup> T. Krzywinska, *La belle dame sans merci?*, in P. Burston, C. Richardson (a cura di), *A Queer Romance: Lesbians, Gay Men and Popular Culture*, New York, Routledge, 1995, p. 108. L’autrice si domanda inoltre: “If a spectator, such as I am myself, cannot resist the pleasure of the vampire’s brief freedom then the patriarchal resolution has not been achieved. Is our fascination with the vampire based purely upon her ability briefly to evade compulsory heterosexuality and patriarchy, especially when we know that it was these institutions that breathed life into her form, or is it built upon a precarious tension between the two?”. *Ibidem*.

<sup>261</sup> L’autrice sottolinea come la vampira possa essere “the ‘nightside’ of the ego” ma la sua manifestazione seducente e un modo rappresentativo di collegarsi con l’altro da sé e con un corpo mostruoso, frammentato e incontrollabile. Il controllo viene condotto tramite la rappresentazione, “projection on to that which is believed to be ‘other’ to the self”. Ivi, p. 113.

<sup>262</sup> Benschhoff, 1997, p. 192.

<sup>263</sup> Ivi, p. 195. Prosegue evidenziando come i film vampirici lesbici della Hammer siano stati scritti e diretti da uomini, e indicano perciò maggiormente la paura dell’uomo eterosessuale verso la sessualità femminile che l’espressione del desiderio lesbico.

definizione tramite il desiderio eterosessuale maschile, per cui spesso “she met a ‘deserved’ end when patriarchy’s phallus staked her queer pretensions”<sup>264</sup>. Tuttavia, Weiss riscontra nell’emersione della figura della vampira il simbolo e l’articolazione dell’ansia nello spettatore maschile, “only for the film to quell these anxieties and reaffirm his maleness through the vampire’s ultimate destruction”. La vampira è sia attraente che minacciosa, per il suo desiderio sessuale attivo che l’uomo può fantasticare nei limiti sicuri della cinematografia “even while threatened by its prospect at home”<sup>265</sup>.

La rappresentazione *butch e femme* della coppia queer nel cinema si ritrova ereditata anche dal teatro<sup>266</sup>, ambiente in cui la rappresentazione lesbica è rara all’inizio del Novecento e comunque appartenente alle categorie d’isterismo, emancipazione o di *femme fatale*<sup>267</sup>, e Stephanie Arnold la considera come recitata consapevolmente solo a partire dagli anni Quaranta e Cinquanta. Il ruolo della *butch* la vede mostrare orgogliosamente il possesso del fallo, mentre la *femme* assume il ruolo compensatorio della femminilità mascherata. Essendo tale rappresentazione comunque fallocentrica, secondo la logica freudiana, ed essendo entrambe donne, la finzione fallica e della castrazione è ironizzata e *camped up*, e i due ruoli “play on the phallic economy rather than to it”. I ruoli lesbici sono così funzioni opzionali e costruttive per la donna nella fallocrazia, donando *agency* e autodeterminazione al ruolo storicamente passivo femminile, tramite la scelta tra due opzioni d’identificazione di genere e tramite il *camp* come ironia che permette una percezione del femminile costruita al di fuori dell’ideologia, con ruoli di genere che la rendono come costruita all’interno della stessa<sup>268</sup>. Teresa De Lauretis ritrova nell’interpretazione *butch-femme* la positività del fatto che, piuttosto che rappresentare il desiderio eterosessuale, non lo rappresenta: nell’imitarlo, ne mostra la distanza *uncanny* – “like an effect of ghosting” – tra lo stesso e la sua rappresentazione, investendo nell’ambito immaginativo della spettatrice. Questa viene messa in causa tra lo spazio immaginativo e lo sguardo lesbico, ironico e autocritico, spazio costruito dal film in cui la soggettività si costruisce in definitiva per la differenza sessuale tra sessualità etero e lesbica<sup>269</sup>. Lo stereotipo delle metà *butch e femme* della coppia *monster queer* riflette, secondo Benschoff, l’eterosessismo intrinseco del modello tradizionale: “the sexist ideology enforces the belief that men and women cannot

---

<sup>264</sup> Ivi, p. 220.

<sup>265</sup> Weiss, 1992, p. 90. Secondo Bertelli, il successo del cinema lesbico-vampiresco non è attribuibile al movimento femminista internazionale, come sostenuto dall’autrice, ma a una “formula narrativa che contiene il ricettacolo rovesciato dei valori maschili”. L’autore considera l’immaginario feticistico come arbitrario e violento, unicamente indirizzato allo spettatore eterosessuale, e non identifica la donna-vampira come antidoto contro il potere maschile, ma con una sessualità sofferta e proibita. P. Bertelli, *Cinegay: Omosessualità nella lanterna magica*, Roma, Croce Libreria, 2002, p. 56.

<sup>266</sup> Per Vicinus, in un momento in cui il teatro è la forma più popolare d’intrattenimento, non sorprende che le ragazze facciano riferimento al costume teatrale per agire sui loro desideri e ambizioni: “by temporarily assuming a different character, a woman could express her discontent with women’s traditional social position, experience the erotic pleasure of ‘dressing up’ and [...] embody same-sex courtship and love”. M. Vicinus, *Intimate Friends: Women Who Loved Women, 1778-1928*, Chicago, The University of Chicago Press, 2004, p. 180.

<sup>267</sup> P. Farfan, *Performing Queer Modernism*, New York, Oxford University Press, 2017, p. 11.

<sup>268</sup> “The femme, however, foregrounds her masquerade by playing to a butch, another woman in a role; likewise, the butch exhibits her penis to a woman who is playing the role of compensatory castration”. S. Case, *Towards a Butch-Femme Aesthetic*, in S. Arnold et al., *Making a Spectacle: Feminist Essays on Contemporary Women’s Theatre*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1989, pp. 291-292.

<sup>269</sup> “Because the representation doesn’t fit the actors who perform it, it only points to their investment in a fantasy – a fantasy that can never fully represent them or their desire, for the latter remains in excess of its setting, the fantasy that grounds it and that continues to ground it even as it is deconstructed and destabilized by the *mise en scène* of lesbian camp”. T. De Lauretis, *Film and the Visible*, in *Bad Object-Choices* (a cura di), *How Do I Look?: Queer Film and Video*, Seattle, Bay Press, 1991, p. 251.

be equal by disallowing the possibility of a relationship between two (same-sex) equals”<sup>270</sup>. Se le *mannish women* dell’era precedente al codice Hays vengono poi trasformate in *tomboy* asessuali o fredde zie-matrone, cresce comunque un senso di oscurità e segretezza per cui il pubblico è “left to guess exactly what the secret might be”<sup>271</sup>. La presenza del codice implica l’utilizzo di metodi di connotazione queer, come i costumi, gli interni e alcune caratteristiche dei personaggi come minacciosi, se non interessati agli uomini, o ancora che si considerano “malati”, quando non predatori o criminali.

## 2.2. Rappresentazione del lesbismo nel cinema italiano

Per quanto riguarda il caso italiano, le rappresentazioni di lesbismo dal secondo dopoguerra all’inizio degli anni Ottanta comprendono all’incirca un centinaio di titoli, quantità confermata da Nerina Milletti che la rileva, dal 1945 al 1975, nelle descrizioni della critica che concernono rapporti sentimentali, e principalmente fisici, tra donne, accennati o mostrati chiaramente. I generi che maggiormente in Italia fanno uso del lesbismo sono, prevedibilmente, le varie declinazioni del film erotico, insieme al genere horror, dove l’omosessualità diviene spesso sintomo di una preoccupazione nei confronti del femminile e della sua ritrovata autodeterminazione nel modificarsi dei rapporti di genere a livello sociale. Il lesbismo è comunque, generalmente, un espediente per attirare pubblici, maschili o femminili, tramite immagini pornografiche soft o hard e strumentale alla mostrazione di corpi femminili, per cui spesso privo di energia, erotismo o intimità, “mai scintillante di luce propria, mai appagante”<sup>272</sup>. Lidia Delleani opera una distinzione tra film con componenti tematiche omosessuali e film sull’omosessualità: i primi sono “film destinati a platee di rione, di distribuzione regionale e di collocazione periferica”, in cui il lesbismo non viene connotato come argomento di discussione ma viene strumentalizzato e sfruttato a fini erotici, e in cui il corpo femminile viene “consumato” a prescindere dal fatto che sia un uomo o una donna a farlo. Anche nel cinema d’autore viene percepita un’eterosessualizzazione del lesbismo per la frequente messa in scena di personaggi maschili, in cui l’amore tra donne viene ridotto a strategia narrativa e metaforica o cifra stilistica, privandolo della sua autonomia. Inoltre, i film sull’omosessualità con interesse commerciale e pseudo-culturale, sono talvolta ritenuti pericolosi in quanto possibili strumenti di repressione: “il potere determina l’opinione pubblica e fa professione di progressismo nei confronti di posizioni ritenute non ortodosse, guardandosi bene dall’intaccare alla base certe strutture portanti della classe borghese”<sup>273</sup>. Se la censura in questo periodo ha una funzione fondamentale nel silenziare l’omosessualità femminile<sup>274</sup>, “non poteva – né doveva – essere così perfetta da annullare, per mancanza dell’oggetto da stigmatizzare, la condanna e la

---

<sup>270</sup> Benschhoff, 1997, p. 7.

<sup>271</sup> “Various moments in the films imply that the dead women were intimately involved with other women – but neither the films nor their characters explicitly define what those relations were”. Benschhoff, Griffin, 2006, p. 32.

<sup>272</sup> N. Milletti, *Lesbiche*, in “Quaderni del CSCI: rivista annuale di cinema italiano”, n. 11, 2015, pp. 260-265.

<sup>273</sup> L. Delleani, *Il lesbismo nel cinema*, in “FUORI!”, n. 13, 1974, p. 34.

<sup>274</sup> In tal senso, De Leo discute gli studi sulle relazioni omofile femminili in Italia nel primo dopoguerra, sottolineando come le relazioni descritte dalle donne, brevi o durature, si svolgono in contesti di completa invisibilità e oppressione, ma che il lesbismo è vissuto come “fulfilling, concrete possibility, experienced by both lower-class and high-class women, not in an outlandish reign, but in the everyday life”. M. De Leo, “*Mi morse le labbra, bevette il mio respiro*”: *Vampirism and Literary Lesbianism in Liberal Italy*, in E. Bianco, A. Virga (a cura di), *Homosexuality in Italian Literature, Society, and Culture, 1789-1919*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2017, p. 78.

riprovazione sociale concedendogli l'impunità accordata alla totale inesistenza"<sup>275</sup>. Infatti, sempre per un discorso di invisibilità paradossale, le lesbiche sono comunque presenti nella filmografia egemone per essere mostrate come personalità indesiderabili: se l'uomo omosessuale mantiene la sua identità e integrità, pur essendo oggetto di scherno, derisione e bassezza comica, alle lesbiche viene riservato un trattamento di banalizzazione, per evitarne il riconoscimento da parte del pubblico, ritenuto talvolta pericoloso: il personaggio lesbico porta sempre dei connotati drammatici o tragici, viene percepito come insidioso e sinistro ed è destinato, in quanto nemico, alla redenzione o alla morte. Delleani sottolinea come, se questa disparità può sembrare un trattamento di "rispetto del sesso debole", riflette invece la morale di rigida divisione dei sessi, "consentendo licenze in diversa misura e comminando pene differenti ai 'trasgressori' di una pretesa regola"<sup>276</sup>, e nel caso del lesbismo, per l'autrice, la sua pericolosità è minaccia alle prerogative maschili di supremazia. Inizialmente, se la censura italiana passa rappresentazioni del lesbismo unicamente quando legato ad anormalità, degenerazione e devianza, riconoscibile ed evitabile, successivamente il canone si sposta sulla condanna a un "destino infausto della perversione, ora concettualizzata come indistinguibile dall'esterno in quanto frutto o causa di una patologia mentale, movente di omicidi, suicidi e crudeltà varie"<sup>277</sup>. Milletti ritrova inoltre una quasi totale assenza di rappresentazione di mascolinità femminile nella cinematografia italiana, a differenza di altri paesi, e riconduce questo al fatto che "una volta che non fu più necessario interpretare l'omosessualità come appartenenza a un ipotetico terzo sesso, la mascolinità femminile scompare dai nostri schermi"<sup>278</sup>. Le lesbiche mostrate in abiti maschili non sono più "uomini mancati" ma "donne mancate" e comunque lo sono costrette contro la loro volontà<sup>279</sup>.

Le prime rappresentazioni di lesbismo cinematografico, in Italia, si legano narrativamente a una concezione dell'orientamento sessuale come patologicamente legato a devianze di tipo psichico, morale e civile. Nel film *Donne senza nome* (G. von Radányi, 1950)<sup>280</sup>, ambientato in un campo di prigionia<sup>281</sup> per donne nel dopoguerra, vi è una relazione apertamente lesbica,

---

<sup>275</sup> Milletti, 2015, pp. 260-265.

<sup>276</sup> Delleani, 1974, p. 35.

<sup>277</sup> Milletti, 2015, pp. 260-265.

<sup>278</sup> L'autrice trova una negazione simile anche da parte delle registe che hanno trattato il lesbismo in Italia: "con rare eccezioni anche i loro film rientrano in quelle che Judith Halberstam chiama 'narrative (o fantasie) eterosessuali di conversione'; 'a fairly repulsive genre of films', in apparenza *lesbian friendly* ma di fatto estremamente prescrittivi nell'imporre norme di femminilità e mascolinità". *Ibidem*.

<sup>279</sup> Un'eccezione potrebbe essere quella posta dagli autori di *Queer TV*, che trovano nel cinema degli anni Cinquanta la rappresentazione di un certo lesbismo *butch* nei personaggi di Tina Pica, interprete napoletana che spesso assume ruoli attinenti a mestieri maschili, come "casellante (*Destinazione Piovarolo*, D. Paolella, 1955), investigatrice sulle tracce di misteriosi ladri (*Mia nonna poliziotto*, Steno, 1958) combattiva ed armata di fucile (*La nonna Sabella*, D. Risi, 1957 e *La nipote Sabella*, G. Bianchi, 1958)". In questo ultimo film, così come in *La zia d'America va a sciare* e *La sceriffa* (R. Bianchi Montero, 1958 e 1959), i personaggi di Pica invitano l'interlocutore a parlare con lei "da uomo a uomo". Inoltre, gli autori considerano *La sceriffa* "l'unica pellicola ove si affronta la tematica gay in maniera palese ed al tempo stesso ironica e dissacrante". A. Jelardi, G. Bassetti, *Queer Tv: Omosessualità e trasgressione nella televisione italiana*, Roma, Croce Libreria, 2006, pp. 26-27.

<sup>280</sup> Il regista dirige anche la versione franco-tedesca nel 1958 del celebre film *Mädchen in Uniform*, frequentemente citato e studiato dalla critica filmica lesbica.

<sup>281</sup> Il contesto del carcere, o più in generale della prigionia, rappresenta un luogo d'eccezione in cui le norme sociali possono essere trasgredite e permette dei collegamenti immediati con gli attributi di criminalità, diseducazione e violenza nel filone *WIP* (*Women In Prison*). Per Milletti (2015, pp. 260-265), già da *Stromboli (Terra di Dio)* (R. Rossellini, 1950) in cui vi sono delle detenute in un campo, c'è "una donna facilmente identificabile come lesbica per i capelli tirati indietro, l'atteggiamento deciso, la sigaretta in mano". Mauro Giori (*Omosessualità e cinema italiano: Dalla caduta del fascismo agli anni di*

riconosciuta da molti dei personaggi<sup>282</sup>, tra un'internata cecoslovacca e il personaggio di Giulietta. La cecoslovacca dimostra persino in maniera violenta la sua gelosia, in una scena in cui Giulietta, provando un allestimento del dramma shakespeariano, mentre interpreta Romeo, bacia un'altra detenuta<sup>283</sup>. L'amore tra donne in contesti di prigionia conferma, in questo come altri film, il carattere deviante del sentimento che nasce unicamente dalla mancanza di figure maschili, come seconda scelta: “come controparte c'è la marginalità delle figure maschili e l'ascendente che alcune donne possono avere ed esercitare su altre donne; per le guardie, libere di uscire fuori, non si può parlare di ripiego perciò devono per forza essere delle sadiche o delle psicopatiche”<sup>284</sup>. Nel rapporto vengono ricalcati i caratteri stereotipici della coppia *butch-femme*, in cui la parte femminile viene oppressa da quella maschile, per cui la cecoslovacca ha un carattere possessivo mentre Giulietta è più infantile, andando a creare un legame emotivo sbilanciato. Un altro rapporto più affettivo, tra una donna bavarese e una polacca, rimane solo sceneggiato piuttosto che rappresentato filmicamente, secondo Mauro Giori per il suo disallineamento rispetto alle convenzioni e perché giustifica solamente la “volontà di rappresentare in chiave realistica il contesto del tutto eccezionale del campo di prigionia”<sup>285</sup>. Per i cattolici il realismo del film è morboso, mentre alla stampa di sinistra risulta morboso perché non realistico, e l'autore individua la caratterizzazione dell'omosessualità come realistica, o meno, a seconda di dove viene collocata la morbosità. Ne è un esempio la rappresentazione dell'omosessualità in *Roma città aperta* (R. Rossellini, 1945) in cui la politica antifascista è associata all'eterosessualità, mentre quella fascista e nazista all'omosessualità: “il faut que ce qui peut être objet de désir soit exilé par des attributs qui le rendent paria”<sup>286</sup>. Nel film, il rapporto tra Ingrid e Marina<sup>287</sup> è privo di qualsiasi coinvolgimento sentimentale, e “il sesso è tutto ciò che rimane a un'omosessualità convenzionalmente privata di qualsiasi lato affettivo”<sup>288</sup>. Ingrid è codificata visivamente come donna malvagia e di potere, per il suo

---

*piombo*, Torino, UTET, 2019, pp. 225-229) sottolinea che, nella ripresa degli anni Settanta dei temi legati a violenza e criminalità, torna l'omofilia femminile nel contesto carcerario in film quali *Diario segreto di un carcere femminile* (R. Di Silvestro, 1973) e *Prigione di donne* (B. Rondi, 1974). Anche Bertrand ritrova nella delinquente interpretata da Magnani in *Nella città l'inferno* (R. Castellani, 1959), film qui analizzato più approfonditamente nell'ultima sezione, una figura recidiva intenta ad allontanare Masina dalla buona strada. P. Bertrand, *L'homosexualité à l'écran*, Parigi, H. Veyrier, 1984, p. 80.

<sup>282</sup> Uno scambio di battute nel film tra due internate recita: “Cos'hanno quelle due?” “La solita scenetta di famiglia...” “Sono sorelle?” “No...”.

<sup>283</sup> Qui si ritrova l'escamotage della recita teatrale come velamento dell'omofilia, come analizzato in seguito nel film *Teresa Venerdì* (V. De Sica, 1941).

<sup>284</sup> Milletti, 2015, pp. 260-265.

<sup>285</sup> “Nella prima [scena] a Giulietta basta ricevere in dono dalla cecoslovacca un orologio per dimenticare la scenata del teatro; nella seconda la ragazza lascia che la donna le sequestri una lettera che ha appena ricevuto, temendo che sia del suo fidanzato”. Giori, 2019, pp. 32-35.

<sup>286</sup> Bertrand, 1984, p. 45. Per l'autore, il fatto che l'omosessualità sia in questo film legata al nazismo non è un caso, siccome “dans la production cinématographique courante, sera essentiellement liée aux bas-fonds, à la dépravation, ou à la phase du collège, d'amitiés particulières rattachées à l'adolescence, donc [...] à une pasade. [L'omosessualità] ne semble guère inspirer les réalisateurs, sinon comme un état passager, contingent, tributaire fugitif et anecdotique de la trame générale, elle-même hétérosexuelle”. Ivi, pp. 39-40.

<sup>287</sup> Per un approfondimento del personaggio di Marina, cfr. D. Holdaway, D. Missero, *Re-reading Marina: Sexuality, materialism and the construction of Italy*, in “Journal of Italian Cinema & Media Studies”, 6:3, 2018.

<sup>288</sup> Giori, 2019, pp. 32-35. Anche sul finire degli anni Settanta esiste un filone che riporta i temi del nazismo omosessuale, morboso e violento, ambientando l'omofilia in campi di concentramento o bordelli, come in *Le lunghe notti della Gestapo* (F. De Agostini, 1977), *La svastica nel ventre* (M. Caiano, 1977) e *KZ9 – Lager di sterminio* (B. Mattei, 1977). Ivi, pp. 255-257. Per un approfondimento, cfr. M. Cinquegrani, *La sensualità del male. Erotismo e iconografia nazista nel cinema italiano*, in G.

abbigliamento, e “la lesbica è la quintessenza del male e di una bassezza morale che può facilmente contagiare le oneste donne italiane”<sup>289</sup>. Secondo Milletti, il legame tra lesbismo, fascismo e malvagità esiste implicitamente anche in *Caccia tragica* (G. De Santis, 1947)<sup>290</sup>, *Cronache di poveri amanti* (C. Lizzani, 1954) e *Fräulein Doktor* (A. Lattuada, 1969)<sup>291</sup>.

Nella commedia da spiaggia di fine anni Cinquanta appaiono alcune rappresentazioni di omofilia, maschile ma anche femminile, come in *Avventura a Capri* (G. Lipartiti, 1959) in cui due donne rifiutano le avances di un ragazzo e flirtano tra loro in pubblico tenendosi la mano<sup>292</sup>. Con l’inizio degli anni Sessanta<sup>293</sup>, oltre ad alcune rappresentazioni drammatiche di omofilia femminile (*Anima nera*, R. Rossellini, 1962, il secondo episodio di *La violenza e l’amore*, A. Sala, 1964 e *La fuga*, P. Spinola, 1964<sup>294</sup>), compaiono i primi film del genere *mondo movie* evoluti dal genere burlesque, in cui viene mostrata la vita notturna di locali e *nights* e dove compaiono le prime immagini di club per lesbiche<sup>295</sup>, “una specie così eccentrica e bizzarra da

---

Landrini, G. Maina, F. Zecca (a cura di), *Sesso e volentieri. Storie e forme dell’erotismo nel cinema italiano*, in “Quaderni del CSCI. Rivista annuale di cinema italiano”, n. 18, 2022.

<sup>289</sup> Milletti, 2015, pp. 260-265.

<sup>290</sup> L’innesto narrativo del film è basato sull’interruzione della relazione matrimoniale eteronormata, per cui i novelli sposi vengono separati in seguito al rapimento della moglie da parte dei banditi. Il personaggio di Vivi Gioi, Daniela, sagomato sulle figure femminili “deviate” di *Roma città aperta*, incarna i caratteri della donna moralmente corrotta, concretizzati socialmente dal suo passato da collaborazionista e dal suo presente da malvivente, nonché da una presenza estetica ambigua che, in alcune scene, la vede portare un cappello sopra ai capelli corti e un impermeabile maschile, mentre fuma e gioca a biliardo. Dopo aver preso in ostaggio il personaggio di Carla Del Poggio, Giovanna, appena sposata, questa domanda a Daniela perché non si sposasse anche lei, al che ridendo, risponde: “Questa è buona! Sposarmi?”, e poi, cambiando espressione, con preoccupazione aggiunge: “Perché? Non potrei sposarmi anch’io? Che ho io? Sono diversa da te? Che ho io di diverso?”.

<sup>291</sup> “L’innominata ‘Signora’ è ancora un’anziana usuraia senza cuore connivente col regime fascista ma, depurata di ogni pulsione nei confronti di Gesuina e Liliana, nel film non è chiaro perché le voglia al suo servizio né perché le ragazze non si ribellino alle sue angherie”. Milletti, 2015, pp. 260-265.

<sup>292</sup> Giori, 2019, pp. 43-44. Fullwood riscontra inoltre ne *Il moralista* (G. Bianchi, 1959) un potenziale momento di spettatorialità lesbica nella sequenza dello striptease, in cui vengono mostrate le reazioni di Sordi e delle due delegate durante la visione dello spettacolo. Se la delegata tedesca reagisce con disgusto, quella austriaca ha una reazione più ambigua: “a suppressed smile suggests surprise at her enjoyment of the spectacle and contrasts with the outright condemnation of the woman beside her”. Se nella commedia all’italiana lo spettatore nello strip club è tipicamente un uomo eterosessuale, questa scena “complicates the space and reminds us that the performance of female sexuality could be consumed by people of all genders and a variety of sexualities”. N. Fullwood, *Cinema, Gender, and Everyday Space: Comedy, Italian Style*, Londra, Palgrave Macmillan, 2015, p. 32.

<sup>293</sup> Milletti riporta che ne *I dolci inganni* (A. Lattuada, 1960) “fu tagliata un’innocente lettera d’amore alla compagna di scuola”. Milletti, 2015, pp. 260-265.

<sup>294</sup> *La fuga* è un film drammatico che “sviluppa motivi sull’incomunicabilità ispirati ad Antonioni”, con un ritratto inconsueto dell’amore tra donne, delicato e costruito su contrasti insolubili, che richiama però anche i tratti patologizzanti della psicanalisi attribuiti al lesbismo. Inoltre, si basa ancora una volta sul binarismo *butch-femme*: Luisa infatti è una “*butch* all’italiana” ritratta secondo convenzioni quali l’eleganza, l’irascibilità, i capelli raccolti e il viso spigoloso, che ne tradiscono l’omosessualità. Mentre il personaggio è posto nel corso del film come dolce e ragionevole, alla fine ricade nello stereotipo della lesbica gelosa e possessiva, così come la sua amante *femme*-ingenua Piera subisce il violento finale del suicidio. Giori, 2019, pp. 208-213.

<sup>295</sup> Tra i film del genere si ricordano, con riferimenti al lesbismo: *Mondo Balordo* (R. Bianchi Montero, A. T. Viola, 1964), *Mondo di notte n. 3* (G. Proia, 1964), *La donna nel mondo* (G. Jacopetti, 1963). Per un approfondimento del genere cinematografico, cfr. G. Previtali, *Mondi erotici. Gli pseudo-documentari e il ritratto di un paese che cambia*, in G. Landrini, G. Maina, F. Zecca (a cura di), *Sesso e*

venire inserita [...] tra torture di animali, cannibalismi e mutilazioni religiose”<sup>296</sup>. Il prodotto medio del genere, come *Svezia inferno e paradiso* (L. Scattini, 1968) ricalca lo stile *shockumentary* per denunciare la libertà sessuale, corrotta e condannata dal commentario, che si avvale di onniscienza contrastando con ciò che viene mostrato: “vediamo infatti delle donne che ballano insieme, abbracciandosi sorridenti e mostrando una certa propensione a spogliarsi, ma secondo la voce *over* si tratta di ‘derelitte nei cui volti opachi si legge un lungo passato, uno stanco presente, un incerto futuro di solitudine’, perché la loro ‘frenesia di vivere’ è ‘sterile e già morta prima di avere cominciato ad esistere’”<sup>297</sup>. In genere in questi anni la rappresentazione della lesbica appare tramite stereotipi precisi: discreta e diffidente, nevrotica e marginale, *butch* che soccombe all’uomo, in contesti collegiali, drogata e pericolosa, penosa e autodistruttrice<sup>298</sup>.

