

# La formazione delle italiane al cinema

---

di **Francesca Marone, Valeria Napolitano\***

---

## Abstract

Essere donne (*Cecilia Mangini, 1965*) e Vogliamo anche le rose (*Alina Marazzi, 2007*) offrono due punti di vista originali sui movimenti femministi italiani tra il 1960 e il 1979. Il primo documentario dà voce alle donne costrette ai margini in un sistema contraddistinto da un meccanismo produttivo, che annulla i confini tra lavoro e tempo libero e mira a garantire gli interessi padronali, alimentando un modello femminile rassicurante. Il secondo ripercorre, attraverso tre storie, le conquiste della lotta collettiva, che restituiscono alle donne il ruolo di agenti storici, trasformando l'immagine di loro stesse e dei loro corpi. L'analisi comparata dei due film evidenzia come, usando la narrazione, si possa ripensare criticamente i modelli femminili nella società italiana, al fine di interpretare un presente segnato da nuove forme di disuguaglianza nei confronti delle donne.

Parole chiave:

**pedagogia critica, studi di genere, femminismo, cittadinanza attiva, cinema**

Essere donne (*Cecilia Mangini, 1965*) and Vogliamo anche le rose (*Alina Marazzi, 2007*) offer two personal views on Italian feminist movements between 1960 and 1979. The first documentary gives voice to the marginalized women within a system marked by a production machine that cancels the boundaries between work time and leisure and aims at granting the interests of the owners by nourishing a reassuring female model. The second retraces, through three stories, the achievements of collective struggle, that have given back to women the role of historical agents, transforming the image of themselves and of their bodies. A comparative analysis of the two films points out the way in which, using the narrative, female models in the Italian society can be critically rethought in order to interpret the current situation where new forms of inequality are affecting women.

Key words:

**critical pedagogy, gender studies, feminism, active citizenship, cinema**

- \* Il presente lavoro è stato elaborato, discusso ed articolato in comune dalle autrici. La stesura dei diversi paragrafi è tuttavia individuale, per cui sono da attribuirsi a Francesca Marone i paragrafi 1 e 4, a Valeria Napolitano i paragrafi 2 e 3.

## 1. Una storia italiana

La rivoluzione femminista in Italia Tra Otto e Novecento coincide con l'avanzata dei processi di modernizzazione: proprio in quegli anni, in tutto l'Occidente industrializzato, le donne vanno acquisendo una maggiore visibilità nello spazio privato come in quello pubblico (Duby, Perrot, 1990-1992). Fino alla metà dell'800 la donna con un destino predeterminato da millenni, quello di divenire moglie e poi madre, non aveva accesso alle cariche pubbliche perché ritenuta inadeguata e dunque confinata in un ruolo inferiore, circoscritto alla famiglia, alla cura dei figli e alle faccende domestiche (Ulivieri, 1999).

Nella seconda metà del secolo XIX, in Europa, grazie anche alla rivoluzione industriale e ai continui rivolgimenti, le donne acquisirono maggiore libertà di movimento nella vita sociale. Cominciò, sia pure faticosamente, a essere loro riconosciuto il diritto a rompere i legami economici e simbolici che le legavano al padre o al marito. È la stessa prospettiva di vita femminile a essere mutata laddove le donne potevano considerarsi soggetti pensanti, politicamente attive e aspirare a divenire cittadine, discutendo di lavoro salariato, diritti civili, diritto all'istruzione (Ulivieri, 1992, p.178).

Nasceva così l'emancipazionismo e con esso il modello della donna moderna, matrice delle molteplici identità femminili che preludevano alla vita delle donne nel XX secolo con tutte le loro contraddizioni. Non più paghe di essere considerate il fulcro della famiglia borghese, a capo della prima cellula di un modello di stato che si era andato affermando con il Risorgimento, le italiane rivendicarono il diritto di voto e la partecipazione alla vita pubblica, fino ad allora esclusivo dominio degli uomini: escono sulle piazze, fanno comizi, manifestano, comunicano alle altre, unendosi ad altre rivoluzioni, altri movimenti sociali (ad esempio con alterne vicende a quello operaio), per partecipare attivamente alla vita politica e allo spazio pubblico.

Anna Maria Mozzoni, Gualberta Alaide Beccari, Alessandrina Ravizza, Linda Malnati, Adelaide Coari, Anna Kulishoff, Ersilia Majno, Sibilla Aleramo, Maria Montessori, Ada Gobetti: sono solo alcune delle tante protagoniste (Farina, 1995), che hanno contribuito alla costruzione dell'Italia e della sua identità nazionale, facendo tesoro delle esperienze e delle relazioni accumulate dalle patriote risorgimentali (Soldani, 2007). Queste madri "moderne", escluse dal diritto di voto e deluse nelle loro speranze dall'assetto dello stato post-unitario, che non garantiva loro i diritti fondamentali, si adoperarono attivamente a favore dell'emancipazione sociale e politica delle donne per cercare di ottenere un qualche risultato sul piano delle norme giuridiche come della vita quotidiana.

Tale movimento verso l'acquisizione di una matura consapevolezza e nuovi diritti si affievolì nel ventennio fascista dal momento che le donne organizzate non furono più considerate un interlocutore politico dalla dittatura che riconobbe solo due ordini di associazioni femminili: quelle fasciste, sostenute e potenziate, e quelle cattoliche, appena tollerate. Pertanto, le emancipazioniste italiane dovettero fare i conti con la "donna nuova" del primo

dopoguerra, imparando a rapportarsi alle gerarchie maschiliste, agli atteggiamenti militaristi, a posizioni fondate sul determinismo biologico e contrabbandate come scientifiche, in primo luogo la gretta concezione delle maternità funzionali alla politica del regime. Pur non avendo a disposizione canali con i quali esprimere i propri interessi o il malcontento, ci furono delle voci femminili divergenti capaci di protagonismo e di scelte, seppur limitate. Dunque, le donne del ventennio non furono vittime passive e prive di speranza, ma l'inquietudine, la ribellione, la dissimulazione, lo scetticismo e una consapevolezza crescente dei loro diritti di donne e di cittadine erano abbastanza diffuse anche tra quelle che non presero parte attiva alla lotta partigiana.

