

Sguardi maschili, creatività femminili e tecnologie visuali

Un dialogo con Laura Mulvey

di Roberta Sassatelli

If a society's collective consciousness includes its sexuality, it must also contain an element of collective unconsciousness [...] Psychoanalytic film theory suggests that mass culture can be interpreted similarly symptomatically. As a massive screen on which collective fantasy, anxiety, fear and their effects can be projected, it speaks the blind-spots of a culture and finds forms that make manifest socially traumatic material, through distortion, defence and disguise.

Laura Mulvey (1996, 12)

«Il cinema», scrive Laura Mulvey, «ha la capacità di materializzare sia la fantasia che il fantastico», è «fantasmagoria, illusione e un sintomo dell'inconscio sociale» (1996, xiv). Ciò che noi vediamo sullo schermo può e deve quindi essere interpretato come contenente un significato latente e in parte nascosto, che riflette i problemi più profondi della società e della cultura da cui esso emerge, e che proprio per questo può produrre emozione, piacere. Influenzato dall'approccio freudiano e soprattutto lacaniano, il lavoro di Mulvey, e in particolare il suo celebre saggio *Visual Pleasure and Narrative Cinema* pubblicato nel 1975 nell'influente rivista «Screen»¹, ha contribuito in modo decisivo a orientare la riflessione sul cinema in direzione psicoanalitica. Mulvey ha inaugurato quella intersezione tra psicoanalisi e femminismo che tanta importanza ha avuto nella critica cinematografica e nell'analisi visuale di fine Novecento (si veda Rose 2007; e in specifico su Mulvey e la *feminist film theory*, Chaudhuri 2006). È a partire da questo primo, importante lavoro che Mulvey, nell'intervista qui presentata², ripercorre il proprio più che trentennale percorso di studiosa di cinema a partire dalla nozione di «sguardo

¹ Il saggio è stato antologizzato in numerose raccolte sulla *film theory*, e riedito nella raccolta di scritti di Mulvey *Visual and Other Pleasures* (1989). Questa raccolta contiene anche il saggio *Afterthoughts on «Visual Pleasure and Narrative Cinema»* nel quale Mulvey affronta alcune delle critiche ricevute, amplia e rivede parzialmente la propria posizione. Si veda anche Danino e Moy-Thomas (1982). La versione italiana del saggio è stata originariamente tradotta e pubblicata da «Nuova DWF», 8, Luglio-Settembre 1978.

² L'intervista è stata condotta nello studio di Mulvey presso il Birkbeck College di Londra nel febbraio del 2007.

maschile» sino alla più recente riflessione sugli sviluppi della tecnologia filmica e della cultura visuale.

Com'è noto, sviluppando suggestioni psicoanalitiche in chiave politica per considerare la rappresentazione delle donne nel cinema classico hollywoodiano, Mulvey ha sostenuto che esso riflette un linguaggio patriarcale, informato dalle differenze di genere dominanti. La donna è rappresentata come «altro», come un oggetto e non un soggetto, materializzando in qualche modo l'inconscio del maschio e non potendo mai parlare o agire per se stessa. Mulvey prende ad esempio, in particolare, alcuni celebri film di Hitchcock come *Rear Window* (1954) o *Vertigo* (1958) e vi rintraccia «il paradosso del fallocentrismo», laddove lo sguardo della telecamera è co-estensivo di uno sguardo maschile che dipende, per attribuire senso al mondo, dall'immagine della «donna castrata». Come scrive Mulvey, lo spettatore è invitato a trarre piacere da una particolare configurazione dello sguardo per cui «l'eroe maschile agisce» mentre «le donne sono allo stesso tempo osservate e mostrate, e la loro apparenza è codificata per un forte impatto visivo ed erotico tanto che si può dire che esse connotino l'essenza stessa dell'essere guardati» (1975, 10). Da questa relazione emerge un «regime scopico» (Jay 1993; si veda anche Rose 2007) che fissa le identità di genere in una struttura irrimediabilmente gerarchica. Se l'impostazione di Mulvey è stata oggetto di importanti critiche – tra cui l'aver abbracciato la matrice eterosessuale e il non aver preso sul serio le molte diverse possibilità di lettura da parte degli spettatori e delle spettatrici (si veda Creed 1993; Gamman e Makinen 1994; Mirzoeff 1999, cap. 5) – il suo lavoro, come quelli peraltro molto diversi di John Berger (1972), Erving Goffman (1976) e Judith Williamson (1978), rimane fondamentale nel mostrarci il carattere relazionale delle identità di genere e l'importante ruolo che la dialettica passività/attività ricopre in esse. Per Mulvey il momento della rappresentazione visuale è cruciale nella formazione delle identità di genere, ma lo sguardo maschile dominante tende a rendere gli effetti della rappresentazione particolarmente pesanti sulle donne. Se il cinema classico hollywoodiano ci restituisce una «donna-oggetto» attraverso uno sguardo maschile che proietta la propria fantasia sulla figura femminile secondo due modalità – «voyeuristico» (che vede la donna ribelle come tentatrice e prostituta) o «feticistico» (la donna docile e salvifica rappresentata come madonna), Mulvey ha indicato una possibile via d'uscita nell'esplorazione di strategie di rappresentazione e filmiche alternative, informate dal cinema d'avanguardia e dal pensiero femminista. Essa stessa ha guadagnato un ruolo importante non solo come teorica del cinema, ma anche come regista d'avanguardia, soprattutto negli anni settanta e ottanta, scrivendo e dirigendo, insieme a Peter Wollen, suo marito, alcuni film molto discussi tra cui *Riddles of the Sphinx* (1977) che rimane la loro opera più nota (si veda Mulvey e Wollen 1976). La filmografia di Mulvey e Wollen riprende e sviluppa molti dei temi centrali nella riflessione teorica di Mulvey. Cercando di decostruire il pia-

cere femminile del guardarsi come oggetti proponendo alternativi punti di vista, Mulvey si è così, tra l'altro, soffermata su alcune figure femminili forti, attive e creative come l'aviatrice Amy Johnson (*Amy*, 1980), la fotografa Tina Modotti e la pittrice Frida Kahlo (*Frida Kahlo and Tina Modotti*, 1982). Sollecitata proprio su quest'ultimo lavoro Mulvey indugia nell'intervista sulla questione della creatività femminile e del suo ruolo nella rappresentazione del corpo delle donne.

L'intervista si chiude con una riflessione sui più recenti studi di Mulvey, e in particolare sulla sua raccolta di saggi *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image* (Mulvey 2005). Il libro si apre con l'ammissione di uno spostamento di fuoco: dal genere alla tecnologia. Un salto notevole, così potrebbe sembrare. Ma in effetti Mulvey vede la tecnologia, esemplificata dal passaggio al digitale, come l'analogo di ciò che per lei è oggi lo sguardo maschile: «se la tecnologia non determina sempre e semplicemente, non può che avere effetto sul contesto in cui vengono a formarsi le idee» (ivi, 9). L'arrivo del digitale ha quindi prodotto una nuova relazione tra rappresentazione e realtà che tende a sottolineare i confini tra ciò che è in movimento e ciò che è fermo, tra vita e morte, tra morte e animazione meccanica dell'inanimato. Il libro contiene numerosi saggi, tra cui spiccano quello su *Psycho* (1960) nel quale l'autrice inglese ritorna ad Hitchcock, concentrandosi sul problema della rappresentazione del corpo morto in un implicito dialogo con Freud sulla dialettica tra eros e thanatos, e il saggio su *Viaggio in Italia* (1953) di Rossellini, su cui si sofferma a lungo anche nell'intervista che segue. Mulvey chiude il libro riflettendo sullo spettatore: lo «spettatore possessivo», che necessità di appropriarsi dell'«effimera esperienza della cinematica» quasi materialmente, attraverso i suoi gadget, le fotografie delle star, i poster; e lo «spettatore riflessivo» (*pensive*), che può ora guardare non al mondo attraverso il cinema, ma al cinema stesso come un mondo, smontabile e rimontabile, di immagini e di codici. Ed è con una nuova fiducia nella possibilità che lo spettatore possa, in certe condizioni, essere aiutato dalla tecnologia nel ribaltare lo sguardo dominante, incluso lo sguardo maschile, che Mulvey chiude l'intervista. Viene qui chiamata in scena la figura dello spettatore alternativo, che usa la curiosità e il desiderio di decifrare lo schermo (Mulvey 1996) per coltivare uno spazio consapevolmente utopistico, al di là del qui ed ora, da cui guardare al proprio tempo, presente e futuro.