Sul finire degli anni Sessanta, la cinematografia italiana con rappresentazioni di omofilia femminile traspone il contesto del movimento studentesco e della liberazione sessuale nei film, spesso mantenendo risvolti morbosi e violenti legati all’omosessualità così come evidenziati dall’opinione pubblica. Alcuni esempi sono *I sovversivi* (f.lli Taviani, 1967)<sup>299</sup>, *Quarta parete* (A. Bolzoni, 1968), *Una ragazza piuttosto complicata* (D. Damiani, 1968)<sup>300</sup>, *Silvia e l’amore* (S. Bergonzelli, 1968), *Il sesso degli angeli* (U. Liberatore, 1968), *Le dieci meraviglie dell’amore* (S. Bergonzelli, T. M. Werner, 1968), *Italiani! È severamente proibito servirsi della toilette durante le fermate* (V. Sindoni, 1969), *Brucia ragazzo brucia* (F. Di Leo, 1969), *Top Sensation* (O. Alessi, 1969), *Le sorelle* (R. Malenotti, 1969), *Il labirinto del sesso* (A. Brescia, 1969), *Addio, Alexandra* (E. Battaglia, 1969), *La notte dei fiori* (G. V. Baldi, 1970), *Io, Cristiana, studentessa degli scandali* (S. Bergonzelli, 1971)<sup>301</sup>, *Un modo di essere donna* (P. L. Pavoni, 1973) e *Cari genitori* (E. M. Salerno, 1973)<sup>302</sup>. Le variazioni più violente del filone legato alla rivoluzione sessuale ricadono nel genere del giallo<sup>303</sup>, portando la doppia morale di sfruttamento della libertà sessuale e al contempo di biasimo come premessa del crimine: viene alternata una caratterizzazione interna a quella stereotipica esterna, composta da patologizzazione della psiche femminile e “moventi di situazioni poco edificanti quali l’omicidio, il suicidio, lo stupro o la droga”<sup>304</sup>. Alcuni titoli del periodo sono *Interrabang* (G. Biagetti, 1969), *Così dolce... così perversa*, *Orgasmo*, *Paranoia* e *Un posto ideale per uccidere*

---

*volentieri. Storie e forme dell’erotismo nel cinema italiano*, in “Quaderni del CSCI. Rivista annuale di cinema italiano”, n. 18, 2022.

<sup>296</sup> Milletti, 2015, pp. 260-265.

<sup>297</sup> Ivi, pp. 176-180.

<sup>298</sup> Bertrand, 1984, p. 80.

<sup>299</sup> Il lesbismo nel film è inserito in una prospettiva rivoluzionaria, ma legato a uno spazio “piuttosto limitato e tale comunque da non consentire un discorso di una certa consistenza”. Delleani, 1974, p. 35.

<sup>300</sup> “Le lesbiche [...] sembrano non disdegnare la compagnia maschile, al fine di aggiungere ulteriori note di vizio nella trama – facendo subentrare gelosie e ossessioni che immancabilmente sfociano nel sangue – oltrechè di permettere la visione di più e diversificati amplessi”. F. Lancini, P. Sangalli, *La gaia musa*, Milano, Editrice Gammalibri, 1981, pp. 114-116.

<sup>301</sup> Giori, 2019, pp. 200-203. Altro esempio di fine anni Settanta è *Porci con le ali* (P. Pietrangeli, 1977).

<sup>302</sup> “Una spinta moralistica sta alla base della rappresentazione della giovane lesbica; la Bolkan, spintasi fino a Londra per rintracciare la figlia che tenta di vivere dall’interno l’esperienza della comune hippie, le urlerà in faccia che non vuol sentir parlare del suo ménage omosessuale, tanto la cosa la disgusta, e la smorfia del viso è eloquente quanto basta (tu quoque, Florinda!)”. Delleani, 1974, p. 35.

<sup>303</sup> Toschi sottolinea come “le pellicole dei primi anni ’70 che interiorizzano le venature a luci rosse hanno un impianto saldamente ancorato ai meccanismi del giallo, e recuperano, aggiornandoli, il tema della vendetta, della malattia mentale, del triangolo amoroso, della devianza sessuale, già affiorati nel gotico”. D. Toschi, *Corpi nudi*, in G. Landrini, G. Maina, F. Zecca (a cura di), *Sesso e volentieri. Storie e forme dell’erotismo nel cinema italiano*, in “Quaderni del CSCI. Rivista annuale di cinema italiano”, n. 18, 2022, p. 192.

<sup>304</sup> F. Piccione, *Censura e omofobia nel cinema italiano*, Pontedera, Bandecchi e Vivaldi, 2005.

(U. Lenzi, 1969, 1970 e 1971), *Una sull'altra* e *Una lucertola con la pelle di donna* (L. Fulci, 1969 e 1971), *A doppia faccia* (R. Freda, 1969), *Il sesso del diavolo* (O. Brazzi, 1971), *Alla ricerca del piacere* (S. Amadio, 1972), *Quante volte... quella notte* (M. Bava, 1972) e *I corpi presentano tracce di violenza carnale* (S. Martino, 1973)<sup>305</sup>. Un'eccezione alle regole di violenza e infelicità che caratterizzano la rappresentazione lesbica del periodo è il film *Le altre* (R. Maietto, 1969), in cui due donne decidono di avere un figlio e vengono rappresentate le trasformazioni della loro relazione dovute alla maternità e allo scandalo che viene sollevato da un giornalista intorno a questa; tuttavia, non si vedono mai le due donne interagire intimamente, per i tagli della censura<sup>306</sup>. Inoltre, si continuano a ricalcare ruoli fortemente binari di dominazione e sottomissione tra *butch* e *femme* e a erotizzare il rapporto fisico per il piacere dello spettatore eterosessuale<sup>307</sup>. Anche ne *Il conformista* (B. Bertolucci, 1970)<sup>308</sup> l'omosessualità, sia maschile che femminile, per quanto decorosamente rappresentata<sup>309</sup>, s'intreccia con dinamiche di giudizio morale legate al fascismo<sup>310</sup> e, anche per questo, non viene risparmiato un finale violento. Nel film, secondo Philbert Bertrand, il lesbismo è legato a un'ignoranza tradotta nella doppia negazione della relazione amorosa: da una parte, la sessualità tra donne non è considerata che come consolazione in attesa dell'arrivo di un uomo e, dall'altra, esiste una fedele riproduzione dei comportamenti di genere binari, stereotipici dell'immaginario omosessuale<sup>311</sup>. Il film *Le salamandre* (A. Cavallone, 1969) è un esempio dell'utilizzo del lesbismo per un appagamento principalmente erotico, in cui Utah ricalca lo stereotipo della *femme* – il personaggio di una modella nera – e Ursula quello della *butch* – una fotografa bianca. Anche qui è presente un finale di violenza omicida e di retorica patologizzante dell'omosessualità come malattia da curare, tramite “l'equilibrio” portato dal rapporto sessuale con un uomo, che in molto cinema del periodo, secondo Pino Bertelli, tiene “sotto controllo l'ansia prodotta dalla liberazione della donna e della sua sessualità, sempre più autonoma da quella del maschio”<sup>312</sup>. Generalmente, la rappresentazione delle donne lesbiche del periodo le vede “algide, mascoline, ruvide e aggressive e fanno le ballerine, le modelle, si prostituiscono

<sup>305</sup> Secondo Giori viene inoltre mostrato “il contesto alto-borghese, dove l'ideologia è finalmente sopraffatta da una sperimentazione sessuale in realtà solitamente limitata al lesbismo; e le radici di congiunzione del cambiamento dei costumi”. Giori, 2019, pp. 225-229.

<sup>306</sup> “La loro ‘normalità’ [...] e il lieto fine, grazie al doppio matrimonio di convenienza con due uomini gay, furono probabilmente la causa dell'oblio in cui questo film fu lasciato”. Milletti, 2015, p. 260-265.

<sup>307</sup> Per Giori, “ciò non impedisce che queste rappresentazioni possano essere apprezzate dal pubblico lesbico, dal momento che i meccanismi di appropriazione possono rendersi autonomi dall'effettivo contenuto del film, anche laddove risulti in contraddizione con le istanze di liberazione, sgradevole o politicamente scorretto”. Giori, 2019, pp. 208-213.

<sup>308</sup> La scelta di far interpretare sempre a Dominique Sanda il ruolo di Lou in *Al di là del bene e del male* (L. Cavani, 1977) porta automaticamente, secondo Cestaro, delle connotazioni intertestuali di desiderio queer, perché la sua bellezza canonicamente femminile è frequente oggetto di sguardo, mentre in altre occasioni ha un'attitudine più butch. Inoltre, per l'autore, “Cavani's ‘now-you-see-it-now-you-don't’ approach to the representation of queer desire may suggest a vacillating, if not closeted, attitude vis-à-vis gay sexuality on the filmmaker's part”. G. P. Cestaro, *Queer Italia: Same-Sex Desire in Italian Literature and Film*, Londra, Palgrave Macmillan, 2004, pp. 138-143.

<sup>309</sup> Bertelli, 2002, pp. 100-101.

<sup>310</sup> A. Darren commenta il lesbismo del film dicendo “lesbianism as an indicator of anti-fascist belief and occupying the moral high ground. Very unusual”. Darren, *Lesbian Film Guide*, Londra, Continuum International Publishing, 2000, p. 51.

<sup>311</sup> Bertrand, 1984, p. 84.

<sup>312</sup> Bertelli, 2002, pp. 100-101. Cavallone ripropone il tema del triangolo-massacro, e la tradizione esotico-razzista, anche nei film *Afrika* del 1973 e *Zelda* del 1974. Per approfondire il cinema di Cavallone, cfr. A. Pezzotta, *Alberto Cavallone tra divulgazione, mercificazione e provocazione*, in “Schermi”, 5:9, 2021.

o sono semplicemente ricche ereditiere annoiate inclini alla violenza”<sup>313</sup>. All’inizio degli anni Settanta, con lo sdoganamento del soft-erotico<sup>314</sup>, le rappresentazioni di lesbismo, ormai lecite, vengono preferite a quelle più provocatorie dell’omosessualità maschile, sempre considerandone l’inquadramento normalizzante in schemi narrativi che solitamente coinvolgono seduzioni violente, situazioni sentimentalmente infelici o finali di follia omicida, come in *L’isola delle svedesi* (S. Amadio, 1969), *Lesbo* (E. Mulargia, 1969), *Scacco alla regina* (P. Festa Campanile, 1969), *Il diario proibito di Fanny* (S. Pastore, 1969), *99 donne* (J. Franco, 1969), *La ragazza dalle mani di corallo* e *Così così... più forte* (L. Petrini, 1970), *La ragazza di nome Giulio* (T. Valerii, 1970), *Esotika Erotika Psicotika* (R. Metzger, 1970), *Il seme di Caino* (M. Masi, 1971), *Baba Yaga* (C. Farina, 1973) e *La governante* (G. Grimaldi, 1974). Un altro filone del decennio vede le storie omofile femminili ambientate in monasteri medievali, “pieni di suore lesbiche e sadiche” sfruttate per la curiosità suscitata dalla loro intoccabilità, come nei film *Le monache di Sant’Arcangelo* e *Storia di una monaca di clausura* (D. Paoletta, 1973), *Confessioni proibite di una monaca adolescente* (J. Franco, 1977) e *Suor Omicidi* (G. Berruti, 1979), mentre nel filone dei film erotici<sup>315</sup>, oltre alla serie su Emmanuelle<sup>316</sup>, il lesbismo è presente in titoli come *Calde labbra* (D. Fidani, 1975), *Inhibition* (P. Poeti, 1975)<sup>317</sup>, *Porco mondo (porno)* (S. Bergonzelli, 1978) e *Le porno killers* (R. Mauri, 1979).

Se l’omofilia femminile non è quasi mai oggetto della filmografia comica italiana, al contrario nel genere horror alcune trasposizioni delle ansie sociali nei confronti del femminile e della sua indipendenza prendono forma nelle relazioni, in particolare fisiche, tra donne. L’onda di film horror, sia in Italia che in Inghilterra con la scuola Hammer, considera il lesbismo come una nuova forza che accompagna il voyeurismo all’eccitazione sessuale. Se “streghe e vampire seduttrici offrono agli spettatori eccesso e trasgressione, desiderio carnale e amore saffico”<sup>318</sup>, in particolare la lesbica vampira<sup>319</sup>, fenomeno aleatorio e contingente, simile all’inserimento di

<sup>313</sup> Ivi, pp. 232-236.

<sup>314</sup> “Il rapporto tra donne, [...], non aveva mai rappresentato una consistente minaccia in quanto in un paese tradizionalmente maschilista come il nostro una posizione femminile forte non era mai esistita. Madri o puttane, le femmine restavano sempre una sotto-categoria”. Piccione, 2005.

<sup>315</sup> La diffusione dei film erotici lesbici muove, secondo Milletti, “un capillare processo di svalutazione dei rapporti tra donne e uno svuotamento di senso che sarà responsabile di mancate scelte individuali e legislative. È infatti molto meno disastroso per l’immaginario mostrarne gli aspetti spiacevoli o cupi, ma dirompenti e ribelli, che ridurre le lesbiche ad amebe contorsioniste la cui sessualità non ha diritto nemmeno di assurgere al rango di preferenza sessuale perché trasformata in un semplice *optional*”. Milletti, 2015, pp. 260-265.

<sup>316</sup> Per un approfondimento sulla serie, cfr. M. Dalla Gassa, *Esotismi ed esterofilie*, in G. Landrini, G. Maina, F. Zecca (a cura di), *Sesso e volentieri. Storie e forme dell’erotismo nel cinema italiano*, in “Quaderni del CSCI. Rivista annuale di cinema italiano”, n. 18, 2022.

<sup>317</sup> Bertelli, 2002, pp. 264-266. “Triangoli, quadrilateri, lesbiche, incesti, orge, coppie divise e riformate, il tutto ovviamente nelle cornici dei mari del Sud, su magnifiche spiagge dove tutto è possibile e i sensi, è noto, si liberano. [...] Coppie in crisi giunte su isole selvagge per ‘ritrovare se stessi’ o fotografe di grido che, dopo aver ripreso sulla spiaggia le nudità della negretta di turno (spesso è Zeudi Araya), complice il tramonto, poi la seducono. Oppure c’è l’immancabile matura signora che, con vari mugolii, amoreggia sotto la doccia con la ragazzina”. Lancini, Sangalli, 1981, pp. 114-116.

<sup>318</sup> R. Catanese, *Gotico/erotico*, in G. Landrini, G. Maina, F. Zecca (a cura di), *Sesso e volentieri. Storie e forme dell’erotismo nel cinema italiano*, in “Quaderni del CSCI. Rivista annuale di cinema italiano”, n. 18, 2022, p. 72.

<sup>319</sup> Citato in precedenza, il racconto *Carmilla* (J. S. Le Fanu, 1872) è alla base di molte rappresentazioni del desiderio femminile nel contesto del vampirismo lesbico: “the sixteenth-century figure of Countess Bathory, who vampirizes young girls to retain her youth, is the basis for several films in the Italian horror cycle, including the first, Freda’s *I vampiri* of 1956”. M. Günsberg, *Italian Cinema: Gender And Genre*, Londra, Palgrave Macmillan, 2004, p. 137.

elementi pseudo-saffici nella pornografia, consolida un immaginario dell'omosessualità femminile legato in maniera parossistica alla figura della *butch*: è predatrice e predilige attaccare la mascolinità, “c’est l’autre image de la lesbienne dans l’imaginaire hétérosexuel, une femme haineuse, castratrice, qui une fois de plus, si elle refuse l’homme, le jalouse pour la possession du phallus, [...] pour qu’elle puisse avoir des relations sexuelles, sinon amoureuses”<sup>320</sup>. Spesso comunque sceglie vittime femminili, in modo diretto, tramite un vampiro, oppure un dottore o uno scienziato: “in her object choice the female vampire differs significantly from her male counterpart in that she does not follow the heterosexual route as frequently, but selects same-sex victims or partners”<sup>321</sup>. La femminilità e sessualità lesbica sono fonte d’orrore per la mascolinità nel momento in cui si percepisce intrappolata, e nonostante siano rivolte al pubblico maschile, possono riferirsi anche alle spettatrici lesbiche, esprimendo un timore di stampo patriarcale verso la minaccia del legame femminile, per la possibile esclusione dell’uomo. Il genere assume un significato caleidoscopico, per Bonnie Zimmerman, quando la spettatrice è lesbica e femminista: mostra il lesbismo come attraente e l’eterosessualità come anormale e inefficace, sotto una luce politica che inquadra il tema tradizionale del timore nei confronti del femminile, appartenente alla mitologia vampiresca. In generale, il genere vuole capitalizzare sulla scia del mercato pornografico, con il permesso d’inserire immagini di nudo, sangue e “sexual titillation in a ‘safe’ fantasy structure”<sup>322</sup>. La figura della vampira, che associa il desiderio lesbico all’horror e alla titillazione in una prospettiva eteronormata, serve lo scopo di delineare come “devianti” tutte le relazioni omosociali femminili e perciò ogni comunione tra donne in senso politico e ginosociale. Spesso, il vampirismo tra donne viene anche de-sessualizzato e ne viene negata la possibilità di uno sviluppo relazionale tramite procedure mediche<sup>323</sup>. L’horror italiano fa crescere l’interesse per le psicopatologie sessuali e l’erotismo in generale spesso concentrandosi in particolare sulla messa in causa della virilità maschile, colpita dall’affermazione di un’autonomia sessuale femminile che non è riconducibile agli stilemi eterosessisti di dominazione e sottomissione. Il genere estremizza questi cliché per tutti gli anni Sessanta e Settanta, arrivando persino alla figura del fantasma, reso *apparitionalized* così come teorizzato da Castle<sup>324</sup>: “fantasme hétérosexuel qui charge la lesbienne d’une connotation de dépendance obligatoire au mâle, d’inexistence en même temps qu’il la drape de tous les attributs du sadomasochisme, de la maîtresse de ses rêves érotiques”<sup>325</sup>. Alcuni titoli del genere che si ricollegano a queste dinamiche sono *I vampiri* (R. Freda, 1957), *Il sangue e la rosa* (R. Vadim, 1960), *L’amante del vampiro* (R. Polselli, 1960)<sup>326</sup>, *L’ultima preda del vampiro*<sup>327</sup> (P. Regnoli, 1960), *La maschera*

<sup>320</sup> Bertrand, 1984, pp. 71-72.

<sup>321</sup> Günsberg, 2004, p. 156. L’autrice cita anche i titoli *Il mulino delle donne di pietra* (G. Ferroni, 1960), *L’orribile segreto del dr. Hichcock* (R. Freda, 1962) e *Amanti d’oltretomba* (M. Caiano, 1965).

<sup>322</sup> “Women must be forced into marriage, into ‘normal’ womanhood, since, left to their own designs, they might be as easily attracted to a ‘perverse’ form of sexuality, whether extramarital, diabolical (possession by the devil), or lesbian”. B. Zimmerman, *Daughters of Darkness: The Lesbian Vampire on Film*, in B. K. Grant (a cura di), *The Dread of Difference: Gender and the Horror Film*, Austin, University of Texas Press, 2015, pp. 432-437.

<sup>323</sup> Günsberg, 2004, p. 170.

<sup>324</sup> T. Castle, *The Apparitional Lesbian: Female Homosexuality and Modern Culture*, New York, Columbia University Press, 1993.

<sup>325</sup> Bertrand, 1984, p. 72.

<sup>326</sup> “More subversively, an all-female dance group performs a routine parodying lesbian vampire activity. Lesbianism is introduced onto the agenda, whether as erotic spectacle for male voyeurism or for female audience identification”. Günsberg, 2004, p. 140.

<sup>327</sup> Per Günsberg, lo striptease femminile in *L’ultima preda del vampiro* ha più ammiratrici diegetiche che ammiratori, il che implica un desiderio lesbico, mentre Vera, l’eroina destinata all’amore eterosessuale, si stacca dalla scena lasciando la stanza. Ivi, p. 170.

*del demonio* (M. Bava, 1960), *I tre volti della paura* (M. Bava, 1963)<sup>328</sup>, *Danza macabra*<sup>329</sup> (S. Corbucci, A. Margheriti, 1963), *Il mostro dell'Opera* (R. PolSELLI, 1964), *La cripta e l'incubo*<sup>330</sup> e *Un angelo per Satana*<sup>331</sup> (C. Mastrocinque, 1964 e 1966), mentre della proliferazione nel genere verso la fine del decennio dell'omofilia femminile, quasi puramente per piacere scopofilo, sono esempio i titoli *Nude si muore* (A. Margheriti, 1968), *Contronatura* (A. Margheriti, 1969), *L'uccello dalle piume di cristallo* (D. Argento, 1970), *Riti, magie nere e segrete orge nel trecento* (R. PolSELLI, 1971), *La bestia uccide a sangue freddo* (F. Di Leo, 1971), *Il diavolo a sette facce* (O. Civirani, 1971), *Delirio caldo* (R. PolSELLI, 1972), *Cinque bambole per la luna d'agosto* (M. Bava, 1972), *L'assassino... è al telefono* (A. De Martino, 1972), *Sette scialli di seta gialla* (S. Pastore, 1972), *Il sorriso della iena* (S. Amadio, 1972), *Perché quelle strane gocce di sangue sul corpo di Jennifer?* (G. Carnimeo, 1972), *La morte accarezza a mezzanotte* (L. Ercoli, 1972) e *La sorella di Ursula* (E. Milioni, 1978).

Con la fine degli anni Settanta, le rappresentazioni del lesbismo nella cinematografia italiana tentano di svincolarsi dagli attributi di patologia, morbosità e devianza che hanno caratterizzato i decenni precedenti per reinserire la dinamica omosessuale femminile in un discorso di quotidianità e realismo assimilabile alle modalità narrative che hanno, fino a quel momento, accompagnato gli sviluppi romantici, sessuali e drammatici della cinematografia eterocentrata. Ne sono esempio, oltre i titoli di collettivi e registe che finalmente producono rappresentazioni lesbiche autodeterminate, anche alcuni film del cinema più popolare, seppur questi non ancora totalmente privi di stereotipi. In *Dimenticare Venezia* (F. Brusati, 1979) si tenta una rappresentazione dell'omofilia, sia maschile che femminile, priva dei vizi di morbosità e violenza dei decenni precedenti, anche tramite la rimozione dell'erotismo e mantenendo comunque un tono psicanalitico<sup>332</sup>: “rimane infatti solo un certo voyeurismo e, nonostante un ricorso non ingeneroso al nudo, l'unico accenno a un possibile rapporto sessuale [rinforza] la tesi psicoanalitica del film secondo la quale l'omosessualità è una forma immatura di sessualità che passa crescendo”<sup>333</sup>. Anche il film *Immacolata e Concetta – L'altra gelosia* (S. Piscicelli, 1979<sup>334</sup>) è una narrazione onesta e cruda della passione tra le due protagoniste (conosciutesi in carcere), che vivono in condizioni di indigenza e malessere e subiscono, anche qui, un finale

<sup>328</sup> “D'une part, les victimed désignées à la lesbienne y sont beaucoup plus rétives qu'à son homologue masculine; la lesbienne, si elle prend des allures masculine sou un comportement tel, succombe plus facilement que les homologues mâles à l'hystérie qui, eux, gardent en toutes circonstances un calme, une force tranquille, sûrs qu'ils sont du bon droit de leur séduction”. Bertrand, 1984, p. 72.

<sup>329</sup> Alla femminilità stessa è permessa solo un'esistenza post-mortem perché tutti i personaggi femminili del film sono già morti, e il lesbismo viene investigato, ma solo tra personaggi vivi, come sessualità già deceduta o impossibile. Viene inoltre mostrato come divisiva per la femminilità: “remarks by Julia to Elizabeth are open to a lesbian reading [...]. Julia repeatedly takes a (traditionally masculine) voyeuristic position as she spies from her portrait with glowing eyes, and through keyholes, as Elizabeth seeks a heterosexual resolution to her bisexuality”. Günsberg, 2004, pp. 168-169.

<sup>330</sup> Giori, 2019, pp. 232-236. Per un confronto tra il film di Mastrocinque e la novella di Le Fanu, cfr. Günsberg, 2004, pp. 166-168.

<sup>331</sup> Per Günsberg, il desiderio femminile, di qualsiasi sessualità, è associato in maniera sicura al passato, con una donna morta e “who will be dispatched yet again with the film's closure”. A questo eccesso di distruzione eterosessuale viene aggiunto il suo lesbismo in una scena di seduzione titillante con la sua domestica. Günsberg, 2004, p. 168.

<sup>332</sup> Secondo Bertrand il film pecca nel mantenere dei cliché legati all'omosessualità, considerata fase immatura di un'adulità eterosessuale. Bertrand, 1984, pp. 120-121.

<sup>333</sup> Ivi, pp. 273-276.

<sup>334</sup> Il regista realizza anche *Le occasioni di Rosa*, nel 1981, sempre riguardante l'omofilia femminile nel sottoproletariato napoletano. Per un'analisi critica del film, cfr. *Quell'oscuro oggetto... del desiderio: sessualità ed omosessualità*, in “Quaderni del Centro Cinema”, 1984, pp. 12-17.

tragico<sup>335</sup>. La condizione omosessuale, appartenente in questo caso al mondo popolare e non borghese, non è rappresentata come “scherzo di natura né il segreto di una minoranza nascosta”<sup>336</sup> ma esiste a pieno come sessualità differente<sup>337</sup>. In *Interno berlinese* (L. Cavani, 1985) il desiderio omofilo femminile viene problematizzato dall’autorità della voce narrante, la figura freudiana di un professore che riporta il racconto in una tradizione narrativa radicata nell’immaginario maschile ed eterosessuale: il film si apre con il professore in una posizione strategica, allineato a un ordine simbolico per il quale la sua prominenza maschile, nell’enunciare il racconto d’amore lesbico, “might be compared to the figure of the male witness or participant who commonly triangulates the construction of female homosexuality in mainstream or (hetero)pornographic representations”<sup>338</sup>.

### 2.3. Elementi dell’omosocialità femminile nel cinema occidentale

La ricerca di ciò che è sottointeso, in un film, può nascere storicamente come modo di lettura resistente che risponde a un desiderio d’inclusione delle minoranze sottorappresentate e marginalizzate nella rappresentazione popolare, divenendo una strategia essenziale di sopravvivenza<sup>339</sup> per la quale, dal punto di vista della minoranza femminile, qui declinata analiticamente in termini erotici, romantici e sociali, “subtext is not about lesbian desire for lesbian sex, but for the pleasure we receive in having representations of the woman as presence”<sup>340</sup>. Come evidenziato da Caroline Sheldon, la struttura di potere che circonda i ruoli femminili cinematografici delimita storicamente anche il ruolo lesbico, rendendo difficile la possibilità di vedere esplicitata la *queerness* femminile in qualsiasi altro termine che non sia sessuale<sup>341</sup>. Nel leggere in maniera oppositiva un testo<sup>342</sup>, è possibile dare valore alla controcultura opposta alla cultura dominante, oltrepassando le ortodossie della rappresentazione e reinventando i parametri del possibile filmico, enfatizzando perciò il

<sup>335</sup> R. Schinardi, *Cinema gay, l’ennesimo genere*, Firenze, Cadmo, 2003, pp. 146-147.

<sup>336</sup> Bertelli, 2002, p. 158.

<sup>337</sup> “Le film évite [...] le sentimentalisme niais qui grève trop souvent les films abordant les problèmes de l’homosexualité dans une société qui la refuse ou la nie”. Bertrand, 1984, p. 130.

<sup>338</sup> Cestaro, 2004, p. 145. Altro film in cui la sessualità queer viene legata alla psicologia è *Sotto.. sotto.. strapazzato da anomala passione* (L. Wertmüller, 1985): “Ester finally confesses that the ‘other man’ is a woman [...]. ‘According to the Institute for Sociology, within twenty years there will be 80 percent bisexuals’”. W. M. Bryant, *Bisexual Characters in Film*, New York, The Haworth Press, 1997, p. 80.

<sup>339</sup> Per Weiss, le poche immagini lesbiche cinematografiche vengono create per lo spettatore eterosessuale, per il suo voyeurism e per articolare e placare le ansie sessuali maschili sull’autonomia femminile o sull’indipendenza dall’uomo. “Still, lesbians did go to the movies, and did respond in different ways to these images. From the beginning, lesbians were able to subvert aspects of this powerful visual medium in order to create ways of being lesbian, to construct individual and group lesbian identities”. Weiss, 1992, p. 4.