Alla fine della seconda guerra mondiale e per tutti gli anni Cinquanta, le donne italiane sperimentarono la possibilità di dare voce al loro desiderio di autonomia e di creatività, confrontandosi con il resto del mondo. In particolare, esse conobbero come vivevano le donne americane attraverso i giornali, ma soprattutto attraverso il cinema (più diffuso dei giornali in quanto molte a quell'epoca non sapevano leggere). La distanza che avvertivano tra il loro mondo e quello delle donne americane era rilevante. In America certo non c'erano le rovine e la miseria della guerra, ma belle case, moderne, dotate di frigoriferi e di innumerevoli elettrodomestici.

Il cinema ha creato dei miti, ma anche delle mete, dei traguardi da raggiungere, non solo relativamente al possesso di una cucina moderna, una lavatrice, un frigorifero e altri elettrodomestici, che permettono alla donna di affaticarsi di meno e di avere più tempo per sé, ma anche proponendo modelli familiari e amorosi. Per non parlare poi dei diritti sociali e politici: mentre le donne americane ad esempio possedevano già il diritto di voto, le donne italiane lo hanno ottenuto solo dopo il dicembre del 1945; il 31 gennaio, con il Paese diviso e il nord sottoposto all'occupazione tedesca, il Consiglio dei Ministri presieduto da Ivanoe Bonomi emanò un decreto che riconosceva il diritto di voto alle donne<sup>1</sup>. Nel 1946, le italiane si recarono alle urne per la prima volta e, a dispetto di quanti avevano previsto una scarsa affluenza femminile, andarono a votare in tante, facendo registrare alte percentuali sia alle amministrative in primavera, che alle elezioni del 2 giugno. Fu un momento importante perché andava a incidere sulla dimensione soggettiva non solo politica: una conquista d'individualità oltre che di cittadinanza. Quel "voto segreto" significava poter disporre di se stesse e della propria esistenza fuori dal controllo di padri, mariti e fratelli.

Dagli anni Cinquanta in poi, grazie alle nuove necessità create dall'industrializzazione, dall'urbanizzazione e dallo sviluppo del capitalismo, si diffuse una mentalità diversa rispetto al lavoro femminile, promuovendo di conseguenza la scolarizzazione di massa delle ragazze.

Sono gli anni del miracolo economico, un miracolo che tuttavia coinvolge solo una parte, privilegiata, della popolazione, il resto soprattutto al Sud

1 Decreto legislativo luogotenenziale 2 febbraio 1945, n. 23 - Estensione alle donne del diritto di voto.

lavora dalle 13 alle 15 ore al giorno e le donne sono la fascia maggiormente penalizzata. L'Italia è un paese ancora conservatore e patriarcale. Negli anni Sessanta le rivendicazioni del femminismo si accompagnarono a un certo benessere economico e a un timido rinnovamento dei costumi e s'intersecarono ad un più generale processo di contrapposizione tra le generazioni che portò i giovani a contestare la famiglia e le istituzioni percepite come troppo rigide.

Negli anni Settanta le femministe, soprattutto negli USA, rilevarono che nonostante le conquiste civili, politiche e sociali e il superamento dello sfruttamento economico, l'opera di emancipazione non era ancora compiuta perché bisognava interrogarsi sull'essenza profonda, la radice, che continuava a tenere in vita il patriarcato. Esse la identificarono con la discriminazione nella sfera della riproduzione sessuale, con la differenza biologica, che da sempre viene trasformata in quella differenza di ruoli e in quella differenza sociale che relega la donna in condizioni di subordinazione. Anche in Italia il femminismo attribuì alla sessualità un ruolo politico quale luogo di radicate dinamiche di potere; essa diventa terreno di scontro e la liberazione sessuale viene intesa come liberazione dalle norme che il patriarcato e la borghesia impongono per mantenere il dominio maschile. È l'epoca in cui le femministe italiane scandalizzano i benpensanti bruciando in piazza il reggiseno e invitando le altre a scoprire se stesse e il proprio corpo, a partire dagli organi sessuali, al grido di "io sono mia". Per la prima volta le femministe scendono in piazza separatamente dagli uomini: è l'8 marzo del 1972 e la manifestazione si svolge nel celebre Campo De' Fiori di Roma, con quasi ventimila donne di tutti gli strati sociali e diverse generazioni; sono accomunate dal desiderio di cambiamento, di contare, di gestire il proprio corpo. Ai lati della piazza vi è una massiccia presenza della polizia, che ben presto carica duramente le manifestanti e riesce a sgombrare la piazza, ma quella manifestazione sancirà una tappa fondamentale della storia del femminismo.

Le parole diventano slogan: "Donna è bello", "Donne non si nasce ma si diventa", nel sogno di allargare i confini della politica e di cambiare la società. Successivamente, il femminismo ha ancorato al sesso il concetto di identità e non al genere – sottolineando il corpo come specifico femminile – ma ciò non lo ha messo al riparo dall'instabilità e dal suo essere in continua transizione, esposto alla crisi dei modelli codificati, fino allo scoprirsi come identità molteplice e frammentata dagli anni Ottanta in poi.

A partire dagli anni Settanta l'impegno nell'identificare esperienze culturali, individuali e collettive, e l'imporsi di una libera soggettività delle donne, anche attraverso le strutture culturali femminili in lotta per i diritti di cittadinanza, contribuiscono all'affermazione di un pensiero interprete dell'alterità e delle emergenze del mondo contemporaneo anche nel cinema: molte sono le registe, le sceneggiatrici, le produttrici e le interpreti che incarnano il pensiero della differenza, destando scandalo o consensi, comunque facendo discutere.

Negli anni Ottanta, invece, con la demistificazione delle ideologie correnti, si è posta la necessità di una reale attenzione ai problemi delle donne, in

senso *storico*, individuando le tradizioni che hanno determinato e organizzato l'esclusione e le pratiche femminili attuate per far fronte a questa esclusione; e in senso *teorico*, facendo della differenza un valore con cui orientarsi nella contemporaneità e nella crisi dei valori tradizionali presentatasi con la post-modernità. Ciò ha prodotto non solo dei risultati politici e sociali, ma anche degli effetti nel campo della conoscenza, i quali vengono indicati o almeno istituzionalizzati con il termine di “studi femministi”, “studi sulle donne”, “studi femminili”, “studi di genere”. Gli studi delle donne hanno conferito centralità al tema della priorità dei soggetti sessuati nella costruzione dei saperi, evidenziando le modalità attraverso cui questi vengono comunicati e trasmessi – e al loro conseguente ripensamento delle metodologie di indagine, della raccolta delle fonti e della loro interpretazione.