Roberta Sassatelli: In questo dialogo passeremo in rassegna il tuo lavoro, di saggista ma non solo, a partire dagli anni settanta ... Per iniziare non posso che chiederti, a rischio di sembrare ovvia, del tuo saggio sul piacere visivo, in cui il piacere che le spettatrici traggono dalla fruizione contribuisce al consolidarsi di una struttura narrativa egemonica «fallogentrica» che le trascende e, in buona misura, le opprime (Mulvey 1975). Quel lavoro rimane cruciale nel delineare la

nozione di «sguardo maschile» (*male gaze*), e introduce negli studi sul cinema e il visuale non solo la psicoanalisi ma anche una soggettività fondata sul genere. In che modo possiamo mettere in relazione questa soggettività come oggetto e soggetto di sguardi con il successivo sviluppo della teoria post-strutturalista?

Laura Mulvey: Secondo me quel lavoro è da considerarsi pre-post-strutturalista. Appartiene ad un particolare momento in cui il movimento per l'emancipazione femminile aveva iniziato a confrontarsi con la teoria. I movimenti intellettuali di più ampio respiro che avevano segnato i primi anni settanta, come i germogli del post-strutturalismo, non mi avevano influenzato particolarmente, se si escludono, ovviamente, gli sviluppi della psicoanalisi. Però allo stesso tempo il femminismo stava volgendo lo sguardo in una direzione simile...

RS: E in effetti si potrebbe interpretare quel lavoro come un anello di congiunzione fra strutturalismo, femminismo e psicoanalisi: ponevi il problema del corpo e dell'emozionalità in chiave di soggettività, mettendo a fuoco la posizione del soggetto incarnato e sessuato e al contempo evocato dalle immagini...

LM: Se ripenso a quel contesto intellettuale, andando indietro con il tempo, ci sono tre diverse influenze formative che mi hanno portato a scrivere quell'articolo – per inciso, ho ricordato quelle circostanze nell'introduzione della nuova edizione dei miei saggi *Visual and Other Pleasures*, che sta per andare alle stampe (Mulvey 2009). La prima è stata il cinema di Hollywood, e in particolare l'influenza dei «Cahiers du cinema», la reinvenzione e rivalutazione cinematografica che fu accelerata dalla scuola francese. La seconda, chiaramente, è il grande impatto del femminismo. Ed è proprio mediante il femminismo, attraverso la partecipazione ad un gruppo di studio femminista, che venni in contatto con la terza influenza: la teoria psicoanalitica freudiana. Sebbene fu nel contesto femminista che conobbi e apprezzai la teoria psicoanalitica, va detto che i primi articoli che rivalutavano Freud: *Freud and Lacan* di Althusser (1969) e *The Mirror Phase* di Lacan (1968) erano da poco stati tradotti e pubblicati dalla rivista «New Left Review», un forum cruciale per il pensiero critico britannico in quegli anni. In qualche modo c'era una certa sincronicità. Questo dimostra una volta di più come l'*intelligentia* britannica sia stata molto influenzata dalle scuole di pensiero francesi. Si tratta spesso di una ribellione contro la natura estremamente anglo-centrica della cultura inglese: la tradizione di isolazionismo, ed in particolare l'isolamento dalle tendenze intellettuali del continente europeo, che poi diverranno più significative nei dibattiti intellettuali sul post-strutturalismo...

RS: Come per altri tuoi contemporanei, la cultura pop, commerciale, di massa è stato per te un oggetto di studio e uno stimolo potente...

LM: La cultura pop, la cultura americana, arrivò attraverso la Francia. Al di là di Hollywood, c'era molto interesse, sin dagli anni cinquanta e sessanta, per la cultura americana del jazz, del blues, che rappresentavano un altro modo di fuggire dalla cultura di classe inglese. Guardare agli Stati Uniti significava guardare al genere popolare, ad un'altra modernità. Questa combinazione dell'influenza intellettuale francese con il cinema popolare di Hollywood rappresentava una sfida alle tradizioni della cultura britannica e in particolare a quella inglese.

RS: Certamente, in Gran Bretagna la dialettica fra cultura pop e cultura alta è molto spesso associata alla dialettica fra Europa continentale – Francia in particolare – e Stati Uniti...

LM: Sì, bisogna però ricordare che l'influenza della cultura americana su quella britannica precede e produce nuove ed importanti tendenze estetiche già prima degli anni settanta. Penso, ad esempio, ai primissimi lavori di fantascienza di J.G. Ballard che segnarono una rottura con il realismo inglese. In seguito, durante gli anni cinquanta, emerse la pop art, ancora una volta influenzata dalla cultura popolare americana, ma precedente al movimento della pop art negli USA. Richard Hamilton, ad esempio, ha usato la cultura popolare americana nei suoi lavori ma allo stesso tempo è stato influenzato da Marcel Duchamp. La maggior parte degli artisti pop proveniva dalla *working class*, molti di loro erano jazz *aficionados*. I cinefili erano un misto di intellettuali di sinistra, che come me spesso avevano studiato ad Oxford, e dei miei amici pro-cinefili. Molti ambienti di formazione politica differente si avvicinavano allora alla cultura pop americana. La mia prospettiva, però, fu profondamente influenzata dall'incontro con il femminismo, che mi fece vedere il cinema che amavo da una prospettiva politica. Fu allora che capii che le idee di Freud su scopofilia e voyeurismo coincidevano largamente con le strutture del cinema di Hollywood. Puoi dunque vedere come il mio percorso non nacque dal nulla, ma prese avvio da una sovrapposizione di tre influenze diverse. Il progressivo distacco dal mio attaccamento cinefilo ai film di Hollywood fu rinforzato dalla conoscenza della *avant-garde* e da altre forme di cinema innovativo dei primi anni settanta, che andavano dal *cinema nuovo* al cinema brasiliano passando per i film di Michael Snow, e Hollis Frampton, che era a New York proprio in quel periodo, fino a Godard e ai film di Jean-Marie Straube e Danielle Huillet, Chantal Ackerman e agli inizi del movimento dell'*avant-garde* in Gran Bretagna. In molti modi, tutte queste nuove tendenze si intrecciarono e contribuirono a far venire alla luce quell'articolo sul piacere visivo che scrissi per «Screen».

RS: I film dell'*avant-garde* rappresentavano per te un modo di intravedere il superamento di forme cinematografiche pre-esistenti, e soprattutto offrivano

nuove possibilità di lettura, che non erano presenti in altre forme filmiche. Sei d'accordo?

LM: Certamente.

RS: Questo è uno degli aspetti che emerge con forza da *Visual Pleasure*, cioè che lo sguardo maschile, egemonico, è anche lo sguardo femminile – vale a dire che le donne guardano sé stesse attraverso lo sguardo maschile, contribuendo alla propria oppressione.

LM: Sì, proprio così, è questo il punto cruciale.

RS: Non si può fuggire lo sguardo maschile perché esso è *lo* sguardo: questa è una posizione politica molto forte, che è stata applaudita ma anche contestata. E poi sviluppata negli studi di genere contemporanei laddove, in parziale revisione della tua impostazione, si sottolinea il carattere performativo del genere: non solo le donne contribuiscono alla propria oppressione ma hanno anche buone ragioni per farlo, perché solo così possono fare appieno le donne, appropriarsi pienamente della propria identità di genere (si veda Connell 2002). Per quanto non sia semplice, sfidare tutto questo è possibile – e nuove forme cinematografiche e di rappresentazione visuale assumono spesso il carattere del gioco prospettico, a partire da uno sguardo sovversivo, eccentrico, iperbolico, e così via...