<sup>340</sup> “First we begin with the concept of the subtext, those ulterior layerings of meaning that run through the text, whether these meanings are intentional or not [...]. Lesbians have been hooked on the concept of the subtext for years, when we longed for some hint of our desire for women, and had few images of ourselves as anything other than perverts. So we supplied oppositional readings wherever we could, by reimagining and reinventing meanings for ourselves”. Kabir, 1998, pp. 192 e 208.

<sup>341</sup> C. Sheldon, *Lesbians and Film: Some Thoughts*, in R. Dyer (a cura di), *Gays and Film*, New York, Zoetrope, 1984, p. 23.

<sup>342</sup> “As a lesbian sitting in a cinema I bring personal and social narratives of oppression – both material and ideological – along with me. [...] I make use of that set of narratives to construct engagement strategies with which to make meaning of the film; such is the nature of the cinematic contract”. T. Wilton, *Immortal, Invisible: Lesbians and the Moving Image*, New York, Routledge, 1995, p. 127.

sottotesto in una “singular presentist perspective”<sup>343</sup> che non considera l’articolazione della sessualità né come naturale, né come inevitabile, ma formata e determinata in un momento storico e sociale particolare<sup>344</sup>. Lo scenario della cultura popolare può perciò funzionare in sé, secondo Patricia White, come *fantasmatic prestructure*, quindi come organizzazione culturale di possibilità di desiderio significativo: i buchi assumono significato tramite la *retrospectatorship* proveniente dal contemporaneo, formato da una concezione della classicità hollywoodiana come esperienza culturale e storica e “by particular stars or genres or well-loved texts as concrete signifying instances, by the social and cultural, and, for some, personal meanings of lesbianism today”<sup>345</sup>. Anche nel testo hollywoodiano classico, se si mantiene una visione critica di alterità ci si può accorgere di quando il film si scontra con le contraddizioni e i buchi interni al suo significato, comunque approcciandosi positivamente al testo mantenendo una contestualizzazione corretta della sua lettura: se per definizione la rappresentazione è mediata, non è la cosa in sé, naturalizzata e reale, ma una ri-figurazione che comprende un’assenza. Perciò logicamente, conclude Shameem Kabir, il testo avrà sovente un sottotesto che si mostra “in its symptomatic gaps and silences, its omissions and evasions, its contradictions and incohesions”<sup>346</sup>. Per quanto riguarda il lesbismo, ad esempio, Claire Whatling evidenzia come sia strategia comune il fatto di sfruttare il personaggio maschile “in his pursuit of the heroine as erotic object”, per un accesso identificatorio e di appropriazione della spettatrice che possa mantenere il significato di un desiderio erotico femminile. L’autrice, sostenendo che non ci sia *such thing as a lesbian film*, espone come il cinema sia principalmente reso lesbico dalla spettatrice, o dalla collettività spettatoriale, per cui esistono tante letture filmiche lesbiche quante sono le persone che si identificano come lesbiche nell’audience<sup>347</sup>.

L’identificazione può avvenire anche con la protagonista stessa, per il desiderio di essere come lei o di essere oggetto del suo desiderio, in quanto la sua forza può presentare un modello attraente da accogliere come spettatorialità queer. Il testo filmico, anche senza riferimenti espliciti al lesbismo, può così divenire qualcosa che diviene appropriato da parte della spettatrice<sup>348</sup>. Esistono diversi elementi per i quali, nella cultura consumistica e mediatica popolare, si creano e si sono create occasioni “potenzialmente lesbiche” nella costituzione del desiderio legato al personaggio celebre. Nonostante definizioni normative di sessualità, genere e classe siano costantemente rinforzate, al contempo, i mezzi di soddisfazione del desiderio per il pubblico stabiliscono della fundamenta queer, immaginarie ma anche materiali: “activities coded as feminine, where the pleasures of women’s company may be taken for granted; opportunities for voyeuristic delight in the display of female bodies; enactments of fiery relationships among women, even if overtly asexual; and depictions of forceful, not always typically, feminine women”<sup>349</sup>. Stacey presuppone la possibilità di un piacere spettatoriale sia a livello conscio che inconscio, affermando un’omoerotismo in forma di fascinazione tra

---

<sup>343</sup> C. Noriega, “*Something’s Missing Here!*”: *Homosexuality and Film Reviews during the Production Code Era, 1934–1962*, in “*JCMS: Journal of Cinema and Media Studies*”, n. 58, Austin, University of Texas Press, 2018, p. 21.

<sup>344</sup> E. Becker et al., *Lesbians and Film*, in “*Jump Cut*”, n. 24-25, 1981, p. 25.

<sup>345</sup> P. White, *Uninvited: Classical Hollywood Cinema and Lesbian Representability*, Bloomington, Indiana University Press, 1999, pp. 206-207.

<sup>346</sup> Kabir, 1998, p. 210.

<sup>347</sup> C. Whatling, *Screen Dreams: Fantasising Lesbians in Film*, Manchester, Manchester University Press, 1997, p. 5.

<sup>348</sup> C. Whatling, *Fostering the Illusion: Stepping out with Jodie*, in D. Hamer, B. Budge (a cura di), *The Good, the Bad and the Gorgeous: Popular Culture’s Romance with Lesbianism*, Londra, Pandora, 1994, p. 185.

<sup>349</sup> M. Gever, *Entertaining Lesbians: Celebrity, Sexuality, and Self-Invention*, Milton Park, Taylor & Francis Group, 2003, p. 77.

donne “available to *all* women” nella spettatorialità cinematografica; l’autrice non intende perciò de-erotizzare il desiderio, come quello lesbico nella sua specificità, bensì eroticizzare l’identificazione: “identification between femininities contains forms of homoerotic pleasure which have yet to be explored”, non necessariamente equiparando il desiderio all’identificazione ma aprendo i significati di entrambe le categorie per attivare una comprensione più completa del piacere per la spettatorialità femminile<sup>350</sup>. Nel riprendere lo studio di Jackie Stacey<sup>351</sup>, Karen Hollinger sottolinea come la relazione tra la spettatrice e la protagonista, e tra la spettatrice e i film con rappresentazioni varie di legami femminili sia significativa per forme d’intimità che coinvolgono contemporaneamente l’identificazione e il desiderio, la cui intensità interattiva articola molto più del solo desiderio di essere la protagonista. Anche se nelle relazioni non esiste una rappresentazione diretta dell’*homosexual object choice*, possiedono un elemento in più rispetto alla sola espressione identificatoria, priva di desiderio o piacere erotico, esprimendo un piacere omoerotico in cui il limite tra il sé e l’ideale produce “an endless source of fascination for female viewers”<sup>352</sup>. L’autrice non considera né separati né intimamente connessi i film di rappresentazioni lesbiche e quelli con legami femminili, ma come parte di una medesima tipologia filmica, un *continuum* cinematografico, che comprende l’amicizia femminile, la sorellanza, le relazioni madre-figlia senza implicazioni erotiche, così come i film apertamente lesbici in cui la natura delle relazioni è sessuale. Nel mezzo, definisce il genere dell’*ambiguous lesbian film* che rifiuta un’identità inequivoca come rappresentazione di amicizia femminile o di romanticismo lesbico: “the sexual orientation of its female characters is never made explicit, and viewers are left to read the text largely as they wish”<sup>353</sup>, anche considerando un’implicita omosessualità potenzialmente ovunque. Hollinger condivide la qualità sovversiva delle implicazioni omosessuali quasi-onnipresenti, come analizzate da D. A. Miller<sup>354</sup>, in grado di superare la dicotomia semplicistica tra identità etero e omosessuale, “suggesting that the division between same-sex friendship and homoerotic attraction is far from definitive”. Il concetto di *continuum* cinematografico descrive

---

<sup>350</sup> J. Stacey, *Star Gazing: Hollywood Cinema and Female Spectatorship*, Londra, Routledge, 1994, pp. 66-67. In seguito, l’autrice chiarifica: “the ‘love’ and ‘devotion’ which are expressed repeatedly by these respondents do not suggest an overt lesbian desire, but neither can they be described as mere expressions of ‘identification’ devoid of erotic pleasure. [...] They involve some forms of homoerotic pleasure in which the boundary between self and ideal produces an endless source of fascination”. Ivi, p. 310.

<sup>351</sup> L’autrice, considerando i film in cui una donna è ossessionata da un’altra, ne sottolinea la dinamica simile a quella tra la spettatrice e la star cinematografica: “a fascination with an idealised other which could not be reduced to male desire or female identification within the available psychoanalytic dichotomies, but rather necessitated a rethinking of the specificities of forms of feminine attachment”. Ivi, pp. 64-65. Per un’analisi dell’identificazione queer in *All About Eve* (J. L. Mankiewicz, 1950) cfr. J. Stacey, *Desperately Seeking Difference*, in “Screen”, 28:1, 1987. White considera i film in cui Davis interpreta un personaggio nubile o parte di *co-parenting* femminile come meccanismi che invitano la spettatorialità lesbica a immaginare una triangolazione, con contro-trame in cui il destino eterosessuale viene rifiutato, e che insegnano una strategia di lettura del *counterplotting*. White, 1999, p. 134.

<sup>352</sup> K. Hollinger, *Theorizing Mainstream Female Spectatorship: The Case of the Popular Lesbian Film*, in “Cinema Journal”, 37:2, Austin, University of Texas Press, 1998, p. 4.

<sup>353</sup> Ivi, p. 6. L’autrice considera dei testi filmici in cui il focus è sull’intensa passione della relazione tra donne, il cui legame “overshadows the bonds of marriage and comes to involve their sharing a life together, yet in neither film is the women’s relationship specifically delineated as lesbian”. Lo spettatore e la spettatrice sono perciò lasciati con il dubbio nei confronti dei sentimenti reciproci delle protagoniste, ovvero se il loro desiderio è unicamente d’amicizia oppure sessuale.

<sup>354</sup> D. A. Miller, *Anal Rope*, in “Representations”, n. 32, Berkeley, University of California Press, 1990.

efficacemente la relazione tra film di legame femminile e film lesbico, facilitando la considerazione dell'impatto di questi film sulle spettatrici con diverse identità sessuali<sup>355</sup>.

Christine Holmlund ritrova questa ambiguità nel *femme film*, in cui la diversità delle ricezioni spettatoriali è stimolata da tre strategie: avere una protagonista *femme*, che permette una risposta o un'identificazione sia da parte etero che omosessuale; focalizzarsi sullo scambio di sguardi femminile, letto sia come erotico o solo "amichevole"; riferirsi a ciò che potrebbe essere parte della cultura lesbica in modo ambiguo o allusivo. In questo genere di film, l'eterosessualità minacciata o titillata dal lesbismo può rassicurarsi con il fatto che i personaggi femminili hanno un rapporto "soltanto" di amicizia e può trovare una soddisfazione voyeuristica nel guardare "two beautiful women together"<sup>356</sup>, anche per il fatto che l'inserimento di scene amorose eterosessuali in determinati spazi, con una certa durata, serve a spostare il *continuum* lesbico cinematografico verso l'amicizia e lontano dall'omosessualità: la morale solitamente è che la lesbica, specialmente la *femme*, non è lesbica se è presente un uomo, anche se il legame femminile struttura interamente il film e le tracce di sessualità lesbica, o punti di vista femminili inconfondibili, sovvertono il controllo maschile<sup>357</sup>. L'autrice invoca un approccio più flessibile al modo in cui ci si posiziona e ci si definisce in base al *continuum* lesbico: se l'equivalenza tra sessualità lesbica e amicizia femminile, in film che presentano una visione del lesbismo omogenea e standardizzata, spesso minimizza la visibilità lesbica, e riduce le possibilità sessuali e romantiche sia per le lesbiche, ridotte all'asessualità, che per le donne etero, è comunque a volte *polemically useful* mantenere questa equivalenza della sessualità lesbica come forma alternativa di legame e amicizia femminile, per la ragione che, in determinati contesti, la celebrazione della femminilità "is a highly appropriate and useful energy"<sup>358</sup>. White porta l'attenzione sul personaggio *femme*, con il significato queer convenzionale di una posizione lesbica definita in termini di costruzione di genere femminile, ma che non deriva e non dipende dalla formulazione *butch* e dalla sua presenza. Nello specifico, comprende le configurazioni culturali del "female world of love and ritual" del XIX secolo, le istituzioni femminili del collegio, del convento e i luoghi in cui la prossimità tra donne è causa di preoccupazione sociale, e la sfera domestica e familiare. Le forme omosociali femminili fortificano la differenza tra le donne etero e quelle lesbiche, escludendo la differenza lesbica – "making the accusation unspeakable, or unshareable as a public utterance, conflates with, refers back to, lesbianism itself"<sup>359</sup> –, e secondo l'autrice, in tal senso, Hollywood non ha mai realizzato film lesbici, ma l'omosessualità si genera sia all'interno che contro le definizioni di femminilità: la considerazione di determinati film come *femme film* si crea secondo uno sguardo retrospettivo,

---

<sup>355</sup> "One can perhaps think in terms of ideal, theoretical categories of films that in practice slide together and blur as they become part of a representational continuum. The qualities that delineate lesbian films from other forms of representation and that separate openly lesbian from ambiguous lesbian representations should not, however, be overlooked". Hollinger, 1998, p. 14.

<sup>356</sup> "The femme, the lesbian who can pass as straight, who seems not to be a lesbian, forces us to think and see sexuality and gender, representation and reception, in other ways". Per molta spettatorialità, l'assunzione aprioristica dell'eterosessualità è tanto forte da considerare la *femme* semplicemente come amica di un'altra donna. Sapendo dove, quando e come guardare, la preferenza sessuale della *femme* è inconfondibile tanto quanto il suo genere. C. Holmlund, *When Is A Lesbian Not a Lesbian?: The Lesbian Continuum and the Mainstream Femme Film*, in "Camera Obscura", 9:1-2, Durham, Duke University Press, 1991, pp. 145-148.

<sup>357</sup> Ivi, pp. 153-154.

<sup>358</sup> Ivi, p. 166.

<sup>359</sup> White, 1999, p. 25.

e “that gaze has been made possible by some Hollywood women’s pictures and the social work they performed for their viewers”<sup>360</sup>.

Un esempio di analisi delle tensioni cinematografiche omosociali è quello di Lucie Arbuthnot e Gail Seneca nel film *Gentlemen Prefer Blondes* (H. Hawks, 1953) in cui le autrici trovano una resistenza da parte delle protagoniste verso l’oggettificazione maschile e un profondo legame d’affetto tra loro, invitando la spettatrice “to join them, through identification, in valuing other women and ourselves”, e a celebrare il piacere femminile reciproco<sup>361</sup>. La narrazione romantica eterosessuale è continuamente interrotta da altre narrazioni ed elementi non-narrativi nel film, rendendo il romanticismo tradizionale un mero pretesto, ovvero una storia che coesiste, con un altro testo più centrale, anche contraddicendolo e mascherandolo. Questo testo è costituito appunto dall’opposizione verso l’oggettificazione – che viene resa nei gesti, nel linguaggio corporeo, “in their look, stance, use of space, and activity”<sup>362</sup> – e dalla connessione esistente tra le protagoniste, che supera qualsiasi connessione con il maschile<sup>363</sup>. Alexander Doty ipotizza in seguito una lettura bisessuale del film<sup>364</sup>, domandandosi quale sia la linea di posizionamento nella definizione di un’amicizia femminile, piuttosto che di un desiderio queer, e sostenendo da parte sua che “same-sex erotic charges can arise in life and in narratives around any intense relationship”, sia sullo schermo che da parte di una risposta spettatoriale erotica. Questo perché la narrazione di *Gentlemen Prefer Blondes* enfatizza in modo paritario sia le relazioni etero che omo, probabilmente focalizzandosi maggiormente sull’intensità del rapporto emotivo e lavorativo tra le protagoniste. La lettura di Doty non vede, come quella di Arbuthnot e Seneca, il rapporto eterosessuale interrotto da quello omofilo, bensì i due rapporti sono coesistenti “so that both are presented as desirable in their different ways”<sup>365</sup>. Esiste infatti un intenso rapporto di protezione di Dorothy nei confronti di Lorelei<sup>366</sup>, sempre mantenendo in entrambe un desiderio eterosessuale, ma limitandolo alla continua conservazione principale del rapporto tra le protagoniste, e problematizzando la natura d’interesse etero di tipo amoroso piuttosto che di potere culturale economico. In conclusione, le protagoniste non hanno un rapporto d’amicizia eterosessuale tipico, perché la loro relazione è reciprocamente centrale nella loro vita, né un rapporto tipicamente lesbico in quanto includono gli uomini come partner

---

<sup>360</sup> Ivi, pp. 15-16.

<sup>361</sup> L. Arbuthnot, G. Seneca, *Pre-text and Text in Gentlemen Prefer Blondes*, in P. Erens (a cura di), *Issues in Feminist Film Criticism*, Bloomington, Indiana University Press, 1990.

<sup>362</sup> Le autrici sottolineano come Monroe e Russell nel film non sottomettano il loro sguardo a quello maschile, ma lo restituiscono, ponendo anche uno sguardo attivo verso l’esterno per appropriarsi dello spazio: “by becoming active themselves, they make it impossible for men to act upon them. They are actors and the initiators in their relations with men”.

<sup>363</sup> “Their lives are inextricably and lovingly intertwined. They work together, sing and dance together, travel together, and get married together. We are rarely shown one on screen without the other. They also defend each other in the face of outside critics”.

<sup>364</sup> L’autore premette che la lettura bisessuale è comunque realizzata nel contesto dei dibattiti ideologici e di definizione complicati dal fatto che l’eterocentrismo rende l’erotismo queer del cinema mainstream principalmente invisibile, o sotto-testuale, per la maggior parte delle persone. A. Doty, *Flaming Classics: Queering the Film Canon*, Milton Park, Routledge, 2000, p. 132.

<sup>365</sup> Paragonando il film a *How to Marry a Millionaire* (J. Negulesco, 1953), in cui “even when the women are in the same scene, they are generally paired off with men, or men come between them”, l’autore vede il focus di *Gentlemen* sul mantenere il rapporto tra le protagoniste “front and center even while they find men”, e sia i rapporti etero che quello omofilo si sviluppano in maniera affettiva e intensa “in ways that consistently encourage bisexual visual and narrative pleasures”. Ivi, p. 136.

<sup>366</sup> “Lorelei emotionally connects most strongly with women. She loves Dorothy, and addresses the women in ‘Diamonds’, with an intensity that simply isn’t there in her interactions with men”. Ivi, p. 141.

romantici e sessuali: “these women invite men’s erotic gazes, return them, initiate their own, and, occasionally, also invite and return women’s erotic gazes”<sup>367</sup>.

Doty sostiene come il livello connotativo, nel cinema, sia stato il *closet* rappresentativo e interpretativo della *queerness* nella cultura di massa, permettendo alla cultura eterosessuale di utilizzarla in modo oppressivo per piacere e profitto, senza realmente prenderla in considerazione e rendendola insostanziale secondo paradigmi convenzionali eterocentrici<sup>368</sup>. Il modo più drammatico ed efficace di criticare le convenzioni sociali che vedono la *queerness* come connotazione sarebbe “to argue that what had been (or could be) seen as ‘just reading (queerness) into things’ was actually revealing what was there in the text”. L’autore perciò solleva dei “fantasmi” nella produzione e ricezione culturale di massa che articolano la *queerness* dentro al testo, rimuovendo l’analisi dalla dipendenza primaria dal testo e dai codici rappresentativi e di conseguenza la *queerness* dall’insostanzialità della connotazione<sup>369</sup>. Se la *Code Era* ha istituito un regime di connotazione, per istruire tramite i film il pubblico con una morale di classe media, durante tale processo proibitivo ha anche insegnato a leggere in modi particolari: “if homosexuality dares not speak its name in the classical cinema, the visual medium allows for other signifying strategies”, tramite codici narrativi che strutturano un’interferenza da parte della spettatrice per l’esistenza, la forza e il significato del desiderio omoerotico femminile<sup>370</sup>. Hollywood ha costruito rappresentazioni della soggettività femminile e del desiderio tramite, soprattutto, la produzione di *women’s pictures*, introducendo un potenziale d’intromissione del desiderio in una femminilità altamente regolamentata a livello visivo. Gli spazi di negoziazione tra testo e spettatrice, come lo scambio di sguardi e il legame femminile<sup>371</sup>, vedono solitamente delle variazioni nella struttura motivata dall’eterosessualità, contraddizioni che sorgono dall’articolazione di temi non-eterosessuali, che diventano vulnerabilità permeabili dal piacere queer<sup>372</sup>. La struttura cinematografica di una scena permette

---

<sup>367</sup> Ivi, p. 149.

<sup>368</sup> I paradigmi hanno “decided that expressions of queerness are *sub-textual*, *sub-cultural*, *alternative readings*, or pathetic and delusional attempts to see something that isn’t there – after all, mass culture texts are made for the ‘average’ (straight, white, middle-class, usually male) person, aren’t they?”. A. Doty, *Making Things Perfectly Queer*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993, pp. xi-xii.

<sup>369</sup> Doty vede nell’eterocentrismo culturale generale, in cui partecipano sia etero che omosessuali, la causa dell’incapacità di leggere, ad esempio, il personaggio di Dorothy in *The Wizard of Oz* (V. Fleming, 1939) come lesbico, per la considerazione di tutte le narrazioni filmiche e dei personaggi come “heterosexual unless denotatively “proven” homosexual”. L’autore vede la distinzione immaginaria della protagonista tra le streghe come “wicked butch and good femme”, e non come tra fata madrina e strega cattiva, come presentato nell’immaginario e nell’iconografia visiva. Inoltre, l’attrazione-repulsione di Dorothy nei confronti della butch witch la rende al contempo “potential source of fulfilled desires as well as the potential source of physical danger”. Doty, 2000, pp. 55, 60 e 68.

<sup>370</sup> Nel film hollywoodiano la tensione romantica e sessuale porta delle differenze, anche nella femminilità, per cui tracciarne i “tipi” mostra i cambiamenti storici nei limiti della femminilità egemonica: i codici visivi dominano il significato narrativo, anche sovvertendo il realismo hollywoodiano e fornendo un’angolatura “obliqua” del desiderio sull’immagine della femminilità. White, 1999, pp. xviii-xxiii.

<sup>371</sup> L’autore riporta gli esempi nel testo narrativo di apprezzamenti visivi, rassicurazioni verbali sulla bellezza e desiderabilità – che costruiscono sia un desiderio generale che uno specifico lesbico –, della prossimità fisica e il leggero contatto fisico e della condivisione come “coppia” dell’inquadratura filmica. C. Straayer, *Deviant Eyes, Deviant Bodies: Sexual Re-Orientation in Film and Video*, New York, Columbia University Press, 1996, pp. 13-14.

<sup>372</sup> L’autore considera film nel contesto linguistico creato dall’eterosessualità, ma che trattando di legami femminili, sfidano le convenzioni di tale linguaggio: “the lesbian heroine [...] is constructed from contradictions within the text and between text and viewer, who insists on assertive, even transgressive, identifications and seeing”. C. Straayer, *The Hypothetical Lesbian Heroine*, in “Jump Cut”, n. 35, 1990.

infatti alla spettatorialità lesbica di rifiutare la lettura “preferita” a favore di un’interpretazione omoerotica più soddisfacente, selezionando nella complessità delle immagini i significati, le sensazioni, le variazioni, le inflessioni e contraddizioni che funzionano in tal senso<sup>373</sup>. Il reinserimento del desiderio femminile al posto della rappresentazione platonica è possibile per il fatto che i film permettono alla spettatrice di plasmarli secondo la propria immaginazione, creando connessioni e riempiendo i silenzi: “there is a very particular pleasure in piecing together the lingering looks, smiles and moments of fingertips barely touching which form the covert lesbian subtext of such films”<sup>374</sup>. Fornire agli elementi di un testo una lettura di significato queer è possibile, secondo Kabir, anche quando le persone e i personaggi sono eterosessuali in modo risaputo, sempre mantenendo una corrispondenza tra il testo e la spettatrice e quindi limitando i significati della lettura del sottotesto, ma comunque congiungendo una linea di analisi utile a disfare le pretese di coesione canoniche<sup>375</sup>. Anche se alcuni film possono essere visti come conferma dell’*heterosexual contract*, un finale relativamente aperto alle interpretazioni può comunque essere fonte di piacere queer, soprattutto se le relazioni etero sono comunque considerate non accettabili in quanto “they are not the socially sanctioned relationships that the characters have been encouraged to choose”<sup>376</sup>. Non solo da parte della posizione lesbica è possibile inserire il desiderio in un film, bensì questo desiderio può essere recepito anche da altre individualità, separatamente dalla loro relazione al posizionamento identificatorio, quando il loro essere politicizzate abilita tale ricezione<sup>377</sup>. Le differenze nella posizione spettatoriale basate su condizioni storico-sociali permette una negoziazione delle letture, come strategia di risposta in cui sia il testo che la spettatrice sono in un processo attivo e reciproco: le interpretazioni filmiche radicali e resilienti ridefiniscono il piacere, non come assorbimento passivo dei significati dominanti, ma come spettatorialità attiva e *split*, che può “be simultaneously seduced by the film’s codes, be aware of its contradictions, and be in complete opposition to its ideological operations”<sup>378</sup>. Secondo Judith Roof ciò è possibile disancorando la lettura filmica dalla fissazione sulla differenza sessuale, dall’esaltazione della dominazione e della castrazione, mostrando come l’apparato cinematografico sia in sé problematico e contraddittorio, “containing tensions between an oedipal narrative impetus dependent upon clear gender alignments and the uncontrollably multiple identifications created by the interference of unstable sexual identities”<sup>379</sup>.

---

<sup>373</sup> A. Weiss, *A Queer Feeling When I Look at You: Hollywood Stars and Lesbian Spectatorship in the 1930s*, in C. Gledhill (a cura di), *Stardom: Industry Of Desire*, New York, Routledge, 1991, p. 291.

<sup>374</sup> Whatling, 1994, p. 186.

<sup>375</sup> Sheldon sostiene in questo senso che “most lesbians have been through a heterosexual phase, so the plot demand that the heroine be attracted to a man is not particularly disturbing (irritating maybe), and the explanation for the plot development could lie in the fact that there is no woman around of equals strength to attract the heroine...”. C. Sheldon, *Lesbians and Film: Some Thoughts*, in R. Dyer (a cura di), *Gays and Film*, New York, Zoetrope, 1984, p. 17.

<sup>376</sup> Weiss, 1991, p. 298.

<sup>377</sup> “Male and female heterosexuals can read the lesbian subtext in certain films by supplying their politicization to the text. Although subtexts can be subjective and even unable to prove, it is the politics one brings to the text that can determine meanings”. Whatling, 1994, p. 166.

<sup>378</sup> Kabir, 1998, p. 44. Anche Doty sottolinea come non sia necessario identificarsi come lesbica per rispondere agli elementi lesbici della costruzione narrativa: il suo approccio non è “so much concerned with ways of reading and taking pleasure in these shows as a lesbian, but rather ways of queerly reading with, and taking queer pleasure in, the lesbian tenor or temper”. Doty, 1993, p. 42.

<sup>379</sup> J. Roof, *A Lure of Knowledge: Lesbian Sexuality and Theory*, New York, Columbia University Press, 1991, pp. 51-52. White sottolinea come “queers are engendered within normative psychosocial matrices like the cinema and the family – and discover their difference there as well”. White, 1999, p. xii.