## 2. I mutamenti del presente tra fiction e realtà

Ripensare le metodologie di indagine nei percorsi di costruzione e di trasmissione dei saperi significa anche riconoscere l'importanza delle rappresentazioni sociali, che in quanto effetto di presupposti ideologici di una cultura e di un periodo circoscritti mutano e sono riorganizzate costantemente. In tal senso, bisogna riflettere sul fatto che l'attuale crisi dell'economia, delle istituzioni e della politica sta generando nuove forme di ineguaglianze nei confronti delle donne, nelle rappresentazioni sociali così come nei progetti politici e nelle norme giuridiche. Nonostante quarant'anni di femminismo abbiano destabilizzato i rapporti di potere tra uomini e donne, si sperimentano nuove forme di involuzione culturale, in virtù delle quali le conquiste dei movimenti femministi vengono progressivamente erose.

La “neocolonizzazione” del corpo femminile è veicolata dalla trasmissione di stereotipi attraverso i mezzi di comunicazione, e comporta un processo di costruzione di immagini mentali del maschile e del femminile, mediante subliminali meccanismi di condizionamento socioculturale. Il linguaggio neopatriarcale, in quanto sistema totalizzante e fortemente dicotomico, continua ad agire per opposizione e per esclusione. L'antitesi prodotta da immagini femminili dedite principalmente alla cura della casa e della famiglia, preoccupate del loro aspetto fisico e impegnate in ruoli di scarso prestigio<sup>2</sup>, e da immagini maschili dedite, al contrario, all'affermazione professionale, al dominio e alla seduzione, ha influito e influisce tuttora sullo spettatore, che, nel confrontarsi con modelli socialmente e culturalmente indotti, finisce per identificarsi nelle rappresentazioni tradizionali, inerenti a un maschile “positivo” e a un femminile “negativo” (Taurino, 2005, pp. 56-57).

Il principio della subordinazione femminile è una costruzione sociale fondata sullo squilibrio dell’“*agente* e dello *strumento* che si instaura tra l'uomo e

2 Sull'influenza dei fattori psicosociali sull'esperienza dell'essere uomo e su quella dell'essere donna cfr. Burr 2000.

la donna sul terreno degli scambi simbolici” (Bourdieu, 2009, pp.15,53). È opportuno dunque far riferimento a strategie culturali non escludenti, in grado di ridefinire le identità individuali e collettive, al fine di progettare un futuro fondato sull’autodeterminazione femminile, e sulla centralità delle relazioni e dello scambio. In tal senso, non si può prescindere dalla capacità del cinema di costruire nuove pratiche critiche nei confronti della realtà. In quanto raffigurazione simbolica del mondo, il film contribuisce alla “costruzione sociale del soggetto, dando forma alla sua identità e al modo in cui si rappresenta il reale”<sup>3</sup>. Al pari della realtà, anche al cinema il corpo acquista significato solo all’interno di processi di costruzione volti a specifiche pratiche di natura storica, culturale, ideologica, istituzionale (Foucault, 1978). Coerentemente con l’idea secondo la quale un punto di vista critico non si manifesta nel ricondurre la donna allo stereotipo di un’entità incapace di intervenire in modo attivo sugli eventi (Casetti, 1993, pp. 244-247), bensì nel restituirle il ruolo, perennemente negato, di agente storico, bisogna considerare quelle autrici le cui opere appaiono contraddistinte da due caratteristiche fondamentali. Da un lato, il fatto di essere dei “testi aperti”, in grado di negoziare significati, e di creare e diffondere nuove rappresentazioni socio-culturali, offrendo a chi li guarda l’opportunità di vivere nello “spazio del possibile”<sup>4</sup>; dall’altro lato, il fatto di essere dei dispositivi *performativi*, che nel conferire statuto di realtà al conseguimento della consapevolezza della propria e delle altrui soggettività favoriscono la costruzione di spazi concreti di cittadinanza attiva.

In tale ottica vanno lette le opere di Cecilia Mangini e Alina Marazzi, che in epoche diverse hanno messo in discussione il consolidato luogo comune della donna oggetto passivo dello sguardo maschile, evidenziando nei loro film lo scarto esistente tra le donne reali, le loro vite e i loro desideri e come esse erano rappresentate nell’industria cinematografica dominante. Quando si parla di figure femminili alternative nel cinema si fa riferimento soprattutto, negli anni Settanta, alla *Feminist Film Theory*, e a un cinema indipendente soprattutto anglo-americano (nel quale spiccano Doroty Arzner e Ida Lupino) in grado di infrangere definitivamente il punto di vista unico maschile, favorendo il ruolo attivo delle donne sul grande schermo. Questioni fondamentali, quali l’affermarsi di una nuova consapevolezza legata alla rappresentazione dell’esperienza delle donne nel cinema da un lato, e l’emancipazione del piacere femminile dal punto di vista maschile dall’altro, appaiono strettamente collegate alla *Feminist Film Theory*<sup>5</sup>. Preme sottolineare tuttavia

3 Sull’incidenza del cinema e del linguaggio audiovisivo sul processo formativo degli individui cfr. Angrisani, Marone, Tuozzi 2001.

4 Bruner (2001) sostiene a tale proposito che la funzione delle forme culturali consiste nell’aprirsi ai dilemmi e alle ipotesi.

5 Si tratta di un orientamento di studio, sorto tra gli anni Settanta e gli anni Ottanta, che vede le donne impegnate nell’analisi delle forme di significazione testuale del film: le aperture e gli sconfinamenti che il processo narrativo promuove nel segnare i percorsi di lettura della spettatrice.

come lo studio della storia del cinema al femminile non può prescindere da queste due registe italiane, che hanno contribuito al riconoscimento della piena cittadinanza alle donne, in un'industria prevalentemente maschile, e, nel caso della Mangini, in un contesto socio-culturale diffusamente conservatore, quale quello della prima metà degli anni Sessanta. Il loro cinema offre un'occasione preziosa per indagare le forme di espressione e di rappresentazione del femminile, non riconducibili alla logica tradizionale dello spettacolo e del divismo.

