

CHIARA TOGNOLOTTI

CARTOGRAFIE DI EMOZIONI

Luoghi e corpi del cinema di Marina Spada (Come l'ombra, 2006)

ABSTRACT: Starting from the multifaceted figure of the *flâneuse* and drawing on the idea of cinema as an “atlas of emotions” suggested by Giuliana Bruno, this essay aims at discussing the body of work of the Italian filmmaker Marina Spada as an example of the *mise-en-scène* of a changing yet strong feminine identity, able to redefine the spaces it crosses according to a newly invented geography of feelings.

KEYWORDS: Gender studies, *flâneuse*, Italian Film Studies, Marina Spada, Giuliana Bruno, Feminine Identities.

La camminata di Goliarda e Jean

Sola, bilanciandomi sui passi brevi ed energici sprizzanti coraggio altezzoso, adattavo i miei piccoli piedi alla camminata piena d'autosufficienza virile di Jean Gabin, fissando gli occhi bui della mia casbah di lava e tramutandola istantaneamente nell'intricato nitore della Sua, gli occhi attenti al confidente-spia che sempre, fra i tanti visi sorridenti e fidati, poteva nascondersi o sbucare fuori a ogni cantone più buio, a ogni basso più socchiuso degli altri. Ma l'attenzione continua al pericolo, divenuta ormai per me (da quando andavo al Cinema Mirone) una seconda natura, non mi impedì mai di sognare della mia donna, che un giorno avrei incontrato in circostanze piene di suggestione: lei fragile, schiva, muta e misteriosa, forse un po' ambigua, certo, ma pura. (Sapienza 2010, 3-4)

Da questa pagina dell'“autobiografia di una spettatrice” che Goliarda Sapienza dedica al divo francese Jean Gabin affiora la suggestione che più di tutte mi ha sostenuta nella rilettura del cinema di Marina Spada: l'immagine di una città trasformata dallo sguardo e dal passo di una spettatrice appassionata che, camminando per le strade, ridefinisce la sua soggettività femminile e cerca di afferrarne la mobilità cangiante. L'incontro sul grande schermo con il divo francese porta Sapienza a identificarsi nella sua camminata baldanzosa, rendendo sfocati i confini del genere come i contorni della città, che dalla casbah dove muove il bandito del film omonimo diviene la “casbah di lava” catanese: quella delineata dalla scrittrice è una vera e propria figura di *flâneuse* (Wolff 1985; Pollock 1988; Wilson 1991; D'Souza e McDonough 2006) che trasforma lo spazio e insieme il suo essere e li rende entrambi meticci, migranti da un luogo a un altro, da un tempo a un altro, da un genere a un altro (Farnetti 2011; Rizzarelli 2018; Rimini e Rizzarelli 2018). Al motivo delle “donne in cammino” vorrei intrecciare le riflessioni, che mi paiono assonanti, sulla cartografia delle emozioni immaginata da Giuliana Bruno, dove lo

sguardo delle donne dentro e sul cinema si fa “geografia erotica” che “inscrive il desiderio in una pratica dello spazio” (Bruno 2006, 56), e sul “pensiero cartografico delle immagini” proposto da Teresa Castro (2008). Ho cercato poi di osservare con questa sorta di visione stereoscopica, come caso di studio, il cinema di Marina Spada e in particolare il film *Come l'ombra* (2006), giacché mi pare che la regista milanese abbia saputo restituire nelle sue immagini i luoghi segnati dal ritmo dei passi delle figure femminili in maniera delicata e incisiva insieme, accompagnandone con la cinepresa la cadenza mutevole e cogliendone la capacità di ridefinire i confini.