La possibilità di una diversità di letture, piaceri o dispiaceri relazionata al cinema porta alcune teorie a preferire l'interpretazione del desiderio in termini di similitudine, piuttosto che differenza, sessuale: l'identificazione nella sua varietà non può essere fissata tramite identità sessuali "scelte", o consapevoli, e la sua distinzione rigida dal desiderio, tipica della teoria filmica psicanalitica, non considera la costruzione del piacere come scambio di entrambi i processi<sup>380</sup>. Inoltre, il linguaggio della critica psicanalitica utilizzato nella discussione della sessualità nel cinema, e quindi anche della sessualità queer o lesbica, non è pienamente idoneo ad affrontare alcune forme d'impegno politico<sup>381</sup> ed è generalmente sottosviluppato, secondo Penny Florence, nel discorso sulla sessualità femminile e "close to silence and structural incapacity with regard to lesbians"<sup>382</sup>. Che venga utilizzato o meno, il modello psicanalitico da solo non può rispondere interamente ai diversi posizionamenti culturali del lesbismo, "at once outside of and negotiating within the dominant patriarchal modes of identification": se il lesbismo è visto nel modello psicanalitico solo come assunzione di una posizione maschile etero, altri modelli identificativi non-psicanalitici sono necessari per rispondere alla distanza che rende piacevole l'immagine femminile a un occhio lesbico<sup>383</sup>. Se alcune rivisitazioni del desiderio femminile in chiave psicanalitica, come poste da Teresa De Lauretis<sup>384</sup>, risultano fondamentali nel tentativo di porre un sistema interpretativo meno fallocentrico, autrici come Ellis Hanson ne criticano comunque il fatto che la psicanalisi in sé presume il desiderio come inerentemente fallico: "her discussion of the disavowal inherent in lesbian fetishism requires a further disavowal, a theoretical refusal to acknowledge the full role of the phallus in her own theory"<sup>385</sup>. Nel posizionamento queer femminile esiste sia la soggettività di un desiderio non-fallocentrico che il possesso dell'*agency* nell'evocare un ritorno del desiderio, quindi posizionamenti oppositivi e reciproci della sessualità in cui la completezza può essere figurata nuovamente, non come fallocentrica ma come frammentata<sup>386</sup>. La finzione cinematografica,

---

<sup>380</sup> Lo spazio d'esperienza queer femminile risulta contraddittorio nella definizione di desiderio e piacere e in quella di identificazione, per la definizione psicoanalitica dell'atto di guardare come sempre carico di pulsione sessuale scopica. Per approfondire la spettatorialità come contraddizione tra identificazione e desiderio, cfr. C. Evans, L. Gamman, *Reviewing Queer Viewing*, in Benschoff, Griffin, 2004.

<sup>381</sup> "Predicted as it is upon heterobinarism, indeed valorizing heterobinarism as nonpathological (normal, healthy, mature), psychoanalytic film theory is not only fundamentally antagonistic to lesbian existence, but utterly unable (by definition) to incorporate 'lesbian' into thinking about discursive/textual production, construction or consumption without implicit reproduction of hegemonic doctrines of homophobia/heterosexism. It has proved difficult enough to write female subjectivity into the paradigm, let alone disobedient/deviant lesbian subjectivity". T. Wilton, *Immortal, Invisible: Lesbians and the Moving Image*, New York, Routledge, 1995, p. xxv.

<sup>382</sup> "Cinema is inseparable from subjectivities and desire, and psychoanalysis is the language through which they have so far been articulated". P. Florence, *Lesbian Cinema, Women's Cinema*, in G. Griffin (a cura di), *Outwrite: Lesbianism and Popular Culture*, Londra, Pluto Press, 1993, p. 126 e 135.

<sup>383</sup> Weiss, 1992, p. 40. In un testo precedente aggiunge: "an identification process thus complicated by different cultural and psychosexual positioning places lesbians outside of conventional gender definitions, as a gender in-between, which partially explains the attraction to certain androgynous qualities in the cinema". L'androginia, con appropriazione di comportamenti e abiti maschili, fornisce un modello alternativo alla *mannish lesbian* per le spettatrici. Weiss, 1991, pp. 295-297.

<sup>384</sup> T. De Lauretis, *The Practice of Love: Lesbian Sexuality and Perverse Desire*, Bloomington, Indiana University Press, 1994.

<sup>385</sup> "Like the male fetishist, who looks for the mere aura of the penis in a woman, De Lauretis' theory of lesbian desire requires that the phallus be there and not there at the same time". E. Hanson, *Lesbians Who Bite*, in E. Hanson (a cura di), *Out Takes: Essays on Queer Theory and Film*, Durham, Duke University Press, 1999, p. 189.

<sup>386</sup> Kabir, 1998, p. 17. In un altro passaggio, l'autrice afferma che "these male fantasies show that the castration of lesbian desire can only be realized if that desire takes its reference point from

essendo immaginaria, circoscrive il modo in cui intendiamo le categorie unificate del genere e della sessualità. Per quanto l'ambiguità possa essere codificata all'interno del testo, quindi connotativa, ciò è diverso dalla riconcettualizzazione denotativa della *queerness* nell'identificazione di chi fruisce il film, e conseguentemente dal fatto che qualsiasi testo può divenire oggetto di uno sguardo queer. Se alcuni film incoraggiano tale sguardo per l'ambiguità sessuale delle immagini, anche le narrative eterosessuali possono, tramite riletture, rendersi parte di tale sguardo disturbante nei confronti delle definizioni canoniche, in quanto tali riletture non sono astoriche bensì il prodotto di un momento culturale queer in cui le immagini sono state oggetto di molta rinegoziazione, anche contro culturale, per la quale l'interpretazione eterosessuale precedentemente favorita viene destabilizzata<sup>387</sup>. Per Judith Mayne, l'atteggiamento critico nei confronti dell'eterosessualità si condensa nella forma delle inflessioni, "bits and pieces of tone and gesture and emphasis", che comportano l'allentamento dei comportamenti eterosessuali convenzionali e la liberazione da alcune identificazioni con lo *status quo* patriarcale<sup>388</sup>. Nella sua analisi dell'autorialità di Arzner, l'autrice conclude affermando che l'attenzione sulla comunità femminile e sull'iniziazione eterosessuale è visibile e leggibile solo tramite la considerazione critica dei modi in cui il cinema, a livello tradizionale e storico, ha offerto piaceri altri e diversi rispetto a quelli maggiormente sostenuti dalla critica teorica cinematografica: oltre al *female gaze*, in grado di aprire nuove possibilità di significato, piacere e identificazione filmica, Mayne sostiene l'importanza dell'analisi di "costume and gesture, and the strategies of reading 'marginality'"<sup>389</sup>.

Infine, la rilettura di un film come connotato di elementi queer può dipendere da vari fattori d'analisi: può essere presa in considerazione, dal punto di vista sociale e socializzato, la personalità registica, portatrice dello sguardo, o la personalità attoriale che interpreta un personaggio<sup>390</sup>. Ancora, la lettura queer può dipendere dalla diretta rappresentazione di tematiche, elementi e personaggi ascrivibili all'universo queer, quindi interni al film. Oppure, può dipendere, esternamente, dall'identità spettatoriale di chi guarda il film o dall'analisi critica e politicizzata che si crea nel relazionarsi al testo filmico. Nella cultura consumistica e mediatica popolare, ad esempio, si creano e si sono create occasioni "potenzialmente lesbiche" nella costituzione del desiderio legato al personaggio celebre. Nonostante definizioni normative di sessualità, genere e classe siano costantemente rinforzate, al contempo, i mezzi di soddisfazione del desiderio per il pubblico stabiliscono della fundamenta queer, immaginarie ma anche materiali: "activities coded as feminine, where the pleasures of women's company may be taken for granted; opportunities for voyeuristic delight in the display of female bodies; enactments of fiery relationships among women, even if overtly asexual; and depictions of forceful, not always typically, feminine women"<sup>391</sup>. Nel connotare un film secondo l'identità autoriale registica, secondo Richard Dyer, si ha il vantaggio della possibilità di delineare una produzione culturale queer senza dover porre tale nozione solo nei modi in cui il testo viene letto, o nelle particolarità del testo stesso: "we will miss much lesbian and gay cultural production if we restrict ourselves to what fits in with our own codes and conventions of lesbian/gay culture". Se l'*homosexual feeling* è possibile mettendo insieme ciò che si conosce

---

phallogentrism. If that lesbian desire is able to reinvent itself outside the phallic frame, it can negotiate castration through disavowal rather than as defeat". Ivi, p. 60.

<sup>387</sup> Ivi, pp. 214-218.

<sup>388</sup> J. Mayne, *Lesbian Looks: Dorothy Arzner and Female Authorship*, in *Bad Object-Choices* (a cura di), *How Do I Look?: Queer Film and Video*, Seattle, Bay Press, 1991, p. 120.

<sup>389</sup> J. Mayne, *The Woman at the Keyhole*, Bloomington, Indiana University Press, 1990, p. 115.

<sup>390</sup> Per un approfondimento in tal senso, cfr. W. J. Mann, *Behind the screen: How Gays and Lesbians Shaped Hollywood, 1910-1969*, New York, Viking, 2001.

<sup>391</sup> M. Gevert, *Entertaining Lesbians: Celebrity, Sexuality, and Self-Invention*, Milton Park, Taylor & Francis Group, 2003, p. 77.

delle circostanze queer di un periodo, questo è diverso dal creare un artefatto, come nel caso del camp, con un registro culturale particolare. Infatti, la percezione del *pathétique* omofilo è in grado di trasmettere uno specifico tipo di piacere, quello del *fellow feeling*, di forte importanza politica per le minoranze e le persone marginalizzate<sup>392</sup>. Un film ipoteticamente “etero”, a sua volta, può essere letto come queer se realizzato da un/una regista che si identifica come tale, oppure se si considerano le questioni della spettatorialità. In tal caso ogni film, se letto da un punto di vista queer, assume un potenziale corrispondente sfidando preconcetti dominanti di genere e sessualità, e permettendo l’esperienza specifica e diversa da quella eterosessuale a chi fruisce il testo<sup>393</sup>. Storicamente, infatti, l’intero sistema di lettura camp dei film hollywoodiani *against the grain* si è evoluto tra le culture queer fin dall’inizio del ventesimo secolo “queering manifestly straight films”<sup>394</sup>. Per Isiling Z. Nataf un film è queer secondo un pubblico generalista, quando rende strana l’eterosessualità, e lo è per un pubblico queer femminile quando sovverte la posizione identitaria del soggetto lesbico, “transforming her point of identification in relation to the text as camp might transform [it] within a classic cultural product from Hollywood”, rendendo quindi ciò che altrimenti sarebbe un testo eterosessista qualcosa in cui potersi identificare positivamente<sup>395</sup>. La definizione dell’esperienza di visione come queer, quindi la spettatorialità di fronte allo scenario fantastico cinematografico, più eccitante rispetto all’identificazione con i personaggi, rimane fondamentale per autrici come De Lauretis: “it is the *active, conscious, and even flaunted assumption* of those positions as expressions of desire, signifiers of seduction, and the performance and reversal of sexual roles as a means of taking up and signaling, as modes of representing, the position of desiring subject”<sup>396</sup>. Ciò con cui avviene l’identificazione è lo spazio di eccesso e contraddizione in cui un personaggio, la mancanza dello stesso, la distanza o la differenza con altri personaggi rende manifesto, ovvero lo spazio del desiderio della soggettività queer, distinto dal desiderio dell’istituzione eterosessuale<sup>397</sup>. Questa è inevitabile in quanto la sessualità è rappresentata come genderizzata e sulle sue basi la cultura civile costruisce significati, affetti e valori sociali; nel decennio precedente, l’autrice legge ad esempio il personaggio di Dietrich in *Blonde Venus* (J. Von Sternberg, 1932) non come omosessuale in sé – nel corpo, nello sguardo, o nei gesti – ma nella presenza simultanea di due posizionamenti del desiderio, ovvero maschile e femminile. Ed è proprio nella tensione tra l’immagine e la narrazione che la soggettività spettatoriale viene agganciata, lavorando filmicamente sull’interruzione della polarità di genere, per aprirsi ad altri spazi d’identificazione e desiderio<sup>398</sup>.

---

<sup>392</sup> R. Dyer, *Believing in Fairies: The Author and The Homosexual*, in D. Fuss (a cura di), *Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories*, Milton Park, Taylor & Francis Group, 1991, pp. 188-189.

<sup>393</sup> Per un approfondimento dell’uso parodico del camp nella rappresentazione lesbica, cfr. P. Graham, *Girl’s Camp?: The Politics of Parody*, in T. Wilton, *Immortal, Invisible: Lesbians and the Moving Image*, New York, Routledge, 1995.

<sup>394</sup> Benschhoff, Griffin, 2006, p. 10.

<sup>395</sup> “It is an interdiscursive articulation with the text in a new mode, a way of describing the space of possibilities opened up by the queer thrill or shock that gives a glimpse beyond the borders as we know them and allows these borders to be crossed”. I. Z. Nataf, *Black Lesbian Spectatorship and Pleasure in Popular Cinema*, in P. Burston, C. Richardson (a cura di), *A Queer Romance: Lesbians, Gay Men and Popular Culture*, New York, Routledge, 1995, pp. 64-65.

<sup>396</sup> T. De Lauretis, *Film and the Visible*, in *Bad Object-Choices* (a cura di), *How Do I Look?: Queer Film and Video*, Seattle, Bay Press, 1991, p. 243.

<sup>397</sup> “Desire is predicated on sexual difference as gender difference, the difference of woman from man or femininity from masculinity, with all that those terms entail – and not as a difference between heterosexual and homosexual”. Ivi, p. 252.

<sup>398</sup> T. De Lauretis, *Alice Doesn’t: Feminism, Semiotics, Cinema*, Londra, MacMillan Press, 1984, p. 83.

## Seconda parte – Casi di studio filmici nel cinema italiano del ventennio 1940-1960

### III

#### Elementi della femminilità filmica italiana nel ventennio 1940-1960

*“Lesbians are not invited to join — the family, the party, the project, the procession, the war effort. There is a place for a woman in every game. Wife, secretary, servant, prostitute, daughter, assistant, babysitter, mistress, seamstress, proof-reader, nurse, confidante, masseuse, indexer, typist, mother. Any of these is a place for a woman, and women are much encouraged to fill them. None of these is a place for a lesbian”*<sup>399</sup>.

#### 3.1. Gli anni Quaranta

La produzione filmica durante il periodo fascista obbliga una revisione, secondo Marcia Landy, dell’idea che durante il regime ogni aspetto sociale fosse controllato dall’istituzione dominante e che tale controllo fosse sempre manifesto in modo apertamente coercitivo: anche quando la narrazione sembra estrinsecare pienamente l’ideologia fascista, i film mostrano delle strategie “non mute” di parodia del tentativo di creare un senso di comportamenti condivisi e di comunità. Specialmente nella commedia e nel melodramma il cinema sembra esprimere opposizione in maniera quasi conscia, “though this opposition must be read as ambiguous, if not contradictory”<sup>400</sup>. Per quanto riguarda la rappresentazione femminile, l’autrice la considera controllata dalla narrazione stessa, con codifiche delle relazioni sessuali nel linguaggio del romanticismo, eroticismo e della seduzione: anche se le donne possono essere considerate il centro del film e dello sviluppo della trama, sono piuttosto uno “pseudo-centro” in quanto rappresentano qualsiasi cosa – “they are surrogates for the director, impersonators of men, and objects of surveillance” – al di fuori di se stesse in quanto donne<sup>401</sup>. Nel film romantico, nella commedia e nel melodramma, in quanto forme maggiori del *women’s film* incentrate sulle questioni femminili, esiste il dilemma maggioritario della scelta tra il matrimonio e la carriera<sup>402</sup>, o tra l’uomo sfruttatore e quello che provvede alla famiglia: “rarely do the women combine work and career and rarely do they marry upward”, e le virtù a loro associate sono la fedeltà familiare, il sacrificio, la responsabilità domestica, la lealtà di classe, la devozione materna e l’industriosità<sup>403</sup>. Tuttavia, talvolta la presenza di “impersonation, disguises,

---

<sup>399</sup> M. Frye, *The Politics of Reality: Essays in Feminist Theory*, Toronto, Crossing Press, 1983, p. 167.

<sup>400</sup> Per l’autrice i film cercano di riconciliare le differenze di classe e sessuali e di riaffermare l’importanza della famiglia, esaltando un senso d’identità nazionale formato in una retorica progressista che utilizza la storia per legittimare la tradizione o il cambiamento, “but, in so doing, the films, stylized and artificial as they may seem, reveal conflicts and offer the viewer a sense of the nature and the irreconcilability of these conflicts”. M. Landy, *Fascism in Film: The Italian Commercial Cinema, 1931-1943*, Princeton, Princeton University Press, 1986, pp. 6-9.

<sup>401</sup> Ivi, p. 74.

<sup>402</sup> L’autrice riporta l’esempio di *Zazà* (R. Castellani, 1944) in cui il personaggio di Isa Miranda, simile a quello di Dietrich in *Blonde Venus* (J. Von Sternberg, 1932), “is an entertainer, the object of men’s admiration, a potential danger to other women, a source of disruption, and, therefore, an object of punishment”. Ivi, p. 93.

<sup>403</sup> Ivi, p. 78.

doubling, and secrecy” permette di leggere i personaggi femminili *against the grain*, perché anche se posti come creature biologiche, mogli, madri, figlie e domestiche, mostrano “the deception, self-reduction, and secrecy necessary to domesticate the women”<sup>404</sup>. Infatti, se il fascismo inizialmente incoraggia l’associazione femminile per controllare le donne, l’emergere del modello della “nuova donna fascista” non manca di ambiguità per la sua modernità, raffinatezza ed emancipazione culturale, poi soppresso a favore della rappresentazione femminile come “angelo del focolare”<sup>405</sup>. Alle ragazze, ad esempio, sono concessi comportamenti più emancipati, quando dispongono di una maggiore libertà in quanto impiegate in qualche professione modesta<sup>406</sup>. In generale, specialmente nel cinema dei telefoni bianchi, le protagoniste femminili sono per Ennio Bispuri largamente ricercate e privilegiate, “messe in evidenza, osservate e guardate con ammirazione”, senza le quali il genere non sarebbe probabilmente esistito<sup>407</sup>. Paola Zeni rileva una rara presentazione della protagonista femminile come sposa e madre “esemplare”, e ugualmente una rara rappresentazione della controparte maschile come eroe e capofamiglia, ma comunque spesso la trama conduce una risoluzione dei personaggi in questi termini “attuando una puntuale redenzione per lo più recuperata ‘in fundo’”<sup>408</sup>. Lesley Caldwell, nel suo studio sulla femminilità nei film degli ultimi anni del fascismo e del dopoguerra, identifica dei ruoli per le donne più attivi e autonomi nel generale interesse cinematografico in contrasto con l’enfasi sul regime e con il cattolicesimo, e i conseguenti temi dell’adulterio, dell’illegittimità, dei dilemmi eterosessuali e del desiderio omosessuale. I personaggi femminili si relazionano in modo particolare al desiderio e alla differenza sessuale, soprattutto nelle trame romantiche e di fantasia, in cui la maternità e la famiglia rappresentano i tentativi di risoluzione delle rotture causate dal desiderio. Il significato del femminile enfatizza un esame del problema della parità di genere tra uomo e donna, spesso abbandonando l’enfasi sul sociale e sul collettivo o sulla ricostruzione nazionale: l’attenzione ricade su un futuro del Paese che dipende meno dalla retorica familiare che il fascismo ha

---

<sup>404</sup> Gli aspetti di una doppia vita implicano un senso teatrale costante di gioco di ruolo necessario a “keep the show going”, senza enfasi sull’autenticità: “the role-playing stresses ingenuity and cleverness in the triumph of artifice. The wife must always perform, must always be watched and watchful very much like her sister the entertainer, only the wives and mothers perform at home”. Ivi, p. 116.

<sup>405</sup> “La nuova visibilità di cui le donne si appropriano negli anni di guerra è una conquista effimera che per due volte viene persa. Il cinema sembra fotografare, attraverso alcune disturbanti immagini femminili, la paura che suscita l’usurpazione dei ruoli sociali maschili nel momento stesso in cui l’evento si compie (cioè durante le due guerre): tali rappresentazioni cessano nella produzione cinematografica successiva ai due traumatici eventi storici, ma dopo il secondo conflitto mondiale di questa incarnazione oscura della donna tenebrosa non resterà quasi traccia”. C. Jandelli, *Le tenebrose del cinema (note sul neorealismo)*, in M. Casalini (a cura di), *Donne e cinema: immagini del femminile dal fascismo agli anni Settanta*, Roma, Viella, 2016, p. 61.

<sup>406</sup> “Ad occupare la scena sono ragazze giovani, impegnate nel mondo del lavoro, intraprendenti e tutto sommato assai disinibite per l’epoca, sebbene generalmente non oltrepassino i limiti della morale”. Casalini, 2016, p. 10.

<sup>407</sup> Bispuri riscontra una forte presenza di personaggi femminili sviluppati in “senso obliquo” e spesso riportanti dettagli di esplicito anticonformismo come “uso dei pantaloni, fumo, guida di automobili e aerei, avances prive di pudore, amicizie spericolate, critica alla famiglia, irrisione dell’uomo disponibilità all’adulterio, edonismo pienamente dispiegato”. Questi personaggi vengono collocati al di fuori dell’etica corrente per catalizzare sentimenti di rottura dell’ordine sociale e culturale, “interrompendo il cammino del cosiddetto *quieto vivere* nell’anonimia dei rapporti familiari codificati”. E. Bispuri, *Il cinema dei telefoni bianchi*, Roma, Bulzoni Editore, 2020, pp. 429 e 437.

<sup>408</sup> P. Zeni, *Identità di genere nel cinema del Ventennio: i casi di Il birichino di papà e La corona di ferro*, in Dall’Asta, Missero, Veronesi, 2020, p. 95.

evidenziato, e più sulla moderna questione del desiderio e del suo destino in un contesto che comincia ad essere organizzato secondo assunti meno tradizionali<sup>409</sup>.

Le teorie sulla rappresentazione della sessualità durante il regime fascista si polarizzano, generalmente, tra la conferma dell'aderenza filmica agli ideali sociali di purezza e concezione riproduttiva dei rapporti, e la ricerca di modalità alternative di espressione del desiderio erotico. David Forgacs, criticando l'idea che la sessualità *as a whole* fosse esclusa dalla rappresentazione e trasmutata in altro, evidenzia la doppia mancanza di tale concezione che non rende conto dei rapporti nelle relazioni di genere, che mostrino contatto fisico o meno: “first, in the idea that there is a reality or truth of sexuality which exists prior to representations; and second, in the notion that censorship acts as a repressive brake on the free expression of this reality”<sup>410</sup>. In particolare, Landy nota che, se nel cinema degli anni Trenta l'ordine sociale viene riprodotto, romanticizzato e naturalizzato, nel melodramma degli anni Quaranta sorgono toni più scuri, moralmente ambigui e incentrati sulla disintegrazione: mentre i film precedenti mostrano una proiezione del romanticismo familiare verso il pubblico, quelli posteriori svelano tale strategia usando il melodramma come mezzo di demistificazione. Negli anni Quaranta il conflitto psicologico è centrale, generato in particolare da comportamenti ossessivi come la gelosia, la sessualità contrastata, il feticismo, la violenza e l'identità disintegrata: vi si ritrova un desiderio di libertà distorto, frustrato e fuorviato<sup>411</sup>. Bispuri, analizzando l'erotismo del cinema fascista, considera l'amore come consumato in una sorta di “cella di raffreddamento” in cui i sentimenti vengono espressi solo se contenuti e privati di “tensioni e pulsioni prorompenti e destabilizzanti per la famiglia e l'ordinato tessuto sociale”; le scene d'amore potevano culminare in un bacio, tollerato dalla censura purché non implicasse ulteriori situazioni visive inquietanti<sup>412</sup>.

### 3.2. Gli anni Cinquanta

Se durante il fascismo la rappresentazione cinematografica del rapporto tra sessi si veste di un'apparente stabilità, nelle nuove generazioni del dopoguerra compaiono segnali di cambiamento nelle dinamiche delle relazioni: dopo un iniziale recupero dei connotati della femminilità più tradizionali, si profilano nuove identità di genere dalla metà degli anni Cinquanta e il cinema si pone come modello anticipatorio e pronò alle trasformazioni sociali,

---

<sup>409</sup> I film del dopoguerra considerati da Caldwell mostrano donne senza figli e in cerca di rapporti amorosi, “so that a major discursive arena aimed at incorporating women into an explicitly national agenda was absent. Il solo richiamo significativo all'identità nazionale ritrovabile nella rappresentazione femminile è quello che si lega agli ideali di popolo e alla negazione della differenza “embodied in that term's attempted universalism”. L. Caldwell, *What about Women? Italian Films and Their Concerns*, in U. Sieglöhr (a cura di), *Heroines Without Heroes: Reconstructing Female and National Identities in European Cinema, 1945-51*, Londra, Bloomsbury Publishing Plc, 2000, pp. 133-134.

<sup>410</sup> D. Forgacs, *Sex in the Cinema: Regulation and Transgression in Italian Films, 1930-1943*, in J. Reich, P. Garofalo (a cura di), *Re-viewing Fascism: Italian Cinema, 1922-1943*, Bloomington, Indiana University Press, 2002, p. 95.

<sup>411</sup> “These obsessions [...] are often tied to economic, class, and political conflicts, involving such issues as irresolvable class differences that thwart gratification, violent or manipulative responses to the confining world of work, or the desire to escape the restrictive demands of an authority figure – father, husband, mother, or wife”. Landy, 1986, p. 280.

<sup>412</sup> E. Bispuri, *L'erotismo occulto nel cinema del ventennio*, in G. Landrini, G. Maina, F. Zecca (a cura di), *Sesso e volentieri. Storie e forme dell'erotismo nel cinema italiano*, in “Quaderni del CSCI. Rivista annuale di cinema italiano”, n. 18, 2022, p. 32.

fornendo ipotesi di comportamento e soluzioni possibili alle questioni reali dell'immaginario<sup>413</sup>. Il tema della passione diventa centrale nella produzione filmica italiana, fino all'avvento della televisione del 1954, rivolgendosi a un pubblico ampio e trasversale<sup>414</sup>. Tuttavia, il sesso sembra ancora non esistere in una forma concreta ed esplicita, ma è una delle forze principali che guida i rapporti filmici: “la rappresentazione del sesso diventa quindi legalmente, moralmente ed economicamente proibita. Ad emergere nei film di questi anni è di conseguenza un forte senso di moralità”<sup>415</sup>. Se è difficile riscontrare il successo di questi film nel pubblico per la loro riproposta di valori tradizionali, l'accoglienza può essere imputata alla capacità di suscitare emozioni intense attraverso le dinamiche conflittuali proposte. Per Valeria Festinese la rappresentazione del femminile raggiunge l'apice della varietà nelle commedie tra il 1954 e il 1958, con il maggior numero di protagoniste donne e i cui desideri sono motore delle storie, e in cui “sono giovani intraprendenti e irrequiete, dai comportamenti, almeno in parte, anticonvenzionali, in cui le ragazze lavorano e sognano un futuro migliore”<sup>416</sup>. Le protagoniste tendono a una resistenza verso le prospettive sociali tradizionali, e la rappresentazione incarna la condizione del tempo suggerendo anche connessioni con il cinema italiano precedente, specialmente con il genere melodrammatico e con l'impegno neorealista di rappresentazioni sociali veritiere, nonché con la sua attitudine compassionevole verso le vittime delle ingiustizie sociali<sup>417</sup>. Durante gli anni Cinquanta Danielle Hipkins riscontra nella filmografia italiana una tendenza a rappresentare la donna nell'industria della moda, permettendo di mostrare sia la bellezza delle giovani star che la crescita industriale del Paese e creare un “appeal to audiences attracted to that glamour and also generate a more positive female gaze upon women”: in *Le ragazze di Piazza di Spagna* (L. Emmer, 1951) l'autrice nota come “a lesser investment in the psychological motivations of the gaze upon Marisa Benvenuti [...] means that her friend can take a moment of genuine delight in Marisa's ticket to success and in her glamour”<sup>418</sup>. Altra figura spesso rappresentata durante il decennio è quella della prostituta<sup>419</sup> per il dibattito

<sup>413</sup> V. Festinese, *Dal neorealismo alla commedia: proiezioni del femminile nel secondo dopoguerra*, in M. Casalini (a cura di), *Donne e cinema: immagini del femminile dal fascismo agli anni Settanta*, Roma, Viella, 2016, p. 76.