### 3. *Essere donne* (Cecilia Mangini, 1965)

La regista, fotografa e sceneggiatrice Cecilia Mangini realizza nel 1965 un pioneristico documentario sulla condizione delle lavoratrici italiane, nel quale la storia al femminile diviene parte integrante della contemporaneità. Per la prima volta nel cinema italiano, i vissuti a lungo ignorati (in quanto subordinati a forme relazionali pubbliche e private di stampo patriarcale) delle operaie e delle braccianti vengono indagati nell'ottica di un apporto inconfutabile e irrinunciabile alla crescita socio-economica del paese. *Essere donne* offre l'opportunità di riflettere sul passato inteso quale prezioso patrimonio per interpretare il presente. Nel documentario degli anni Cinquanta e Sessanta, contrariamente al tema della condizione degli operai nelle fabbriche, che, seppur faticosamente e al prezzo di numerosi compromessi, riesce ad emergere, la donna intesa quale soggetto attivo nel lavoro operaio e contadino in quegli anni non compare mai.

Filmare le donne al lavoro era considerata un'impresa difficile; infrangere il tabù significava principalmente scardinare lo stereotipo a lungo veicolato dalla filmografia ufficiale, fondata su figure femminili appagate dal proprio ruolo di mogli e madri. Occuparsi delle lavoratrici delle fabbriche e delle campagne ha permesso invece a Cecilia Mangini di delineare un quadro sorprendentemente ricco, nel quale l'immagine tradizionale di donne relegate a una condizione marginale, funzionale alle figure di padri, mariti e figli, lasciava il posto a quella di un mondo femminile in grado di conciliare responsabilità familiari e ambizioni di emancipazione. Il bisogno di una riflessione sulla condizione delle lavoratrici delle industrie di Milano e delle campagne della Puglia fu alimentato in modo determinante dal sostegno del PCI di quegli anni. Ma è giusto affermare che, per la regista, la spinta ad analizzare le modalità attraverso le quali la donna italiana cerca di affermare la propria autonomia nell'Italia della metà degli anni Sessanta, contribuendo in modo determinante, malgrado persistenti discriminazioni normative e culturali, al cosiddetto boom economico, venne anche dal desiderio di riflettere su se stessa e sul proprio ruolo di regista e sceneggiatrice negli anni Cinquanta e Sessanta. Chiedersi cosa significava essere donne nelle fabbriche e nelle campagne, durante il miracolo economico, manifestava dunque la necessità di interrogarsi sull'essere donna e fare cinema in quella medesima fase storica.

Tramite i gesti di vita quotidiana delle operaie e delle braccianti di quegli

anni, il documentario mostra lo stravolgimento, messo in pratica dal sistema economico, dei confini tra pubblico e privato delle donne italiane. *Essere donne* parla dell'esperienza lavorativa nelle fabbriche del Nord, con la catena di montaggio e la parcellizzazione, e nelle campagne del Sud, ancora diffusamente sottoposte al fenomeno del caporalato. Raccontando le inquietudini e le insoddisfazioni derivate dal processo di automazione del regime industriale, Cecilia Mangini scongiura le facili soddisfazioni cui fanno ricorso le messe in scena fittizie. Analizzare *Essere donne* vuol dire considerare la natura anti-spettacolare del documentario, che in quanto "povero, artigianale, poco adatto al passaggio al mercato o all'industria" implica una "riduzione del cinema all'essenziale: corpo e macchina" (Comolli, 2006, p. 7).

La donna del documentario di Cecilia Mangini è colei che, non facendo l'attrice di mestiere, recita efficacemente il proprio ruolo di operaia e di contadina. Ruolo che inizialmente sembra impersonarsi quasi esclusivamente nel rapporto corpo-macchina, e che tuttavia implica un mutamento di prospettiva radicale, legato al desiderio delle lavoratrici non soltanto di adeguarsi al nuovo sistema produttivo, ma anche di comprenderne le dinamiche.

Le protagoniste di *Essere donne* hanno in comune una fierezza e una dignità decisive. Anche la testimonianza delle manovali adibite alla lavorazione del tabacco dimostra come non si tratti di vittime passive, bensì di donne e cittadine desiderose di esprimere la propria autonomia. Cioè, il rispetto verso quelle autorità il più delle volte indifferenti alle nuove forme di rivendicazione da parte del genere femminile va di pari passo con la richiesta di una maggiore tutela dei diritti sul lavoro, e della messa in atto di politiche sociali in difesa delle madri lavoratrici. E lo sciopero diviene uno dei canali attraverso i quali esprimere, seppur a caro prezzo talvolta, l'insofferenza ormai diffusa nei confronti di un sistema che, nello sforzo costante di garantire l'interesse dei padroni piuttosto che le forme essenziali di assistenza sociale (gli asili nido), continua ad alimentare un modello femminile, introiettato dalla maggior parte delle stesse donne, accondiscendente e rassicurante. Le immagini di uno dei primi esempi di manifestazione femminile repressa dalle forze dell'ordine rappresentano la volontà di Cecilia Mangini di riflettere sulla "denegata" condizione femminile, e sulla conseguente necessità di cambiamento. La determinazione e la consapevolezza dei propri diritti da un lato e dall'altro i dubbi e le inquietudini delle intervistate si riflettono nello sguardo analitico e meta-riflessivo della regista, che nel confronto con le "altre da sé" si interroga sulle motivazioni dell'insoddisfazione femminile, originata da un sistema tanto penalizzante quanto difficile da modificare. Filmare le operaie costrette a duri sacrifici per essere riconosciute nell'industria del boom economico significava riflettere sulle proprie difficoltà a conquistare spazi di agibilità professionale all'interno dell'industria cinematografica.