LM: Sì... però vorrei chiarire alcuni punti. Per prima cosa, *Visual Pleasure and Narrative Cinema* fu scritto come polemica. Mandy Merck, per esempio, lo ha descritto come un vero e proprio manifesto; si capisce dunque che non avevo alcun interesse a cambiare la mia tesi, doveva essere rigorosa e incisiva, così come poi risultò da quell'articolo. Oggi, in retrospettiva, penso all'ineluttabilità dello sguardo maschile da un punto di vista più sfumato. Anche allora, chiunque aveva la possibilità, volendo, di guardare i film di Hollywood, come allora venivano chiamati, da una prospettiva diversa, per così dire contro la loro natura, ma in un certo senso prendere tale posizione significava abbandonare la magia e la fascinazione dello sguardo, la posizione di identificazione che veniva stabilita dall'estetica del film stesso, per prendere una posizione che poteva essere, per così dire, di piacere, ma che poteva allo stesso tempo suggerire una forma alternativa e cosciente di essere spettatori.

RS: E la produzione delle avanguardie cinematografiche proprio a partire dagli anni settanta contribuì a stabilire quello sguardo alternativo...

LM: Sì. Come ha notato Peter Wollen in *Two avant-gardes* (1975) allora c'erano due modelli, due tendenze. C'era la tendenza degli artisti che guardavano al film, artisti che si muovevano verso il cinema, in un certo senso come Michael Snow, e poi c'erano i film che interessavano a me, quelli che hanno influenzato il tipo di cinema che facevo con Peter Wollen, un cinema ispirato da Godard e dai movimenti europei. Ma guardavamo anche al «cinema di protesta» e alla possibilità di «un'estetica negativa», in questo senso il nostro cinema si trovava in bilico fra una nuova forma e quella cinematografica che rifiutavamo. Inoltre pensavamo alla possibilità di un'estetica femminista, ci chiedevamo se fosse possibile sviluppare una nuova forma estetica attraverso l'*avant-garde*. Era da questa combinazione di influenze che nasceva il nostro tentativo di fare film su idee e di rendere le idee una forma di spettacolo.

RS: È evidente che il tuo lavoro emerge da un importante periodo storico in cui la riflessione critica sulla rappresentazione delle donne e sulla soggettività femminile stava acquisendo centralità. Spesso questa riflessione critica ha preso la forma di un'analisi delle immagini commerciali: penso a *Decoding Advertising* di Judith Williamson (1978) o a *Gender Advertisement* di Goffman (1976), che venne inizialmente pubblicato da «Studies in the Anthropology of Visual Communication». Goffman è l'epitome del sociologo americano maschio e affermato, per quanto non *mainstream*, che però ad un certo punto si mette ad analizzare le immagini pubblicitarie dal punto di vista del genere.

LM: Proprio così...

RS: ...e fondamentalmente lo fa postulando un parallelismo, certo non una relazione causale o ideologica, fra l'iper-ritualizzazione delle cerimonie del corpo rappresentate nelle immagini pubblicitarie e i rituali ordinari della vita quotidiana ... Williamson, invece, con una teoria del potere più scoperta e affine alla tradizione critica vuole demistificare la relazione ideologica che intravede tra immagini commerciali e pratiche quotidiane. Ora, sebbene Goffman non sia stato in realtà letto in questo modo, a me pare che possa rientrare, a suo modo, in un movimento intellettuale più ampio, che intende l'estetica (e la dimensione affettiva) come un fattore sociale e dunque politico, almeno in senso lato. Il politico è chiaramente al centro del tuo articolo e tu spieghi molto chiaramente il perché di questa prospettiva: l'estetica è politica, la rappresentazione estetica mette gli individui in posizioni particolari, ma poi spetta agli individui tenere le posizioni. Anche attraverso Foucault (1976) abbiamo acquistato maggior coscienza che persino le posizioni subordinate e le posizioni passive richiedono azione. L'estetica quindi è politica, perché rende gli individui soggetti...

LM: Questa era certamente la mia intenzione ... È chiaro però che, come suggerito sin da allora dagli studi sul cinema, la suprema importanza che assegnavo alla costruzione testuale e al modo in cui lo sguardo allo schermo organizza il desiderio e la partecipazione dello spettatore – un punto di vista che sostanzialmente ribadisco tutt’oggi – debba essere parzialmente riconsiderata. Quindi, sebbene il mio approccio testuale rimanga intatto, bisogna riconoscere che ci sono molteplici tipi di audience e punti di vista dello spettatore, per cui diversi tipi di gruppi sociali vengono allontanati dallo schermo, o avvicinati allo schermo. Una cosa importante che vorrei ricordare è che gli studi culturali hanno contribuito a creare una maggiore coscienza del contesto dal quale il testo emergeva. Quindi, in questo senso, gli studi culturali fecero emergere il testo nella sua dimensione storica, reimmergendolo nel contesto sociale e rimuovendolo da quella posizione di distacco e astrazione in cui gli studi letterari spesso lo avevano costretto. Questo è stato il modo attraverso cui gli studi culturali e la storia del cinema hanno insieme contribuito a determinare un modo di comprendere il cinema molto interessante e molto dinamico, come un contesto in cui si possa riflettere sulla storia, al di là delle importanti, ma non esaustive, questioni della psicoanalitica.

RS: E qui c’è un parallelismo interessante: tu stessa allora ti sei giovata della partecipazione a gruppi di donne femministe e alla pratica del leggere insieme, proprio come, in un certo senso, il fatto che in Gran Bretagna gli studi culturali abbiano tentato di leggere la cultura popolare in modo critico, riconoscendo le soggettività che emergono dal coinvolgimento dialettico con la cultura popolare, è in gran parte dovuto al fatto che molti tra coloro che hanno fatto la storia degli studi culturali lavoravano nell’ambito dell’istruzione in età adulta. Dunque, la necessità di evidenziare ciò che era rilevante nel quotidiano, o di riportare l’arte ad un livello che fosse rilevante per i gruppi subordinati, era affine alle strategie dei gruppi femministi...

LM: Sì, credo sia assolutamente così.

RS: Mi piacerebbe riflettere con te sui possibili utilizzi della nozione di sguardo maschile oggi. Più in generale, vorrei chiederti di riflettere sugli strumenti teorici che hai sviluppato nel tuo articolo ora ampiamente assorbiti dalla letteratura femminista. Questo è un punto importante perché oggi, come ben sai, molte studiose glissano sulle posizioni femministe. Forse più che tornare non tanto al fallocentrismo, dovremmo sviluppare la nozione di «regime scopico di genere» per rendere la ricchezza delle relazioni tra diverse identità di genere e sessuali, dominanti, marginali, alternative, etc. Dovremmo considerare la relazione fra l’esperienza della soggettività che guarda e l’inquadramenti culturale di genere corrispondenti sia a tale soggettività sia a tale posizionamento. Ciò è tanto più

importante quanto più i posizionamenti di genere diventano scoperti, e una critica pseudo-femminista della dicotomia del genere o dello sguardo maschile è stata assorbita dai media mainstream. Anche in Italia, per esempio, molte pubblicità hanno un tema *transgender* o *crossgender*... Mi chiedo cosa si debba fare della nozione di sguardo maschile ora che – popolari o no – i testi visuali sono costruiti in molti modi diversi, e le identità di genere che vengono rappresentate sono probabilmente molto più aperte, fluide e riflessive – sicuramente anche in conseguenza dei movimenti femministi e omosessuali. Come possiamo rendere i nostri concetti sensibili all'evidente dialettica fra pensiero femminista e cultura mediatica commerciale?