<sup>414</sup> “Questi film sono rivolti a un pubblico variegato, non esclusivamente femminile. In questo modo, consentono tanto alle donne quanto agli uomini di immedesimarsi in storie dalla forte carica emotiva e votate alla compassione, oltre che in microcosmi in cui il caos regna sovrano”. L. Bayman, *Passione sessuale: la rappresentazione dell'irrappresentabile nel cinema del dopoguerra*, in G. Landrini, G. Maina, F. Zecca (a cura di), *Sesso e volentieri. Storie e forme dell'erotismo nel cinema italiano*, in “Quaderni del CSCI. Rivista annuale di cinema italiano”, n. 18, 2022, p. 49.

<sup>415</sup> Bisपुरi sottolinea come nei film il sesso non sia solo presente ma diviene condizione di partenza per lo sviluppo delle relazioni adulte, legato però a una punizione che conduce dalla sofferenza all'assoluzione. Bisपुरi, 2022, p. 32.

<sup>416</sup> “Se nei film drammatici le figure femminili sembrano tutte abbastanza simili, nelle commedie c'è una maggiore varietà di tipologie: emergono modelli di corpo e di comportamento a volte anche antitetici, sempre caratterizzati dalla compresenza di elementi tradizionali e tratti più innovativi. La ragazza ‘semplice’, la contadina, la cameriera, la ballerina, l'attrice, la mannequin, la prostituta e, nella seconda parte del periodo, anche la giovane ribelle, la donna che lavora e la casalinga rappresentano le figure di donna che più spesso si incontrano nelle commedie”. Festinese, 2016, pp. 93-94.

<sup>417</sup> M. Cottino-Jones, *Women, Desire, and Power in Italian Cinema*, New York, Palgrave Macmillan, 2010, p. 76.

<sup>418</sup> D. Hipkins, *Italian Cinema from the Perspective of Female Friendship*, in P. Bondanella (a cura di), *The Italian Cinema Book*, Londra, Bloomsbury Publishing, 2014, p. 111.

<sup>419</sup> In un testo precedente, l'autrice considera la figura della prostituta come opportunità per la spettatrice di riconciliare “a lost sexual self” e “the desirable female other”, in quanto tale figura è associata al piacere di osservare il corpo femminile come corpo sessuale: “at the same time, as a magnet for the illicit, she could represent a momentary identification with transgressive desire experienced or denied in the everyday”. Hipkins, 2008, p. 232.

sull'approvazione delle case chiuse, e l'autrice nota come le narrazioni d'amicizia che ruotano intorno alla prostituzione e alla femminilità permettano l'esplorazione di "fascination, critical proximity, identity in production": in particolare, in *Nella città l'inferno* (R. Castellani, 1959) si sottolinea come il personaggio di Anna Magnani abbia "impassioned interaction with her fellow cellmates" e come questo solleciti la fascinazione e imitazione da parte del personaggio di Giulietta Masina ma anche infine un'autocritica, "and through that a renewed sense of solidarity towards other women"<sup>420</sup>. Verso la fine del decennio, però, viene dedicato sempre meno spazio all'approfondimento della psicologia delle donne e i personaggi sono spesso relegati a stereotipi di una femminilità che si realizza solamente nella soddisfazione del desiderio maschile. Louis Bayman, ad esempio, sottolinea come "mentre viene punita sullo schermo, la donna è infatti *compatita* dallo spettatore. Pur essendo vittima di disgrazie dovute a una vita difficile e a una passione travolgente, l'eroina si carica di una forza invisibile e di un potere che le permettono di dominare le avversità". Nell'osservare sogni e comportamenti dei personaggi è perciò possibile comprendere ciò che sta sotto la superficie filmica dei valori tradizionali e conservatori<sup>421</sup>.

---

<sup>420</sup> Hipkins, 2014, p. 111. Colet riporta una testimonianza di Masina sul film in cui dichiara, riferendosi a Magnani: "aleggiava intorno a lei qualcosa di cupo al quale soccombevo [...] è stata per me, fin dalla giovinezza, un gusto fisico... nel suo carattere, riscontravo un occulto richiamo, il punto d'incontro tra temperamenti affini". C. Colet, *Anna Magnani e Giulietta Masina, la vecchia e la nuova generazione sul set*, in L. Cardone, G. Maina, C. Tognolotti (a cura di), *Almeno in due: Donne nel cinema italiano*, in "Galleria", n. 8, 2016, p. 253.

<sup>421</sup> Bayman, 2022, pp. 46-47.

## IV

### Elementi per la teoria omosociale nel cinema italiano

*“Here is where comes into play film’s uncanny ability to spur identification and senses of self while simultaneously reflecting them. It is here, projected from the movies to deep inside us, where some of us have found ourselves”<sup>422</sup>.*

L’analisi dei rapporti omosociali femminili nel cinema italiano si sviluppa da una base teorica che nasce principalmente dagli studi filmici femministi, in particolare sulle relazioni tra donne intese in termini di rappresentazione cinematografica dell’amicizia e del legame comunitario o parentale, nel contesto storico e sociale specifico che parte dagli anni Quaranta e che si conclude con la fine degli anni Cinquanta. Gli studi prendono principalmente in considerazione come metodo di suddivisione il genere e il filone cinematografici, in cui i rapporti femminili assumono delle caratteristiche specifiche ascrivibili in modo particolare all’oggetto preso di volta in volta in analisi. Ad esempio, un genere cinematografico italiano che non viene analizzato in questa sede, ma che è stato ampiamente approfondito, in cui è possibile ritrovare letture di dinamiche omosociali sia maschili che femminili, è quello del *peplum*<sup>423</sup>. Secondo Maggie Günsberg, il tentativo di mantenere nella narrazione del genere le dinamiche patriarcali omosociali è evidente, per la particolare tendenza a negare il desiderio femminile così come le relazioni genuine, piuttosto che condizionate, tra uomo e donna, oltre che la ginosocialità e in generale le relazioni tra donne, sessuali o meno, considerate minacciose per i legami dominanti tra uomini. Per l’autrice il *peplum* tende a ostacolare l’eterosessualità, lecita o illecita, in quanto primaria espressione dell’eterosocialità: “it is against femininity in the context of licit, domesticated heterosexuality that the *peplum* hero often defines and differentiates himself in terms of masculine individuation from the familial/maternal other”<sup>424</sup>. Se nel genere l’eterosessualità illecita viene spesso legata alla ginosocialità, è proprio dentro a società patriarcali guidate da una regina, o gruppi misti guidati da donne<sup>425</sup>, che può accadere la rappresentazione dell’erotismo femminile come crudele e desideroso di potere; il desiderio viene erotizzato nel *peplum* come antitesi dell’eterosessualità femminile domesticata, non erotica, procreativa piuttosto che ricreativa, e slegata da dinamiche di potere nell’ambiente pubblico e sociopolitico. Alternativamente, le comunità ginosociali vengono rappresentate come distanti, per non rappresentare una reale minaccia, e come luoghi di esotismo sessuale, come in *Le fatiche di Ercole* (P. Francisci, 1958)<sup>426</sup>. Il conflitto tra omo e ginosocialità viene

---

<sup>422</sup> R. Barrios, *Screened Out: Playing Gay in Hollywood from Edison to Stonewall*, Milton Park, Routledge, 2005, p. 3.

<sup>423</sup> Per un approfondimento delle dinamiche omosociali maschili del genere, cfr. P. Roen, *High Camp: A Gay Guide to Camp and Cult Films*, San Francisco, Leyland, vol. 1, 1994 e vol. 2, 1997 e A. Meroni, *Sottotesti omoerotici tra *peplum* e spaghetti western*, in G. Landrini, G. Maina, F. Zecca (a cura di), *Sesso e volentieri. Storie e forme dell’erotismo nel cinema italiano*, in “Quaderni del CSCI. Rivista annuale di cinema italiano”, n. 18, 2022.

<sup>424</sup> M. Günsberg, *Italian Cinema: Gender And Genre*, Londra, Palgrave Macmillan, 2004, p. 120.

<sup>425</sup> Riporta inoltre gli esempi di *Ercole e la regina di Lidia* (P. Francisci, 1959), *Le legioni di Cleopatra* ed *Ercole alla conquista di Atlantide* (V. Cottafavi, 1959 e 1961), *Gli amori di Ercole* (C. L. Bragaglia, 1960), *Maciste, l’uomo più forte del mondo* (A. Leonviola, 1961), *Ulisse contro Ercole* (M. Caiano, 1962), *Sodoma e Gomorra* (R. Aldrich, 1962) e *Maciste il vendicatore dei Maya* (G. Malatesta, 1966).

<sup>426</sup> Nel film, l’autrice sottolinea come lo sguardo prolungato di Iole verso Ercole e gli altri atleti possa essere mediatore del desiderio omoerotico, sia maschile che femminile: “apart from her, the only

inoltre trattato tramite la divisione della femminilità in due opposti stereotipici del patriarcato, basati sul rapporto con la sessualità, ovvero “the good, asexual madonna”, domestica, familiare e asessuale, opposta alla “evil, sexual whore”, legata alle comunità ginosociali esterne al patriarcato, eroticizzata e demonizzata<sup>427</sup>. In questa sede, viene tenuto particolarmente conto dei generi e filoni che vedono l’individualità e collettività femminile agire in contesti relazionali di tipo familiare, scolastico, lavorativo e di comunità sociale. Danielle Hipkins, in tal senso, indaga il ruolo dell’amicizia femminile nel cinema italiano, realizzato prevalentemente da uomini, la cui riconsiderazione in un’ottica di legami tra donne permette di ripensare la posizione della femminilità nella storia della cinematografia italiana. Mentre l’attenzione dei *film studies* è stata principalmente sulle singole figure delle attrici e la loro popolarità individuale, possono sorgere nuove discussioni se si considera il modo in cui il cinema ha posto le donne in relazione tra loro. L’autrice rilegge parte del cinema italiano fuori dalle accuse di sessismo e dominazione maschile, ripensando i momenti e i generi in cui viene posta in primo piano l’amicizia femminile e indagando quando questa agisce a favore, o contro, un’identificazione positiva. Viene estesa e condivisa dalla tradizione italiana la tendenza inglese di rappresentare cinematograficamente i gruppi di donne, più frequenti rispetto alle coppie, siccome una minor dipendenza dallo *star system* si è prestata al film *d’ensemble* “in which different femininities are simultaneously foregrounded, allowing for different possibilities of identification for female viewers”<sup>428</sup>.

#### 4.1. Il film collegiale

Come visto per la teoria omosociale letteraria e per quella filmica occidentale, anche a livello cinematografico italiano il contesto collegiale si pone come luogo d’elezione per un’analisi dei rapporti femminili, sia in coppia che di gruppo, in particolare con le specificità storico-sociali del suo periodo produttivo più prolifico, ovvero i primi anni Quaranta. La struttura del filone collegiale, presente nella maggior parte dei film, vede “una fanciulla ribelle a capo di un gruppo di educande refrattarie ad accettare passivamente l’irreggimentazione e la disciplina scolastica, avvertite come una negazione delle proprie esigenze di libertà, soprattutto in campo sentimentale”. Meris Nicoletto rileva il frequente accompagnamento della protagonista da un altro personaggio femminile, come “doppio” a livello di carattere, che evidenzia l’atteggiamento di ribellione della prima e incarna di contro un buon esempio comportamentale<sup>429</sup>. Il film collegiale si pone generalmente come metafora sociale, in quanto rappresenta un luogo oppressivo con modelli educativi obsoleti e autoritari, che vengono messi in crisi; indica un’emancipazione femminile crescente nei modelli di comportamento; infine, mostra nuovi modelli educativi realizzabili al di fuori del nucleo familiare, in cui il passaggio dall’infanzia alla prima adolescenza porta spazio a sogni giovanili e prime esperienze

---

spectators on screen are all male, so that her presence offers a more licit, heterosexual eroticization of the male body as spectacle for both the diegetic and extradiegetic male gaze. However, sharing her heterosexual female gaze may also generate in the spectator other fantasies of identificatory desire for the male body (namely, female heterosexual as well as male homosexual desire), or the fantasy of being desired by her (lesbian, female bisexual or male heterosexual desire)”. Günsberg, 2004, p. 131.

<sup>427</sup> “These opposing stereotypes of femininity compete with each other for the hero, with the latter, illicit, recreational, extra-domestic version of femininity acting as a ‘torpedo of domesticity’”. Ivi, p. 122-123.

<sup>428</sup> D. Hipkins, 2014, pp. 109-110.

<sup>429</sup> M. Nicoletto, *Donne nel cinema di regime fra tradizione e modernità*, Alessandria, Falsopiano, 2014, p. 212.

significative<sup>430</sup>. Jacqueline Reich evidenzia la sorprendente mancanza nei film collegiali di un legame con il clima di riforma educativa del fascismo, quindi con l'orientamento politico e l'indottrinamento ideologico; inoltre, il protagonismo delle studentesse non rispecchia le iniziative discriminatorie del regime nei confronti dell'educazione femminile e la loro funzione iconologica è, spesso, essere oggetto dello sguardo: “such untraditional, and, moreover, un-fascist behavior as female rebellion, ingenuity, resourcefulness, and intelligence is both privileged and rewarded. In many instances these uncontrollable women are ‘tamed’ or ‘converted’ [...], but often they are not”<sup>431</sup>. Per l'autrice, la trama del filone è incentrata più sul corteggiamento di coppia uomo-donna e sull'inevitabile unione che sulle studentesse<sup>432</sup>, e la sua funzione principale è unire tale coppia, quindi “addomesticando” il comportamento femminile ribelle e reinstaurando il giusto ordine sociale. Se la forma e il contenuto si uniscono nel produrre un significato canonico, a livello di significazione il loro potenziale può funzionare in opposizione per rivelare buchi e contraddizioni che fanno parte del discorso dominante: il conflitto non è solo “good versus evil or uniting a couple destined to be together”, ma si rivolge a questioni maggiori di “law and order, social hierarchies, and gender relations”. Viene così creata un'opportunità spettatoriale per negoziare interpretazioni e significati: i buchi nel discorso sull'individualità femminile e sulla collettività permettono letture in cui la prima viene preservata e premiata, e la seconda viene utilizzata in modo sovversivo per interrompere codici prescritti e modi della femminilità comportamentale fascista<sup>433</sup>.

Hipkins, prendendo in analisi alcuni film del filone, nota la prevalenza durante il fascismo del genere comico ambientato nel collegio femminile come “subversive foregrounding of proactive femininity”, ovvero una tendenza che permette alle protagoniste di avere maggiore spazio in termini di legame femminile in quanto non ancora adulte<sup>434</sup>: in *Violette nei capelli* (C. L. Bragaglia, 1942)<sup>435</sup> si evidenzia l'intensità con cui il film si concentra sul potenziale dell'amicizia femminile per sovvertire lo *status quo*, sostenendo il focus sullo sviluppo del

<sup>430</sup> E. Mosconi, *La commedia “collegiale” come teatro sociale*, in E. G. Laura, A. Baldi (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. vi: 1940-1944, Roma-Venezia, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, 2010, pp. 190-191.

<sup>431</sup> Anche se vincolate alla domesticità tramite una conclusione matrimoniale, la donna moderna presenta comunque un nuovo modello di comportamento femminile, posto per sollecitare nel pubblico curiosità, divertimento o persino invidia. J. Reich, *Reading, Writing, and Rebellion: Collectivity, Specularity, and Sexuality in the Italian Schoolgirl Comedy, 1934-43*, in R. Pickering-Iazzi (a cura di), *Mothers of Invention: Women, Italian Fascism, and Culture*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1995, pp. 221-222 e 225.

<sup>432</sup> “More intriguing, however, are the scenes of group disobedience that surface in these films. The schoolgirl comedies showcase the adventures and misadventures of the female student body”: la concentrazione sulle scene ginniche, di musica e performance, mostrano la collettività femminile, l'omogeneità e la socializzazione, minacciando la subordinazione a un'autorità “as the rebellious protagonist disrupts, appropriates, or even destroys the show. These acts of sabotage and sedition are allowed because, like all scenes of performance, they are set apart from the diegesis”. Ivi, pp. 229-230.

<sup>433</sup> Ivi, pp. 227 e 231.

<sup>434</sup> Nicoletto considera le commedie ambientate nel collegio come “espressione proteiforme del cinema di regime, che suggerisce modelli di emancipazione ma nel lieto fine nunziale sancisce l'abdicazione alle pulsioni ribelli delle protagoniste femminili”. Inoltre, non troviamo mai al centro degli interessi delle protagoniste lo studio, bensì il desiderio amoroso, “anche in forme piuttosto acerbe, come è ovvio nell'età adolescenziale”. M. Nicoletto, *Angeli del focolare e peccatrici: le donne nel cinema di regime*, in “Quaderni del CSCI: rivista annuale di cinema italiano”, n. 11, 2015, p. 45 e Nicoletto, 2014, p. 208.

<sup>435</sup> Hipkins sottolinea un'altra scena cardine nel film in cui “after the girls have sworn eternal friendship, they put flowers in their hair [...]. The scene of female performance, for female pleasure, framed belatedly by the male gaze, might stand in as synecdoche for many depictions of female friendship groups in Italian cinema”. Hipkins, 2014, p. 111.

legame “giocosso e appassionato” tra le protagoniste. Un altro film preso in considerazione è *Nessuno torna indietro* (A. Blasetti, 1943), analizzato in seguito soprattutto per il personaggio di Silvia (Elisa Cegani), in cui le protagoniste, in una pensione romana, esplorano i modi in cui le decisioni prese in giovane età siano determinanti per i loro destini. L'autrice nota come le conversazioni tra le ragazze considerino ambizioni oltre il romanticismo e come le sottotrame siano connotate da una forte comprensione “and love between women”, mentre Reich sottolinea il fatto che molti degli elementi più palesemente e ambiguamente sovversivi sono stati eliminati nel film dalla trasposizione letteraria<sup>436</sup>. Lucia Cardone evidenzia, portando l'esempio di *Maddalena... zero in condotta* (V. De Sica, 1940) il fatto che proprio a partire dai film ambientati in collegio inizia a emergere uno “spazio di vita in trasformazione”, con giovani donne irrequiete che manifestano, sempre all'interno di norme e delimitazioni di regime, l'esistenza di soggettività impreviste, comportamenti volitivi e desiderio animato dall'autodeterminazione<sup>437</sup>. Forgacs, discutendo lo stesso film, nota come la situazione di base del film collegiale sia di un “world of female friendships and solidarity into which a man's sexual desire intrudes”: il flirt con il personaggio maschile può esistere in quanto entità numerica di genere inferiore, e il suo desiderio viene perciò costantemente controllato. Inoltre, sia per le protagoniste che per le spettatrici, l'amicizia può essere implicitamente erotizzata anche se le storie sconfessano i suggerimenti di desiderio lesbico dirigendo la brama sessuale nascente verso una terza parte maschile, perciò includendo una triangolazione erotica. Sia per le spettatrici che per gli spettatori, il collegio femminile diventa una nostalgica soglia tra l'adolescenza e l'adulità in cui “the line between girlish innocence and sexual self-awareness is not clearly drawn and thus not yet traversed”<sup>438</sup>. Anche in *Un garibaldino al convento* (V. De Sica, 1942), in cui viene rimosso il finale matrimoniale, la narrazione viene costruita valorizzando le relazioni femminili e confinando la trama eterosessuale romantica, e l'amicizia delle protagoniste supera le convenzioni con un “lascito” in termini di libertà femminile; il film, non mostrando alcun personaggio riconducibile a ruoli canonici di genere, evidenzia la forza della relazione “che consente loro di affermarsi nel mondo e di rimanere fedeli a se stesse”<sup>439</sup>.

---

<sup>436</sup> “Such shifts included the total elimination of one of the girls, Augusta, a character defined by the director as ‘resistant to a translation onto the screen’”. Mentre Hipkins attribuisce l'eliminazione del personaggio a una necessità del cinema italiano di creare stereotipi di femminilità visivamente accettabili, Reich evidenzia un ruolo di sessualità ambigua nel personaggio di Augusta come motivo della escissione. Inoltre, “much of the critical material emphasises the notion of the ‘seraglio of leading ladies’”. Anche Nicoletto riporta come il personaggio di Augusta “giunge alla conclusione che nella vita si può fare a meno degli uomini” ed è l'unica ad “andare incontro ad una perdita progressiva della sua femminilità parallelamente all'assunzione di un comportamento ambiguo sul piano sessuale nei riguardi delle sue compagne”. Ivi, p. 110 e Nicoletto, 2014, p. 243.

<sup>437</sup> Per l'autrice, il canonico finale matrimoniale non diminuisce l'effetto d'indipendenza della protagonista in quanto “le nozze suggellano per la remissiva professoressa un autentico desiderio di felicità, attivato e reso possibile dalla dirompenza della relazione femminile”. L. Cardone, *Visibili presenze. Il protagonismo femminile sugli schermi del secondo dopoguerra*, in “Quaderni del CSC: rivista annuale di cinema italiano”, n. 11, 2015, pp. 48-49.

<sup>438</sup> L'autore evidenzia inoltre l'esperienza spettatoriale eterosessuale maschile come “narcissistic fantasy which mirrors this triangle – like that classic topos of male pornography, the ‘lesbian number’ – is one of voyeuristic penetration into an all-female space in which the man disrupts its self-sufficiency and imagines himself becoming the center of attention and the focus of desire”. Forgacs, 2002, p. 101.

<sup>439</sup> Cardone, 2015, pp. 48-49.

## 4.2. Il melodramma

Per Günsberg il desiderio femminile, inteso come minaccia all'autonomia patriarcale<sup>440</sup>, è la forza trainante dei melodrammi basati sulla famiglia, materni e presumibilmente asessuali. Anche se non sempre rappresentato esplicitamente, il desiderio viene spesso posto lontano dalle parole o azioni della protagonista, come nella messa in scena, producendo tensione e suspense<sup>441</sup>. Nella famiglia patriarcale, come micro-unità sociale, viene applicata una sorveglianza costante, e nel macrosistema sociale viene negata l'autonomia del lavoro e dei diritti legali femminili. Nel *women's picture*, gli eccessi, le contraddizioni e l'incoerenza non dimostrano l'impossibilità del desiderio femminile bensì la sua natura multiforme e distorta: in gioco, ci sono registri diversi di iconografia, emotività e immaginazione proprio all'interno, ad esempio, di narrazioni di legame materno convenzionale<sup>442</sup>. Inoltre, possono tramare contro la narrazione d'unione madre-figlia con separazioni, passioni, nascondimenti oppure personaggi terzi femminili: "to ignore the 'counterplot' thus generated is greatly to simplify the effects of wone's pictures' adress to female spectators", e tale lettura riconosce i funzionamenti di una *genuine spinster machine* da cinema hollywoodiano che può potenzialmente disinnestare la spettatrice da una teleologia eterosessuale<sup>443</sup>. Esistono esempi, come in *Catene* (R. Matarazzo, 1949), di restrizione della femminilità alla sfera domestica del matrimonio e dei figli, al fine di mantenere la forza-lavoro maschile, ed esempi di esaltazione di una femminilità agiata, come in *Torna!* (R. Matarazzo, 1953) come status simbolico della mascolinità nella classe media. Se è possibile il controllo del potere riproduttivo femminile, il potere riproduttivo in sé rimane comunque una minaccia, anche all'interno delle limitazioni della libertà individuale nella struttura familiare. Il melodramma, con la figura della madre<sup>444</sup>, esplora così il conflitto tra il desiderio femminile e la repressività familiare, rappresentando, oltre la famiglia, altre istituzioni repressive quali la prigione, il convento, come in *Disonorata (senza colpa)* (G. W. Chili, 1954) e *L'angelo bianco* (R. Matarazzo, 1955), le case chiuse, in *Tormento* (R. Matarazzo, 1950).

---

<sup>440</sup> Se *mater semper certa est, pater numquam*, la patrilinearità si trova in conflitto costante con la matrilinearità, e questa vulnerabilità del patriarcato ricerca una sorveglianza costante per mantenere le gerarchie di genere. Günsberg, 2004, pp. 31-32.

<sup>441</sup> "Such displacement can lead to pathos, offering the spectator an opportunity for critique. In terms of the *mise en scène* of the Italian melodramas, desire can be found redirected into flowing water, hairstyle and costume". *Ibidem*.

<sup>442</sup> "Even lesbian theory's presumptions about the signifiability of same-sex desire [...] can be interrogated through the genre. The rituals of sexuality enacted under cover of the 'female world' need no longer slide down the lesbian continuum into desexualization even under Hollywood censorship. If popular forms give expression to ideological contradiction, women's genres that struggle to resolve themselves in favor of female heterosexuality inevitably put female homosexuality into play". P. White, *Uninvited: Classical Hollywood Cinema and Lesbian Representability*, Bloomington, Indiana University Press, 1999, p. 99.

<sup>443</sup> Ivi, p. 134.

<sup>444</sup> Reich sottolinea come i personaggi materni nel melodramma portino un forte erotismo e conseguentemente una trasgressione sessuale che fanno implodere la costruzione di genere e della sessualità della propaganda di regime, "showcasing women who are independent, sexual beings who disregard the social and moral limits imposed upon them. The mother-daughter bond between the characters is far from cohesive and resists the dominant ideology, for any lack of maternal instinct necessarily counters the Fascist position of motherhood as a woman's natural and sole destiny". J. Reich, *Mussolini at the Movies: Fascism, Film and Culture*, in J. Reich, P. Garofalo (a cura di), *Re-viewing Fascism: Italian Cinema, 1922-1943*, Bloomington, Indiana University Press, 2002, p. 23.

### 4.3. La triangolazione nel *buddy film*

La triangolazione omosociale nella narrazione cinematografica rimane una delle dinamiche più largamente utilizzate del racconto romantico, particolarmente presente anche nel contesto storico qui di riferimento. Ad esempio, Hipkins rileva l'emersione durante gli anni Cinquanta della maggiorata fisica come motivo di enfasi sulla nozione di rivalità femminile e sul legame di coppia tra donne, troppo che si presta a una polarizzazione antagonista nella inevitabile tendenza eterosessuale alla restrizione delle amicizie femminili, oltre che al bisogno di posizionare le donne nelle categorie melodrammatiche di "buone" o "cattive". Tuttavia, in *Riso amaro* (G. De Santis, 1949) l'autrice nota come la coppia di donne occupi la maggior parte del tempo sullo schermo, al contrario delle altre combinazioni eterosessuali, domandandosi se le "forms of otherness between women characters which are not merely reducible to sexual difference" permettano una complicazione del piacere nella spettatorialità femminile che possa estendersi oltre la dicotomia tra desiderio e identificazione. Se la triangolazione omosociale maschile struttura il cinema del periodo, in questo film emerge una configurazione opposta: sono le donne a scambiare gli uomini, creando spazio per il desiderio femminile e per un'economia omosociale. Se una lettura *straight* della caratterizzazione sessuale dei personaggi femminili nel film si sovrappone alla divisione tipica del periodo tra "brave" e "cattive" ragazze, Hipkins riprende il lavoro di Fischer sulla divisione dei personaggi femminili nel melodramma per abilitare una comprensione sui motivi per cui "the pairing of women in opposites can be used to express and contain anxiety about female sexuality"<sup>445</sup>. Anche nella commedia, come in *Il segno di Venere* (D. Risi, 1955), l'autrice vede nell'interazione tra le cugine una reciproca simpatia, e nonostante la polarizzazione della coppia il film suggerisce che nessuna delle opzioni, tra il lavoro sottopagato e il matrimonio, si presenta come particolarmente gradevole per entrambe le protagoniste.