Il desiderio dell'autrice di identificarsi con le lavoratrici riprese durante la raccolta delle olive in Puglia o al controllo dei telai al Nord dà vita a un'autentica contro-inchiesta finalizzata a uno sguardo politico, in grado di indagare nelle pieghe della società italiana. Perché filmare "l'altro" non vuol dire inevitabilmente rinchiuderlo negli schemi del modello stereotipato, che inibiscono



l'emancipazione di chi guarda. Al contrario, cercare la diversità come oggetto di analisi significa rimettere in gioco non soltanto l'altro ma anche se stesso, riconsiderando così il senso del reale (Comolli, 2006, p. 6). In merito al tema delle origini dell'identità delle lavoratrici italiane nei primi anni Sessanta, è indispensabile porre l'accento sull'humus storico e culturale nel quale affondano le radici delle donne di quegli anni. Divise tra le spinte centripete della tradizione e quelle centrifughe del desiderio di indipendenza, le protagoniste di *Essere donne* riescono a conciliare il doppio lavoro (familiare e pubblico) grazie alla loro fiera dignità, frutto di un passato mai statico o omogeneo. Nel loro cammino verso l'emancipazione, le donne del 1965 devono senza dubbio molto al background costituito dalle associazioni femministe sorte alla fine della seconda guerra mondiale – tra le quali spicca l'UDI – Unione Donne Italiane, nata nel 1944 dall'esperienza della resistenza civile e militare dei Gruppi di difesa della donna, distintasi nel 1946 per l'impegno per il diritto di voto attivo e passivo, e successivamente, dal 1956 al 1968, nelle lotte per il riconoscimento della parità di salario, del lavoro delle contadine e dei servizi sociali quali gli asili nido. E, certamente, un profondo spirito antifascista accomunava le centinaia di migliaia di italiane che confluirono nell'associazione nel corso dei due decenni successivi alla fine del secondo conflitto mondiale. Uno spirito alimentato anche dal ricordo delle norme legislative che nel Ventennio tesero a discriminare le donne che lavoravano.

Le discriminazioni messe in pratica dal fascismo nel campo del lavoro femminile rientrarono in una pratica di controllo ben più capillare. Soprattutto la legge del 3 aprile 1926, che vietava lo sciopero e la serrata, e l'istituzione della Magistratura del lavoro, che centralizzava le trattative sindacali, finirono per danneggiare gli interessi dei lavoratori in generale, a vantaggio di quelli dei datori di lavoro. Le più colpite furono tuttavia le donne, dal momento che la politica fascista era esplicitamente finalizzata a sostenerne la funzione riproduttiva. Il controllo costante del regime sulla condotta delle italiane si concretizzò, oltre che in sistematiche intrusioni nella sfera privata, funzionali ad una politica sessuale finalizzata al controllo delle nascite, in un'articolata serie di limitazioni e costrizioni, il cui intento manifesto era non tanto quello di scongiurare la presenza femminile nella vita pubblica italiana, quanto quello di scoraggiare le donne che ambivano al lavoro retribuito. Soprattutto a partire dagli anni Trenta, in seguito alla grande depressione, il lavoro femminile divenne particolarmente invisibile al fascismo. Si inserisce in questo contesto un articolo intitolato *Macchina e donna*, apparso il 31 agosto 1934 sul "Popolo d'Italia", nel quale Mussolini affermava che il lavoro femminile "mascolinizzava la donna, provocava la disoccupazione dell'uomo, fomentava una indipendenza e una moda contraria al parto che avrebbero condotto al calo demografico, privava l'uomo non solo del lavoro ma anche della dignità" (Mussolini, 1934, p. 311). D'altra parte, proprio in virtù del suo realismo, il regime sapeva di non poter fare a meno delle donne, ragion per cui assunse posizioni molte volte contraddittorie nei loro confronti. Alcuni studi sul tema evidenziano a tale proposito il carattere ambiguo delle politiche fasciste nei confronti di un mondo femminile in costante evoluzione (De Grazia, 1993), e sostengono

che gli esiti dell'attivismo cittadino delle donne fasciste andarono al di là dei propositi dello stesso regime (Fraddosio, 2002, p. 240). Altri invece avvalorano la tesi di un regime repressivo sul piano dell'emancipazione lavorativa, e incapace di tutelare quello stesso diritto alla maternità che, dapprima esaltato, venne in seguito negato dal conflitto mondiale (Bravo, 1991).

Si trattò di un'attitudine strumentale, già evidente nella fase originaria della cosiddetta controrivoluzione, quando il Duce, dopo essersi fatto forte del sostegno dei gruppi nazionalisti e delle società femminili, insofferenti all'immobilismo liberale, ne decise lo scioglimento per annullarne le potenzialità eversive. Tuttavia, la sua logica totalitaria finalizzata al raggiungimento del dominio interno ed estero implicava l'estensione di alcuni elementari diritti alle donne. Fenomeni quali la già citata mobilitazione di massa, ma anche gli asili d'infanzia per le lavoratrici e l'istruzione scolastica diedero il via ad un processo di modernizzazione della società italiana, al quale presero parte anche le donne. Al di là della presenza dei Fasci Femminili, sorti nel 1920 e confinati dallo Statuto del 1921 in poi nel campo della funzione propagandistica e assistenziale (Gentile, 2002, p. 191), bisogna considerare l'essenza dinamica di una dittatura che sopperì alla condanna del femminismo con l'esaltazione di una *nuova femminilità*, incentrata su una figura di donna risoluta, servitrice della famiglia e della patria. L'icona fascista non rende certo giustizia allo sfaccettato mondo femminile di quegli anni, estremamente eterogeneo in quanto a classe, cultura e differenze d'età. In linea di massima, comunque, le madri e le mogli alle quali era affidato anche il ruolo di educatrici militanti del partito, se da un lato intravedevano inedite forme di partecipazione alla vita sociale, dall'altro erano costrette ad accettare continue limitazioni in ambito lavorativo. Gli effetti delle contraddizioni fasciste si manifestarono, dal 1940 in poi, con l'entrata in guerra, quando lo sforzo teorico e giuridico di escludere le italiane dal lavoro extra-domestico venne di fatto invalidato dalla necessità di occupare i posti lavorativi degli uomini impegnati al fronte. Come già accaduto in passato, quindi, la guerra accelerò il processo ormai in corso di trasformazione del ruolo delle donne nella società italiana. La più produttiva e versatile fu, inutile dirlo, la manodopera delle fabbriche e quella del settore mezzadrile, le cui esigenze e problematiche furono tenacemente considerate revisionabili e flessibili dapprima dall'emergenza bellica e in seguito dall'urgenza della ricostruzione. Per quanto riguarda, invece, il rapporto tra le donne e la piazza, Cecilia Mangini ha ricordato, nel corso di un recente dibattito<sup>6</sup>, l'influenza che hanno avuto su di lei le forme di vita collettiva fasciste, sottolineando l'importanza delle cerimonie di regime

6 Incontro svoltosi nella giornata conclusiva dell'edizione 2009 del corso "Donne, politica ed istituzioni. Percorsi formativi per la promozione della cultura di genere e delle pari opportunità", organizzato dal Dipartimento di Scienze Relazionali dell'Università degli Studi di Napoli Federico II, promosso dalla Presidenza del Consiglio dei Ministri – Dipartimento per i diritti e le pari opportunità, d'intesa con il Ministero dell'Università e della Ricerca e in collaborazione con la Scuola Superiore della Pubblica Amministrazione.

