



UNIVERSITÀ
DI PAVIA

DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI

CORSO DI LAUREA MAGISTRALE IN SCRITTURE E PROGETTI PER LE ARTI
VISIVE E PERFORMATIVE

LA VIOLENZA SESSUALE SULLE DONNE

Forme narrative e rappresentative tra *Film Studies* e *Cinema*

Espanso

RELATORE

Prof. Lorenzo Donghi

CORRELATRICE

Prof.ssa Elisabetta Modena

Laurea Magistrale di

Giulia Conti

Matricola n.

502304

Anno accademico 2023/2024

Indice

Introduzione.....	2
1) La violenza contro le donne nel cinema	5
1.1 L'immagine della donna.....	5
1.2 Identificazione stereotipi e tropi ricorrenti	11
1.3 Discussione delle problematiche e delle critiche associate alle rappresentazioni dello stupro	26
1.4 Analisi: <i>The accused</i>	35
2) Expanded Cinema e nuove possibilità di rappresentazione	49
2.1 Il Passaggio dallo spazio tradizionale della sala cinematografica all' <i>Expanded Cinema</i>	50
2.2 <i>Expanded Cinema</i> femminista	77
2.3 Analisi: <i>Equal time in equal space</i>	87
3) Lo sguardo dello spettatore: confronto tra due opere di Expanded Cinema	94
3.1 Le mostre multimediali immersive. Analisi di <i>Artemisia Gentileschi. Coraggio e passione</i>	95
3.2 Expanded Cinema nel web: <i>Ceci n'est past un viol</i>	109
Conclusione	119
Bibliografia	125
Sitografia	141
Filmografia	145
Appendice opere	149

Introduzione

La presente tesi si propone di esplorare le modalità di rappresentazione della violenza sessuale sulle donne attraverso diversi media, concentrandosi in particolare sul cinema tradizionale, il cinema espanso e le esperienze immersive museali e web. L'obiettivo principale è comprendere come queste diverse forme di narrazione influenzino la percezione del pubblico e contribuiscano alla sensibilizzazione sulla tematica della violenza sessuale. La ricerca parte dall'interrogativo: in che modo la vittima di violenza sessuale viene rappresentata sullo schermo?

Prima di introdurre le metodologie di analisi utilizzate nell'elaborato, è necessaria una premessa terminologica. Nella tesi vengono usati sia i termini *Vittima* sia *Survivor*¹. La scelta dei termini è intenzionale e mira a utilizzare la terminologia appropriata in base al contesto: «vittima» si riferisce a chi ha subito una violenza di recente o nel contesto giudiziario e penale, mentre «Survivor» si riferisce a chi ha intrapreso il percorso di guarigione e recupero.

Entrambi i termini hanno significati e implicazioni molto diverse. «Vittima» rappresenta il primo passo, uno status che è sia giuridico sia personale, e non implica debolezza o colpevolezza rispetto a quanto subito. Al contrario, Survivor è associato al periodo successivo, con un senso di empowerment, indicando una persona che ha iniziato il processo di recupero. Questa distinzione è fondamentale per comprendere le diverse fasi e le sfumature dell'esperienza di chi ha subito violenza sessuale, e per affrontare adeguatamente gli effetti a breve e lungo termine dello stupro.

Nel primo capitolo, intitolato *La Violenza contro le donne nel cinema*, viene analizzata l'immagine della donna nel cinema mainstream. Attraverso gli studi della *Feminist Film Theory* e di Laura Mulvey, si esaminano gli stereotipi e i tropi ricorrenti che confermano la cultura dello stupro, discutendo le problematiche e le critiche associate a tali rappresentazioni. Autrici come Sara Projanski, Tania Horeck, Amanda Spallacci mostrano le caratteristiche ricorrenti tipiche delle scene di stupro, evidenziando come il cinema tradizionale spesso riproduca e rinforzi dinamiche di potere patriarcali, relegando le donne a ruoli passivi e oggettificati. Il capitolo si conclude con un'analisi approfondita del film *The accused* (Jonathan Kaplan, 1988),

¹ AA.VV., *Victim or Survivor: Terminology Through Investigation to Prosecution*, Saki sexual assault kit initiative, <https://www.sakitta.org/toolkit/index.cfm?fuseaction=tool&tool=80>

che evidenzia l'impatto delle rappresentazioni grafiche di stupro sia a livello narrativo che sociale, ponendo l'accento su come queste possano influenzare la percezione del pubblico riguardo alla violenza sessuale e alla vittimizzazione secondaria.

Il secondo capitolo, *Cinema espanso e nuove possibilità di rappresentazione*, si focalizza sul passaggio dal cinema tradizionale all' *Expanded Cinema*, esplorando come quest'ultimo possa offrire nuove modalità di rappresentazione per sensibilizzare il pubblico sulla violenza sessuale. Il concetto di *Expanded Cinema* viene analizzato attraverso una panoramica storica e teorica, che parte dalle teorie di Walter Benjamin e prosegue con gli studi di Francesco Casetti e Miriam De Rosa. Le idee di Benjamin, sviluppate prima dell'avvento dell'*Expanded Cinema*, sono fondamentali per comprendere l'evoluzione e l'espansione delle forme artistiche nel contesto della modernità e della tecnologia. Successivamente, Casetti e De Rosa esplorano come le forme espanse del cinema sfruttino queste teorie per superare i limiti del cinema tradizionale, evidenziando nuove potenzialità espressive e interattive. Inoltre, dopo aver passato in rassegna i primi lavori di Expanded Cinema come *Movie-Drome* (1964-1965) di VanDerBeek o *Sensitive City* di Studio Azzurro, viene discusso l'*Expanded Cinema* femminista attraverso un'analisi di caso del lavoro di Nancy Angelo *Equal Time in Equal Space* del 1979. L'opera utilizza la video installazione per affrontare temi di incesto e violenza sessuale in un contesto terapeutico e partecipativo. Questa creazione rappresenta un esempio significativo di come l'arte possa essere utilizzata come strumento di guarigione e sensibilizzazione, creando uno spazio sicuro per la narrazione delle esperienze di violenza.

Il terzo capitolo, *Lo sguardo dello spettatore: confronto tra due opere di Expanded Cinema*, è interamente dedicato a due casi di studio contemporanei di *Expanded Cinema*: la mostra immersiva *Artemisia Gentileschi. Coraggio e Passione* (Costantino d'Orazio, 2023) e il progetto web *Ceci N'est Pas un Viol* (2015) di Emma Sulkowicz. L'analisi di questi casi studio permette di comprendere come il cinema espanso possa coinvolgere attivamente il pubblico, e come possa promuovere, o meno, una maggiore consapevolezza e comprensione delle esperienze di violenza sessuale. Della mostra dedicata ad Artemisia Gentileschi viene analizzata una sola sezione, ritenuta problematica, che mette in scena, attraverso video installazioni, lo stupro subito dall'artista. Il progetto di Emma Sulkowicz, invece, sfrutta la piattaforma web, contenente un testo scritto, un video e una sezione per i commenti, porta in maniera grafica la propria esperienza di *Survivor*. Creando un dialogo interattivo e provocatorio

sulla violenza sessuale, sfida le percezioni tradizionali e incoraggia una riflessione critica e attiva sul tema e sul silenzio che spesso lo circonda.

La metodologia adottata per questa ricerca include un'analisi qualitativa delle rappresentazioni della violenza sessuale nei film e nelle opere di cinema espanso selezionate, integrata da una revisione critica della letteratura esistente sulla rappresentazione della violenza sessuale nei media. Attraverso l'analisi di testi visivi e scritti, la tesi intende evidenziare le dinamiche di potere e le implicazioni sociali delle diverse modalità di rappresentazione della violenza sessuale. Inoltre, l'approccio interdisciplinare permette di collegare le teorie femministe, studi culturali e film studies per offrire una visione complessiva e approfondita del fenomeno.

Attraverso l'analisi dei casi studio e l'esame critico delle opere cinematografiche, si intende promuovere una riflessione su come il cinema e le arti visive possano diventare strumenti potenti per il cambiamento sociale, favorendo una maggiore consapevolezza e comprensione delle complesse dinamiche legate alla violenza sessuale.

1) La violenza contro le donne nel cinema

1.1 L'immagine della donna

Laurea Mulvey, critica cinematografica, è autrice del saggio *Piacere Visivo E Cinema Narrativo*², considerato l'intervento più importante della *Feminist Film Theory (FFT)*³, uno studio che indaga la rappresentazione che il cinema classico hollywoodiano ha riservato alle donne dalla sua nascita fino alla sua messa in discussione a partire dagli anni '70⁴. Mulvey utilizza la psicanalisi e le teorie freudiane per indagare il cinema in maniera critica analizzando le dicotomie di rappresentazione che vi sono tra il maschile e il femminile, dove l'uomo ricopre la parte attiva portando avanti la narrazione, e la donna quella passiva relegata a figura da guardare. Questa dicotomia si ritrova in ogni aspetto della rappresentazione cinematografica, dalla sceneggiatura, alla costruzione e all'interpretazione dei personaggi, fino alle scelte registiche e tecniche. Un esempio è dato da Raymond Bellour⁵ il quale, nella sua analisi di una breve sequenza di *The Big Sleep* (Howard Hawks, 1946), osserva le scelte effettuate dal regista. La scena, composta da 12 inquadrature, mostra i due personaggi in maniera molto diversa tra loro: Vivian viene inquadrata frontalmente, per mettere in risalto la sua fisicità e il suo corpo, e in primo piano, ad evidenziarne l'aspetto emotivo; al personaggio maschile, Marlow, viene dato più spazio per il dialogo e per le sue azioni. Vivian ha quindi un ruolo passivo, è lì per essere guardata, ma la narrazione viene portata avanti da Marlow, a cui viene dato un ruolo attivo. È in questo modo che il cinema riproduce l'ideologia dominante di una società dove uomini e donne rispondono e rientrano in due strutture definite e codificate. Secondo Mulvey, il cinema classico hollywoodiano ha relegato la donna a non essere mai soggetto, ma *oggetto* dello sguardo e del desiderio maschile, dove al centro della scena viene messo in mostra il suo corpo. Come afferma il regista Budd Boetticher: «l'eroina in sé non ha la minima importanza, conta per ciò che essa rappresenta, cioè un movente per l'azione. L'eroe è spinto ad agire dai sentimenti che prova per lei⁶». Vi è una differenza fondamentale tra *eroe*

² Cfr. Laura Mulvey. *Visual pleasure and narrative cinema*, London Afterall Books. 1975. 1975.

³Cfr. Cynthia Freeland, (1986, October 3). *Feminist Film Theory*.

<https://www.uh.edu/~cfreelan/courses/femfilm.html>

⁴ *Ivi.*

⁵ Cfr. Raymond Bellour, *L'analyse du film*, Kaplan, Torino, 2005 (or: *L'analyse du film*, Calman- Levy, Paris, 1995).

⁶ Citato in Laura Mulvey. *Visual pleasure and narrative cinema*. p.34

e *eroina*, e tra i rispettivi viaggi⁷: all'eroe spetta un viaggio grandioso, un'avventura attraverso cui affronterà i suoi problemi per tornare poi nell'ordinario; all'eroina invece niente di tutto questo, non avrà problemi esterni da affrontare ma solo se stessa e la sua natura femminile. Ma dovrà dimostrare di essere coraggiosa e giusta, ancora più dell'eroe. Non potrà essere egoista o curiosa come invece può l'eroe, ogni suo difetto verrà punito.

*Una divisione eterosessuale del lavoro, attivo/passivo, ha analogamente controllato la struttura narrativa. Conformemente ai principi della ideologia dominante e alle strutture psichiche che la sorreggono, la figura maschile non può portare il fardello dell'oggettivazione sessuale. L'uomo è riluttante a fissare lo sguardo sul suo simile esibizionista. Quindi la scissione tra spettacolo e narrazione convalida il ruolo maschile di personaggio attivo che fa progredire la vicenda, fa accadere le cose. L'uomo controlla la fantasia filmica ed emerge come rappresentante del potere anche in un senso ulteriore: come supporto dello sguardo dello spettatore, trasferendolo dietro lo schermo a neutralizzate le tendenze extra- narrative rappresentate dalla donna come spettacolo.*⁸

L'eroe ha il controllo attivo della narrazione, la donna è lo spettacolo che la interrompe, lasciando al personaggio maschile il potere di farla ripartire. Avendo la capacità di controllare gli eventi, la star maschile è rappresentata come perfetta, l'io ideale e potente dello specchio. Ha uno spazio tridimensionale, mentre la donna, attraverso la sua rappresentazione frammentata delle parti del suo corpo, appare come un'icona bidimensionale.

Secondo Mulvey, il film «riflette, rivela, o mette anche in scena fedelmente l'interpretazione socialmente stabilita della differenza sessuale, che controlla le immagini, l'erotismo dello sguardo e lo spettacolo»⁹. Il modo in cui è conformata la società determina la produzione delle immagini.

Prendendo come riferimento la psicanalisi, l'autrice analizza i piaceri che può produrre il cinema, analizzandone due in particolare: il primo è la *scopofilia*, il piacere che deriva dal guardare. Il secondo è *l'immedesimazione*, il piacere che deriva dall'immagine vista e si sviluppa attraverso il narcisismo e la costituzione dell'io. Questo perché lo schermo cinematografico rappresenta una sorta di specchio della nostra società, che ripropone meccanismi e modalità che fanno parte del nostro vivere quotidiano, influenzandole e plasmandole. Mulvey, riportando la teoria psicanalitica che vede nella fase dello specchio cruciale per la costituzione dell'io del

⁷Cfr. Ilaria Franciotti, *A brave journey. Il viaggio dell'eroina nella narrazione cinematografica*, L'edizioni editore, Milano, 2021, p.6

⁸ Laura Mulvey. *Visual pleasure and narrative cinema*, 16, 6-18.

⁹ *Ivi*.

bambino, che guardandosi si riconosce, mostra come il cinema funzioni allo stesso modo. E se nella nostra società vi sono disparità sessuali tra uomo e donna, queste verranno riproposte su schermo che però non si riflette solo sul cinema ma anche nel nostro modo di guardare: il piacere dello sguardo è stato scisso in attivo/maschile e passivo/femminile. L'uomo guarda e proietta la sua fantasia sulla figura femminile, la donna viene guardata e mostrata come spettacolo erotico, sia per i personaggi all'interno del film che gli spettatori al suo esterno; allo stesso tempo è fondamentale per la narrazione ma la ostacola per via della sua connotazione erotica.

La donna mostrata come oggetto sessuale è il leitmotiv dello spettacolo erotico: dalle pin ups allo striptease, da Ziegfield a Busby Berkeley, ella sostiene lo sguardo, recita e significa il desiderio maschile. Il cinema tradizionale combinava armoniosamente spettacolo e narrazione. La presenza della donna è un elemento indispensabile dello spettacolo nel normale film narrativo, eppure la sua presenza visiva tende ad ostacolare lo sviluppo della vicenda, a congelare il fluire dell'azione in momenti di contemplazione erotica.¹⁰

Usata come strumento politico da Mulvey, la teoria psicanalitica mostra come le rappresentazioni cinematografiche siano strutturate inconsciamente dalla società patriarcale che si riflette nell'inconscio degli spettatori. Solo mettendo in discussione la struttura del cinema si è in grado di produrre nuovi modi di rappresentazione.

Inoltre, la teoria psicanalitica vede la donna come mancante rispetto all'uomo e in quanto tale simbolizza costantemente la minaccia di castrazione, creando angoscia nell'uomo. E proprio questa angoscia insita nel corpo femminile porta ad interrompere la narrazione all'entrata in scena della donna, afferma Mulvey. Per questo osserva e analizza le strategie adottate dal cinema classico hollywoodiano per risolvere e contenere questa angoscia, assegnando alle donne ruoli che le relegano a un piano più basso e passivo delle narrazioni, negoziando ogni tipo di feticismo e affermando e ricordando continuamente la loro colpa, condannandole.

Ma in termini psicoanalitici la figura femminile pone un problema più profondo: allude anche a qualcosa cui lo sguardo gira continuamente attorno pur rinnegandolo: la sua mancanza di un pene, che implica una minaccia di castrazione e quindi un non piacere. In definitiva, il significato della donna è la differenza sessuale, l'assenza visivamente constatabile del pene, l'evidenza materiale su cui si fonda il complesso di castrazione essenziale per l'organizzazione dell'accesso all'ordine simbolico e alla Legge del Padre. Così la donna come icona, mostrata per lo sguardo

¹⁰ Ivi. p13

e il godimento degli uomini, cui è dato il controllo attivo dello sguardo, minaccia sempre di evocare l'angoscia che originariamente significava¹¹.

Nascondendo però a livello intratestuale i suoi aspetti ideologici, attraverso la narrazione e un montaggio invisibile, questo è responsabile di instillare inconsciamente nel pubblico questa visione passiva della donna. È una dinamica che si riflette sia all'interno dei film, a livello narrativo, sia al loro esterno, a livello produttivo. Questo perché quando il cinema si è andato ad affermare a livello industriale, sono stati gli uomini a prenderne il controllo e a decidere quali messaggi veicolare attraverso il loro *male gaze*¹². La donna sarebbe, quindi, presa all'interno di una rete di sguardi: quello del personaggio maschile all'interno del film, quello del regista, e quello dello spettatore in sala.

Questo modello di rappresentazione è stato analizzato anche e soprattutto a partire dagli anni '70 dalle studiose della *Feminist Film Theory*, che hanno trattato non solo l'immagine delle donne mostrate nei film, ma hanno anche esplorato le modalità per una nuova rappresentazione in opposizione a quello dominante ed è nato. Come afferma Mulvey:

Il cinema alternativo apre uno spazio per la nascita di un cinema che sia radicale in senso sia politico che estetico e che sfidi i sistemi presupposti basilari del cinema tradizionale [...] per far risaltare in quali modi le sue caratteristiche formali riflettano le ossessioni psichiche della società che ha prodotto¹³

Per rendere possibili nuove modalità di rappresentazione vanno prima affrontate e rese visibili le problematiche dei meccanismi del cinema classico, a partire dal piacere prodotto nello spettatore. Come afferma Mulvey «l'asimmetria del potere di genere è un controllo forza nel cinema e costruito secondo il piacere del pubblico maschile, nel quale sono radicate ideologie patriarcali»¹⁴.

Ad esempio, Mulvey mostra come i meccanismi della scopofilia feticista e del voyeurismo sono evidenti nel cinema di Hitchcock. L'eroe maschile vede ciò che vede il pubblico e, nei film che Mulvey esamina, incarna le contraddizioni e le tensioni sperimentate dallo spettatore. Lo sguardo è al centro della narrazione, e dello specchio, e oscilla tra il voyeurismo e la fascinazione feticista. I film di Hitchcock rivelano l'aspetto perverso del processo di identificazione con l'eroe maschile, generalmente associato alla correttezza ideologica e alla moralità.

¹¹ *Ivi.* p.15

¹² *Ivi.*

¹³ *Ibidem.*

¹⁴ *Ibidem.*

L'identificazione dello spettatore non avviene mai con il personaggio femminile, ma solo maschile. Il femminile è utile solo a portare un piacere erotico dato dalla sua contemplazione e dal voyeurismo feticista. Gli eroi di Hitchcock sono buoni, non sbagliano, rappresentano l'ordine simbolico e la legge, come il poliziotto in *La Donna Che Visse Due Volte* (*Vertigo*, Alfred Hitchcock, 1958) e l'uomo dominante che possiede potere e denaro in *Marnie* (Alfred Hitchcock, 1964). Finiscono in situazioni problematiche a causa dei loro impulsi erotici scaturiti dalla visione della donna, oggetto dello sguardo voyeuristico. L'uomo è giustificato in quanto la colpa è addossata alla donna.

In questo modo il cinema gioca quindi con i meccanismi dell'istinto scopofilo e la libidine dell'io servendosi del corpo delle donne. Ed è il cinema a decidere come mostrare e guardare le donne. Il cinema tradizionale, con i suoi codici, ha la capacità di creare uno sguardo attraverso l'uso del tempo e dello spazio cinematografico. Secondo Mulvey, vanno aboliti questi codici per abolire anche lo sguardo voyeuristico scopofilo e il piacere che deriva da esso. Come già mostrato, sono tre gli sguardi nel cinema: la macchina da presa, il pubblico e i personaggi all'interno della narrazione cinematografica. Le convenzioni del film subordinano i primi due sguardi al terzo per creare una realtà illusoria. Nel documentario *Rape Culture* (Margaret Lazarus, 1975¹⁵), Margaret Lazarus mostra come i media di massa abbiano contribuito a creare una immagine sessualizzata della donna. Dal cinema, alla televisione, i giornali, le riviste, perfino la pubblicità riducono la donna a porzioni del suo corpo: bocca, glutei, seno. Perfino le pubblicità di prodotti femminili come l'intimo o i cosmetici femminili erano destinate soprattutto agli uomini utilizzando, secondo Lazarus, una retorica seduttiva che ha come interlocutore finale non la donna che indossa o utilizza il prodotto, ma l'uomo, il marito, che consuma il corpo femminile insieme al prodotto venduto.

Tutto ciò è accettato, giustificato e normalizzato dalla società dell'epoca in quanto il target principale era dato dagli uomini, gli unici detentori di potere politico ed economico. Nella realizzazione di un film si considerava il solo pubblico maschile al quale erano dirette le varie narrazioni per soddisfare i suoi interessi. Questo accadeva quando l'industria cinematografica era dominata da registi, produttori e scrittori uomini. Le donne non avevano alcun controllo, avevano la sola funzione di essere guardate. Secondo Metz¹⁶ il film interpella lo spettatore inscrivendolo nella visione e secondo, Mulvey, l'esperienza cinematografica è sessualmente

¹⁵ *Rape Culture* (Margaret Lazarus, 1975) <https://www.youtube.com/watch?v=IXuX8Snj1xM>

¹⁶ Cfr. Christian Metz, *Cinema e psicanalisi. Il significante immaginario* Mondadori, Milano 2006 (or: *Le signifiant imaginaire: psychanalyse et cinéma*, Union générale d'éditions, Parigi, 1977).

definita e discriminante. La teoria dello sguardo maschile (*male gaze*¹⁷) analizza il modo in cui le donne vengono viste nei media agli occhi degli uomini, come rappresentazione di oggetti passivi del loro desiderio. È lo sguardo maschile che domina l'industria e che incoraggia a guardare le donne in un certo modo. Nonostante i tempi siano cambiati e le donne ora abbiano maggiore rilevanza all'interno della grande produzione cinematografica, siamo ancora schiavi dello sguardo maschile¹⁸. Per cui non sempre sono le donne a decidere delle proprie rappresentazioni. Tali rappresentazioni sono importanti in quanto nonostante i film siano opera di finzione, sono visti e fruiti come credibili e lo spettatore è convinto che ciò che vede sia parte della norma. Leet nel suo articolo *Objectification, Empowerment, and the Male Gaze in the Lanval Corpus*¹⁹, afferma che oggettivare una donna è una forma di potere che fa sentire l'uomo in pieno controllo. Secondo Mulvey, gli uomini esprimono il loro desiderio sui corpi femminili passivi:

*The female character stands in patriarchal culture as signifier for the male other, bound by symbolic order in which man live out his fantasies and obsessions by imposing them on the image of a woman who is bearer of meaning but not maker of meaning.*²⁰

I film offrono alla società la libertà di espressione dove gli uomini possono immaginare di avere tutto ciò che desiderano. Trasmettono l'influenza di cosa significhi essere uomo. «The interaction between man and woman on the screen draws the line of empowerment and objectification²¹».

L'interazione uomo-donna è sempre dipinta allo stesso modo, con lo stesso tipo di protagonista. I personaggi femminili principali sono magri e belli, quelli secondari hanno un ruolo più materno. La protagonista è sottomessa al ruolo maschile e questa sembra essere la sua qualità più importante. Gli uomini indossano abiti normale, eleganti. Le donne abiti succinti, che mostrano le forme. Queste rappresentazioni incoraggiano il pubblico a fare lo stesso. Gerbner, nella sua *Teoria Della Coltivazione*²² afferma che le persone credono nelle immagini che vedono più e più volte. I film, proponendo ripetutamente gli stessi modelli di genere, porterebbero il pubblico a pensare che «il sesso femminile tragga piacere da certi trattamenti e

¹⁷ Laura Mulvey. *Visual pleasure and narrative cinema*.

¹⁸ Scott Anthony Leet. *Objectification, empowerment, and the male gaze in the lanval corpus. Historical reflections / réflexions historiques*, 42(1), 75–87. 2016

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Laura Mulvey. *Visual pleasure and narrative cinema*. p. 7

²¹ *Ivi*.

²² George Gerbner, *Toward "cultural indicators": the analysis of mass mediated public message systems*. «AV Communication Review», 17(2), 137–148. 1969 <http://www.jstor.org/stable/30217499>

comportamenti e porterebbe e miti su come trattare le donne»²³. Alcuni di questi miti possono essere molto pericolosi, come i *Rape Myths*²⁴, affermazioni o frasi utilizzate per giustificare gli aggressori e incolpare la vittima ²⁵. Secondo Edwards²⁶, sono quattro i miti sullo stupro:

- 1) I mariti non possono violentare le mogli
- 2) Le donne godono dello stupro
- 3) Le donne chiedono di essere violentate
- 4) Le donne mentono riguardo allo stupro

Secondo Barthes²⁷, i miti modellano la nostra società, la nostra cultura e il nostro comportamento. Se funzionano per i film in televisione, come la sua teoria ha dimostrato, allo stesso modo possono funzionare nei film al cinema. Nei prossimi paragrafi verranno analizzati questi miti all'interno delle narrazioni cinematografiche e i modi in cui questi condizionano gli spettatori.

1.2 Stereotipi e tropi ricorrenti

La violenza sessuale pervade il nostro modo di vivere la quotidianità, occupando spazio all'interno dei giornali, della televisione e la si ritrova nei libri o al cinema dove, fin dai primissimi film di inizio '900 sono sempre state presenti tali rappresentazioni²⁸, tanto che un film americano su otto presenta una scena di stupro²⁹.

Questa sovraesposizione mediatica ha permesso a questi eventi di entrare nel quotidiano delle persone, attirando il loro interesse morboso.

²³ Cfr. Roland Barthes, *Mythologies: Roland Barthes*, Hill and Wang, New York, 1972.

²⁴ I *Rape Myths* sono stati ampiamente trattati in: Cfr. Burt, M. R. *Cultural myths and supports for rape*. «Journal of personality and social psychology», 38(2), 217. 1980 ; Katz, Jackson. 1995. *Reconstructing masculinity in the locker room: the mentors in violence prevention project*. «Harvard Educational Review» 65(2), 1995 ; Patricia Rozee, Mary Koss, *Rape: a century of resistance*. «Psychology of Women Quarterly», 25(4), 295–311, 2001. <https://doi.org/10.1111/1471-6402.00030>

²⁵ Cfr. Withers, M. (2019, August 06). *Rape Myth acceptance leading to victim-blaming*. Consultato in: <https://www.psychologytoday.com/us/blog/modern-days-slavery/201908/rape-myth-acceptance-leads-victim-blaming> ultimo accesso: 20 giugno 2024 ; Charles Navarro, Kathleen Ratajczak, *Rape Myth acceptance and general self-efficacy: gender, race, and ethnic differences of knowing a sexual assault victim among university students*, «Violence Against Women», 28(15-16), 3762-3784. 2022. <https://doi.org/10.1177/10778012211068056>

²⁶ Cfr. Edwards, K. M., Turchik, J. T., Dardis, T., Reynolds, N., & Gidycz, C. A. *Rape myths: History, individual and institutional-level presence, and implications for change*. «Sex Roles», 65, 761-773. 2011

²⁷ Cfr. Roland Barthes, *Mythologies: Roland Barthes*, Hill and Wang, New York, 1972

²⁸ Cfr. Sara Projansky, *Watching rape: film and television in postfeminist culture*. New York, «USA: New York University Press». 2001 <https://doi.org/10.18574/nyu/9780814768716.001.0001>

²⁹ Cfr. Jonne Bourke, *Stupro. Storia della violenza sessuale dal 1860 a oggi*. Laterza, Bari, 2008 (or: *Rape a history from 1860 to the present*, Virago, Londra, 2007).

*Quite probably not a year has gone by since the beginning of cinema when any number of films have not represented, implied, or alluded to rape, attempted rape, or other forms of sexual violence. I would argue, in fact, that rape is a key force throughout the history of U.S. cinema and that one cannot fully understand cinema itself without addressing rape and its representation.*³⁰

Rape Culture, documentario del 1975 della regista Margaret Lazarus, rappresenta una analisi fondamentale di come lo stupro, la violenza sessuale contro le donne vengono rappresentati, narrati e riprodotti nel cinema, nella televisione, nella musica e nei media di massa. Da questo documentario, e dal testo *Against Our Will: Men, Women, and Rape* di Susan Brownmiller³¹, è stato coniato il termine “Rape Culture”:

*It is a complex of beliefs that encourages male sexual aggression and supports violence against women. It occurs in a society where violence is seen as sexy and sexuality as violent. In a rape culture, women perceive a continuum of threatened violence that ranges from sexual remarks to sexual touching to rape itself. A rape culture condones physical and emotional terrorism against women as the norm. In a rape culture, both men and women assume that sexual violence is a fact of life, inevitable as death or taxes*³².

Secondo Lazarus, il cinema, la televisione, la musica, la pubblicità, i giornali e qualunque tipo di media hanno contribuito alla diffusione della *Cultura Dello Stupro*³³, creando un’immagine irrealistica delle donne e del loro corpo. Le rappresentazioni sullo stupro sono talmente pervasive che è difficile fornire un quadro completo. In tempi recenti, grazie all’avvento del #MeToo, vi sono state nuove attenzioni al tema ma, nonostante ci siano numerose ricerche in letteratura, poesia, prosa, sociologia, diritto, psicologia e prevenzione dello stupro, non vi è mai stata la stessa attenzione nei confronti del campo cinematografico e in generale della cultura visuale³⁴. Ad esempio, *Rape and Society*, di Searles e Berger³⁵, è un’importante antologia di studi femministi che si presenta come un’analisi completa sullo stupro in vari campi che spaziano dalla letteratura, al diritto, alla prevenzione dello stupro ma non considera il profondo impatto che le rappresentazioni mediatiche dello stupro hanno sulla cultura popolare e sui suoi

³⁰ Projansky, *Watching rape: film and television in postfeminist culture*.

³¹ Cfr. Susan Brownmiller, *Against our will: men, women and rape*, 1975. In R. K. Bergen, J. L. Edleson, & C. M. Renzetti, *Violence against women: classic papers* (pp. 5–8). Pearson Education New Zealand, 2005.

³² A.A.V.V. *Transforming a rape culture*. Minneapolis: «Milkweed Editions». 1993

³³ Cfr. *Rape Culture*, Margareh Lazarus <https://www.youtube.com/watch?v=IXuX8Snj1xM>

³⁴ Cfr. Sara Projansky, *Watching rape: film and television in postfeminist culture*.

³⁵ Cfr. Patricia Searles, Ronald Berger (eds.), *Rape and society: readings on the problem of sexual assault*. «Westview Press». 1995

consumatori. Allo stesso tempo, l'analisi della rappresentazione cinematografica dello stupro non si può concentrare solamente sul cinema, in quanto questo, come mostrato nel paragrafo precedente, si interseca con la società in cui viviamo, riflettendola e influenzandola ed è per questo necessario adottare un approccio multidisciplinare. Soprattutto dagli anni 60 e 70 si sono andati sviluppando nuove riflessioni circa lo stupro nel cinema. Ad esempio, Higgins e Silver³⁶ notano che le proliferazioni delle rappresentazioni sullo stupro sia indistinte tra cultura "alta" e "bassa"; Horeck³⁷ e Projanski³⁸ ritengono che queste siano il modo principale per determinare idee della popolazione sui film; Goodwin³⁹ si interroga se lo stupro al cinema rifletta lo stupro nella realtà. Cucklanz⁴⁰ e Cucklanz e Moorti⁴¹ analizzano la struttura profonda delle narrazioni sullo stupro degli anni '70, ad esempio prendono in esame i drammi polizieschi dove la maggior parte degli stupratori vengono mostrati come sconosciuti alle vittime, il trauma di queste ultime non veniva approfondito e lo stupro rappresentava un espediente per mettere in luce l'eroe che cercava e infine arrestava lo stupratore. Dagli anni '80, grazie a un maggiore interesse per l'analisi del tema, le rappresentazioni si fanno più diversificate e complesse, mostrando stupri causati anche da conoscenti, parenti, amici, coniugi e soprattutto diventa focale l'analisi del trauma delle *Survivor*⁴². Molte autrici hanno passato in rassegna il cinema hollywoodiano, come Mulvey⁴³, Projanski⁴⁴, Horeck⁴⁵, Higgins e Silver⁴⁶, per analizzare come questo abbia utilizzato il tema dello stupro nei suoi film, e lo stesso è stato fatto per altri modelli cinematografici, come il cinema d'essai⁴⁷. Nel caso hollywoodiano, nonostante l'*Hollywood Production Code* avesse vietato le rappresentazioni di stupro, queste non sono scomparse ma si sono solo attenuate durante gli anni '30 per poi tornare ad essere nuovamente più esplicite dagli anni Sessanta⁴⁸. È questa ubiquità delle rappresentazioni che

³⁶ Cfr. Lynn Higgins & Brenda Silver (a cura di), *Rape and representation*, «Columbia University Press», 1993

³⁷ Cfr. Tania Horeck, *Public rape: representing violation in fiction and film*, (1st ed.), Routledge, Londra, 2003.

³⁸ Cfr. Sara Projansky, *Watching rape: film and television in postfeminist culture*.

³⁹ Cfr. Goodwin Christopher, *Has Hollywood gone too far?*, «The SundayTimes», 10 March 2007.

⁴⁰ Cfr. Lisa Cucklanz, *Rape on trial: how the mass media construct legal reform and social change*. University of Pennsylvania Press. 1996 <http://www.jstor.org/stable/j.ctt15zc8z1>

⁴¹ Cfr. Lisa Cucklanz, Sujata Moorti. *Television's "new" feminism: prime-time representations of women and victimization*. *Critical Studies in Media Communication*, 23(4), 302–321, 2006.

<https://doi.org/10.1080/07393180600933121>

⁴² Cfr. Shalini Mittal, Tushar Singh (eds.), *Victim or Survivor: Perceived identity*, «Psyber News», Vol. 9, No.1, 48-52, 2019

⁴³ Cfr. Mulvey, *Visual pleasure and narrative cinema*.

⁴⁴ Cfr. Projansky. *Watching rape: film and television in postfeminist culture*.

⁴⁵ Cfr. Horeck, *Public rape: representing violation in fiction and film*.

⁴⁶ Cfr. Higgins, Silver. *Rape and representation*.

⁴⁷ Cfr. Dominique Russell (a cura di), *Rape in art cinema*. «Continuum Film Studies». Bloomsbury Publishing, 2010

⁴⁸ Projansky, *Watching rape: film and television in postfeminist culture*.

ha reso lo stupro «centrale per il cinema stesso»⁴⁹.

Projanski⁵⁰, nel suo lungo excursus sulla rappresentazione dello stupro nel cinema mainstream, opera una analisi multidisciplinare adottando approcci di studio che si intersecano con gli studi femministi e postfemministi, in particolare con una particolare branca dei movimenti femministi: il *femminismo intersezionale*⁵¹. Essendo un fenomeno di tale portata, il suo studio non si può soffermare solo su una rappresentazione della donna (bianca), ma deve andare in fondo per analizzare anche le altre categorie marginalizzate (donne nere, lesbiche, transessuali, disabili, povere) e che si intersechi con altri studi, come quelli sulla razza⁵², classe e sessualità⁵³. Secondo Shohat⁵⁴, questo «assoggettamento del femminismo con multiculturalismo policentrico» offre una prospettiva maggiormente complessa in quanto prende in esame un conglomerato di analisi sociale, ideologiche, attivismo politico. Ed è esattamente ciò che compie Projanski in *Watching rape*⁵⁵ nella sua importante analisi delle rappresentazioni di stupro, prendendo in considerazione il genere, la razza, la classe e la nazionalità come fattori centrali della violenza riportata sullo schermo. Projansky⁵⁶ opera un'analisi multidisciplinare dove prende in considerazione genere, razza, classe e nazionalità come fattori centrali all'interno delle rappresentazioni di stupro, portando esempi per ciascun punto. Il suo studio verte sulle rappresentazioni da inizio alla fine del '900 del cinema classico hollywoodiano, mostrando come queste cambino nei decenni riflettendo i vari cambiamenti sociali. Fin dall'inizio, è chiara circa l'ubiquità e la pervasività delle rappresentazioni di violenza sessuale sulle donne affermando che lo stupro è centrale per il cinema stesso.

Genere

L'autrice nota come nella rappresentazione delle donne sullo schermo si venga a creare un paradosso: da un lato si ha una narrazione delle donne come vulnerabili, vulnerabilità data da

⁴⁹ *Ivi*.

⁵⁰ *Ivi*. p. 15

⁵¹ Kimberle Crenshaw, *Demarginalizing the intersection of race and sex: A black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics*, University of Chicago Legal Forum, Vol. 1989: Iss. 1, Article 8. 1989 <http://chicagounbound.uchicago.edu/uclf/vol1989/iss1/8>

⁵² Cfr. Bell hooks, *Reel to real: race, sex, and class at the movies*. Routledge, Londra, 1996

⁵³ Cfr. Projansky, *The elusive/ubiquitous representation of rape: a historical survey of rape in u.s. film (1903-1972)*, «Cinema Journal», Vol. XXXI: 1, University of Texas Press on behalf of the Society for Cinema & Media, pp. 63-90, 2001. www.jstor.org/stable/1225562

⁵⁴ Cfr. Ella Shohat, *Introduction. Talking visions: multicultural feminism in a transnational age*. Ed. Ella Shohat. Cambridge, MA: MIT Press. 1-63. 1998

⁵⁵ Cfr. Projansky, *Watching rape: film and television in postfeminist culture*.

⁵⁶ *Ivi*.

diversi fattori (alcool, droghe, ipnotismo, povertà, assenza di figure genitoriali e tutori affidabili o anche il semplice fatto di essere donne e per questo più deboli rispetto all'uomo) che porta inevitabilmente allo stupro; allo stesso tempo, nelle donne raffigurate invece come indipendenti viene mostrato come sia proprio la loro indipendenza (e quindi il loro uscire dagli schemi patriarcali che le vedono sottomesse) che le porta alla violenza sessuale, la quale le rende vulnerabili come le prime. In entrambi i casi, la conclusione coincide con il matrimonio eterosessuale e con il riportare queste donne all'interno della famiglia per ristabilire l'ordine. Ad esempio, *Jhonny Belinda* (Jean Negulesco, 1948), il primo film che rappresenta esplicitamente lo stupro secondo gli autori Halliwell⁵⁷ e Wilson⁵⁸. Belinda è una giovane ragazza sordomuta, disabilità che la rende vulnerabile agli occhi del suo stupratore. La violenza sessuale, nota Projansky, resta ai margini della storia ma allo stesso è centrale per il proseguire della narrazione in quanto dopo lo stupro Belinda resta incinta e verrà reputata incapace di crescere suo figlio: la soluzione sarà il matrimonio. *The ruse* (William H. Clifford; William S. Hart, 1915), un film del 1915, mostra al contrario come l'indipendenza della donna la porti ad essere vittima di stupro e come ci sia quindi una correlazione tra stupro e lavoro delle donne, tema ricorrente negli anni '10. Oltre all'indipendenza economica data dal lavoro, sono vulnerabili anche le donne non sposate con fantasie romantiche⁵⁹, traditrici⁶⁰ (*The talk of the town*, Allen Holubar 1918) e con una sessualità attiva (quest'ultimo punto soprattutto negli anni '30). Sempre legato all'indipendenza delle donne, va citato lo stupro (implicito) più famoso della storia del cinema: *Via col vento* (*Gone with the wind*, Victor Fleming, 1939). In relazione a questo film, Projansky nota come, quasi paradossalmente, è nelle commedie che si ritrovano spesso gli stupri, a testimonianza di quanto sia un elemento pervasivo all'interno del cinema e di come perfino un evento simile possa apparire quasi comico, come la scena in cui Rhett porta Scarlett su per le scale fino alla camera da letto, nonostante le sue proteste fisiche e verbali. Lo stupro è centrale anche in situazioni improbabili come questa, nonostante la censura. Inoltre,

⁵⁷ Cfr. Leslie Halliwell, *Halliwell's who's who in the movies* (ed. or.) *Halliwell's Filmgoer's Companion*. 9th ed. New York, «Scribner's». 1988

⁵⁸ Cfr. Wayne Wilson, *Rape as entertainment*, «Psychological Reports» 63: 607–10, 1988

⁵⁹ Ad esempio: *Maiden and men* (Allan Dwan, 1912), *Betty and the buccaneers* (Rolling S. Sturgeon, 1917), *The little american* (Cecile B DeMille, 1917), *The painted lie* (Robert B. Broadwell, 1917), *Beach of dreams* (William Parke, 1921), *The sheik* (*Lo sceicco*, George Melford, 1921), *The thief of bagdad* (*Il ladro di Bagdad*, Raoul Walsh, 1924), *My official wife* (Per ordine del granduca, Paul L. Stein 1926), and *Son of the sheik* (*Il figlio dello sceicco*, George Fitzmaurice, 1926).

⁶⁰ Altri esempi: *The almighty dollar* (Robert Thornby, , 1916), *Barbary sheep* (Maurice Tourneur, 1917), *The devil's assistant* (Harry A. Pollard, 1917), *Easy money* (Travers Vale, 1917), *A woman alone* (Harry Davenport, 1917), *A desert wooing* (Jerome Storm , 1918), *Her husband's honor* (Burton L. King , 1918), and *A modern salome* (Leonce Perret, 1920).

sono innumerevoli i film che associano l'indipendenza delle donne e la loro sessualità alla violenza sessuale.

Classe

Anche il contesto di classe è rappresentato come causa dello stupro. La specificità della motivazione di svantaggio economico dietro allo stupro permette di spogliare la donna della responsabilità della violenza, della quale viene invece spesso incolpata, subendo *vittimizzazione secondaria* o *victim blaming*, argomento trattato ampiamente da Ryan⁶¹ e Matoesian⁶². Allo stesso tempo, quando è invece la donna ad avere vantaggi economici dati dalla loro posizione sociale e/o lavorativa, questo diviene una motivazione, e una giustificazione per la rabbia e la violenza degli uomini⁶³. Vi è una ambivalenza di fondo che riguarda le divisioni per classi sociali: esprimo da un lato la paura, in quanto se una donna superasse la divisione di classe potrebbe affrontare lo stupro, e dall'altro il desiderio di movimento fra le classi sociali, dove donne di una classe elevata trovano l'amore in una inferiore. Una particolare rappresentazione è data dell'ambiente e delle professioni artistiche, indipendentemente dalla ricchezza o povertà, gli artisti sono considerati come una categoria marginalizzata dove quindi vi è una correlazione diretta con lo stupro.

Infidelity (Ashley Miller, 1917) descrive il mondo dell'arte come pericoloso per le donne in quanto dominato da artisti cattivi. In questo caso, l'uomo cattivo è un artista indiano che usa l'ipnosi per tentare di violentare la protagonista, Elaine, la quale viene salvata in tempo dal suo fidanzato, uomo bianco. Il film contrappone quindi un artista e stupratore indiano all'uomo bianco, buono e salvatore. Avendo usato l'ipnosi per il tentato stupro, Elaine è assolta dalla colpa della violenza, ma solo perché l'intento del film è critico nei confronti dell'immigrazione e della differenza razziale.

Nei decenni successivi, diminuisce la correlazione tra classi sociali e stupro, ma continua quella con ambienti artistici come danza, circo, discoteca o anche il mare. *Tragedia a Santa Monica* (*The pitfall*, André de Toth, 1948) dove non vi è uno stupro ma una sessualità coercitiva tra una modella e un detective privato, *Bassa marea* (*House by the river*, Fitz Lang, 1950), dove avviene l'uccisione della donna durante un tentato stupro. In molti film, lo stupro non è

⁶¹ Cfr. William Ryan (ed.), *Blaming the victim*, Pantheon Books, New York, 1971.

⁶² Cfr. Gregory Matoesian, *Reproducing rape: domination through talk in the courtroom*. University of Chicago Press, Chicago, 1993. Pp. vii, 256

⁶³ *We are not dressing* (Norman Taurog, 1934); *Straw dogs* (Rod Lurie, 1971)

rappresentato per sensibilizzare o per mostrare la condizione femminile, ma per elaborare la comprensione sociale, il rapporto delle donne con l'indipendenza e la vulnerabilità o per esprimere ansie nei confronti di particolari categorie sociali.

È uno strumento narrativo che spaventa, provoca ansia, ma ha anche la funzione di portare i personaggi a uno status quo di genere e classificato in cui le differenze di genere e di classe [...] sono oscurate. [...] Articolare una prospettiva apocalittica sui cambiamenti di queste categorie sociali che suggerisca che il peggio accadrà se uno (personaggio o spettatore) non resta nella categoria di genere o di classe designata⁶⁴.

Razza

I film sullo stupro che affrontano il tema della razza tendono a stabilizzare le categorie razziali, che non sono modificabili come la classe sociale o la vulnerabilità e indipendenza. Ciò accade sia nei film razzisti, dove uomini neri o nativi americani vengono visti o come violenti, ad esempio *Sentieri selvaggi* (*The searchers*, Jhon Ford 1956), o come salvatori, *Il ponte dell'arcobaleno* (*The rainbow trail*, Howard 1932), sia nei film antirazzisti, che dipingono gli afroamericani come intrinsecamente innocenti. Inoltre, come lo è il genere, anche l'identità razziale espone le donne nere allo stupro (*The goddess of lost lake*, Wallace Worsley 1918; *Wagon master*, Jhon Ford 1950). In film come questi, è l'eroe bianco a salvare la donna nera. Le narrazioni di uomini neri come stupratori sono state ampiamente dibattute da varie autrici nere attiviste (Angela Y. Davis⁶⁵; Hazel V. Carby⁶⁶; Patricia A. Turner⁶⁷) che hanno mostrato come spesso questi fossero rappresentati come violenti. A esempio importante il caso di *Nascita di una nazione* (*Birth of a nation*, Griffith, 1915), dove lo spettatore vede un uomo nero mentre tenta di violentare una donna. Qui lo stupro viene utilizzato per mostrare l'uomo bianco come salvatore e portatore di civiltà e giustificare la violenza dei bianchi nei confronti dei neri ⁶⁸. Allo stesso modo anche altri gruppi razzializzati hanno subito la stessa rappresentazione, come in *Cora* (Edwine Carewe, 1915) dove un personaggio di origini messicane tenta di compiere uno stupro ai danni di una donna bianca. Projanski nota come soprattutto nel genere western

⁶⁴ Projansky. *Watching rape: film and television in postfeminist culture*.

⁶⁵ Cfr. Angela Davis, *Women, race & class*, Vintage Books, Random House, New York, 1983.