Passi, paesaggi, affetti

La relazione tra cartografia e cinema ha segnato molti degli studi più affascinanti sul film comparsi al volgere degli anni Duemila. Con *Atlante delle emozioni* Giuliana Bruno (2006) ha tirato le fila di una riflessione avvolgente e per molti tratti inedita che muove tra architettura, fotografia e cinema seguendo il dipanarsi delle relazioni tra emozioni e movimento (che la lingua inglese riassume in *e-motion*), luoghi e visioni (ancora un'assonanza anglofona tra *site* e *sight*, che si declina nel *site-seeing*) e delineando – a partire dalla mappa celebre di Madame de Scudéry – una sua personale *Carte du pays de Tendre* attraverso la quale gli affetti s'incarnano nello spazio geografico facendosi mappa dell'intimo, tra pellicole e paesaggi. La mappa delle emozioni appare come uno spazio che l'osservatore, iscritto in esso, deve attraversare, in una “geografia discorsiva” che, accanto all'arte della memoria, si declina nell'orizzonte della cultura visuale seicentesca tracciando una sorta di itinerario mnemonico e affettivo dove “i luoghi sono usati come cera” e “serbano gli strati di una scrittura che è possibile cancellare e scrivere e riscrivere più e più volte, come se si fosse perennemente alle prese con la stesura di una minuta” divenendo “la sede di un palinsesto mnemonico” (197). In un itinerario affascinante che lega Quintiliano, Giulio Camillo e Giordano Bruno alla sala cinematografica, la studiosa vede nel meccanismo della memoria tradotta in spazio un'analogia con il movimento del guardare reso possibile dalla cinepresa, giacché il film rende possibile un'esperienza al contempo visiva, aptica e affettiva:

Fatta tecnicamente a immagine dei simulacri di cera, la striscia di celluloidi proiettata è la versione moderna della tavoletta di cera. Nella scrittura spaziale, nel *décor*, nell'architettura stratificata della pellicola cinematografica, nonché nella camminata spettatoriale, si reinventano non solo la forma, ma lo spazio stesso di questa *écriture*. I luoghi dell'arte della memoria hanno la stessa *texture* cerosa del “set” cinematografico: uno spazio continuamente ridisegnabile, dove molte storie “hanno luogo” e prendono il posto della memoria. (198)

E dunque il film, nella visione di Bruno, lascia spettatori e spettatrici “liberi di camminare nel giardino immaginario della memoria”. È una cartografia che la studiosa disegna seguendo i sentieri della spettatorialità, in modo analogo a quel che si legge nelle

pagine di *Cartographic Cinema* di Tom Conley (2007), dove si mette a fuoco il gesto di chi guarda, che la visione si appunti su carte, planimetrie e mappamondi o sulle immagini del grande schermo.

Pur partendo da premesse simili, il punto di vista di Teresa Castro sposta l'attenzione dalla posizione di chi guarda alle forme visive e propone un "pensiero cartografico delle immagini" (2008). Accostando l'antropologia alla geografia e al pensiero di Michel Foucault nella cornice della cultura visuale, la studiosa ridefinisce l'affinità tra la mappatura del reale e l'universo del cinema individuando in quell'incontro il declinarsi di un campo epistemologico (Goody 1990; Farinelli 1992 e 2003; Foucault 1998). Con Castro, se la mappa è la proiezione di un'immagine del mondo su una superficie al fine di comunicare un sapere su quel mondo, le linee secondo le quali essa è costruita finiscono per influenzare la nostra modalità di concepire e interpretare il reale; individuare il pensiero cartografico delle immagini significa allora riconoscerle come espressioni di modi di pensare, comprendere, ordinare e disciplinare la realtà all'interno di orizzonti culturali e storici definiti (Castro 2008, 34-35).