– “in quelle occasioni potevamo uscire di casa e conoscere forme di partecipazione differenti da quelle tradizionalmente proposte dalla chiesa” – attraverso cui Mussolini mobilitava le masse in generale, e quelle femminili in particolare. Tali pratiche veicolavano un desiderio concreto di emancipazione da parte delle donne, che, pur irreggimentate – al pari degli stessi uomini – in un quadro rigidamente funzionale alla dittatura, partecipavano alla vita collettiva del paese, determinandone il senso di autonomia e lo slancio verso l’emancipazione.

Tale riflessione non serve a riconsiderare la posizione ideologica (dichiaratamente antifascista) della regista, quanto piuttosto a scongiurare il pericolo che si crei una spaccatura tra il presente di quegli anni e il passato che lo ha determinato. D’altra parte Cecilia Mangini era ben consapevole della natura specifica delle manifestazioni nel Ventennio. Scrive Emilio Gentile che nel fascismo l’uomo è presente non in quanto soggetto dotato di un’identità (personale o collettiva, come nel caso dell’identità operaia), ma in quanto elemento cellulare della folla; la sua condizione, infatti, risulta essere intimamente legata alla riduzione della “partecipazione politica allo spettacolo di massa” (Gentile, 2002, p. 190). Dal canto suo, Simonetta Falasca Zamponi (2003, p. 87) rileva che il rifiuto del regime di attribuire una soggettività politica autonoma alla massa era la risultante della sua associazione con il proletariato. Per governare, scrive Gustave Le Bon nel suo *Psicologia delle folle* (1927), bisogna “conoscere l’arte di impressionare l’immaginazione delle folle”. Era, questo, un punto saldo della politica mussoliniana, che nella ritualità consona alla costruzione del suo mito stabiliva il necessario distacco nei confronti della popolazione. Differentemente dal XVII e XVIII secolo, nei quali le tecniche di potere sono incentrate prevalentemente sul corpo individuale, nel corso della seconda metà del XVIII secolo la nuova tecnica di potere si dirige sulla molteplicità degli uomini, sulla massa (Foucault, 1993). Il passaggio dall’individualizzazione alla massificazione concerne soprattutto il XIX secolo; nella seconda metà dell’Ottocento, in particolare, la novità di rilievo fu rappresentata dai crescenti sconvolgimenti sociali, come la fine della Comune nel 1871 in Francia, o ancora la diffusione delle rivendicazioni femministe nella seconda metà dell’Ottocento. Il crescente senso di insicurezza, associato al desiderio di ordine e di controllo sulle masse, esprimeva il timore delle classi elevate di perdere i propri privilegi. Di qui il diffondersi dell’interesse scientifico per la folla e per la sua presunta irrazionalità. In particolare, una delle cause che giustificarono il rifiuto nei confronti delle masse fu la loro essenza *femminile*, alla quale il regime fascista contrappose l’immagine di un leader *virile*. Proprio in quanto *femminili*, le masse andavano “governate con entusiasmo piuttosto che con interesse”, ed “era necessario tener conto del loro lato mistico” (Falasca Zamponi, 2003, pp. 48-49). Indicativi, in tal senso, i reportage dell’Istituto LUCE incentrati sui raduni oceanici di Piazza Venezia, contraddistinti dallo schema abituale alto/verticale (il duce) e basso/orizzontale (la folla).

*Essere donne* ha favorito l’affermarsi di una nuova consapevolezza storica, e ha infranto tabù e stereotipi consolidati, dando visibilità a configurazioni

femminili in grado, nonostante le difficoltà socio-culturali dell'epoca, di ritagliarsi degli spazi concreti di cittadinanza attiva.

#### **4. *Vogliamo anche le rose* (Alina Marazzi, 2007)**

In Italia, la rivoluzione femminile è stata molto più una rivoluzione simbolica che una rivoluzione fattuale, ma non per questo può dirsi meno considerevole. Questo itinerario di emancipazione delle italiane a partire dalla fine degli anni Sessanta fino alla fine dei Settanta ce lo racconta egregiamente Alina Marazzi nel suo film documentario *Vogliamo anche le rose* (Italia, 2007): un montaggio di filmati d'archivio e frammenti diaristici privati, ma anche un documentario di ricerca ricco di emozioni, di sensazioni e colori. Una personalissima elaborazione che consente allo spettatore di ripercorrere la storia di quel decennio denso di cambiamenti e trasformazioni della società e della famiglia, come il cambiamento di ruoli e dei cicli di vita, ma anche della trasformazione delle identità femminili e dei corpi delle donne, dei miti, delle mode, delle patologie. Il XX secolo è stato il secolo delle conquiste femminili, sia nell'ambito del diritto che in quello della trasformazione culturale; conquiste conseguite faticosamente mediante battaglie pubbliche e private, talora con costi altissimi sul piano personale e che non potranno essere cancellate e facilmente dimenticate. Infatti, grazie ad esse l'esperienza di vita delle donne è notevolmente mutata, tanto da non poter essere più detta solo in termini di discriminazione, sottomissione e marginalità. Eppure queste conquiste non sono irreversibili, bisogna stare attente e vigilare. Da qui la necessità di raccontare e produrre memoria: riflettere sui testi – visivi, sonori e scritti – che la storia ci tramanda per guardare alla nostra storia, privata o collettiva, e decodificarne le rappresentazioni; consapevoli che il consolidamento della posizione femminile, all'interno della società e della cultura, dipende dal valore acquisito dal pensiero delle donne (Persico, 2008, p. 22).

Quello di Alina Marazzi è anche il tentativo ben riuscito di porre rimedio a quei “vuoti di memoria”, come li ha sagacemente appellati Annarita Buttafuoco, che hanno determinato tra l'altro la rimozione di un movimento come quello emancipazionista che per oltre sessant'anni aveva occupato un posto non secondario nel dibattito culturale dell'Italia liberale; a dire il vero, nel caso dell'emancipazionismo, si è trattato di una rimozione agevolata dalle sue stesse protagoniste che raramente hanno scritto per tramandarne la memoria, finché negli anni '80 del Novecento la tendenza alla cancellazione viene ribaltata e la memoria, personale e politica, diventa intenzionalmente parte del progetto politico femminista (Buttafuoco, 1991, p. 63).