⁶⁶ Cfr. Hazel Carby, *The threshold of woman's era: lynching, empire and sexuality in black feminist theory*". In: «Feminist Postcolonial Theory: A Reader», Edinburgh University Press, Edimburgo, 2003, pp. 222-238. <https://doi.org/10.1515/9781474470254-013>

⁶⁷ Cfr. Patricia Turner, *I heard it through the grapevine: rumor in african-american culture*, University of California Press, Berkley, 1993

⁶⁸ Cfr. Janet Staiger, *interpreting films: studies in the historical reception of american cinema*, Princeton University Press, Princeton, 1992

avvengano questo tipo di rappresentazioni di uomini neri violenti e stupratori. Ad esempio, *Sentieri selvaggi* (*The searchers* Jhon Ford 1956) lo stupro è un mezzo per mandare avanti la narrazione. e Peter Lehman⁶⁹, nella sua discussione sui molteplici modi in cui lo stupro funziona in *Sentieri Selvaggi*, afferma:

*Outright rape is rare in the western, but it could be argued that the possibility of sexual violation inheres in the abduction situation. It certainly hovers about the abduction of Lucy in The Searchers. "They'll raise her as one of their own, until she's of age to . . ." an experienced frontiersman predicts, his voice discreetly trailing off. When her body is found, her brokenhearted fiancé asks, "Did they . . . Was she . . . ?" "Don't ask!" comes the brusque answer.*⁷⁰

Film come *Sentieri selvaggi* e *Nascita di una nazione* ripropongono lo stereotipo dell'uomo nero come stupratore, mentre al contrario mostrano altre categorie di uomini razzializzati quali i nativi americani come dei salvatori che arrivano a sacrificare se stessi pur di salvare la donna, bianca, dalla minaccia di stupro. Se prima l'identità razzializzata era definita dalla violenza, ora viene sostituita dall'eroismo. *A continental girl* (Joseph Adelman, 1915), *Just squaw* (George E. Middleton, 1919), *Il ponte dell'arcobaleno* (1932) sono tutti film che descrivono i nativi come salvatori. Allo stesso tempo, compaiono molte rappresentazioni di uomini bianchi come stupratori di donne di razze diverse, come *La carovana dei mormoni* (*Wagon master*, Jhon Ford, 1950), *I conquistatori* (*Canyon passage*, Jaques Tourner, 1946), *I crudeli* (*The hellbenders*, Sergio Corbucci, 1967) e *L'ora della furia* (*Fire-creek*, Vincent McEvetey 1968). In questi lo stupro diventa il motore di rivolte indiane in risposta alla violenza.

Oltre ai film che mostrano un collegamento tra lo stupro e le questioni razziali, in maniera razzista e stereotipica, ve ne sono molti che invece danno rappresentazioni diverse con intenti antirazzisti. Projanski mostra l'esempio di *Within our gates* (Oscar Micheaux, 1919) dove viene rappresentata l'impiccagione di un uomo nero ingiustamente accusato di omicidio. In seguito, la figlia subisce un tentato stupro. Secondo l'autrice *allude anche alla lunga storia di stupri di donne afroamericane da parte di uomini bianchi*.

Altri film utilizzano lo stupro per criticare il razzismo, come *Eskimo* (Woodbridge Strong Van Dyke, 1934), che mostra l'uomo bianco come pericoloso e violento. Alcuni esplicitamente antirazzisti come *Il sole splende alto* (*The sun shines bright*, 1953), *Il buio oltre la siepe* (*To kill a mockingbird*, 1962) mostrano uomini neri innocenti accusati di stupro venire difesi da uomini

⁶⁹ Peter Lehman, *Texas 1868/America 1956: The searchers*. «Close Viewings: An Anthology of New Film Criticism», Peter Lehman, Tallahassee, Florida State University Press, 387–415, 1990.

⁷⁰ *Ivi*. p.136.137

bianchi e si concentrano su come lo stupro o le false accuse di stupro colpiscano gli uomini appartenenti alla comunità nera. La problematica di queste rappresentazioni sta nel mostrare le false accuse o le discriminazioni di un sistema legale razzista come qualcosa che appartiene solo al passato, e non al contemporaneo.

In questi film analizzati il discorso centrale non è quasi mai lo stupro in sé ma l'uso che il cinema ne fa ai fini narrativi per definire e categorizzare i suoi personaggi senza però soffermarsi sulla problematica reale e concreta dello stupro per la donna.

Un film che invece si concentra sui legami tra razzismo e sessismo è *La signora del blues* (*Lady sings the blues*, Sidney J. Furie 1972). Il film inizia con lo stupro di Billie Holiday da bambina che la trascina immediatamente in un mondo adulto segnando la fine della sua infanzia. Accusata dal Ku Klux Klan di possesso di droga dovrà affrontare il processo durante il quale, essendo sia donna che nera, subisce sia sessismo che razzismo.

Lo stupro in contesti razziali viene affrontato in modalità sempre diverse e spesso contraddittorie nei vari film presi in analisi, ma vi è un aspetto costante e coerente delle varie rappresentazioni: la staticità delle categorie razziali stabilite e stabilizzate dal cinema. Al contrario del genere o della classe, la razza viene rappresentata con un qualcosa di stabilito e immutabile.

Nazionalità

Secondo Projansky «i film sullo stupro che affrontano questioni di nazione, nazionalismo e nazionalità lottano per costruire la coesione nazionale⁷¹». Questo accade soprattutto quando avvengono cambiamenti o pressioni che riguardano la nazione stessa, come ad esempio per incoraggiare o reprimere l'immigrazione.

Daughter of Shanghai (*Figlia di Shanghai*, Robert Florey, 1938) porta un esempio di immigrazione cinese. Qui, la figlia di un commerciante di Chinatown ucciso dai banditi aiuta la polizia ad arrestare gli assassini fingendosi un uomo a bordo di una nave di contrabbando. Gli immigrati però scoprono che si tratta di una donna e tentano di violentarla. Il tentato stupro viene utilizzato per mostrare i pericoli dell'immigrazione per gli Stati Uniti.

Un genere in particolare affronta tali questioni: il “genere dello sceicco”, sviluppatosi negli anni '20, rappresenta la donna bianca attratta dallo sceicco arabo mostrando però la malvagità

⁷¹ Projansky. *Watching rape: film and television in postfeminist culture*.

di quest'ultimo. *Lo sceicco* (*The sheik*, George Melford, 1921), *Il ladro di Bagdad* (*The thief of Bagdad*, Ludwig Berger, Tim Whelan, Zoltán Korda, Michael Powell, William Cameron Menzies 1924) e *Il figlio dello sceicco* (*Son of the sheik*, George Fitzmaurice, 1926) sono tra i film colonialisti più famosi, dove gli sceicchi erano tutti interpretati da Rodolfo Valentino, un uomo bianco ma codificato come etnico in quanto italiano. Come in molti altri film che offrono rappresentazioni dello sceicco stereotipato, questo viene mostrato come violento soprattutto nei confronti delle donne⁷² verso le quali pianifica o tenta uno stupro, salvo poi scoprirsi innamorato e trasformato dai sentimenti.

Altri film mostrano il pericolo della giungla per i bianchi come il più famoso *Genghis Khan il conquistatore* (*Genghis Khan*, Henry Levin, 1965) dove viene mostrata la malvagità di un leader mongolo che stupra e marchia con il fuoco una principessa bianca. Queste rappresentazioni mostrano la vittima sempre come una donna bianca. Shohat e Stam notano l'incoerenza di queste rappresentazioni in quanto «elidono la storia della subordinazione delle donne del terzo mondo da parte degli uomini del primo mondo⁷³». Quando la vittima è una donna nera, lo stupro viene utilizzato come espediente narrativo per mostrare l'uomo bianco eroico che la salva, come ad esempio in *The yaqui* (Lloyd B. Carleton, 1916).

I film di guerra descrivono lo stupro in modalità simili, per mostrare la malvagità del nemico o alcuni, come i film sugli sceicchi, mostrano il potere di trasformazione delle donne. Ad esempio, *The war of wars; or, the franco-german invasion* (Will S. Davis, 1914), *Three of many* (Reginald Barker, 1916), *The little american* (Joseph Levering, Cecil B. DeMille, 1917), *A daughter of France* (Edmund Lawrence, 1918), e *Beware!* (William Nigh, 1919) tutti ambientati durante la prima Guerra mondiale, mostrano soldati che tentano o mettono in atto uno stupro per poi ripensarci e provare rimorso, ritrovandosi innamorati della donna e arrivando a mettere in discussione la guerra stessa o la loro posizione al suo interno. Mentre questi mettono il risalto il rapporto tra uomini e donne in tempo di guerra, altri analizzano il rapporto tra l'uomo e il proprio patriottismo. Ad esempio *Cina* (Jhon Farrow, 1943), ambientato durante la Seconda guerra mondiale.

Questi film «costruiscono un'identità specificamente americana e lo fanno collegando quell'identità nazionale a un candore distante dallo stupro»⁷⁴. Lo stupro è una minaccia non per le donne, ma per l'identità nazionale.

⁷² Cfr. Nadine Naber, *Ambiguous insiders: an investigation of arab American invisibility*, «Ethnic and Racial Studies», 23.1: 37–61, 2000.

invisibility.» «Ethnic and Racial Studies» 23.1: 37–61. 2000

⁷³ Cfr. Projansky, *Watching rape: film and television in postfeminist culture*.

⁷⁴ *Ibidem*. p.51

Secondo Projansky, la critica cinematografica dovrebbe andare oltre a sottolineare che i film sullo stupro puniscono le donne e diffamano l'economia sociale, razziale e nazionale. Anche coloro che lo fanno sono ambivalenti nella loro rappresentazione. Quello che invece accomuna i testi è il modo in cui lo stupro funziona per superare le tensioni e le ansie che circondano i valichi di frontiera legati al genere, alla razza, alle classi e al paese. Ciò che Projansky trova preoccupante in queste rappresentazioni non si limita al fatto che queste sono spesso sessiste, capitaliste, nazionaliste o colonialiste, ma:

[the] violence against women is so central to the films, so key to character transformations and narrative development and resolution, so versatile, that it not only seems to be necessary to the film itself, but it concomitantly naturalizes the policing and negotiating of gendered, classed, racialized, and national boundaries these films engage.⁷⁵

Uno dei motivi per cui lo stupro è così versatile al cinema, al di là della sua ubiquità, è la sua esistenza in così tante forse narrative che perdurano nel tempo. È importante prestare attenzione alla specifica dei ruoli che lo stupro gioca in ciascun genere: ad esempio nelle commedie demenziali la violenza sessuale può aiutare ad articolare le tensioni sull'indipendenza delle donne e delle divisioni di classe (*We are not dressing*, Norman Taurog, 1934), mentre nei western lo stupro razzializzato spesso gioca un ruolo narrativo più centrale motivando un conflitto crescente tra due gruppi e contribuendo a naturalizzare la conclusione narrativa in un inevitabile violento confronto coloniale. Il fatto che la violenza sia centrale in entrambi i generi suggerisce che è importante comprendere il ruolo svolto dallo stupro nel sostenere il genere stesso come forma narrativa nel cinema.

Lo stupro può essere rappresentato anche in forma implicita, ma ha sempre una forte valenza narrativa:

la minaccia e/o la protezione della famiglia eterosessuale; l'esportazione dello stupro in altri luoghi razzializzati, esotici o storici; la precipitazione dello stupro e talvolta la giustificazione di un conflitto più violento, più sociale, più narrativamente significativo; l'uso dello stupro delle donne per concentrarsi sulle relazioni tra uomini; e la donna di colore come sostegno. Attraverso queste e altre forme narrative comuni, lo stupro funziona sia come motore narrativo per i singoli film sia come riferimento culturale che collega insieme un numero qualsiasi di film, formando

⁷⁵Ivi. p. 63

*generi, plasmando aspettative e naturalizzando la pervasività culturale della violenza sessuale contro le donne*⁷⁶.

Projansky ha inserito, nelle sue analisi, sia film dove vi sono stupri espliciti/impliciti⁷⁷, sia forme di sessualità coercitive, violente e forzate⁷⁸ che si rifanno a molte delle «convenzioni narrative e rappresentative del film sullo stupro più letterali». La problematica di tutte queste rappresentazioni sullo schermo deriva dal portare a una naturalizzazione e normalizzazione di queste violenze sessuali, in quanto sono onnipresenti nelle realizzazioni cinematografiche.

Un numero schiacciante di film non solo include la violenza e lo stupro, ma dipende da esso per generare azione narrativa, anche nei primi anni del 900 quando lo stupro non era ancora una questione femminista, a volte i film sullo stupro già sollevavano questioni sul rapporto delle donne e sulla loro indipendenza, la famiglia, il lavoro e l'oppressione del matrimonio. Quando negli anni '60 e '70 lo stupro si pone al centro del dibattito femminista, vengono prodotti film del genere «rape and revenge» che coinvolgono più direttamente le prospettive femministe sullo stupro, come il rapporto tra stupro e pornografia⁷⁹ o la validità della difesa e della vendetta in risposta allo stupro. Allo stesso tempo, da questi film non emerge una chiara prospettiva femminista, ma le sue rappresentazioni sono ambivalenti e contraddittorie. Questo perché vi è una incapacità sociale di analizzare, affrontare la produzione discorsiva sullo stupro; complessità della produzione discorsiva dello stupro e del femminismo e a illustrare come la critica può evidenziare – e quindi espandere – la parzialità della capacità della cultura popolare di definire sia lo stupro che il femminismo.

Horeck⁸⁰ nota come alcune pensatrici femministe di stampo radicale, come MacKinnon⁸¹, Brownmiller⁸² o Dworkin⁸³, restino fisse sulla sola relazione del maschio come abusatore e la donna come vittima. Secondo invece Sharon Marcus il discorso femminista di stampo radicale «vede la violenza come auto esplicativa e la dota di una fatticità invulnerabile e terrificante che ostacola la nostra capacità di sfidare e demistificare lo stupro⁸⁴». Questa visione della violenza è debilitante, secondo Marcus, e in alternativa propone di comprendere lo stupro come una

⁷⁶ *Ibidem*

⁷⁷ Come nei film: *Jhonny Belinda* o *Tristana* e la Maschera (*Sadie Thompson*, Raol Walsh, 1928)

⁷⁸ Ad esempio, I film: *The ruse* (William H. Clifford e William S. Hart., 1915); *We are not dressing*

⁷⁹ Cfr. Catharine MacKinnon (ed.) , *Pornography as trafficking*, 26 MICH. J. INT'L L. 993 (2005).
<https://repository.law.umich.edu/mjil/vol26/iss4/1>

⁸⁰ Cfr. Horeck, *public rape: representing violation in fiction and film*

⁸¹ Cfr. Susan Brownmiller (ed.), *Only words*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1993.

⁸² Cfr. Susan Brownmiller, *Against our will: men, women, and rape*, Simon and Schuster, Massachusset, 1975

⁸³ Cfr. Andrea Dworkin, *Pornography: men possessing women*, The Women's Press Ltd, Londra, 1981.

⁸⁴ Sharon Marcus, *Fighting bodies, fighting words: a theory and politics of rape prevention*, Routledge, New York, 1992, p.387.

interazione programmata. Questo perché fa parte di una sceneggiatura che implica una narrazione. Inoltre, Horeck illustra un'ulteriore problematica:

gli interventi femministi a favore delle vittime di stupro, durante e a partire dagli anni '70, hanno inevitabilmente spostato sostanzialmente lo stupro dall'esistenza come violazione privata e reale, a una rappresentazione pubblica mediata in cui erotizzazione, solleticamento e glamour spesso abbelliscono la rappresentazione di ciò che è in realtà una violenza misogina, sessuale⁸⁵

Come analizzato nel paragrafo precedente, gli anni '70 e '80 rappresentano un momento di svolta, coincidente con l'avvento della seconda ondata del femminismo, dove vi è una maggiore attenzione alla problematica dello stupro. La narrazione cinematografica, fungendo da specchio della società, segue e rappresenta questo cambiamento su schermo. Se prima lo stupro veniva riportato sullo schermo e sfruttato per parlare di altri temi, adesso viene messo al centro della narrazione per parlare dello stupro stesso. Secondo Projanski, molte delle narrazioni avvenute in questo periodo si rifanno ai concetti del post femminismo, attingendo e contribuendo ad essi. Oltre al genere, alla classe, alla razza e alla nazione emergono ora nuove tematiche legate alle donne. Soprattutto, emergono nuove e numerose rappresentazioni di stupro che si concentrano sulla condizione della donna nella società e sulle discriminazioni causate da un prolungato attacco alle donne. Paradossalmente, per portare a diminuire i casi di violenza di genere e violenza sessuali, aumentano le rappresentazioni delle stesse per informare e sensibilizzare a riguardo. Il caso più noto è *Sotto accusa (The accused, Jhonatan Kaplan, 1988)* la cui importanza e pervasività, data dalla scena grafica di stupro, verrà analizzato nel quarto paragrafo. Film come questo contribuiscono al dibattito femminista sullo stupro in maniera pervasiva e potente.

Un'altra questione post-femminista importante e dibattuto è la questione dell'indipendenza. Projanski afferma:

Rape narratives historically often linked rape to women's independence, depicting a two-way causality in which rape illustrated that women needed to be more independent and less vulnerable, or in which independent behavior led to rape. Not surprisingly—given that women's relationship to independence is a central concern of postfeminism—these narrative structures continue throughout the 1980s and 1990s⁸⁶.

⁸⁵ Horeck, *Public rape: representing violation in fiction and film*. p.31

⁸⁶ Projansky, *Watching rape: film and television in postfeminist culture*.

Queste nuove narrazioni utilizzano lo stupro per mostrare come questo venga utilizzato a protezione della famiglia, come un pericolo in cui incorrono le donne che rinunciano ad essa in virtù della loro indipendenza. I film mostrano come sia possibile ottenere entrambi questi aspetti, indipendenza e famiglia. Ad esempio *Il Verdetto della Paura* (*Trial by Jury*, Heywood Gould, 1994) Rusty, un leader mafioso sotto processo per omicidio, minaccia la giurata Valery, madre single indipendente e lavoratrice, di uccidere suo figlio se non lo aiuta durante il processo. Valery desiste e Rusty la violenta nel suo appartamento. Lo stupro trasforma Valery in una donna ancora più forte e potente. Rusty manda degli uomini ad ucciderla ma lei riuscirà a metterli tutte e tre fuori combattimento con una lima per unghie. Alla fine, va da Rusty offrendosi a lui sessualmente per poi pugnalarlo alle spalle. Lo stupro è la leva che trasforma la donna e la rende in grado di proteggersi. Come in altri in film, ad esempio *Rob Roy* (Michael Caton-Jones, 1995), *I predatori dell'arca perduta* (*Riders of the lost ark*, Steven Spielberg, 1989), *La bella e la bestia* (*Beauty and the beast*, Gary Trousdale, Kirk Wise, 1991) lo stupro, o la minaccia e il tentativo di stupro, è rappresentato come doloroso ma positivo in quanto consente all'identità latente e indipendente della donna di emergere in una prospettiva post femminista.

Similmente all'indipendenza, vengono rappresentate anche le donne che concorrono per ruoli stereotipicamente maschili, come certi tipi di lavori. Ad esempio, *Opposing force* (Eric Karson, 1986) mostra lo stupro da parte di un capitano militare sull'unica donna del suo finto campo di addestramento per prigionieri di guerra. Il film mostra le paure di chi è contrario alla presenza delle donne all'interno del corpo militare: il capitano è convinto che le donne subiranno stupri se catturate dai nemici e mette in atto lo stupro per dimostrare la sua teoria. L'unico che si esprime contrario è un uomo. Come fa notare Susan Jeffords «Prendendo qui la voce di Casey, Logan permette a Casey di diventare più soldato, più 'maschile'⁸⁷». Questi film mostrano, in una nuova logica post-femminista, come non sono gli uomini a portare allo stupro, ma la ricerca dell'indipendenza e dell'uguaglianza.

Uno cambiamento fondamentali nella rappresentazione dello stupro è il cambio di punto di vista. Se prima l'evento era rappresentato dal punto di vista maschile, ora è la donna al centro della propria narrazione. La maggior parte dei film che rappresentano lo stupro successivi agli anni '80 riportano il punto di vista della donna e della sua esperienza del trauma subito e delle conseguenze fisiche e psicologiche. Oltre a dare credibilità alla vittima, queste rappresentazioni mostrano il trauma che deriva dall'evento, indipendentemente dal fatto che gli altri protagonisti,

⁸⁷ Susan Jeffords, *Performative masculinities, or, 'after a few times you won't be afraid of rape at all.* «Discourse». P.114, 1988.

o spettatori, ci credano o lo ritengano grave e rilevante. Cuklanz afferma: «Sympathy for and legitimation of victim experiences of rape were the most common rape reform ideas to find acceptance in the mainstream mass media examined⁸⁸».

In *The accused*, Sarah insiste ripetutamente sul poter raccontare lei stessa la sua storia in tribunale, senza che qualcun altro lo faccia al suo posto. Soprattutto, vi sono rappresentazioni su come la legge opera per rispondere allo stupro che possono sensibilizzare e informare le vittime reali, ad esempio, sull'importanza di aspettare a fare la doccia prima della denuncia o del kit stupro che viene prelevato in ospedale. Questi aspetti, mostrati molto spesso in serie televisive come *E.R. – medici in prima linea* (*E.R.*, Michael Crichton, 1994 - 2009) o *Law & order – unità vittime speciali* (*Law & order - special victim unit*, Dick Wolf, 1999 – in produzione) contribuiscono a educare il pubblico sui passaggi da seguire per garantire il perseguimento legale⁸⁹.

Nonostante possano essere utili, la quantità di rappresentazioni violente a cui gli spettatori assistono è tale che può portare a non vedere o non riconoscere lo stupro quando avviene in modi e modalità diverse rispetto quelle a cui si viene abituati. Stuart⁹⁰ mostra come nella serie televisiva *Breaking bad* (Vince Gilligan, 2008 – 2013) si sia verificato uno stupro tra due coniugi: il protagonista Walter White ha violentato sua moglie incinta Skyler, ma ciò è passato inosservato agli occhi di molti spettatori. La causa si ritrova nei miti dello stupro che vedono l'impossibilità per una donna di essere violentata dal marito, ma anche nel fatto che la scena non è costruita come violenta, ma squallida. *Breaking bad*, allo stesso modo di altre serie televisive di lunga durata come *I Soprano* (*The Sopranos*, David Chase, 1999–2007), *The wire* (David Simon, 2002–2008), *Mad men* (Matthew Weiner, 2007–2015), *The Walking Dead* (Frank Darabont, 2010–2017) e *Il trono di spade* (*Game of thrones*, David Benioff, D. B. Weiss, 2011–2017) presentano delle storie che si intersecano all'interno di un contesto culturale che spesso «marginalizza le narrazioni di abuso a scapito di un' enfasi schiacciante sulle complessità della mascolinità egemonica⁹¹»

Altre serie televisive e titoli più recenti verranno affrontati nel capitolo successivo, ma uno spazio va riservato anche alle rappresentazioni di stupro nel cinema d'essai. Come già citato da Higgins lo stupro «è il crimine perfetto per il cinema⁹²», e secondo Russell⁹³ lo è ancora di più

⁸⁸ Cuklanz, *Rape on prime time: television, masculinity, and sexual violence*.

⁸⁹ Projansky, *Watching rape: film and television in postfeminist culture*.

⁹⁰ Stuart Joy, *Sexual violence in serial form: Breaking bad habits on tv*, «Feminist Media Studies», vol. 19, num. 1, pp. 118-129, 2019 DOI: <https://doi.org/10.1080/14680777.2017.1396484>

⁹¹ *Ivi*. p.118

⁹² Cfr. Higgins, Silver, *Rape and representation*.

⁹³ Cfr. Russell (a cura di) *Rape in art cinema*

nel caso del cinema d'essai, in quanto la sua caratteristica distintiva è l'ambiguità. Se nel capitolo iniziale Projanski ha compiuto una lunga ricerca per estrapolare lo stupro dalle rappresentazioni cinematografiche dando visibilità allo stupro nascosto dalle metafore, come nel caso di *Via col vento*, nei capitoli successivi si passa invece all'analisi di scene grafiche, esplicite e violente di stupro.

Come mostra Russell «i nuovi estremismi francesi e il cinema brut [...] portano questa visibilità a un livello inquietante». I film classici del cinema d'essai sono *intrisi di stupro*⁹⁴. Afferma:

*When rape is represented as unequivocal, as in legal and popular discourses, it is stranger rape, violent and crippling. But in art cinema, where reflexivity, the elusiveness of truth and importance of interpretation are privileged, rape is less a fact to be avenged, judged or overcome through cathartic closure (marriage, legal action, death) as in rape revenge and Hollywood films, than a specter to cast doubt on those very words: fact, vengeance, judgment, closure*⁹⁵.

Film come *Giglio infranto*, (*Broken blossoms*, David Wark Griffith, 1919), *Una gita in campagna* (*Partie de campagne*, Jean Renoir, 1936), *Rocco e i suoi fratelli* (Luchino Visconti, 1960), *La ciociara* (Vittorio De Sica, 1960), *Mouchette – tutta la vita in una notte* (*Mouchette*, Robert Bresson, 1967), *Il conformista* (Bernardo Bertolucci, 1970), *Ultimo tango a Parigi* (Bernardo Bertolucci, 1972), *Kika – Un corpo in prestito* (*Kika*, Pedro Almodovar, 1993). Tutti questi, e tantissimi altri, includono lo stupro come metafora, simbolo, espediente narrativo o altre funzioni simili a quelle del cinema tradizionale ma con dimensioni aggiuntive. Questo perché il cinema d'essai punta ad ampliare i limiti della rappresentazione della violenza e della sessualità.

1.3 Discussione delle problematiche e delle critiche associate alle rappresentazioni dello stupro

Una grande problematica legata alle rappresentazioni fino ad ora prese in esame è che spesso in molte di queste «viene rappresentato l'evento traumatico invece di rappresentare il trauma stesso»⁹⁶, lo stupro mostrato graficamente attraverso una scena di stupro. Questo porta il film a concentrarsi sul trauma stesso e non sulla *memoria traumatica*, il ricordo iconico del trauma che torna alla vittima sottoforma di flashback⁹⁷. Il problema principale di questo tipo di

⁹⁴ *Ivi*. p.10

⁹⁵ *Ivi*. p.5

⁹⁶ Amanda Spallacci, *representing rape trauma in film: moving beyond the event*. «Arts».p.1, 2019

⁹⁷ Leys Ruth, *Image and trauma. In from guilt to shame: Auschwitz and after*, Princeton University Press, Princeton, 2007

rappresentazione è dato dal suo effetto a breve termine che non produce una vera e propria riflessione sul tema fermandosi alle sole riposte emotive, poiché «they make the movie viewing powerful rather than merely an intellectual exercise»⁹⁸.

Gli studi sul trauma mettono in evidenza come sia impossibile rappresentarlo graficamente. Negli ultimi anni ci sono state più attenzioni a questo argomento e più tentativi di rappresentare il trauma che deriva da una violenza sessuale, grazie ai maggiori studi accademici o ai discorsi sullo stupro che sono diventati sempre più presenti grazie anche al movimento #MeToo che ampliano la comprensione culturale dello stupro che va aldilà dell'evento e «fare luce sulle strutture sociali che producono traumi cronici in modo da forgiare la volontà di cambiarle»⁹⁹. Leys¹⁰⁰ fa un distinguo tra le discussioni mimetiche sul trauma, dove viene messo al centro il trauma stesso, e anti-mimetiche, dove invece vengono affrontati gli effetti del trauma. Cathy Caruth¹⁰¹ propone un modello anti-mimetico, sostenendo che «un evento esterno traumatizza un soggetto sovrano e autonomo, stabilendo una stretta dicotomia tra il soggetto autonomo e il trauma esterno».

Offrire una rappresentazione dell'immagine traumatica, invece dell'evento che ha generato il trauma stesso, comporta una valenza completamente differente in quanto una scena grafica di stupro ha lo scopo di produrre delle risposte emotive come rabbia, disgusto o empatia che però si fermano nel breve periodo e non riescono a produrre un pensiero razionale sull'accaduto o riflessioni che stimolano nuovi cambiamenti sociale nel tentativo di ridurre tali violenze.

Spallacci in *Representing rape trauma in film: moving beyond the event*¹⁰² analizza diversi tipi di rappresentazioni cinematografiche traumatiche dello stupro individuando due specifiche tecniche di ripresa che hanno lo scopo di influenzare emotivamente gli spettatori:

1) Primi piani del volto della vittima:

Lo scopo di questo tipo di ripresa è quello di far provare empatia allo spettatore nei confronti della vittima. L'autrice prende come esempio *Room* (Lenny Abrahamson, 2015) e *Tredici (13 reasons why)*, Bryan Yorkey, 2017) mostrando come entrambi, nell'unica scena di stupro, mettano in primo piano le emozioni del personaggio, incoraggiando l'empatia nei suoi confronti. Il problema di questa rappresentazione sta nel fatto che non basta l'empatia per

⁹⁸ Carl Plantinga, *Moving viewers: american film and the spectator's experience*, California University Press, Oakland, 2009, p.6

⁹⁹ Ann Kaplan, Ban Wang (eds.) *Introduction: From Traumatic Paralysis to the Force Field of Modernity*. In «Trauma and Cinema: Cross Cultural Explorations», University of Washington Press, 2004, p.12.

¹⁰⁰ Cfr. Leys, Ruth, *Trauma: A genealogy*, Chicago University Press, Chicago, 2000.

¹⁰¹ Cfr. Cathy Caruth, *Unclaimed experience: trauma, narrative, and history*, John Hopkins University Press, Baltimora, 1993, p.3

¹⁰²Cfr. Spallacci, *Representing rape trauma in film: moving beyond the event*.

arrivare ad una riflessione e a un cambiamento sociale, correndo il rischio di «spoliticizzare e universalizzare la violenza¹⁰³» e di «far crollare le differenze e rendere invisibile l'esistenza precaria e la maggiore vulnerabilità che alcune persone con diverse posizioni soggettive sperimentano riguardo allo stupro¹⁰⁴». Una seconda problematica derivante da una risposta emotiva è l'approvazione morale di una *vittima ideale di stupro*¹⁰⁵, verso le quali il pubblico è più portato ad avere rispetto ed empatia, e considerate degne, e non cambiano i discorsi sullo stupro. Secondo Plantinga¹⁰⁶, gli spettatori «tendono a esprimere giudizi morali su basi non morali e l'approvazione morale di un personaggio potrebbe essere qualcosa come un'emozione o un'intuizione piuttosto che una valutazione cosciente o deliberata».

2) Primi piani delle parti del corpo della vittima e primi piani del viso dello stupratore:

Queste tecniche cinematografiche creano distanza tra protagonista e pubblico¹⁰⁷, perché non mettono più in primo piano l'aspetto emotivo come nel caso precedente, ma l'aspetto fisico della violenza. L'autrice prende come esempio gli stupri di Aileen Wuornos in *Monster* (Patty Jenkins, 2003) e di Lisbeth Salander in *Millennium – uomini che odiano le donne* (*The girl with the dragon tattoo*, David Fincher, 2011). Le vittime dei due film, rappresentate in questo modo, attraverso i pezzi del loro corpo e lo sguardo del loro stupratore, vengono completamente disumanizzate. Sono ridotte alle sole porzioni del loro corpo, glutei, seno, schiena, nello stesso modo in cui, fa notare l'autrice, vengono guardate da alcuni uomini¹⁰⁸. Young¹⁰⁹ definisce *estetica criminologica* la pratica cinematografica dove «le immagini di un crimine sono strutturate secondo una logica binaria di rappresentazione che rende l'una visibile e l'altra invisibile e le soggettività e i crimini sono fatti e rifatti secondo le immagini loro attribuite». Non importa che queste siano immagini di fantasia, perché queste storie modellano le convenzioni sociali e le risposte nel mondo reale¹¹⁰. Come fa notare Spallacci:

¹⁰³ Amber Dean, *Remembering Vancouver's disappeared women: settler colonialism and the difficulty of inheritance*. University of Toronto Press, 2015, p.7

¹⁰⁴ Spallacci, *Representing rape trauma in film: moving beyond the event*, p.12

¹⁰⁵ Argomento trattato da: Sarah Stillman, *"The missing white girl syndrome": disappeared women and media activism*. «Gender and Development», 15(3), 491–502. 2007 <http://www.jstor.org/stable/20461232> ; Nils Christie, *The Ideal Victim*. In: Fattah, E.A. (eds) *From crime policy to victim policy*, Palgrave Macmillan, Londra, 1986 https://doi.org/10.1007/978-1-349-08305-3_2

¹⁰⁶ Carl Plantinga, *'I followed the rules and they all loved you more': moral judgement and attitudes towards fictional characters in film*, In French Peter, Wittstein K. Howard, Saint Michelle, *Film and emotions. Special issue of midwest studies in philosophy*, Wiley-Blackwell. vol. 34, pp. 34–51, 2010.

¹⁰⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁸ Cfr. Diana Russell (ed.), *Making violence sexy*. Buckingham, Open University Press, 1993

¹⁰⁹ Cfr. Alison Young, *The scene of violence: cinema, crime, Affect*, Routledge, New York, 2009.

¹¹⁰ Cfr. Carl Plantinga, *Moving viewers: american film and the spectator's experience*. 9

La disumanizzazione di queste donne è ancora più preoccupante data la loro posizione di soggetto perché le immagini enfatizzano semplicemente i sistemi sociali gerarchici e binari che non sfidano ma perpetuano i presupposti che soggiogano queste donne¹¹¹.

Entrambe le protagoniste provengono da situazioni di svantaggio: Aileen Wuornos è una prostituta e senzatetto, viene violentata da un suo cliente; Lisbeth Salander è sotto custodia statale, ha passato molti anni in una clinica psichiatrica e viene stuprata dal suo tutore legale che si approfitta di lei ricattandola con i suoi stessi soldi. Sia Aileen che Lisbeth si portano dietro una serie di etichette e supposizioni culturali: prostituta, senzatetto, lesbica, bisessuale, tossica. Secondo Spallacci, sono proprio queste che le rendono maggiormente vulnerabili alla violenza di genere e non perché siano comportamenti che mettono in pericoli, ma perché rientrano nell'insieme di atteggiamenti lontani dal *tipo ideale di vittima* formulato da Christie¹¹², legati a innocenza, impotenza e vulnerabilità, correndo il rischio di non essere credute¹¹³. Ciò è molto pericoloso in quanto presuppone l'esistenza di modi e comportamenti appropriati che la vittima deve attuare nel tentativo di rispondere ad una violenza sessuale¹¹⁴ e fanno sì che coloro che non rientrano nel modello ideale di vittima non siano prese in considerazione come tali. Ciò accresce le conseguenze psicologiche che possono insorgere nelle vittime a seguito di uno stupro; infatti, come hanno mostrato diversi studi¹¹⁵, l'81% dei professionisti di salute mentale ritiene che per la vittima possa essere molto dannoso denunciare il crimine.

È questo il motivo che le spinge a vendicarsi da sole, sanno che non verrebbero né aiutate né credute. Nel caso di Lisbeth Salander, vi è una prova video della violenza subita che lei stessa ha registrato, ma la utilizza per ricattare il suo tutore, consapevole che se anche venisse arrestato e sostituito, tale situazione potrebbe ripresentarsi. Inoltre, il caso di *The girl with the dragon tattoo* è particolarmente emblematico perché lo stesso regista David Fincher, nella versione con commento del film, afferma di aver intervistato diverse Survivor circa le modalità di rappresentazione dello stupro e della scena di vendetta dove Lisbeth, tramite un plug anale,

¹¹¹ Spallacci, *representing rape trauma in film: moving beyond the event*. P.5

¹¹² Cfr. Christie, *Ideal victim*.

¹¹³ Cfr. Sara Walklate (Ed.) *Handbook of victims and victimology*. Cullompton, UK, and Portland, OR: Willan. 526 pp. 2997

¹¹⁴ Jane Dominey, *Redefining justice: addressing the individual needs of victims and witnesses*. «British journal of community justice», 7, 91, 2001

¹¹⁵ Tra i quali: Rebecca Campbell, *What really happened? A validation study of rape survivors' help-seeking experiences with the legal and medical systems*. «Violence and Victims», 20(1), 55–68. 2005 <https://doi.org/10.1891/vivi.2005.20.1.55>; Janet Parsons, Tania Bergin, *The impact of criminal justice involvement on victims' mental health*. «Journal of Traumatic Stress», 23: 182-188, 2010.

ripropone al suo stupratore la stessa violenza effettuata su di lei. Tutte erano concordi sul fatto di non voler assolutamente rivedere il loro stupratore nudo, cosa che nel film invece avviene. Di nuovo, le *Survivor* non sono state prese in considerazione per una rappresentazione di ciò che loro, purtroppo, conoscono molto bene mentre il regista, evidentemente, no.

Empatia e disgusto evitano i complessi sistemi sociali a cui appartiene lo stupro e gli effetti del trauma che si ripercuotono sulla vittima nei mesi e negli anni successivi.

Inoltre, in queste rappresentazioni lo spettatore si trova in una posizione voyeurista, dove può solamente osservare senza intervenire, ritrovandosi come l'unico testimone. Nella realtà, la maggior parte degli stupri avvengono senza testimoni ed è la vittima che si ritrova a subire in vero e proprio processo dove la sua immagine viene danneggiata, la credibilità continuamente messa in discussione dai media e dai tribunali¹¹⁶, i quali producono ciò che viene definito *vittimizzazione secondaria*¹¹⁷, una seconda violenza¹¹⁸ causata dalle istituzioni¹¹⁹ e che ne aggrava le condizioni psicologiche¹²⁰.

Nella rappresentazione cinematografica lo spettatore non ha alcun dubbio sulla veridicità dello stupro ma questo avviene «non perché credono alla testimonianza della *Survivor* ma perché hanno testimoniato l'evento»¹²¹.

Queste rappresentazioni non mettono in discussione gli stereotipi o i discorsi popolari sullo stupro, ma le rappresentano visivamente: «frammentando il corpo Aelin e Lisbeth sono disumanizzate mentre subiscono una violenza estrema a causa della loro posizione in società¹²²» rendendosi loro complici. Se si vuole portare un discorso più ampio e strutturato sul tema, che davvero voglia generare una riflessione culturale e sociale, un film sullo stupro dovrebbe funzionare retoricamente, ampliare la comprensione del trauma, delle sue sfumature e dell'esperienza delle *Survivor*. Lo stupro rientra in una dimensione più ampia e strutturata

¹¹⁶Questo argomento è stato ampiamente trattato in: Paul Drew & John Heritage (eds.), *Talk at work: interaction in institutional settings*. «Studies in interactional sociolinguistics», 8, Cambridge University Press, 1992.; Louise Ellison, Vanessa Munro, *Of 'normal sex' and 'real rape': exploring the use of socio-sexual scripts in (mock) jury deliberation*, «Social & Legal Studies», 18(3), 291–312. 2009; Louise Ellison, Vanessa Munro, *Better the devil you know? 'real rape' stereotypes and the relevance of a previous relationship in (mock) juror deliberations*. «The International Journal of Evidence & Proof», 17(4), 299–322. 2013; Jennifer Temkin, *Rape and the Legal Process*, 2nd edition, Oxford: Oxford University Press, 2002.

¹¹⁷ Cfr. Gregory M. Matoesian, *Reproducing rape: domination through talk in the courtroom*. Chicago: University of Chicago Press, 1993. Pp. vii, 256.

¹¹⁸ Cfr. Rebecca Campbell, Sheila Raja(1999). *Secondary victimization of rape victims: insights from mental health professionals who treat survivors of violence*. «Violence and Victims».14(3):261-275.1999.

¹¹⁹ cfr. Sarah Williams, *Left-right ideological differences in blaming victims*. «Political Psychology», 5(4), 573–581. 1984. <https://doi.org/10.2307/3791228>

¹²⁰Cfr. Lino Rossi, *L'analisi investigativa nella psicologia criminale. Vittimologia: aspetti teorici e casi pratici*, Giuffrè, Milano, 2005

¹²¹Cfr. Spallacci, Amanda. 2019. *Representing rape trauma in film: moving beyond the event*.

¹²² *Ivi*. p.6

della nostra società e per questo va analizzato nella sua interezza, e non concentrandosi solo sul singolo evento¹²³.

Nonostante queste rappresentazioni siano problematiche, non sono le uniche sullo stupro; Spallacci compie un'analisi di *Sharp objects* (Marti Noxon, Jean-Marc Vallée, 2018), una miniserie che permette di offrire una rappresentazione del trauma e dell'esperienza di una survivor, Camille.

La narrazione oscilla tra il presente e il passato che si presenta attraverso numerosi flashback improvvisi che non presentano un significato apparente. La serie si è dimostrata capace di rappresentare non solo la memoria traumatica ma anche di farne un uso critico per far luce sulle strutture sociali che producono traumi cronici in modo da forgiare la volontà di cambiarle¹²⁴. Questa serie offre una rappresentazione della memoria traumatica attraverso numerosi flashback che non hanno un significato apparente che verrà compreso lungo il corso degli episodi. Questi flashback, e in generale qualunque atto collegato alla memoria traumatica, si verificano quando Camille si trova in luoghi o situazioni specifiche e possono essere *involontari, ripetitivi, ossessivi*¹²⁵. Kaplan osserva come alcune rappresentazioni cinematografiche, tra cui questa «imitano la struttura del trauma nel modo in cui le immagini si intromettono sempre di più nella narrazione»¹²⁶, permettendo di mostrare più chiaramente come il trauma possa continuare ad influenzare ogni singolo aspetto della vita della persona che lo ha subito.

Come affrontato nei paragrafi precedenti, spesso le rappresentazioni cinematografiche propendono per la presentazione dell'evento traumatico e per il mettere visivamente in scena lo stupro. Tuttavia, la sua visione non è l'unico modo per mostrare cosa sia e cosa comporti lo stupro, e *Sharp objects* ne è una dimostrazione. Al centro viene messa la memoria, il ricordo, al posto del trauma riuscendo comunque, e meglio, ad affrontare le conseguenze fisiche, psicologiche, affettive dell'oppressione senza mostrare l'avvenimento perché «i ricordi possono sostituire le esperienze»¹²⁷.

I flashback rivelano l'evento traumatico senza mostrarlo e sono fondamentali e significativi quanto il trauma stesso perché entrambi «fanno parte di una catena più ampia di forze oppressive». A ricordarle lo stupro subito non ci sono solo i numerosi e improvvisi flashback

¹²³ Kaplan, Wang, *Introduction: from traumatic paralysis to the force field of modernity*.

¹²⁴ *Ibidem*.

¹²⁵ Marianne Hirsch, Valerie Smith, *Feminism and cultural memory: an introduction*. «Signs» 28: 1-19. 2002, p.5

¹²⁶ Kaplan, Wang, *Introduction: from traumatic paralysis to the force field of modernity*. in *trauma and cinema: cross cultural explorations*. 1

¹²⁷ Karin Ball, *Introduction: trauma and its institutional destinies*. «Cultural Critique» 46: 1-44, 2000, p.7

ma anche l'alcolismo e l'autolesionismo, le uniche pratiche attraverso le quali Camille affronta il suo trauma. Secondo Spallacci, questi evidenziano il fatto che la memoria traumatica non è mai esclusivamente personale: la memoria traumatica è conscia, inconscia e culturale, ed è un prodotto di eventi ed effetti, di memoria e cultura, di media visivi e del trauma stesso, che non è mai esclusivamente personale, sociale, culturale e politico. La serie rientra in quello che Walker definisce «cinema del trauma»¹²⁸, un cinema dove vi sono rappresentazioni di un trauma passato.

Un altro esempio di rappresentazione di stupro che va al di là dell'evento traumatico è *Unbelievable* (Susannah Grant, Lisa Cholodenko, 2019). È l'adattamento di un articolo di *ProPublica* e *The marshall project*, vincitore del premio Pulitzer 2015, *An unbelievable story of rape*¹²⁹, dei giornalisti Miller e Armstrong, basato su una storia realmente accaduta nel 2008. *Unbelievable* è una miniserie di 8 episodi che si concentra sulle indagini di due detective per catturare un pericoloso stupratore seriale. Mostra come trattare e soprattutto non trattare le vittime di stupro durante gli interrogatori e le interviste, portando due modalità differenti di approccio: uno compassionevole ed empatico e uno invece più duro e freddo. In questo modo *Unbelievable* permette di rivedere tutte quelle rappresentazioni sensazionalistiche della violenza sessualizzata dei film Hollywoodiani tramite una drammatizzazione di un caso reale di stupro in una rivisitazione femminista del genere poliziesco e dei suoi cliché di violenza misogina.

Anche altre serie hanno tentato questa strada, ad esempio *Law and order – unità vittime speciali* (*Law and order - special victim unit*, Dick Wolf, 1999-in corso) è concentrata esclusivamente sui crimini di violenza sessuale l'intero percorso di una vittima di stupro dalla denuncia alla polizia alla sentenza in tribunale. Anche questa, come *Unbelievable*, riporta casi reali di violenze contro le donne, ma le due serie adoperano modalità diverse. Infatti, come mostrato da Cuklanz e Moorti¹³⁰, nonostante *Law and order* raramente descriva o mostri lo stupro, facendo da un lato un passo in avanti nella rappresentazione degli abusi sessuali attraverso una prospettiva femminista, allo stesso tempo resta legata in parte alla rappresentazione mainstream dello stupro che vede le vittime relegate ai margini della storia, spesso silenziate dalla loro morte, mentre i detective e gli stupratori spetta più spazio. La protagonista è una detective vittima due volte di stupro, quindi da un lato vi è un tentativo di sfidare alcuni miti sullo stupro, in questo

¹²⁸ Janet Walker, *Trauma cinema. Documenting incest and holocaust*, University of California Press, Berkeley, 2005, p.214

¹²⁹ Cfr. Ken Armstrong, Christian Miller, *An unbelievable story of rape*, «ProPublica» 2009. <https://www.propublica.org/article/false-rape-accusations-an-unbelievable-story>

¹³⁰ Sujata Moorti, Lisa Cuklanz, *All-american tv crime drama: feminism and identity politics in law and order: special victims unit*, Bloomsbury Publishing, New York, 2021.

caso quello che vede le donne indipendenti e autorevoli, come lo può essere una poliziotta, troppo forti per essere vittime di violenza sessuale; allo stesso tempo, molti di questi miti vengono riprodotti, ad esempio vi è una maggiore percentuale di vittime bianche, giovani, belle e single aggredite da sconosciuti¹³¹ mentre nella realtà americana le percentuali sono ben diverse: solo il 17,7% delle vittime sono bianche e il 73% conosce il proprio stupratore¹³².

Unbelievable è stata definita rivoluzionaria proprio per il suo modo di affrontare e rappresentare la tematica dello stupro¹³³.

Questo probabilmente è dato dalla collaborazione tra Netflix e l'organizzazione americana *RAINN (Rape, Abuse and Incest National Network)*¹³⁴ nel periodo precedente alla lavorazione della serie. L'organizzazione ha fornito informazioni e risorse agli spettatori mostrando «la necessità di interviste sensibili e incentrate sui sopravvissuti e di supporto durante tutto il processo di giustizia penale», come affermato da Sorenson, vicepresidente di *RAINN*¹³⁵.

La serie porta il caso di Marie, una ragazza vulnerabile con varie esperienze di affido e che vive in una casa-famiglia, e del suo stupro avvenuto nella sua abitazione. La polizia che la interroga mette subito in discussione la sua testimonianza a causa delle inesattezze o incongruenze della stessa, costringendola a raccontare e scrivere numerose volte quanto subito. Estenuata, viene indotta a ritrattare la sua confessione nonostante i suoi tentativi di essere ascoltata e creduta, ciò le causerà numerosi problemi nella sua casa-famiglia che alla fine sarà costretta a lasciare. Lo stupro di Marie non viene mostrato, se non attraverso pochi e rapidi flashback soggettivi, e la serie si concentra sulle modalità in cui la protagonista è costretta a rivivere la violenza nei numerosi interrogatori e nella gogna a cui è costretta dalla sua comunità in seguito alla ritrattazione della denuncia. Il fatto di non essere stata ascoltata, creduta, né dagli ufficiali di polizia né dalle assistenti sociali che l'hanno cresciuta è stato il trauma più grande per Marie, un'esperienza comune a molte altre *Survivor* che vedono la loro vita distrutta per via delle conseguenze sociali dello stupro. La serie, nel primo episodio, è riuscita a rappresentare tutto ciò senza scadere nella classica scena di stupro che, per quanto impattante, come già discusso non riesce a portare riflessioni sul tema.

¹³¹ Jena Boehnke, *Law and order: svu applying rape myths to victim representation*, BA thesis, Carroll College, 2014.

¹³² Cfr. Rainn, *Who are the victims?*. (2009).

<http://www.rainn.org/getinformation/statistics/sexual-assault-victims>

¹³³ Citato in Jane Havas, Tania Horeck, *Chapter 17 netflix feminism: binge-watching rape culture in unbreakable kimmy schmidt and unbelievable*. In M. Jenner (Ed.), *Binge-Watching and Contemporary Television Research* (pp. 250-273), Edinburgh University Press, Edimburgo, 2021. <https://doi.org/10.1515/9781474462006-019>

¹³⁴Cfr. RAINN. <https://www.rainn.org/>

¹³⁵ Cfr. Rainn, *Who are the victims?*. (2009).