LM: Credo che questo sia un fattore complicante. La teoria freudiana della sessualità che ha influenzato il mio pensiero comprende la psiche umana come composta di mascolinità e femminilità, indipendentemente dal genere. Freud utilizzava, in senso metaforico, il termine «mascolino» per evocare un principio attivo e il «femminino» come principio passivo. Io ero interessata al modo in cui la metafora veniva tradotta nel cinema hollywoodiano. Più in generale, in merito al problema della sessualità, bisogna riconoscere che l'istinto sessuale è diviso. Direi che questo era un altro modo in cui il mio articolo si presentava come una polemica. Non volevo necessariamente dire «liberiamoci di Hollywood e non ci saranno più relazioni di potere all'interno della sessualità». E infatti se guardi al cinema gay e lesbico, puoi certamente osservare come queste domande sul potere nelle relazioni sessuali rimangano al centro della narrativa...

RS: E lo sguardo...

LM: Quindi, in un certo senso, la questione dello sguardo è legata al sessuale, mentre nel mio articolo su Hollywood era più legata alla narrativa, alla struttura del cinema. Credo sia molto importante ricordare che quel cinema, in particolare, il cinema a cui ero interessata, era oggetto di censura... Fino a tutti agli anni cinquanta quel cinema aveva subito una pesante censura, e sebbene la maggior parte di quei film non oltrepassasse i limiti della censura, il forte clima censorio che si era instaurato sin dagli inizi degli anni trenta continuò addirittura fino agli anni sessanta. Una delle cose che mi interessava di più era il modo in cui il cinema stesso doveva assimilare la dislocazione della sessualità all'interno di narrative altamente strutturate, e il modo in cui il cinema si personificava in divi la cui sessualità era assorbita dall'immagine, e quindi dallo scambio di sguardi con tutte le conseguenze di cui abbiamo discusso. Direi che lo sguardo era quello sguardo di quel cinema. Senza dubbio c'erano degli altri cinema che erano stati meno repressi in quanto la sessualità e le relazioni fra i generi erano sempre state più complicate.

RS: Di recente, guardando *Brokeback Mountain* (2006) pensavo che oggi dovremmo tanto più essere consci dell'esplosione e frammentazione dello sguardo maschile. Abbiamo davanti a noi molti sguardi maschili, persino sguardi maschili che, pur non essendo eterosessuali, riescono a conquistare spazio nel mainstream hollywoodiano facendo leva su una revisione della mascolinità... Guardare quel film prima di questa intervista mi ha suggerito due domande. La prima riguarda appunto lo statuto dello sguardo maschile oggi: quanto è frammentato? E la seconda, è sulle origini delle osservazioni che facesti sullo sguardo maschile ai tempi di *Visual Pleasures*. Il fatto che quell'articolo si occupi di un genere narrativo specifico viene spesso dimenticato, dal momento che quel lavoro è poi divenuto un punto di riferimento teorico generale. Eppure il saggio non si riferisce a tutte le forme narrative o a tutti i generi cinematografici. Una riflessione sull'esplosione contemporanea di un certo tipo di cinematografia – un genere forse? – che lavora proprio sul regime scopico di genere sessuale può forse essere utile per offrire nuovi strumenti analitici di descrizione di differenti forme di sguardo.

LM: Sì, penso che questa sia una riflessione molto utile ... Non ho parlato molto del cinema contemporaneo, ma non c'è dubbio che un fenomeno relativamente nuovo sia, ad esempio, la fusione dell'eroina d'azione con gli effetti speciali digitali. Quindi, ancora una volta, lo spettacolo e la donna come spettacolo formano un tutt'uno, in una nuova versione, ma in molti modi nella continuazione, dello sguardo voyeuristico.

RS: Suppongo che l'eroina, per quanto sia attiva, rimanga comunque iscritta nello sguardo maschile...

LM: Assolutamente!

RS: Uno degli aspetti più importanti del tuo lavoro è stato l'evidenziare il ruolo attivo delle donne nel riprodurre la loro posizione, nell'atto del guardare, ma anche nella vita di tutti i giorni. Questo è un aspetto che risuona nella nozione di soggettività di Foucault o in quella di *habitus* di Bourdieu – e forse potremmo prendere maggiore coscienza di quanto l'attenzione per l'*agency* sia stata sprovata dal pensiero femminista ... Ma ora vorrei passare ad un altro aspetto del tuo lavoro, che guarda alla soggettività femminile come creativa o attiva in senso forte, e che lo fa con una modalità espressiva diversa dal saggio, attraverso la tua partecipazione alla scrittura e direzione di film. Penso in particolare al film su Tina Modotti e Frida Khalo, uscito agli inizi degli ottanta, che prosegue il sodalizio con Peter Wollen insieme al quale hai lavorato a numerosi progetti filmici. Mi chiedo come questo lavoro si ponga in relazione con il lavoro sul piacere visivo, e cosa abbia significato per te muoversi da una prospettiva in cui le donne sono

soggetti in quanto oggetti di uno sguardo ad una in cui esse diventano soggetti nella costruzione di visioni artistiche del mondo ...

LM: Qui occorre tornare alla politica femminista o, ancora prima, ai movimenti femministi – e bisogna ricordare che c'era sempre una tendenza doppia. In primo luogo, il movimento delle donne pose la questione politica dello sfruttamento delle donne attraverso il corpo e attraverso le immagini del corpo femminile. Quindi, se il corpo femminile era un sito di oppressione, le domande sulla rappresentazione non potevano essere ignorate. Diventava impossibile pensare di liberare il corpo femminile senza pensare alle rappresentazioni oppressive del corpo femminile. Fu questa osservazione a porre il problema da un punto di vista semiotico.

RS: Perché?

LM: Perché il corpo nella vita quotidiana è molto diverso dal corpo che circola nella pubblicità... La semiotica divenne importante, così come la teoria psicoanalitica, perché l'immagine femminile che appariva, per esempio, nella pubblicità o in VP&NC, non si riferiva necessariamente alla donna del quotidiano, della vita reale, ma ad un'immagine che poteva essere messa in circolazione, nei termini usati dalla sinistra, come parte della cultura del mercato, e come parte della generale mercificazione della società. Ma la donna nella vita quotidiana, donna come consumatrice e come consumata, era costretta a vivere queste contraddizioni e a rappresentare l'inconscio del capitalismo patriarcale.

RS: Perché sicuramente le donne del sedicesimo o del diciassettesimo secolo si confrontavano con rappresentazioni femminili – nella raffigurazione mitologica o sacra, penso alle opulente figure femminili di Rembrandt – e probabilmente pensavano che tali rappresentazioni fossero diverse da loro stesse, ma ciò non appariva e non appare sempre come un fatto politico...

LM: Penso che aveva molto a che fare con la coscienza contemporanea degli anni sessanta e settanta della società come spettacolo, mercificazione, per cui c'era un senso diffuso che la produzione di massa cambiasse la situazione delle cose... qui entriamo dentro un discorso diverso che non credo sia nel merito di questo dialogo, è la questione della donna come consumatrice, donna come consumata, donna come simbolo di mercificazione, e così via.

RS: Eppure, sin dall'inizio, quella che viene chiamata cultura commerciale o del consumo si è rivolta alle donne – particolarmente dalla fine dell'ottocento alle casalinghe – e in un certo senso le casalinghe rappresentarono un nuovo

pubblico. C'è un'interessante dialettica fra cultura commerciale novecentesca e donne in quanto pubblico di consumatori, non credi?