Un altro esempio del panorama italiano, in chiave maschile ma la cui struttura "ribaltata" in termini femminili torna utile nell'analisi dell'omosocialità di genere, è il *Il sorpasso* (D. Risi, 1962), *buddy film* analizzato da Rigoletto per evidenziare la prevalenza nella trama del forte legame emotivo tra i protagonisti, solitamente sconosciuto nello schema narrativo consueto del genere. Nel film, infatti, i protagonisti passano insieme la maggior parte del tempo parlando assiduamente delle loro vite, sviluppano delle emotività dichiarate, rispetto alla loro relazione, e provano tristezza e noia per l'assenza reciproca<sup>446</sup>. Se nel *buddy film* l'ambiguità erotica viene deviata utilizzando il termine mediatore della donna – come sottolinea Marilyn R. Farwell<sup>447</sup>, sia per la triangolazione omosociale che omosessuale – in questo film non vi sono mai espliciti rapporti eterosessuali, ma solo menzioni o riferimenti agli stessi. In generale, le figure femminili hanno qui ruoli secondari e rappresentano comunque un'alterità dissonante con i desideri dei protagonisti, invece soddisfatti dall'accoppiata. Per Sergio Rigoletto, inoltre, "la negazione esplicita dell'omosessualità è anche necessaria a difendere Roberto da qualsiasi sospetto riguardante la sua ambigua maschilità"<sup>448</sup>, perciò nel film viene resa l'integrità della loro relazione d'amicizia distinguendo la coppia da un possibile interesse omofilo. La lettura di una

---

<sup>445</sup> "De Santi's *Riso amaro*, which purports to be about solidarity among female workers, in fact foregrounds a plot about female rivalry. [...] If we ask the ubiquitous question about female friendship on screen [...] whether the women talk about anything other than men, the answer for *Riso amaro* is a resounding 'yes'". Hipkins riscontra due rappresentazioni del femminile in tensione l'una con l'altra, ovvero la servilità nei confronti del maschile e il tentativo di negoziare una solidarietà femminile. Hipkins, 2014, p. 112.

<sup>446</sup> S. Rigoletto, *Le norme traviate: Saggi sul genere e sulla sessualità nel cinema e nella televisione italiana*, Sesto San Giovanni, Meltemi, 2020, pp. 40-41.

<sup>447</sup> M. R. Farwell, *Heterosexual Plots and Lesbian Narratives*, New York, NYU Press, 1996.

<sup>448</sup> Rigoletto, 2020, p. 42.

dinamica dissimulativa in questo particolare *buddy film*, in un ipotetico ribaltamento del genere al femminile unito a una ripresa degli elementi di conflitto e conquista della triangolazione omosociale, torna utile nel configurare alcune letture filmiche qui presenti nell'ultima sezione sull'omofilia femminile, considerando l'applicabilità dello schema, come sottolineato da Girard, indisturbata dalla differenza di genere<sup>449</sup>. Ad esempio, molti film di Hollywood del secondo dopoguerra sono incentrati su infermiere, o su membri degli ausiliari femminili, in quanto alle donne non era permesso combattere: questi personaggi forti creano ed esprimono, tra di loro, legami emotivi intensi, che i film enfatizzano pienamente, e “just as the male buddy comedies do not manifestly label their male characters as homosexual, these women’s film do not explicitly depict lesbian spaces”<sup>450</sup>. Sarebbe dunque logico ricercare nel *buddy film* femminile, e quindi nella rappresentazione dell'amicizia femminile, un'alternativa alle immagini negative largamente proposte nella rappresentazione di relazioni amorose tra donne. Un limite è però posto dal fatto che, se nel *buddy film* maschile i protagonisti soddisfano le loro fantasie d'avventura, in quello femminile l'amicizia è spesso simile al canone del legame tra sorelle della letteratura patriarcale: “in cinema, even women's friendships revolve around men. Just as the supposed visibility of *woman* and *lesbian* in film has turned out to be fraudulent, so cinematic friendships between women are equally illusionary”. Le autrici di *Lesbians and Film* ritrovano un tabù non solo nella sessualità tra donne ma nell'affermazione di qualsiasi associazione femminile che sia principale ed escludente nei confronti del maschile<sup>451</sup>. Mentre l'amicizia maschile è stata storicamente esaltata, resa nobile e dignitosa, quella femminile è stata negata e umiliata, per una formulazione basilare del pensiero patriarcale che vede le donne incapaci di intraprendere un'amicizia femminile. Questo porta a una mancata considerazione e scarsa fiducia, da parte delle donne nella rappresentazione filmica, nelle proprie esperienze di comunità e nella realizzazione di un desiderio reciproco: “no matter how confused the heroine is, how successful her career, how close she is with another woman, she is not a lesbian”<sup>452</sup>. Rosenthal supporta questa critica sottolineando la difficoltà femminile nel mantenere amicizie profonde oltre il limite sociale che intende definire quando è corretto che un'altra donna sia la persona più importante nella propria vita. Se nel *buddy film* maschile il legame è spesso “a petty, everyday kind of situation, usually funny and often sexy in an undercover way”, e i protagonisti elaborano l'omoerotismo – ubiquo e comunque non riconosciuto – nella loro interazione, in quello femminile si è portati a percepire il legame come “clean-cut, serious, noble, and ‘above’ sexuality”<sup>453</sup>.

---

<sup>449</sup> Sedgwick, 1985, p. 23. Kitzinger sottolinea invece come la celebrazione del legame femminile nel genere non sia necessariamente *pro-lesbian* o addirittura femminista: “many of these films make it quite clear that the protagonists are still enthusiastically committed to sex with men, and decisive limits are placed upon the possibility of sensual contact between the women”. J. Kitzinger, C. Kitzinger, *Doing it': Representations of Lesbian Sex*, in G. Griffin (a cura di), *Outwrite: Lesbianism and Popular Culture*, Londra, Pluto Press, 1993, p. 18.

<sup>450</sup> “For example, while all of the women in *Tender Comrade* (1943) are linked romantically to men, most of the men are never actually seen onscreen. Instead, the film focuses on how the women create their own type of same-sex family”. H. M. Benshoff, S. Griffin, *Queer Images: A History of Gay and Lesbian Film in America*, Lanham, Rowman & Littlefield Publishers, 2006, pp. 33-34.

<sup>451</sup> E. Becker et al., *Lesbians and Film*, in “Jump Cut”, n. 24-25, 1981, pp. 28-29.

<sup>452</sup> C. Charbonneau, L. Winter, *Lesbians in "nice" films*, in “Jump Cut”, n. 24-25, 1981.

<sup>453</sup> “Have there been hints, images of female friendship in past films that can be rediscovered and scrutinized for their liberating possibilities? Or are such images too dangerous, subversive, uncommercial? [...] The point is to give us a few hints of homoerotic material and then negate them, sublimate them, and announce this as loudly and clearly as possible”. P. Rosenthal, *Julia: The Turning Point*, in “Jump Cut”, n. 19, 1978.

## V

### Casi di studio filmici

*“The lesbian is never with us, it seems, but always somewhere else: in the shadows, in the margins, hidden from history, out of sight, out of mind, a wanderer in the dusk, a lost soul, a tragic mistake, a pale denizen of the night. She is far away and she is dire. [...] What we never expect is precisely this: to find her in the midst of things, as familiar and crucial as an old friend [...]”*<sup>454</sup>.

Partendo dal resoconto precedente sulla rappresentazione della femminilità nel cinema italiano tra il 1940 e il 1960 e sugli spunti dell'omosocialità tra donne, viene qui analizzata una selezione di film che, tramite gli strumenti raccolti nell'elaborato, derivati dalla teoria femminista e lesbica, risulta di particolare interesse per i modi in cui le relazioni femminili vengono svolte nella narrazione. La rappresentazione della femminilità in questo contesto specifico, anche se letta in chiave potenzialmente queer, non vede rappresentazioni tipicamente lesbiche della donna come *mannish*, quindi connotata di caratteristiche estetico-comportamentali maschili, ma ricalca quasi totalmente uno stereotipo visivo *femme*<sup>455</sup>. Lo svolgimento filmico, come si è visto e come viene mostrato di seguito, utilizza inoltre quasi inevitabilmente il pretesto del rapporto eterosessuale ed eteroromantico nel dirigere le dinamiche relazionali dei personaggi, concedendo al contempo spazio a letture del testo in senso non eteronormativo, ritrovabile nell'interpretazione delle rappresentazioni dei legami femminili come di fondamentale importanza nell'arco formativo dei personaggi. Infatti, rappresentando la formazione di relazioni emotive, intellettuali ed erotiche per scelta più che per necessità, “what is threatening about these women-centered programs would be in danger of overwhelming the queer pleasures many audiences unwittingly experience as they watch women characters together”<sup>456</sup>.

Per quanto riguarda il contesto d'ambientazione collegiale dei primi anni Quaranta, risultano d'interesse analitico i film *Maddalena... Zero in condotta* (V. De Sica, 1940), *Teresa Venerdì* (V. De Sica, 1941), *Ore 9: lezione di chimica* (M. Mattoli, 1941) e *Un garibaldino al convento* (V. De Sica, 1942). In *Maddalena... Zero in condotta* esiste un rapporto tra la protagonista Maddalena Lenci (Carla Del Poggio) e la professoressa Elisa Malgari (Vera Bergman) piuttosto affezionato, al punto che la studentessa si assume diverse responsabilità nel film per proteggere l'insegnante e lei, al contempo, tende spesso a difenderla e giustificarla di fronte alle altre autorità della scuola; tale rapporto esiste in contemporanea allo sviluppo eteronormativo della trama, in questo caso senza impedirlo, ma permettendo una duplice concezione del desiderio, sia a livello etero che omofilo. Il film, adattamento di una commedia ungherese di Laslo e Miklos Kadar, è ambientato in un istituto tecnico commerciale romano, dove Maddalena trova una lettera della professoressa Malgari indirizzata a un destinatario fittizio, Alfredo Hartman, in cui vengono espressi sentimenti di solitudine e di desiderio di incontrarsi. Maddalena, che è

<sup>454</sup> T. Castle, *The Apparitional Lesbian: Female Homosexuality and Modern Culture*, New York, Columbia University Press, 1993, pp. 2-3.

<sup>455</sup> “The proposal that lesbians might abandon the female ‘position’ without adopting maleness uncovers an historical investment in and enforcement of a system of two sexes as well as two genders. This consistent maintenance of an historical construct explains the overloaded significance of the question, ‘Where is the man?’ in response to relations between women and/or lesbians. It raises the ultimate importance of investigating lesbian aesthetics”. C. Straayer, *The Hypothetical Lesbian Heroine*, in “Jump Cut”, n. 35, 1990.

<sup>456</sup> A. Doty, *Making Things Perfectly Queer*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993, pp. 61-62.

considerata la più vivace e irrequieta della classe, toccata dalla lettera riprende le compagne, dopo un discorso rimproverante della professoressa, affinché mantengano un comportamento corretto durante le sue lezioni. Quando la lettera viene spedita erroneamente da una studentessa, raggiunge effettivamente il destinatario Hartman (Vittorio De Sica) che, incuriosito, va all'istituto per conoscere la mittente. Maddalena, per difendere la professoressa agli occhi della direttrice, si assume la responsabilità di aver scritto la lettera in questione, e viene perciò punita. Maddalena va poi a trovare la Malgari, perché pensa sia arrabbiata con lei, la quale smentisce e le dice: “Anzi, se per caso non avete il coraggio di affrontarlo da sola, io nella mia qualità di insegnante, proprio per fare un piacere a voi, potrei accompagnarvi”, per poi aggiungere “No, ora che ci penso forse non è possibile, ma potremmo riparlarne”, e Maddalena risponde: “Si parliamone! Perché non venite oggi a casa mia?”, chiedendole di fare delle ripetizioni per parlare della lettera, e la professoressa accetta. In questa scena, la narrazione si svolge in riferimento al personaggio di De Sica, con però presenti soltanto le due protagoniste che interagiscono tra loro e rendendo perciò ambigui i connotati romantici dell'imbarazzo, delle lusinghe e dell'eccitazione, il tutto su un tappeto musicale piuttosto sentimentale, soprattutto considerando che Maddalena ha preso le responsabilità della professoressa senza delle motivazioni specifiche: anche quando la Malgari cercherà di difendersi nuovamente di fronte alla direttrice, Maddalena dirà “Questa lettera è stata scritta da me! Vi prego signorina Malgari, non cercate di difendermi! Signora direttrice, ho scritto io la lettera, e me ne assumo tutta la responsabilità”. Il film si conclude con una soluzione eteronormata, sia per la professoressa, che si unisce al personaggio di De Sica, sia per Maddalena, che si unisce con il cugino di questo.

In *Teresa Venerdì*, *Ore 9: lezione di chimica* e *Un garibaldino al convento* le dinamiche tra due studentesse protagoniste risulta particolare per l'analisi omosociale delle loro relazioni, nel primo caso, per un interesse femminile di natura scostante nei confronti del maschile, e nel secondo e terzo, per le energie passionali che sorgono dalla triangolazione del desiderio tra le due studentesse e una figura maschile. *Teresa Venerdì* è sceneggiato su un romanzo ungherese di Rezső Török ed è ambientato in un orfanotrofio femminile. In una delle prime scene, Teresa (Adriana Benetti) recita assieme a Giuseppina (Clara Auteri Pepe) una scena di *Romeo e Giulietta*, interpretando in toni romantici i due personaggi<sup>457</sup>. Secondo Weiss, sia in *Mädchen in Uniform* che in altri film del periodo, il desiderio femminile viene espresso principalmente nella narrazione e nella relazione spaziale tra le donne sullo schermo, per cui le protagoniste non sono visibilmente codificate come lesbiche, bensì il lesbismo prende la forma dell'identificazione femminile e in alcune scene chiave, come possono essere quelle teatrali, le ragazze sono vestite in abiti maschili per codificare tale desiderio<sup>458</sup>. Mentre Teresa ha precedentemente espresso interesse per il pediatra appena arrivato all'orfanotrofio (Vittorio De Sica), e ne fa da assistente in infermeria<sup>459</sup>, Giuseppina, parlandone con lei, non esprime alcun

---

<sup>457</sup> La trasgressività suggerita dal *play-within-the-film* non è qui apertamente enunciata, cosa che secondo De Lauretis, accadendo in *Mädchen in Uniform* (L. Sagan, 1931) e in *She Must Be Seeing Things* (S. McLaughlin, 1987), si rende necessaria per mostrare il significato della *Oedipal fantasy* al pubblico. Questo effetto deriva dalla specifica particolare dei personaggi, mediatori dell'identificazione spettatoriale e dalla loro capacità, maggiore o minore, di rappresentare il desiderio della spettatrice: “as we look at the sequence through them, we are also caught up in what appears to be a subjective fantasy scenario rather than a staged performance or an object of viewing”. T. De Lauretis, *The Practice of Love: Lesbian Sexuality and Perverse Desire*, Bloomington, Indiana University Press, 1994, pp. 90-91.

<sup>458</sup> “These isolated crossdressing scenes in the context of a predominantly ‘feminine’ lesbian identification point to an inconsistency or confusion of visual codes. [...] In these films, lesbianism pertained primarily to desire (‘object choice’), but also surfaced as gender inversion”. A. Weiss, *Vampires & Violets: Lesbians in the Cinema*, Londra, Jonathan Cape, 1992, p. 17.

<sup>459</sup> Nicoletto, assecondando l'idea di un desiderio eterosessuale, evidenzia come il personaggio di Teresa sia una “romantica giovane in attesa trepida del principe azzurro”, data la scena shakespeariana che

interesse nei confronti dell'uomo, e le ribadisce che neanche lui sarà interessato a lei. In seguito, mentre Teresa e Giuseppina parlano di come si bacia una coppia, Giuseppina esclama: "Senti, mi pare tutta una stupidata! Si sente male, si soffoca... Io gli darei uno spintone!". Reich vede la sessualità femminile nel film come sottotrama dei vari discorsi sull'immaginazione romantica delle protagoniste, anche se non esplicita come, ad esempio, in *Mädchen in Uniform* (L. Sagan, 1931): anche qui ci sono diari segreti, lettere d'amore e la clandestinità della performance teatrale, e "all attest to the fact that, contrary to the doctor's opinion, these girls think a great deal about love. Sexual fantasy is a force that must be and subsequently is successfully contained in the film's happy ending"<sup>460</sup>.

*Ore 9: lezione di chimica*, scritto da Laura Pedrosi e sceneggiato da Mario Mattoli e Marcello Marchesi, è ambientato in un collegio femminile e ha come protagoniste Anna Campolmi (Alida Valli) e Maria Rovani (Irasema Dilián). In una delle prime scene del film, i diari delle studentesse vengono ritirati e letti dalle istitutrici per controllarne i contenuti, che sono principalmente di natura etero-romantica, soprattutto nei confronti del professore di chimica (Andrea Checchi). Anna e Maria vengono convocate in direzione perché i loro diari sono gli unici che non sono stati trovati, e secondo la direttrice sono stati "nascosti bene" perciò i più interessanti. Anna risponde di non averlo proprio, perché "o sul diario si scrivono cose che gli altri non devono leggere, e allora è meglio non scriverle, oppure si scrivono delle cose che gli altri possono leggere, e allora è inutile scriverle". Maria dice di averlo scritto, ma di averlo distrutto perché c'era qualcosa che non vuole far conoscere, e non risponde alla direttrice quando le chiede di confessarle il segreto. Quando Anna viene successivamente punita a tavola per aver protestato nei confronti della direttrice, Maria le sorride in maniera complice, ma Anna già provando ritrosia nei suoi confronti, lo prende per uno sbeffeggio, e tra le due il rapporto si inasprisce maggiormente<sup>461</sup>. In una scena successiva, Anna prima di andare a dormire racconta alle compagne delle scene di un film d'amore e s'immedesima in una donna più adulta e sensuale, raccogliendo i capelli, mostrando le spalle e cingendosi il vestito in vita, il tutto concedendosi allo sguardo delle compagne e simulando con una di queste un baciamento. Poco dopo, mentre le ragazze parlano di come s'immaginano le loro varie storie d'amore, Anna accendendosi una sigaretta dice loro: "Sapete che impressione mi fate stasera? Che siete più cretine del solito"<sup>462</sup>. Le ragazze vengono poi scoperte dalla direttrice mentre girano per l'istituto di notte, e anche Maria, che era appena stata vista da loro con un uomo nel giardino, viene scoperta. Anna è l'unica delle ragazze che vuole proteggere il segreto di Maria, invece di svelarlo ed evitare una punizione<sup>463</sup>, e ci rimane poi male quando vede Maria parlare in

---

viene punita severamente dalla direttrice in quanto "spettacolo di impudicizia". M. Nicoletto, *Donne nel cinema di regime fra tradizione e modernità*, Alessandria, Falsopiano, 2014, p. 220.

<sup>460</sup> L'autrice sottolinea come la punizione dell'autorità scolastica venga applicata per "l'atto immodesto" della performance teatrale, e inoltre definisce le scene di "meta-performatività" in cui Teresa si pone come soggetto attivo, come una critica alla femminilità e al femminile nel contesto socio-storico fascista di riferimento: "they subvert traditional notions of female performance, female passivity, and socially prescribed gender roles and codes of behavior, stressing and rewarding instead action, initiative, and ingenuity". J. Reich, *Reading, Writing, and Rebellion: Collectivity, Specularity, and Sexuality in the Italian Schoolgirl Comedy, 1934-43*, in R. Pickering-Iazzi (a cura di), *Mothers of Invention: Women, Italian Fascism, and Culture*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1995, pp. 236-239.

<sup>461</sup> Questa scena è assente nel remake del film *Le diciottenni* (M. Mattoli, 1955).

<sup>462</sup> Anche questa scena è assente nel remake del film.

<sup>463</sup> Nel remake del film del 1955, la direttrice fa un discorso approfondito ad Anna, che nella versione originale rimane più superficiale: "Io ho sempre cercato di capire le ragazze come lei, e ho anche cercato di dare al collegio un'impronta moderna. Non desidero che di secondare i vostri entusiasmi. Non siete più delle bambine, e il mio dovere è di insegnarvi a non avere più segreti di cui vi dobbiate vergognare. Rifletta signorina Campolmi, può darsi che tacendo lei faccia soltanto del male alle sue compagne".

corridoio con il professore di chimica, pensando che sia l'uomo con cui l'ha vista in giardino; così, per gelosia, confessa alla direttrice di aver visto Maria con il professore di chimica in giardino, mentre in realtà era con il padre. Successivamente, Maria scappa dal collegio e si ferisce, e Anna, sentendosi colpevole dell'accaduto, si offre per una trasfusione di sangue necessaria alla ragazza ferita. Se nel vampirismo lesbico, come sottolineato da Günsberg, una relazione può essere de-sessualizzata tramite procedure mediche, in questo film può essere letta una tensione omoerotica simile nell'atto della trasfusione<sup>464</sup>. Nel finale, Anna confronta la direttrice affinché Maria possa rimanere al collegio, e il film lascia alludere che il professore di chimica e Anna lascino insieme la scuola, anche se non viene esplicitamente mostrato (come invece nel remake del 1955, *Le diciottenni*).

*Un garibaldino al convento*, infine, è scritto da Renato Angiolillo e sceneggiato da Vittorio De Sica, Adolfo Franci, Margherita Maglione e Giuseppe Zucca, con protagoniste Caterinetta (Carla Del Poggio) e Mariella (María Mercader). Il film, svolgendosi come flashback, comincia con Caterinetta anziana che porta le nipoti a casa di Mariella, e una delle due, vedendo un ritratto di Mariella, ne sottolinea la bellezza, al che Caterinetta risponde: "Eh sì, sembrava un angelo, povera Mariella, così buona, così cara!"; l'altra nipote le chiede, "Eravate molto amiche?", e lei risponde "Amiche? Non ci potevamo soffrire! [...] Le nostre famiglie erano nemiche giurate!". Nelle prime scene del flashback, viene infatti mostrato l'arrivo di Caterinetta al collegio dove si trova Mariella, e dal loro comportamento reciproco si comprende che tra loro non scorre buon sangue. In un momento successivo, Caterinetta e Mariella arrivano in ritardo a pranzo, e per giustificarsi Mariella dice che si stava allacciando una scarpa – mentre in realtà stava nascondendo un libro – e Caterinetta dice che la stava aiutando. Mariella le chiede, "Ma perché hai detto che m'hai aiutato ad allacciarmi una scarpa? È una bugia!", e lei, "Lo so, perché tu, hai detto la verità?" "Io sì, ho detto la verità!" "E allora ho detto la verità anch'io!". Un'altra ragazza del collegio, Geltrude (Clara Auteri Pepe), cerca di mettere zizzania tra le due ragazze dicendo delle falsità, al che Caterinetta, credendoci, confronta Mariella e finisce per attaccarla e andare in punizione. Geltrude poi dice a Mariella che Caterinetta tiene una cavia nascosta, ma Mariella, invece di vendicarsi, dice a Caterinetta di stare all'erta perché qualcuno conosce il suo segreto. Quando Geltrude trova poi il libro proibito di Mariella, e lo dice a Caterinetta, questa a sua volta difende l'altra ragazza, assumendosi la responsabilità del possesso del libro; dentro però ci sono le iniziali di Caterinetta, che viene convocata e si assume a sua volta la responsabilità. Quando escono dallo studio della direttrice, Mariella corre incontro alla ragazza sorridendo e ringraziandola per il gesto; Caterinetta ricambia la gratitudine, e si voltano per guardarsi nuovamente, per poi riassumere un'espressione seria e di sfida, e andare entrambe in punizione. Successivamente, Mariella nasconde un garibaldino ferito dentro al collegio, e chiede a Caterinetta di aiutarla per curarlo; poi, quando tornano a dormire, Caterinetta chiede a Mariella se vogliono essere amiche, e lei accetta. Mariella scopre poi che il garibaldino e Caterinetta sono amanti, e ci rimane molto male, e nel mentre, i tre vengono scoperti da una suora del collegio. Le due ragazze finiscono nuovamente in punizione, e quando Geltrude le raggiunge per spettegolare sul garibaldino, Caterinetta la caccia in malo modo, mentre Mariella piange, e poi, le dice: "Sì, piangi, tanto non mi commuovi sai! Sono proprio contenta che l'abbiano scoperto! [...] Eccolo qui, pigliatelo! E pigliatevi anche lei! La fidanzata... Meh!". Quando arrivano le guardie per prendere l'uomo, Mariella corre verso di lui, e Caterinetta, urlando il suo nome, tenta di distogliere le guardie dallo sparare verso la

---

<sup>464</sup> "This takes the form of blood transfusions from younger to older/undead female characters, administered by male doctors and scientists". Reich commenta così la scena della trasfusione: "to atone for her transgression, Anna performs the ultimate act of solidarity: the sharing of blood". M. Günsberg, *Italian Cinema: Gender And Genre*, Londra, Palgrave Macmillan, 2004, p. 170 e Reich, 1995, p. 233.

ragazza, per poi scappare a cavallo. Il garibaldino viene poi liberato, promettendo a Mariella di rivedersi presto, ma il film, tornando a Caterinetta anziana, fa intendere che non è mai avvenuto.

Sempre nei primi anni Quaranta, tre titoli d'interesse analitico, *Dopo divorzieremo* (N. Malasomma, 1940), *Violette nei capelli* (C. L. Bragaglia, 1942) e *Signorinette* (L. Zampa, 1942), presentano delle relazioni tra donne fuori dal contesto collegiale, ma sempre in ambienti strettamente femminili e spesso proibitori nei confronti del desiderio eterosessuale, insieme allo schema della triangolazione amorosa tra le protagoniste e un elemento maschile, in cui la passione si focalizza per la maggior parte principalmente sui personaggi femminili per poi muoversi solo in chiusura verso la soluzione matrimoniale eteronormata. *Dopo divorzieremo* è basato sulla commedia omonima di Alessandro De Stefani e vede protagonisti Grace (Vivi Gioi), Fanny (Lilia Silvi) e Phil (Amedeo Nazzari); nel rapporto triangolare tra le protagoniste e l'uomo, viene spesso percepita una forte gelosia da parte di Fanny nei confronti di Grace, e al contempo, un disprezzo nei confronti di Phil. Il film comincia con un discorso del direttore alle commesse che iniziano a lavorare per lui, in cui viene chiesto loro di essere serene e felici per poter svolgere un buon lavoro: "E per esserlo, il mezzo è uno solo: niente amore! Le nostre commesse debbono essere tutte nubili, chi si sposa perde il posto!". Il personaggio di Fanny viene subito caratterizzato come single e non interessato ad avere rapporti; quando riprende una sua collega arrivata in ritardo, questa le dice: "Tanto fuori nessuno t'aspetta", al che risponde: "Certo! Io sono una ragazza per bene". Anche quando Grace le parla della sua nuova cotta, il suonatore ambulante Phil, Fanny appare contrariata e disinteressata, e quando questo sale nella loro stanza, gli dice: "Però vi consiglio di andarvene subito, nell'interesse di Grace!", e quando lui intende dormire lì la notte, Fanny dice di voler dormire con Grace in un letto, mentre lui può dormire nell'altro. Quando viene scoperta la presenza del musicista nella loro camera, per proteggere Grace, Fanny dice che è il suo fidanzato, e che quindi ha diritto a trovarsi lì – nel dialogo con la direttrice, questa dice a Fanny: "Il vostro fidanzato? Ma andiamo, chi volete che vi creda! [...] Mi sembrate, come dire... sì, per una donna come Fanny... troppo bel giovane". Poi la direttrice, dialogando con Phil, gli dice, parlando di Grace: "Sembra! Ecco, sembra... Eh, caro signor Gilder, la sa lunga quella! Fanny invece scommetto che non ha ancora baciato un uomo. Avete scelto bene, siete stato fortunato!". Grace e Fanny si accordano sul matrimonio fittizio, tra Phil e Fanny, così che lui possa vivere con Grace e poi sposarsi con lei quando troverà impiego altrove, e Grace, quando si sposano, dice a Fanny: "Ti sarò riconoscente in eterno! Solo un'amica come te poteva fare questo". Quando Phil suona durante il matrimonio, agli sguardi desideranti che Grace e le altre ragazze gli rivolgono, Fanny reagisce in modo contrariato. Nel corso del film, Grace si allontanerà da Phil per le attenzioni che rivolge alle altre ragazze, mentre Fanny si avvicina a lui, per poi rimanere sposati nel finale.