<http://www.rainn.org/getinformation/statistics/sexual-assault-victims>

Nel secondo episodio la serie cambia registro e ambientazione, passando ad un modo più empatico e sensibile di interrogare una vittima di stupro per «correggere il comportamento atrocemente ignorante e prepotente degli agenti di polizia uomini a cui gli spettatori hanno appena assistito»¹³⁶. Una rappresentazione di questo tipo è talmente importante che Horton, nella sua recensione sul *The Guardian*, suggerisce che il secondo episodio potrebbe essere un video di formazione ad alto budget per gli investitori sulle aggressioni sessuali¹³⁷, in quanto mostra come dovrebbero essere affrontati i casi giudiziari.

Questa epistemologia femminista della violenza sessuale è volta ad interrogare la cultura dello stupro attraverso un'attenzione critica che si focalizza sulle donne vittime di violenza sessuale e le rende protagoniste della loro storia. Infatti, si passa alla storia di altre donne vittime dello stesso stupratore seriale di Marie. Importante è anche quali donne vengono rappresentate: non solo donne giovani, belle, bianche come nei programmi più mainstream, le vittime di *Unbelievable* sono di età, classi, razze e corporature diverse. *L'unica cosa che hanno tutte in comune è che sono donne che vivono sole*, come notato dalla detective Grace Rasmussen.

Havas e Horeck¹³⁸ sottolineano un ulteriore aspetto importante di *Unbelievable*: la rabbia e l'indignazione per le violenze che subiscono le donne e il modo in cui vengono trattate dalle istituzioni che dovrebbero proteggerle, esponendole invece ad una violenza ancora maggiore. Questa critica viene resa esplicita da due discorsi delle due detective. La prima, Karen Duvall, durante un dialogo riconosce la profondità del trauma che «le vittime portano con sé per sempre come una pallottola nella spina dorsale», una descrizione che trasmette gli effetti viscerali e psicologici a lungo termine di una violenza sessuale. La sua rabbia deriva dall'empatia per la vittima e dalla frustrazione della lentezza delle indagini. La seconda invece, la detective Rasmussen si esprime con rabbia contro un sistema che ignora continuamente la violenza sulle donne:

I poliziotti picchiano i loro partner a un ritmo da due a quattro volte superiore a quello della popolazione generale. . . [E] precedenti atti di violenza contro le donne sono il principale indicatore della possibilità che un uomo commetta violenza sessuale. . . Tutti sanno che [esiste

¹³⁶ Havas, Horeck, *Netflix feminism: binge-watching rape culture in 'Unbreakable Kimmy Schmidt' and 'Unbelievable'*.

¹³⁷ Horton, *Unbelievable: the quiet power of Netflix's fact-based rape drama*. *The Guardian*. 2019 <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2019/sep/16/unbelievable-quiet-power-netflix-drama>

¹³⁸ Havas, Horeck, *Netflix feminism: binge-watching rape culture in 'Unbreakable Kimmy Schmidt' and 'Unbelievable'*.

una] enorme correlazione tra la violenza domestica e la violenza contro gli estranei. Nessuno è responsabile. Nessuno sta esaminando questi dati sulla violenza contro le donne

Dal secondo episodio, dopo il cambio di paradigma e prospettiva, *Unbelievable* mette continuamente in discussione ogni aspetto della cultura e dei miti sullo stupro.

Importante è anche la rappresentazione dello stupratore seriale, relegato ai margini della storia e nonostante lo slancio narrativo sia dato dalla sua cattura non viene mai messo al centro e al pubblico non viene dato il suo punto di vista o la sua prospettiva. Soprattutto, non viene glorificato o mostrato come affascinante e misterioso, ma solo una sua banalizzazione. Non viene mostrato il corpo nudo, violato e mortificato delle vittime, solo quello del loro stupratore, esposto come pietoso e banale. A differenza di film come *The accused*, *The girl with the dragon tattoo* o serie come *Breaking bad*, *Unbelievable* riesce a mostrare le vittime con empatia, rispetto e sensibilità, e il loro stupratore non come un maniaco geniale o affascinante¹³⁹ (si veda *Il silenzio degli innocenti*, *The fall*) ma come un uomo banale e triste, riuscendo nel tentativo di rielaborare e mettere in discussione le rappresentazioni mainstream di stupro.

Nell'ultimo episodio avviene il riscatto di Maire, dove affronta uno dei poliziotti che l'ha indotta a ritrattare la testimonianza. La prossima volta fai meglio, dice, mentre il poliziotto si mostra pentito e pieno di vergogna. Come affermano Havas e Horeck:

La rappresentazione dell'ufficiale di polizia pentito è tanto più efficace in quanto non viene mostrato come malvagio o malvagio: la sua incompetenza è molto più noiosa di così e si basa su presupposti culturali non esaminati e insidiosi sulla natura dello stupro come crimine¹⁴⁰.

Mostrando le falle del sistema di giustizia penale, la serie produce indignazione sociale attraverso una critica focalizzata e politicizzata sulla cultura dello stupro. *Unbelievable* rappresenta un importante esempio di prodotto mediale che interroga i suoi spettatori su un sistema che non riesce ancora nell'aiutare le donne vittime di violenza.

1.4 Analisi: *The accused*

¹³⁹ Si veda: *Il Silenzio degli Innocenti (The Silence of the Lambs, Jhonathan Demme, 1991)* e *The Fall – Caccia al Serial Killer (The Fall, Allan Cubitt, 2013-2016)*

¹⁴⁰ Havas, Horeck, *Netflix feminism: binge-watching rape culture in 'Unbreakable Kimmy Schmidt' and 'Unbelievable'*.

Come mostrato nei precedenti paragrafi, il cinema è in stretto rapporto i suoi spettatori e la società in cui vivono, perché riportandola sullo schermo come uno specchio, e offrendo loro una maggiore libertà di espressione, gli uomini hanno la possibilità di immaginare chi essere o cosa volere, e queste fantasie hanno un riscontro nella vita reale. Proiettando l'immagine di che cosa sia un uomo o una donna, e i loro rispettivi ruoli, influenza gli spettatori a desiderare lo stesso¹⁴¹. Nel caso dello stupro, è ormai chiara la sua pervasività all'interno della società occidentale e addirittura naturalizzata a tal punto che ormai le persone spesso non si rendono neanche conto della frequenza con cui si imbattono in tali rappresentazioni.

Riportare la violenza sessuale sullo schermo, mostrandola agli spettatori, può avere implicazioni diverse in base alle modalità scelte della sua rappresentazione. Cambiando narrazione, personaggio, scelte e tecniche registiche, cambia completamente il significato assegnato all'atto, alla vittima, allo stupratore stesso. La sua rappresentazione può avere effetti positivi all'interno della società ed essere determinante o formativa, mostrando un aspetto comunque alle vite di tante persone. Può dare spazio a nuove riflessioni e azioni sul tema. Allo stesso tempo, un suo uso spettacolarizzante, utile solo a produrre emozioni e non riflessioni, può essere perfino dannoso alla causa. Un altro effetto può essere quello di naturalizzarlo nel nostro quotidiano, non solo come eventi fisici reali ma anche come parte delle nostre fantasie, paure, desideri e pratiche di consumo. Le rappresentazioni dello stupro formano un complesso di discorsi culturali centrali nella struttura stessa delle storie che le persone raccontano a se stessi e agli altri.

Nel paragrafo precedente viene mostrato come differenti scelte narrative e registiche influenzino la ricezione sociale dello stupro nel film e cosa queste possono suscitare sul singolo spettatore ne assiste. In questo, mi occuperò di analizzare come la visione di una di queste possa essere considerata all'interno della società e come possa portare a vere e proprie azioni. Come caso studio di riferimento verrà analizzato il film *The accused* (Jonathan Kaplan, 1979), già citato, perché rappresenta un caso emblematico in quanto si tratta di una delle prime rappresentazioni esplicite e visive di uno stupro. Sebbene attualmente, come mostrato, sia normale assistere a scene di stupro nei film, così non era nella società americana degli anni '70 e '80, come in altre società occidentali. *The accused* riprende un caso di cronaca realmente avvenuto nel New Bradford, dove una donna viene stuprata in un bar da più uomini. È il primo lungometraggio di Hollywood che affronta direttamente il trauma dello stupro tentando di

¹⁴¹Mulvey, *Visual pleasure and narrative cinema*.

fornire alla cultura popolare una rappresentazione autorevole della realtà di stupro. Nel finale, mostra inoltre numero reali circa la violenza sulle donne.

*Negli Stati Uniti, una donna viene violentata ogni sei minuti. Una vittima di stupro su quattro viene attaccata da due o più aggressori. Ciò afferma la verità storica della storia appena descritta ma, soprattutto, presenta il film come una sorta di memoriale per tutte le vittime di stupro. È forse per questo motivo che il film non vuole associarsi troppo agli eventi di New Bedford: andando ben oltre ogni singola storia, *The accused* vuole raccontare la storia di uno stupro¹⁴²*

Il caso Cheryl Arauju

Nel 1983 Cheryl Arauju era una ragazza madre di 21 anni che viveva a New Bedford, nel Massachusetts. La sera del 6 marzo entra alla Big Dan's Tavern per comprare delle sigarette. Dopo aver scambiato qualche parola con una barista e aver ordinato da bere, Arauju sta per lasciare il locale ma viene immediatamente afferrata da un uomo, trascinata su un tavolo da biliardo e violentata a turno da quattro uomini, John Cordeiro, Daniel Silva, Victor Raposo e Joseph Vieira, mentre altri due assistevano alla scena incitandoli, Jose Medeiros e Virgilio Medeiros. Quella sera la taverna, composta da un'unica stanza ampia, era affollata ma nessuno tra baristi, camerieri o clienti è intervenuto o ha provato a fermare la violenza¹⁴³. Dopo più di due ore, Arauju è riuscita a scappare uscendo in strada semi nuda dove ha fermato un'auto dove a bordo vi erano i fratelli Dan e Micheal O'Neill. Come il primo ha riportato a The Herald News «ero appoggiato al finestrino quando mio fratello ha visto questa ragazza correre fuori dal bar e correre in strada [...] alcuni degli aggressori di Arauju l'hanno seguita fuori dal bar¹⁴⁴» ma si sono fermati dopo aver visto gli uomini che hanno chiamato la polizia e hanno portato Arauju in ospedale. Quello stesso mese i quattro stupratori, Cordeiro, Silvia, Raposo e Vieria, sono stati arrestati con l'accusa di aggressione nei confronti di Araujo, insieme agli altri due uomini complici di aggressione, accusati di aver applaudito allo stupro e impedito al barista di intervenire. I quattro furono giudicati colpevoli durante il processo nel marzo dell'anno successivo e condannati a contare tra i 6 e i 12 anni di reclusione, mentre i Medeiros furono assolti. Un primo resoconto del crimine viene fornito dal New York Times:

¹⁴² *The accused* (Jhonathan Kaplan, 1988)

¹⁴³ *Trial by media* (Skye Borgman, Garrett Bradley, Yance Ford, Brian McGinn, Sierra Pettengill, Tony Yacenda 2020).

¹⁴⁴ *Bar Crowd Cheers as Woman is Raped*, Boston Herald, 9 marzo 1983.

Una donna di 21 anni, arrivata di recente nel quartiere, si è fermata alla taverna del Big Dan per alcune sigarette e un drink verso le 21 di domenica 6 marzo. È emersa poco dopo mezzanotte, contusa, mezza nuda e gridava aiuto. Le erano stati strappati i vestiti, ha raccontato agli agenti di polizia chiamati da un automobilista che si era fermato per soccorrerla. Ha detto di essere stata issata al tavolo da biliardo del bar, tormentata e violentata oltre ogni limite da un gruppo di uomini che l'hanno tenuta lì per più di due ore mentre il resto degli uomini nel bar stava a guardare, a volte schernendola e applaudendo. Quando la polizia è andata a prendere i suoi vestiti e la riportò dentro, due degli uomini che aveva identificato come i suoi aggressori erano ancora lì. A quanto pare il Big Dan's, che è una grande stanza, è stato aperto per tutto il tempo. Nessuno aveva chiamato la polizia. Un testimone non identificato ha affermato nel New Bedford Standard-Times: "Perché dovrebbe interessarmi?"¹⁴⁵

Numerose furono le proteste e le manifestazioni che si verificarono nel periodo successivo allo stupro, più 4.500 uomini e donne hanno marciato fuori dal municipio del New Bedford. La protesta ha ricevuto una grande attenzione mediatica, segno di una nuova e maggiore attenzione alla problematicità dello stupro. Questo perché «era un promemoria per il pubblico che lo stupro era diventato un crimine politicizzato, che la consapevolezza dello stupro era diffusa e che si erano formate coalizioni per combattere i miti della colpevolizzazione delle vittime¹⁴⁶.

Lo stupro del New Bedford mette in discussione anche l'immagine del testimone; la taverna ne era piena, ma si tratta ancora di testimoni nel momento in cui lo stupro dura più di due ore nell'indifferenza generale? Come disse la vittima durante il processo «credo che tutti quelli che erano lì fossero colpevoli¹⁴⁷». Durante il processo un uomo ha ammesso di aver gridato «Provaci! Fallo!¹⁴⁸». Ciò aprì un lungo dibattito sulla responsabilità e soprattutto sulla colpevolezza dei presenti; come scrive Horeck «ciò che ha reso lo stupro così inquietante è stato il modo in cui ha messo in discussione la differenza tra chi ha violentato e chi ha guardato e applaudito»¹⁴⁹. Lo stupro, un crimine comunemente segreto¹⁵⁰, è avvenuto sotto gli occhi di un

¹⁴⁵ Jonathan Friendly, *The New Bedford rape case: confusion over accounts of cheering at bar*. The New York Times. 11 aprile 1984.

<https://www.nytimes.com/1984/04/11/us/the-new-bedford-rape-case-confusion-over-accounts-of-cheering-at-bar.html>

¹⁴⁶ Cfr. Helen Benedict, *Virgin or vamp: how the press covers sex crimes*, Oxford University Press, New York, 1992.

¹⁴⁷ Starr Mark, *Gang rape: the legal attack*, «Newsweek», 12 marzo 1983.

¹⁴⁸ Horeck, *Public rape: representing violation in fiction and film*

¹⁴⁹ *Ivi*. p.76

¹⁵⁰ Patricia Ferguson, Dolores Duthie, & Richard Graf. (1987). *Attribution of responsibility to rapist and victim: the influence of victim's attractiveness and rape-related information*. Journal of Interpersonal Violence, 2(3), 243-250. <https://doi.org/10.1177/088626087002003001>

bar gremito di persone che sono andate oltre il semplice assistere a un'aggressione, ma che hanno osservato in senso voyeuristico, non rendendosi conto della gravità. Quando dopo poche ore dallo stupro, Araujo è tornata alla taverna con la polizia, alcuni dei suoi aggressori erano ancora lì a bere, come nulla fosse. Uno degli imputati ha affermato durante il processo all'inizio credevo che fosse solo uno spettacolo gratuito¹⁵¹. Gli uomini erano convinti davvero che quello fosse solo uno spettacolo.

Il caso ha attirato l'attenzione dei media nazionali, soprattutto per l'indifferenza degli uomini presenti al locale, e divenne il primo processo per stupro mai trasmesso in televisione negli Stati Uniti¹⁵². Inoltre, Araujo è stata nominata dai media senza permesso, ed interrogata così duramente durante il processo da innescare conversazioni nazionali sulla colpevolizzazione delle vittime e sulla copertura mediatica dei casi di stupro. Sebbene quattro dei suoi stupratori siano stati condannati, la vittima ha dovuto affrontare molestie così gravi da essere costretta a trasferirsi a Miami dove è morta pochi anni dopo a causa di un incidente stradale.

Il caso, e soprattutto le modalità con cui è stato portato avanti dagli avvocati difensori e la sua trasmissione, ha contribuito a spingere diversi stati ad approvare nuove leggi contro lo stupro che implicino anche maggiori diritti per la vittima, come la protezione dei suoi dati sensibili e della sua identità e nuove misure per impedire la sua vittimizzazione secondaria in aula di tribunale, come il non usare più come prove il suo carattere o la sua storia sessuale. Non era inusuale trasmettere un processo in televisione, ma questo è stato il primo processo di stupro mai trasmesso negli Stati Uniti. Inoltre, non era permesso filmare o fotografare la vittima

*Gli eventi riguardanti il famigerato incidente avvenuto al Big Dan's Tavern di New Bedford, Massachusetts, esemplificano il crescente impatto dei media sui processi penali. La copertura mediatica di quel processo non solo ebbe un profondo impatto sulla comunità locale [...] ma anche sull'intera nazione*¹⁵³

Ha contribuito a spingere diversi stati ad approvare le cosiddette leggi “scudo contro lo stupro”, progettate per proteggere l'identità delle vittime di stupro e impedire l'introduzione di prove su cose come il “carattere” e la storia sessuale della vittima¹⁵⁴.

¹⁵¹ Cfr. Helen Benedict, *Virgin or vamp: how the press covers sex crimes*.p.103

¹⁵² Horeck, *Public rape: representing violation in fiction and film*

¹⁵³ Horeck, *Public rape: representing violation in fiction and film*. p.85

¹⁵⁴ *Ivi*.

Storicamente era il momento giusto in America per prendere un caso ed esaminarlo a fondo, e lo stupro di gruppo del Big Dan sul tavolo da biliardo divenne un gioco di moralità, un gioco di moralità pubblica per la Nazione. Penso che questo caso sia servito a illuminare una nazione su cosa accade realmente in uno stupro e cosa accade realmente in un'aula di tribunale.¹⁵⁵

Un'altra questione aperta dal caso Araujo, che viene completamente tralasciata nella rappresentazione cinematografica, è la nazionalità. Dalla riflessione sulla differenza tra gli stupratori e chi aveva assistito, si è passati alla riflessione sulla provenienza e l'identità etnica degli uomini coinvolti, la comunità portoghese della classe operaia dove avvenne lo stupro¹⁵⁶. Araujo era nata a New Bedford ed era anche lei di origini portoghesi, ma questo non viene menzionato dai media che si concentrano solamente sugli accusati, descritti come immigrati portoghesi, che divennero fonte e causa della preoccupazione generale che nacque nei confronti della comunità di portoghesi del New Bedford. Si aprirono dibattiti razzisti che vedevano i portoghesi come pericolosi e violenti, la taverna del Big Dan come un luogo di malavita e tutto ciò venne collegato allo stupro. I media diedero risalto a testimonianze di donne portoghesi che non credevano allo stupro, o che colpevolizzavano la vittima, per fornire la medesima immagine comune a tutti i portoghesi: un popolo violento, barbaro, che giustifica la violenza, in netta contrapposizione con un'America benevola che aiuta le vittime di stupro. In realtà, viene oscurato il dolore della vittima, di Cheryl Araujo, che diventa il dolore di una città intera, il corpo della vittima diviene il corpo della città, afferma Horeck¹⁵⁷. Quando nel 1984, un anno dopo lo stupro, i Medeiros, accusati di aver assistito alla violenza, sono stati assolti vi sono state marce e feste di bentornato per i due, in netta contrapposizione con le manifestazioni femministe di un anno prima. I media, creando un clima di odio e disprezzo nei confronti della popolazione portoghese, ha prodotto una vicinanza degli stessi portoghesi con gli stupratori e una maggiore ostilità nei confronti della vera vittima¹⁵⁸.

Come ha notato Valerie Smith, tra gli altri, il caso di stupro americano contemporaneo opera come un «luogo in cui le ideologie della differenza razziale e di genere entrano in tensione e si interrogano a vicenda¹⁵⁹».

Durante il processo in tribunale, gli avvocati hanno interrogato Araujo a tal punto sulla sua vita e sulle sue attività che il caso è stato ampiamente visto come un modello di victim blaming nei

¹⁵⁵ Wendy Brown, *Consciousness raising*, «The Nation», 8/15 January: 61–64, 1995, p.80

¹⁵⁶ Jesus Rangel, *Portuguese immigrants fear rape case may set back gains*, «New York Times», 16 marzo 1984.

¹⁵⁷ Cfr. Horeck, *Public rape: representing violation in fiction and film*.

¹⁵⁸ Cfr. Lynn Chancer, *New Bedford, Massachusetts*, March 6, 1983-March 22, 1984: *The "before and after" of a group rape*, «Gender & Society», 1997, 1(3): 239-260.

¹⁵⁹ Citato in: Horeck, *Public rape: representing violation in fiction and film*, p.77

casi di stupro. Il suo caso era noto come lo stupro del Big Dan. Helen Benedict, in *Virgin or vamp: how the press covers sex crimes*¹⁶⁰, uno studio sui crimini sessuali più famosi degli anni '80, scrive che "Araujo dovrebbe passare alla storia come una delle vittime di stupro trattate peggio". Gli avvocati, i giudici, la stampa e i media generali portarono a una disintegrazione della persona e dell'identità di Araujo che, ostracizzata a New Bedford, si trasferì a Miami nel tentativo di farsi una vita, morendo pochi anni dopo durante un incidente statale. Il suo caso ebbe una grande influenza politica e portò all'approvazione di leggi sulla tutela delle vittime di stupro, per proteggerne i nomi e la privacy, e aprì un dibattito nazionale sulle trasmissioni dei processi. Come ha raccontato un amico di Araujo «era così spaventata che sarebbero venuti e l'avrebbero uccisa, pensava che la stessero seguendo. Quando guidava non si limitava a guardare lo specchietto retrovisore, lo fissava¹⁶¹» (citato in Horeck public rape). Un altro commento, citato in Horeck: «Questa donna è sottoposta a vivisezione. Viene semplicemente fatta a pezzi¹⁶²».

Il problema di tutto ciò non è la trasmissione del processo o la copertura mediatica, ma le modalità con cui tutto ciò è stato fatto. Non era, e non è, così inusuale trasmettere un processo in televisione, ma in questo caso è stato fatto senza chiedere il consenso alla vittima, sono stati pubblicati dati sensibili, è stata colpevolizzata per quanto subito e ciò ha portato a una gogna mediatica. In realtà, vi sono numerosi esempi dell'importanza sociale di documenti di questi tipo, noto ad esempio il caso italiano di *Processo per stupro* (Loredana Rotondo, Rony Daopulo, Paola De Martis, Annabella Miscuglio, Maria Grazia Belmonti, Anna Carini, 1979).¹⁶³ Si tratta di un documentario diretto e registrato dal collettivo femminista Cooperativa maestranze del cinema composto dalle sei giovani registe Loredana Rotondo, Rony Daopulo, Paola De Martis, Annabella Miscuglio, Maria Grazia Belmonti, Anna Carini. È stato prodotto dalla Rai e trasmesso alle 22:00 del 26 aprile 1979. I motivi che sono dietro alla trasmissione dei due processi però, sono molto diversi: nel caso Araujo, non le è stato chiesto il permesso e la trasmissione del suo processo ha portato a una grave e violenta vittimizzazione secondaria. Nel caso di *Processo per stupro*, la vittima era consenziente e favorevole al documentario, e questo aveva l'intento di mostrare alla popolazione italiana cosa significasse per una vittima di stupro subire un processo, mostrare come viene trattata dal giudice e dagli avvocati difensori, e come sia la vittima, e non gli stupratori, a subire un processo e un interrogatorio. Il progetto

¹⁶⁰ Cfr. Benedict, *Virgin or vamp: how the press covers sex crimes*.

¹⁶¹ Citato in: Horeck, *Public rape: representing violation in fiction and film*. p.69

¹⁶² *Ivi*. p.70

¹⁶³ *Processo per stupro* (n, 1979).

nasce da una collaborazione tra il collettivo e la casa delle donne di Roma, in quanto vi era l'urgenza palese di una nuova legge in materia di violenza sessuale. Il documentario *Processo Per Stupro* rese queste necessità visibili agli occhi di tutti, mostrando la cultura patriarcale e vittimizzazione secondaria riservata alle vittime di violenza sessuale. La differenza tra i due casi sta nel rispetto, nella sensibilità riservata alla vittima e nell'intento che vi è dietro la realizzazione di tali documenti: nel caso Araujo non vi è stato rispetto né sensibilità, ma solo bisogno di mostrare e spettacolarizzare una violenza. In processo per stupro viene mostrata la cultura dello stupro in Italia, con interviste a donne che appoggiano gli stupratori incolpando la vittima:

*Perché quello è mi' figlio, sinnò sa quanto me ne fregava a me. Lo sa lei? E non hanno fatto niente di male. Nun l'ha ammazzata sta' ragazza. S'è andato a divertì. Certo che gli piaceva pure a lei andare a divertirsi, se no non ci andava co' mi' figlio.*¹⁶⁴

Il documentario si concentra su uno stupro di gruppo avvenuto nel giugno 1978 in cui la vittima, una ragazza di 17 anni di nome Fiorella¹⁶⁵. Gli imputati erano Cesare Novelli, Rocco Vallone, Claudio Vagnoli, Roberto Palombo, accusati di aver abusato per ore, a turno, della vittima. Nonostante le minacce, Fiorella denunciò e portò in tribunale i suoi aggressori grazie anche al centro antiviolenza di via del Governo Vecchio a cui si rivolse. Ad assumere la difesa di parte civile fu Tina Lagostena Bassi.

Il documentario sconvolse l'opinione pubblica che si rese conto di quanto accadeva nelle aule di tribunale durante un processo per stupro¹⁶⁶. Come nel caso del massacro del circeo, compresero che lo stupratore non era per forza uno sconosciuto alla vittima, ma poteva essere un amico, un conoscente, un compagno o il bravo ragazzo di buona famiglia.

Ed allora io mi chiedo perché, se invece che quattro oggetti d'oro, l'oggetto del reato è una donna in carne ed ossa, perché ci si permette di fare un processo alla ragazza. E questa è una prassi costante: il processo alla donna, la vera imputata è la donna. E scusatemi la franchezza, se si fa così, è solidarietà maschilista, perché solo così si ottiene che non si facciano denunce per violenza carnale. Io non voglio parlare di Fiorella. Secondo me è umiliare una donna, venire qui a dire non è una puttana né niente, una donna ha diritto di essere quello che vuole. E senza bisogno di

¹⁶⁴ Belmonti et. al., *Un processo per stupro*, Einaudi, Torino 1980, p. 3.

¹⁶⁵ Per rispetto della privacy della vittima, il suo cognome non viene rivelato.

¹⁶⁶ *Storia del movimento femminista in Italia. La questione della violenza*, RAI, «La storia siamo noi», 2007. https://web.archive.org/web/20090208192803/http://www.lastoriasiamonoi.rai.it/cerca.aspx?id_key=388

*difensori. E io non sono il difensore della donna Fiorella. Io sono l'accusatore di un certo modo di fare i processi per violenza. Ed è una cosa diversa. Tutto si cerca di sporcare*¹⁶⁷.

Il Film

The accused si apre con una scena in strada di una ragazza che corre in strada mezza nuda mentre cerca di fermare delle auto per chiedere aiuto. Successivamente, rivediamo la stessa ragazza, Sarah Tobia, in ospedale dove le vengono fatte foto ai lividi e ai graffi che i suoi aggressori le hanno lasciato. Oltre alle infermiere nella sala ci sono anche un'operatrice del centro antistupro e Kathryn Murphy, la viceprocuratrice distrettuale che seguirà il caso. Proprio questa, in un momento in cui Sarah è assente, critica il fatto che la vittima aveva bevuto e fumato marijuana, in quanto ciò renderà più difficile il caso in tribunale.

L'operatrice del centro antistupro le risponde «ha importanza? È stata violentata da tre uomini». Per tutto il film verrà giudicato il suo comportamento, dalla sua avvocatessa, dagli uomini che hanno incitato lo stupro e da quelli che l'hanno stuprata, dagli avvocati della difesa e dai media. Il film esce quattro anni dopo il processo televisivo di Cheryl Araujo, e rappresenta il primo lungometraggio hollywoodiano che mostra esplicitamente lo stupro¹⁶⁸. In *Screen violence*¹⁶⁹, un'antologia sulle scene violente del cinema, la scena dello stupro in *The accused* viene posizionata insieme alle più famose come *Straw Dogs* e *Arancia meccanica (Clockwork Orange)*, Stanley Kubrik, 1971). Secondo French, il film segnerebbe un punto di svolta per la rappresentazione di sesso e violenza nel cinema hollywoodiano, posizionandosi nel mezzo tra il pre-femminismo dove si ritrovano scene grafiche di stupro come *Straw Dogs* dove la donna gode durante la violenza e il post femminismo come *Strange Days* (Kathrine Bigleow, 1995) dove lo stupro viene utilizzato per parlare di cinema e il suo voyeurismo. *The accused* non ha una trama originale, si configura come poliziesco ma esce in un contesto dove si sta diffondendo il genere Rape and Revenge come *Non violentate Jennifer (I Spit on Your Gave)*, Meir Zarchi, 1978) e *L'Angelo della vendetta (Ms.45)*, Abel Ferrara, 1980). Riporta una storia conosciuta e già raccontata, simile a tante altre ma semplificata e civilizzata, diventando molto popolare nel pubblico mainstream, fattore che però può risultare problematico in quanto negli anni '80 si iniziava ad avere maggiore sensibilizzazione e informazione circa la tematica dello stupro nelle sue forme, ma i miti sullo stupro erano ancora più radicati di adesso. Nonostante ciò, secondo

¹⁶⁷ L'arringa dell'avvocatessa Tina Lagostena Bassi, in *Processo per stupro* (Loredana Rotondo, Rony Daopulo, Paola De Martis, Annabella Miscuglio, Maria Grazia Belmonti, Anna Carini, 1979).

¹⁶⁸ Cfr. Horeck, *Public rape: representing violation in fiction and film*.

¹⁶⁹ Cfr. French, Karl (1996) *Screen violence*, London: Bloomsbury

Horeck¹⁷⁰, si tratta di un film chiave nonostante la sua problematicità, in quanto ha un debito di sensibilizzazione femminista sullo stupro ma la sua rappresentazione esplicita appartiene a una tradizione cinematografica in cui è il corpo femminile della vittima a diventare il corpo del cinema¹⁷¹.

Come hanno notato Soothill e Walby in *Sex crime in the News*¹⁷²:

From the widespread media reporting of the spectacular rape trials, women seem to have only two roles imposed upon them to play in a trial — a whore or a virgin — and yet, whether experienced or inexperienced in sexual activity, women are portrayed as ‘asking for it’. . In seeking justice, the ‘virgin’ tag is still an important one. The message of these trials, as represented by the press, is that women may be culpable. There is little room for alternative readings of such reports.

The accused, contrariamente a quanto realmente accaduto nella realtà, mostra gli uomini accusati di favoreggiamento e istigazione allo stupro venire incriminati e condannati, concludendosi con un lieto fine per rispondere a un senso di giustizia. Fin dall'inizio, è chiaro il suo tentativo di mettere in discussione i miti sullo stupro e la vittimizzazione secondaria subita da Araujo in tribunale e nei media. Un'altra differenza dal caso reale è la totale assenza della questione della nazionalità. Infatti, *The accused* trascurava completamente le tensioni etniche, portando una storia universale per parlare di stupro e di come gli uomini trattano le donne. Qui si passa da un discorso di nazionalità del caso originale ad un discorso di classe: Sarah Tobias, la vittima che riprende Araujo, è una donna giovane che fa uso di alcool e droghe e vive in una roulotte. Rappresenta ciò che viene definito *white trash*¹⁷³, una particolare categoria di persone bianche classificate in modo dispregiativo per la loro bassa estrazione sociale e culturale, e per questo razzializzate allo stesso modo di altre minoranze. Secondo Newitz¹⁷⁴ «i bianchi usano immagini e atti di vittimizzazione per reimmaginarsi come civilizzati e giusti». Ciò porta ad uno sguardo di redenzione che nel caso di *The accused*, unito alla vittimizzazione, consente di portare una storia più universale che non si concentra sul caso specifico delle discriminazioni subite dalla comunità portoghese, ma sulla classe diversa dei vari personaggi. Sarah appartiene a una classe bassa, non ha studiato, lavora come cameriera, mentre Kaitryn è avvocatessa,

¹⁷⁰ Cfr. Horeck, *Public rape: representing violation in fiction and film*.

¹⁷¹ Cfr. Citato in Horeck, *Public rape: representing violation in fiction and film*.

¹⁷² Soothill and Walby, *Sex crime in the news*, Routledge, Londra, 1991, p. 147

¹⁷³ Annalee Newitz, Mark Wray (eds), *Introduction' to white trash: race and class in America*, Routledge, New York, 1-12, 1997.

¹⁷⁴ Ivi. p.8

appartiene a una classe alta, è sposata e vive in un bel appartamento. Allo stesso modo, vi è una differenza anche nei protagonisti: come nota Horeck¹⁷⁵, vi è una razzializzazione anche tra i personaggi maschili in quanto gli uomini presenti al The Mill si dividono in tre categorie. Vi sono quelli che rientrano nello stereotipo di classe bassa, sono uomini grezzi, bevono e si eccitano appena vedono Sarah; vi sono quelli di una classe più alta, più giovani, che vanno al college, Kenneth e Bob. Qui, Bob, per mostrare di essere come gli altri partecipa allo stupro. Infine, vi è una terza categoria: Cliff Albrecht, l'uomo con il tatuaggio di scorpione sul braccio che incita lo stupro. Come notano diversi autori, come Fleck¹⁷⁶, Cuklanz¹⁷⁷, Newitz¹⁷⁸, Cliff ha carnagione, occhi e capelli più scuri degli altri. È in netto contrasto con la carnagione pallida, i capelli biondi e gli occhi azzurri di Kenneth, e rimarca una differenziazione di classe, dove lui rappresenta la classe inferiore «più selvaggio e primitivo di altri tipi di bianchezza»¹⁷⁹.

Cuklanz, uno dei primi critici a notare la mancanza delle tensioni etniche, si interroga sulla valenza positiva o negativa di questa rappresentazione di bianchi razzializzati. Questo perché, probabilmente, il verdetto finale avrebbe potuto essere diverso se la vittima fosse stata nera, invece che bianca. La stessa cosa si chiedono le spettatrici nere in *Women Viewing Violence*¹⁸⁰, dove l'etnia della vittima rappresenta una questione chiave e fondamentale per il verdetto finale. Una delle partecipanti afferma:

*Mi sono ritrovata a dirlo nel film... se trasformassi quella donna in una donna nera, per me sarebbe ancora più doloroso. Perché so che tutta la storia sarebbe cambiata... e so che il verdetto avrebbe potuto essere diverso. E so che il sostegno... la simpatia sarebbe stata molto diversa... È un film molto doloroso*¹⁸¹.

Come nota Dowd Hall¹⁸², in *The accused*, Sarah diventa la vittima per eccellenza, per via di questa mancata questione della nazionalità. Allo stesso modo, nel caso reale, la nazionalità di Araujo, portoghese come i suoi stupratori, non era stata citata nei media ed era stata fatta passare, di fatto, come una donna bianca.

¹⁷⁵ Horeck, *Public rape: representing violation in fiction and film*

¹⁷⁶ Cfr. Patrice Fleck, *The silencing of women in the Hollywood "feminist" film: The Accused*, *Post-Script-Essays-In-Film-And The Humanities*, 9(3): 49-55. 1990.

¹⁷⁷ Lisa Cuklanz, (1996) *Rape on trial. how the mass media construct legal reform and social change*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press. 1996. P.10

¹⁷⁸ Newitz, Wray, *Introduction' to white trash: race and class in america*.

¹⁷⁹ Ibidem.

¹⁸⁰ Cfr. A.A.V.V. *Women viewing violence*. «In The Audience Studies Reader» Routledge.2003

¹⁸¹ Ivi. p.74

¹⁸² Jaqueline Dowd Hall, *The mind that burns in each body": women, rape, and racial violence'*, in Ann Snitow, Christine Stansell and Sharon Thompson (eds) *Powers of desire: the politics of sexuality*, «New Feminist Library», Monthly Review Press, New York, 328-349, 1983.

Il victim blaming

Fin dall'inizio, *The accused* descrive lo stupro come un crimine efferato, a cui segue l'ospedale con le visite per acquisire prove, le indagini e il processo in tribunale, mostrando la normale procedura che si segue dopo una denuncia per stupro. Se oggi è normale sapere che se avviene la denuncia, questa è la procedura che segue, non lo era negli anni '80, dove vi erano molte meno segnalazioni di violenze sessuali a causa della difficoltà di dimostrare quanto successo e della vittimizzazione secondaria riservata alle vittime dalle istituzioni. Soprattutto, *The accused* con la scena in ospedale mostra l'importanza della visita medica in fase di indagine, contribuendo a sensibilizzare e informare il pubblico. Mostra però anche le parti negative: la messa in discussione della vittima per il suo abbigliamento, del comportamento, per l'uso di alcool o stupefacenti, per la sua vita sessuale e per tanti altri fattori che contribuiscono a creare un'immagine di vittima non consona a quella che normalmente viene assegnata ad una vittima di stupro. Il film problematizza tutto questo ma lo mostra come qualcosa di inevitabile¹⁸³.

Alla fine del film è presente una scena esplicita dello stupro di Sarah. Qui, lo stupro di gruppo viene mostrato come ciò che è: squallido e brutale, tutto il contrario di uno spettacolo. Inizialmente Sarah viene ripresa mentre balla e flirta con uno degli uomini che poi parteciperà allo stupro. Secondo Projanski, in questo modo viene illustrata l'idea secondo cui una donna non può essere responsabile del proprio stupro, ed è per questo che ne viene mostrato l'orrore. Come mostra l'autrice:

*in questo film la scena esplicita dello stupro funziona, paradossalmente, sia per sfidare i miti dello stupro da una prospettiva femminista sia contribuire all'esistenza della violenza contro le donne nella cultura dei media*¹⁸⁴

Lo stupro viene rivelato da un flashback durante la testimonianza in tribunale. La particolarità sta nel fatto che il flashback non è collegato alla testimonianza di Sarah, costretta a ripetere nei dettagli quanto subito, ma di Kenneth. Per tutto il film lo spettatore assiste a versioni diverse e contrastanti di ciò che è accaduto al The Mill. Ad esempio, all'inizio del film si vede Kenneth tentare di avvertire la polizia dello stupro in corso («C'è stato uno stupro... non so, tre o quattro

¹⁸³ Hogan Jackie, *Anatomy of a rape: sexual violence and secondary victimization scripts in U.S. film and television, 1959–2019*, Crime, Media, Culture Volume 18, Issue 2, 2019. <https://doi.org/10.1177/17416590211000388>

¹⁸⁴ Sara Projansky, *Watching rape: film and television in postfeminist culture*. p.98

ragazzi»¹⁸⁵), poi il racconto di Sara durante la visita in ospedale, dove si assiste al suo corpo tumefatto e martoriato. Gli altri uomini accusati di stupro o incitamento ad esso offrono un'altra versione secondo la quale non ci sarebbe stata nessuna violenza. Ad esempio Cliff Albrecht dice «Stuprato? Ma stai scherzando! Quella donna stava facendo lo spettacolo della sua vita – ne ha amato ogni minuto!»¹⁸⁶. Questa frase ricalca quella realmente affermata da uno degli accusati «all'inizio pensavo fosse solo uno spettacolo gratuito». Con la scena visiva dello stupro dà una risposta su quanto realmente successo e mette a tacere tutte le testimonianze contrastanti. Inoltre, mostrandolo durante la testimonianza di Kenneth e non di Sarah, si dà alla vittima la possibilità di raccontare finalmente la sua versione, richiesta che aveva portato più volte durante il corso delle indagini e dei primi processi agli stupratori. Allo stesso tempo però, mostrare lo stupro durante la testimonianza di Kenneth e non di Sarah, comporta assegnare maggiore credibilità e rispetto a lui invece che alla vittima. Il processo viene vinto da Sarah non perché la giuria creda a lei, ma a Kenneth. Ed è ciò che afferma anche l'avvocato della difesa definendo niente la testimonianza di Sarah.

La responsabilità dello spettatore

Oltre al *victim blaming* subito dalla vittima e la messa in dubbio circa la veridicità della sua testimonianza a causa dei suoi comportamenti o della sua moralità, *The accused* tratta anche e soprattutto la questione riguardando la responsabilità dello stupro di chi vi ha assistito. Infatti, a differenza di molti film polizieschi sullo stupro, non si concentra sulle indagini volte alla cattura dello stupratore né sul processo di quest'ultimo, ma sul processo agli uomini che hanno assistito alla violenza, incitando gli stupratori.

The accused mostra le conseguenze più gravi e pericolose della mascolinità tossica¹⁸⁷ e performativa dove un gruppo di uomini si incita a vicenda per commettere lo stupro. Come fa notare Katryhin durante il processo, loro non si sono limitati a fare niente, come aveva affermato dall'avvocato della difesa, ma «hanno fatto peggio che niente». Hanno sollecitato, indotto, incoraggiato e persuaso gli stupratori. Un uomo viene chiamato «frocio» per convincerlo a commettere lo stupro, puntando sulla sua mascolinità in modo tale che, per

¹⁸⁵ *The accused* (Jonathan Kaplan, 1988)

¹⁸⁶ *Ivi.*

¹⁸⁷ Shepherd Bliss definisce la mascolinità tossica come «L'insieme di tratti [maschili] socialmente regressivi che servono a favorire il dominio, la svalutazione delle donne, l'omofobia e la violenza insensata» 1987. Citato in: Rebecca Hartman, "Agrarianism". In Carroll, Bret (ed.). *American Masculinities: A Historical Encyclopedia*. Thousand Oaks, sage publication, Los Angeles, pp. 20–22, 2003.

dimostrare di essere abbastanza uomo, violenti Sara. «Hanno fatto peggio che niente» perché non si sono limitati ad assistere a uno stupro. «Hanno fatto peggio che niente perché», mentre avveniva lo stupro, hanno deriso la vittima, intonando canzoni e cori sulla violenza che accadeva davanti ai loro occhi. «Hanno fatto peggio che niente» perché sono responsabili e colpevoli dello stupro, allo stesso modo degli stupratori. In questo sta un elemento fondamentale di *The Accused*: mostra che anche il solo guardare comporta una responsabilità

*These three men did worse than nothing. They cheered and they clapped and they rooted the others on. They made sure that Sarah Tobias was raped, and raped, and raped, and raped. And tell me, was that nothing?*¹⁸⁸.

Il tentativo del film di coinvolgere il pubblico nell'atto di voyeurismo fornisce un commento efficace sul modo in cui la cultura guarda i corpi delle donne¹⁸⁹. Allo stesso tempo, altri autori e autrici, come Pam Cook¹⁹⁰, ritengono che questa rappresentazione possa essere problematica e riflettono sulla necessità dell'utilizzare una scena esplicita di stupro per parlare di violenza sessuale. Secondo Horeck¹⁹¹, *The Accused* rappresenta un esempio delle problematiche che si incontrano quando si rappresenta uno stupro e si indaga ciò che Mulvey chiama *male gaze*¹⁹². Nel momento in cui *The Accused* mostra la scena di stupro, rende gli uomini che fino a quel momento avevano il beneficio del dubbio come spettatori di una violenza, e rende tale anche il pubblico del film, aggravando una violenza già in atto.

Alla luce delle considerazioni trattate in questo paragrafo, risulta complesso avere una posizione netta di fronte a questo film. Da un lato, come illustrato, ha portato un tema complesso mostrandone lo squallore e la brutalità, mostrando come lo stupro non possa essere in alcun modo qualcosa di voluto o chiesto da una donna e come sia difficile. Ha messo sotto gli occhi di tutto il problema della vittimizzazione secondaria da parte delle istituzioni che dovrebbero proteggere le vittime, non incolparle e colpevolizzarle. In questo senso, la scena grafica dello stupro ha funzionato. Ma riproporre visivamente una violenza non è il modo efficace per combatterla, perché produce nello spettatore una reazione emotiva che è solo momentanea e non può portare a cambiamenti sul lungo periodo. *The accused* funziona per il contesto sociale e culturale in cui è uscito in sala, ma, attualmente, per aumentare la consapevolezza e

¹⁸⁸ Horeck, *Public rape: representing violation in fiction and film*. p.102

¹⁸⁹ Cfr. Cindy Fuchs, Cindy, *The accused*, «Cineaste», 17(1): 26-28.1989

¹⁹⁰ Cfr. Pam Cook, *The accused*, «Monthly Film Bulletin», 56: 35-36, 2003

¹⁹¹ Cfr. Horeck, *Public rape: representing violation in fiction and film*

¹⁹² Cfr. Mulvey, *Visual pleasure and narrative cinema*.

l'informazione verso questi temi sensibili sono necessarie altre forme di rappresentazione, come quelle mostrate nel paragrafo 1.3

I prossimi capitoli tratteranno le diverse modalità di rappresentazione dello stupro nelle nuove forme di cinema per mostrare come queste possano essere più, o meno, funzionali alla battaglia contro la violenza sessuale sulle donne.

2) *Expanded Cinema* e nuove possibilità di rappresentazione

Nel capitolo precedente sono state prese in analisi le rappresentazioni della violenza sessuale sulle donne nel cinema classico hollywoodiano, le modalità con cui vengono messe in mostra, le caratteristiche ricorrenti e le problematiche che possono comportare. In questo capitolo verranno prese in considerazione le stesse rappresentazioni che vengono riprodotte però in un

una particolare produzione filmica: l'*Expanded Cinema*¹⁹³. *Expanded Cinema* è un appellativo che funge da ombrello per una serie di opere eterogenee tra loro per modalità di creazione e di fruizione, per i materiali utilizzati o per le diverse riflessioni teoriche che vi sono dietro che si intersecano a cavallo tra cinema e arte, restituendo un quadro che si sovrappone alle più recenti teorie del cinema e del film, trattate precedentemente. Prendere in considerazione l'*Expanded Cinema* permette di fornire un quadro più ampio per le rappresentazioni di violenza sessuale in questo nuove e sempre diverse forme artistiche.

Se, come dimostrato, l'esperienza cinematografica tradizionale è così impattante per il pubblico, cosa può comportare una dimensione diversa? E soprattutto come può cambia la rappresentazione della violenza sessuale in media diversi?

Se l'esperienza cinematografica sopravvive anche in situazioni in cui i tradizionali elementi non sono più presenti, significa che le esperienze connesse al medium cinematografico non dipendono tanto dalla sua specificità tecnica, quanto dal tipo di mediazione attuata. Nel cinema espanso lo spettatore viene coinvolto in una situazione percettiva che si fa ambiente attraverso la quale è possibile dare un nuovo senso e una nuova organizzazione non solo alla specifica esperienza artistica, ma anche all'esperienza del quotidiano, proprio grazie alla partecipazione corporea e cognitiva che le opere *espansive* chiedono al proprio spettatore.

Portare la violenza sessuale in un medium che prevede l'immersività dello spettatore può comportare un impatto completamente diverso su di esso, e per questo si apre a nuove opportunità di esplorare modi diversi di rappresentare lo stupro.

2.1 Il Passaggio dallo spazio tradizionale della sala cinematografica all' *Expanded Cinema*

*Chambre 666*¹⁹⁴ è un documentario del 1982 realizzato da Wim Wenders il quale, in occasione del Festival di Cannes di quell'anno, aveva sistemato in una camera d'albergo, la numero 666,

¹⁹³ Cfr. Sheldon Renan, *An introduction to the american underground film*, E. P. Dutton & Co, New York NY, 1967, pp. 103-105 e pp. 227-257; Gene Youngblood, *Cinema Espanso*, Clued, Bolohna, 2013 (or: *Expanded Cinema*, Dutton Books, New York, 1970).

¹⁹⁴ *Chambre 666* (Wim Wenders, 1982)

una macchina da presa fissa e invitato alcuni dei registi¹⁹⁵ presenti al festival a sedersi davanti ad essa e rispondere a una serie di domande presenti su un foglio. Il tema riguardava il futuro del cinema e tra queste la più importante attorno alla quale ruotano le risposte dei registi fu:

*di fronte al peso crescente di altri media come la televisione, e di fronte alle trasformazioni legate alla progressiva introduzione di tecnologie elettroniche, il cinema è un linguaggio che si sta perdendo, un'arte destinata a morire?*¹⁹⁶

I registi propongono diverse e numerose risposte, Spielberg anticipa l'imminente espansione dei confini del cinema, ma, come fa notare Casetti, «la trasformazione che il cinema ha affrontato è stata assai più radicale di quello che allora si potesse immaginare¹⁹⁷».