LM: Sì, è sicuramente vero... Penso che hai presentato il problema nei giusti termini. Tornando però al discorso sulla creatività femminile, mi premeva dire che c'era un altro filone di estetica femminista che appunto tentava di recuperare, o di riscoprire, il lavoro perduto di donne artiste e scrittrici. Per esempio «donna womanfemme» in Italia o «Frauen und Film» in Germania. Penso anche alla casa editoriale Virago, in Inghilterra, che nacque esattamente con lo scopo di pubblicare lavori perduti di donne, insieme a nuove opere di donne scrittrici emergenti. Come progetto di archeologia e di recupero, questo fu un lavoro molto importante. E così, torniamo all'influenza della *avant-garde*, di cui parlavamo prima (il tipo di discussioni che circolavano verteva da un lato sul problema di un'estetica femminista che negasse le convenzioni patriarcali dominanti, e dall'altro sul ruolo della femminilità stessa nel produrre una creatività artistica e un'estetica femminile), ma allo stesso tempo queste discussioni erano corroborate e traevano profondità dalla riscoperta delle donne artiste del passato. Germaine Greer scrisse *The Obstacle Race* (1979) e Griselda Pollock e Rosie Parker (1981) scrissero un importante libro sulla riscoperta di donne artiste dimenticate; e poi, per quanto riguarda la storia, Sheila Rowbotham (1973) aveva già iniziato ad investigare il dimenticato e il trascurato nella storia delle donne e a ripensare la storia da una prospettiva femminista, chiedendosi se vi fosse un qualcosa come un'estetica femminista ... Per me molte di queste questioni si presentarono nel progetto su Frida Khalo e Tina Modotti. Anche se, a dire il vero, in un certo senso, fu un caso, dal momento che emerse da una visita a Città del Messico nel 1979. Peter, per esempio, nel suo lavoro era da sempre stato più vicino alla *avant-garde* di quanto lo fossi stata io. Per me si trattò più che altro di una diramazione dalla questioni sull'estetica femminista; lui invece era stato uno degli iniziatori del processo di riscoperta dell'*avant-garde* sovietica degli anni sessanta, l'unione della politica radicale con l'arte radicale. Tuttavia vide nel viaggio in Messico un'occasione per guardare all'*avant-garde* da un'altra prospettiva, uno sguardo che non proveniva da una riflessione sulla crisi delle società industrializzate o semi-industrializzate, ma che piuttosto si formava nella coscienza della colonizzazione, nella riscoperta dell'identità di genere e così via...

RS: Si può forse dire che si trattasse di un modo di anticipare le sensibilità post-coloniali...

LM: Sì, in un certo senso. C'erano delle ovvie difficoltà a presentare, in una mostra, il movimento moralista messicano, e anche fare una rassegna dell'*avant-garde* messicana per introdurre un'arte e una politica che al tempo non si conosceva in Gran Bretagna. Per questo decidemmo che sarebbe stato molto più interessante

concentrarsi con un film su queste due donne, Modotti e Khalo, entrambe divenute artiste attive nel crogiuolo della rivoluzione messicana, ma che allo stesso tempo rappresentavano espressioni molto diverse di rappresentazione e creatività, non solo perché l'una era fotografa e l'altra pittrice, ma anche perché rappresentavano estetiche radicali contrastanti per quanto certamente complementari...

RS: Ma in entrambi i casi, l'incorporamento è cruciale! Nei loro lavori vediamo corpi, corpi femminili che sentono ed esprimono emozioni...

LM: Sì, e le fotografie di donne messicane di Tina Modotti sono assolutamente centrali per il suo lavoro: le madri e le figlie, la questione del corpo, ma non quel tipo di corpo femminile meraviglioso ed erotico che lei stessa aveva rappresentato quando era modella per Edward Weston. A noi, sembrò che il suo fosse un tentativo di reagire contro quell'immagine.

RS: E in un certo senso gli autoritratti di Frida Khalo «articolarono», per usare un termine di Hall (1986), la sua disabilità da un lato e la sua femminilità dall'altro. Eppure, le sue rappresentazioni del corpo sembrano ricordarci che non ci si può disfare del corpo, delle sue manchevolezze, mentre quelle di artiste contemporanee come Orlan sono il tentativo di trascendere il corpo come dato imm modificabile. Prospettive sulla plasticità, insomma, in cui la rappresentazione riflette il «peso del corpo» (si veda Bordo 1993). Mi piacerebbe sapere come hai seguito lo sviluppo di queste tendenze a partire dai primi anni settanta. Non credi che le nuove tecnologie di rappresentazione, tra cui la digitalizzazione di cui ora ti occupi e che tratteremo dopo, ci restituiscano un corpo insostenibilmente leggero, e distante dalla realtà vissuta?

LM: Sì, penso che con la digitalizzazione il corpo umano, nella sua astrazione dalla vita reale, in particolare nella rappresentazione erotizzata della donna, si stia oggi distaccando ancora di più dalla vita reale... Qui torniamo nuovamente al problema della mercificazione del corpo, ma in questo senso si tratta più che altro dell'ossessione, sia maschile che femminile, per il corpo stilizzato e in perfetta forma, un'ossessione che in un certo senso ha sostituito la moda. La moda oggi non è più «ciò che è alla moda», l'essere alla moda è piuttosto l'atto stesso dello scolpire il proprio corpo. Ma questo è un altro problema, che non ci deve fuorviare dalla nostra discussione...

RS: Veniamo ora alla tua monografia più recente *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image* (Mulvey 2005). I saggi considerano l'emergere della fissità dal movimento, considerando la dialettica tra immagine fissa e movimento come il cuore dell'arte filmica. Prende avvio dal fatto che la digitalizzazione con-

sente di giocare con le immagini: puoi congelarle, puoi ripetere le sequenze, puoi rallentare il movimento. Una pellicola, come ci ricordi nell'introduzione, è una serie di scatti immobili che vengono proiettati a 24 immagini al secondo. Il film ha a che fare con il movimento e l'immobilità, il loro alternarsi ritmico ci consente di percepire tempo e spazio. Queste nuove tecnologie digitali ci permettano di giocare con il ritmo, rendendone più visibili i meccanismi. Ciò di per sé non rende il tempo meno reale, o più reale, come tu affermi, ma rende la dialettica tra la materialità e il simbolico più evidente...

LM: Al cuore del mio ragionamento, in quella materialità c'è un ritorno all'indessicalità dell'immagine fotografica, a quelle frazioni di realtà non ricostruita, che potranno poi venire infinitamente ricostruite. Quello che accade successivamente è un processo che può essere manipolato dalla creatività dell'artista, o da chiunque. Ma la fotografia è l'unica forma d'arte che si basa sistematicamente su quella modalità di fissare, imprimere la scena ...

RS: Tu la chiami «materialità della traccia» (Mulvey 2005). Ce ne dimentichiamo, specialmente in un film, ma per molti versi anche in una fotografia, perché siamo intenti a seguire un racconto, una storia e non una traccia materiale...

LM: ...per questo io affermo che quando la storia, la narrazione si sgretola, la traccia narrativa emerge ai nostri occhi diventando più fisica.

RS: ...in questo senso, anche fenomeni in fieri come le varie applicazioni che vanno sotto il nome di realtà virtuale – dai videogiochi a forte interattività sensoriale alle nuove macchine per allenamento indoor – necessitano di essere performati e percepite, quindi necessitano di una traccia visibile, una traccia materiale. Ma nel caso della realtà virtuale, la traccia materiale ha qualità affini al magico, è là fuori ad adombrare una realtà al cui ritmo noi stessi ci muoviamo...

LM: Sì... viene da un luogo di nessuno.

RS: Esattamente! Per i miei interessi di ricerca tendo a pensare alle possibilità offerte dal digitale in termini di ricezione, degli usi che ne fanno gli attori sociali come consumatori... La digitalizzazione del testo filmico rimane all'interno di fruizioni razionalistiche, se vogliamo, ci offre nuove possibilità di mettere in ordine sequenze che muoviamo noi, e dunque in un certo senso offre un contro-bilanciamento all'esperienza della virtualità...

LM: È un'idea molto interessante... non ci avevo pensato in questi termini. Il mio approccio a questi problemi è in termini più struttural-culturali, riguarda

lo spirito dell'oggi e cioè gli effetti dell'arrivo del digitale sulla coscienza estetica collettiva degli anni novanta. Viviamo un momento in cui l'estetica, sia del fotografico che del virtuale, vive un periodo di liminalità. Questo è uno dei punti chiave del mio libro, che è poi esattamente il motivo per cui questo libro poteva essere scritto oggi e solamente oggi. Perché arriverà un momento nel futuro in cui la gente si sarà scordata delle celluloidi e dell'immagine indicizzata, e del nostro essere consci dell'essere trasportati da un medium all'altro. Oggi l'immobilità dell'immagine ferma persiste nella memoria, anche se diventa puramente virtuale nel DVD. A mio avviso c'è ancora una relazione fra la fotografia analogica indicizzata e il virtuale. Ma non mi sono soffermata abbastanza sulla questione dell'estetica della virtualità in quanto tale, per questo le tue osservazioni di prima mi sembrano molto interessanti.