Soprattutto, il film racconta l'esigenza del mutamento femminile in relazione all'esperienza politica e sociale collettiva, ma anche a quelle più intime e private di singole donne.

La presa di coscienza del soggetto femminile passa attraverso un'autoanalisi serrata e un confronto non dogmatico con altre donne che abbiano avviato lo stesso processo di auto-trasformazione: è a partire dalla propria biografia

che ciascuna donna può accedere al “proprio”, alla sua specificità, per toccare sul terreno esperienziale la propria mobilità e sfondare lo spartiacque tra il discorso e l’esperienza, i saperi specialistici e l’attitudine relazionale, il lavoro intellettuale e l’urgenza politica.

Nel valorizzare l’esperienza e la soggettività femminile, il lavoro di Alina Marazzi affronta la questione del linguaggio delle donne e la narrazione quale dispositivo che facilita l’affermazione e l’espressione identitaria, la legittimazione della soggettività femminile attraverso il racconto di sé, volto a superare lo scarto ancora esistente tra esperienza soggettiva femminile e struttura simbolica adeguata a rappresentarla e a significarla. La capacità d’introspezione della pellicola gioca con le voci altrui, con i diari che denunciano i progetti esistenziali, i desideri e le motivazioni delle nostre “antenate”. Con il suo montaggio sapiente la regista raccoglie alcune voci: testimonianze esistenziali tratte in particolare da tre diari provenienti dall’Archivio Diaristico di Pieve Santo Stefano (nei quali le autrici, Anita, Teresa e Valentina, scrivono le loro memorie nel 1967, nel ’75 e nel ’79), che vengono rielaborati con la collaborazione della scrittrice Silvia Balestra.

Accomunate tutte e tre dall’esperienza di vivere a Roma, le protagoniste sono paradigmatiche di condizioni diverse e uguali al tempo stesso. Anita viene da una famiglia borghese, con un’educazione cattolica opprimente che le deriva dai genitori, e s’iscrive all’università proprio quando stanno esplodendo i fermenti del ’68; Teresa viene a Roma da un paesino della provincia di Bari per sottoporsi a un aborto clandestino; Valentina è una ragazza politicamente attiva che frequenta il collettivo in via del Governo Vecchio: per tutte e tre la scrittura è un luogo depositario dell’autentico che le guida nella loro personale rivoluzione.

I testi delle tre protagoniste, affidati alle voci off delle attrici Anita Caprioli, Teresa Saponangelo e Valentina Carnelutti, sono stati montati con materiali visivi da film sperimentali o in super8, conversazioni, foto dell’epoca, riviste e fotoromanzi, immagini di repertorio (Teche Rai, Cineteche varie etc.) e fondi privati. La resistenza femminile di quel cruciale decennio è illustrata sia in relazione al mercato culturale, sia in relazione ai tradizionali compiti domestici delle donne – che vengono raccontati “dal di dentro”, recuperando la memoria di un passato tutt’altro che edulcorato: mediante il documentario apprendiamo le forme di aggregazione femminile, i movimenti politici e di opinione che, nella diversità dei contesti dei paradigmi mentali, culturali e religiosi, hanno accompagnato le configurazioni dell’identità femminile nel nostro Paese. Il documento fornisce gli strumenti per riflettere sulla propria storia identitaria attraverso una messa a fuoco del privato e della sessualità. I volti sullo schermo sono quelli di ragazze dell’epoca, ma le voci, i frammenti di immagini e di vite, danno forme alle ombre che dal quotidiano privatissimo si fanno coro, esperienza collettiva ed esigenza di rivoluzione e di coscienza, che arriva fino ai giorni nostri: ombre con cui ciascuna donna si confronta nel suo singolare divenire per riappropriarsi degli accadimenti intimi, per integrare passato e presente, per ribadire la propria unicità.

Interessante è il racconto complesso dell’intreccio tra la Storia e le storie:

l'impressione che se ne trae è di una "ordinaria" forza e dignità coltivata ad alto rischio di solitudine, ma sempre tesa verso una comunicazione autentica e profonda della propria differenza. Il sentimento di esclusione e il desiderio di appartenenza, il motivo della alterità, sia sul piano biografico, sia su quello ideologico, lungi dall'essere un elemento di effettiva esclusione o di marginalità culturale, acquistano, al contrario, nel discorso femminista come in quello di Alina Marazzi grande forza evocativa.

Le differenze sociali e culturali, le attuali difficoltà per l'affermazione dei diritti civili delle donne e per il riconoscimento della loro autodeterminazione, i modi in cui negli anni si è organizzato il lavoro e si è distribuito il reddito all'interno delle famiglie, mostrano come ancora considerevoli siano le differenze presenti nella vita quotidiana. Va da sé la necessità di rinnovare l'impegno per l'acquisizione di uno status, nella famiglia e nella società, rispettoso della parità e, allo stesso tempo, garante dello sviluppo delle peculiarità femminili. Pertanto, nella condivisione del tempo presente, un tempo che cambia, in cui si rompono le barriere tra Est e Ovest, tra Sud e Nord del mondo, nel rimescolamento che prelude a nuovi incontri e che si pone carico di significati per le donne e i loro rapporti, riveste un ruolo importante lo studio della soggettività anche nei rapporti sociali, nello studio dei bisogni, degli istinti e degli affetti nel tempo quotidiano.

Il titolo del film, ci spiega Alina Marazzi nelle sue note di regia, riprende il celebre slogan *Vogliamo il pane, ma anche le rose*, con cui nel 1912 le operaie tessili definirono la loro partecipazione a uno sciopero di settimane nel Massachusetts: il pane è ciò che è necessario, i diritti fondamentali, ciò che oggi è dato per acquisito. Ma le donne si sono battute per un mondo che desse spazio anche alla poesia delle rose, e spesso il tempo delle speranze non coincide con il tempo della storia. E, come sottolinea Alina Marazzi, è una battaglia più che mai attuale che richiede il confronto con aspetti contraddittori. Da un lato, la pulsione all'autodeterminazione e, dall'altro, anche un desiderio di dipendenza, il desiderio della relazione: il bisogno affettivo che alcune donne dichiarano di aver superato, ma che si ripresenta.