Attraverso le tecnologie digitali si è ampliato in maniera esponenziale l'uso dei singoli media, che lentamente hanno subito una nuova integrazione all'interno di media diversi da quelli originali. Questo fenomeno segna un significativo cambiamento nel modo in cui i media operano e interagiscono con il pubblico, dimostrando una flessibilità e una dinamicità senza precedenti.

Il cinema ha smesso definitivamente d'essere soltanto una pellicola a base fotografica, da far passare in un proiettore rivolto a uno schermo, dentro una sala ad accesso pubblico: è anche il DVD che posso noleggiare in un negozio, il video che vedo in un museo o in una galleria, un contenuto che scarico dalla rete sul mio laptop. Del resto, anche il giornale non è più solo un fascicolo di fogli di carta stampata: è anche un insieme di schermate che apro sul mio tablet. E la radio non è più solo un apparecchio da sintonizzare sulle diverse stazioni: è anche un flusso sonoro che posso captare sul mio telefonino. I media hanno smesso di identificarsi con un particolare apparato o con un unico supporto. Utilizzano nuove tecnologie, cambiano di taglia, rimodulano le loro funzioni. Si scambiano prodotti e servizi. E soprattutto si sovrappongono dentro piattaforme che ci consentono insieme di leggere, scrivere, ascoltare, vedere, ricevere, archiviare e spedire¹⁹⁸.

¹⁹⁵I registi presenti: Jean-Luc Godard, Paul Morrissey, Mike De Leon, Monte Hellman, Romain Goupil, Susan Seidelman, Noël Simsolo, Rainer Werner Fassbinder, Werner Herzog, Robert Kramer, Ana Carolina, Maroun Bagdadi, Steven Spielberg, Michelangelo Antonioni e Yilmaz Güney. citato in: Francesco Casetti, *La Galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, Bompiani (collana Saggi Bompiani), Milano, 2015

¹⁹⁶ *Chambre 666*, (Wim Wenders, 1982)

¹⁹⁷ Francesco Casetti, *La galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, Bompiani, Milano, 2015.

p.10

¹⁹⁸ *Ibi*, pp 10,11

I media hanno perso le loro caratteristiche originali, il giornale ha perso la carta come unico e principale supporto, il cinema ha perso la sala cinematografica come unico luogo di riproduzione filmica. Tutto ciò ha portato a credere che si stesse verificando una morte degli stessi, riflessione proposta per la prima volta in *Chambre 666* e riportata sempre più spesso negli anni seguenti¹⁹⁹ fino ai giorni attuali. Viene chiamata, annunciata e decretata la morte del cinema²⁰⁰.

*Il supporto cambia, così come cambia l'ambiente del consumo, ma è come se l'abitudine si prolungasse anche nelle nuove situazioni*²⁰¹.

Ma come afferma Casetti al cinema non muore, sopravvive e anzi si *espande*. Prendono il nome di cinema immagini e video che non appartengono al senso tradizionale di cinema, inteso solo come relegato alla sala cinematografica, portando a una disponibilità potenzialmente illimitata dei formati utilizzabili per fare esperienza di cinema. Il cinema inteso in questo senso può essere incontrato nei musei, nelle installazioni artistiche, nelle pubblicità e nei cartelloni pubblicitari, nelle piazze, nelle presentazioni e in tante altre situazioni comuni e quotidiane dove sono presenti schermi. È stata proprio l'enorme e vasta diffusione di schermi che porta ad una presenza sempre maggiore del cinema, a nuove distribuzioni e contesti di fruizione.

Secondo Casetti, il cinema è collegato a una precisa forma di esperienza, legata al suo status di dispositivo tecnico, del suo essere una «macchina», ed infatti fu a lungo definito *arte meccanica*.

Come Jean Epstein descrisse la cinepresa:

La Bell-Howell è un cervello di metallo, standardizzato, fabbricato e diffuso in qualche migliaio di esemplari, che trasforma in arte il mondo esterno [...]. [È] un soggetto che è un oggetto, privo

¹⁹⁹ Autori che affrontano la questione del digitale come perdita di senso del cinema: L. Manovich, *Il linguaggio dei nuovi media*, Milano, Olivares, 2002 (or.: Lev Manovich, *The Language of New Media*, Cambridge, MIT Press, 2000), fino a David N. Rodowick, *Il cinema nell'era del virtuale*, Milano, Olivares, 2002 (or.: D. RODOWICK, *The Virtual Life of Film*, Cambridge, Harvard University Press, 2007).

²⁰⁰ Peter Greenway afferma che la morte del cinema sia avvenuta in una data specifica, quella dell'avvento della tv nelle case delle persone: 31 dicembre 1983. Clifford Coonan, *Greenaway announces the death of cinema and blames the remote-control zapper*, «The Independent», 10 October 2007.

<http://www.independent.co.uk/news/world/asia/greenaway-announces-the-death-of-cinema--and-blames-the-remotecontrol-zapper-394546.html>

²⁰¹ Cfr. Francesco Casetti, *La galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, Bompiani, Milano, 2015, pp 12

*di coscienza, e cioè privo di esitazioni e di scrupoli, privo di venalità, di compiacimento, di possibili errori, un artista assolutamente onesto, esclusivamente artista, un artista-modello*²⁰².

Allo stesso tempo però, il cinema non si riduce solamente alla parte tecnica, in quanto comporta un'esperienza che è mediata dal cinema stesso. Le immagini proiettate che suscitano emozioni nel pubblico, il buio della sala che porta a una maggiore concentrazione ed immersione: «il cinema fa appello anche alla nostra immaginazione, e ci riesce bene perché l'immagine sullo schermo non ha una sua consistenza fisica²⁰³». È per questo che il cinema non può essere ridotto a una semplice macchina, è una forma di esperienza che coinvolge fattori sociali, culturali, antropologici che vanno oltre il supporto tecnologico. Allo stesso tempo però, cambiando il tipo di supporto cambia anche il tipo di rapporto ed esperienza che lo spettatore vive insieme al prodotto filmico. Milo Adami osserva:

*l'introduzione sul mercato dei primi schermi e video proiettori LCD (liquid-cristal-display) più leggeri e luminosi dei precedenti modelli tricromatici CRT (Cathode-Ray-Tube) consentono con estrema facilità di proiettare il video in qualsiasi tipo di spazio espositivo, su uno schermo di dimensioni o parete*²⁰⁴.

Sono diverse le teorie sul cinema e, mentre le prime si concentrano proprio sul rapporto esperienziale con il pubblico, successivamente se ne sviluppano altre incentrate proprio sul suo essere macchina e sulle limitazioni tecnologiche che spingono il cinema ad un linguaggio specifico²⁰⁵. Casetti nota come tali teorie siano mutate nel corso del Novecento, passando dai primi decenni dove veniva messa in mostra la sintonia dell'esperienza cinematografica con l'esperienza moderna²⁰⁶, alle implicazioni antropologiche del cinema²⁰⁷. Walter Benjamin nella terza versione de *L'Opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, spiega bene come sia tipico dei media favorire questa riproduzione di esperienze²⁰⁸.

²⁰² Casetti, *La galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, p.45

²⁰³ *Ivi.* p. 49

²⁰⁴ Milo Adami, *La forma video. Tra cinema e arti visive dopo il digitale*, Postmedia Books, Milano, 2020 p. 5

²⁰⁵ Cfr. Rudolf Arnheim, *Film come arte*, Milano, Feltrinelli, 1983 (or: *Film als kunst*, Berlin, Ernst Rowohlt Verlag, 1932).

²⁰⁶ Cfr. Karel Teige, *Estetika filmu a kinografie*, «Host 3», 6-7, April 1924.

²⁰⁷ Cfr. André Bazin, *Che cosa è il cinema? Il film come opera d'arte e come mito nella riflessione di un maestro della critica*, Garzanti, Milano, 1999.

²⁰⁸ Cfr. Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. In: Pinotti Andrea, Somaini Antonio (a cura di.) *Aura e shock. Saggi sulla teoria dei media*, Torino, Einaudi, 2012, pp. 17-49.

Dunque la particolarità dei media in quanto mezzi di comunicazione è di poter spostare le esperienze liberamente. Magari riprendendole da altri ambiti espressivi, come fa il grammofoono rispetto alla musica. Ciò significa che un medium, nella misura in cui è anche un “sistema di sensazioni”, una forma culturale, può estendersi oltre ai suoi confini grazie ad altri supporti, ad altri media. I media che si aggiungono non rappresentano un tradimento, ma un’opportunità: essi danno al medium precedente la chance di continuare a vivere anche altrove²⁰⁹.

È in questo modo, attraverso l’espansione e l’uscita dai propri confini che il medium cinematografico si sviluppa e modifica nel corso del Novecento. È stato chiamato in vari modi, *Extended Cinema*²¹⁰, *Future Cinema*²¹¹, *Cinema d’Exposition*²¹². Un termine che funge da ombrello per fare riferimento a tutte quelle immagini, video e in generale sperimentazioni esulano dalla tradizionale sala è *Expanded Cinema*. Una grande fetta delle teorie del cinema e dei Film Studies si sono affacciati a questo campo con grande interesse per le nuove forme allargate e ibride che hanno portato alle nuove rappresentazioni racchiuse sotto questo termine. Sull’*Expanded Cinema* vi sono numerose e diverse teorie che utilizzano approcci multidisciplinari per esaminare questo nuovo campo di studio. Il termine *Expanded Cinema* è stato coniato da Stan VanDerBeek²¹³ il quale, pioniere delle multi-proiezioni, chiama *Cinema Espanso* una forma diretta di comunicazione²¹⁴ e di *cultura interconnessa*²¹⁵. In *Expanded Arts* Vanderbeek afferma:

tutto si espande, in tutte le direzioni, c’è una connessione interna tra tutte le arti, letteralmente tra tutte, e questo è ciò di cui si tratta. Voglio dire, diciamolo l’arte e la vita dovrebbero davvero essere una cosa sola, e vediamo cosa succede se le rendiamo davvero una cosa sola²¹⁶.

²⁰⁹ Casetti, *La galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, p. 56

²¹⁰ Philippe Dubois (ed.), *Extended Cinema. Le cinéma gagne du terrain*, Campanotto Pasian di Prato, 2010; Janine Marchessault, Sudan Lord (eds.), *Fluid screens, expanded cinema*, Toronto, University of Toronto Press, 2007; J. Aumont, *Que reste-t-il du cinéma?*, Vrin, Parigi, s2012.

²¹¹ Jeffrey Shaw, Peter Weibel, *Future cinema. the cinematic imaginary after film*, Cambridge, MA:MIT Press, 2003.

²¹² Jean Cristophe Royoux, *Pour un cinéma d’exposition. Retour sur quelques jalons historiques*, «Omnibus», 20, avril 1997.; Robert Bellour, *La querelle des dispositifs. cinéma, installations-expositions*, Pol, Parigi, 2012, pp. 27-38.

²¹³ A. L. Rees, Duncan White, Steven Ball and David Curtis (eds). *Expanded cinema: art, performance, film*, Tate Publishing, Londra, 2011 ; Vanderbeck S. (1964-1965), *Interview: Chapter 1*, “Film Culture”, n. 35, 1964-1965.

²¹⁴ Citato in: A. L. Rees, Duncan White, Steven Ball and David Curtis (eds). *Expanded cinema: art, performance, film*.

²¹⁵ Stan Vanderbeek, *Culture intercom: a proposal by Stan Vanderbeek*, «Fmli Culture», vol. 40, Spring 1966.

²¹⁶ Jonas Mekas (ed.) *Expanded arts*, New York: «Film Culture» 43, 1966, 12 pp.

Ma i primi riferimenti classici derivano dal testo di Gene Youngblood *Expanded Cinema*²¹⁷ che insieme alle sperimentazioni che si susseguirono nello stesso periodo rappresenta «il primo nucleo di una riflessione che negli anni si è distinta per un intento fermento sia dal punto di vista creativo [...] sia in prospettiva concettuale e speculativa²¹⁸».

Il panorama entro cui si sviluppa l'*Expanded Cinema* si configura come uno scenario in costante ridefinizione nel quale il convergere di più media porta a piattaforme complesse e a sovrapposizioni e dove avviene un processo di «unificazione costante ma sempre in dinamica tensione con il cambiamento²¹⁹». Tutto ciò comporta quello che De Rosa definisce uno *straripare del cinema* in altri media e una «conseguente erosione in direzione di altri spazi della produzione culturale²²⁰» e che porta quindi a una convergenza, un processo tramite il quale i media tendono ad intersecarsi tra loro ridistribuendosi, e si configura come un potente fattore in grado di decretare l'esplosione mediale del cinema. La convergenza si configura come un processo che incentiva un ambiente entro cui «i media [...] tendono ad intersecarsi per ridistribuirsi attraverso interfacce integrate²²¹». Tutto ciò impone un ripensamento generale dello status mediale del cinema, un processo di ridefinizione dello stesso e dei suoi limiti e caratteristiche.

L'*Expanded Cinema* non definisce un preciso modo o stile di fare cinema, ma comporta uno spirito di ricerca che va in diverse direzioni, come l'uso di più proiettori in un'opera d'arte, durante una performance o durante una proiezione di un film, l'uso di tecnologie digitali²²².

Secondo Carolee Schneemann²²³, artista e pittrice statunitense pionera dell'*Expanded Cinema* come VanDerBeek, il momento chiave per la storia dell'*Expanded Cinema* è da ricercare nell'ambiente artistico, culturale e del cinema underground della New York degli anni Sessanta dove si verificò un passaggio «dalla pratica pittorica statica a un coinvolgimento mobile, vivo

²¹⁷ Youngblood, *Expanded Cinema*

²¹⁸ A.A. V.V. (eds). *Expanded cinema: art, performance, film*. p.7

²¹⁹ Ithiel Pool De Sola, *Technologies of freedom*, Harvard Belknap, 1983 citato in De Rosa, *Cinema e postmedia: i territori del filmico nel contemporaneo*. Postmedia books, Milano, 2013, p.5

²²⁰ *Ibidem*.

²²¹ Secondo DeRosa è proprio la convergenza uno dei fattori più potenti in quanto porta ad una vera e propria esplosione del del cinema e dei media. Citato in: De Rosa, *Cinema e postmedia: i territori del filmico nel contemporaneo* p. 8

²²² Cfr. Renan, *An Introduction to the American Underground Film*, p. 227

²²³ Cfr. Carolee Schneemann *Expanded Cinema: free form recollections of New York*, Carolee Schneemann, «International Underground Film Festival», Londra, 1970.

e cinetico con l'immagine cinematografica²²⁴»che contestualizza il cinema in questo fermento di artisti, filmmakers, poeti e musicisti alla ricerca di un cambiamento sociale ed artistico²²⁵. Le maggiori influenze provengono dagli ambienti delle arti performative, degli *Happenings* e del *Movimento Fluxus*²²⁶.

Come ha affermato Ducas White:

Schneemann intendeva il cinema espanso come una forma di "teatro cinetico". I principi della luce e del movimento nel film sono stati applicati ai principi azionisti della pittura espressionista astratta per allontanarsi dal corpo come immagine verso il corpo come portatore di immagine²²⁷.

Invece, Steve Dwoskin²²⁸ descrive il *Cinema Espanso* come una *relazione dal vivo*²²⁹ che è all'interno del pubblico e in costante cambiamento. Secondo Schneemann «la visione non è un fatto ma un aggregato di sensazioni²³⁰».

In Youngblood²³¹, il suo punto di partenza è l'individuazione di una radicale trasformazione della società: l'umanità sta entrando in una nuova era, da lui denominata «paleocibernetica». Questa trasformazione avviene in un preciso contesto: un ambiente caratterizzato da una forte rete intermediale, di cui il cinema fa parte e con cui si mette in confronto con gli altri mezzi, anche quelli meno affini. Secondo Youngblood, la conseguenza di questa intermedialità è una forte spinta ad un rinnovo radicale dei propri strumenti espressivi e un'uscita dai propri confini e dai propri spazi per allargare il proprio raggio d'azione. Questa intermedialità «taglia il cordone ombelicale che lega il cinema al teatro e alla letteratura, costringendolo a sviluppare un linguaggio e un'esperienza sempre più complessi²³²». Secondo Pirelli e Bignardi gli artisti dell'*Expanded Cinema* puntavano «verso il tentativo di creare un ambiente che coinvolga lo spettatore con la situazione creata dall'artista²³³».

²²⁴ A.A.V.V. *Expanded cinema: art, performance, film*. p. 24

²²⁵ Alcuni tra questi artisti: The Judson Church Dancers; Robert Morris; Robert Whitman; USCO; the Expanded Cinema Programme of November 1966 at the Filmmakers' Cinematheque; Alan Kaprow and Claes Oldenburg's happenings; the Fluxus concerts of La Monte Young; and the performances of Yoko Ono and Nam June Paik. Citati in: A.A.V.V. *Expanded cinema: art, performance, film*

²²⁶ *Ibidem*.

²²⁷ *Ivi*. p.30

²²⁸ Stephen Dwoskin, *Film is . . . : the international free cinema*, Peter Owen Publishers, Londra, 1975, p.236.

²²⁹ *Ibidem*.

²³⁰ Carolee Schneemann, *Free form recollections of New York*. Consultato in: A.A.V.V. *Expanded cinema: Art, performance, film*.

²³¹ Youngblood, *Expanded Cinema*.

²³² *Ivi*. p. 38

²³³ Cosetta Saba, Valentina Valenti (a cura di) *Videoarte in Italia. Il video rende felici*. Ediz. italiana e inglese, Treccani, Roma, 2022, p. 71

Come i movimenti degli anni Sessanta e Settanta, che avevano come obiettivo quello di destituire una forma canonica, anche il *Cinema Espanso* rappresenta una di queste reazioni con una precisa direzione: uscire da una forma regolamentata, chiusa e statica di dispositivo. Citando Youngblood: «le immagini in movimento abbandonano quindi la cornice rigida dello schermo e si appropriano dello spazio circostante, diventando pura esperienza cinetica sensoriale». Le immagini liberate dalla cornice si espandono, si ingrandiscono, si rimpiccioliscono, vengono proiettate su uno o più schermi di varie dimensioni e tendono a diventare immersive, qualità propria degli ambienti in epoca digitale²³⁴. Uscendo dalla cornice, queste immagini si riversano verso qualcos'altro: lo spettatore, il soggetto che le osserva e nel verificarsi ciò assistiamo ad una messa in discussione degli ordini di grandezza, tale per cui il ruolo dello spettatore si fa attivo, partecipante e fondamentale.

Quello che viene messo in gioco è quindi l'esperienza sensoriale, che coinvolge non soltanto più lo sguardo, ma tutti i sensi e quindi il cinema ragiona non più solo sugli occhi dello spettatore ma sullo spettatore in toto, definito da Youngblood «*cinema sinestetico*»²³⁵, un cinema capace di coinvolgere i nostri sensi in profondità.

Le caratteristiche dell'Expanded Cinema

Per indagare l'*Extended Cinema* è necessario attuare una prospettiva multidisciplinare che non riguardi solamente i *Film Studies*, ma anche studi sui media, sulla cultura e sulle arti visive²³⁶. Secondo Youngblood²³⁷ vi sono diverse tendenze che hanno spinto il cinema a superare i propri confini tradizionali. Innanzitutto, il medium stesso e la ricerca di mezzi e tecnologie sempre nuove per un continuo sviluppo delle proprie potenzialità. Come già affrontato, lo sviluppo tecnologico ha reso più facile l'utilizzo e la diffusione dei media, portando al fenomeno dell'intermedialità. Questo ha comportato la presenza di maggiori dispositivi medialità e, quindi, di più schermi, sui quali è stato possibile usufruire di contenuti che originariamente erano appannaggio di media specifici. Un fattore importante dell'espansione è la diffusione di massa degli schermi: le persone possiedono tablet, computer, telefoni, televisioni e altro ancora che le portano ad una condizione di spettatorialità latente²³⁸. Gli schermi creano una condizione di spettatorialità continua, in cui le persone non si limitano a utilizzare gli spazi ma diventano

²³⁴ Cfr. Saba, Valenti, *Videoarte in Italia. Il video rende felici*

²³⁵ Cfr. Youngblood fa esempi di opera di Micheal Snow, Jordan Belson

²³⁶ Cfr. De Rosa, *Cinema e postmedia: i territori del filmico nel contemporaneo*.

²³⁷ Cfr. Youngblood, *Expanded Cinema*.

²³⁸ Cfr. Casetti, *La galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*,

costantemente spettatori. Questa sorta di spettatorialità compulsiva non lascia spazio all'attesa o alla passività, ma riempie continuamente il tempo delle persone di nuovi contenuti.

Questa prima tendenza è direttamente correlata alla seconda, che riguarda il vasto uso dei dispositivi tecnologici che ha portato all'emergere di una creatività diffusa. Negli anni Sessanta e Settanta, periodo in cui è nato l'*Expanded Cinema*, si è assistito a una nuova creatività, favorita dall'accessibilità dei media e dal desiderio di uscire dalle rappresentazioni e narrazioni di massa. La diffusione delle tecnologie ha permesso a chiunque di sperimentare, portando a una significativa produzione dal basso che caratterizza questa fase del cinema.

«Per la prima volta nella storia, oggi ogni essere umano ha la possibilità di catturare, conservare e interpretare quegli aspetti del presente che hanno per lui un particolare significato²³⁹». La terza tendenza riguarda il ritorno del feedback dello spettatore cinematografico. Nel *Cinema Espanso*, lo spettatore non è più visto solo come consumatore passivo, ma come un interlocutore che interagisce con l'opera arricchendola:

Se l'informazione [...] rivela degli aspetti non identificati precedentemente riguardanti la relazione dello spettatore con l'universo circostante, o se fornisce un linguaggio con cui concettualizzare meglio vecchie realtà, lo spettatore ricrea insieme all'artista quella scoperta, rinviando all'ambiente l'esistenza di un potenziale più creativo, che a sua volta potrebbe essere usato dall'artista per generare messaggi caratterizzati da un'eloquenza e da una percezione ancora superiori²⁴⁰.

Lo spettatore, quindi, non si inserisce più in un contesto monodirezionale, ma vi è una continua circolazione di informazioni in tutte le direzioni²⁴¹. «Egli non è semplicemente presente al prodotto filmico, al contrario rientra a pieno titolo in esso in qualità di esploratore, mappatore editor, costruttore [...] egli diviene designer del proprio spazio²⁴²». Infine, la quarta tendenza è legata all'interconnessione del cinema con gli altri media:

Per esplorare le nuove dimensioni di consapevolezza sono necessarie nuove estensioni tecnologiche. Allo stesso modo in cui il termine 'essere umano' sta lentamente inglobando i significati di essere umano/pianta/macchina, così anche la definizione di cinema deve essere espansa, per arrivare a includere i dispositivi video, l'informatica, la luce atomica²⁴³.

²³⁹ *Ivi*, p. 96

²⁴⁰ *Ivi*, p. 44

²⁴¹ Cfr. Casetti, *La galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*.

²⁴² De Rosa, *Cinema e postmedia: i territori del filmico nel contemporaneo*. p. 61

²⁴³ Youngblood, *Expanded Cinema*, p. 101

Il cinema può diventare un elemento essenziale nelle performance, nel teatro, nel computer. Questo fenomeno è legato a ciò che Casetti chiama ri-locazione un processo per cui «un'esperienza mediale [...] si riattiva e si ripropone altrove rispetto a dove si è formata, con altri dispositivi e in altri ambienti²⁴⁴». Casetti descrive le possibilità infinite dei nuovi mezzi tecnologici, come smartphone, tablet e computer, che permettono di vedere un film, leggere un libro, sfogliare un giornale. Il cinema non è più relegato alla sala buia: film può essere visionato su tali mezzi in maniera diversa dalla sala, mentre si è in viaggio, oppure si può visionare un film a pezzi.

Un concetto simile alla rilocalizzazione è rimediazione, il processo per cui «un medium è incorporato e rappresentato all'interno di un altro medium²⁴⁵». Riguarda soprattutto i media elettronici, come ad esempio gli album di famiglia traslati sul pc oppure la possibilità di ascoltare un concerto su cd. Tuttavia, il processo di ri-locazione va oltre la semplice rimediazione, comportando ulteriori aspetti:

Un medium è definito dal tipo di sguardo, di ascolto, di attenzione e di sensibilità, che lo accompagna; e dunque non è il permanere dei suoi tratti fisici, ma il permanere del suo modo di percepire le cose e di rielaborare questa percezione che ne assicura la continuità. I media sopravvivono finché sopravvive la forma dell'esperienza che li caratterizza²⁴⁶.

Casetti afferma che ciò non riguarda solamente il riportare una forma mediale in un'altra, ma il modo in cui questa «prende posto nel mondo²⁴⁷», coinvolgendo il soggetto e l'esperienza che vive nonché l'interazione con lo spazio fisico e tecnologico a vivere e il coinvolgimento di uno spazio fisico e tecnologico.

Il concetto di rilocalizzazione vuole sottolineare l'analogia tra le trasformazioni del cinema e i processi di circolazione che caratterizzano il mondo attuale: gli spostamenti del cinema su nuovi devices e in nuovi ambienti avvengono sullo sfondo di processi di migrazione ben più ampi, che ridisegnano le nostre mappe abituali²⁴⁸.

²⁴⁴ Casetti, *La galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, p. 57

²⁴⁵ David J. Bolter, Richard Grusin, *Remediation*, «Understanding New Media», Mit Press, Cambridge, 1999.

²⁴⁶ Casetti, *La galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, p.59

²⁴⁷ *Ivi*.

²⁴⁸ *Ivi*. Pp 60

Questo convergere di più media prende il nome di convergenza e si sviluppa in un contesto in cui i media si sovrappongono e si fondono, creando narrazioni transmediali²⁴⁹ che acquisiscono nuovi linguaggi dalla convergenza stessa. Secondo Casetti, gli elementi primari dell'esperienza cinematografica sono il senso del vedere, della disciplina, del luogo²⁵⁰. La rilocalizzazione investe proprio quest'ultimo, il luogo, attraverso una migrazione del dispositivo e l'appropriazione di un nuovo spazio, cambiando così l'esperienza cinematografica e la spettatorialità.

La rilocalizzazione pone l'accento sulla dimensione ambientale, sul luogo. Secondo De Rosa:

in un momento nel quale i media convergono fino a sovrapporsi, a sciogliersi l'uno nell'altro, rischiando di perdersi oltre che disperdersi, essi non possono che imprimere la propria traccia facendosi presenti attraverso il luogo e più ancora per mezzo dell'esperienza cui danno luogo²⁵¹

In questo modo, cambiando il luogo cambia la stessa esperienza cinematografica e il concetto stesso di spettatorialità che subisce una mutazione. L'esperienza viene spostata e trasferita dai contesti tradizionali di visione cinematografica comportando variazione nelle pratiche di fruizione e consumo. Secondo De Rosa «ci troviamo di fronte a una modificazione che segna la storia sociale e culturale del cinema²⁵²».

Secondo White:

Il film (e il cinema) era considerato uno strumento di attivazione sociale ed estetica, non tanto attraverso i suoi contenuti quanto attraverso la sua fruizione diretta. Segnala un momento importante in una storia del cinema che si confronta con le condizioni e le realtà di rappresentazione; un momento in cui il film esce dallo spazio di proiezione tradizionale²⁵³.

La dimensione ambientale appare strettamente legata al cinema espanso, che si occupa di superare la rigidità degli spazi canonici, creando nuove forme di spazialità e riconfigurando spazi esistenti o generandone di nuovi. Questo processo contribuisce a formulare una nuova idea di ambiente. Nei testi citati, gli oggetti vengono analizzati non come entità concluse, ma come forme di relazione, rappresentando così un campo di relazioni e tensioni, analogamente a quanto avviene nel cinema espanso.

²⁴⁹ Cfr. De Rosa, *Cinema e postmedia: i territori del filmico nel contemporaneo*.

²⁵⁰ Cfr. Francesco Casetti, *L'esperienza filmica e la ri-localizzazione del cinema*, in «Fata Morgana», Esperienza, n. 4, 2008.

²⁵¹ De Rosa, *Cinema e postmedia: i territori del filmico nel contemporaneo*. p. 60

²⁵² *Ivi*. p. 61

²⁵³ A.A.V.V., *Expanded cinema: Art, performance, film*. p.30

In questo contesto, il termine «medium» non viene più inteso come semplice dispositivo tecnico ma come un'azione di mediazione tra due realtà, creando un legame tra di esse. Ogni forma di esperienza, quindi, si basa su diverse modalità di mediazione. Eugeni e Raciti, nell'introduzione al primo numero di *Visual culture studies*²⁵⁴, riprendono l'idea aristotelica di atmosfera come strumento della percezione sensoriale, ovvero ciò che connette chi percepisce con ciò che è percepito.

L'idea di atmosfera si associa anche al concetto di *Aura* di Benjamin, che in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*²⁵⁵ del 1935 descrive l'aura come una forma di unicità e sacralità dell'opera d'arte, che si perde nella riproduzione tecnica. Tuttavia, Benjamin apprezza la natura tecnologica del cinema e della fotografia, che possono instaurare una nuova relazione con il soggetto. Per Benjamin, il medium è un'entità atmosferica che permea il rapporto tra oggetti mediali e pubblico.

Béla Balázs²⁵⁶ condivide una visione simile. Egli descrive l'atmosfera come l'anima dell'arte, una sostanza che avvolge e dà significato alle opere attraverso la percezione sensibile e l'esperienza.

Nel contesto della ricerca sulle teorie e gli studi riguardanti il cinema espanso, emergono esperienze artistiche e fruttive di particolare rilevanza.

Nel testo *Ambienti mediali*²⁵⁷, viene operata una distinzione tra media ambientali e ambienti mediali, dove i primi sono media elettronici o digitali che creano spazi inclusivi o *mediascape*²⁵⁸, mentre gli ambienti mediali sono spazi definiti dall'esperienza mediale²⁵⁹.

In sintesi, mentre i media ambientali definiscono regole di interazione, gli ambienti mediali sono spazi di interazione e acquisizione spazio-temporale dei soggetti. Entrambi i concetti si legano all'idea di atmosfera, concentrandosi sulla relazione e l'esperienza piuttosto che sul dispositivo tecnico stesso. Questa riflessione è essenziale per comprendere il cinema espanso,

²⁵⁴ Ruggero Eugeni, & Giulia Raciti, *Visual culture studies*. «Visual culture studios 1: Rivista semestrale di cultura visuale» (2020).

²⁵⁵ Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. *Arte e società di massa*.

²⁵⁶ Béla Balázs, Rodney Livingstone. *Bela Balazs: early film theory: visible man and the spirit of film*. Edited by Erica Carter, 1st ed., Berghahn Books, 2011.

²⁵⁷ Cfr. Pietro Montani, Dario Cecchi, Martino Feyles, *Ambienti mediali*, Meltemi Editore, Milano, 2018.

²⁵⁸ Casetti, *La galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, p. 59

²⁵⁹ Un esempio può essere dato dalla video installazione di Marinella Pirelli *Film ambiente*, che crea un ambiente mediale attraverso la compresenza di mezzi, dispositivi e interazione con i soggetti. Nella prima esposizione nel 1969 Pirelli progetta un sistema di cellule fotosensibili che reagisce agli stimoli dati dalle proiezioni del film *Nuovo Cinema Paradiso* (1968). Si tratta di una fruizione immersiva che vuole andare oltre la frontalità predeterminata della visione cinematografica. Lo spettatore è invece libero di muoversi liberamente nello spazio.

Citato in Saba, Valenti, *Videoarte in Italia. Il video rende felici*.

che esplora i punti di contatto tra media ambientali e ambienti mediali attraverso un utilizzo creativo della tecnologia.

Alcuni esempi di Expanded Cinema

Il cinema, mettendosi in gioco, sperimentando le potenzialità del suo mezzo unite ad altri medium, è riuscito ad uscire dai propri confini tradizionali andando oltre le aspettative di Youngblood, che riguardavano per lo più espressioni artistiche e underground, sviluppandosi anche nelle forme più mainstream e popolari, divenendo appannaggio di chiunque ne sapesse vedere il potenziale, espandendosi.

Molti degli elementi dell'Expanded Cinema, come l'espansione o l'accento sullo spettatore, non nascono però negli anni Sessanta, ma si tratta di fenomeni che si stavano sviluppando fin da inizio secolo dai primi movimenti avanguardisti. Il *Manifesto della pittura futurista*²⁶⁰ del 1912 già anticipava l'idea di un'estetica immersiva e affermava: «porremo lo spettatore al centro del quadro». In questo modo lo spettatore, trovandosi all'interno e immerso nell'opera non la può comprendere nella sua interezza ma solo parzialmente; allo stesso tempo, è proprio questa limitazione che permette allo spettatore di cogliere gli aspetti dell'opera seguendo la sua direzionalità e il suo movimento. Nel 1924 Picabia e René Clair realizzano il noto *Entr'acte*²⁶¹, nel quale concepiscono un apparato in cui si miscelano più arti inserendo, all'inizio del secondo atto, 360 proiettori che investono gli spettatori; questi fari non hanno una precisa funzione narrativa ma servono per creare un ambiente luminoso dove vengono coinvolti e aggrediti gli spettatori che si fanno quindi protagonisti dello spettacolo. Vi è poi un testo fondamentale del 1925, *Pittura fotografia*²⁶² di Moholy-Nagy, nel quale si proponeva la realizzazione di una superficie semisferica su cui proiettare simultaneamente due o tre film. Vi era già un'idea di riconfigurazione degli spazi e di interazioni tra immagini poste in dialogo tra loro.

Nel 1927 Gance, regista, attua un'operazione analoga e concepisce *Napoleon*, film che prevede la proiezione su tre schermi differenti di tre immagini diverse: una sorta di cinemascope riletto attraverso una tripartizione, un trittico di immagini dove le immagini non hanno una stretta continuità visiva, ma raccontano tre momenti e attraverso questa dinamica si realizza una forma di uscita dalla cornice tradizionale e lo schermo diventa generatore di altre forme di visione. Lo

²⁶⁰ Cfr. Umberto Boccioni (eds.) *Manifesto dei pittori futuristi*. 1914

²⁶¹ Cfr. *Intermezzo (Entr'acte)*, René Clair, Picabia, 1924)

²⁶² Cfr. László Moholy-Nagy. *Pittura, fotografia, film*, Scalpendi Editore, Milano, 2010.

stesso Moholo-Nagy²⁶³ aveva poi sottolineato una differenza fondamentale tra immagine pittorica e immagine filmica, ovvero che di fronte alla prima lo spettatore può attardarsi, mentre la seconda si pone in una successione inarrestabile e quindi il tempo di quest'immagine è un tempo che sovrasta lo spettatore; alla luce di questa affermazione l'operazione di Gance appare come un superamento di questo limite, poiché non costringe lo spettatore ad una successione di immagini, ma, affinché non si perda alcun momento, li mostra tutti a lungo e in simultanea. Il cinema espanso può recuperare e approfondire tre aspetti fondamentali delle avanguardie storiche: l'interdisciplinarietà, la nuova importanza e il nuovo ruolo attribuito allo spettatore e l'idea della composizione delle immagini, che non sono infatti solo realizzate a monte attraverso riprese e montaggio, ma si creano nel momento della visione.

Allo stesso modo, anche nelle neoavanguardie degli anni Sessanta e Settanta si ritrovano i primi esempi delle pratiche che hanno percorso il contemporaneo *Expanded Cinema*. Tra le prime esperienze, vi erano principi comuni come ribaltare la frontalità della visione cinematografica o televisiva²⁶⁴, la percezione dello spettatore²⁶⁵, esplorare le qualità del mezzo²⁶⁶, dell'immagine elettronica²⁶⁷, del tempo e dello spazio²⁶⁸, ampliare i concetti cinematografici²⁶⁹,

²⁶³ Cfr. Ibidem.

²⁶⁴ Si pensi al video multischermo *Wipe cycle* di Frank Gillette e Ira Schneider del 1969. *Wipe cycle* consisteva in nove monitor, quattro dei quali mostravano sequenze preregistrate e cinque mostravano sequenze video dal vivo e ritardate degli spettatori della galleria. Questo lavoro cercava di rompere la prospettiva convenzionale della TV a schermo singolo. Citato in: AA.VV. *Expanded cinema: art, performance*.

²⁶⁵ In *Allvision* (1976) di Steina, una scultura video a circuito chiuso con videocamere montate su una piattaforma girevole rivolta verso una sfera specchiata, si cercava di trasformare la percezione dello spettatore della galleria circostante. l'artista austriaco Peter Weibel realizzò significative installazioni scultoree esplorando sistemi video a circuito chiuso. Ad esempio, in *Beobachtung der beobachtung: unbestimmtheit* (1971), Weibel predispose un sistema CCTV per impedire agli spettatori di vedere i propri volti da qualsiasi posizione, evidenziando la capacità del sistema di mediare e controllare la percezione di sé. In *Epistemische videologie* (1974), Weibel allestì un mix elettronico dal vivo di testi ripresi da due telecamere opposte, rendendo evidente la trasformazione del significato.

²⁶⁶ Negli anni '70, artisti polacchi del gruppo Workshop of the Film Form (WFF) produssero installazioni video esplorando le proprietà uniche del mezzo, come *Operation workshop* (1973). Waško, ad esempio, creò installazioni come *A corner* (1976), contrastando il rapporto tra l'angolo di una stanza e la sua rappresentazione televisiva.

²⁶⁷ All'inizio degli anni '70, media center e gallerie mostravano lavori video su più schermi per contrastare le dimensioni ridotte dello schermo televisivo. Pionieri del video come Steina e Woody Vasulka esposero le loro prime serie *Matrix* (1970-71) su banchi di monitor video, esplorando il potenziale immersivo dell'immagine elettronica in movimento. L'interesse per la fluidità dell'immagine elettronica portò a sviluppi successivi, come *Dachau* (1974) di Beryl Korot, che cercava di intrecciare fili di significato attraverso una costruzione di immagini a più livelli.

²⁶⁸ In *Live video taped corridor* (1969-70) di Bruce Nauman, una videocamera montata in alto all'estremità di un corridoio riprendeva lo spettatore, presentando una dislocazione del temporale e dello spazio. Bill Viola, in *The reflecting pool* (1977-79), utilizzava un mix elettronico di immagini video dal vivo e preregistrate, esplorando il flusso e il riflusso dei fenomeni naturali.

²⁶⁹ Tony Oursler, ad esempio, utilizzava la proiezione video per estendere e ampliare i concetti cinematografici, come in *Crying doll* (1993).

politica²⁷⁰. Molte di queste erano installazioni *site specific*²⁷¹, che si adattavano al sito espositivo e pertanto includevano fattori come le posizioni di ingresso e uscita, la scala e la disposizione dello spazio, l'acustica e i livelli di luce.

Una di queste è il *Movie-Drome*, di Stan VanDerBeek del 1965. Da lui definita «macchina dell'esperienza»²⁷², il *Movie-Drome* è un tempio, laico, dove è presente una cupola emisferica sulla quale vengono proiettati contemporaneamente film, slide, immagini che venivano osservati da degli spettatori sdraiati per terra. Queste proiezioni aprivano il richiamo alla dimensione onirica, suggerita anche dalla posizione supina dei soggetti partecipanti. Si tratta di uno spazio totalmente riconfigurato dalla presenza delle immagini, uno spazio che prende quindi la definizione di ambiente mediale. VanDerBeek, nella sua lettera alla Fondazione Rockefeller²⁷³, ha spiegato che il suo obiettivo era sviluppare un “linguaggio illustrato internazionale” capace di superare le barriere verbali e semantiche per “alleviare le tensioni mondiali”.

Lo scopo del *Movie-Drome* di Stan VanDerBeek era duplice: educativo e sociale. VanDerBeek mirava a sviluppare un «linguaggio illustrato internazionale»²⁷⁴ capace di superare le barriere verbali e semantiche per alleviare le tensioni mondiali. L'intento era utilizzare la tecnologia avanzata per aiutare a colmare il divario nella sociologia emotiva a livello globale, permettendo a tutti di entrare nel XX secolo.

Attraverso l'uso di una varietà di media visivi e audiovisivi, VanDerBeek sperava di espandere la sfera pubblica e modernizzare le percezioni soggettive a livello mondiale, contribuendo così a una coesistenza pacifica. Il *Movie-Drome* era concepito come uno strumento per rendere il pubblico mondiale consapevole di sé stesso, favorendo la comprensione e la connessione globale. Il *Movie-Drome* presentava programmi audiovisivi vari e dinamici, utilizzando tecnologie come proiettori di pellicola da 16 mm, proiettori per diapositive, lavagne luminose, faretti e un sistema audio quadrifonico. Questi programmi combinavano cinegiornali, film trovati, film animati, collage di VanDerBeek con disegni storici, arte antropologica, immagini

²⁷⁰ *Dopo l'omicidio – Genova 2001* (2001-2011) di Giacomo Verde è una video installazione in cui due video proiezioni al rallentatore trasmettono su due schermi, uno al centro in senso contrario, sequenze di immagini registrate dopo l'assassinio di Carlo Giuliani durante il G8 di Genova: sul lato sinistro il normale flusso temporale, sul destro in senso contrario²⁷⁰.

²⁷¹ A.A.V.V. *Expanded cinema: art, performance, film*. p.128

²⁷² *Ivi*.

²⁷³ Gloria Sutton, *The experience machine : Stan VanderBeek's Movie-Drome and expanded cinema*. «The MIT Press». 2015

²⁷⁴ A.A.V.V. *Expanded cinema: art, performance, film*. p.95

commerciali e popolari, creando un'esperienza visiva sovrapposta, immersiva e in continua trasformazione.



*Figura 1:
Stan VanDerBeek,
Movie-Drome 1965*

Un altro esempio di Expanded Cinema sono i *Vortex concerts*²⁷⁵ realizzati tra il 1957 e il 1960 al Morrison Planetarium di San Francisco dal musicista Henry Jacobs e dal filmmaker Jordan Belson. I *Vortex concerts* sono una serie di concerti audiovisivi che rappresentano una fusione tra musica elettronica e immagini. Come nel *Movie-Drome*, anche qui vi è l'idea di una riconfigurazione degli spazi per arrivare ad una maggiore collaborazione e interazione tra stimoli sonori e visivi. Le immagini proiettate sullo schermo passano attraverso i corpi dei musicisti e cantanti, modificandosi e riconfigurandosi dalle presenze corporee. Tra i più famosi vi è l'operazione di Andy Warhol e dei Velvet Underground nell'*Exploding plastic inevitable*. Anche qui il pubblico del concerto assiste a multi-proiezioni con luci stroboscopiche e particolari effetti.

²⁷⁵ A.A.V.V. *Expanded cinema: Art, performance, film.* g



Figura 2 Andy Wharol e Velvet Underground, *Exploding Plastic Inevitable*, 1966



Figura 3: Andy Wharol e Velvet Undergorund, *Exploding Plastic Inevitable*, poster, 1966

Questi esempi mostrano la tensione a voler ragionare su una forma cinematografica che esula dalla semplice sala cinematografica per arrivare ed appropriarsi di altri spazi riconfigurandoli o creandoli appositamente per le video proiezioni. Inoltre, in queste prime sperimentazioni, si può notare come l'accento dell'opera sia sull'immediatezza della stessa, sull'esperienza primaria della visione²⁷⁶. Queste caratteristiche erano presenti anche nei movimenti avanguardisti e riguardavano ciò che Stuart Lang definisce il «paradigma sotterraneo dell'evento dal vivo²⁷⁷». Tali sperimentazioni puntavano a creare movimenti dal vivo in contrasto con i tradizionali canali di comunicazione come televisione.

Reel time (1973) di Annabel Nicolson, è un'opera che ha come obiettivo primario quello di esprimere le preoccupazioni per la fugacità della vita umana. All'interno dell'opera è presente la stessa artista, Nicolson, mentre utilizza una macchina da cucito mentre il film penetra all'interno della stessa macchina che buca la pellicola.

Secondo White «Nicolson pone l'accento sul dilemma di valutare l'evidenza come separata o distinta dall'opera, un dilemma che è di per sé parte della più ampia posizione concettuale del cinema espanso²⁷⁸». Come anche il movimento Fluxus²⁷⁹, i primi lavori di cinema espanso era

²⁷⁶ Ivi.

²⁷⁷ Stuart Laing, *The politics of culture: institutional change*, in Bart Moore-Gilbert and John Seed (eds.), *Cultural Revolution: The challenge of the arts in the 1960s*, Routledge, Londra, 1992, p.90.

²⁷⁸ A.A.V.V. *Expanded cinema: art, performance, film*. p. 27

²⁷⁹ Fluxus è un network internazionale di artisti, compositori e designer conosciuti per aver mescolato negli anni sessanta diversi media e diverse discipline artistiche lavorando nel campo della performance, del Neo-Dada, del rumorismo, nelle arti visive, nella pianificazione urbanistica, nell'architettura, nel design e nella letteratura. Fluxus ebbe una corrente interna dalla sensibilità fortemente anti-commerciale e anti-artistica. Nel descrivere Fluxus viene

legati al tempo presente della performance per sfidare la mercificazione del prodotto cinema, la sua funzione economica e sociale con l'intento di mettere invece in evidenza lo spettatore concentrandosi sull'esperienza immediata della proiezione cinematografica. Immediatezza, tempo presente e vivacità sono caratteristiche fondamentali del primo sviluppo dell'Expanded Cinema.

Duncan White²⁸⁰ cita *After Leonardo* (Malcolm Le Grice, 1973) come esempio del riposizionamento dello spettatore. Si tratta di una multi-proiezione dal vivo che utilizza sei schermi in cui una riproduzione cartacea della Gioconda di Leonardo da Vinci è incollata su uno schermo vuoto; sugli altri schermi compaiono e scompaiono diverse immagini filmate della stessa riproduzione. Le Grice, come altri artisti dell'epoca, è interessato ad una attivazione del ruolo dello spettatore creando connessioni tra le varie immagini. *After Leonardo* è un lavoro dentro e sul tempo presente dell'esperienza di un'opera in produzione. Allo stesso tempo, gioca sul concetto di riproducibilità dell'opera d'arte dove la riproduzione e la ri-filmazione sono il cuore del lavoro. La documentazione delle precedenti rappresentazioni di *After Leonardo*, infatti, è stata successivamente integrata nello spettacolo. In alcune versioni Le Grice legge ad alta voce le date e i luoghi delle proiezioni precedenti.

spesso utilizzato il termine Intermedia, coniato da Dick Higgins per descrivere attività artistiche interdisciplinari di vario tipo. Fluxus fu poi fortemente influenzato dalle idee di John Cage sulla sperimentazione, che prevedeva l'inizio di azioni, senza sapere a quale risultato avrebbero eventualmente portato, dando così molta più importanza al processo di creazione che al prodotto finale. Per maggiori informazioni consultare; Jürgen Becker, Wolf Vostell, *Happenings, fluxus, pop art, nouveau réalisme. Eine dokumentation*. Rowohlt Verlag, Reinbek, 1965.

²⁸⁰ Cfr. A.A.V.V. *Expanded cinema: art, performance*.