RS: Quanto abbiamo discusso è in linea con la posizione freudiana, non credi? Tu enfatizzi in particolar modo la funzione anamnestic del film, il suo essere un deposito di forme culturali, un problema che ci riporta alla questione del rapporto tra soggettività e oggettività, alle forme che danno forma, inconsciamente, alla soggettività. Perché continuiamo a chiederci se, dove, e come, con esattezza, queste forme siano conservate ... Quando tu discuti il segno indessicale, lo metti in relazione all'inconscio freudiano. E al contempo ti riferisci al *punctum* di Barthes (1980): l'occhio della macchina fotografica non è necessariamente lo stesso dell'occhio del fotografo, il che sta a significare che la fotografia può parlare da sé. Questo discorso può anche essere applicato all'ambito della tecnologia digitale: si può vedere un film a velocità differenti, da differenti prospettive temporali, secondo meccanismi di campionamento casuale, piuttosto che di volontà. Non potremmo perciò affermare, in questa prospettiva, che la funzione di conservazione svolta dai film – e dalle forme artistiche – è affine ad un inconscio culturale?

LM: Sì. Non credo di avere posto il problema esattamente in questi termini, ma fossi stata abbastanza coraggiosa, avrei dovuto articolare il mio pensiero proprio così. Con ciò voglio dire che mi piacerebbe pensare in questi termini. Tuttavia, il mio era anche un tentativo di enfatizzare il passare del tempo, il fatto che, come il tempo passa, le immagini del passato diventano più preziose. Questa è un'osservazione che rende pertinente l'idea dell'inconscio sociale e culturale. Ho anche cercato di enfatizzare il fatto che d'ora in poi, per il fatto che le immagini appartengono all'era digitale, il film, in quanto medium essenzialmente analogico, verrà sempre più identificato con il passato. Guardo dunque ad entrambi i processi, guardo al periodo dell'analogico che si chiude, e al periodo dell'analogico che viene superato dalla storia, e devo dire che questa trasformazione dà alle immagini di celluloidi una certa emotività – una

dimensione che si può definire filosofica, e io sono stata criticata per non essermi occupata abbastanza di filosofia ... Ma il film estende il pensiero del momento fotografico al tempo nella sua durata: non mi riferisco ad una sequenza editata che si relaziona alla temporalità della narrativa, ma alla presenza reale della durata del tempo così come veniva vissuta nel passato, che è stata poi fossilizzata in una ripresa. D'altro canto, questi momenti del film sono una reale e letterale evidenza del passato e delle sue tracce rimaste impresse sulla celluloida, per esempio quelle tracce che ci riportano a ciò che la gente indossava, a come le strade apparivano. Questo è l'aspetto di viaggio nel tempo del film come documento, che si tratti di fiction o di documentario è comunque un documento. Nella presenza del tempo registrato, un'estensione della percezione di Barthes della fotografia come *punctum* temporale, insieme alla documentazione storica, il film produce una coscienza sociale e collettiva della relazione fra immagine e tempo. E sebbene questo archivio di immagini possa sembrare immenso, sappiamo che è anche un archivio limitato.

RS: Come sostieni nel tuo lavoro, il passaggio dalla celluloida alla tecnologia digitale sembra offrire allo spettatore nuove possibilità che hanno a che fare con il senso della realtà dello spettatore, dal momento che sono legate alla percezione del tempo. Però bisogna anche tenere in considerazione la dimensione spaziale, cui tu peraltro finisci per riferirti. Parliamo di questa relazione fra tempo e spazio nelle traccia materiale, e magari anche della loro disarticolazione nella tecnologia digitale ...

LM: Sì, il mio è un tentativo di riflettere su questi temi ... ma mi rendo conto che non ho sviluppato a sufficienza il ruolo dello spazio, tuttavia il modo in cui appare in maniera assolutamente evidente è nel movimento fra tempo e spazio, per mezzo di quello che Jakobson (1957) chiama *shifter*. L'idea di spostamento tra l'io e l'altro si fonda sullo spazio così come sul tempo. Così se diciamo «ora», quell'atto si può solamente riferire al momento in cui «ora» è stato pronunciato, e «ora» che ho detto solo un momento fa non è più «ora» di prima. Inoltre io so che posso solamente trovarmi «qui» mentre tu puoi solamente trovarti «là», e viceversa. È proprio questa intricata relazione dello *speech act*, l'atto discorsivo, con il tempo e lo spazio, che trovo affascinante e allo stesso tempo ambigua.

RS: Dunque il tempo è il *punctum* dello spazio, e viceversa ...

LM: Nella teoria deleuziana dell'immagine-tempo (Deleuze 1985), l'apertura dello spazio cinematografico è la condizione di partenza che permette al tempo di emergere, ed è proprio in questo passaggio che la questione dello spazio è assolutamente cruciale. È solamente con l'inquadratura lunga che la continuità

dello spazio permette al tempo di «avere tempo», per divenire conscio e dunque pensiero. Barthes associava l'inquadratura estesa alla fotografia immobile, che possiamo osservare per quanto tempo desideriamo, ma non la associava al cinema in generale, perché nel cinema non abbiamo questa possibilità di osservare per quanto tempo desideriamo. Invece l'inquadratura estesa incorpora l'opportunità dello sguardo esteso, ed è da questa opportunità che la presenza del tempo inizia ad emergere in superficie. Con la tecnologia digitale, l'abilità dello spettatore di interrompere il fluire del tempo cinematografico, permette che la sensibilità del passato e del tempo passato divengano più visibili, sebbene in maniera artificiale. Intendo dire che questa abilità di mettere in pausa, rallentare, ritornare indietro e ripetere, dà consapevolezza della natura variabile del tempo – indipendentemente dalla dimensione spaziale da cui l'inquadratura lunga dipende.

RS: Sostieni che sia giunto il momento di tornare indietro al segno indessicale, il che sta anche a voler dire che è arrivata l'ora di tornare alla realtà, ma al contempo sottolinei che la realtà è elusiva. Ecco che la realtà dell'indice, del segno indessicale crea incertezza. Tutto ciò avviene a causa di due fattori: l'interpretazione e il tempo preservato nella traccia materiale. La tua analisi quindi si apre in due direzioni: l'evidenza che il confine fra vita e morte sia ben distinto e quella che chiami animazione meccanica dell'inanimato. In un certo qual modo, riconduci questi due fattori a Freud, per te fonte di continua ispirazione...

LM: Questo è un percorso fondamentale, proprio così. In un certo senso, questo è il passaggio piuttosto arbitrario che compio dallo spettatore pensoso, che io associo a tutte quelle questioni sul tempo di cui abbiamo appena discusso, allo spettatore possessivo, il quale è forse più feticisticamente attratto dal corpo umano. Tuttavia sento che questi due modi di essere spettatore siano intrinsecamente legati e, in ultima analisi, indistinguibili. Però dal punto di vista delle tue osservazioni di poco fa, devo dire che siamo di fronte ad una doppia inspiegabilità piuttosto sconcertante: da un lato c'è l'immagine preservata, fossilizzata, l'immagine della vita che continua dopo la morte, la presenza della fotografia così com'era, un'estensione della tesi di Barthes nell'ambito della durata estesa del cinema; e poi c'è il problema dell'animazione dell'immagine umana, che secondo me va messa in relazione all'automa, e all'inspiegabilità sconcertante della macchina, della figura meccanica. Dunque, ti ritrovi con il fatto sconcertante del confine poroso fra vita e morte, e con il fatto sconcertante del confine poroso fra robot meccanizzato e figura umana. Perciò mi sembra che a causa della natura indessicale dell'immagine di celluloidale, e a causa della natura meccanica della proiezione cinematografica, questi due fatti sconcertanti appaiano evidenti con la tecnologia del digitale, che non è né meccanica in quello stesso modo, né indessicale in quello stesso modo.