È un'intuizione fruttuosa che conduce la studiosa a esplorare tre diverse forme del manifestarsi del pensiero cartografico nel cinema, ovvero la visione panoramica, la ripresa aerea e l'atlante. M'interessa qui in particolare la prima di esse, e segnatamente il dispositivo spettacolare del panorama, la cui presenza s'infittisce in epoca moderna; Castro ne sottolinea la natura duplice, tesa tra il desiderio di immergersi in uno spazio del quale si abbraccia l'integralità e la messa in movimento della visione, nella complementarità del guardare contemplativo, che coglie con un solo sguardo la totalità di un paesaggio, e di un percorso degli occhi suggerito dalla presenza di una sorta di montaggio – giacché molti panorami riproducevano eventi cronologicamente successivi (37; Griffiths 2003). La ragione cartografica dei panorami starebbe allora nell'ambizione di controllare con lo sguardo l'intera realtà – nello spirito delle molteplici pratiche che segnano la cultura visuale della modernità, marcate dal desiderio di dominare anche visivamente l'universo (Shohat e Stam 1994) – e al contempo nel perdersi nel mondo illusorio evocato dalle scenografie costruite a partire dal brevetto di Robert Barker sul chiudersi del Settecento. Così – per citare uno degli esempi più celebri – il *cinéorama* di Raoul Grimoin-Sanson, nella cornice dell'Esposizione universale parigina del 1900, combinava, almeno stando al suo inventore¹, lo spettacolo visivo attrazionale di una serie di proiezioni di pellicole di paesaggio a una "sala" che riproduceva la navicella di una mongolfiera per offrire al suo pubblico l'illusione di un'ascensione a bordo del velivolo: una strategia spettacolare che sovrapponeva lo sguardo dall'alto onnicomprensivo a un guardare immersivo, in un intreccio di sensazioni "meravigliose" e intense. Il panorama propone dunque una sorta di diplopia nel guardare il mondo, in una strategia di controllo ibridata con un sentire le cose dal di dentro, come in un cammino dentro le immagini.

¹ Non è chiaro, in realtà, se le proiezioni abbiano mai avuto luogo o se la loro descrizione sia una fantasia di Grimoin-Sanson; cfr. Meusy 1995.

Affiora qui anche una tensione aptica che procede verso la narratività: muoversi in uno spazio significa riversarvi il portato del vissuto accompagnando la descrizione verso il racconto giacché, come nota Bruno, “l’impulso cartografico del film deriva da una svolta narrativa della nozione della “arte della descrizione” (Bruno 2006, 187).

È ancora lo spazio, geografico e immaginario, della modernità che accanto ai panorami vede affiorare il modo della *flânerie*, descritta da Charles Baudelaire prima (1924) e poi da Walter Benjamin, che avvicina le due esperienze nel segno di un “nuovo sentimento della vita” legato agli spazi urbani: “la città, nei panorami, si amplia a paesaggio, come farà più tardi, in forma più sottile, per il *flâneur*” (Benjamin 2012, 376). Se il filosofo tedesco illumina il carattere marginale di quella figura, “esitante ancora sulla soglia” del mondo in rovina della borghesia e “residuo di un mondo di sogno” (386), la pagina celebre del poeta francese fa emergere il motivo della perdita d’identità accanto al vagabondare dentro le strade della metropoli, quasi in un dissolversi dentro il corpo molteplice della massa: il *flâneur*, immerso nella folla cittadina, suo territorio prediletto “come l’aria per gli uccelli e come l’acqua per i pesci”, esce da sé e al contempo appartiene a ogni luogo: “vede il mondo, è al centro del mondo e rimane nascosto dal mondo”, come fosse “uno specchio immenso quanto la folla, caleidoscopio dotato di coscienza che in ogni suo muoversi rappresenta la vita multipla e la grazia cangiante di tutti gli elementi della vita. È un io insaziabile di non-io, che, a ogni istante, lo restituisce e lo esprime in immagini più vive della vita stessa, sempre instabile e fuggitiva” (Baudelaire 1924, 47; trad. mia).