L'oppressione della donna non è esclusivamente legata a fattori socio-economici (Braidotti, 1994, p. 192); la sua condizione subalterna non può essere ridotta solamente a quell'insieme di regole e pregiudizi sociali che la definiscono in ruoli stereotipati, smantellando i quali sarebbe a portata di mano la definitiva liberazione. La questione si gioca a livelli più profondi: essa investe la strutturazione stessa del soggetto donna, la dimensione dell'inconscio, il problema dell'immaginario, delle identificazioni simboliche, del linguaggio. Va aggiunto però che, anche a livello collettivo, il cambiamento non va dato per acquisito: alla fine del film la regista indica le date principali della liberazione (dal referendum sull'aborto alla liberalizzazione della pillola).

La ricchezza dell'esperienza femminile sta, dunque, nella sua molteplicità e complessità, sempre in bilico tra interiorizzazioni pulsionali, rappresentazioni, saperi e pratiche sociali, creando emozioni e narrazioni che producono una cultura altra, aperta a differenze ulteriori con cui continuamente fare i conti. Il film dà voce e anima a donne diverse, molte volte sole, che resistono contro

un potere senza volto per affermare il diritto alla vita e alla salute; italiane che non demordono per la propria crescita, contrastando famiglie opprimenti e insane, relazioni coercitive, ambienti retrivi in cui il pettegolezzo e la maldicenza sono l'unico scopo dell'esistenza. Si ribellano, spesso lo fanno con ironia (un sapere e una tecnica prediletti dalla nostra regista) e addirittura con allegria, altre volte portando fino alle estreme conseguenze il proprio progetto eversivo. In tale prospettiva la pratica femminile della cittadinanza significa mostrare la propria presenza alle altre donne, al mondo, ed anche a se stesse per diventare cittadine del mondo e non esuli planetarie e ricomporre la frattura tra stato e società civile, facendo tesoro dei legami, intessuti con sé, con gli altri, con il lavoro, con il proprio ambiente, ma anche dei vissuti e dei desideri.

### Nota bibliografica

- Angrisani S., Marone F., Tuozi C. (2001). *Cinema e culture delle differenze. Itinerari di formazione*. Pisa: Edizioni ETS.
- Bourdieu P. (2009). *Il dominio maschile*. Milano: Feltrinelli (Ed. orig. 1998).
- Braidotti R. (1994). *Dissonanze, Le donne e la filosofia contemporanea*. Milano: La Tartaruga.
- Bravo A. (a cura di) (1991). *Donne e uomini nelle guerre mondiali*. Roma-Bari: Laterza.
- Bruner J. (2001). *La cultura dell'educazione. Nuovi orizzonti per la scuola*. Milano: Feltrinelli (Ed. orig. 1996).
- Burr V. (2000). *Psicologia delle differenze di genere*. Bologna: Il Mulino (Ed. orig. 1998).
- Buttafuoco A. (1991). Vuoti di memoria. *Memoria*, 31.
- Casetti F. (1993). *Teorie del cinema 1945-1990*. Milano: Bompiani.
- Comolli J.-L. (2006). *Vedere e potere. Il cinema, il documentario e l'innocenza perduta*. Roma: Donzelli (Ed. orig. 2004).
- De Grazia V. (1993). *Le donne nel regime fascista. Il fascismo ha emancipato le donne?* Venezia: Marsilio.
- Derrida J. (1969). *Della grammatologia*. Milano: Jaca Book (Ed. orig. 1967).
- Duby G., Perrot M. (1990-1992). *Storia delle donne in Occidente* (Vol. 4). Roma-Bari: Laterza.
- Falasca Zamponi S. (2003). *Lo spettacolo del fascismo*. Catanzaro: Rubbettino.
- Farina R. (1995). *Dizionario biografico delle donne lombarde*. Milano: Baldini&Castoldi.
- Foucault M. (1978). *La volontà di sapere. Storia della sessualità* (Vol. I). Milano: Feltrinelli (Ed. orig. 1976).
- Foucault M. (1993). *Sorvegliare e punire: la nascita della prigione*. Torino: Einaudi (Ed. orig. 1975).
- Fraddosio M. (2002). La militanza femminile nella Repubblica Sociale Italiana. Miti e organizzazione. In E. Gentile, *Fascismo. Storia e interpretazione*. Roma-Bari: Laterza.
- Gentile E. (2002). *Fascismo. Storia e interpretazione*. Roma-Bari: Laterza.
- Haraway D. (1995). *Manifesto Cyborg*. Feltrinelli: Milano (Ed. orig. 1985).
- Irigaray L. (1990). *Questo sesso che non è un sesso*. Milano: Feltrinelli (Ed. orig. 1977).
- Le Bon G. (1927). *Psicologia delle folle*. Milano: Monanni (Ed. orig. 1900).
- Marazzi A. (2008, 1 marzo) "Donne più che in rivolta". Intervista rilasciata a Cristina Piccino e pubblicata su *Alias*, Inserto de *Il Manifesto*.
- Marone F. et alii (2001). *Cinema e culture delle differenze. Itinerari di formazione*. Pisa: ETS.

- Mussolini B. (1934, 31 agosto). Macchina e donna. In E., D. Susmel (Ed.), *Opera Omnia* (Vol. XXVI).
- Pintor G. (1978). *Doppio diario 1936-1943* (a cura di M. Serri). Torino: Einaudi.
- Soldani S. (2007). Il Risorgimento delle donne. In A.M. Banti, P. Ginsborg (Eds.), *Storia d'Italia. Annali, 22, Il Risorgimento* (pp. 183-224). Torino: Einaudi.
- Taurino A. (2005). *Psicologia della differenza di genere*. Roma: Carocci.
- Ulivieri S. (1992). Alfabetizzazione: processi di scolarizzazione femminile e percorsi professionali tra tradizione e mutamento. In S. Ulivieri (a cura di), *Educazione e ruolo femminile: la condizione delle donne in Italia dal dopoguerra a oggi*. Firenze: La Nuova Italia.
- Ulivieri S. (a cura di) (1999). *Le bambine nella storia dell'educazione*. Roma-Bari: Laterza.