RS: Insomma, tutti quegli elementi che prima erano parte del processo di produzione formale delle forme culturali, ora diventano possibilità di gioco e di ricezione creativa cui il singolo individuo è chiamato a partecipare...

LM: Sì, sono d'accordo. Secondo me ci sono molti modi per cui questi nuovi spettatori «configurati» si relazionano alla figura umana sullo schermo, di cui uno è quel tipo di senso spettrale e *revenant* del passato che appare ogni qual volta si guarda un vecchio film. Poi c'è l'altro modo, che ho analizzato in termini di spettatore possessivo: la questione della star hollywoodiana, e di come essa avesse un'immobilità costruita analogicamente nel movimento, un'immobilità che va messa in relazione al tema dell'immobilità del film stesso. Il glamour della performance della star cinematografica si investiva della contraddizione fra energia e posa ed evocava l'incompatibilità fra immobilità e movimento del cinema stesso. Proprio la questione della performance della star mi ha riportato a Hollywood, anche se, come preciso nel libro, altri tipi di cinema «di star» hanno prodotto le stesse performance altamente stilizzate. La questione della posa mi ha riportato a Hollywood e al problema di riconsiderare il tema della figura della star maschile. Il maschio protagonista in *Visual Pleasure* incarnava l'energia della narritività e la spinta narrativa che è rivelata attraverso il congelamento dell'inquadratura, così da ottenere maggiore fermezza nella *performance* dell'attore di quanto fosse visibile alla velocità di 24 immagini al secondo.

RS: Hai mai pensato di analizzare i cartoni animati utilizzando queste stesse categorie? L'animazione dell'inanimato...

LM: L'animazione mi interessa di meno, dal momento che emerge unicamente da un processo meccanico e non indicale. Se non è il corpo umano ad essere animato, la contraddizione non emerge in maniera evidente. È proprio quella contraddizione dell'animazione del corpo umano che secondo me ha un certo tipo di *punctum*, e sebbene un film animato sia senza dubbio affascinante in un suo modo del tutto particolare, secondo me non possiede quella inspiegabilità sconcertante di cui parlavamo prima...

RS: In un certo senso sembri voler dire che il corpo sia in grado di parlare per sé stesso in un modo che gli altri oggetti non conoscono...

LM: Proprio così. In una animazione non c'è «quel qualcosa in più», quel livello di incontrollabilità dell'umano. Sto cercando di dire questo.

RS: Ritorniamo a Freud e a quegli elementi che non possono essere razionalizzati, o messi all'interno di cornici, né tanto meno incapsulati in un testo

chiuso – secondo te si può leggere la tecnologia digitale come un'utopia di totale visibilità, un tentativo di eliminare l'inconscio o il *punctum*, che rende questo stesso più visibile, e visibile come artificiale o iperreale?

LM: Sì, ma oggi la tecnologia si avvicina sempre più all'animazione perché le immagini possono essere manipolate per mezzo di una serie di possibilità amministrative, burocratiche e tecnologiche. L'immagine digitale può essere ricostruita e riaggiustata in qualsiasi momento così da apparire perfetta.

RS: Proprio come le immagini pubblicitarie, che vengono regolarmente digitalizzate e modificate a fini commerciali – modelli che diventano un po' come cartoni animati...

LM: Sì è vero, è un parallelo appropriato. Invece, al contrario, nei film del passato c'era sempre quell'idea che qualcosa fosse incontrollabile... Come diceva Bazin (1961), «oltre il controllo della mano umana», o usando le parole di Vertov e il suo *Man With a Movie Camera* (1929) «oltre la portata della mano meccanica».

RS: Stiamo forse perdendo qualcosa per sempre?

LM: Questa è una delle mie interpretazioni, anche se odio fare discorsi apocalittici sulla fine delle ere. Uno dei motivi per cui mi sono messa a lavorare su questi temi era la voglia di fermarmi a pensare al presente, e a alle nuove tecnologie, come un modo di mantenere il passato vivo, invece che di ucciderlo. Perciò volevo pensare alla tecnologia digitale in un senso positivo anziché negativo, e questo è probabilmente il motivo per cui mi sono soffermata sul presente nella sua relazione dialettica con il passato, piuttosto che analizzarlo nella sua dimensione estetica con il presente stesso o il futuro...

RS: Forse assisteremo ad una nuova serie di film in bianco e nero prodotti da Hollywood. George Clooney ne ha appena realizzato uno ...

LM: ... *Good Night, and Good Luck* (2006)?

RS: Esattamente. Non pensi che si potrebbe tornare, occasionalmente, al film non digitalizzato come ad una forma d'arte? O magari, che si possa tornare ad uno stile non digitalizzato – come accade in quei film che fanno uso di camere a mano come un modo di «diventare reali»?

LM: Non bisogna però dimenticare che anche se la ripresa è su celluloido, la post-produzione e l'*editing* sono realizzati in digitale. Con il digitale si può

sistemare molto facilmente qualsiasi tremolio di camera o eventuali problemi di ripresa. Christian Metz (1977) diceva che ciò che l'amante del cinema feticizza è proprio l'apparato del cinema stesso. Metz compie un'elegante fusione, trasformando lo spettatore feticista nello spettatore teorizzatore dell'ordine simbolico (che in un certo senso corrisponde allo spettatore pensoso) e ci ricorda che l'uno non può esistere senza l'altro.

RS: Prima di concludere l'intervista, volevo chiederti di spendere qualche parola sul capitolo su Rossellini e *Viaggio in Italia*. Ti soffermi molto sul modo in cui Rossellini usa la telecamera in questa pellicola, sulle forme caotiche delle riprese, con riprese tremolanti, sempre in movimento, con continui spostamenti da una strada all'altra, nel tentativo di rendere il contenuto del caos. Questo fatto contrasta con l'immobilità della morte...

LM: ...e fa sì che la morte emerga fortemente dal film. Rossellini ha saputo rendere in maniera assolutamente brillante il contrasto della vita delle strade, del caos della vita che continua, con la morte, ferma, immobile...

RS: Il film di Rossellini fu girato nel '53, un periodo in cui la struttura della narrativa era abbastanza lineare così che nella tua analisi hai potuto evidenziare la centralità della dialettica fra forma e contenuto e l'emergere dell'immobilità dal movimento. Proviamo a considerare l'importanza del contesto storico del film di Rossellini – e di conseguenza del modo in cui lo hai analizzato...

LM: Dunque, il periodo storico è molto importante nel cinema di Rossellini. Agli inizi si colloca nel contesto della resistenza e dell'occupazione tedesca dell'Italia e dell'immediato dopoguerra. Quel momento storico però è fuggevole e Rossellini ben presto sposta il suo punto di osservazione ad un nuovo momento in cui le memorie del popolo non sono più legate a quell'esperienza storica. Quando girò *Germania Anno Zero*, nelle rovine di Berlino con il motivo del suicidio del bambino, il suo interesse si era già spostato al tema più generale del trauma. L'interesse per la guerra si era riconcettualizzato su altre basi teoriche: invece che rappresentare la storia traumatica del popolo, voleva analizzare il trauma e le sue conseguenze. Si tratta dunque di una questione teoretica. Il fatto interessante è che, parlando da un punto di vista storico, con *Viaggio in Italia* Rossellini si occupa della morte ad un livello più astratto. Mentre il dopoguerra di Napoli continua ad essere rappresentato come un periodo estremamente traumatico, e questa è l'immagine dell'Italia che proviene da *Paisà*, meno di dieci anni dopo restano solo tracce residue di quel periodo storico. Per esempio, c'è l'incontro di George Sanders con la giovane prostituta, che sembra rappresentare un legame diretto con il periodo dell'occupazione. Di seguito, la protettrice Natalia porta