*Violette nei capelli* è scritto e sceneggiato da Luciana Peverelli, e le protagoniste sono Carina (Lilia Silvi) e le sorelle Oliva (Irasema Dilián) e Mirella (Carla Del Poggio). Carina è una sarta che sogna di recitare in teatro, e incontra le sorelle che abitano nello stesso palazzo per aggiustare un vestito di Oliva, che fa la ballerina. Mentre parlano dei loro interessi, Mirella dice: "Bene, benissimo! Andiamo d'accordo con mia sorella. Due pazze che si incontrano! Musica, sogno, poesia, siamo già nella stratosfera". Nella scena successiva, Carina accompagna Oliva in teatro, e mentre il corpo di ballo osserva il maestro d'orchestra appena arrivato in teatro, lei è l'unica a non mostrarsi estasiata dalla presenza dell'uomo. Anche quando la sera Oliva, infatuata, parla del maestro, Carina si mostra sempre diffidente e contrariata dagli apprezzamenti della ragazza<sup>465</sup>. Mentre sia Oliva che Mirella si mostrano interessate ad altre

---

<sup>465</sup> Anche in una scena seguente, mentre il padre delle sorelle chiede a Carina e Mirella perché Oliva sia tanto triste, Carina risponde: "Sarà qualche piccolo dispiacere [...] di lasciare le compagne, la stagione

figure maschili, Carina è l'unica che non mostra mai interesse di questo tipo nella prima parte del film: quando Mirella parla del suo ragazzo e chiede a Carina che è sovrappensiero, "Allora anche tu pensi a qualcuno?", lei risponde "Sì, sto pensando ad Oliva che non è ancora tornata, è tardi", e le va incontro in modo esaltato quando ritorna; oppure, nella scena in cui esprimono dei desideri intorno al fuoco, entrambe le sorelle sperano in un futuro con un uomo, mentre Carina desidera diventare una grande attrice e si commuove nell'esprimere che "è bello essere così unite e volersi tanto bene"<sup>466</sup>. In un momento successivo, mentre Oliva è dispiaciuta per la morte del padre, dice a Carina: "Senti Carina, prometti che non ci lascerai mai!" e lei risponde "Ma cosa dici? Vi ho forse lasciato un momento durante tutti questi mesi?". L'altra risponde, "Sei veramente cara, senza di te non so che cosa avremmo fatto!". Nella seconda metà del film, Carina sviluppa un interesse per Giuliano, incontrato mentre le ragazze erano in montagna. Dopo il loro incontro in città, Carina comunica il suo entusiasmo a Oliva, che reagisce in modo piuttosto disinteressato, anche prendendola in giro. In vari momenti del film, Carina e Oliva esprimono reazioni di gelosia reciproca quando si parla dell'interesse che l'una, o l'altra, hanno nei confronti di un uomo, e lo sviluppo della trama romantica eterosessuale viene talvolta interrotta dalla presenza, reale o mediata, delle ragazze. Oliva dichiara inoltre a Carina "Non mi lasciare, non te ne andare via! Non ho che te, resta qui vicino a me, ho una tale paura di restare sola", quando è in pena dopo aver rincontrato il maestro d'orchestra. Tutti gli intrecci amorosi eterosessuali si interrompono, verso la fine (solo Carina si ricongiunge con Giuliano, in chiusura del film): Mirella parte per andare in collegio, e Oliva, rimasta incinta<sup>467</sup>, lascia il bambino in affidamento a Carina e parte per lavorare a teatro. Quando Oliva torna per prendere il bambino, nel dolore della separazione, Carina afferma: "Avevamo immaginato tutto così diverso...", al che risponde "Lo so Carina... La vita è diversa, i nostri erano sogni di ragazze".

Infine, *Signorinette*, oltre a presentare una forte triangolazione del desiderio tra le protagoniste e l'elemento maschile, presenta anche dei riferimenti sonori e visivi codificati del desiderio omofilo femminile. Il film è basato sul romanzo omonimo di Vanda Bontà e sceneggiato da Luciana Peverelli, in collaborazione con Gherardo Gherardi, e protagoniste sono tre studentesse, Renata (Carla Del Poggio), Iris (Paola Veneroni) e Paola (Nella Paoli). Dalla prima scena, viene reso noto l'interesse di Renata e Paola per altre figure maschili del film, al contempo affermando la diffidenza delle due nei confronti del personaggio misterioso di Gisella (Anna Mari) quando conversando dicono: "Sai che mi fa un po' paura? Vive sola, non si sa che cosa faccia, non vuole nessuno a casa sua" "Aspetta i giovanotti nei giardini!" "Ma sei sicura che aspetti un giovanotto?". La scena immediatamente successiva presenta il personaggio di Iris, con una inquadratura che si sposta da un mazzo di violette verso il suo volto, mentre legge delle poesie da lei scritte. Quando arrivano in casa sua Paola e Renata, quest'ultima afferma, riferendosi a Gisella, "La difendi sempre! Sei sempre in adorazione davanti a lei", al che Paola aggiunge "Guarda! Anche a lei è venuta la mania delle violette", guardando il mazzo di fiori, e poi, "Che ha il rossetto sulle guance, mi sono accorta proprio io". In un'altra scena, durante una lezione di ginnastica, Iris dice a Gisella: "Avevo tanto il desiderio di vederti, Gisella" che risponde, "Già, se stata assente due giorni, che hai avuto?" "Due giorni? Una settimana! Non te ne eri accorta?". Alla fine delle lezioni, prima di andare via Gisella dice a Iris: "Non stare

---

è finita", al che Mirella dice: "...e l'orchestra si scioglie", e Carina la riprende con "Che c'entra l'orchestra? Io parlavo delle amiche, delle compagne!".

<sup>466</sup> Nella stessa scena, il personaggio di Giuliano (Roberto Villa) che le ha appena incontrate e a cui hanno detto di essere fate, si rivolge a Carina dicendo "Ah ora capisco! Eravate voi quella nuvoletta che stamattina occhieggiava alla finestra della mia camera?" al che lei risponde "Non occhieggio nelle camere dei giovanotti!".

<sup>467</sup> In una scena Carina dice: "Non vorrai mica che la tua bambina abbia la mamma disoccupata!", e Oliva "Bambina? Perché dev'essere una bambina?", e Carina, "Oh, perché basta con gli uomini!".

troppo con me, non vedi come ci guardano male?”. In generale, il personaggio di Iris si mostra sempre in una sorta di adorazione nei confronti di Gisella, e di ansietà e preoccupazione quando questa si mostra a lei distante. In una scena successiva, Iris va a trovare Gisella a casa, e su un tappeto musicale fortemente romantico le porge un mazzo di viole, per poi procedere a rivolgerle vari apprezzamenti e a immaginare un loro rapporto quotidiano. Quando Iris se ne va, concordano sul fatto che è meglio non dire a nessuno che si sono viste, e nel momento in cui esce di casa vi entra un uomo, al che la ragazza guarda verso la porta con grande disappunto e dissenso. Darà persino appuntamento a Gisella per discutere dell'accaduto, dicendole: “Sono tre notti che non riesco più a dormire”, e poi, “Io non voglio, capisci? Non voglio! [...] Tu non devi essere così. Io ti voglio tanto bene, e so che sei buona, tanto buona, migliore delle altre. [...] Il tuo fidanzato...”, al che l'altra risponde “Chi, quello? Oh, ma quello non è il mio fidanzato”, il tutto nuovamente accompagnato da un tappeto musicale romanticizzante. Effettivamente, durante l'intero corso del film Iris è l'unica delle ragazze a non esprimere mai interesse nei confronti del maschile e a non ricevere a sua volta apprezzamenti, mentre molta della sottotrama di Paola, e soprattutto di Renata, verte intorno al relazionarsi delle due con il maschile o comunque con un'aspettativa sociale in termini eteronormati. Il ragazzo che visita Gisella è uno studente al quale lei insegna il tedesco, e quando il padre la interroga sulla sua presenza, nasce poi un discorso in cui il padre si assume le colpe di un cattivo esempio che, a suo avviso, ha portato la ragazza a non sposarsi. Alla fine Gisella torna a vivere con il padre, e nel frattempo riprende i contatti con un suo amante del passato, e quando Iris torna a trovarla dopo le vacanze – con un mazzo di viole da darle – rimane molto male quando scopre che è andata via “con un giovanotto”. Quando scopre che si è sposata, parlando con la madre, alla quale è molto legata, dice: “Oh come sono contenta! Però è triste. Non la vedrò più, Gisella”.

Altri tre film degli anni Quaranta, *Malombra* (M. Soldati, 1942), *Nessuno torna indietro* (A. Blasetti, 1943) e *Sorelle Materassi* (F. M. Poggioli, 1945), risultano d'interesse analitico per le figure più solitarie e adulte delle protagoniste che, pur non mostrando direttamente interessi o legami con il femminile, nello svolgimento narrativo allontanano e avvicinano ambiguamente le tensioni del desiderio eterosessuale, per poi concludersi senza un'effettiva unione matrimoniale. *Malombra* rientra in una lettura delle passioni melodrammatica e di natura fantasmatica, per la caratterizzazione della protagonista come donna maligna, assimilabile alle teorie del genere vampiresco. Infatti, Weiss nota come il legame tra la figura della vampira e il lesbismo non sia legato solo al genere horror, ma “reasonates throughout much of the existing cultural representations of lesbianism”: il vampirismo viene suggestionato nella relazione erotica tra due donne, in cui una si impossessa della personalità o dell'anima dell'altra<sup>468</sup>. Nicoletto invece ritrova nella protagonista melodrammatica, inserita nello standard cinematografico del femminile legato a ruoli canonici di madri e mogli esemplari, un'affermazione della tipologia di donna non sempre passiva e rinunciataria<sup>469</sup>. *Malombra* è basato sull'omonimo romanzo di Antonio Fogazzaro e ha come protagonista Marina di Malombra (Isa Miranda): Marina, rimasta orfana, viene accolta dallo zio, il conte d'Ormengo, in un palazzo sul lago di Como in cui la ragazza dovrà rimanere finché sposata. Nel palazzo, un'antenata di Marina, la contessa Cecilia, ha vissuto in una condizione simile a quella della ragazza e chiede in una lettera di essere vendicata. La stanza in cui si stabilisce Marina è quella della contessa, ed è considerata “infestata dal diavolo” dagli abitanti del palazzo; inoltre, a Marina viene detto di assomigliare molto a Cecilia. Quando Marina trova la lettera della contessa, mette al petto la sua spilletta e incomincia l'impersonificazione con la donna morta, mentre la sua salute psicofisica peggiora gradualmente. Nel frattempo, Marina comincia a

---

<sup>468</sup> Weiss, 1992, p. 85.

<sup>469</sup> M. Nicoletto, *Angeli del focolare e peccatrici: le donne nel cinema di regime*, in “Quaderni del CSCI: rivista annuale di cinema italiano”, n. 11, 2015, p. 46.

leggere *Fantasmî del passato*, scambiando una corrispondenza con l'autore del romanzo, Corrado Silla (Andrea Checchi). L'autore viene invitato alla villa, senza che Marina lo sappia, come pretendente per il matrimonio; quando devono incontrarsi, Marina, sempre più ritirata, non vuole vederlo, rispondendo di essere malata alla sua domestica che le dice "Io se dovessi sposarmi lo vorrei vedere subito il fidanzato", e lei, "Fidanzato? Chi ha detto questa sciocchezza? [...] A me non piace". Quando Marina si confronta con il conte, perché Silla è andato via, e perché la ragazza non vuole incontrare un nuovo pretendente, le dice: "Non starò a cercare i motivi, più o meno oscuri, della condotta che voi tenete". Marina poi accetta il nuovo pretendente, dicendogli "Non vi amo, non vi voglio, ma vi accetto", nel luogo in cui è morta la contessa Cecilia. Infine Marina, tornata in sé dopo la morte del conte, non lo sposa, e rifiuta anche una relazione con Silla, di cui nel frattempo, mentre "allucinata" dalla contessa, si era innamorata, e lo uccide prima di suicidarsi. *Nessuno torna indietro* è basato sull'omonimo romanzo di Alba de Céspedes e sceneggiato dall'autrice e dal regista, con protagonista un gruppo di ragazze di un istituto universitario. Fin dalle prime scene, risulta di particolare interesse il personaggio di Silvia Custo (Elisa Cegani), che si distingue dalle altre ragazze sia visivamente – porta gli occhiali e spesso è in abiti scuri e succinti – sia per l'atteggiamento nei confronti degli uomini. In una scena in cui Emanuela (Doris Duranti) si ferma in corridoio a parlare con un collega, Silvia scavalca il gruppo di ragazze, disinteressata al dialogo in corso per dirigersi in aula, e inciampando in un altro collega questo le dice: "Oh scusi signorina! Ah, sei tu Custo, scusami, ciao". Arrivata in aula, si siede lontana dalle altre ragazze, e parlando con un collega, che nota come tutte le altre si stiano preparando per l'arrivo del professore, gli risponde: "Macché, è un uomo come tutti gli altri! Se gli togliessero quelle quattro dita di pedana che ha sotto... c'è da vergognarsi di essere donne, quando si vedono tutte lì, ad aspettare uno sguardo, un sorriso". In una scena successiva, Silvia è a passeggio con altre amiche, e parlano dell'appuntamento che sta avendo Emanuela; una di loro dice: "Vedrete se non finisce in un matrimonio!", al che Silvia risponde "Ah, per te tutto va a finire in matrimonio! Casa, ragazzini, non c'è altro", e l'altra "Eh sì, tu parli così per spirito di contraddizione! Ma quando torni a casa la sera e sei sola, sola con il tuo fornello a spirito, allora vorrei proprio sapere che cosa pensi", e Silvia: "Che cosa penso? È allora che comincio a stare bene!". Silvia viene incaricata dal professore per essere la sua segretaria, e quando ne parla con Milly (Dina Sassoli), le dice: "Ah, ho conosciuto la moglie. È una moglie. E lui fa, 'per noi che lavoriamo sempre ci vuole ogni tanto una finestra aperta'. [...] Ho fatto bene a venir via da casa io, non avrei mai potuto rassegnarmi ad essere una boccata d'aria fresca. Del resto non ho neanche mai pensato di potermi adattare a vivere accanto a un uomo". In una scena successiva, dopo la morte di Milly, Emanuela ha un appuntamento con un uomo, e ne parla con Vinca (Maria Mercader) che rimprovera la sua spensieratezza, al che Emanuela dice: "Mi sono accorta che soffochiamo qua dentro, capisci? Sai che c'è il pericolo di diventare tutte come Silvia? Non hai paura?" "Ma perché dobbiamo diventarlo?" "Perché sarà così, certo, se non ci salviamo". Vinca, mossa dalle parole di Emanuela, cerca di uscire dall'istituto per incontrare un uomo, al che Silvia le dice: "Ma davvero vuoi esporre quella poveraccia a questo rischio, per vederlo due minuti? Vinca, io non ti capisco", e lei: "Naturalmente tu non capisci, che cosa vuoi capire di queste cose? Che, sei una donna tu?". In tutto l'arco narrativo del film e nella conclusione, Silvia è l'unica delle ragazze a non intraprendere mai un rapporto d'interesse con un uomo. *Sorelle Materassi* infine, presenta in chiave quasi comica, al contempo il rifiuto e la tensione verso il desiderio eterosessuale, decretando un'ambiguità delle protagoniste adulte che non si risolve in un soddisfacimento di tale desiderio<sup>470</sup>. Basato sull'omonimo romanzo di Aldo Palazzeschi, il film

<sup>470</sup> I personaggi principali femminili, secondo Landy, sono oppressi e opprimenti, e la forza che li guida è il timore dell'isolamento. Le sorelle sono le maggiori portatrici della sottotrama drammatica e psicologica del conflitto nella famiglia, tramite la loro relazione aggressiva e competitiva, tra di loro e in generale per il possesso del nipote: "the sisters are locked into their sexual fantasies vainly waiting

è sceneggiato da Bernard Zimmer, con protagoniste Carolina e Teresa Materassi (Emma e Irma Gramatica), Giselda Materassi (Olga Solbelli) e Remo (Massimo Serato). Le donne vivono in un gineceo, tra domestiche e assistenti, in una casa dove svolgono l'attività di sarte e ricamatrici. Giselda è l'unica sposata, con un marito lontano e assente, e in una delle prime scene del film si rivolge alle sorelle più anziane dicendo: "Voi mi odiate perché ho conosciuto l'amore, voi non sapete cosa sono le braccia di un uomo!", e poi, quando arriva il nipote Remo per stabilirsi a vivere da loro, dice alle sorelle: "Non voglio più uomini in casa mia!"<sup>471</sup>. Tutte le donne in casa sono attratte dalla figura del nipote, mentre Giselda è l'unica a non sembrare in alcun modo affascinata da Remo o dal gruppo di amici che, a un certo punto, si presenta a casa loro. Nella scena del matrimonio di Remo e Peggy, le sorelle più anziane partecipano alla celebrazione vestite in modo farsesco a loro volta da spose, mentre Giselda non è presente.

Per quanto riguarda gli anni Cinquanta, *Bellezze in bicicletta* (C. Campogalliani, 1951), *Le signorine dello 04* (G. Franciolini, 1955) e *Le dritte* (M. Amendola, 1958) portano un interesse analitico dei rapporti tra donne inquadrandosi nei generi cinematografici del comico e del *buddy film* al femminile. In *Bellezze in bicicletta*, esiste una triangolazione tra l'interesse eteroromantico di una protagonista e i continui impedimenti di questo da parte dell'altra protagonista, risultando in una comicità d'evasione dal rapporto eteronormato e in una forte complicità tra le due. Scritto e sceneggiato da Vittorio Metz, Marcello Marchesi, Mario Amendola e Carlo Campogalliani, il film vede come protagoniste Silvana (Silvana Pampanini) e Delia (Delia Scala) che lavorano come ballerine in una compagnia teatrale. Il ragazzo di Delia, Aroldo (Aroldo Tieri) è contrario al lavoro della ragazza e vorrebbe invece che si sposassero, mentre Silvana spinge Delia affinché partano per trovare lavoro a Milano; quando effettivamente partono, Aroldo si mette alla ricerca di Delia, mentre in viaggio, Silvana le dice: "Uffa, piantala, tu e il tuo Aroldo! Sono proprio contenta di non averlo più tra i piedi!"<sup>472</sup>. Quando il ragazzo le raggiunge, mette alle strette Delia perché torni a casa con lui, a costo di rompere il fidanzamento, ma lei lo manda al diavolo dicendo di non volerlo vedere mai più; in questa scena, Silvana è alle spalle di Delia, e guarda verso Aroldo con aria di sfida, compiaciuta. Dopo varie peripezie, le ragazze rincontrano Giulio (Renato Valente), l'uomo del passaggio in macchina, e, affamate, cedono al suo invito a pranzare insieme; Silvana dice: "Però ci ha preso per fame!", al che lui replica, "In guerra e in amore, ogni arma è buona" "Cosa c'entra l'amore?" "Ah già, non le ho ancora detto che sono innamorato di lei! Non sarà vietato, spero. Chissà quanti giovanotti le fanno la corte". Successivamente, mentre Giulio parla con Silvana, Delia interviene con tono stizzito dicendole "Vieni a letto sì o no?", per poi dire a lui, "Si ricordi che con Silvana non c'è niente da fare! È una ragazza onesta". Nel frattempo, Aroldo li raggiunge in albergo, e mentre si azzuffa con Giulio per gelosia, le due ragazze scappano insieme, chiudendoli in camera e rifugiandosi in una villa abbandonata. Alla villa ci sono anche due ladri che pensano sia infestata dagli spiriti di due sorelle morte, e la presenza "fantasmatica" delle due ragazze, che nel frattempo si divertono a fare un bagno insieme, li fa scappare. Il film si

---

for someone to free them. [...] Obsessively, they deceive themselves in their desire for self-enhancement and self-importance". Inoltre, nel film le donne esprimono desiderio tramite lo sguardo: "the sisters are frequently shown as voyeurs, gratifying their desire through observing their nephew. Giselda lives through looking at a photograph of her deserting husband". Infine, in una scena del film che si svolge in un ristorante, c'è una donna vestita in maniera *mannish* (ha un completo con un cappello, e fuma) che osserva Remo con l'intento di usarlo come modello per una scultura. M. Landy, *Fascism in Film: The Italian Commercial Cinema, 1931-1943*, Princeton, Princeton University Press, 1986, pp. 320-325.

<sup>471</sup> Prosegue dicendo: "Dacché un uomo ha calpestato il mio cuore e mangiato il mio denaro, non voglio più vederne nemmeno uno!", e conclude con "La sciagura è entrata in questa casa, la sciagura!".

<sup>472</sup> In una scena successiva, Silvana dialoga con un ragazzo che sta dando un passaggio alle ragazze in macchina, il quale le chiede perché se ne intenda di macchine: "È forse il suo fidanzato che le ha insegnato a guidare?" "No" "Perché, non ha la macchina?" "No, perché non ho il fidanzato!".

conclude con l'unione eteroromantica tra Aroldo e Delia e Silvana e Giulio. In *Le signorine dello 04*, di particolare interesse è il personaggio di Franca Valeri che, messo a confronto con gli altri personaggi femminili e i loro svolgimenti eteronormativi, si mostra perennemente in eccesso, in maniera piuttosto camp, rispetto alle norme di genere femminile che solitamente vengono attribuite al comportamento di una donna in relazione a un uomo, nell'ottica di una conclusione etero-matrimoniale efficace. Il film è scritto e sceneggiato da Age e Scarpelli e Sergio Amidei, e ha come protagoniste un gruppo di ragazze che lavorano come centraliniste. Il personaggio della capoturno Carla (Franca Valeri), tra tutte le ragazze, ha uno speciale riguardo per Bruna (Giovanna Ralli), e la riprende molto spesso per questioni disciplinari e lavorative. Inoltre, commenta così il matrimonio di una centralinista: "Queste donne maritate sono proprio delle disgraziate, sa! L'uomo meglio perderlo che trovarlo, signorina Squillaci"<sup>473</sup>. Carla vive da sola e non è mai stata fidanzata, e cerca di attirare le attenzioni del ragioniere Dellisanti (Peppino De Filippo) che vive nel suo palazzo ed è rimasto vedovo. Carla tenta di emulare tutte le cose che la moglie defunta faceva per il marito, non riuscendo mai a centrarne correttamente i modi: il caffè lungo, lo rende "praticamente acqua"; quando lo invita a pranzo, prepara enormi quantità di cibo fino a nauseare l'uomo; dona in beneficenza, come faceva la moglie, un ombrello del ragioniere, facendolo ammalare; infine, lo porta a camminare in montagna, dove l'uomo andava con la moglie, e il ragioniere si ferisce, poi lasciando Carla in mezzo alla strada dicendole "Ma ha capito che lei mi ha scocciato? Io odio la beneficenza, odio le gite, odio i fiori di campo, e soprattutto, odio il baccalà mantecato!". Nel finale del film, dirà alle colleghe: "Qui i matrimoni non contano, non contano i fidanzamenti, non contano i bambini!". Carla, nel relazionarsi con il ragioniere, sembra perennemente tentare di passare per *straight*, in un modo in cui ridicolizza l'intera "cosmologia" dei ruoli sessuali restrittivi e delle identificazioni sessuali che "our society uses to oppress its women and repress its men – including those on screen"<sup>474</sup>. Infine, *Le dritte* presenta dinamiche comiche da *buddy film* femminile, per cui le protagoniste rincorrono per tutto il film i personaggi maschili cercando di combinare delle relazioni eteroromantiche, ma non riuscendoci, e anzi venendo definite "zie". Il film è scritto e sceneggiato da Mario Amendola, e racconta di tre ragazze che, non ancora sposate, cercano in tutti i modi di trovare un marito. *Le dritte* comincia con l'incontro delle protagoniste, Ofelia (Monica Vitti), Edna (Bice Valori) e Rina (Sandra Mondaini), al commissariato, siccome tutte e tre sono state truffate da uomini diversi. Amleto (Franco Fabrizi), fratello di Rina, le rimprovera dicendo: "Perché voi siete le classiche ragazze sempre in cerca di marito!". Il rimprovero di Amleto ritorna quando, andando al negozio di Ofelia per riparare l'insegna, le dice: "Soltanto che lei è una zia e bisogna starle alla larga!", al che risponde "Io sono una zia? Non capisco, perché?" e lui, "Sì, le ragazze che sono sempre in agguato per saltare addosso ad un marito, che non concedono niente se non con una formale promessa di matrimonio, noi le chiamiamo zie! Tanto è vero che tra noi compagni diciamo, 'oh, non andare con quella che è una zia!". L'uso del termine "zia" torna quando le ragazze, andate a ballare con Amleto e i suoi amici, rimangono sedute a tavola perché gli altri ballano con altre ragazze. Ofelia dice, "Noi siamo zie!" e spiega a Rina: "Tu ci vai a spasso con i giovanotti di notte dove c'è buio? Ti metteresti a tubare con un ragazzo in una macchina ferma? In che caso

<sup>473</sup> In un'altra scena, riferendosi a una collega con problemi matrimoniali, dice: "Cosa vuoi, lei ha un carattere debole, sai, sono di quelle donne che senza l'uomo... andiamo male".

<sup>474</sup> Babuscio definisce il concetto di *passing for straight* come "pretending to be something that one is not; or, to shift the motive somewhat, to camouflage our gayness by withholding facts about ourselves which might lead others to the correct conclusion about our sexual orientation". Inoltre, da parte spettatoriale, "the response is mainly instinctive; there is something of the shock of recognition in it – the idea of seeing on screen the absurdity of those roles that each of us is urged to play with such a deadly seriousness". J. Babuscio, *Camp and the Gay Sensibility*, in R. Dyer (a cura di), *Gays and Film*, New York, Zoetrope, 1984, pp. 45-46.

ti abbandoneresti anima e corpo con uno straccio bagnato tra le braccia di un uomo?”, al che Rina, rispondendo negativamente a tutte le domande, risponde infine “Soltanto dopo il matrimonio!”, e Ofelia, “Ecco, sei una zia”. Dopo aver aspettato i ragazzi invano a un appuntamento, le ragazze tornano a casa della zia di Ofelia, e prendendo da bere per tutte dice, “Dobbiamo vendicarci, ragazze! Io non sono di quelle che cedono. Quei tre sono dei dritti? Bene, lo saremo più di loro”, e Rina risponde, “Noi non siamo dritte, siamo zie!”. Il mattino dopo la zia di Ofelia, Gina – che a un certo punto viene definita “zia autentica, senza figli” –, torna dopo una battuta di caccia e le trova dormire profondamente, in particolare Ofelia che dorme sopra un armadio. Quando la zia le chiede perché sia lì, lei risponde: “Mah, non lo so! Io l’ultima cosa che ricordo è che Edna mi chiamava ‘il suo bassetto’ e mi correva dietro perché voleva baciarmi!”. Poi procede a parlare con le ragazze, fumando la pipa, e dicendo a un certo punto: “Personalmente io non approvo eh, no, no, no, io detesto gli uomini, eppur ammettendo che in determinate circostanze ti sanno procurare delle sensazioni piacevoli, però molto fugaci!”. Alla fine del film, quando la zia Gina arriva a difendere il gruppo di ragazze e ragazzi dagli intrusi, Rina le dice: “Lei è veramente una zia d’oro! Noi invece siamo delle zie...”, al che, Lello risponde “No, no voi non siete più delle zie, siete delle fidanzate adesso!”.