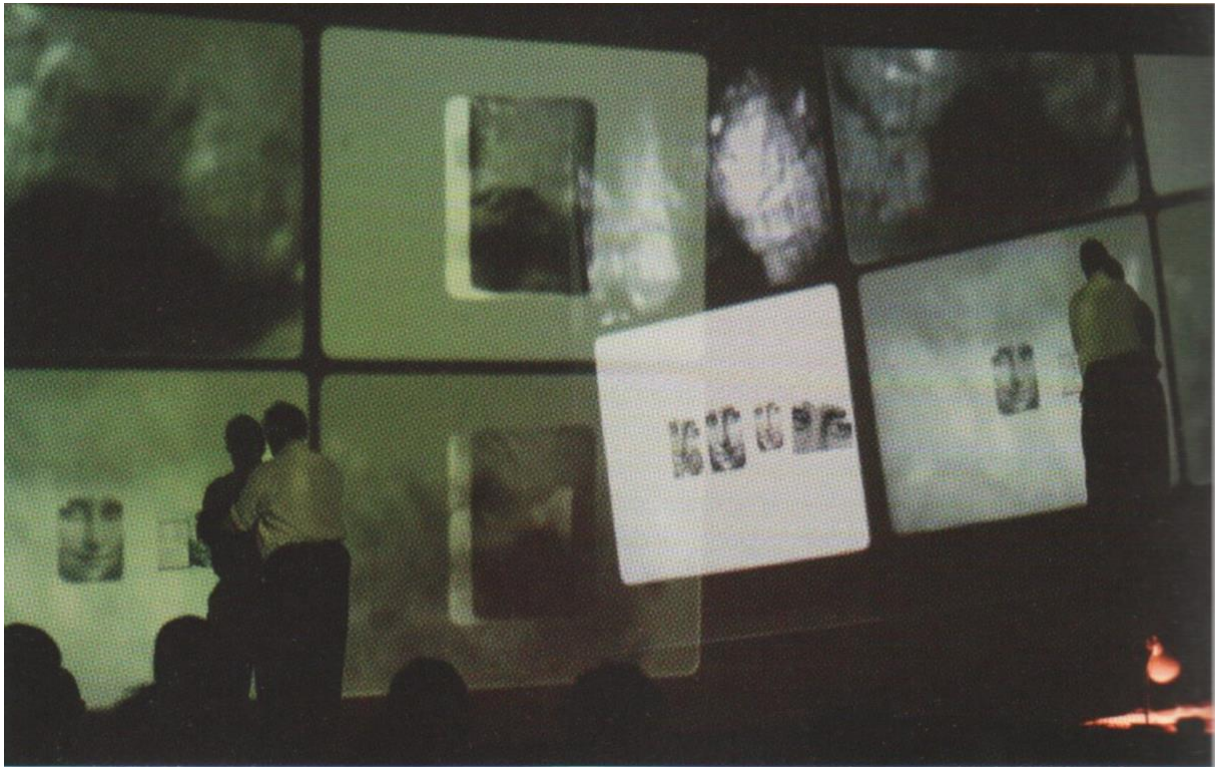


Figura 4: Malcolm Le Grice (con Keith Rowe), *After Leonardo* 1973/2008; installation for *Kil your Timid Notion*, Dundee Contemporary Arts, 2008

Più recentemente, filmati reali di performance precedenti sono stati incorporati nel materiale creando un legame quasi fantasmagorico con le sue incarnazioni precedenti. La ripetizione e la rianimazione sono un aspetto importante della presenza o della vitalità dell'opera. Attraverso questi due aspetti, la ripetizione e la perseverazione, lo spettacolo diventa tangibile, e viene costruito non solo attraverso il processo del ricordo ma anche grazie all'incontro diretto. Il momento riprodotto della proiezione diventa parte integrale del film. Per fare questo, una sezione del saggio di Sigmund Freud su Leonardo da Vinci viene letta ad alta voce come parte della colonna sonora del film, citando la nozione di "perseverazione" di Freud, una ripetizione ossessiva, e il modo in cui i ricordi dell'infanzia si collegano alle esperienze infantili reali di Leonardo, come il ricordo di un avvoltoio che atterra nella sua culla quando era bambino e gli infila la coda in bocca che viene costruito dall'evidenza di vari resoconti dell'evento ripetuti a Leonardo durante della sua infanzia. Dopo l'apparente processo di Leonardo di vedere e rivedere la via in cui vediamo diversamente una volta che qualcosa visto prima viene visto ancora e ancora in un contesto alterato, suggerisce la posizione relativa di artista e spettatore non è solo interdipendente ma intercambiabile. Leonardo stesso riutilizzò o ha copiato le

caratteristiche della Gioconda in molte delle sue opere. Infatti, giusto tale indagine del cinema in relazione alla cosiddetta esperienza "immediata" dello spettatore: sia essa immediata ma il lontano passato di una guerra d'oltremare o il personalissimo ricordo di un personaggio la definizione dell'esperienza sembra essere rimasta una parte coerente di ciò che è inteso per cinema espanso, soprattutto in termini di spazio occupato.

Studio Azzurro

Sempre a proposito di spazio e ambiente, sono fondamentali anche molte delle installazioni realizzate da Studio Azzurro, un collettivo di artisti noto per il suo lavoro pionieristico nell'arte interattiva e multimediale. Fondato nel 1982 a Milano, Studio Azzurro ha esplorato le potenzialità delle nuove tecnologie per creare ambienti immersivi e interattivi che coinvolgono attivamente lo spettatore.

Nel 2016 Studio Azzurro ha realizzato un'installazione chiamata *Miracolo a Milano*²⁸¹, un'opera dove gli spettatori, dopo aver visto la propria immagine riflessa ne osservano le trasformazioni in un soggetto diverso, solitamente ai limiti della società come un senzatetto. Formato il nuovo soggetto, prende il volo e fluttua sulla cupola della sala dove si sta svolgendo l'opera. Quest'opera funge da importante esempio di *Expanded Cinema* per il particolare concetto di ambiente che permette di veicolare: l'ambiente non è più solo un semplice spazio, ma permette di entrare in relazione con i soggetti che lo abitano. Allo stesso tempo, tramuta anche il soggetto, non più passivo e immobile, ma attivo in quanto interagisce con l'ambiente modificandolo attraverso il suo corpo che si fa mezzo di realizzazione dell'opera, continuamente ridefinita dai soggetti che lo abitano.

Sensitive city è un'altra opera del collettivo artistico Studio Azzurro presentata a Shanghai nel 2010 all'Esposizione Universale. Concepita per portare l'immagine della società italiana in Oriente e per proporre una riflessione sul rapporto tra individuo e spazio urbano. Il progetto si basa sull'idea di una città sensibile che reagisce ai movimenti e alle interazioni delle persone e viene definita *città contro-utopica*²⁸². Studio Azzurro mira a trasformare il paesaggio urbano in un ambiente interattivo, dove la tecnologia consente di esplorare nuove dimensioni sensoriali e percettive.

²⁸¹ Saba, Valenti, *Videoarte in Italia. Il video rende felici*.

²⁸² De Rosa, *Cinema e postmedia: i territori del filmico nel contemporaneo*. p. 127

Pensata nel solco del grande archetipo della città ideale, il progetto reinterpreta l'utopia di Tommaso Moro proponendo la realtà di un borgo fatto di borghi, che non deve la sua edificazione a un fondatore visionario ma che al contrario si cala nelle profondità della sua vita, delle sue contraddizioni e imperfezioni²⁸³.

Sono state scelte Siracusa, Chioggia, Lucca, Matera, Trieste e Spoleto le quali prendono forma nelle video installazioni, nei racconti e nei disegni cartografici. È una *città degli uomini*²⁸⁴ perché raccontata proprio dagli stessi che la abitano: i cittadini sono stati intervistati e le loro testimonianze riprese per produrre una «raccolta di ritratti da ascoltare²⁸⁵».

L'opera utilizza una combinazione di tecnologie avanzate, tra cui sensori, proiezioni video e installazioni sonore, per creare un ambiente interattivo. La tecnologia diventa un mezzo per amplificare la percezione dello spazio urbano, rendendo visibili e tangibili le connessioni tra gli individui e l'ambiente circostante. Studio Azzurro impiega queste tecniche per costruire un'esperienza che è sia visiva che tattile, immergendo lo spettatore in un mondo di suoni e immagini in continua evoluzione.

Uno degli elementi distintivi di *Sensitive city* è l'interattività. L'opera invita gli spettatori a muoversi nello spazio e a interagire con le installazioni. I sensori registrano i movimenti delle persone, attivando risposte visive e sonore che trasformano l'ambiente in tempo reale. ponendo l'accento sulla dimensione sensoriale ed emotiva, Studio Azzurro utilizza suoni, luci e immagini per creare un ambiente che stimola i sensi e suscita emozioni. L'interazione con l'opera porta gli spettatori a riflettere sulla loro relazione con lo spazio urbano e con gli altri individui, creando un'esperienza che è allo stesso tempo personale e collettiva. Questo coinvolgimento attivo fa sì che ogni visitatore abbia un'esperienza unica e personalizzata, rendendo l'opera un esempio significativo di cinema espanso e arte interattiva. L'opera è stata lodata per il suo approccio innovativo alla rappresentazione dello spazio urbano e per la sua capacità di coinvolgere attivamente gli spettatori. Le critiche hanno evidenziato come l'opera riesca a trasformare la percezione dello spazio urbano, offrendo nuove modalità di interazione e fruizione artistica.

Sensitive city dimostra come le nuove tecnologie possano essere utilizzate per creare esperienze artistiche che superano le limitazioni del cinema tradizionale, offrendo nuove forme di interazione e percezione.

²⁸³ Ivi.

²⁸⁴ Cfr. Lidia Decandia, *Sensitive city: costruire la città degli uomini. La profezia di una contro utopia*, in Studio Azzurro, *Sensitive city*, Scalpendi, Milano, mi 2010.

²⁸⁵ Cfr. Paolo Rosa P, *Sensitive city*, in Studio Azzurro, *Sensitive City*, Scalpendi, Milano, 2010

In installazioni video come *Sensitive City*, il coinvolgimento fisico, intellettuale ed emotivo ha portato alla consapevolezza della necessità di spazi radicalmente nuovi per lo spettatore che vanno oltre i confini della galleria o del museo e oltre quelli del cinema e della linearità narrativa.



Figura 5: Sensitive City, Studio Azzurro, 2010

L'installazione *Il nuotatore* (1984) di Studio Azzurro presentava una sequenza continua di un nuotatore solitario attraverso una linea di dodici monitor video, implicando un significativo elemento di interazione con il pubblico.

Peter Campus, con installazioni come *Shadow projection* (1974) e *Interface* (1972), confrontava lo spettatore con un'immagine di sé che sfidava le normali aspettative, utilizzando specchi, telecamere invertite e proiezioni distorte per creare enigmi sensoriali.

Secondo Valentina Valentini:

Il formato delle video installazioni identifica un uso del monitor in relazione allo spazio, che lo incapsula in una struttura materica, quasi a voler imbrigliare e contenere la sua natura di flusso, di tempo reale, di loop senza inizio o fine. Le video installazioni di Studio Azzurro come il nuotatore e vedute offrono una prospettiva che va oltre le dicotomie naturale – artificiale, soggetto-oggetto, fisico-mentale, reale-immaginario, interno-esterno, trasformando il discorrere in un movimento di forse reversibili²⁸⁶.

Labyrinthe

Labyrinthe è un padiglione multischermo realizzato in occasione dell'Expo di Montreal nel 1967. Si tratta di un'installazione realizzata e progettata da Clin Row e Roman Kroitor, entrambi affermati registi documentari dell'Unità B del *National Film Board of Canada* (NFB). L'Expo 67, che aveva lo scopo di «elevare lo spettatore a un dovere civico²⁸⁷» si distinse da altre esposizioni mondiali per il suo spettacolare utilizzo delle tecnologie audiovisive: per l'evento sono stati prodotti più di tremila film e circa il 65% dei padiglioni presentavano immagini in movimento²⁸⁸. Questo evento, secondo Janine Marchessault, può essere letto come un «importante precursore della moltiplicazione e dell'interconnessione degli schermi che caratterizzano le architetture digitali del ventunesimo secolo»²⁸⁹. Con *Labyrinthe*, Low e Kroitor volevano proporre un'esperienza audiovisiva che credevano potesse trasformare il futuro del cinema creando un nuovo mezzo. Questo esperimento mostra come in questi anni vi sia un crescente desiderio da parte degli artisti e delle artiste di «creare interamente nuove architetture per l'immersione sensoriale che amplierebbero l'esperienza del film²⁹⁰». Secondo Marchessault si trattava di un «atteggiamento allo stesso tempo utopico e pragmatico, che

²⁸⁶ Saba, Valenti, *Videoarte in Italia. Il video rende felici*. p. 76

²⁸⁷ Marchessault, Lord, *Fluid screens, Expanded Cinema*.

²⁸⁸ *Ibidem*.

²⁸⁹ *Ivi*. p. 29

²⁹⁰ Peter Weibel, *Expanded Cinema, Video and virtual environments*, in *Future Cinema: The Cinematic Imaginary after Film*, ed. Jeffrey Shaw, Peter Weibel, *Future cinema. The cinematic imaginary after film*, Cambridge, MA: MIT Press, 2003), 110–25.

combinava una profonda consapevolezza del mondo come interconnettività organica e la simultaneità come possibilità comunicativa²⁹¹».

Nell'era della *coscienza cosmica*²⁹², *Labyrinthe* rappresentava una sorta di cinema-città portando l'idea di cinema come ambiente sostenuta da McLuhan²⁹³. Inoltre, un'altra grande innovazione introdotta all'Expo fu lo sviluppo della proiezione su grande schermo utilizzando pellicole da 70mm e 35mm. Per *Labyrinthe*, è stato sviluppato un apparato di ripresa multischermo sincrono composto da cinque arriflex a forma di croce.

L'intera struttura di *Labyrinthe* nasce da un'idea di viaggio spaziale di Colin Low e si occupa della conquista dello spazio da parte dell'uomo. Low e Kroitor hanno ripreso la storia di Teseo e del Minotauro, una creatura metà uomo e metà toro che viveva nel Labirinto di Creta e che Teseo doveva trovare percorrendo il labirinto per ucciderlo. La storia viene utilizzata come cornice, come base per una narrazione sull'autorealizzazione individuale, dove la bestia da uccidere è quella che vive in tutti noi e che impedisce di uscire dal labirinto. Lo scopo di *Labyrinthe* era produrre un'esperienza per creare uno stato d'animo nello spettatore.

L'architettura di *Labyrinthe* ricordava un labirinto: si trattava di un edificio a cinque piani con due sale di visualizzazione (Camera 1 e 3) e uno spazio di transizione tra le due chiamato "*Labyrinthe*" che aveva lo scopo di indurre il disorientamento o la riflessione. Il pubblico non poteva scegliere in quale stanza accedere per prima, ma doveva seguire un percorso guidato che rappresentava la vita di una persona dall'infanzia alla vecchiaia.

*Loro [gli spettatori] saranno distribuiti in gruppi attraverso le tre camere, e ad un certo punto saranno circondati da immagini riflesse su tutti i lati. In un altro punto, guarderanno giù dalle rampe su un enorme schermo di 40 piedi di seguito e sarai sottoposto a sensazioni così forti che alcuni vorranno afferrarlo il corrimano. Il film per Labyrinthe è stato girato appositamente dai cameramen in molti paesi. Non ci sono nomi di stelle in questo film: il personaggio principale è l'Uomo! Nella seconda camera, i visitatori si muovono lungo le passerelle poste in mezzo prismi di vetro specchiato. Nella sala finale, il pubblico si trova di fronte a una batteria multischermo di portata ineguagliabile, che utilizza cinque schermi, in modo che le aree di la mente è esercitata che quasi certamente non è stata esercitata prima*²⁹⁴

²⁹¹ Marchessault, Lord, *Fluid screens, expanded cinema*. p. 30

²⁹² Youngblood, *Expanded Cinema*, p.136.

²⁹³ McLuhan parla di un cambiamento fondamentale nell'immaginario popolare che porta alla comprensione della simultaneità come spazio da controllare: «quando lo spazio visivo viene sostituito, scopriamo che non esiste continuità o connessione, solo profondità e prospettiva». Consultato in: Marshall McLuhan, *War and peace in the global village*, Bantam, New York 1968, p.13.

²⁹⁴ Pierre Dupuy, *Expo 67 Official Guide*, Maclean-HunterPublishing, Toronto, 1967.

Camera 1: Infanzia, Gioventù sicura di sé (70 mm x 2) è un teatro progettato a forma di cavallo con schermi organizzati sia verticalmente che orizzontalmente. Il pubblico poteva osservare due schermi, uno sul pavimento e uno posizionato in altezza. Il suono, prodotto da cinque sistemi audio e 288 altoparlanti disposti per tutto il teatro, rafforzava la sensazione di vertigine che la struttura stessa creava nello spettatore.

Camera 2: Il Labirinto era descritta da Wendy Michener come un *acid trip*²⁹⁵ perché si trattava di un passaggio zigzagale con vetri a specchi con luci lampeggianti e una colonna sonora sperimentale che univa musica elettronica con versi animali. Questa installazione, come la precedente, aveva lo scopo di aumentare il senso di disorientamento che rappresenta lo stesso disorientamento che una persona vive in molte fasi della sua vita.

Camera 3: Morte/Metamorfosi (35 mm x 5) era posta in un teatro tradizionale. Il pubblico assisteva a proiezioni su cinque schermi posizionati a forma di croce, pensata in questo modo per fare riferimento all'albero della vita.

I film mostrati nella camera 1 e 3 duravano circa venti minuti e conteneva immagini provenienti da vari paesi come Cambogia, Etiopia, Giappone, Grecia e Russia e mostravano rituali culturali e gesti quotidiani di questi paesi diversi, come la caccia al coccodrillo in Etiopia, un battesimo in Grecia. La colonna sonora dei film era composta da un insieme di voci fuori campo, suoni dei luoghi registrati e la colonna sonora prodotta dalla NFB. Inoltre, era stato ideato un sistema di montaggio verticale per entrambi i film che alternava sequenze lunghe e inedite per non affaticare troppo lo spettatore²⁹⁶.

La caratteristica principale del multischermo era la simultaneità, l'unica qualità che richiama la memoria [...] e l'immaginazione per dare senso agli stimoli²⁹⁷.

Come afferma Roman Kroitor: «la proiezione multischermo tende a porre fine al trama, poiché la poesia simbolista termina la narrazione in versi. Cioè, schermi multipli nel creare una sintassi simultanea eliminano la parte letteraria mezzo dal film²⁹⁸».

²⁹⁵ Cfr. Wendy Michener, *Through a multi-screen darkly*, «Maclean's», 57-8, 17 September.

²⁹⁶ Colin Low, *Multi-screens and expo '67*, «Journal of the Society of Motion Picture and Television Engineers» 77, no. 3 marzo 1968, p. 185.

²⁹⁷ Marchessault, Lord, *Fluid screens, Expanded Cinema*. p. 46

²⁹⁸ Citato in Marshall McLuhan, *Counter blast*, McClelland and Stewart, Toronto 1969, p.24

Il cinema multisala e multischermo realizzato in *Labyrinthe* rappresenta un mezzo sinestetico in grado di creare un nuovo linguaggio con la possibilità di espandere la mente degli spettatori, di suscitare in loro sentimenti ed emozioni nuove. Non sono solo le immagini a produrre questa esperienza ma il suono ne è altrettanto responsabile:

una colonna sonora multicanale ha contribuito a creare punti focali in relazione all'immagine totale. Infatti il la multimmagine è stata concepita come suono, cioè sconfinata, simultanea, multidirezionale. Il suono libera l'immagine dai vincoli del singolo schermo poiché le immagini si fondono nello stesso modo in cui lo sono possibile unire i suoni²⁹⁹.

Il miglioramento della qualità dei videoproiettori negli anni '70 permise agli artisti di esplorare nuove modalità di presentazione, superando le convenzioni del singolo schermo televisivo, aprendo la strada a nuove sperimentazioni.

Questi artisti pionieristici contribuirono a definire una forma d'arte nuova e stimolante, espandendo la portata dell'immagine in movimento. L'efficacia crescente della videoproiezione e lo sviluppo di metodi di presentazione multischermo contribuirono a offuscare le differenze tra video e cinema. Gli artisti iniziarono a esplorare le somiglianze tra i due mezzi, consapevoli dello sviluppo di un ambiente digitale coinvolgente che abbracciava sia il filmico sia l'elettronico. Infatti, il concetto di *Expanded Cinema* si è evoluto significativamente grazie alle innovazioni tecnologiche, trasformando profondamente le modalità espressive e i mezzi utilizzati dagli artisti. Come mostrato, originariamente, il cinema espanso era strettamente legato alle video installazioni, dove i filmati venivano proiettati in spazi fisici, coinvolgendo il pubblico in esperienze immersive che andavano oltre la semplice visione lineare di un film. Queste installazioni spesso includevano elementi interattivi e multisensoriali, permettendo agli spettatori di muoversi all'interno dello spazio e di interagire direttamente con l'opera.

Con l'avvento di Internet e delle tecnologie digitali, il cinema espanso ha subito una metamorfosi, passando dalle installazioni fisiche alle opere online³⁰⁰. La diffusione della banda larga e lo sviluppo di piattaforme digitali hanno aperto nuove possibilità per la distribuzione e la fruizione di contenuti audiovisivi. Gli artisti hanno iniziato a sperimentare con il web come un nuovo medium, creando opere che sfruttano la connettività e l'interattività offerte da Internet.

²⁹⁹ Low, *Multi-screens and Expo '67*, 185

³⁰⁰ Cfr. Rieske, *Audience as medium: Internet art, audience contribution and agency*, University of Amsterdam, 2008.

Queste opere online possono includere elementi di *realtà aumentata (AR)*, *realtà virtuale (VR)* e *realtà mista (MR)*, offrendo esperienze ancora più coinvolgenti e personalizzate.

La realtà aumentata, ad esempio, consente di sovrapporre elementi digitali al mondo reale, creando esperienze che combinano il fisico e il virtuale. Gli artisti possono utilizzare app AR per permettere agli spettatori di esplorare opere d'arte digitali nel loro ambiente quotidiano, arricchendo la percezione e l'interazione con l'opera. La realtà virtuale, invece, offre esperienze completamente immersive, dove gli spettatori possono entrare in mondi digitali creati ad hoc, sperimentando storie e ambientazioni in prima persona³⁰¹.

Questa evoluzione tecnologica ha portato alla nascita della *Internet Art*³⁰², una forma d'arte che utilizza la rete come piattaforma principale di creazione, distribuzione e fruizione. La Internet Art abbraccia una vasta gamma di pratiche, dalle opere interattive online ai progetti collaborativi e partecipativi, passando per le installazioni basate sul web e le performance digitali. Gli artisti che lavorano in questo campo sfruttano le potenzialità della rete per creare esperienze artistiche che superano i confini tradizionali, esplorando nuove forme di narrazione e coinvolgimento del pubblico. La *Internet Art* rappresenta quindi un'estensione naturale del cinema espanso, continuando a spingere i limiti dell'arte visiva e dell'interazione. Attraverso l'uso innovativo delle tecnologie digitali, gli artisti possono creare opere che non solo coinvolgono lo spettatore in modo più diretto e personale, ma che anche riflettono le dinamiche sociali e culturali del mondo contemporaneo. La fusione tra arte e tecnologia non solo ridefinisce il concetto di cinema espanso, ma apre anche nuove strade per l'espressione artistica e la partecipazione del pubblico. Come afferma Rieske:

Utilizzare Internet come mezzo artistico significa sfruttarne le qualità intrinseche. cravatte; è digitale, ipertestuale e connesso in rete. La rete consente ai visitatori di con- omaggio. Le opere d'arte sono contemporaneamente l'interfaccia per la loro creazione e l'opera stessa perché consente ai visitatori di partecipare al processo collettivo di scambio creativo. Quando gli artisti progettano le loro interfacce per creare determinati prodotti usano il pubblico come un mezzo che produce risultati desiderabili casuali ma attesi risultati positivi e fornire autenticità. Al contrario, le interfacce stesse possono farlo essere considerati come media che i visitatori utilizzano per creare la propria arte³⁰³.

³⁰¹ Cfr. Grau, Oliver. *Virtual art from illusion to immersion*. Cambridge, Mass: MIT Press, 2003.

³⁰² Cfr. Rieske, *Audience as medium: Internet art, audience contribution and agency*.

³⁰³ Ivi. p.39

2.2 *Expanded Cinema* femminista

Come nel campo del cinema, anche nell'*Expanded Cinema* e della video arte la prima chiave di lettura per analizzare l'immagine delle donne al loro interno proviene dalla *Feminist Film Theory*³⁰⁴. La teoria femminista però, è da considerare solo come uno dei tanti approcci al tema che necessita uno studio multidisciplinare che possa attingere al campo degli studi visivi, culturali e sociali per una prospettiva femminile e femminista che nel corso del tempo si è modificata. L'*Expanded Cinema* ha molto in comune con la video arte e la nascita di entrambi coincide. Come mostrato nel paragrafo precedente, entrambi si svilupparono tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta. Questi anni coincidono con la seconda ondata dei movimenti femministi che stavano attraversando l'occidente³⁰⁵. Molti movimenti, gruppi e collettivi erano sorti in diversi paesi chiedendo un cambiamento strutturale riguardo il posto delle donne nella cultura e nella società. Le donne hanno chiesto cambiamenti su scala globale e hanno lottato per il riconoscimento e la parità dei diritti all'interno e tra stati nazionali. Fu all'interno di questo panorama che diverse artiste iniziarono a utilizzare il video per esplorare le questioni femministe, denunciare le disuguaglianze e riflettere su questioni di identità e rappresentazione attraverso l'uso del corpo davanti alla telecamera.

Nel 1968 esce il *Portapak* della Sony, la prima videocamera portatile che ha rivoluzionato il modo di fare video³⁰⁶. Di pratico utilizzo e semplice da portare in giro, ha permesso di aprire la sperimentazione a un vasto numero di persone. Oltre agli uomini, anche le donne fin da subito iniziarono ad utilizzare questo nuovo apparecchio per portare il loro punto di vista sul mondo. Un aspetto fondamentale, che distingue il video dal cinema, è dato dal fatto che, mentre nel cinema vi era una lunga tradizione patriarcale di uomini davanti e dietro la macchina da presa, il formato video era ancora inesplorato e, grazie alle spinte della seconda ondata del movimento femminista, anche le donne iniziarono una grande fase di sperimentazione³⁰⁷.

Questo mezzo divenne presto un importante strumento per indagare e impegnarsi con temi femministi in relazione all'identità e alla soggettività³⁰⁸. Grazie a queste nuove possibilità di sperimentazione, secondo Mulvey, si è verificata un'alleanza tra l'estetica femminista e le

³⁰⁴ Freeland Cynthia, 3 ottobre 1986. "[Feminist Film Theory](#)".

³⁰⁵ Cfr. Griselda Pollock (Ed.) *Feminism art theory: an anthology 1968-2000*. Wiley-Blackwell, Hoboken, 2003

³⁰⁶ Ivi.

³⁰⁷ San Francisco Museum of Modern Art. 2011. *Why Pipilotti Rist works with video*. YouTube. Available online: https://www.youtube.com/watch?v=br1C5ONet_c

³⁰⁸ Laura Leuzzi, *Self/portraits: the mirror, the self and the other. identity and representation in early women's video art in europe*, 2019. In *EWVA european women's video art in the 70s and 80s*. (pp. 7-24), John Libbey Publishing, New Barnet, 2019.

avanguardie³⁰⁹. Film e video femministi si dedicarono entrambi alla sfida al patriarcato, in particolare allo sfruttamento dell'immagine della donna nell'arte e nella cultura mercificatrice. Soprattutto, portava la liberazione: non avendo posto nella storia dell'arte, il video ha dato alle donne artiste una libertà senza precedenti. Come afferma Shemilt:

era la libertà che ci veniva offerta. Ogni artista che ha utilizzato il video la aveva, ma direi che creare immagini in movimento senza il bisogno di una troupe cinematografica è stato particolarmente liberatorio per le donne³¹⁰.

Secondo la storica del video Anne-Marie Duguet³¹¹, le opportunità per le donne di intraprendere carriere nel campo della tecnologia erano limitate dalle pressioni familiari e sociali. Come notava anche Simone de Beauvoir nel 1949, vi era la mancanza di mezzi concreti con cui le donne potevano organizzarsi in un'unità coesa:

Le donne mancano di mezzi concreti per organizzarsi in un'unità che possa stare faccia a faccia con l'unità corrispondente. Non hanno un passato, una storia, una religione propria [...] Vivono disperse tra gli uomini, legate attraverso la residenza, il lavoro domestico, le condizioni economiche e la posizione sociale a certi uomini — padri o mariti — più fermamente di quanto lo siano ad altre donne³¹².

Al contrario, il video era un mezzo nuovo e aperto, non ancora appropriato dagli uomini e non era stata contaminata da anni di dominazione maschile e patriarcale come il cinema. Questo permise al video di diffondersi tra le comunità femminili dopo che alcune donne, autodidatte o formatesi in luoghi come The Kitchen a New York, iniziarono a organizzare workshop di video per altre donne³¹³.

Schemilt³¹⁴ approfondisce il tipo di linguaggio e di immagini che si sono generate a partire da questa rivoluzione tecnologica. Passando dalla specificità del mezzo, Shemilt arriva alla

³⁰⁹ Laura Mulvey, *Film, feminism and the avant-garde*, in Id., *Visual and other pleasures*, Macmillan, Londra, 1989, pp. 111–126.

³¹⁰ Elaine Shemilt, *Elaine Shemilt in conversation with Sean Cubitt*. In *EWVA european women's video art in the 70s and 80s*, In *EWVA european women's video art in the 70s and 80s*. Edited by Laura Leuzzi, Elaine Shemilt and Stephen Partridge, John Libbey Publishing, New Barnet, 2017.

³¹¹ Anne-Marie Duguet, *Vidéo, la mémoire au poing*, Hachette, Parigi, 1981, pp.93-94.

³¹² Simone De Beauvoir (ed), *Le deuxième sexe*, Librairie Gallimard, Parigi, 1949 p.xix.

³¹³ Laura Leuzzi, *Allo specchio: le pioniere del video in europa tra identità e rappresentazione*, in *Sperimentali. Cinema, videoarte e nuovi media*, «Arabeschi», 16, 2020.

³¹⁴ Shemilt, *Elaine Shemilt in conversation with Sean Cubitt*.

specificità dell'oppressione delle donne inteso come racconto e linguaggio comune³¹⁵. Nota come a livello nazionale i temi che ricorrono sono strettamente associati al corpo femminile. Oltre a lavorare in opposizione alla tradizione dell'arte maschile, queste nuove immagini fornivano un quadro completo dando nuova visibilità all'esperienza che le donne fanno del loro corpo³¹⁶. L'artista è ora in grado di filmare se stessa consentendo all'intimo e al privato di essere esplorato, di diventare pubblico³¹⁷, offrendo nuove modalità di rappresentazione di sé, di interpretazione e di soggettività.

La percezione delle donne nella società e nella cultura, i loro diritti, le violenze a cui sono soggette diventano i principali argomenti delle loro narrazioni attraverso la centralità del corpo e dell'autorappresentazione. Vi è un vasto panorama di artiste che hanno indagato il proprio corpo impiegando tecnologie audiovisive ed elettroniche. Nonostante il lavoro sul corpo non sia appannaggio solamente delle video artiste donne, si può notare come dagli anni Sessanta e Settanta in poi:

uno dei percorsi più sondati della ricerca sperimentale femminile riguarda lo sguardo sul corpo, inteso sia nella valenza di manifesto politico e mezzo di critica sociale, sia, soprattutto, come strumento di immagine identitaria, esso stesso un medium per la comprensione e affermazione del sé³¹⁸.

Per molte artiste di video arte, il video ha svolto la funzione di specchio, come notava Krauss: «per ri-flettere, esprimere e mettere in discussione paradigmi obsoleti di rappresentazione e reinventare un genere artistico, in dialogo con pratiche femministe contemporanee quali la performance art e l'installazione³¹⁹». Krauss, storica dell'arte americana, nel 1976 ha scritto un saggio chiamato *L'estetica del narcisismo*³²⁰ che divenne un testo chiave per l'analisi della performance video. Secondo Krauss, il video può essere associato a uno specchio in quanto in entrambi si viene a creare un ciclo di feedback diretto tra la fotocamera e la riproduzione

³¹⁵ Si pensi alla performance video di Martha Rosler *Semiotics Of The Kitchen* del 1975. Video di sei minuti, è una critica alle versioni mercificate dei ruoli tradizionali delle donne nella società moderna.

³¹⁶ *Ivi*.

³¹⁷ *Allo Specchio: le pioniere del video in Europa tra identità e rappresentazione*.

³¹⁸ Saba, Valenti, *Videoarte in Italia. Il video rende felici*. p. 347

³¹⁹ Rosalind Krauss, *The Aesthetics of narcissism*, «October», 1, 1976, pp. 50–64. Citato in: Leuzzi L., *Allo Specchio: le pioniere del video in Europa tra identità e rappresentazione*, in *Sperimentali. Cinema, videoarte e nuovi media*, «Arabeschi», 16, 2020.

³²⁰ Krauss, *The Aesthetics of narcissism*.

istantanea del video. Lo specchio, in quanto oggetto simbolico della riflessione e per l' autoriflessione³²¹.

Il corpo è centrale per diversi motivi che toccano le sfere politica, sociale, culturale e personale. Utilizzare il corpo come mezzo di espressione permette alle artiste femministe di sfidare le norme patriarcali, rivendicare l'autonomia sul proprio corpo, e denunciare le forme di oppressione e violenza che le donne subiscono. Il corpo femminile è stato storicamente oggetto di repressione e sorveglianza da parte delle strutture patriarcali. Le performance femministe utilizzano il corpo per sfidare queste strutture e denunciare le forme di oppressione che le donne subiscono. Il corpo è anche uno strumento potente per denunciare la violenza e l'oppressione che le donne subiscono. La performance femminista utilizza il corpo per rendere visibile l'invisibile, dando voce a esperienze di trauma e sofferenza che spesso vengono taciute.

Per Orlan «il corpo non è solo il momento chiave dell'opera d'arte, ma è il sito dell'opera. [...] Il sito della performance è il teatro operante e il sito dell'opera d'arte continua è il suo corpo³²²».

Prima di discutere le pratiche di *Expanded Cinema* che sfociano nel femminismo, è utile ripercorrere quelle che sono state le influenze che provengono dal campo della performance artistica dove il corpo era il fulcro dello spettacolo, in particolare Ana Mendieta e Marina Abramovic.

Ana Mendieta, artista cubana nata nel 1948, ha esplorato il legame tra il corpo femminile e la natura attraverso opere come la sua *Siluetta series* (1973-1980). In questa serie, Mendieta ha creato sagome del proprio corpo utilizzando materiali naturali come terra, fiori e sangue³²³. Queste opere non solo simboleggiano il legame profondo tra il corpo e la terra, ma trattano anche temi di origine, appartenenza e rinascita. L'uso di materiali naturali e simbolici da parte di Mendieta ha ispirato altre artiste a incorporare elementi materiali nelle loro installazioni e

³²¹ Utilizzando questa potente metafora, Krauss ha collegato il video al narcisismo e ha sostenuto che questo tropo era intrinseco al mezzo. Centrale nella sua analisi era l'esempio dei *Centers* (1971) di Vito Acconci (1940–2017), in cui l'artista si esibisce davanti alla telecamera, con il braccio e la mano alzati, puntati verso il centro del monitor. Krauss lo ha spiegato che Acconci usa il monitor video come uno specchio e che dovremmo immaginare una linea che parte dall'occhio dell'artista e termina negli occhi del “suo doppio proiettato” (Krauss 1976, p. 50). Per lei, “il vero mezzo del video è una situazione psicologica”, proprio la stessa situazione che Freud aveva delineato definendo il narcisismo come trasformazione della “libido oggettuale in libido dell'Io”.⁴ Pertanto, Krauss ha avanzato un'interpretazione psicologica del video, concentrandosi sulla sua qualità istantanea e sulla preponderanza delle prestazioni rispetto alla telecamera nella produzione video pionieristica. Per sostenere la sua tesi, ha discusso esempi di lavoro di artisti sia uomini che donne. Ha sottolineato la connessione particolarmente profonda tra il sé e il sé riflesso che il video comporta, dove il corpo è “centrato tra la parentesi di telecamera e monitor

³²² Pollock, *Feminism art theory: an anthology 1968-2000*, p. 292

³²³ *Ivi*.

performance. Questa pratica ha arricchito l'estetica dell'*Expanded Cinema* femminista, aggiungendo strati di significato e connessione emotiva. Mendieta ha esplorato temi di identità e trauma, influenzando artiste che utilizzano il cinema espanso per affrontare esperienze personali e collettive di violenza e oppressione. Le sue opere evocano una riflessione profonda sulla condizione femminile e sulla resilienza, invitando il pubblico a confrontarsi con questioni di radicamento, perdita e rinascita. La fusione del corpo con la natura nelle sue opere suggerisce un ritorno alle origini, un legame viscerale con la terra che simboleggia forza e vulnerabilità. L'opera senza titolo di Ana Mendieta, spesso denominata *Untitled (Rape scene, 1973)*³²⁴, è una delle sue creazioni più discusse e potenti. Questa opera, come molte altre di Mendieta, esplora il rapporto tra il corpo femminile, la terra e la violenza contro le donne. *Untitled* di Ana Mendieta è stata realizzata come parte della sua serie di performance e installazioni che affrontano il tema della violenza sessuale e della violenza contro le donne. In quest'opera, Mendieta usa il suo stesso corpo come medium espressivo, creando una scena simbolica e potente che invita lo spettatore a riflettere sulla natura della violenza e sul suo impatto sulle donne. Mendieta si rappresenta sdraiata a terra, il suo corpo parzialmente sepolto nella terra stessa. Questa immagine evoca un senso di vulnerabilità e oppressione, suggerendo il tema della violenza sessuale e della sua relazione con il paesaggio naturale. La terra, un elemento ricorrente nel lavoro di Mendieta, simboleggia la connessione tra il corpo e la natura, mentre la posizione supina della figura suggerisce un senso di sopraffazione e impotenza. Ampiamente interpretata come un atto di testimonianza e di denuncia contro la violenza contro le donne. Attraverso questa opera, Mendieta sfida gli spettatori a confrontarsi con la realtà della violenza sessuale e a considerare il modo in cui essa influisce sul corpo e sull'esperienza delle donne. La potenza emotiva e simbolica di *Untitled* continua a suscitare riflessioni e dibattiti sulla violenza di genere e sulla rappresentazione dell'esperienza femminile nell'arte contemporanea.

Marina Abramović è celebre per le sue performance estreme che esplorano i limiti della resistenza fisica e mentale³²⁵. Opere come *Rhythm 0* (1974) e *The artist is present* (2010) mettono in evidenza il corpo come sito di vulnerabilità e forza. In *Rhythm 0*, Abramović si è resa disponibile agli spettatori per essere toccata e manipolata, evidenziando le dinamiche di potere e controllo. Questo tipo di interazione ha aperto la strada a pratiche artistiche che coinvolgono attivamente il pubblico, rompendo la quarta parete e trasformando lo spettatore in partecipante attivo. Questo approccio ha arricchito l'*Expanded Cinema* femminista, rendendo

³²⁴ *Untitled (rape scene)* (Ana Mendieta, 1973)

³²⁵ Klaus Biesenbach. *Marina Abramovic: the artist is present*, Museum Of Modern Art, New York, 2013

le esperienze più immersive e provocatorie. L'indagine di Abramović sui limiti del corpo umano ha ispirato altre artiste a esplorare tematiche simili nelle loro opere, utilizzando il corpo come strumento per sfidare e sovvertire le norme sociali e culturali.

In molte correnti dell'*Expanded Cinema* la dimensione della performance, del corpo, del tempo e dello spazio sono centrali, come nelle opere di Carolee Schneemann, *VALIE EXPORT*, Pipillotti Rist.

Carolee Schneemann

Frustata di apparire solo come oggetti nei lavori dei contemporanei uomini, Schneemann inizia ad incorporare la macchina fotografica e il proiettore nelle sue performance, in quello che White definisce un passaggio «dal corpo come immagine al corpo come vettore di immagini³²⁶».

Schneemann e gli artisti con cui ha collaborato hanno invertito questo rapporto in modo che il corpo dell'attore potesse rioccupare l'immagine del film. Come nota Schneemann in retrospettiva: «dovevo unire quel nudo della tela, carne congelata, alla congiunzione storica dell'arte tra erotismo percettivo e posizione sociale immobilizzante».

Parte di una serie di performance che incorporavano film, incluso *Ghost rev* (1966) e *Illinois central* (1968), il lavoro di Schneemann di questo periodo mantiene il suo scopo centrale: la preoccupazione di rioccupare le inquietanti distanze dell'immagine cinematografica e le relative forme di ricezione mediatica.

Carolee Schneemann ha utilizzato il proprio corpo per esplorare la sessualità e la liberazione femminile. In opere come *Meat joy* (1964) e *Interior scroll* (1975), Schneemann ha impiegato il corpo come strumento di espressione diretta, sfidando le convenzioni estetiche e sociali dell'epoca³²⁷. *Interior scroll* in particolare, dove l'artista estrae un rotolo di carta dalla sua vagina e legge un testo, rappresenta un potente gesto di riappropriazione del corpo femminile. La fusione di performance, video e materiali corporei in queste opere risente dell'influenza di Mendieta, mentre l'audacia e la provocazione di Abramović si riflettono nel coraggio con cui Schneemann affronta la censura e la critica.

Fuses (1964-1967) è un film video che Schneemann ha realizzato dopo aver assistito a *Water baby moving* di Stan Brakhage del 1963, in cui lo stesso regista filma sua moglie durante il momento del parto. La riflessione di Schneemann parte dal fatto che Brakhage non ha riconosciuto la propria moglie come co-creatrice del film, nonostante non solo fosse presente

³²⁶Ivi, p.25

³²⁷ Ivi.

in tutta la sua durata, ma in molti punti teneva la telecamera in mano. In contro narrazione, Schneemann ha realizzato *Fuses* con l'intento di esplorare *la scopata amorosa che precede la nascita*³²⁸ contrapponendosi al film di Brakhage che, secondo l'artista, non catturava l'eroticismo con Jane Brakhage. *Fuses* è un film sperimentale in 16 mm, muto e girato con una Bolex, utilizzando materiali di recupero. Schneemann ha «dipinto, inciso, stampato e tinto la pellicola³²⁹», creando un'opera fisicamente densa e strutturata.

Il film è un collage di immagini intime e frammentarie che esplorano la relazione erotica di Schneemann con Tenney, il loro spazio domestico e il loro gatto Kitch, che osserva le loro attività sensuali. Schneemann utilizzava la macchina fotografica manuale in modo casuale, catturando immagini fluide e sfocate che si fondono con il loro fare l'amore. La struttura di montaggio di Schneemann alterna immagini dai toni caldi e freddi, esterni ed interni, creando una narrativa visiva complessa e densa di significati simbolici, come la vulva, il pene, il cespuglio e l'oceano. *Fuses* sfida le convenzioni della pornografia e la rappresentazione della sessualità, presentando un'uguaglianza sessuale tra i partner e rompendo i tabù culturali. Schneemann è un agente attivo della propria sessualità e dell'immagine, confondendo le aspettative culturali sul nudo femminile sessualizzato. La sua formulazione dell'occhio/corpo rende la sessualità un'esperienza partecipativa e creativa. Una delle prime proiezioni pubbliche di *Fuses* a Cannes ha provocato reazioni viscerali nel pubblico maschile, che ha risposto violentemente perché il film non soddisfaceva le aspettative pornografiche tradizionali. Schneemann ha riconosciuto che la sua opera, come *Meat joy*, attivava risposte fisiche intense e profonde, sfidando e ridisegnando i confini dell'arte e della rappresentazione sessuale.

VALIE EXPORT

VALIE EXPORT³³⁰ fa parte di un'importante generazione di artisti viennesi che combinavano varie forme dei media e della performance, cerca scomporre il film «nelle sue componenti formali, per poi ricomporle in modo nuovo³³¹». Le prime performance di guerriglia di VALIE EXPORT hanno raggiunto uno status iconico nella storia dell'arte femminista. Una delle più celebri è *Tapp- und tast-kino* (Tap and touch cinema), eseguita in dieci città europee tra il 1968

³²⁸ Citato in: Rovin Blaetz (ed.), *Women's experimental cinema : critical frameworks*, Duke University Press, 2007, p.109

³²⁹ Ivi. p.110

³³⁰ Il nome è in maiuscolo come un logo. Per maggiori informazioni consultare: Gary Indiana, *VALIE EXPORT*, «Bomb Magazine», 1982.

³³¹ VALIE EXPORT, '*Expanded Cinema sa Expanded Reality*', in this bok and Senses of Cinema, http://archive.sensesofcinema.com/contents/03/28/expanded_cinema.html

e il 1971. In questa performance, EXPORT indossava un piccolo "cinema" intorno alla parte superiore del corpo nudo, che non poteva essere visto ma solo toccato dai passanti che attraversavano le tende del "teatro". Questa azione invitava uomini, donne e bambini a toccare il suo corpo, ponendo una critica provocatoria all'oggettivazione femminile. Lo schermo, la sala, il proiettore vengono spostati e riordinati, e in alcuni casi completamente eliminati. In quest'opera di performance, EXPORT si è posizionata fuori dai cinema nelle strade trafficate della città con una scatola legata al petto. La scatola, aperta su entrambe le estremità, è stata realizzata per assomigliare a un palcoscenico, e i passanti sono stati sollecitati a entrare e "toccare il seno nudo di EXPORT nascosto dietro il «sipario improvvisato della scatola», portando ad espandere, come ha spiegato White a *collassare*³³², i confini dello spazio cinematografico per dimostrare come le realtà fisiche delle relazioni di genere siano costruite come parte dell'andare al cinema. E per EXPORT, la questione del cinema espanso era una questione di "Realtà Espansa"³³³.

Nel 1969, EXPORT realizzò *Aktionshose: genitalpanik (Action pants: genital panic)*, in cui entrò in un cinema porno a Monaco indossando pantaloni senza cavallo e portando una mitragliatrice. Camminando tra gli spettatori, sfidava il pubblico maschile a confrontarsi con una "vera donna" invece che con immagini su uno schermo, contestando così la passività del voyeurismo e l'oggettivazione delle donne nel cinema. Il contrasto con il cinema tradizionale è evidente: nelle sue performance, il corpo femminile non è confezionato e venduto da uomini, ma è controllato e offerto liberamente dalla donna stessa. Mentre il cinema convenzionale è un'esperienza voyeuristica, le performance di EXPORT invitano il pubblico a un contatto diretto e tattile, sotto lo sguardo attento dell'artista³³⁴.

I meccanismi del cinema non vengono semplicemente utilizzati per rappresentare gli ambienti sociali ma sono diventati parte del modo in cui gli ambienti sociali vengono costruiti. Inoltre, EXPORT ha sovvertito la passività dello sguardo cinematografico tradizionale e reso l'esperienza del corpo femminile interattiva e tangibile. Questo tipo di performance richiama la vulnerabilità e l'interazione fisica esplorata da Abramović, mentre l'uso di materiali e simboli corporei riflette l'approccio di Mendieta. L'interattività con il pubblico e l'esplorazione dei limiti corporei hanno arricchito l'estetica e le tecniche di questo genere. Le loro opere non solo

³³² A.A.V.V. *Expanded cinema: art, performance*. p.31

³³³ I« have found a way to continue expanded cinema in my physical performances in which I, as the centre point for the performance, position the human body as a sign, as a code for social and artistic expression» citato in A.A.V.V. *Expanded cinema: art, performance*, p.288

³³⁴ Cfr. Nancy Princenthal, *Unspeakable Acts : Women, art, and sexual violence in the 1970s*, W W Norton, New York, 2022

rappresentano ma anche trasformano le esperienze del corpo femminile, offrendo nuove prospettive sulle dinamiche di potere e promuovendo una riflessione critica sulla rappresentazione del genere nella cultura visiva contemporanea.

Insieme, queste sperimentazioni evidenziano come il cinema possa essere più di un mezzo di rappresentazione, diventando parte integrante della costruzione dell'esperienza e della realtà stessa e come il cinema espanso rappresenti un movimento artistico che ridefinisce radicalmente la nostra percezione e interazione con il cinema. Questo approccio abbatte le barriere tra lo spettatore e l'opera, incorporando elementi performativi e sfruttando nuove tecnologie per creare un'esperienza immersiva e partecipativa.