Katherine (Ingrid Bergman) alla chiesa delle fontanelle, riportandoci così ad una memoria più generale della guerra. La memoria della guerra viene inscritta in maniera solamente incidentale nel ruolo di due donne, le quali sono marginali nella storia stessa. In realtà Rossellini è interessato alla presenza della morte nel paesaggio napoletano e per questo ci porta a Pompei e agli scavi dei corpi rimasti sotto le ceneri dell'eruzione del Vesuvio nel 79 d.C. Sembra che l'intero film sia diretto verso questo momento cruciale. La presenza di quei corpi rimasti conservati, in un'analogia con la fotografia, come suggerito da Raymond Bellour (1990), corpi che sono stati colti nel momento della loro morte, emerge da una storia deviante e non convenzionale che è stata costretta ad un punto di pausa e di interruzione. La storia inizia con la dinamica del viaggio in auto attraverso la Campania ma quel viaggio si deve fermare. È in quella pausa che Rossellini esplora i vari fenomeni della cultura napoletana, come un luogo d'osservazione privilegiato sul passato e sulla morte, attraverso cui può esplorare il suo interesse per la presenza della morte e della religione, del materiale e dell'irrazionale allo stesso tempo. Benché Rossellini fosse un prodotto dell'Illuminismo, come testimoniato dai suoi programmi televisivi su Socrate, Pascal e Voltaire, lui era anche attratto dall'irrazionale della mente umana e dalla relazione fra vita e morte, dall'incomprensibilità della morte e dal suo rapportarsi con la psiche umana, e infine dall'impossibilità umana di venire a termini con la morte. Allo stesso tempo credo rendesse un atto di riconoscenza alla cultura napoletana e delle genti della penisola amalfitana, in quel suo sentirsi libero di trattare dei problemi della vita e della morte in un modo meno represso di quanto potesse fare nel contesto del Nord Italia o seguendo le logiche dell'Illuminismo. C'è una certa facilità di relazionarsi con la morte nella scena in cui Natalia porta Katherine alla chiesa delle fontanelle, dove il popolo conserva e si prende cura di scheletri umani. A mio avviso sta compiendo un gesto di riconoscenza nei confronti di una cultura che riesce ad essere generosa con i morti in un modo che forse la cultura illuminista troverebbe difficile da accettare...

RS: E infatti è una cultura reazionaria...

LM: Rossellini era un uomo dalle molte contraddizioni.

RS: Per descrivere la cultura visuale contemporanea nel libro usi la nozione di «curiosità tecnologica». Siamo tutti diventati, in un modo o nell'altro, curiosi di tecnologia. Questa curiosità ci porta a sviluppare nuove capacità che mettono in discussione le narrazioni lineari. Con la tecnologia possiamo giocare a modificare la linearità della trama – tornare indietro, andare avanti, rallentare, possiamo vedere la trama da prospettive e temporalità diverse, e possiamo facilmente immaginare di mischiare pezzi differenti, l'inizio di un film con la fine di un altro. Nel

tuo libro ti chiedi quali effetti queste possibilità possano avere sul tempo e sulla narrativa, ma non ti occupi del genere sessuale... Ti posso chiedere di inserire in questo processo la questione del genere?

LM: Il libro rappresenta un cambiamento di prospettiva nel mio pensiero, lo spostarsi dal tema del genere come priorità al tema del tempo come priorità. Il discorso sul genere rientra nel tema della riorganizzazione del piacere visuale attorno alla figura della star maschile, che emerge come un oggetto di piacere visuale, ma anche di stasi e di possesso, quindi in maniera molto diversa da come il problema del genere viene posto in *Visual Pleasure*. Implicitamente, dal momento che la spettatrice donna è ora in grado di manipolare e controllare l'immagine, può anche invertire la relazione di potere che era essenziale nelle pellicole di celluloidi, rispetto alle quali la spettatrici donne erano tutt'uno con lo sguardo maschile, e il protagonista maschio controllava il dinamismo e la direzione dell'immagine. Ora, forse, quel rapporto può finalmente essere ribaltato.

(Traduzione di Daniele Tricarico)

Bibliografia

- Althusser, L. (1969) *Freud and Lacan*, in «New Left Review», 55, pp. 48-65.
- Barthes, R. (1980) *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, trad. it. Torino, Einaudi, 2003.
- Bazin, A. (1961-1969) *Che cosa è il cinema?*, trad. it. Milano, Garzanti, 2007.
- Bellour, R. (1990) *Fra le immagini: fotografia, cinema, video*, trad. it. Milano, Mondadori, 2007.
- Berger, J. (1972) *Questione di sguardi*, trad. it. Milano, Il Saggiatore, 2009.
- Bordo, S. (1993) *Il peso del corpo*, trad. it. Milano, Feltrinelli, 1997.
- Chaudhuri, S. (2006) *Feminist Film Theorists: Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed*, London, Routledge.
- Connell, R. (2002) *Questioni di genere*, trad. it. Bologna, Il Mulino, 2006.
- Creed, B. (1993) *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, London, Routledge.
- Danino, N. e Moy-Thomas, L. (1982) *Interview with Laura Mulvey*, in «Undercut 6», 3, pp. 11-16.
- Deleuze, G. (1985) *L'immagine-tempo. Cinema 2*, trad. it. Milano, Ubulibri, 1997.
- Foucault, M. (1976) *La volontà di sapere*, trad. it. Milano, Feltrinelli, 2008.
- Gamman, L. e Makinen, M. (1994) *Female Fetishism: A New Look*, London, Lawrence and Wishart.
- Greer, G. (1979) *Le tele di Penelope. Le donne e la pittura attraverso i secoli*, trad. it. Milano, Bompiani, 1980.
- Goffman, E. (1976) *Gender advertisements*, in «Studies in the Anthropology of Visual Communication», 3 (2), pp. 69-154.
- Hall, S. (1986) *Sul post-modernismo e la teoria dell'articolazione*, trad. it. in Id., *Politiche del quotidiano. Culture, identità e senso comune*, a cura di G. Leghissa, Milano, Il Saggiatore, 2006.

- Hall, S. e Evans, J. (a cura di) (1999) *Visual Culture: The Reader*, London, Sage.
- Jakobson, R. (1957) *Shifters, Verbal Categories, and the Russian Verb*, in Id., *Selected Writings*, vol. II, *Word and Language*, The Hague, Mouton, 1971.
- Jay, M. (1993) *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press.
- Kauffman, L.S. (1998) *Bad Girls and Sick Boys: Fantasies in Contemporary Culture*, Berkeley, University of California Press.
- Lacan, J. (1968) *The Mirror-Phase as Formative of the Function of the I*, in «New Left Review», 51, pp. 71-77.
- Metz, C. (1977) *Cinema e psicanalisi. Il significante immaginario*, trad. it. Venezia, Marsilio, 2006.
- Mirzoeff, N. (1999) *Introduzione alla cultura visuale*, trad. it. Roma, Meltemi, 2005.
- Mulvey, L. e Wollen, P. (1976) *Written Discussion*, in «After Image», 6, pp. 31-39.
- Mulvey, L. (1975) *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, in «Screen», 16 (3), pp. 6-18.
- Mulvey, L. (1989) *Visual and Other Pleasures*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- Mulvey, L. (1996) *Fetishism and Curiosity*, London, British Film Institute.
- Mulvey, L. (2005) *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*, London, Reaktion Books.
- Mulvey, L. (2009) *Visual and Other Pleasures*, II ed., Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- Parker, R. e Pollock, G. (1981) *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, London, Routledge.
- Rose, G. (2007) *Visual Methodologies*, II ed., London, Sage.
- Rowbotham, S. (1973) *Persona donna*, trad. it. Roma, Editori Riuniti, 1978.
- Williamson, J. E. (1978) *Decoding Advertisements: Ideology and the Meaning in Advertising*, London, Marion Boyars.
- Wollen, P. (1975) *The Two Avant-Gardes*, in «Studio International», 190 (984), pp. 171-175, ora in Id., *Readings and Writings*, London, Verso, 1982.