*Un maledetto imbroglio* (P. Germi, 1959) e *Nella città l’inferno* (R. Castellani, 1959)<sup>475</sup> si svolgono, invece, su toni più drammatici. Nel primo, il personaggio di Liliana assume nuovamente un’aura fantasmatica, dato che la donna muore all’inizio del film e il racconto della sua persona, fortemente attaccata a figure femminili più giovani, avviene in sua assenza, da parte di altri. Nel secondo, l’interesse dell’analisi è posto sulla relazione delle protagoniste al contempo di avversione e attenzione reciproca, nonché sulla passione del triangolo che le coinvolge: infatti, il personaggio di Magnani, sempre solidale nei confronti degli interessi eteroromantici delle altre detenute, esprime invece avversione nei confronti di quello del personaggio di Masina, e non è mai coinvolta in prima persona in espressioni d’interesse eteronormativo. *Un maledetto imbroglio* è basato sul romanzo *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* di Carlo Emilio Gadda, sceneggiato da Alfredo Giannetti, Ennio De Concini e Pietro Germi. Il film si apre con un furto, avvenuto a casa del collezionista d’arte Anzaloni, per il quale il commissario Ingravallo (Pietro Germi) interroga la vicina di casa Liliana Banducci (Eleonora Rossi Drago) e la sua domestica Assuntina Jacovacci (Claudia Cardinale) sull’accaduto. Il commissario domanda ad Assuntina informazioni sul suo fidanzato, al che Liliana, confermando e difendendo quello che dice la domestica, risponde al commissario: “Di Assuntina rispondo io, mi creda”. Liliana viene poi assassinata, e al commissario, mentre dialoga con il prete, viene detto che la donna era “molto sola. Benché fosse religiosissima, [...] frequentava sovente fattucchiere, cartomanti, guaritori, e insomma... ciarlatani di ogni specie. Anche quel suo affetto per le domestiche aveva qualcosa di eccessivo, di non naturale direi. Se le prendeva in casa giovanissime, bambine quasi, e quando diventavano donne faceva loro un corredo, e spesso gli trovava anche un marito. Era la sua felicità, creare delle famiglie non avendone una sua”. Il commissario interroga poi anche il marito di Liliana, Remo, il quale non

<sup>475</sup> Milletti ritrova nel film un accenno a una relazione lesbica, tra due detenute, mentre un’altra è resa identificabile “dai capelli, dalla posa e dal pullover a V”. Tognolotti invece riscontra un contrasto tra il “dentro”, come norma disciplinante, e il “fuori”, come libertà, soprattutto nell’agire il desiderio, che prende forma nel personaggio di Magnani: “raffigurata come sensuale e decisa a esprimere le proprie passioni, la figura di Magnani/Egle è un vero e proprio corpo ribelle, «unruly body», che canta, ride, urla, danza [...] contenuto a stento dalle sbarre che la circondano”. Il suo personaggio rimane confinato, in termini patriarcali, nello spazio carcerario dell’irreggimentazione di una sensualità incontrollata e percepita perciò come pericolosa. N. Milletti, *Lesbiche*, in “Quaderni del CSCI: rivista annuale di cinema italiano”, n. 11, 2015, pp. 260-265 e C. Tognolotti, *Persiane chiuse: La rappresentazione degli spazi del piacere e delle figure di donne in Adua e le compagne (Antonio Pietrangeli, 1960) e Nella città l’inferno (Renato Castellani, 1958)*, in “Firenze Architettura”, n. 1, 2019, p. 159.

è a casa nel momento del delitto e dorme separatamente dalla moglie, perché avendo perso due figli, tra loro non è rimasta che della “tenera amicizia”; inoltre, quando gli chiede se la moglie potesse avere un amante, lui lo esclude “nella maniera più categorica”. Liliana, nel testamento, lascia in eredità del denaro ad Assuntina, ad altre domestiche e a suo cugino, dando tutto il resto in beneficenza invece che a suo marito. Remo, interrogato nuovamente, racconta parlando di una precedente domestica: “Io non mi ricordo nemmeno come fosse Virginia, quando venne a servizio a casa nostra... avrà avuto sì e no quindici anni, una bambina. Mia moglie aveva la mania di portarsi queste adolescenti in casa”. Quando sul finale, il commissario torna da Assuntina per accusarla della morte di Liliana, questa gli dice: “Niente è vero! Ve state a inventà tutto voi! Io gli volevo bene alla signora mia, come una sorella”.

*Nella città l'inferno* è basato sul romanzo *Roma, via delle Mantellate* di Isa Mari ed è sceneggiato da Suso Cecchi D'Amico, e ha come protagoniste Lina (Giulietta Masina) ed Egle (Anna Magnani)<sup>476</sup>, due detenute di un carcere romano. I due personaggi vengono differenziati fin da subito sia nell'abbigliamento – Lina porta spesso degli abiti chiari e piuttosto composti, mentre Egle porta spesso abiti scuri e più succinti – che nel comportamento – Lina prova visibile disagio e spavento per l'ambiente carcerario, è silenziosa e agitata, mentre Egle è noncurante, irregolare nelle abitudini e ha un linguaggio corporeo molto aperto e scomposto. Lina racconta alle compagne di cella di essere in carcere perché accusata di furto nella casa in cui lavora come domestica, in cui era insieme al suo fidanzato, il quale subito dopo l'ha lasciata sola per andare a parlare del matrimonio con Lina alla sua famiglia, evitando l'interrogatorio e il carcere. Nella prima interazione tra Egle e Lina, mentre Egle le insegna a preparare il caffè e la fa giocare a dadi, si percepisce un senso di interesse e complicità reciproco, accompagnato comunque da una certa diffidenza, ad esempio quando Egle dice a Lina, dopo averle offerto da fumare: “Senti, a regazzì, nun me guardà così perché fra noi due er fenomeno sei te, m'hai da crede sulla parola”. Poi, parlando di uomini, Egle le dice: “E me corrono ancora appresso! Io non li cerco mica! Sarà che me devo mette a paro de tutto er tempo che sto qua dentro, e allora...”. Egle dice a Lina di essere stata in carcere anche lei per favoreggiamento, solo che, al contrario della ragazza, lei e il ladro “non erano complici”; poi, si offre per trovarle un aggancio il mattino seguente per cercare il suo fidanzato<sup>477</sup>. Quando arriva una nuova ragazza, Egle cerca di tenere Lina in cella con sé, ma vengono poi separate, e quando nella nuova cella, Egle, che è solita dormire di giorno e stare sveglia di notte, vuole cambiare le sue abitudini, presumibilmente per poter vedere Lina. In una scena successiva, due suore parlano di Lina dicendo: “Speriamo la mandino via presto! Bisognerebbe isolarla. È una natura debole, cambia, cambiano tutte. Anch'io non mi sento più la stessa da quando sono qua...”. Quando Egle e un'altra detenuta vengono punite per aver fatto entrare un'altra donna in cella, Egle prende in giro la ragazza perché innamorata di un uomo che non conosce, e lei le dice: “Come sei cattiva! Invidiosa!”, ed Egle risponde “Invidiosa de che?” “Di tutto! Perché tu vorresti che anch'io fossi come te, finire come te, sempre in galera, sempre in mezzo all'immondizia!”. Nella scena successiva, a Lina viene comunicato che può uscire dal carcere, e quando, contenta, lo dice a Egle, questa è

---

<sup>476</sup> Wood riscontra una concentrazione nel cinema neorealista degli anni Quaranta e Cinquanta sul trascorso politico unicamente in termini di mascolinità, riducendo all'essenza i personaggi e i ruoli delle star femminili. Tuttavia, guardando agli aspetti dei ruoli di Anna Magnani nell'immediato dopoguerra, riscontra che “her persona strongly resists identification with characteristics regarded as essentially feminine, and that the incoherences inherent in the roles she played stem from uncertainties about the life the working and lower middle classes, particularly women, should aspire to in peacetime”. M. P. Wood, *Woman of Rome: Anna Magnani*, in U. Sieglöhr (a cura di), *Heroines Without Heroes: Reconstructing Female and National Identities in European Cinema, 1945-51*, Londra, Bloomsbury Publishing Plc, 2000, p. 151.

<sup>477</sup> Di ritorno dalla messa, il mattino seguente, una carcerata dice a una suora riferendosi a Egle e Lina: “Sorella, quella donna è la rovina di quella povera ragazza! La sta traviando, è uno scandalo!”.

visibilmente contrariata; comunque, le dà nuovamente consigli per restare a Roma e non tornare al suo paese, e si fa promettere che la verrà a prendere quando esce dal carcere. Inoltre, quando una detenuta getta del sale perché Lina non ritorni in carcere, a condizione che non si volti indietro, Egle urla apposta il suo nome perché si volti, come infatti succede. In un momento successivo, quando una detenuta riceve una lettera d'amore, Egle le chiede di leggerla, perché lei una cosa così "non ce l'ha avuta mai", e quando le carcerate s'interessano insieme a scrivere una lettera di risposta, Egle è l'unica a non collaborare con loro. Alla fine, Lina torna in carcere, e quando chiede a Egle se è contenta di rivederla, le dice di levarsi di torno; Lina è contenta di ritrovarla, le dice che l'ha pensata sempre e l'ha tenuta sempre nel cuore, mentre lei le risponde "Ma la vedete questa che è diventata? Sei fracica dentro", e Lina dice: "Sai che ti dico? Che anche a me la voglia di star meglio mi è venuta qui, e sei stata te a farmela venire", al che Egle si irrita, e inizia a picchiarla. Nella scena di chiusura, Egle difende una detenuta da dei fotografi dicendo che non la devono ritrarre, perché si sarebbe sposata e non sarebbe tornata in carcere.

## Bibliografia

- ANATRONE Sole, HEIM Julia (a cura di), *Queering Italian Media*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2020.
- ARNOLD Stephanie et al., *Making a Spectacle: Feminist Essays on Contemporary Women's Theatre*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1989.
- Bad Object-Choices (a cura di), *How Do I look?: Queer Film and Video*, Seattle, Bay Press, 1991.
- BARRIOS Richard, *Screened Out: Playing Gay in Hollywood from Edison to Stonewall*, Milton Park, Routledge, 2005.
- BECKER Edith et al., *Lesbians and Film*, in "Jump Cut", n. 24-25, 1981.
- BENADUSI Lorenzo, BERNARDINI Paolo L., BIANCO Elisa, GUAZZO Paola (a cura di), *Homosexuality in Italian Literature, Society, and Culture, 1789-1919*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2017.
- BENSHOFF Harry M., *Monsters in the Closet: Homosexuality and the Horror Film*, Manchester, Manchester University Press, 1997.
- BENSHOFF Harry M., GRIFFIN Sean, *Queer Cinema: The Film Reader*, Milton Park, Routledge, 2004.
- BENSHOFF Harry M., GRIFFIN Sean, *Queer Images: A History of Gay and Lesbian Film in America*, Lanham, Rowman & Littlefield Publishers, 2006.
- BERTELLI Pino, *Cinegay: Omosessualità nella lanterna magica*, Roma, Croce Libreria, 2002.
- BERTRAND Philbert, *L'homosexualité à l'écran*, Parigi, H. Veyrier, 1984.
- BINHAMMER Katherine, *Female Homosociality and the Exchange of Men: Mary Robinson's Walsingham*, in "Women's Studies", 35:3, Milton Park, Routledge, 2006.
- BISPURI Ennio, *Il cinema dei telefoni bianchi*, Roma, Bulzoni, 2020.
- BONDANELLA Peter (a cura di), *The Italian Cinema Book*, Londra, Bloomsbury Publishing, 2014.
- BRYANT Wayne M., *Bisexual Characters in Film*, New York, The Haworth Press, 1997.
- BRUNO Giuliana, NADOTTI Maria (a cura di), *Off Screen: Women and Film in Italy*, New York, Routledge, 1988.
- BRUNO Giuliana, *The Image (and the) Movement: An Overview of Italian Feminist Research*, in "Camera Obscura", 7:2-3, Durham, Duke University Press, 1989.
- BULKIN Elly, CLAUSEN Jan, KLEPFISZ Irena, SHORE Rima (a cura di), *Conditions: One*, New York, 1977.
- BURSTON Paul, RICHARDSON Colin (a cura di), *A Queer Romance: Lesbians, Gay Men and Popular Culture*, New York, Routledge, 1995.

- CARDONE Lucia, JANDELLI Cristina, TOGNOLOTTI Chiara (a cura di), *Storie in divenire: le donne nel cinema italiano*, in “Quaderni del CSCI: rivista annuale di cinema italiano”, n. 11, 2015.
- CARDONE Lucia, MAINA Giovanna, TOGNOLOTTI Chiara (a cura di), *Almeno in due: Donne nel cinema italiano*, in “Galleria”, n. 8, 2016.
- CASALINI Maria (a cura di), *Donne e cinema: immagini del femminile dal fascismo agli anni Settanta*, Roma, Viella, 2016.
- CASE Sue-Ellen, *Tracking the Vampire*, in “Differences”, 3:2, 1991.
- CASTLE Terry, *Reviewed Work: Women's Friendship in Literature by Janet Todd*, in “Eighteenth-Century Studies”, 16:1, 1982.
- CASTLE Terry, *The Apparitional Lesbian: Female Homosexuality and Modern Culture*, New York, Columbia University Press, 1993.
- Centro Femminista Separatista, *Guida al cinema lesbico*, Roma, CLI, 1992.
- CESTARO Gary P., *Queer Italia: Same-Sex Desire in Italian Literature and Film*, Londra, Palgrave Macmillan, 2004.
- CHARBONNEAU Claudette, WINTER Lucy, *Lesbians in "nice" films*, in “Jump Cut”, n. 24-25, 1981.
- COTTINO-JONES Marga, *Women, Desire, and Power in Italian Cinema*, New York, Palgrave Macmillan, 2010.
- CREED Barbara, *The Monstrous-Feminine*, Milton Park, Routledge, 1993.
- DALL'ASTA Monica, MISSERO Dalila, VERONESI Micaela (a cura di), *Immagine: Note di Storia del Cinema*, n. 22, Bologna, Persiani Editore, 2020.
- DARREN Alison, *Lesbian Film Guide*, Londra, Continuum International Publishing, 2000.
- DE LAURETIS Teresa, *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, Londra, MacMillan Press, 1984.
- DE LAURETIS Teresa, *The Practice of Love: Lesbian Sexuality and Perverse Desire*, Bloomington, Indiana University Press, 1994.
- DELLEANI Lidia, *Il lesbismo nel cinema*, in “FUORI!”, n. 13, 1974.
- DOTY Alexander, *Making Things Perfectly Queer*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993.
- DOTY Alexander, *Flaming Classics: Queering the Film Canon*, Milton Park, Routledge, 2000.
- DUPLESSIS Rachel B., *Writing Beyond the Ending: Narrative Strategies of Twentieth-Century Women Writers*, Bloomington, Indiana University Press, 1985.
- DYER Richard, *Gays in Film*, in “Jump Cut”, n. 18, 1978.
- DYER Richard (a cura di), *Gays and Film*, New York, Zoetrope, 1984.
- DYER Richard, *Now You See It: Studies in Lesbian and Gay Film*, Milton Park, Routledge, 1990.

- EPSTEIN Julia, STRAUB Kristina (a cura di), *Body Guards: The Cultural Politics of Gender Ambiguity*, New York, Routledge, 1991.
- ERENS Patricia, *Issues in Feminist Film Criticism*, Bloomington, Indiana University Press, 1990.
- FADERMAN Lillian, *Surpassing the Love of Men*, New York, Quill William Morrow, 1981.
- FARFAN Penny, *Performing Queer Modernism*, New York, Oxford University Press, 2017.
- FARWELL Marilyn R., *Heterosexual Plots and Lesbian Narratives*, New York, NYU Press, 1996.
- FRYE Marilyn, *The Politics of Reality: Essays in Feminist Theory*, Toronto, Crossing Press, 1983.
- FULLWOOD Natalie, *Cinema, Gender, and Everyday Space: Comedy, Italian Style*, Londra, Palgrave Macmillan, 2015.
- FUSS Diana (a cura di), *Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories*, Milton Park, Taylor & Francis Group, 1991.
- GARBER Marjorie, *Bisexuality and the Eroticism of Everyday Life*, New York, Routledge, 2000.
- GEVER Martha, *Entertaining Lesbians: Celebrity, Sexuality, and Self-Invention*, Milton Park, Taylor & Francis Group, 2003.
- GIORI Mauro, *Omosessualità e cinema italiano: Dalla caduta del fascismo agli anni di piombo*, Torino, UTET, 2019.
- GIRARD René, *Deceit, Desire, and the Novel: Self and Other in Literary Structure*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1972.
- GLEDHILL Christine (a cura di), *Stardom: Industry Of Desire*, New York, Routledge, 1991.
- GRANT Barry K. (a cura di), *The Dread of Difference: Gender and the Horror Film*, Austin, University of Texas Press, 2015.
- GRASSIN Françoise, *Cinema e lesbismo*, in “FUORI!”, n. 20, 1978.
- GRIFFIN Gabriele (a cura di), *Outwrite: Lesbianism and Popular Culture*, Londra, Pluto Press, 1993.
- GÜNSBERG Maggie, *Italian Cinema: Gender And Genre*, Londra, Palgrave Macmillan, 2004.
- HALBERSTAM Judith, *Female Masculinity*, Durham, Duke University Press, 1998.
- HAMER Diane, BUDGE Belinda (a cura di), *The Good, the Bad and the Gorgeous: Popular Culture's Romance with Lesbianism*, Londra, Pandora, 1994.
- HANSON Ellis (a cura di), *Out Takes: Essays on Queer Theory and Film*, Durham, Duke University Press, 1999.
- HART Lynda, *Fatal Women: Lesbian Sexuality and the Mark of Aggression*, London, Routledge, 1994.
- HEIM Julia, ROSS Charlotte, SMYTHE SA, *Queer Italian Studies: Critical Reflections from the Field*, in “Italian Studies”, n. 74:4, London, Routledge, 2019.

- HIPKINS Danielle, *Why Italian Film Studies Needs A Second Take on Gender*, in "Italian Studies", 63:2, Milton Park, Routledge, 2008.
- HOLDAWAY Dom, MISSERO Dalila, *Re-reading Marina: Sexuality, materialism and the construction of Italy*, in "Journal of Italian Cinema & Media Studies", 6:3, 2018.
- HOLLINGER Karen, *Theorizing Mainstream Female Spectatorship: The Case of the Popular Lesbian Film*, in "Cinema Journal", 37:2, Austin, University of Texas Press, 1998.
- HOLMLUND Christine, *When Is A Lesbian Not a Lesbian?: The Lesbian Continuum and the Mainstream Femme Film*, in "Camera Obscura", 9:1-2, Durham, Duke University Press, 1991.
- HOOGLAND, Renée C., *Lesbian Configurations*, Cambridge, Polity Press, 1997.
- JELARDI Andrea, BASSETTI Giordano, *Queer Tv: Omosessualità e trasgressione nella televisione italiana*, Roma, Croce Libreria, 2006.
- KABIR Shameem, *Daughters of Desire: Lesbian Representations in Film*, London, Cassell, 1998.
- LANCINI Fiorenzo, SANGALLI Paolo, *La gaia musa*, Milano, Editrice Gammalibri, 1981.
- LANDRINI Gabriele, MAINA Giovanna, ZECCA Federico (a cura di), *Sesso e volentieri. Storie e forme dell'erotismo nel cinema italiano*, in "Quaderni del CSCI. Rivista annuale di cinema italiano", n. 18, 2022.
- LANDY Marcia, *Fascism in Film: The Italian Commercial Cinema, 1931-1943*, Princeton, Princeton University Press, 1986.
- LAURA Ernesto G., BALDI Alfredo (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. vi: 1940-1944, Roma-Venezia, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, 2010.
- LUGOWSKI David M., *Queering the (New) Deal: Lesbian and Gay Representation and the Depression-Era Cultural Politics of Hollywood's Production Code*, in "Cinema Journal", 38:2, Austin, University of Texas Press, 1999.
- MANN William J., *Behind the screen: How Gays and Lesbians Shaped Hollywood, 1910-1969*, New York, Viking, 2001.
- MARCUS Sharon, *Between Women: Friendship, Desire, and Marriage in Victorian England*, Princeton, Princeton University Press, 2007.
- MAYNE Judith, *The Woman at the Keyhole*, Bloomington, Indiana University Press, 1990.
- MCDONALD Boyd, *Cruising the Movies: a Sexual Guide to "Oldies" on TV*, New York, The Gay Presses of New York, 1985.
- MENNEL Barbara, *Queer Cinema: Schoolgirls, Vampires, and Gay Cowboys*, New York, Wallflower Press, 2012.
- MILLETTI Nerina, PASSERINI Luisa, *Fuori della norma: storie lesbiche nell'Italia della prima metà del Novecento*, Torino, Rosenberg & Sellier, 2007.
- MILLETTI Nerina, *Lesbiche*, in "Quaderni del CSCI: rivista annuale di cinema italiano", n. 11, 2015.
- MISSERO Dalila, *Women, Feminism and Italian Cinema*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2022.

- MITCHELL Angelyn (a cura di), *Within the Circle: An Anthology of African American Literary Criticism from the Harlem Renaissance to the Present*, Durham, Duke University Press, 1977.
- MÜFTÜOĞLU Nilgün, ÇIRAKLI Mustafa Zeki, *Female Homosocial Desire in The Governess, or Little Female Academy (1749)*, in “Journal of Narrative and Language Studies”, 7:12, 2019.
- NICOLETTO Meris, *Donne nel cinema di regime fra tradizione e modernità*, Alessandria, Falsopiano, 2014.
- NICOLETTO Meris, *Angeli del focolare e peccatrici: le donne nel cinema di regime*, in “Quaderni del CSCI: rivista annuale di cinema italiano”, n. 11, 2015.
- NORIEGA Chon, “*Something’s Missing Here!*”: *Homosexuality and Film Reviews during the Production Code Era, 1934–1962*, in “JCMS: Journal of Cinema and Media Studies”, n. 58, Austin, University of Texas Press, 2018.
- PEZZOTTA Alberto, *Alberto Cavallone tra divulgazione, mercificazione e provocazione*, in “Schermi”, 5:9, 2021.
- PICCIONE Fabio, *Censura e omofobia nel cinema italiano*, Pontedera, Bandecchi e Vivaldi, 2005.
- PICKERING-IAZZI Robin (a cura di), *Mothers of Invention: Women, Italian Fascism, and Culture*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1995.
- PRAVADELLI Veronica, *Le donne del cinema: dive, registe, spettatrici*, Roma, GLF editori Laterza, 2014.
- Quell'oscuro oggetto... del desiderio: sessualità ed omosessualità*, in “Quaderni del Centro Cinema”, 1984.
- REICH Jacqueline, GAROFALO Piero (a cura di), *Re-viewing Fascism: Italian Cinema, 1922-1943*, Bloomington, Indiana University Press, 2002.
- RICH Adrienne, *Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence*, in “Signs”, 5:4, Chicago, The University of Chicago Press, 1980.
- RIGOLETTO Sergio, *Le norme traviate: Saggi sul genere e sulla sessualità nel cinema e nella televisione italiana*, Sesto San Giovanni, Meltemi, 2020.
- ROEN Paul, *High Camp: A Gay Guide to Camp and Cult Films*, San Francisco, Leyland, 1994.
- ROOF Judith, *A Lure of Knowledge: Lesbian Sexuality and Theory*, New York, Columbia University Press, 1991.
- ROSENTHAL Pam, *Julia: The Turning Point*, in “Jump Cut”, n. 19, 1978.
- RUBY RICH B., *Chick Flicks – Theories and Memories of the Feminist Film Movement*, Durham, Duke University Press, 1998.
- RUSSO Vito, *The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies*, New York, Harper & Row, 1987.
- SCHINARDI Roberto, *Cinema gay, l'ennesimo genere*, Firenze, Cadmo, 2003.
- SEDGWICK Eve K., *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*, New York, Columbia University Press, 1985.

- SHOWALTER Elaine (a cura di), *The New Feminist Criticism*, New York, Pantheon Books, 1985.
- SIEGLOHR Ulrike (a cura di), *Heroines Without Heroes: Reconstructing Female and National Identities in European Cinema, 1945-51*, Londra, Bloomsbury Publishing Plc, 2000.
- SMITH-ROSENBERG Carroll, *The Female World of Love and Ritual: Relations between Women in Nineteenth-Century America*, in "Signs", 1:1, Chicago, The University of Chicago Press, 1975.
- STACEY Jackie, *Desperately Seeking Difference*, in "Screen", 28:1, 1987.
- STACEY Jackie, *Star Gazing: Hollywood Cinema And Female Spectatorship*, London, Routledge, 1994.
- STAMBOLIAN George, MARKS Elaine, *Homosexualities and French Literature: Cultural Contexts, Critical Texts*, Ithaca N.Y., Cornell University Press, 1979.
- STRAAYER Chris, *The Hypothetical Lesbian Heroine*, in "Jump Cut", n. 35, 1990.
- STRAAYER Chris, *Deviant Eyes, Deviant Bodies: Sexual Re-Orientation in Film and Video*, New York, Columbia University Press, 1996.
- TODD Janet, *Women's Friendship in Literature*, New York, Columbia University Press, 1980.
- TOGNOLOTTI Chiara, *Persiane chiuse: La rappresentazione degli spazi del piacere e delle figure di donne in Adua e le compagne (Antonio Pietrangeli, 1960) e Nella città l'inferno (Renato Castellani, 1958)*, in "Firenze Architettura", n. 1, 2019.
- VERMEULE Blakey, *Is There a Sedgwick School for Girls?*, in "Qui Parle", 5:1, 1991.
- VICINUS Martha, *Intimate Friends: Women Who Loved Women, 1778-1928*, Chicago, The University of Chicago Press, 2004.
- WEISS Andrea, *Vampires & Violets: Lesbians in the Cinema*, London, Jonathan Cape, 1992.
- WHITE Patricia, *Uninvited: Classical Hollywood Cinema and Lesbian Representability*, Bloomington, Indiana University Press, 1999.
- WHATLING Clare, *Screen Dreams: Fantasising Lesbians in Film*, Manchester, Manchester University Press, 1997.
- WILTON Tamsin, *Immortal, Invisible: Lesbians and the Moving Image*, New York, Routledge, 1995.
- WITTIG Monique, *The Straight Mind and Other Essays*, Boston, Beacon Press, 1992.

## Filmografia analisi

*Maddalena... Zero in condotta*, Vittorio De Sica, 1940

*Dopo divorzieremo*, Nunzio Malasomma, 1940

*Teresa Venerdì*, Vittorio De Sica, 1941

*Ore 9: lezione di chimica*, Mario Mattoli, 1941

*Un garibaldino al convento*, Vittorio De Sica, 1942

*Violette nei capelli*, Carlo Ludovico Bragaglia, 1942

*Signorinette*, Luigi Zampa, 1942

*Malombra*, Mario Soldati, 1942

*Nessuno torna indietro*, Alessandro Blasetti, 1943

*Sorelle Materassi*, Ferdinando Maria Poggioli, 1945

*Bellezze in bicicletta*, Carlo Campogalliani, 1951

*Le signorine dello 04*, Gianni Franciolini, 1955

*Le dritte*, Mario Amendola, 1958

*Un maledetto imbroglio*, Pietro Germi, 1959

*Nella città l'inferno*, Renato Castellani, 1959