Si può inoltre osservare come queste prime sperimentazioni nel campo dell'Expanded Cinema siano molto legate alle tradizioni performative, agli *Happenings*³³⁵. La dimensione del luogo pubblico acquista un'importanza fondamentale. Secondo Judith Butler, coabitare lo spazio pubblico rappresenta la principale arma per contrastare le ingiustizie sociali e contrapporsi ai regimi autoritari, in un'epoca caratterizzata dalla precarietà, ossia: «una condizione politicamente indotta per cui determinate persone soffrono più di altre per la perdita delle reti economiche e sociali di sostegno, diventando esposte all'offesa, alla violenza e alla morte»:

Il raduno pubblico incarna una prospettiva per cui questa condizione sociale è condivisa e ingiusta, ed esso stesso può porre in essere una forma provvisoria e plurale di coesistenza che costituisce un'alternativa, etica e sociale, alla "responsabilizzazione". [...] Quando le vite precarie si radunano pubblicamente è una forma di azione che chiede le condizioni necessarie per agire e vivere.

Pipilotti Rist

Infine, un'altra importante artista che si è cimentata nella video arte e nell'*Expanded Cinema* è Pipilotti Rist, famosa per le sue creazioni di video arte sperimentale e per le sue creazioni artistiche. Nelle sue opere acquista importanza e centralità la dimensione del corpo femminile. *Ever is over all* è una delle sue opere maggiormente famose, si tratta di una video installazione esibita alla Biennale di Venezia nel 1997³³⁶. È un'installazione video a due canali a colori dove due proiettori sono appesi, inclinati, in due angoli adiacenti della sala museale. Sullo schermo sinistro viene mostrata una giovane donna, vestita con abito lungo e tacchi rossi, mentre cammina per una strada di Zurigo. Nello schermo destro appaiono riprese di fiori, prati verdi e

³³⁵ A.A.V.V. *Expanded cinema: Art, performance*.

³³⁶ Cfr. Peggy Phelan, Elisabeth Bronfen, Hans Ulrich Obrist, *Pipilotti Rist*, Phaidon Press, New York, 2002

paesaggi svizzeri. Sullo sfondo, un prato inclinato di 90 gradi a destra, su cui è seduta una persona. Questo video si sovrappone parzialmente a quello della donna sul primo muro.

All'improvviso, solleva un fiore e lo utilizza per distruggere il finestrino di un'auto. Mentre sorride si sente un ronzio. Continua a distruggere i finestrini delle auto fino a che un poliziotto si avvicina ma lei non si ferma. Un passante, incrociandola, la osserva con interesse senza intervenire. Una poliziotta le passa accanto e la saluta amichevolmente. Questo viene ripetuto per quattro minuti, mentre l'altro video con i fiori ne dura nove, entrambi in loop continuo. Come mostra Kane:

Nel lavoro di Rist, la rottura viene elaborata non solo attraverso le sue azioni e comportamenti personali, ma anche attraverso l'uso della tecnologia: l'elaborazione dei segnali elettronici diventa una celebrazione del femminile isterico e del linguaggio macchina, non il lutto (tradizionale) femminista per la perdita della capacità di parlare. La vita come disgregazione è bella perché si esprime attraverso quelle macchine e tecnologie che possono essere distrutte e che possono essere usate per distruggere. Ma il tema della distruzione e della rottura non è il cliché reazionario della ribellione luddista. Piuttosto, è per la proliferazione insensata, ma significativa e intensiva, del senso sintetico del colore³³⁷.



Figura 6: Ever is Over All, Pipilotti Rist, video installazione Biennale di Venezia 1997

³³⁷ Kane Carolyn, *The synthetic color sense of pipilotti rist, or, deleuzian color theory for electronic media art*, «Visual Communication» 10, no. 4 pp. 475-497, 2011.

Il suono del video, creato da Anders Guggisberg e Pipilotti Rist, consiste in una melodia lenta e ripetitiva, arricchita da canticchi, la-la-la e il rumore di vetri infranti. In quest'opera, Rist ritrae il corpo femminile come soggetto del film in modo ancora più insistente rispetto ai suoi lavori precedenti³³⁸. Al contempo, affronta le convenzioni e i limiti di questo sguardo in modo sempre più complesso e ambiguo³³⁹.

Nell'arte di Rist, il femminile ha un grande significato. La femminilità non si manifesta nella delimitazione dal maschile o nella seduzione, ma come "una sessualità amichevole che celebra la pura gioia di vivere". Questa femminilità estremamente forte sospende persino le leggi della fisica, permettendo al parabrezza di essere frantumato da un fiore. Il giglio di fuoco ha una doppia connotazione: come fiore, mantiene il suo legame con il femminile, ma nella sua forma fallica è anche simbolo di potere³⁴⁰. I fiori possiedono polline e stigma, parti riproduttive sia maschili che femminili, e nel lavoro di Rist, fondono immagini femminili e maschili, secondo Mangini. Anche la poliziotta rappresenta un doppio mondo: indossando l'uniforme, fa parte del sistema patriarcale, ma come donna può abbandonare questo ruolo e reagire con gentilezza all'azione della protagonista³⁴¹.

È stato questo video, tra gli altri, a stabilire la reputazione di Rist come artista femminista. Rist ha commentato di essere una femminista in senso politico, ma non in senso personale³⁴². L'immagine della donna nella sua arte rappresenta l'essere umano in quanto tale, non solo la donna.

2.3 Analisi: *Equal time in equal space*

In questa sezione verrà presa in analisi una video installazione di Nancy Angelo, *Equal time in equal space*. Prima di analizzare l'opera, però, è utile ripercorrere i passi che hanno portato alla realizzazione della stessa e delle tante altre che hanno preso in analisi il tema dello stupro.

Come illustrato nel primo capitolo, lo stupro è un tema ricorrente nei media contemporanei, rappresentato sin dagli albori del cinema con toni spesso degradanti o sensazionalistici. Nancy Princenthal, in *Unspeakable acts: women, art, and sexual violence in the 1970s*³⁴³, mostra

³³⁸ Cfr. Massimiliano Gioni, Margot Norton, *Pipilotti Rist : pixel forest*, Phaidon Press, 2016.

³³⁹ Cfr. Phelan, Bronfen, Obrist, *Pipilotti Rist*.

³⁴⁰ Cfr. Elizabeth Mangini: *Pipilotti's Pickle: making meaning from the feminine position*. In: PAJ. A Journal of Performance and Art. Band 23, Nummer 2, p. 1-9, 2001.

³⁴¹ Laura Barnett, *Pipilotti Rist: «We all come from between our mother's legs»*. The Guardian. 04/09/2011

³⁴² *Ibidem*.

³⁴³ Princenthal, *Unspeakable acts : women, art, and sexual violence in the 1970s*.

come, a partire dagli anni Settanta, molte artiste abbiano iniziato a sfidare queste rappresentazioni. Trovandosi in un'arena aperta, potevano esporsi e sperimentare, ridefinendo la narrazione del trauma sessuale attraverso l'arte, chiamando la violenza con il suo nome: *stupro*³⁴⁴. In un'intervista del 1970 Suzanne Lacy chiede a Judy Chicago: «E se portassimo il pubblico in un teatro, abbassassimo le luci e mettessimo semplicemente in onda nastri audio di donne che raccontano, in dettagli elaborati, la storia del loro stupro?»³⁴⁵».

Né Lacy né Judy Chicago avevano mai sentito donne parlare tra loro di questi argomenti, «figuriamoci davanti a un pubblico!»³⁴⁶. Secondo Lacy, nel 1970 era difficile trovare storie di donne violentate che parlavano della propria esperienza³⁴⁷.

*Se vogliamo parlare di violenza sessuale, dovremo fare i conti con cosa si tratta. Questo è più difficile di quanto sembri. Gli atti di aggressione di genere spaziano dalla coercizione sul posto di lavoro e dalle molestie quotidiane agli attacchi fisici feroci e persino fatali da parte di intimi e di estranei. Tutti sono stati chiamati stupri, e nessuna forma di violenza è più suscettibile di ridefinizione attraverso lo spostamento delle forze culturali*³⁴⁸.

Erano questi i principali problemi legati alla difficoltà di portare un'attenzione alla causa antistupro: le survivor non avevano voce. Maria Tatar³⁴⁹, storica dell'arte, osserva come ci sia un obbligo morale del dover guardare gli errori della guerra, di doverli affrontare. Questo però, non viene applicato anche alle vittime di stupro. Secondo l'autrice, la domanda che lo spettatore si pone di fronte a queste opere non è mai «devo guardarlo» ma «come posso guardarlo?»³⁵⁰. Mentre la guerra del Vietnam veniva trasmessa in televisione, la problematicità dello stupro passava inosservato. Grazie allo sviluppo del femminismo della seconda ondata e alla rivoluzione sessuale che ha investito i paesi occidentali degli anni Settanta³⁵¹, il generale atteggiamento verso la violenza sessuale viene rimodellato e riconfigurato. Le artiste progressiste hanno esplorato tali problematiche attraverso l'incarnazione e l'uso del corpo, riuscendo ad affrontare le violenze subite.

³⁴⁴ Ivi.

³⁴⁵ Suzanne Lacy (ed.), *Leaving art: writings on performance, politics, and publics*, 1974-2007 Duke University Press, Londra, 2010, p.95.

³⁴⁶ *Oral history interview with Suzanne Lacy*, 1990, March 16-September 27, conducted by Moira Roth, Archives of American Art, Smithsonian Institutions, 8. Accessed May 7, 2016 at www.aaa.si.edu/collections/interviews/

³⁴⁷ *Ibidem*.

³⁴⁸ Cfr. Princenthal, *Unspeakable acts : women, art, and sexual violence in the 1970s*.

³⁴⁹ Cfr. Maria Tatar, *Lustmord: Sexual murder in weimar Germany*, Princeton University Press, Princeton, 1995.

³⁵⁰ Ivi. p.15

³⁵¹ Princenthal, *Unspeakable acts : women, art, and sexual violence in the 1970s*.

In breve tempo, lo stupro divenne centrale nel movimento artistico femminista, come mostrano ad esempio i lavori di Suzanne Lacy e Laslie Lebowitz³⁵².

*Against our will: sexual trauma in american art since 1970*³⁵³ è un saggio di Vivien Green Fryd che analizza e contestualizza le storie delle tante artiste americane che hanno affrontato il tema dello stupro e dell'incesto con lo scopo di sensibilizzare e stimolare un cambiamento culturale. Il punto di partenza delle analisi di Fryd è chiedersi quale tipo di trauma viene immaginato quando si assiste a «immagini, performance, testi e video [che] tentano di trasmettere le emozioni e le sensazioni del trauma [attraverso] distorsioni formali, rotture e lacune narrative e visive, ripetizione compulsiva di immagini e temi e imperfezioni tecniche»³⁵⁴. Dopo aver esaminato i complessi impatti emotivi, psicologici e fisici che le vittime di stupro subiscono, Fryd analizza le opere che hanno cercato di portare alla luce questi temi e le esperienze e testimonianze delle protagoniste delle violenze.

Secondo Hottle «utilizzando il trauma come mezzo principale per esplorare l'arte in discussione, Fryd fornisce un quadro intellettuale ben supportato per contemplare i modi in cui il soggetto tabù della violenza sessuale è entrato nel regno dell'arte visiva contemporanea»³⁵⁵.

Nella sua imponente analisi, oltre ai nomi di famose artiste come Suzanne Lacy, Leslie Labowitz, Faith Ringgold, Judy Chicago e Kara Walker³⁵⁶, compare anche l'opera di Nancy Angelo, *Equal Time in Equal Space*.

³⁵² Combinando arte e attivismo hanno portato a una nuova consapevolezza sulla violenza sessuale, contribuendo a portare in una cultura sessista ogni donna è una vittima e che il vittimismo non è vergognoso. Citato in Princenthal, N. (2022). *Unspeakable acts : women, art, and sexual violence in the 1970s*. W W Norton.

³⁵³ Cfr. Vivien Green Fryd, *Against our will : sexual trauma in american art since 1970*, Pennsylvania State University Press, 2019.

³⁵⁴ *Ivi.* p.22

³⁵⁵ Hottle, Andrew D, *Review of against our will: sexual trauma in american art since 1970*, by Vivien Green Fryd. *Art Inquiries* 18, no. 1 (2020): 597-599.

³⁵⁶ Verso la fine degli anni Settanta queste artiste, insieme a molte altre, aveva iniziato campagne per portare maggiore consapevolezza e sensibilizzazione della violenza sessuale. *Oltre a contribuire alla nascita di una forma d'arte chiamata performance, le artiste che affrontavano la violenza sessuale introdussero una tattica che univa arte e attivismo, una modalità oggi chiamata pratica sociale. Questi attivisti sono stati fondamentali nel forgiare l'idea che in una cultura sessista – una cultura dello stupro, come venne chiamata – ogni donna è vittima e il vittimismo non è vergognoso.* In Princenthal, *Unspeakable acts : women, art, and sexual violence in the 1970s*.



Figura 8: Suzanne Lacy, *Three weeks in may, 1977*



Figura 7: Suzanne Lacy, *eventi legati all'installazione Three weeks in may, 1977*

Equal time in equal space è una video installazione del 1979 realizzata da Nancy Angelo, psicologa e artista di performance e video. All'interno del movimento artistico e femminista di Los Angeles, Nancy Angelo ha co-fondato due gruppi femministi: gli *Angels have been sent to he* 1991, nati al *Feminist studio workshop al woman's building: the feminist art workers*³⁵⁷ e le *Sisters of Survival*³⁵⁸, gruppi basati su tecniche di educazione femminista, performance, e attivismo di base su questioni che vanno dal sessismo alla minaccia di una guerra nucleare³⁵⁹. Angelo, insieme alla collaborazione con Leslie Labowitz e Terry Wolverton, insieme al *Woman's building*, ha sviluppato un programma innovativo e determinante per la lotta alla violenza sessuale: *The incest awareness project*³⁶⁰ (1978-80). Il progetto, sponsorizzato dall'associazione artistica *Ariadne*³⁶¹ e dal *Gay community services center*, ha contribuito a rendere pubblica la problematicità dell'incesto attraverso mostre, workshop, tavole rotonde, eventi mediatici, video installazioni, performance, conferenze e discussioni di gruppo guidate da psicologi, psicoterapeuti, sociologi e attivisti. Il progetto è stato visto come un importante modello al servizio dell'informazione e della sensibilizzazione contro la violenza sessuale³⁶².

³⁵⁷ Allyn Jerri, Gauldin Anne, Gaulke Cheri, Maberry Sue (eds.), *Sisters of Survival*, Otis College of Art and Design, 2011.

³⁵⁸ lyn, J., Gauldin, A., Gaulke, C., Maberry, S. (eds.), *Sisters of survival*. Otis College of art and design, 2011.

³⁵⁹ Suzanne Lacy, *Mapping The Terrain : New Genre Public Art*, Bay Press, Los Angeles, 1996.

³⁶⁰ Fryd, *Against our will : sexual trauma in American art since 1970*.

³⁶¹ ARIADNE: (n.d.). ARIADNE: <https://www.againstviolence.art/>

³⁶² Lacy, *Mapping the terrain : new genre public art*.

Denominato «la prima presentazione pubblica dell'incesto, creata da donne sulle donne»³⁶³, *Equal time in equal space* riflette sulla problematica dell'incesto e della violenza sessuale ad esso collegato. Riprendendo il formato circolare delle classiche sessioni di terapia di gruppo, appartenente alla tradizione psicoterapeutica, l'installazione contava tra le quindici e le venti sedie, disposte in cerchio. Tra queste erano stati posizionati sei monitor televisivi, in modo tale che i partecipanti potessero sedersi e osservare i video trasmessi. Nei video erano mostrate sei donne, riprese individualmente in un primo piano mentre condividevano la loro testimonianza di vittime di incesto e stupro. I monitor sono stati poste in mezzo alle sedie, alla stessa altezza dei partecipanti e rivolti verso l'interno, così che le donne dei video potessero prendere parte alla seduta di gruppo e la separazione tra le donne dei video e le donne della sala sembrava svanire. Sono stati aggiunti dei cuscini per permettere anche agli altri partecipanti di prendere parte alla condivisione. A intervalli i monitor si accendevano, ognuno mostrava una testa di donna perfettamente sincronizzata con le altre, così che quando una parlava e le altre rispondevano; non essendoci all'epoca tecnologie che permettessero di farlo in modo automatico, gli operatori dovevano mettere in pausa e riprendere il video sincronizzato. Alla fine dei video, Angelo e un consulente hanno condotto una discussione. Consapevole che a quel tempo l'incesto non era discusso o compreso pubblicamente, e sapendo che una percentuale del suo pubblico avrebbe vissuto l'incesto in prima persona e probabilmente non avrebbe mai avuto la possibilità di parlarne, Angelo si è presa la responsabilità di fornire un passaggio per il suo pubblico, rendendo le esperienze degli spettatori parte integrante del suo lavoro. La mediazione di Angelo aiutava le partecipanti a condividere a loro volta la propria storia o le proprie riflessioni, partecipando alla scrittura di un diario e alla discussione che veniva gestita dalle psicologhe del progetto formate sul trattamento del trauma da stupro e incesto. Gli spettatori si sono trasformati in partecipanti attivi durante la proiezione. La particolarità del setting terapeutico delle sedute di gruppo viene rimediata attraverso l'utilizzo dei monitor che permettono la condivisione di un argomento tabù di cui non si parlava. I video aprono la strada all'auto narrazione, aspetto fondamentale della terapia e del processo di guarigione.

³⁶³ *Ariadne*: a social art network, fondato da Leslie Labowitz e Suzanne Lacy

Un'ulteriore particolarità è data anche dal tipo di pubblico che vi ha partecipato: non ci furono solamente donne o più in generale adulti, ma Angelo invitò i bambini delle scuole pubbliche a vedere l'installazione. Esplorando un'area tabù, Angelo ha permesso di aprire una discussione sul tema dello stupro e dell'incesto portando anche a sensibilizzare e a informare la categoria a rischio: i bambini³⁶⁴.



Figura 9: Equal time in equal space, Nancy Dangelo, 1979

Fryd³⁶⁵osserva l'uso innovativo che Angelo ha fatto del video.

Il video è diventato rapidamente uno dei modi più efficaci per gli artisti di utilizzare la testimonianza dei sopravvissuti e la testimonianza secondaria come mezzo per il cambiamento sociale. Registrare le storie dei sopravvissuti in video ha avuto due scopi: in primo luogo, ha consentito ai sopravvissuti un processo terapeutico per porre fine al loro silenzio e allo stigma, promuovendo al tempo stesso il sostegno della comunità; e in secondo luogo, ha consentito al pubblico di sperimentare una testimonianza in prima persona all'interno di un quadro strutturato che ha fornito supporto anche al pubblico generale, sotto forma di riferimenti a organizzazioni di sostegno e terapeuti e alla

³⁶⁴ Dougherty Cecilia, *Stories from a generation: video art at the women's building*, I.B. Tauris, New York, 2007.

³⁶⁵ Vivien Green Fryd, *Against our will : sexual trauma in American art since 1970*.

*presenza di organizzatori che si sono resi visibili e disponibili a qualsiasi membro del pubblico che necessita di supporto emotivo*³⁶⁶.

Gli spettatori/partecipanti alla condivisione, sono invitati e incoraggiati a diventare testimoni della testimonianza delle *Survivor*³⁶⁷. Questa relazione che si crea tra partecipante dello schermo e partecipante della sala porta l'individuo a rompere il silenzio sulla violenza e contribuisce a un archivio collettivo per colpire chi non è stato direttamente toccato dal trauma iniziale³⁶⁸.

Equal time in equal space è un modello di arte come guarigione, che emerge direttamente dall'arte attivista femminista degli anni Settanta³⁶⁹.



Figura 10: *Equal time in equal space*, Nancy Dangelo, 1979

³⁶⁶ Ivi. p. 97

³⁶⁷ Ivi.

³⁶⁸ Ivi. p.22

³⁶⁹ Lacy, *Mapping the terrain : new genre public art*, 1996.

3) Lo sguardo dello spettatore: confronto tra due opere di *Expanded Cinema*

Dopo aver esplorato le rappresentazioni della violenza sessuale nel cinema e le innovazioni del cinema espanso, questo capitolo analizza due progetti contemporanei che continuano questa discussione, in modalità drasticamente diverse tra loro, attraverso forme espanse di cinema. Il primo caso presenta una video installazione, mentre il secondo si tratta di un progetto web interattivo. Entrambi i lavori rappresentano esempi emblematici di come il cinema espanso possa trattare tematiche delicate e complesse, coinvolgendo attivamente il pubblico con lo scopo di promuovere una maggiore consapevolezza.

Come mostrato nel primo capitolo, spesso il cinema si è cimentato nelle rappresentazioni grafiche di violenze sessuali attraverso le rappresentazioni grafiche di stupro, considerate più impattanti ma che allo stesso tempo possono essere problematiche. Questa rappresentazione problematica viene ripresa all'interno del capitolo attraverso un caso che porta questo esatto tipo di scena, ma con modalità, sensibilità e motivazioni diverse e che, per questi motivi, potrebbe mettere in discussione il punto di partenza di questa tesi: la problematicizzazione della scena esplicita dello stupro. A questo punto sorge una domanda: nonostante ciò che è stato scritto nel primo capitolo, può essere utile una rappresentazione esplicita dello stupro? Quali sono i parametri entro cui si tratta di sensibilizzazione e non di spettacolarizzazione? Questo capitolo ha lo scopo di analizzare tali questioni attraverso lo studio di due casi: il primo, la sezione immersiva della mostra *Artemisia Gentileschi. Coraggio e passione*; il secondo, un sito web interattivo che mostra un video frutto di una performance dell'artista americana Emma Sulkovitz in *Ceci n'est pas un viol.*

3.1 Le mostre multimediali immersive. Analisi di *Artemisia Gentileschi. Coraggio e Passione*

Il caso preso in esame è la mostra *Artemisia Gentileschi. Coraggio e passione*³⁷⁰, nello specifico una sala che presenta una video installazione sul tema dello stupro subito dall'artista. Prima di esplorare la sala in questione però verrà preso in analisi il contesto delle mostre multimediali immersive.

Le mostre multimediali immersive sono delle particolari forme di esposizioni artistiche interne o esterne ai musei che comportano una sostituzione dell'opera d'arte originale, spesso con una sua immagine digitale acquisita, modificata e ricreata digitalmente attraverso molteplici tecnologie che comportano una percezione e una partecipazione alla stessa opera molto diversa³⁷¹. All'interno dei musei sono stati integrati dispositivi tecnologici attraverso display interattivi e immersivi, video installazioni³⁷². I continui progressi tecnologici hanno avuto un impatto significativo sulla diffusione del patrimonio culturale in quanto hanno portato a nuovi canali di trasmissione di informazioni. Soluzioni tecnologiche avanzate sono state sviluppate per migliorare l'esperienza e l'interazione tra i visitatori e gli oggetti culturali-artistici durante le visite a spazi espositivi³⁷³. La gestione museale moderna ha riconosciuto l'importanza dell'esperienza del visitatore, integrando servizi potenziati e tecnologie interattive³⁷⁴ per aumentare l'interattività tra lo spettatore e l'opera d'arte³⁷⁵ così come la possibilità di interazione tra spettatori^{376 377}. Nonostante vi siano opinioni contrarie all'uso di tali tecnologie nei luoghi dell'arte³⁷⁸, in quanto ritenute inefficaci, molte ricerche evidenziano invece mostrano

³⁷⁰ Cfr. *Artemisia Gentileschi. Coraggio e passione*, a cura di Costantino D'Orazio, 2023.

³⁷¹ Cfr. De Rosa, *Cinema e postmedia: i territori del filmico nel contemporaneo*.

³⁷² Cfr. Cristian Heath, Dirk Vom Lehn, *Configuring 'interactivity': enhancing engagement in science centres and museums*, «Social Studies of Science», Sage Publications, Ltd., 2008.

³⁷³ Cfr. Ludovico Solima, *Musei e nuove tecnologie dell'informazione: verso l'affermazione di un nuovo paradigma*, in S. Cherubini (a cura di), *Scritti in onore di Giorgio Elminente*, Franco Angeli, Milano, 2008

³⁷⁴ Cfr. Francois Colbert, *Entrepreneurship and leadership in marketing the arts*, «International Journal of Arts Management», 2013

³⁷⁵ Cfr. Solima, *Musei e nuove tecnologie dell'informazione: verso l'affermazione di un nuovo paradigma*.

³⁷⁶ Cfr. Howard Falk, Lynn D. Dierking, L., *Learning from museums: visitor experiences and the making of meaning*. Lanham, MD: Altamira Press, 2000.

³⁷⁷ Cfr. Rebeca Grinter, Paul M. Aoki, Margaret H. Szymanski, James D. Thornton, Allison Woodruff, Amy Hurst, A., *Revisiting the visit: understanding how technology can shape the museum visit*, in *Occupational Therapy Technology*, «Culture and Society», Association for computer machinery, New York, 2002;

³⁷⁸ Alcune delle opinioni contrastanti si riferiscono alla scomparsa dell'opera d'arte all'interno del sito museale che viene rimpiazzata dalla sua copia digitale. Citato in: De Rosa *Cinema e postmedia: i territori del filmico nel contemporaneo*.

come queste siano in grado di offrire numerosi vantaggi sia al museo, all'opera, che al visitatore che ne fa esperienza³⁷⁹.

Inoltre, sono state esplorate nuove soluzioni che prevedessero la tecnologia con il fine di migliorare l'esperienza dello spettatore e promuovendo l'interazione tra questo e l'opera d'arte. L'importanza dell'esperienza si è estesa a tal punto da aumentare esponenzialmente la tecnologia interattiva all'interno dei musei negli ultimi anni³⁸⁰. Questa multimedialità delle mostre artistiche si è sviluppata tra gli anni Ottanta e Novanta, quando «film o effetti filmici sono diventati così pervasivi nel mondo dell'arte che hanno cominciato a riformulare tutta una serie di altre pratiche³⁸¹». In questi anni si è verificato l'ingresso del cinema negli spazi dell'arte e nei siti museali portando «all'accostamento, l'interazione e l'integrazione di due frame di visione diversi³⁸²». Secondo De Rosa:

[...] la modalità principale di convergenza, rimediazione, rilocalizzazione delle istanze in gioco avviene nella forma di ingresso dell'istanza cinematografica nello spazio dell'arte: la galleria diviene così ospite per proiezioni e opere basate sull'immagine in movimento, la quale, dal canto suo, entra in uno spazio non propriamente pensato per la sua fruizione³⁸³.

Entrando nel museo, attraverso schermi e display, il cinema ha portato alla creazione di nuovi habitat per la riproduzione di immagini in movimenti delle stesse opere. Allo stesso tempo, come mostra De Rosa³⁸⁴, anche l'arte stessa esce dal suo campo, dal museo, attraverso la sua

³⁷⁹ Tra i vantaggi vi è la possibilità di una maggiore promozione del sito museale o artistico, di monitorare la quantità e i flussi dei visitatori, creare mostre virtuali per permettere a chiunque di partecipare eliminando così i confini e i limiti geografici e una maggiore educazione e interesse soprattutto per i più giovani. Citato in: Hume Alcaraz, Mort Sullivan, *Creating sustainable practice in a museum context: adopting service-centricity in non-profit museums*, «Australasian Marketing Journal», 2009; In questo modo, si cerca di ridurre sempre di più la sensazione di esclusione presente tra molti giovani visitatori. Citato in: David Mason, Conal McCarthy, «*The feeling of exclusion*»: young peoples' perceptions of art galleries, in *Museum management and curatorship*, Taylor & Francis, Millton Park, 2006. Si parla di *Edutainment* per riferirsi all'insieme di intrattenimento ed educazione. Citato in: Nalan Aksakala, *Theoretical view to the approach of the edutainment*, Procedia - Social and Behavioral Sciences 186, 1232 – 1239, 2015. e Colace (et al.) *Work in Progress: Bayesian Networks for Edutainment*, 36th ASEE/IEEE Frontiers in Education Conference, 2006 DOI: 10.1109/FIE.2006.322573.

³⁸⁰ Cfr. Francois Colbert, *Entrepreneurship and leadership in marketing the arts*, «International Journal of Arts Management», 2013

³⁸¹ Cfr. Hal Foster, *Round table: the projected image in contemporary art*, «October», n. 104, Spring, pp. 2003, 71-96

³⁸² Elizabeth Cowie, *On Documentary Sounds and Images in the Gallery*, «Screen», n. 50 vol. 1, Spring, 2009, pp. 124-134

³⁸³ De Rosa, M. (2013). *Cinema e postmedia: i territori del filmico nel contemporaneo*. Postmediabooks. Pp. 121

³⁸⁴ Cfr. *Ibidem*.

rimediazione in forma cinematografica. Sia per il cinema che per l'arte avviene un processo di espansione e allargamento per andare in nuovi spazi³⁸⁵.

L'immagine in movimento ricerca nuovi spazi all'interno dei musei che la ospitano e che vengano costruiti non tenendo più in considerazione le necessità di un'opera pittorica ma cinematografica. Questa operazione di entrata del cinema nel museo e rimodulazione dell'opera d'arte attraverso i linguaggi cinematografici implica una «riscrittura degli spazi museali in funzione [...] delle immagini in movimento»³⁸⁶. In questo modo si viene a creare un tipo di esperienza completamente diverso da quella che si ha semplicemente guardando un film o un'opera d'arte in quanto il connubio delle due dà luogo a una modalità di fruizione che va oltre la semplice osservazione. Si crea una nuova relazione che non comprende più solo lo spettatore e l'oggetto della sua osservazione ma che presuppone un terzo elemento: lo spazio entro cui questa relazione si instaura, venendosi a configurare ciò che De Rosa chiama *spazio-immagine dell'arte*³⁸⁷. Nel momento in cui ciò accade, e l'elemento filmico viene portato in un nuovo ambiente, si realizza una *spazializzazione*³⁸⁸ dello stesso, che diventa parte integrante del nuovo ambiente. Questo processo di rilocalizzazione del cinema in ambiente museale comporta effetti importanti sul meccanismo di visione e sull'atteggiamento dello spettatore.

De Rosa, in *Cinema e postmedia*³⁸⁹, affronta la questione dell'espansione dal punto di vista dell'allestimento dello spazio e dell'approccio del soggetto. Il primo cambiamento importante è dato dalla creazione di un nuovo spazio che si propone come drasticamente diverso sia dalla sala cinematografica che dalla sala museale. Se il cinema lo spettatore si trova immobile in un ambiente scuro che favorisce una visione dell'immagine filmica illuminata, all'interno del museo si verifica l'opposto in quanto si trova in un ambiente percorribile a visionare opere che sono invece immobili. In entrambe le situazioni, vi è una distanza dall'oggetto di visione che regola e caratterizza l'esperienza cinematografica e museale. Nell'analizzare la spettatorialità, De Rosa mostra come siano le scelte di locazione delle opere all'interno dei musei a determinare il tipo di rapporto che queste andranno ad instaurare con lo spettatore e che influenzeranno il suo coinvolgimento con l'oggetto e la sua partecipazione attiva. Cinema e musei portano lo spettatore ad osservare una distanza rispetto a ciò che osservano. Secondo De Rosa «in entrambi i casi assistiamo a una pratica che racchiude in potenza una partecipazione attiva a tutti gli

³⁸⁵ Si veda il progetto *Sleepwalkers* (2007) di Doug Aitken. Propose un percorso attraverso le opere del MoMa di New York che procedeva non all'interno del museo, ma al suo esterno: creò un itinerario nei cortili e nelle strade esterne al museo stesso, aperto non solo agli spettatori paganti ma a chiunque vi passasse di fronte.

³⁸⁶ De Rosa, *Cinema e postmedia: i territori del filmico nel contemporaneo*. p. 122

³⁸⁷ *Ivi*.

³⁸⁸ *Ibidem*.

³⁸⁹ *Ivi*.

effetti ma che deve fare i conti con le etichette, le modalità relazionali e comportamentali legate al medium e al sistema di visione su cui esso riposa»³⁹⁰.

Nel momento in cui entrambi i sistemi si ritrovano in un unico spazio, quello museale, vanno ripostulate le definizioni dell'interazione tra soggetto e oggetto, andando a formulare un nuovo e diverso approccio all'*immagine nello spazio*, ripensando nuove modalità di fruizione ed equilibrio. Questo nuovo modello implica caratteristiche tipiche del medium cinematografico e altre del medium museale.

Rappresentazione museale immersiva dello stupro: *Artemisia Gentileschi. Coraggio e Passione*

La mostra *Artemisia Gentileschi. Coraggio e passione* è stata inaugurata il 16 novembre 2023 a Genova, promossa e organizzata dall'azienda *Arthemisia group srl* a Palazzo Ducale Fondazione per la Cultura, con patrocinio del comune di Genova e Regione Liguria³⁹¹. È stata organizzata nell'ambito delle iniziative di Genova Capitale Italiana del Libro 2023 ed è stata curata da Costantino D'Orazio con la collaborazione di Anna Orlando. La mostra porta i capolavori di Artemisia Gentileschi, pittrice seicentesca. Come recita la descrizione della mostra:

*Una donna che, con la maestria del suo pennello, è riuscita a rappresentare il suo controverso rapporto con gli uomini a partire da quello intenso e travagliato con il padre Orazio Gentileschi – suo maestro, grande pittore dell'epoca e amico di Caravaggio – trasformatosi poi in rivalità fino alla riconciliazione negli ultimi anni. Orazio e Artemisia sono raccontati attraverso confronti serrati tra tele con lo stesso soggetto, per comprendere come la ragazza abbia potuto superare il linguaggio del padre. I due artisti sono anche messi in dialogo con lo stile del Caravaggio*³⁹².

Artemisia Gentileschi, nata a Roma l'8 luglio 1593, figlia del pittore Orazio Gentileschi, è stata una pittrice della scuola caravaggesca. È una delle poche donne a cui è stata riconosciuta una notevole professionalità e talento nel campo della pittura del Seicento³⁹³. Artemisia Gentileschi,

³⁹⁰ De Rosa, *Cinema e postmedia: i territori del filmico nel contemporaneo*. p. 126

³⁹¹ Cfr. *Artemisia Gentileschi. Coraggio e passione a palazzo ducale*. (n.d.). Genova Palazzo Ducale - Fondazione per La Cultura. <https://palazzoducale.genova.it/mostra/artemisia-gentileschi/>;

³⁹² Artemisia Gentileschi. *Coraggio e passione a Palazzo Ducale*. (n.d.). Genova Palazzo Ducale - Fondazione per La Cultura. <https://palazzoducale.genova.it/mostra/artemisia-gentileschi/>

³⁹³ Ad esempio, noto è il commento che Roberto Longhi, nel suo articolo *Gentileschi Padre e Figlia* (1916), scrive su Artemisia Gentileschi: «L'unica donna in Italia che abbia mai saputo che cosa sia pittura e colore, e impasto, e

cresciuta in un ambiente artistico dinamico e stimolante, era figlia del rinomato pittore Orazio Gentileschi. La sua abitazione era frequentata da numerosi artisti, amici e colleghi del padre, tra cui spiccava Michelangelo Merisi da Caravaggio, la cui influenza segnò profondamente il percorso artistico di Artemisia. Tuttavia, la sua carriera fu inesorabilmente legata a un tragico evento personale, che ne offuscò inizialmente la reputazione artistica. Il 6 maggio 1611, Artemisia fu vittima di una violenza sessuale perpetrata da Agostino Tassi, pittore e collaboratore del padre, con il quale condivideva spesso attività artistiche. Questo episodio, purtroppo comune nel contesto socio-culturale dell'epoca, divenne di pubblico dominio non tanto per l'atto in sé, quanto per le sue ripercussioni legali. In un periodo storico in cui la donna vittima di stupro era sovente colpevolizzata, Orazio Gentileschi decise di portare il caso in tribunale, rompendo con le convenzioni dell'epoca. All'inizio del 1611, Orazio Gentileschi aveva conosciuto Agostino Tassi durante un lavoro di affresco e gli aveva affidato l'incarico di impartire lezioni di prospettiva alla figlia Artemisia. La frequentazione della loro casa da parte di Tassi divenne quindi regolare. Il 6 maggio dello stesso anno, approfittando dell'assenza di Orazio, Tassi allontanò con un pretesto Tuzia, la vicina di casa, e perpetrò la violenza contro Artemisia. Successivamente, Tassi promise un matrimonio riparatore, una pratica comune all'epoca per salvaguardare l'onore della vittima, ma tale promessa non fu mantenuta. Nel 1612, Orazio Gentileschi denunciò Tassi alle autorità non solo per l'atto di violenza e la mancata promessa di matrimonio, ma anche a causa di debiti non saldati e ulteriori crimini pregressi di Tassi, già noto alle autorità³⁹⁴.

Nel contesto giuridico del XVII secolo, lo stupro non era riconosciuto come reato contro la persona, ma piuttosto come un'offesa all'onore familiare. La legislazione dell'epoca prevedeva che la vittima dovesse mantenere un comportamento irreprensibile e conformarsi alle aspettative sociali per ottenere giustizia, che spesso consisteva nel matrimonio con il proprio aggressore. Durante il processo, Agostino Tassi tentò di discreditarla Artemisia, accusandola di non essere una donna di rispettabile condotta. Anche Tuzia, la vicina di casa in cui Artemisia riponeva piena fiducia, testimoniò contro di lei, complicando ulteriormente la sua posizione. Durante il processo, Gentileschi ha dovuto affrontare non solo duri interrogatori ma anche violente torture volte a dimostrare la veridicità delle sue dichiarazioni e, nonostante tutto questo, non ha mai fatto un passo indietro nelle sue dichiarazioni, continuando a testimoniare fino alla

simili essenzialità [...] nulla in lei della peinture de femme che è così evidente nel collegio delle sorelle Anguissola, in Lavinia Fontana, in Madonna Galizia Fede, eccetera.»

³⁹⁴ *Artemisia Gentileschi, una vita dedicata all'arte*. (2020, April 14).

https://www.storicang.it/a/artemisia-gentileschi-vita-dedicata-allarte_14767

fine lo stupro subito. Alla fine del processo, il tribunale giudica Tassi colpevole condannando a cinque anni di lavori forzati o all'esilio, scegliendo quest'ultimo.

Questo caso processuale divenne così celebre da prevalere la stessa carriera di Gentileschi ricordata come modello storico femminista e «da utilizzare anacronisticamente per avanzare rivendicazioni infarcite di retorica femminista»³⁹⁵. Artemisia Gentileschi viene ancora definita una sorta di Franca Viola ante litteram

Lo stupro è sicuramente una parte importante della sua storia, ma non è l'unica. Spesso lo stupro va a oscurare la storia artistica di Gentileschi, e questo è esattamente ciò che è accaduto anche alla mostra presa in esame nei prossimi paragrafi.

In una biografia scritta da Cristofano Bronzini, recentemente pubblicata da Sheila Barker, tra il 1615 e il 1620 sotto la supervisione della stessa pittrice non si fa il minimo cenno allo stupro subito dall'artista forse non soltanto perché doveva apparire sconveniente raccontare quella storia in un testo che presentava una sorta di idealizzazione di Artemisia, ma sicuramente anche perché la stessa Artemisia avrebbe voluto apparire come una giovane dotata di talento, non solo e soltanto per lo stupro subito. Invece, come afferma Agnati:

*Eppure è proprio l'Artemisia artista, e artista d'eccezione, a essere dimenticata, trascurata persino dagli storici suoi contemporanei, che, per primi, si interessarono più alla sua insolita vicenda biografica e ai relativi risvolti sensazionalistici che non alla sua opera*³⁹⁶.

³⁹⁵ Tiziana Agnati, *Artemisia Gentileschi*, Firenze, Giunti Editore. 2001

³⁹⁶ Agnati, *Artemisia Gentileschi*.

*La stanza dello stupro*³⁹⁷

La mostra si compone di più sale dove vengono installate molte opere della vasta produzione artistica di Artemisia Gentileschi, di cui alcune inedite e mai mostrate prima. La sala che verrà analizzata in questo paragrafo è quella che si concentra sullo stupro subito dalla pittrice. Si tratta di una sala che presenta una video installazione con proiettori, l'unica dell'intera mostra. All'interno della mostra vi sono altre sale con installazioni video, ma questa si differenzia in quanto si concentra sullo stupro subito da Gentileschi.



Figura 11: Artemisia Gentileschi. Coraggio e Passione. A cura di Costantino D'Orazio. Sala con video installazioni.

La sala si trova in un punto di passaggio da una sezione ad un'altra della mostra, lo spettatore che ne fruisce non può non passarvi di fronte in quanto l'attraversamento della stessa è obbligato dal percorso museale³⁹⁸. Si presenta come una sala buia, piccola, con al centro un

³⁹⁷ In seguito alle polemiche e alle citriche sorte a causa delle problematiche della sezione immersiva della mostra, la stanza in questione è stata nominata *la stanza dello stupro: Una tenda alla "sala dello stupro"* in mostra Genova su Artemisia, «Arte», Agenzia Ansa, 12 febbraio 2024.

https://www.ansa.it/sito/notizie/cultura/arte/2024/02/12/una-tenda-alla-sala-dello-stupro-in-mostra-genova-su-artemisia_90b2b540-8d31-40d5-8e31-96a1c3af5f3a.html

³⁹⁸ Questo è un aspetto fortemente criticato in quanto le sezioni museale che portano contenuti sensibili dovrebbero essere poste in apposite nicchie e spazi più appartati per dare allo spettatore la possibilità di scegliere se fruire o meno di tale esposizione.

letto – il letto dello stupro di Artemisia Gentileschi. Quando la proiezione ha inizio, sulle pareti ai lati del letto compaiono le stesse immagini e video: candelabri accesi, manoscritti e alcune delle opere di Artemisia Gentileschi. Come sottofondo audio, una voce registrata di un’attrice interpreta Artemisia Gentileschi leggendo un atto originale del processo, descrivendo il suo stupro³⁹⁹. Queste parole vengono proiettate sulla parete dietro il letto. Man mano che l’attrice sprofonda nei dettagli della violenza, le opere della pittrice vengono gradualmente tinte di sangue fino a esserne completamente immerse, insieme al letto. Effetti ambientali riproducono il rumore di tuoni, lampi e pioggia, visibili anche attraverso le proiezioni sulla finestra, accompagnati da un crescendo di musica lirica che culmina con l’apice della descrizione della violenza⁴⁰⁰. Questa combinazione di immagini, audio e video crea una narrazione multisensoriale che suscita forti emozioni nei visitatori, manipolandone l’umore. Lo spettatore si trova circondato da immagini e video proiettati ovunque nello spazio circostante, dalle pareti fino al letto. La particolarità della rappresentazione induce gli spettatori a rimanere sull’uscio della stanza, all’altezza delle tende, evitando di entrare, nonostante non sia vietato⁴⁰¹. Alla fine, le opere intrise di sangue scompaiono e appare un nuovo disegno, non appartenente a Gentileschi, ma al suo stupratore. Il disegno, intitolato «Io del mio mal ministro fui», come la scritta che recita, risale al 1612 ed è stato realizzato da Agostino Tassi. Questo disegno, conservato tra gli atti del processo⁴⁰², mostra un mantice che soffia sul fuoco ma viene colpita dalla stessa fiamma che ha alimentato. I giudici interpretarono questo disegno come una sorta di ammissione di colpa, considerandolo una prova della sua colpevolezza.

I video proiettati non sono più confinati a uno schermo singolo come in una sala cinematografica tradizionale, ma si estendono all’intero ambiente circostante, ridefinendo l’interazione tra spettatore e contenuto filmico. Questo avviene all’interno di una sala il cui passaggio è obbligato, costringendo lo spettatore a transitare senza sapere che al suo interno vi

³⁹⁹ Il testo in questione è contenuto in: Eva Menzio (a cura di) *Artemisia Gentileschi: lettere precedute da atti processo per stupro*, Abscondita, Milano, 2004.

⁴⁰⁰ Noemi Tarantini, la prima che si è occupata di documentare e riportare pubblicamente le problematiche della mostra, afferma: «La violenza viene spettacolarizzata avvalendosi dei linguaggi televisivi del più becero dei talk show. È probabilmente la materializzazione più letterale del concetto di *pornografia del dolore*, che indugia sull’atto criminale nei suoi dettagli più macabri, alla stregua di un escamotage narrativo qualsiasi». Citato in: Tarantini, N. (2023, December 19). *Artemisia Gentileschi a Palazzo Ducale di Genova: perché dobbiamo parlarne (male)*. «Exibart»

<https://www.exibart.com/attualita/artemisia-gentileschi-a-palazzo-ducale-di-genova-perche-dobbiamo-parlarne-male/>

⁴⁰¹ In base all’esperienza che ne ho fatto io, nessuno, me inclusa, si è avvicinato ai muri e alle proiezioni. Nella seconda visita, delle otto totali che ho effettuato, sono rimasta a lungo sull’uscio della stanza sia per analizzare meglio l’opera sia per assistere all’esperienza degli altri visitatori. Dopo più di 40 minuti, è arrivato un gruppo di bambini delle elementari in gita con la scuola: sono stati gli unici ad entrare nella sala, a toccare le pareti. Alcuni si sono buttati sul letto prima che le maestre li richiamassero.

⁴⁰² Menzio, *Artemisia Gentileschi: lettere precedute da atti processo per stupro*.

sono contenuti sensibili. Non vi sono trigger warning o avvertimenti riguardo a ciò che si vedrà all'interno. In risposta alle numerose critiche ricevute riguardo alla mostra, e in particolare alla sala, sono state aggiunte delle tende nere per oscurare la sala⁴⁰³. Tuttavia, queste restano sempre aperte, lasciando il contenuto visibile ai passanti.

Poteva essere un'occasione per parlare di victim blaming, delle difficoltà di un'artista [...] nel Seicento di farsi spazio in un circuito prettamente maschile, di come le esperienze traumatiche l'abbiano perseguitata in vita e dopo la morte, compromettendone inesorabilmente la reputazione. Invece no: vittimizzazione, pietismo e spettacolarizzazione. Artemisia Gentileschi avrebbe voluto diventare un'icona femminista? Non lo sappiamo. Possiamo verosimilmente immaginare, però, che non avrebbe voluto essere ricordata come la pittrice stuprata⁴⁰⁴.

Inoltre, vi è un'ulteriore particolarità riguardante la rappresentazione della storia di Artemisia Gentileschi. Le reali circostanze del processo contro Agostino Tassi sono state modificate e reinterpretate per costruire una narrazione di rivincita e vittoria personale. Durante la mostra, diversi pannelli informativi affermano che Gentileschi fu la prima donna a portare in tribunale la propria storia di stupro, affrontando direttamente il suo aggressore. Tuttavia, nel contesto del XVII secolo, subire violenza significava spesso tacere, poiché denunciare avrebbe comportato la rovina della reputazione. In realtà, fu il padre di Gentileschi, Orazio, a insistere per il processo non per amore della figlia o per ottenere giustizia per quanto subito da lei, ma perché Agostino Tassi gli doveva del denaro e il processo era l'unico modo per recuperarlo. Artemisia Gentileschi fu dunque strumentalizzata come merce di scambio dal padre, un aspetto della sua storia che non solo viene omesso, ma anche alterato, per far apparire Artemisia come un'eroina, una sorta di Franca Viola del XVII secolo. Questa trasformazione implica un'alterazione a livello storico e archivistico. L'intera mostra, dalla prima all'ultima sala, è pervasa dal ricordo dello stupro di Artemisia Gentileschi. All'ingresso, una mappa geografica evidenzia i luoghi significativi della sua vita, molti dei quali legati all'episodio di violenza. Alla conclusione del percorso espositivo, un epitaffio recita «Artemisia Gentileschi pittrice ma scultrice delle corna di suo marito». Inoltre, il merchandising include magliette con la frase «Io del mio mal ministro

⁴⁰³ Una tenda alla "sala dello stupro" in mostra Genova su Artemisia, «Arte», Agenzia Ansa. 12 febbraio 2024. https://www.ansa.it/sito/notizie/cultura/arte/2024/02/12/una-tenda-alla-sala-dello-stupro-in-mostra-genova-su-artemisia_90b2b540-8d31-40d5-8e31-96a1c3af5f3a.html

⁴⁰⁴ Noemi Tarantini, *Artemisia Gentileschi a Palazzo Ducale di Genova: perché dobbiamo parlarne (male)*. «Exibart.com». 19 dicembre 2023 <https://www.exibart.com/attualita/artemisia-gentileschi-a-palazzo-ducale-di-genova-perche-dobbiamo-parlarne-male/>

fui». Di conseguenza, la vicenda personale dello stupro oscura la storia artistica di Gentileschi, riducendo la sua complessa figura storica a un singolo evento traumatico.

Con una presenza così sistematica, invadente ed esplicita di riferimenti alla violenza sessuale, si percepisce in maniera evidente la mancanza di un imprescindibile trigger warning a partire dall'ingresso del percorso espositivo, in tutela di un qualunque pubblico che voglia tenersi distante da tali scelte espositive e organizzative o che, ancora peggio, possa essere riportato ad analoghi traumi subiti in prima persona. Pare, invece, che un trigger warning già presente sia stato rimosso proprio la sera prima dell'inaugurazione della mostra poiché "limitava l'accesso agli under14" e inoltre "sarebbe sembrato più una censura, rispetto a una testimonianza diretta dell'artista"⁴⁰⁵.



Figura 12: Artemisia Gentileschi. Coraggio e passione. 2023. A cura di Costantino D'Orazio. Sala con video installazioni.

⁴⁰⁵ Citato in: Valentina Cervella, Sara Reggio; Carolina Guerreiro, "Artemisia Gentileschi. Coraggio e passione". *Riflessioni sulla mostra genovese*. «Wall:out», 28 gennaio 2024 Magazine. <https://walloutmagazine.com/artemisia-gentileschi-coraggio-e-passione-riflessioni-sulla-mostra-genovese/>

Fin dalle prime settimane dall'apertura, la mostra ha suscitato una significativa mobilitazione da parte di lavoratrici del settore artistico e attiviste, le quali hanno espresso forti critiche riguardo alle scelte espositive. La prima a sollevare pubblicamente tali critiche è stata Noemi Tarantini, la quale, su consiglio di Valentina Cervella e Carolina Guerrieri, due studentesse del corso di laurea magistrale in Storia dell'arte dell'Università di Genova, è stata informata delle problematiche inerenti alla mostra. A loro si sono aggiunte attiviste, collettivi e gruppi come *Non Una di Meno*. Tali proteste hanno portato a cambiamenti concreti all'interno della mostra, ad esempio sono state tolte dal merchandising le maglie con la scritta dello stupratore Agostino Tassi ed è stata aggiunta una tenda alla sala incriminata. *Non Una di Meno* scrive un comunicato per mobilitare una manifestazione:

La mostra su Artemisia Gentileschi al Palazzo Ducale di Genova è stata investita da molte polemiche e proteste. Crediamo che finalmente sia in atto una inarrestabile trasformazione della sensibilità pubblica contro la narrazione predominante della violenza sulle donne e di genere; riteniamo che un allestimento come quello di questa mostra sia inaccettabile, oltre che grottesco. Il racconto della violenza patriarcale nella nostra società è tuttora pervaso (sovente inconsapevolmente, cosa che non lo rende meno grave) da una cultura dello stupro; inoltre è spesso caratterizzato da un approccio pornografico al dolore che anche la mostra allestita al Ducale sembra rappresentare perfettamente.

Vogliamo costruire una narrazione nuova, libera da quella visione patriarcale che vittimizza due volte le donne ed empatizza con l'aggressore, sradicare quella narrazione tossica che permea il discorso pubblico sulla violenza. Lo faremo anche a partire dalla mostra su Artemisia Gentileschi, insieme ad autorevoli esperte e storiche dell'arte che hanno approfondito il lavoro suo e di altre artiste e che si occupano della rappresentazione della violenza sulle donne nell'arte. In seguito alle proteste lanciate da un gruppo di studente di Unige e riprese da diverse testate siamo state contattate da uno dei due curatori per una visita guidata alla mostra, durante la quale vorrebbe "spiegarci le ragioni delle scelte artistiche". Abbiamo deciso di partecipare alla visita come confronto e dialogo tra il curatore e le nostre istanze, consapevoli che chi non si mette in ascolto della lettura transfemminista sulla violenza non può essere un valido interlocutore.

Pertanto il 13 gennaio, dopo la visita alla mostra insieme alle studente di Unige e alle rappresentanti di About Gender, AWI (?), AIEM, Etantebellecose, Immagini narranti, Mi riconosci?, organizzeremo un momento pubblico di restituzione alla cittadinanza in cui discutere tutta insieme una nuova prospettiva sulla mostra, sull'arte e sul cambiamento profondo che vogliamo nella cultura e nella società: per una narrazione transfemminista nell'arte, nella cronaca e ovunque. Non permettiamo più la spettacolarizzazione della violenza, non accettiamo di essere inchiodate nel ruolo di vittime da compatire.

La comunicazione della violenza di genere è parte del problema e contribuisce in modo strutturale e diretto alla diffusione di stupri, femminicidi e molestie: per questo non possiamo restare zittə!

*Vi aspettiamo numerosə all'assemblea pubblica, auspicando la partecipazione delle *attrici* culturali del territorio, sabato 13 gennaio presso il foyer del Teatro della Tosse Fondazione Luzzati, a partire dalle 15.30⁴⁰⁶.*

Costantino D'Orazio e Anna Orlando hanno preso le distanze da questa installazione immersiva, attribuendo la responsabilità di queste scelte ad *Artemisia*, la società produttrice della mostra. La sala immersiva è stata oggetto di critiche anche da parte dei vari professionisti coinvolti nella mostra, suscitando un dibattito sull'inserimento di un trigger warning la cui presenza sarebbe stata fondamentale. Tuttavia, nonostante fosse presente nei piani iniziali, la società aveva deciso di rimuoverlo, sostenendo che avrebbe scoraggiato il pubblico dall'entrare nella sala, e percepito come una forma di censura.

La stanza è stata disconosciuta in quanto problematica e infrange alcune regole museografiche che prevedono la collocazione di contenuti critici in spazi opzionali o facilmente evitabili dal pubblico. Invece, la sala in questione è un passaggio obbligato per accedere alla successiva, che contiene la citazione dello stupratore.

Nel primo paragrafo è stato analizzato il caso del film *The accused*. La mostra *Artemisia Gentileschi. Coraggio e Passione*, in riferimento alla sala con video installazioni e la narrazione dello stupro, presenta modalità in comune, pur trattandosi di due rappresentazioni e media completamente differenti. Come in *The accused*, anche nel caso di Gentileschi vi è una reinterpretazione positiva del finale: nel film gli stupratori vengono condannati e lo stupro riconosciuto, mentre nella mostra la storia della pittrice viene rielaborata per mostrare una narrazione di rivalsa e lieto fine. Entrano in gioco gli stessi elementi che portano alla costruzione della scena di stupro incluso il voyeurismo: nella mostra lo stupro non viene mostrato, ma vi sono ovunque elementi che lo richiamano, immergendo lo spettatore nella rappresentazione fino a fargli percepire l'atto di violenza.

Il tema dello stupro è trattato in modi molto diversi nel film *The accused* e nella mostra immersiva su Artemisia Gentileschi, offrendo un confronto significativo tra le due opere attraverso il concetto di «Male Gaze» di Laura Mulvey e le differenti tecniche narrative e

⁴⁰⁶ sabato 13 gennaio assemblea pubblica NUDM a partire dalla mostra su Artemisia Gentileschi. (2024, January 12). Teatro Della Tosse - Genova. <https://teatrodellatosse.it/sabato-13-gennaio-assemblea-pubblica-nudm-a-partire-dalla-mostra-su-artemisia-gentileschi/>

artistiche. *The accused* è noto per essere uno dei primi film mainstream a mostrare esplicitamente una scena di stupro. Questa rappresentazione visiva e dettagliata è stata ampiamente discussa per il suo approccio realistico e crudo. Secondo la teoria del *male gaze* di Laura Mulvey, il cinema tradizionale tende a rappresentare le donne come oggetti di desiderio attraverso una lente maschile. La scena dello stupro in *The accused* può essere interpretata come voyeuristica, in quanto lo spettatore è forzato a osservare l'atto di violenza, potenzialmente normalizzando la visione della sofferenza femminile attraverso un'ottica maschile. Il film segue il processo legale contro gli aggressori e il percorso della protagonista verso la giustizia.

Nella mostra immersiva dedicata ad Artemisia Gentileschi, lo stupro non viene rappresentato visivamente, ma evocato attraverso suoni, immagini delle opere della pittrice macchiate di sangue e registrazioni audio degli atti originali del processo. Questo approccio indiretto utilizza l'arte e il contesto storico per evocare l'orrore dell'evento. In contrasto con il *male gaze*, questa rappresentazione può essere vista come un *emotional gaze*, in cui l'attenzione è posta sull'esperienza emotiva e psicologica della vittima. L'uso di suoni e immagini evocative coinvolge lo spettatore a un livello emotivo più profondo, promuovendo empatia piuttosto che voyeurismo. La mostra include elementi del processo legale che Artemisia affrontò, enfatizzando la sua resilienza e forza. Come nel caso di *The accused*, la narrazione è modificata per presentare Artemisia come una figura vittoriosa, trasformando la sua sofferenza in un simbolo di resistenza e giustizia.

Comparando le tecniche di rappresentazione, *The accused* utilizza una narrazione esplicita e realistica dello stupro, che può essere interpretata come voyeuristica, mentre la mostra su Artemisia Gentileschi adotta un approccio implicito e suggestivo, centrato sull'emozione e la suggestione. Il film si affida principalmente alla visualità per comunicare la violenza, riflettendo il "male gaze", mentre la mostra immersiva utilizza un approccio multisensoriale che coinvolge udito e visione in modo evocativo, riducendo la possibilità di oggettivazione. La rappresentazione esplicita in *The accused* può traumatizzare lo spettatore e normalizzare la visione della violenza sessuale, mentre la rappresentazione indiretta nella mostra su Artemisia mira a evocare empatia e comprensione per la vittima attraverso mezzi artistici e sensoriali.

Entrambe le narrazioni modificano la realtà per presentare le protagoniste come vittoriose. Questo elemento è cruciale per enfatizzare il messaggio di forza e resilienza, trasformando la sofferenza in una narrazione di empowerment. Mentre *The accused* utilizza una rappresentazione visiva esplicita dello stupro, potenzialmente perpetuando il "male gaze" e il voyeurismo, la mostra immersiva su Artemisia Gentileschi adotta un approccio più sottile e suggestivo, che mira a coinvolgere lo spettatore a un livello emotivo più profondo. Entrambi i

casi presentano le protagoniste come figure vittoriose, trasformando la narrazione di sofferenza in una di resistenza e giustizia, ma lo fanno attraverso mezzi e tecniche significativamente differenti.

3.2 Expanded Cinema nel web: *Ceci N'est Past un Viol*

Virginia Despentes, nel 2000, realizza *Baise-moi* insieme alla regista Coralie Trinh Thi. *Baise-moi* è un'opera di finzione che include una scena di stupro rappresentata in modo graficamente realistica. Il film è stato censurato in Francia, ma le registe hanno affrontato la necessità di mostrare al pubblico la brutalità dello stupro. Despentes ha dichiarato: «Non abbiamo inventato lo stupro [...] Sono stata violentata e una delle mie attrici è stata violentata. È orribile; quindi, non vedo perché non dovrei trattarlo in questo modo⁴⁰⁷».

Le autrici hanno deciso di mostrare lo stupro non per una questione di sensibilizzazione, quanto per evidenziare in modo chiaro la sua natura violenta, malata e disturbante. Secondo Despentes, non si poteva rappresentare in maniera diversa da ciò che è realmente. Se da un lato possa sembrare che vi sia un ritorno alle problematiche relative alla rappresentazione dello stupro, affrontate nel primo capitolo, in realtà vi è un passaggio ulteriore che riguarda non tanto le modalità di rappresentazione, quanto piuttosto chi si fa portatore di tale narrazione: le *Survivor*. Scegliendo l'auto-narrazione, scegliendo di essere loro stesse le narratrici della propria storia hanno permesso di portare in maniera realista, le registe hanno permesso di portare in modo crudo e realistico una storia comune a molte donne.

In questa linea di pensiero si colloca anche *Ceci n'est pas un viol*, un'opera video performativa realizzata dall'artista Emma Sulkovicz⁴⁰⁸ e pubblicata il 3 giugno 2015. Emma Sulkovicz è un'attivista politica e artista performativa che ha studiato arti visive alla Columbia University, dove ha iniziato la sua produzione artistica. Nell'aprile del 2013, durante il suo secondo anno di corso, Sulkovicz ha denunciato presso l'università il suo compagno, Paul Nungesser, accusandolo di violenza sessuale, schiaffi e soffocamento risalenti al 27 agosto 2012⁴⁰⁹. L'università ha condotto un'inchiesta interna che ha ritenuto Nungesser non colpevole. In seguito, Sulkovicz ha portato avanti la sua denuncia presso il dipartimento di polizia di New York ottenendo però lo stesso esito. Successivamente a questa vicenda, Sulkovicz ha iniziato la sua carriera artistica per denunciare la violenza subita e l'indifferenza dell'Università e della polizia. Come riportato dall'artista, l'università aveva già ricevuto denuncia nei confronti di Nungesser da parte di due studentesse: una sua ex fidanzata, che ha affermato di aver subito

⁴⁰⁷ Linda Ruth Williams, *Sick sisters: is the violent baise-moi an issue drama or pure exploitation*, in «Sight and Sound», 2001.

⁴⁰⁸ L'artista si identifica con il pronome *they* e, essendo difficilmente traducibile in italiano, in quanto anche l'uso del *loro* implicherebbe dei pronomi maschili o femminili, nel testo vengono utilizzate forme neutre per riferirsi a Sulkovicz.

⁴⁰⁹ Fryd, *Against our will: sexual trauma in american art since 1970*.

abusi emotivi e rapporti sessuali non consensuali, e un'altra ragazza, che ha riportato un episodio in cui il ragazzo l'aveva afferrata e tentato di baciarla contro la sua volontà. Tali accuse non erano state approfondite né dall'università né dalla polizia. Insieme ad altri studenti, Sukovicz costituì un forte movimento antistupro definito «il più efficace e organizzato dalla fine degli anni Settanta⁴¹⁰».

Nel 2014, Sulkovicz realizza la sua prima performance artistica, che portò come tesi di laurea, intitolata *Mattress performance (carry that weight, Emma Sulkovicz, 2014)*. Nel settembre dello stesso anno inizia a trasportare il materasso del dormitorio, simile a quello su cui è avvenuto lo stupro⁴¹¹, in giro per lo stesso campus con l'intenzione di terminare la performance solo all'espulsione dall'Università del suo stupratore. Ciò non è accaduto, di conseguenza la performance è proseguita fino alla cerimonia di laurea svoltasi nel 2015. Inizialmente, la performance consisteva in un video dove Sulkovicz smontava il materasso nero del campus per iniziare a portarlo con sé, usando come sottofondo al video la sua denuncia alla polizia originale che aveva registrato con il telefono.



Figura 13:
Emma Sulkovicz, *Mattress performance, carry that weight*, 2014–2015. Andrew Burton, Getty Images.

⁴¹⁰ Emily Bazelon, *Have we learned anything from the columbia rape case?*, «The New York Times». 29 maggio 2015.

<https://www.nytimes.com/2015/05/29/magazine/have-we-learned-anything-from-the-columbia-rape-case.html>

⁴¹¹ I dormitori della Columbia presentano tutti la stessa tipologia di materasso, con le stesse misure e lo stesso peso di 23kg. Citato in: Fryd, *Against our will: sexual trauma in american art since 1970*.

Come afferma in un'intervista:

Ho pensato a come [...] il materasso rappresenti un luogo privato dove si svolge gran parte della tua vita intima; e come ho portato la mia vita davanti agli occhi del pubblico; e l'atto di portare qualcosa di privato e intimo al pubblico rispecchia il modo in cui è stata la mia vita. Anche il materasso è come un peso, a causa di quello che è successo lì, che ha trasformato il mio rapporto con il letto in qualcosa di teso⁴¹².

In seguito, ha utilizzato un secondo materasso, identico al primo di 23kg e blu oscuro, tipici dei dormitori dei campus universitari. Ha creato delle regole della sua performance scritte nero su bianco sui muri del suo studio nella Watson Hall dell'università. Queste regole stabiliscono che il materasso non può lasciare i confini del campus; al suo interno Sulkovicz deve trasportare il materasso; non può chiedere aiuto ma può accettare nel caso in cui qualcuno glielo offra. Nonostante la fatica, Sulkovicz portò il materasso con sé per i nove mesi che la separavano dalla laurea, compreso il giorno della cerimonia⁴¹³.



Figura 14: Mattress performance rules of engagement. 2015. Emma Sulkovicz

⁴¹² Katie Van Sykle, *The Columbia student carrying a mattress everywhere says reporters are triggering rape memories* 16 Aprile 2016, Wayback Machine, «New York Magazine».

⁴¹³ Cfr. Fryd, *Against our will: sexual trauma in american art since 1970*.

La sua performance ha avuto un'enorme risonanza e ha ricevuto non solo apprezzamenti ma anche aiuti nel portare avanti la causa. Il 29 ottobre 2014, all'interno di una protesta organizzata da *No red tape*, un collettivo studentesco, molti studenti hanno trasportato e lasciato di fronte la casa del presidente della Columbia 28 materassi, simbolo delle 28 denunce di violenza sessuale di Title IX della Columbia. Tutto ciò è stato descritto come un «trionfo per il movimento delle *Survivor*»⁴¹⁴ e «pura vulnerabilità radicale»⁴¹⁵, oltre che una delle migliori mostre del 2014⁴¹⁶.

Tutte le altre opere di Sulkovicz sono legate allo stupro subito, con lo scopo di sensibilizzare e contrastare la violenza sulle donne. Inoltre, rappresentano una potente critica al generale silenzio con cui queste avvengono. Tra queste compaiono *Newspaper bodies (look, mom, i'm on the front page!)*, *Self-portrait*, *The ship is sinking* e *Ceci n'est pas un viol*.

La messa in scena dello stupro: *Ceci N'est Pas Un Viol*

Ceci n'est pas un viol è un'opera del 2015 strutturata all'interno di un sito web, ed è propria questa la prima particolarità che la differenzia dalle altre opere di Expanded Cinema esaminate. Essendo presente in un sito web, non è più legata ai concetti di tempo e spazio, in quanto è visibile in qualunque momento e in un qualunque luogo nel momento in cui l'utente è dotato di una connessione internet. Anche se le installazioni possono essere spostate, il visitatore è limitato dal luogo in cui si trova, dagli orari di apertura. La visione è liberata dall'obbligo di avvenire in un luogo preciso e resa possibile ovunque⁴¹⁷.

*Internet rimuove l'importanza del luogo. Con la sua capacità di trasportarne multipli formati, Internet offre l'opportunità di oggetti che possono essere preparati una volta e completato, modificato o emendato, in breve interagito con, in un secondo momento tempo. Ciò consente di raggiungere la vivacità attraverso l'interattività*⁴¹⁸.

Il Distribuita su Facebook il 3 giugno del 2015 dal regista Ted Lawson⁴¹⁹, la pagina ospita un video preceduto da un testo scritto e sotto il quale è presente una sezione commenti come parte

⁴¹⁴ Cfr. Bazelon, *Have we learned anything from the columbia rape case?*

⁴¹⁵ Cfr. Jerry Saltz (December 10, 2014). *The 19 Best Art Shows of 2014*, «New York's Senior Art Critic», 10 Dicembre 2014. <https://www.vulture.com/2014/12/19-best-art-shows-of-2014.html>

⁴¹⁶ *Ibidem*.

⁴¹⁷ Casetti, *La galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, p. 91

⁴¹⁸ Harm Rieske, *Audience as medium: Internet art, audience contribution and agency*. University of Amsterdam. 2008

⁴¹⁹ Ornella Begalli, *Ceci n'est pas un viol*, «Yiara Magazine». <https://yiamagazine.com/Ceci-n-est-pas-un-viol-Ornella-Begalli>

integrante dell'opera. Il titolo riprende il *The treachery of images (Il trittico di immagini)* di René Magritte, il quale, ponendo la frase *Ceci n'est pas un pipe* sotto l'immagine di una pipa, porta a riflettere sul rapporto tra la percezione della realtà e la realtà stessa⁴²⁰. «La pittura di Magritte, come il video di Sulkowicz, cerca di giocare con la percezione della realtà da parte del pubblico, con ciò che sceglie di vedere come vero e perché⁴²¹».

Sulkovic ha concepito la sua opera con l'intento di sfidare la percezione che gli spettatori hanno dello stupro, al fine di evidenziare la «differenza tra la loro stessa definizione di stupro, come l'hanno applicata a lei e cosa sia effettivamente lo stupro⁴²²».

Il sito web che ospita *Ceci n'est pas un viol* è articolato in tre sezioni: la pagina web, la prima schermata che si vede non appena si apre il sito, dove vi sono alcune dichiarazioni dell'artista; un video; una sezione commenti dove Sulkowicz lascia allo spettatore la totale libertà di scrivere pubblicamente le proprie opinioni, impressioni ed emozioni relative alla visione, totale o parziale, del video.

Nonostante l'opera sia composta dall'insieme di questi tre elementi, la componente centrale e più discussa è rappresentata dal video stesso, che è stato oggetto di numerose critiche e censure. Il filmato, della durata di otto minuti, ritrae Emma Sulkowicz insieme ad un compagno di coro e attore, mentre inscenano uno stupro. L'approccio inizia in maniera consensuale per poi evolversi in una violenza sessuale, replicando l'esperienza vissuta da Sulkowicz. Ted Lawson, un artista contemporaneo, è il regista del film, ed è stato messo in contatto con Sulkowicz da Marina Abramovic, la quale ha riconosciuto l'importanza del progetto. Il video è stato registrato su quattro schermi da quattro punti di vista diversi, messi gli uni accanto agli altri, come il registrato di un filmato di sorveglianza. Sulkowicz ha scritto la sceneggiatura, il testo introduttivo, ha scelto la posizione delle telecamere di sicurezza, la prospettiva di ripresa e l'illuminazione. La scena è stata girata in presa continua ed è stata realizzata dopo tre tentativi avvenuti durante le vacanze di primavera dell'università nel marzo 2015. Sulkowicz voleva che fosse tutto reale, nonostante per lei sia stato traumatizzante girare il video e rimettere in scena la violenza.

⁴²⁰Matilde Cesario, *Emma Sulkowicz, Ceci n'est pas un viol*. «Frammenti». 9 Ottobre 2020 <https://frammentim.wordpress.com/2020/10/09/emma-sulkowicz-ceci-nest-pas-un-viol/>

⁴²¹ Hanna Rubin, *This is not about Emma Sulkowicz's rape—it is about you*, «The Forward», June 2015.

⁴²² Rebecca Vipond Brink, *Emma Sulkowicz's "Ceci n'est pas un viol": an explainer*, «The Frisky», 2015.

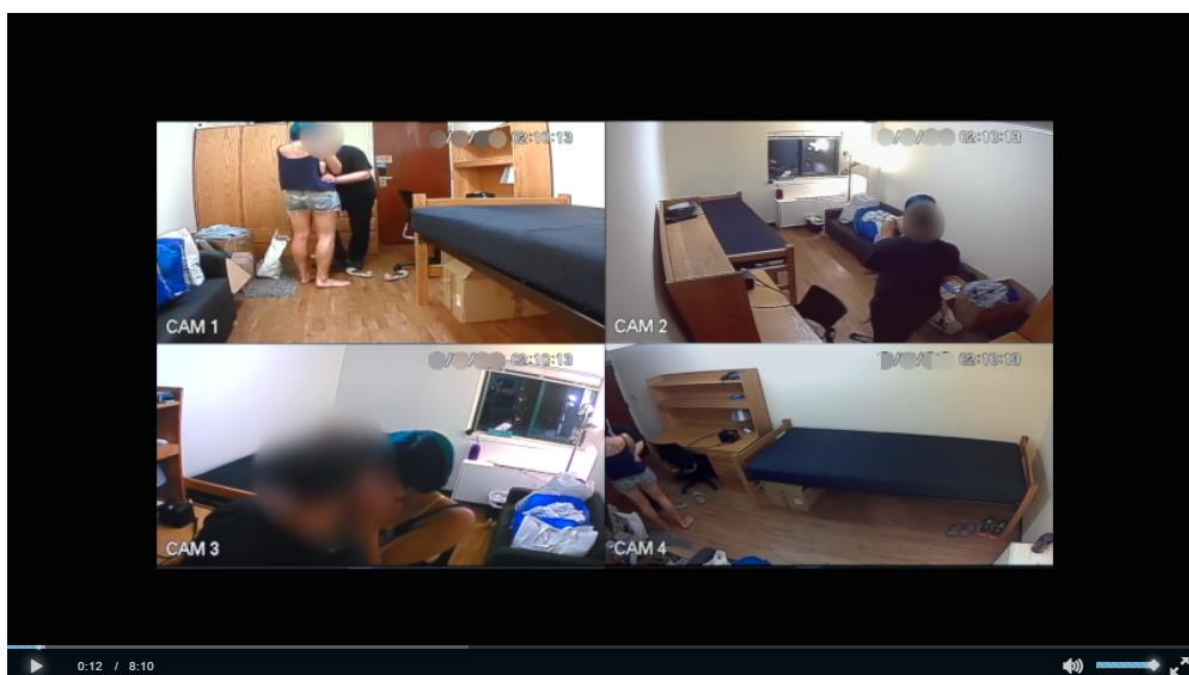


Figura 15: *Ceci n'est pas un viol. Emma Sulkowicz, 2015. video*

Le telecamere fisse, che riprendono la scena dall'orario 02:10 fino alle 02:18, mostrano l'intera violenza «rimuovono il muro tra lo spettatore e l'azione»⁴²³. Come riportato al Columbia Spectator, Sulkowicz e l'attore hanno catturato il passaggio dal consensuale al non consensuale: «Penso che il video esprima la possibilità che tu non rinunci mai a quella [consensualità]»⁴²⁴. Il video è stato criticato per la sua crudezza e per il suo contenuto esplicito, spesso sminuito e definito come un semplice sex-tape o un soft-porno. Tuttavia, secondo Hanna Rubin, la differenza sostanziale tra questo video e tali categorie risiede nel fatto che non si esaurisce nello stupro: il video prosegue oltre fine della violenza, mostrando Sulkowicz vulnerabile e rannicchiata nel letto, dopo che l'attore maschile è uscito di scena⁴²⁵.

Il video è preceduto da un testo introduttivo che presenta l'opera all'utente, con un trigger warning (fig. 16) che avvisa della sensibilità del contenuto con cui Sulkowicz mette in guardia l'utente sulla natura di ciò che sta per guardare. Nonostante ciò che accade nel video sia tutto consensuale, si tratta di una performance molto intensa, ed invita il visitatore ad abbandonare

⁴²³ Teo Armus, "Sulkowicz films herself in a violent sex scene for newest art project, «Columbia Daily Spectator», 5 giugno 2015.

⁴²⁴ Infatti, ad oggi il sito non è in funzione. Gambino, Lauren. *Emma Sulkowicz's this is not a rape site taken down by cyberattack*, «The Guardian», 9 giugno 2015. www.theguardian.com/us-news/2015/jun/09/emmasulkowicz-this-is-not-a-site-taken-down-by-cyberattack.

⁴²⁵ Rubin, 'This is not about Emma Sulkowicz's rape—it is about you'.

il sito in qualunque momento qualora iniziasse a sentirsi a disagio. La frase «riguarda la vostra scelta, a partire da ora»⁴²⁶ pone lo spettatore in una posizione di decisione attiva. Chiarisce subito cosa si aspetta dallo spettatore e quali sono le sue intenzioni: «cambiare il mondo, e questo inizia da te, vedendo te stesso»⁴²⁷.

Trigger Warning: The following text contains allusions to rape. Everything that takes place in the following video is consensual but may resemble rape. It is not a reenactment but may seem like one. If at any point you are triggered or upset, please proceed with caution and/or exit this website. However, I do not mean to be prescriptive, for many people find pleasure in feeling upset.

Ceci N'est Pas Un Viol is not about one night in August, 2012. It's about your decisions, starting now. It's only a reenactment if you disregard my words. It's about you, not him.

Do not watch this video if your motives would upset me, my desires are unclear to you, or my nuances are indecipherable.

You might be wondering why I've made myself this vulnerable. Look—I want to change the world, and that begins with you, seeing yourself. If you watch this video without my consent, then I hope you reflect on your reasons for objectifying me and participating in my rape, for, in that case, you were the one who couldn't resist the urge to make *Ceci N'est Pas Un Viol* about what you wanted to make it about: rape.

Please, don't participate in my rape. Watch kindly.

Figura 16: *Ceci n'est pas un viol*. Emma Sulkowicz, 2015. Testo.

Attraverso il testo, Sulkowicz concede il consenso alla visione del suo video, ma sottolinea che l'uso che l'utente ne farà, le modalità di fruizione o le motivazioni alla base della visione riguardano solo l'utente stesso, né il video, né con il contenuto, né Sulkowicz. Come l'artista afferma: «mi interessa ciò che ne fa il pubblico, a cominciare dal modo in cui lo affronta dal momento in cui viene diffuso»⁴²⁸. In questo modo, Sulkowicz ripone la responsabilità della visione nell'utente, posto in una situazione voyeuristica in cui osserva un filmato intimo, ma allo stesso tempo è attivo e partecipativo alla scena in quanto ha la possibilità di interagire con esso attraverso la sezione commenti. Qui, si trovano i messaggi più disparati: da complimenti, sostegno a insulti e minacce. Alla fine del testo introduttivo, prima della visione, pone delle domande al pubblico per «aiutarti a riflettere». Divide in tre categorie - *searching, desiring, me* - Emma Sulkowicz «assegna i suoi sentimenti, decidendo che esiste un modo giusto e uno

⁴²⁶ Emma Sulkowicz, *Ceci n'est pas un viol*, 2015, website.

⁴²⁷ *Ibidem*.

⁴²⁸ Cait Munro, 'Emma Sulkowicz speaks out about her new video performance' interview with Emma Sulkowicz. «Artnet», 2015.

sbagliato di digerire la sua arte»⁴²⁹, Attraverso dieci domande, il pubblico è direttamente interpellato da Sulkowicz e il suo coinvolgimento è richiesto e favorito. È il documento stesso che richiede risposte e partecipazione dello spettatore, che rispondendo nei commenti o scrivendo la propria esperienza diventano partecipi dell'opera contribuendo ad essa⁴³⁰.

- Searching:
 - Are you searching for proof? Proof of what?
 - Are you searching for ways to either hurt or help me?
 - What are you *looking* for?
- Desiring:
 - Do you desire pleasure?
 - Do you desire revulsion? Is this to counteract your unconscious enjoyment?
 - What do you *want* from this experience?
- Me:
 - How well do you think you know me? Have we ever met?
 - Do you think I'm the perfect victim or the world's worst victim?
 - Do you refuse to see me as either a human being or a victim? If so, why? Is it to deny me agency and thus further victimize me? If so, what do you think of the fact that you owe your ability to do so to me, since I'm the one who took a risk and made myself vulnerable in the first place?
 - Do you hate me? If so, how does it feel to hate me?

Figura 17: *Ceci n'est pas un viol*. Emma Sulkowicz, 2015. Testo.

Dopo la visione del video si arriva alla terza e ultima parte dell'opera. Secondo Begalli «la vera opera d'arte non è né il video né la parte iniziale del sito web perché credo che l'opera non perderebbe il suo potere senza di essi»⁴³¹. È proprio qui, nella sezione commenti, che diventa chiaro l'intento di Sulkowicz. Qui si trovano opinioni, suggerimenti, insulti, ricordi e racconti personali. I commenti possono essere lasciati dopo aver effettuato l'accesso attraverso Facebook, Twitter, Google o Disqus. Possono essere filtrati tra più vecchio, più recenti e migliore. I commenti possono essere condivisi anche all'interno della piattaforma per generare una più ampia discussione e coinvolgendo un numero maggiore di visitatori. L'utente ha la possibilità di definire il modo in cui il commento verrà visualizzato, di votare i commenti che meritino di essere letti e quelli che invece giudica come inappropriati. La sezione commenti è l'unica parte

⁴²⁹ Alexandra Villareal, *Why Emma Sulkowicz's 'Ceci n'est pas un viol' is very, very important*, «Bullett Media», giugno 2015.

⁴³⁰ Partendo da quella che può essere definita un'auto narrazione, Sulkowicz stimola una reazione nello spettatore che può essere simile a quanto accaduto nel progetto *Equal time in equal space*: una persona, esterna, presente solo in video, riporta la propria esperienza. Da qui, lo spettatore è invitato a partecipare, a portare la propria visione. In modi molto diversi, entrambe le opere hanno lo scopo di produrre un continuum di auto narrazione tra le parti video/reali.

⁴³¹ Begalli, *Ceci n'est pas un viol*.

del sito che può essere condivisa senza restrizioni, mentre il video, soggetto a copyright, non può essere incorporato in altre pagine.

Come mostra Popper: «In fact, the term ‘spectator’ becomes quite inadequate, for we are able to call him executant, actor, user, collaborator and finally creator»⁴³².

I visitatori delle opere d’arte online diventano partecipanti delle stesse in quanto, come Sulkowicz, l’artista conferisce loro parte dell’autorità e hanno quindi la possibilità di partecipare e rivoluzionare il lavoro artistico. Le domande poste da Sulkowicz stimolano lo spettatore e suscitano in lui pensieri e risposte che lo coinvolgono nell’opera e che portano alla trasformazione della stessa.

In quest’opera lo spettatore non si limita ad osservare ciò che l’artista ha deciso di mostrare. Il cinema espanso, come la *Internet Art*, ha la qualità intrinseca di cambiare il ruolo dello spettatore permettendogli di diventare qualcosa di più, appunto un collaboratore. Il filtro dello schermo permette una distanza che è fondamentale per un’opera di questo tipo. Sulkowicz afferma che l’opera in realtà non riguarda la sua esperienza, ma lo spettatore. L’opera di Sulkowicz smette di essere solo questo, sua, e diventa dello spettatore, che vi partecipa nel modo in cui preferisce in base alla sensibilità personale. Trattandosi di un’opera sul web, lo spettatore può spegnere, mandare avanti o porre una pausa. Sulkowicz non ha semplicemente dato allo spettatore la possibilità maggiore potere sulla sua opera, ma permettendo di interagire e contribuire ad essa, questa fa affidamento sul pubblico per poter funzionare. Avvenendo sul web, l’interazione e la partecipazione è immediata⁴³³.

Secondo Begalli «l’opera d’arte non riguarda più “solo” lo spettatore, lo spettatore è ora diventato l’opera d’arte stessa. Lo spettatore è, in molti sensi, il documento digitale»⁴³⁴.

L’autorialità stessa cambia, e ora è nelle mani dello spettatore. *Ceci n’est pas un viol* esisterebbe anche senza la sezione commenti, ma avrebbe un significato completamente diverso. Grazie alla possibilità di lasciare un commento, e mettere la propria parola sopra un’opera d’arte, il pubblico amplia il significato stesso dell’opera, espandendo le basi poste dall’artista⁴³⁵.

La sezione commenti, nei soli primi cinque giorni, contava 2.700 commenti i quali contenevano per lo più insulti e minacce sessuali, razziste e sessiste. Vi erano commenti riguardanti l’aspetto

⁴³² Frank Popper, *Art--action and participation*, Studio Vista, Londra 1975, p.10.

⁴³³ Come affermato da Roy Ascott «l’oggetto d’arte culturalmente dominante come unico punto focale [...] è sostituito dall’interfaccia. E l’interfaccia del computer consente un feedback immediato che può risultare in interattività.» Consultare: Roy Ascott, Edward A. Shanken. *Telematic Embrace Visionary Theories of Art, Technology, and Consciousness*. Berkeley: University of California Press, Berkley, 2003. p 237

⁴³⁴ Begalli, *Ceci n’est pas un viol*.

⁴³⁵ Il teorico Roy Ascott ha teorizzato come l’uso della rete nell’arte possa rendere i visitatori partecipanti e aumentare l’azione. Consultare: Ascott, Shanken. *Telematic embrace visionary theories of art, technology, and consciousness*.

fisico di Sulkowicz, sulla sua salute mentale, sulla falsità della scena. Il video è stato preso e ripubblicato su siti porno. Secondo Digital Ocean, che ospita il sito, il video è stato più volte vittima di un attacco *denial -of- service* da parte degli hacker il 4 e il 5 giugno del 2015, così come nei mesi e anni successivi, che lo hanno ripetutamente chiuso e creato problemi tecnici impedendo alle persone di accedervi⁴³⁶. Secondo Fryd:

Sulkowicz e altri sopravvissuti hanno costruito il movimento anti-stupro più efficace e organizzato dagli anni '70. Nel mondo virale in cui la cultura dello stupro è ancora onnipresente, lei è diventata la testimonial del movimento contro lo stupro, contribuendo a rivitalizzare il movimento contro lo stupro a New York City.

Secondo Fischer, in *Fluid screens*, è avvenuto un ritorno diffuso, online, alle pratiche dei media digitali ai temi femminili degli anni Settanta:

Questo lavoro digitale richiama le preoccupazioni teoriche e pratiche di gran parte della pratica artistica femminista degli anni '70 e costituisce un ritorno a ciò che sembrerebbe essere un femminista ieri, completo di immagini di base, manifesti di sensibilizzazione, archivi di storie e spazi per sole donne⁴³⁷.

Come inoltre afferma: «il computer mi sembrava infatti uno schermo fluido attraverso il quale questi temi erano passati, apparentemente senza sforzo, attraverso una generazione, senza essere influenzati da trent'anni di dibattito»⁴³⁸.

Nonostante il web sia comunque un posto in cui, come nel cinema, «gli utenti sono bombardati da rappresentazioni delle donne basate più su una definizione essenzialista di donna che sulla vita di donne reali provenienti da contesti culturali diversi»⁴³⁹, il progetto di Sulkowicz mostra come queste rappresentazioni, se esposte sul web, possano essere di grande importanza ai fini della sensibilizzazione per gli utenti che vi partecipano.

⁴³⁶ *Ibidem*.

⁴³⁷ Caitlin Fischer, *Feminist digital aesthetics: the everyday and yesterday*, 2008 in Marchessault, Lord, *Fluid screens, Expanded Cinema*. University of Toronto Press. p.146

⁴³⁸ *Ivi*.148

⁴³⁹Kristine Blair, Pamela Takayoshi, *Navigating the image of woman online*, «Kairos 2», no. 2, 1997).

Conclusion

L'obiettivo di questa tesi era esplorare le modalità in cui il cinema e le pratiche di *Expanded Cinema* affrontano e rappresentano il tema della violenza sessuale sulle donne, portando dei casi di studio significativi di come avvenga tale narrazione. Il tema è complesso e rilevante. Sono state condotte numerose analisi e studi sul cinema e sulla narrazione della violenza sessuale, mentre per *l'Expanded Cinema* esiste meno materiale specifico sull'argomento.

Attraverso l'analisi di una vasta gamma di opere, è emerso che, innanzitutto, vi è una narrazione della donna che appare mercificata, ridotta al proprio corpo. Questo, fin dall'avvento del cinema, come studiato da Mulvey. Nonostante questa rappresentazione si sia evoluta nel tempo, continua a persistere un'attenzione particolare sulla figura femminile e sul suo corpo. Ciò, si riflette anche nel momento in cui questa è sottoposta a violenza sessuale. Qui, tali rappresentazioni ricadono in una narrazione della violenza che appare spettacolarizzata, dove il fulcro diventa lo stupro stesso, finendo per oscurare la persona e la sua esperienza. In molti film, lo stupro è utilizzato come un espediente narrativo per creare tensione o per sviluppare il personaggio della vittima o dell'aggressore, senza considerare adeguatamente le implicazioni etiche e psicologiche di tale rappresentazione.

Dagli studi riportati, ciò che emerge è una banalizzazione dell'esperienza traumatica delle vittime, che riduce il loro dolore e la loro sofferenza a un semplice elemento drammatico e narrativo utile solo ai fini cinematografici. Questa narrazione ha un profondo impatto sullo spettatore e ha contribuito, nel tempo, a veicolare la *Rape Culture*:

È un complesso di credenze che incoraggia l'aggressività sessuale maschile e sostiene la violenza contro le donne. Capita in una società in cui la violenza è vista come sexy e la sessualità come violenta. In una cultura dello stupro, le donne percepiscono un continuum di minaccia di violenza che spazia dai commenti sessuali al contatto sessuale fino allo stupro stesso. Una cultura dello stupro perdona terrorismo fisico ed emotivo contro le donne come norma. In una cultura dello stupro, sia gli uomini che le donne lo danno per scontato la violenza sessuale è un fatto della vita, inevitabile come la morte o le tasse⁴⁴⁰.

⁴⁴⁰ Emily Buchwald, Pamela Fletcher, Marta Roth (eds.), *Transforming a rape culture*, Milkweed Editions, Minneapolis, 1993. p.12

Fortunatamente, non vi sono solamente queste rappresentazioni di stupro: negli ultimi anni, grazie anche all'avvento del #MeToo, vi è stata una maggiore attenzione al tema e alle modalità in cui le donne vengono trattate e rappresentate negli spazi cinematografici, dentro e fuori la sala. Nonostante la narrazione dominante della violenza, spesso ridotta a mero spettacolo, sia rimasta immutata, spiccano opere come *Sharp objects* (Jean-Marc Vallée, 2018) e *Unbelievable* (Susannah Grant, Lisa Cholodenko, 2019). Queste produzioni si distinguono non solo per il tipo di narrazione scelta, ma anche per l'ascolto attivo delle Survivor nella fase iniziale del loro lavoro.

Nel presente studio, è stata deliberatamente evitata l'inclusione di descrizioni dettagliate delle scene di stupro. Tale decisione è stata motivata dall'idea che tali rappresentazioni non fossero essenziali, preferendo invece concentrarsi sulla costruzione narrativa di tali scene anziché sulla loro rappresentazione visiva diretta. Tuttavia, questa scelta ha introdotto un paradosso evidente: mentre si cercava di evitare la spettacolarizzazione della violenza sessuale, emergeva allo stesso tempo la necessità di continuare a trattare l'argomento per fini educativi e di sensibilizzazione. In particolare, nel primo capitolo dell'analisi sono state esaminate teorie e prassi cinematografiche che presentano lo stupro agli spettatori, con l'intento sia di informare che di intrattenere. Affrontare la problematica delle scene di stupro senza ricorrere a descrizioni esplicite può implicare una "presenza-assenza" dell'evento stesso, fenomeno riscontrabile in diversi film presi in considerazione: sebbene la violenza sessuale sia centrale alla trama, essa non viene direttamente mostrata o nominata.

Questo approccio critico mira a esplorare come il cinema manipoli la rappresentazione della violenza sessuale, influenzando le percezioni e le dinamiche sociali e culturali senza necessariamente ricorrere a una rappresentazione visiva dettagliata delle scene in questione. L'analisi proposta mira pertanto a promuovere una discussione accurata e informata sui meccanismi di rappresentazione cinematografica e sulle implicazioni etiche delle scelte narrative adottate dai registi. Come mostrano Higgys e Silver⁴⁴¹:

Nei testi qui esplorati, lo stupro esiste ripetutamente come un'assenza o una lacuna che è allo stesso tempo prodotto e fonte di ansia, contraddizione o censura testuale. La presenza e scomparsa simultanee dello stupro come origine costantemente differita sia della trama che delle

⁴⁴¹ Entrambe hanno discusso a lungo della *retorica dell'elisione*, che evidenziano in alcune delle *narrazioni sullo stupro bianco maschile più lette*.

*relazioni sociali viene ripetuto così spesso da suggerire un principio concettuale basilare nell'articolazione delle rappresentazioni sia sociali che artistiche*⁴⁴².

L'intento non era certo riprodurre questo fenomeno, quanto piuttosto porre una distanza: tali rappresentazioni sono già estremamente pervasive nella quotidianità tra giornali, televisione, cinema, internet. Inoltre, l'idea di partenza di questa tesi era che non fosse necessario mostrare lo stupro per parlare di stupro. Analizzando le opere prese in esame, gli studi legati ad esse legati, le teorie femministe, l'ipotesi di partenza si è però rimodulata: forse il problema non è più *cosa* viene mostrato, ma *chi, come e perché*.

Mostrare la violenza sessuale può rappresentare un mezzo significativo per sensibilizzare il pubblico su questa tematica, purché sia presentata con la dovuta sensibilità. Emma Sulkowicz, in *Ceci n'est pas un viol*, pone un trigger warning prima del video insieme a una serie di domande che portano lo spettatore a chiedersi il perché della visione e a prendersi la responsabilità della stessa. È qui che avviene il passaggio principale: lo spettatore non è solo tale, ma è anche collaboratore dell'opera nel momento in cui accetta, guarda e commenta. *Ceci n'est pas un viol* presenta un video dove l'artista mette in scena uno stupro. Questa rappresentazione di violenza sessuale si distingue dalle scene esaminate nel primo capitolo grazie a due componenti preliminari: il trigger warning, che avvisa gli spettatori del contenuto sensibile della scena e li esorta a assumersi la responsabilità della visione, e la sezione dei commenti, che invita il pubblico a esprimere le proprie opinioni e reazioni. Sulkowicz ha criticato il silenzio e l'indifferenza che spesso circondano la violenza sessuale, offrendo al contempo spazi di resistenza e testimonianza. Utilizzando il proprio corpo e la propria esperienza personale, ha creato opere che sfidano le convenzioni e forzano il pubblico a confrontarsi con la realtà del trauma e della violenza. Le sue opere non solo rappresentano il dolore e la sofferenza della violenza sessuale, ma anche la forza e la resilienza delle *Survivor*. Questo approccio permette di creare un dialogo più onesto e diretto con il pubblico, incoraggiando una maggiore comprensione e empatia.

Le serie televisive *Unbelievable* e *Sharp objects* sono nate dopo un'ampia fase di ricerca, che ha incluso lo studio del caso reale, di casi simili, e dei modi più rispettosi per rappresentare l'esperienza delle *Survivor*. Questo processo di ascolto e ricerca è fondamentale per portare

⁴⁴² Higgins, Lynn, *Screen/memory: rape and its alibis in Last year at marienbad*, in Higgins and Silver (eds) *Rape and Representation*, Columbia University Press, New York, 303–321. 1991. p. 33

sullo schermo una rappresentazione autentica e rispettosa della violenza, del trauma e del percorso di sopravvivenza. Queste opere dimostrano che, con un approccio attento e sensibile, è possibile trattare temi così delicati senza cadere nella trappola della spettacolarizzazione.

D'altra parte, *Ceci n'est pas un viol* è un'opera creata da una *Survivor*, così come *Baise-moi*. Queste opere si distinguono per il fatto che le protagoniste raccontano la propria storia in prima persona, offrendo una prospettiva diretta e personale sulla violenza subita. Questa autenticità conferisce alle opere una forza e una verità che spesso mancano nelle rappresentazioni più convenzionali. La modalità di rappresentazione scelta da *Sharp objects* e *Unbelievable* è nettamente diversa da quella di *Ceci n'est pas un viol* e *Baise-moi*. Tuttavia, ciò che accomuna queste opere è l'autenticità delle voci delle *Survivor*, che differenzia significativamente queste opere da altre come *The accused*. Qui, la narrazione è spesso filtrata attraverso prospettive esterne, mentre nelle opere create dalle *Survivor* stesse, emerge una rappresentazione più cruda e personale. Come afferma Virginie Despentes, «se lo stupro è un atto così violento, perché rappresentarlo in altro modo?»⁴⁴³

Tra gli obiettivi dell'elaborato vi era l'analisi della sezione immersiva della mostra *Artemisia Gentileschi. Coraggio e passione*. Nelle diverse visite effettuate, quello che sorprende è la totale impreparazione che si prova di fronte a questa sala. Nonostante le letture svolte relative alle critiche, nonostante le immagini e i video che circolavano in rete, lo spettatore può restare impressionato di fronte alle modalità con cui una parte così intima e personale della vita di Artemisia Gentileschi è stata riscritta, manipolata, filtrata e messa in mostra. Tutto è stato creato per rendere *la sala dello stupro* più spettacolare possibile. Gli atti del processo vengono riportati interpretati da un'attrice che interpreta l'artista, la violenza viene spettacolarizzata, in una esatta rappresentazione di *pornografia del dolore*. Lo stupro non viene mostrato, ma la rappresentazione riprende molti degli aspetti ricorrenti trattati nel primo capitolo. Anche qui, il corpo resta centrale. Non viene mostrato, ma la sala è piena di continui rimandi a una dimensione corporea, data dalla presenza del letto, del sangue che gronda su di esso e dalla lettura degli atti processuali, contenenti la descrizione dello stupro. In secondo luogo, vi è porre davanti l'intento narrativo a quello storico: la vicenda di Gentileschi viene rimodulata nel tentativo di descriverla come un'eroina che si rialza dallo stupro subito e in funzione di quest'ultimo diventa una grande pittrice. Si tratta di una narrazione estremamente problematica

⁴⁴³ Linda Ruth Williams, 'Sick sisters: is the violent baise-moi an issue drama or pure exploitation', in «Sight and Sound», Online, 2001.

che travisa il concetto stesso di *Survivor*. Ha a che fare con l'empowerment, ma non è solo questo. Non significa trasformare la violenza in qualcosa di magnifico, ma affrontarla, per iniziare la guarigione. Artemisia Gentileschi è stata usata dagli uomini che la circondavano, da Agostino Tasso che l'ha violentata e dal padre Orazio Gentileschi, che ha aiutato a denunciare con l'unico scopo di riavere indietro i soldi prestati a Tasso. Gentileschi è stata lasciata sola dai suoi familiari e amici, cosa che accade ancora adesso a una vittima di stupro. Ciò comporta numerose problematiche, oltre all'inesattezza storica, come lo sminuire il trauma subito, presentandolo in una luce meno complessa e sfumata. Celebrare la forza che può derivare da un trauma non è di per sé sbagliato, e anzi avrebbe potuto essere un momento importante per parlare di come una donna del 1600 affrontava un simile evento, di come veniva trattata. Invece, il discorso è stato spostato sullo stupro e su Artemisia Gentileschi eroina del 1600.

Negli ultimi anni, con l'avvento del movimento *#MeToo*, c'è stata una maggiore attenzione a queste tematiche e quindi una maggiore ricerca e produzione di opere che trattano la violenza sessuale in modo più rispettoso e consapevole. Il movimento *#MeToo* ha portato alla luce storie di violenza e abuso sessuale, incoraggiando molte persone a condividere le loro esperienze e a chiedere giustizia. Questo ha influenzato notevolmente il modo in cui il cinema e i media rappresentano lo stupro, spingendo verso narrazioni più veritiere e impegnate. Registi e produttori hanno discusso l'importanza di rappresentare queste tematiche con la dovuta sensibilità e attenzione, mostrando come il movimento *#MeToo* abbia stimolato una riflessione più profonda e critica nelle produzioni cinematografiche e televisive.

In conclusione, la rappresentazione dello stupro nel cinema e nel cinema espanso non solo riflette le dinamiche sociali e culturali esistenti, ma ha anche il potenziale di influenzare e trasformare la percezione pubblica della violenza sessuale. È essenziale che registi, artisti e critici continuino a interrogarsi su come queste rappresentazioni possano essere utilizzate per promuovere una maggiore consapevolezza e un cambiamento sociale positivo. La ricerca e il dialogo su questo tema devono proseguire, con l'obiettivo di contribuire a una cultura che riconosca e rispetti pienamente la dignità e i diritti delle vittime di violenza sessuale. Attraverso un impegno continuo e un ascolto attivo delle *Survivor*, il cinema può diventare un potente strumento di educazione, sensibilizzazione e cambiamento.

Inoltre, è fondamentale che queste rappresentazioni siano accompagnate da una riflessione critica e da un dialogo continuo con le *Survivor* e le comunità colpite dalla violenza sessuale. Solo attraverso un approccio collaborativo e rispettoso possiamo sperare di creare opere che non solo sensibilizzino il pubblico, ma che anche promuovano un reale cambiamento sociale.

Il cinema e il cinema espanso hanno il potenziale di essere strumenti potenti nella lotta contro la violenza sessuale, ma solo se utilizzati con responsabilità e consapevolezza.

La rappresentazione dello stupro nel cinema e nel cinema espanso deve evolversi per diventare più inclusiva, rispettosa e autentica. Le storie delle *Survivor* meritano di essere raccontate in tutta la loro complessità e umanità. Attraverso la ricerca, l'ascolto e la sensibilità, possiamo contribuire a una rappresentazione più veritiera della violenza sessuale, che onori la forza delle *Survivor* e promuova una maggiore consapevolezza e comprensione all'interno della società.

Bibliografia

Adami Milo, *La forma video. Tra cinema e arti visive dopo il digitale*, Postmedia books, Milano, 2020.

Agnati Tiziana, *Artemisia Gentileschi*, Giunti Editore, Firenze, 2001.

Aksakala Nalan, *Theoretical view to the approach of the edutainment*, Procedia - Social and Behavioral Sciences 186, 1232-1239, 2015.

Alcaraz, Hume, Sullivan Mort, *Creating sustainable practice in a museum context: adopting service-centricity in non-profit museums*, «Australasian Marketing Journal», 2009.

Allyn Jerri, Gauldin Anne, Gaulke Cheri, Maberry Sue (eds.), *Sisters of Survival*, Otis College of Art and Design, 2011.

Arnheim Rudolf, *Film come arte*, Milano, Feltrinelli, 1983 (or: *Film als kunst*, Berlin, Ernst Rowohlt Verlag, 1932).

Ascott Roy, Shanken Edward, *Telematic embrace visionary theories of art, technology, and consciousness*, University of California Press, Berkley, 2003.

Aumont Jaques (ed.), *Que reste-t-il du cinema?*, Vrin, Parigi, 2012.

Balázs Béla, Livingstone Rodney (ed.), *Bela Balazs: early film theory: visible man and the spirit of film*. Edited by Erica Carter, 1st ed., Berghahn Books, 2011.

Ball Karin, *Introduction: trauma and its institutional destinies*. «Cultural Critique» 46: 1–44, 2000.

Barthes Roland (ed.), *Mythologies: Roland Barthes*, Hill and Wang, New York, 1972.

Bazin André, *Che cosa è il cinema? Il film come opera d'arte e come mito nella riflessione di un maestro della critica*, Garzanti, Milano, 1999.

Becker Jürgen, Vostell Wolf, *Happenings, fluxus, pop art, nouveau réalisme. Eine documentation*, Rowohlt Verlag, Reinbek bei Hamburg, 1965.

Bellour Raymond, *L'analisi del film*, Kaplan, Torino, 2005 (or: *L'analyse du film*, Calman-Levy, Paris, 1995).

Bellour Robert (ed.), *La Querelle des dispositifs. Cinéma, installations-expositions*, Pol, Parigi, 2012.

Belmonti et. al., *Un processo per stupro*, Einaudi, Torino 1980.

Benedict Helen, *Virgin or vamp: how the press covers sex crimes*, Oxford University Press, New York, 1992.

Benjamin Walter, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*. 1991. In: Pinotti Andrea, Somaini Antonio (a cura di.) *Aura e shock. Saggi sulla teoria dei media*, Torino, Einaudi, 2012.

Biesenbach Klaus (ed.), *Marina Abramovic: the artist is present*, Museum Of Modern Art, New York, 2013.

Blaetz Rovin (ed.), *Women's experimental cinema: critical frameworks*. Duke University Press. 2007.

Blair Kristine, Takayoshi Pamela, *Navigating the Image of Woman Online*, «Kairos 2», no. 2, 1997.

Boehnke Jena, *Law and Order: SVU applying rape myths to victim representation*, BA thesis, Carroll College, 2014.

Bolter J.David., Grusin Richard., *Remediation*. «Understanding New Media», Mit Press, Cambridge, 1999.

Bourke Joanne, *Stupro. Storia della violenza sessuale dal 1860 a oggi*. Laterza, Bari, 2008 (or: *Rape a history from 1860 to the present*, Virago, Londra, 2007).

Brink Rebecca Vipond, 'Emma Sulkowicz's "Ceci n'est pas un viol": an explainer', «The Frisky», 2015.

Brown Wendy, *Consciousness razing*, «The Nation», 8/15 January: 61–64, 1995.

Brownmiller Susan, *Against our will: men, women and rape*, 1975. In Bergen R. , Edleson J. L. , C. M. Renzetti C. M., *Violence against women: Classic papers* (pp. 5–8), Pearson Education New Zealand, Rosedale, 2005.

Buchwald Emily, Fletcher Pamela, Roth Marta (eds.), *Transforming a rape culture*, Milkweed Editions, Minneapolis, 1993.

Burt, M. R. *Cultural myths and supports for rape*. «Journal of personality and social psychology», 38(2), 217, 1980.

Butler Judith, Scott Joan (eds.) *Feminists theorize the political*, Routledge, Londra, 464-7, 1992.

Campbell Rebecca, Raja Sheila (1999). *Secondary victimization of rape victims: insights from mental health professionals who treat survivors of violence*. «Violence Victim Fall», 14(3):261-75, PMID: 10606433, 1999.

Campbell Rebecca, *What Really Happened? A Validation Study of Rape Survivors' Help-Seeking Experiences With the Legal and Medical Systems*. «Violence and Victims», 20(1), 55–68, 2005. <https://doi.org/10.1891/vivi.2005.20.1.55> ;

Carby Hazel, *The threshold of woman's era: lynching, empire and sexuality in black feminist theory*. In: «Feminist Postcolonial Theory: A Reader», Edinburgh University Press, Edinburgo, 2003. <https://doi.org/10.1515/9781474470254-013>

Caruth Cathy, *Unclaimed experience: trauma, narrative, and history*. Baltimore, «John Hopkins University Press», 1993.

Casetti Francesco, *La galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, Bompiani, Milano, 2015.

Chancer Lynn, *New Bedford, Massachusetts, March 6, 1983-March 22, 1984: The "Before and after" of a group rape*, «Gender & Society», 1997, 1(3): 239-260.

Christie Nils, *The ideal victim*. In: Fattah, E.A. (eds) *From crime policy to victim policy*, Palgrave Macmillan, Londra, 1986 https://doi.org/10.1007/978-1-349-08305-3_2

Colace (et al.) *Work in progress: bayesian networks for edutainment*, 36th ASEE/IEEE Frontiers in education conference, 2006. doi: 10.1109/FIE.2006.322573

Colbert Francois, *Entrepreneurship and leadership in marketing the arts*, «International Journal of Arts Management», 2013.

Cook Pam, *The accused*, «Monthly Film Bulletin», 56: 35-36, 2003.

Cowie Elizabeth, *On documentary sounds and images in the gallery*, «Screen», n. 50 vol. 1, 2009.

Crenshaw Kimberle, *Demarginalizing the intersection of race and sex: a black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics*, University of Chicago Legal Forum, Chicago, Vol. 1989: Iss. 1, Article 8. 1989.
<http://chicagounbound.uchicago.edu/uclf/vol1989/iss1/8>

Cuklanz Lisa, Moorti Sujata. *Television's "new" feminism: prime-time representations of women and victimization. critical studies in media communication*, 23(4), 302–321, 2006.
<https://doi.org/10.1080/07393180600933121>

Cuklanz Lisa, *Rape on trial: how the mass media construct legal reform and social change*. University of Pennsylvania Press, 1996.

Davis Angela, *Women, race & class*. Vintage Books, Random House, New York, 1983.

De Beauvoir Simone (ed.), *Le deuxième sexe*, Librairie Gallimard, Parigi, 1949

Dean Amber, *Remembering Vancouver's disappeared women: settler colonialism and the difficulty of inheritance*, University of Toronto Press, Toronto, 2015.

Decandia Lidia, *Sensitive City: costruire la città degli uomini. La profezia di una contro utopia*, in Studio Azzurro, *Sensitive City*, Scalpendi, Milano. 2010.

Dominey Jane, *Redefining Justice: addressing the individual needs of victims and witnesses*. «British journal of community justice», 7, 91. 2001.

Dougherty Cecilia, *Stories from a generation: video art at the women's building*, I.B. Tauris, New York, 2007.

Drew Paul, Heritage John, (eds.), *Talk at work: interaction in institutional settings*. Studies in interactional sociolinguistics, Cambridge University Press, Cambridge, 1992.

Dubois Philippe (ed.), *Extended Cinema. Le cinéma gagne du terrain*, Campanotto, Pasian di Prato, 2010.

Duguet Anne-Marie, *Vidéo, la mémoire au poing*, Hachette, Parigi, 1981.

Dupuy, Pierre, *Expo 67 Official Guide*, Maclean-Hunter Publishing, Toronto, 1967.

Dworkin Andrea, *Pornography: men possessing women*, The Women's Press Ltd, Londra, 1981.

Dworkin Stephen, *Film is . . . : the international free cinema*, Peter Owen Publishers, Londra, 1975.

Edwards, K. M., Turchik, J. T., Dardis, T., Reynolds, N., & Gidycz, C. A. *Rape myths: history, individual and institutional-level presence, and implications for change*. «Sex Roles», 65, 761-773. 2011.

Ekinci Berivan, *Gender, action and expression in Pipilotti rist's ever is over all video art*, «Global Journal of Arts Educations», 11(2):131-140, 2021. doi: [10.18844/gjae.v11i2.6123](https://doi.org/10.18844/gjae.v11i2.6123)

Ellison Lousie, Munro Vanessa, *Better the devil you know? 'real rape' stereotypes and the relevance of a previous relationship in (mock) juror deliberations*. «The International Journal of Evidence & Proof», 17(4), 299–322. 2013 ; Jennifer Temkin, *Rape and the Legal Process*, 2nd edition, Oxford University Press, 2002.

Ellison Louise, Munro Vanessa, *Of 'normal sex' and 'real rape': exploring the use of socio-sexual scripts in (mock) jury deliberation*. «Social & Legal Studies», 18(3), 291–312. 2009.

Eugeni Ruggero, Raciti Giulia, *Visual culture studies*. «Visual culture studios 1: Rivista semestrale di cultura visuale», 2020.

EXPORT VALIE, *'Expanded Cinema as Expanded Reality'*, in «Senses of Cinema», 2003.

Falk Howard, Dierking Lynn D., L., *Learning from museums: visitor experiences and the making of meaning*, Lanham, MD: Altamira Press, 2000.

Ferguson, P. A., Duthie, D. A., & Graf, R. G. (1987). *Attribution of responsibility to rapist and victim: the influence of victim's attractiveness and rape-related information*, «Journal of Interpersonal Violence», 2(3), 243-250. <https://doi.org/10.1177/088626087002003001>

Fleck Patrice, *The silencing of women in the Hollywood "feminist" film: The accused*, *Post-Script-Essays-In-Film-And The Humanities*, 9(3): 49-55. 1990.

Foster Hal, *Round table: the projected image in contemporary Art*, «October», n. 104, 2003.

Franciotti Ilaria, *A brave journey. il viaggio dell'eroina nella narrazione cinematografica*, L edizioni, Milano, 2021.

French Karl (ed.), *Screen violence*, Bloomsbury, Londra, 1996.

Fryd Vivien Green, *Against our will : sexual trauma in american art since 1970*, Pennsylvania State University Press, 2019.

Fuchs Cindy, *The accused*, «Cineaste», 17(1): 26-28, 1989.

Gaulke Cheri, Klick Laurel, *Feminist art workers*, Maltz Gallery, & College, O. *Feminist art workers: a history*, Otis College Of Art And Design, 2012.

Gerbner George. *Toward "cultural indicators": the analysis of mass mediated public message systems*. «AV Communication Review», 17(2), 137–148, 1969.

Gioni Massimiliano, Norton Margot, *Pipilotti Rist: pixel forest*, Phaidon Press, 2016.

Goodwin Christopher, *Has Hollywood gone too far?*, «The Sunday Times», 10 March 2007.

Grinter Rebecca, Paul M. Aoki, Margareth H. Szymanski, James D. Thornton, Allison Woodruff, Amy Hurst, A. (eds.), *Revisiting the visit: understanding how technology can shape the museum visit*, in *Occupational therapy technology*, «Culture and Society», Association for Computing Machinery, New York, 2002.

Hall Jaqueline Dowd, *The mind that burns in each body": women, rape, and racial violence*, in Ann Snitow, Christine Stansell and Sharon Thompson (eds) *Powers of desire: the politics of sexuality*, «New Feminist Library», Monthly Review Press, New York., 328-349, 1983.

Halliwel Leslie, *Halliwel's who's who in the movies* (ed or.) *Halliwel's Filmgoer's Companion*, 9th ed, New York, «Scribner's», 1988.

Hartman Rebecca, "Agrarianism". In Carroll, Bret (ed.). *American Masculinities: A Historical Encyclopedia*, Thousand Oaks, Sage Publications, Los Angeles, pp. 20–22, 2003.

Havas Jane, Horeck Tania, *Chapter 17 netflix feminism: binge-watching rape culture in "Unbreakable Kimmy Schmidt" and "Unbelievable"*. In M. Jenner (Ed.), *Binge-Watching and Contemporary Television Research*, (pp. 250-273), Edinburgh University, Edinburgo, 2021. Press. <https://doi.org/10.1515/9781474462006-019>

Heath Cristian, Vom Lehn Dirk, *Configuring 'interactivity': enhancing engagement in science centres and museums*, «Social Studies of Science», Sage Publications, Ltd, 2008.

Higgins Lynn & Silver Brenda (a cura di), *Rape and representation*, Columbia University Press, New York, 1993.

Hirsch Marianne, Smith Valerie, *Feminism and cultural memory: an introduction*. «Signs» 28: 1-19. 2002.

Hogan Jackie, *Anatomy of a rape: sexual violence and secondary victimization scripts in U.S. film and television, 1959–2019*, *Crime, Media, Culture* Volume 18, Issue 2, 2019. <https://doi.org/10.1177/17416590211000388>

hooks bell, *Reel to real: race, sex, and class at the movies*. Routledge, Londra, 1996.

Horeck, T. *Public rape: representing violation in fiction and film*, (1st ed.), Routledge, Londra, 2003. doi: <https://doi.org/10.4324/9780203604182>

Hottle, Andrew D, Review of *against our will: sexual trauma in american art since 1970*, by Vivien Green Fryd. «Art Inquiries» 18, no. 1, 597-599, 2020.

Indiana Gary, *VALIE EXPORT*, «Bomb Magazine», 1982.

Jeffords Susan, *Performative masculinities, or, 'after a few times you won't be afraid of rape at all*. «Discourse». P.114, 1988.

Joy Stuart, *Sexual violence in serial form: breaking bad habits on tv*, «Feminist Media Studies», vol. 19, num. 1, pp. 118-129, 2019.

doi: <https://doi.org/10.1080/14680777.2017.1396484>

Kane Carolyn, *The Synthetic Color Sense of Pipilotti Rist, or, Deleuzian Color Theory for Electronic Media Art*, «Visual Communication» 10, no. 4 pp. 475-497, 2011.

Kaplan Ann, Ban Wang (eds.), *Introduction: from traumatic paralysis to the force field of modernity*. In «Trauma and Cinema: Cross Cultural Explorations», University of Washington Press, 2004.

Katz, Jackson (ed.), *Reconstructing masculinity in the locker room: the mentors in violence prevention project*. «Harvard Educational Review» 65(2). 1995.

Krauss Rosalind (ed.), *The aesthetics of narcissism*, «October», 1, 1976, pp. 50–64. Citato in: Leuzzi L., *Allo specchio: le pioniere del video in europa tra identità e rappresentazione*, in *Sperimentali. cinema, videoarte e nuovi media*, «Arabeschi», 16, 2020.

Lacy Suzanne (ed.), *Leaving art: writings on performance, politics, and publics, 1974-2007*, Duke University Press, Londra, 2010.

Lacy Suzanne (ed.), *Mapping the terrain: new genre public art*, Bay Press, Los Angeles, 1996

Laing Stuart, *The politics of culture: institutional change*, in Bart Moore-Gilbert and John Seed (eds.), *Cultural Revolution: The Challenge of the Arts in the 1960s*, Routledge, Londra, 1992.

Leet Scott Anthony. *Objectification, empowerment, and the male gaze in the lanval corpus*. *Historical Reflections / Réflexions Historiques*, 42(1), 75–87. 2016.

Lehman Peter, *Texas 1868/America 1956: The searchers*, «Close Viewings: An Anthology of New Film Criticism», Peter Lehman, Tallahassee, Florida State University Press, 387–415, 1990.

Leuzzi Laura, *Allo Specchio: le pioniere del video in Europa tra identità e rappresentazione*, in *Sperimentali. Cinema, videoarte e nuovi media*, «Arabeschi», 16, 2020.

Leuzzi Laura, *Self/portraits: The Mirror, the Self and the Other. Identity and Representation in Early Women's Video Art in Europe*, 2019. In *EWVA European Women's Video Art in the 70s and 80s*. (pp. 7-24), John Libbey Publishing, New Barnet, 2019.

Leys Ruth, *Trauma: a genealogy*. Chicago University Press, Chicago, 2000.

Lord Susan, Marchessault Janine. *Fluid screens, Expanded Cinema*. University of Toronto Press, Toronto, 2007.

Low Colin, *Multi-screens and expo '67*, «Journal of the Society of Motion Picture and Television Engineers» 77, no. 3, 1968.

MacKinnon Catharine A. (ed.), *Only words*. Cambridge, Harvard University Press, Massachusetts, 1993.

MacKinnon Catharine (ed.), *Pornography as trafficking*, 26 MICH. J. INT'L L. 993, 2005.

Mangini Elizabeth: *Pipilotti's pickle: making meaning from the feminine position*, «PAJ: a journal of performance and art», Vol. 23, No. 2, pp. 1-9, 2001. <https://doi.org/10.2307/3246502>

Manovich Lev, *Il linguaggio dei nuovi media*, Milano, Olivares, 2002 (Or.: Lev manovich, *The Language Of New Media*, MIT Press, Cambridge, 2000).

Marcus Sharon, *Fighting bodies, fighting words: a theory and politics of rape prevention*, Routledge, New York, 1992.

in

Mason David, McCarthy Conal, "The feeling of exclusion": young peoples' perceptions of art galleries, in *Museum management and curatorship*, Taylor & Francis, Millton Park, 2006.

Matoesian Gregory M., *Reproducing rape: domination through talk in the courtroom*. University of Chicago Press, Chicago, 1993.

McLuhan Marshall, *Counter blast*, McClelland and Stewart, Toronto, 1969.

McLuhan Marshall, *War and peace in the global village*, Bantam, New York, 1968.

Mekas Jonas (ed.) *Expanded arts*, New York: «Film Culture» 43, 1966.

Menzio Eva (a cura di) Artemisia Gentileschi: *Lettere precedute da atti processo per stupro*, Abscondita, Milano, 2004.

Metz Christian, *Cinema e psicanalisi. Il significante immaginario* Mondadori, Milano 2006 (or: *Le signifiant imaginaire: psychanalyse et cinéma*, Union générale d'éditions, Parigi, 1977).

Michener Wendy, *Through a Multi-screen darkly*, «Maclean's», 57-8, 17 settembre 1966.

Mittal Shalini, Singh Tushar (eds.), *Victim or survivor: Perceived identity*, «Psyber News» Vol. 9, No.1, 48-52, 2019.

Moholy-Nagy László. *Pittura, fotografia*, film. Milano, Scalpendi Editore, 2010.

Montani Pietro Cecchi, Dario, Martino Feyles, *Ambienti mediali*, Meltemi Editore, Milano, 2018.

Moorti Sujata, Cuklanz Lisa (eds.), *All-american tv crime drama: feminism and identity politics in law and order: special victims unit*, Bloomsbury Publishing, New York, 2021.

Mulvey Laura (ed.), *Film, feminism and the avant-garde*, in Id., *Visual and other pleasures*, Macmillan, Londra, 1975.

Mulvey Laura. *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. London Afterall Books. 1975.

Munro Cait, 'Emma Sulkowicz speaks out about her new video performance' interview with Emma Sulkowicz. «Artnet», 2015.

Naber Nadine, *Ambiguous insiders: an investigation of arab american Invisibility*, «Ethnic and Racial Studies», 23.1: 37–61, 2000.

Navarro J. Charles, Ratajczak, Kathleen, *Rape myth acceptance and general self-efficacy: gender, race, and ethnic differences of knowing a sexual assault victim among university students*. «Violence Against Women», 28(15-16), 3762-3784, 2022.

<https://doi.org/10.1177/10778012211068056>

Newitz Annalee, Wray Mark (eds), *Introduction' to white trash: race and class in America*, Routledge, New York, 1-12. 1997.

Parsons Janet, Bergin Tania, *The impact of criminal justice involvement on victims' mental health*. «Journal of Traumatic Stress», 23: 182-188. 2010 <https://doi.org/10.1002/jts.20505>

Phelan Peggy, Bronfen Elisabeth, Hans Ulrich Obrist, *Pipilotti Rist*, Phaidon Press, New York, 2002.

Plantinga Carl (ed.), *Moving viewers: american film and the spectator's experience*, California University Press, Oakland, 2009.

Plantinga Carl, “*I followed the rules and they all loved you more*”: *moral judgement and attitudes towards fictional characters in film*. In French Peter, Wittstein K. Howard, Saint Michelle, *Film and emotions. Special issue of midwest studies in philosophy*, Wiley-Blackwell. vol. 34, pp. 34–51. 2010.

Pollock Griselda (ed.) *Feminism art theory: an anthology 1968-2000*, Wiley-Blackwell, Hoboken, 2003.

Pool De Sola Ithiel, *Technologies of freedom*, Harvard Belknap, 1983 citato in De Rosa, *Cinema e postmedia: i territori del filmico nel contemporaneo*. Postmedia books, Milano, 2013.

Popper Frank, *Art--action and participation*, Studio Vista, Londra, 1975.

Princenthal Nancy (ed.), *Unspeakable acts: women, art, and sexual violence in the 1970s*. W W Norton, New York, 2022.

Projansky Sara, *Watching rape: film and television in postfeminist culture*. New York, «New York University Press». 2001. <https://doi.org/10.18574/nyu/9780814768716.001.0001>

Projansky, *The Elusive/Ubiquitous Representation of Rape: A Historical Survey of Rape in U.S. Film (1903-1972)*, «Cinema Journal», Vol. XXXXI: 1, University of Texas Press on behalf of the society for cinema & media, pp. 63-90, 2001,

Rangel Jesus, *Portuguese Immigrants Fear Rape Case May Set Back Gains*, «New York Times», 16 marzo 1984.

Rees A. L., White Duncan, Ball Steven and Curtis David (eds). *Expanded cinema: art, performance, film*, Tate Publishing, Londra, 2011.

Renan Sheldon (ed.), *An introduction to the american underground film*, E. P. Dutton & Co., New York NY, 1967.

Rieske Harm (ed.), *Audience as medium: internet art, audience contribution and agency*. University of Amsterdam. 2008.

Rodowick David N, *Il cinema nell'era del virtuale*, Milano, Olivares, 2002 (or.: D. Rodowick, *The Virtual Life of Film*, Cambridge, Harvard University Press, 2007).

Rosa Paolo P, *Sensitive City*, in Studio Azzurro, *Sensitive City*, Scalpendi, Milano, 2010.

Rossi Lino, *L'analisi investigativa nella psicologia criminale. Vittimologia: aspetti teorici e casi pratici*, Giuffrè, Milano, 2005

Royoux Jean Cristophe, *Pour un cinéma d'exposition. Retour sur quelques jalons historiques*, «Omnibus», 20, avril 1997.

Rozee Patricia, Koss, Mary, *Rape: A century of resistance*. «Psychology of Women Quarterly», 25(4), 295–311, 2001. <https://doi.org/10.1111/1471-6402.00030>

Russell Diana (ed.), *Making violence sexy*. Buckingham, Open University Press, 1993.

Russell Dominique (a cura di.), *Rape in art cinema*, «Continuum Film Studies», Bloomsbury Publishing, 2010.

Ruth Leys, *Image and trauma. in from guilt to shame: Auschwitz and after*. Princeton, Princeton University Press, 2007.

Ryan William (ed.), *Blaming the victim*, Pantheon Books, New York, 1971.

Saba Cosetta, Valenti Valentina (a cura di) *Videoarte in Italia. Il video rende felici*. Ediz. italiana e inglese. Roma, Treccani, 2022.

Scarsella Lara, *Dovere di stupro. La cultura della violenza sessuale nella storia*, Datanews S.r.l, Roma, 1992.

Schneemann Carolee, *Expanded Cinema: free form recollections of New York*, Carolee Schneemann, «International Underground Film Festival», Londra, 1970.

Searles Patricia, Berger Ronald (ed.), *Rape and society: readings on the problem of sexual assault*. «Westview Press». 1995.

Shaw Jeffrey, Weibel Peter, *Future cinema. The cinematic imaginary after film*, Cambridge, MIT Press, 2003.

Shemilt Elaine, *Elaine Shemilt in conversation with Sean Cubitt*. In *EWVA european women's video art in the 70s and 80s*. Edited by Laura Leuzzi, Elaine Shemilt and Stephen Partridge, John Libbey Publishing, New Barnet, 2017.

Shohat Ella, *Introduction. Talking visions: multicultural feminism in a transnational age*. Ed. Ella Shohat. Cambridge, MA: MIT Press. 1–63. 1998.

Solima Ludovico, *Musei e nuove tecnologie dell'informazione: verso l'affermazione di un nuovo paradigma*, in S. Cherubini (a cura di), *Scritti in onore di Giorgio Eminente*, Franco Angeli, Milano, 2008.

Soothill Keith, Walby Sylvia (eds.), *Sex crime in the news*, Routledge, Londra, 1991.

Spallacci Amanda, *Representing rape trauma in film: moving beyond the event*. «Arts».p.1, 2019.

Staiger Janet, *Interpreting films: studies in the historical reception of american cinema*. Princeton, Princeton University Press. 1992.

Starr Mark, *Gang rape: the legal attack*, «Newsweek», 12 March 1983.

Stillman Sarah, *The missing white girl syndrome”: disappeared women and media activism*. «Gender and Development», 15(3), 491–502. 2007 <http://www.jstor.org/stable/20461232>

Sutton Gloria, *The experience machine : Stan VanderBeek's Movie-Drome and expanded cinema*. «The Mit Press». 2015

Tatar Maria, *Lustmord: Sexual murder in weimar Germany*, Princeton, Princeton University Press, 1995.

Teige Karel, *Estetika filmu a kinografie*, «Host 3», 6-7, April 1924.

Turner Patricia, *I heard it through the grapevine: rumor in african-american culture*. Berkeley, University of California Press, 1993.

Umberto Boccioni (eds.) *Manifesto dei pittori futuristi*. 1914.

Vanderbeck Stan, *Interview: Chapter 1*, «Film Culture», n. 35, 1964-1965.

Vanderbeek Stan (ed.), *Culture Intercom: Aproposal by Stan Vanderbeek*, «Fmli Culture», vol. 40, Spring 1966.

Villareal Alexandra, 'Why Emma Sulkowicz's 'Ceci n'est pas un viol' is very, very important', «Bullett Media», 2015.

Walker Janet (ed.), *Trauma Cinema. Documenting incest and holocaust*, University of California Press, Los Angeles. 2005.

Walklate Sara (ed.), *Handbook of victims and victimology*, Willian, Londra, 2007.

Weibel Peter, Shaw Jeffrey (eds.), *Expanded Cinema, video and virtual environments, in future cinema: the cinematic imaginary after film*, Cambridge, MA: MIT Press, 2003.

Williams Linda Ruth, *Sick sisters: is the violent Baise-moi an issue drama or pure exploitation*, in «Sight and Sound», 2001.

Williams Sarah, *Left-right ideological differences in blaming victims*. «Political Psychology», 5(4), 573–581. 1984. <https://doi.org/10.2307/3791228>

Wilson Wayne, *Rape as entertainment*, «Psychological Reports» 63: 607–10, 1988.

Young Alison (ed.), *The scene of violence: cinema, crime*, Affect, New York, Routledge. 2009.

Youngblood Gene, *Cinema Espanso*, Clued, Bolohna, 2013 (or: *Expanded Cinema*, Dutton Books, New York, 1970).

Sitografia

“Una tenda alla “sala dello stupro” in mostra Genova su Artemisia - Arte - Ansa.it. agenzia Ansa, 12 febbraio 2024. Consultato il 20 giugno 2024 al link:

https://www.ansa.it/sito/notizie/cultura/arte/2024/02/12/una-tenda-alla-sala-dello-stupro-in-mostra-genova-su-artemisia_90b2b540-8d31-40d5-8e31-96a1c3af5f3a.html

Lacy Susanne, Lebowitz Lacy, *Artist participation community video project equal time in equal space*, «Ariadne». Consultato il 20 giugno 2024 al link:

<https://www.againstviolence.art/iap-equal-time?rq=equal%20time%20>

Armstrong Ken, Miller Christian, *An unbelievable story of rape*, «ProPublica» 2009.

Consultato il 20 giugno 2024 al link:

<https://www.propublica.org/article/false-rape-accusations-an-unbelievable-story>

Armus Teo, *Sulkowicz films herself in a violent sex scene for newest art project*. Columbia Daily Spectator. 5 giugno 2015. Consultato il 20 giugno 2024 al link:

<https://www.columbiaspectator.com/news/2015/06/05/sulkowicz-films-herself-violent-sex-scene-newest-art-project/>

Artemisia Gentileschi. Coraggio e passione a Palazzo Ducale. (n.d.). Genova Palazzo Ducale - Fondazione per La Cultura. Consultato il 20 giugno 2024 al link:

<https://palazzoducale.genova.it/mostra/artemisia-gentileschi/>

Barnett Laura, Pipilotti Rist: *We all come from between our mother's legs*. «The Guardian». 04 settembre 2011. Consultato il 20 giugno 2024 al link:

<https://www.theguardian.com/artanddesign/2011/sep/04/pipilotti-rist-exhibition-hayward-gallery>

Bazelon Emily, *Have we learned anything from the columbia rape case?*, «The New York Times». 29 maggio 2015. Consultato il 20 giugno 2024 al link:

<https://www.nytimes.com/2015/05/29/magazine/have-we-learned-anything-from-the-columbia-rape-case.html>

Begalli Ornella, “*Ceci n’est pas un viol*”. «Yiara Magazine». 11 aprile 2016. Consultato il 20 giugno 2024 al link:

<https://yiamagazine.com/Ceci-n-est-pas-un-viol-Ornella-Begalli>

Cervella Valentina, Reggio Sara; Guerreiro Carolina, “*Artemisia Gentileschi. Coraggio e passione*”. *Riflessioni sulla mostra genovese*. «Wall:out», 28 gennaio 2024 Magazine.

Consultato il 20 giugno 2024 al link:

<https://walloutmagazine.com/artemisia-gentileschi-coraggio-e-passione-riflessioni-sulla-mostra-genovese/>

Cesareo Matilde, *Emma Sulkowicz, Ceci n’est pas un viol*. «Frammenti». 9 Ottobre 2020.

Consultato il 20 giugno 2024 al link:

<https://frammentim.wordpress.com/2020/10/09/emma-sulkowicz-ceci-nest-pas-un-viol/>

Coonan Clifford, *Greenaway announces the death of cinema and blames the remote-control zapper*, «The Independent», 10 October 2007. Consultato il 20 giugno 2024 al link:

<http://www.independent.co.uk/news/world/asia/greenaway-announces-the-death-of-cinema--and-blames-the-remotecontrol-zapper-394546.html>

Freeland Cynthia, *Feminist Film Theory*. 3 ottobre 1986. Consultato il 20 giugno 2024 al link:

<https://www.uh.edu/~cfreelan/courses/femfilm.html>

Friendly Jonathan, *The New Bedford rape case: confusion over accounts of cheering at bar*. The New York Times. 11 aprile 1984. Consultato il 20 giugno 2024 al link:

<https://www.nytimes.com/1984/04/11/us/the-new-bedford-rape-case-confusion-over-accounts-of-cheering-at-bar.html>

Gambino, Lauren, *Emma Sulkowicz's this is not a rape site taken down by cyberattack*, The Guardian, 9 June 2015. Consultato il 20 giugno 2024 al link:

www.theguardian.com/us-news/2015/jun/09/emmasulkowiczs-this-is-not-a-site-taken-down-by-cyberattack

Horton, *Unbelievable: the quiet power of Netflix's fact-based rape drama*, «The Guardian». 17 settembre 2019. Consultato il 20 giugno 2024 al link:

<https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2019/sep/16/unbelievable-quiet-power-netflix-drama>

Pagano Alessandra, *Artemisia Gentileschi, una vita dedicata all'arte*, «Storica National Geographic», 14 aprile 2024. Consultato il 20 giugno 2024 al link:

https://www.storicang.it/a/artemisia-gentileschi-vita-dedicata-allarte_14767

Rainn, *Who are the victims?*, 2009. Consultato il 20 giugno 2024 al link:

<https://rainn.org/statistics/victims-sexual-violence>

Rainn, Alexenko Natasha, Satinsky J. Lieutenant, Simmons Marya, *Victim or Survivor: Terminology Through Investigation to Prosecution*, Saki sexual assault kit initiative. Consultato il 20 giugno 2024 al link:

<https://www.sakitta.org/toolkit/index.cfm?fuseaction=tool&tool=80>

Roth Moira, *Oral history interview with Suzanne Lacy*, Archives of American Art, Women in the Arts in Southern California Oral History Project, Berkley, 16 marzo-27 settembre 1990. Consultato il 20 giugno 2024 al link:

<https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-suzanne-lacy-12940>

Rubin Hanna, *'this is not about emma sulkowicz's rape—it is about you'*, «The Forward», 9 giugno 2015. Consultato il 20 giugno 2024 al link:

<https://forward.com/life/309709/this-is-not-about-my-rape-it-is-about-you/>

sabato 13 gennaio assemblea pubblica NUDM a partire dalla mostra su Artemisia Gentileschi. Teatro Della Tosse - Genova. 12 gennaio 2024. Consultato il 20 giugno 2024 al link:

<https://teatrodellosse.it/sabato-13-gennaio-assemblea-pubblica-nudm-a-partire-dalla-mostra-su-artemisia-gentileschi/>

Saltz Jerry, *The 19 best art shows of 2014*, «New York's Senior Art Critic», 10 Dicembre 2014. Consultato il 20 giugno 2024 al link:

<https://www.vulture.com/2014/12/19-best-art-shows-of-2014.html>

Storia del movimento femminista in Italia. La questione della violenza, RAI, «La storia siamo noi», 2007. Consultato il 20 giugno 2024 al link:

https://web.archive.org/web/20090208192803/http://www.lastoriasiamonoi.rai.it/cerca.aspx?id_key=388

Sulkowicz Emma, *Ceci n'est pas un viol*, 2015.

<http://ww7.cecinestrapunviol.com/?usid=20&utid=13026329184>

Tarantini Noemi, *Artemisia Gentileschi a Palazzo Ducale di Genova: perché dobbiamo parlarne (male)*. «Exibart.com». 19 dicembre 2023. Consultato il 20 giugno 2024 al link:

<https://www.exibart.com/attualita/artemisia-gentileschi-a-palazzo-ducale-di-genova-perche-dobbiamo-parlarne-male/>

Van Sykle Katie, *The Columbia student carrying a mattress everywhere says reporters are triggering rape memories*, Wayback Machine , «New York Magazine», 4 settembre 2014.

Consultato il 20 giugno 2024 al link:

<https://web.archive.org/web/20160416160200/http://nymag.com/thecut/2014/09/columbia-emma-sulkowicz-mattress-rape-performance-interview.html>

Video San Francisco Museum of Modern Art. 2011. *Why Pipilotti Rist works with video*.

YouTube. Consultato il 20 giugno 2024 al link:

https://www.youtube.com/watch?v=br1C5ONEt_c

Withers, M. (2019, August 06). *Rape myth acceptance leading to victim-blaming*. 6 agosto 2019. Consultato il 20 giugno 2024 al link:

<https://www.psychologytoday.com/us/blog/modern-dayslavery/201908/rape-myth-acceptance-leads-victim-blaming>

Filmografia

- A continental girl* (Joseph Adelman, 1915).
- A daughter of France* (Edmund Lawrence, 1918).
- A desert wooing* (Jerome Storm, 1918).
- A modern salome* (Leonce Perret, 1920).
- A woman alone* (Harry Davenport, 1917).
- Barbary sheep* (Maurice Tourneur, 1917).
- Bassa marea* (*House by the river*, Fitz Lang, 1950).
- Beach of dreams* (William Parke, 1921).
- Betty and the buccaneers* (Rolling S. Sturgeon, 1917).
- Beware!* (William Nigh, 1919).
- Breaking bad* (Vince Gilligan, 2008 – 2013).
- Cina* (Jhon Farrow, 1943).
- Cora* (Edwine Carewe, 1915).
- Daughter of Shanghai* (*Figlia di Shanghai*, Robert Florey, 1938).
- E.R. – medici in prima linea* (*E.R.*, Michael Crichton, 1994 - 2009).
- Easy money* (Travers Vale, 1917).
- Eskimo* (Woodbridge Strong Van Dyke, 1934).
- Genghis Khan il conquistatore* (*Genghis Khan*, Henry Levin, 1965).

Giglio infranto, (*Broken blossoms*, David Wark Griffith, 1919).

Her husband's honor (Burton L. King , 1918).

I conquistatori (*Canyon passage*, Jaques Tourner, 1946).

I crudeli (*The hellbenders*, Sergio Corbucci, 1967).

I predatori dell'arca perduta (*Riders of the lost ark*, Steven Spielberg, 1989).

I Soprano (*The Sopranos*, David Chase, 1999–2007).

Il buio oltre la siepe (*To kill a mockingbird*,1962).

Il conformista (Bernardo Bertolucci, 1970).

Il figlio dello sceicco (*Son of the sheik*, George Fitzmaurice, 1926).

Il ladro di Bagdad (*The thief of Bagdad*, Ludwig Berger, Tim Whelan, Zoltán Korda, Michael Powell, William Cameron Menzies 1924).

Il ponte dell'arcobaleno (*The rainbow trail*, Howard 1932).

Il silenzio degli innocenti (*The silence of the lambs*, Jhonathan Demme, 1991).

Il sole splende alto (*The sun shines bright*,1953).

Il trono di spade (*Game of thrones*, David Benioff, D. B. Weiss, 2011–2017).

Il verdetto della paura (*Trial by jury*, Heywood Gould, 1994).

Infidelity (Ashley Miller, 1917).

Jhonny Belinda (Jean Negulesco, 1948).

Just squaw (George E. Middleton, 1919).

Kika – un corpo in prestito (*Kika*, Pedro Almodovar, 1993).

L'ora della furia (*Fire-creek*, Vincent McEvety1968).

La bella e la bestia (*Beauty and the beast*, Gary Trousdale, Kirk Wise, 1991).

La carovana dei mormoni (*Wagon master*, Jhon Ford, 1950).

La ciociara (Vittorio De Sica, 1960).

La signora del blues (*Lady sings the blues*, Sidney J. Furie 1972).

Law & order – unità vittime speciali (Law & order - special victim unit, Dick Wolf, 1999 – in produzione).

Lo sceicco (The sheik, George Melford, 1921).

Mad Men (Matthew Weiner, 2007–2015).

Maiden and men (Allan Dwan, 1912).

Millennium – uomini che odiano le donne (The girl with the dragon tattoo, David Fincher, 2011).

Monster (Patty Jenkins, 2003).

Mouchette – tutta la vita in una notte (Mouchette, Robert Bresson, 1967).

My official wife (Per ordine del granduca, Paul L. Stein 1926).

Nascita di una nazione (Birth of a Nation, Griffith, 1915).

Operation workshop (WFF,1973)

Opposing force (Eric Karson, 1986).

Rob Roy (Micheal Caton-Jones, 1995).

Rocco e i suoi fratelli (Luchino Visconti, 1960).

Room (Lenny Abrahamson, 2015).

Sentieri selvaggi (The searchers, Jhon Ford 1956).

Sharp objects (Marti Noxon, Jean-Marc Vallée, 2018).

Son of the sheik (Il figlio dello sceicco, George Fitzmaurice, 1926).

Sotto accusa (The accused, Jhonatan Kaplan, 1988).

The almighty dollar (Robert Thornby, 1916).

The devil's assistant (Harry A. Pollard, 1917).

The fall – caccia al serial killer (The fall, Allan Cubitt, 2013-2016).

The goddess of lost lake, (Wallace Worsley 1918).

The little american (Joseph Levering, Cecil B. DeMille, 1917).

The painted lie (Robert B. Broadwell, 1917).

The ruse (William H. Clifford e William S. Hart., 1915).

The sheik (*Lo sceicco*, George Melford, 1921).

The talk of the town, Allen Holubar 1918).

The thief of bagdad (*Il ladro di Bagdad*, Raoul Walsh, 1924).

The walking dead (Frank Darabont, 2010–2017).

The war of wars; or, the franco-german invasion (Will S. Davis, 1914).

The wire (David Simon, 2002–2008).

The yaqui (Lloyd B. Carleton, 1916).

Three of many (Reginald Barker, 1916).

Tragedia a Santa Monica (*The Pitfall*, André de Toth, 1948).

Tredici (*13 reasons why*, Bryan Yorkey, 2017).

Trial by media (Skye Borgman, Garrett Bradley, Yance Ford, Brian McGinn, Sierra Pettengill, Tony Yacenda 2020).

Tristana e la maschera (*Sadie Thompson*, Raol Walsh, 1928).

Ultimo tango a Parigi (Bernardo Bertolucci, 1972).

Una gita in campagna (*Partie de campagne*, Jean Renoir, 1936).

Unbelievable (Susannah Grant, Lisa Cholodenko, 2019).

Via col vento (*Gone with the wind*, Victor Fleming, 1939).

Wagon master (Jhon Ford 1950).

We are not dressing (Norman Taurog, 1934).

Within our gates (Oscar Micheaux, 1919).

Appendice opere

A corner (Wàsko, 1976).

After Leonardo (Malcolm Le Grice, 1973).

Aktionshose: genitalpanik (*Action pants: genital panic*, VALIE EXPORT, 1969).

Allvision (Steina, 1976).

Artemisia Gentileschi. Coraggio e passione (Costantino D'Orazio, 2023).

Beobachtung der beobachtung: unbestimmtheit (Peter Weibel, 1971).

Ceci n'est past un viol (Emma Sulkowicz, 2015).

Crying doll (Tony Oursler, 1993).

Dachau (Beryl Korot, 1974).

Dopo l'omicidio – Genova 2001 (Giacomo Verde, 2001-2011)

Epistemische videologie (Peter Weibel 1974).

Equal time in equal space (Nancy Angelo, 1979).

Ever is over all (Pipilotti Rist, 1997).

Exploding plastic inevitable (*Andy Wharol, Velvet Underground, 1966*).

Three Weeks in May (Suzanne Lacy, 1977).

Fuses (Carolee Schneemann, 1964-1967).

Ghost rev (Carolee Schneemann, 1966).

Il nuotatore (Studio Azzurro, 1984).

Illinois central (Carolee Schneemann, 1968).

Interface (Peter Campus, 1972).

Interior scroll (Carolee Schneemann, 1975).

Labyrinthe (Clin Row, Roman Kroitor, 1967).

Live video taped corridor (Bruce Nauman, 1969-70).

Matrix (Steina, Woody Vasulka, 1970-71).

Meat joy (Carolee Schneemann, 1964).

Miracolo a Milano (Studio Azzurro, 2016).

Movie-drome (Star VanDerBeek, 1965).

Reel time (Annabel Nicolson, 1973).

Rhythm 0 (Marina Abramović, 1974).

Sensistive city (Studio Azzurro, 2010).

Shadow projection (Peter Campus, 1974).

Silueta series (Ana Mendieta, 1973-1980).

Tapp- und tast-kino (Tap and Touch Cinema, VALIE EXPORT, 1968).

The artist is present (Marina Abramović, 2010).

The reflecting pool (Bill Viola, 1977-79).

Untitled (rape scene) (Ana Mendieta, 1973).

Vortex concerts (Henry Jacobs, Jordan Belson, 1957-1960).

Water baby moving (Stan Brakhage, 1963).

Wipe cycle (Frank Gillette, Ira Schneider, 1969).