Se sia possibile declinare al femminile quell’esperienza e scorgere in quel caleidoscopio di identità che fanno eco a una modernità “transitoria, contingente e sfuggente” (Baudelaire 1924, 50; trad. mia) la figura della *flâneuse* è una questione che è stata messa a tema dalla storiografia femminista in ambito storico-artistico, letterario e poi cinematografico già dal decennio ’80 del Novecento (oltre a Wolff 1985 e Pollock 1988, cfr. l’ampliamento e la ridiscussione di questi saggi seminali in Wilson 1991 e D’Souza e McDonough 2006). Janet Wolff afferma che, da un punto di vista sociologico e storico, “non si tratta di inventare la *flâneuse*: il punto è che l’apparire di una figura del genere venne reso impossibile dalle divisioni di genere dell’Ottocento” (1985, 47); e del resto, sostiene ancora la studiosa, la modernità “si declina al maschile. ... Le figure chiave della modernità – il *flâneur*, il dandy, lo straniero – non potevano che essere di genere maschile; qualsiasi donna che avesse tentato di vestire quei panni sarebbe stata scambiata per una prostituta o per un’altra femmina ‘non rispettabile’” (Wolff 2000, 37; si veda anche Felski 1995; Marshall 1994). Altrettanto assertiva Griselda Pollock: “Non esiste un equivalente femminile del *flâneur*, figura maschile per eccellenza: non esiste, e non può esistere, una *flâneuse*” (Pollock 1988, 71; trad. mia). Elizabeth Wilson (1991) contesta in qualche modo la lezione di Wolff e Pollock vedendo il *flâneur* non tanto come l’espressione del dominio maschile e patriarcale sulla città quanto come una figura allegorica o mitologica che rappresenta l’ambivalenza – seguendo in questo la lettera del saggio di Baudelaire – e l’ansia che l’esperienza metropolitana provoca nell’uomo del XIX

secolo; si tratterebbe di un personaggio di finzione, per così dire, giacché non sarebbe altro che la personificazione di quella mescolanza peculiare di eccitazione, tedio e orrore sperimentata da molti nelle nuove metropoli, mescolanza che finirebbe per provocare una sorta di disintegrazione dell'identità maschile; il *flâneur* rappresenterebbe dunque il tentativo di rendere invisibile il disgregarsi di una mascolinità che si troverebbe a sperimentare una crisi inedita.

In questo panorama, le immagini cinematografiche iniziano a fare capolino negli studi di Anne Friedberg (1991 e 1993). Secondo la studiosa, una graduale rottura epistemologica si sarebbe prodotta nel passaggio dalla modernità alla post-modernità, dovuta al diffondersi di uno “sguardo mobile (*mobilized gaze*) che conduce la *flânerie* attraverso uno spazio e un tempo immaginari” (1991, 420; trad. mia). Se in epoca moderna questo sguardo mobile era appannaggio della sfera pubblica (nei *passages*, i negozi, i panorami) e delle arti d'élite (pittura, teatro) e si declinava in modo prevalente al maschile, poi il diffondersi dello shopping, dei viaggi organizzati e delle prime forme di intrattenimento cinematografico portarono al trasformarsi di quello sguardo in un bene di consumo, venduto a un consumatore-spettatore ma anche – per la prima volta – a una consumatrice-spettatrice. È quando appaiono sulla scena dei “mondi in miniatura”: i panorami, il cinema, con la sua cinepresa capace di muoversi nello spazio e nel tempo, e la *flâneuse*, dallo sguardo segnato dal genere, libera di camminare per le strade, guardando le vetrine, “luoghi della seduzione per i desideri delle consumatrici” (422).

Il grande magazzino offre un luogo protetto allo sguardo emancipato (*empowered*) della *flâneuse*. Dotata di potere d'acquisto, diviene il bersaglio delle strategie di consumo. Nuovi desideri vengono creati *per lei* dalla cultura della pubblicità e del consumo; desideri elaborati in un sistema di vendita e consumo dipendente dalla relazione tra guardare e comprare, e il desiderio indiretto di possedere e incorporare attraverso lo sguardo. Il grande magazzino sarà pure, come vuole Benjamin, l'ultimo marciapiede del *flâneur*, ma per la *flâneuse* è stato senz'altro il primo. (Friedberg 1993, 37; corsivo nell'originale, trad. mia)

Di lì a poco, conclude Friedberg, sarà il cinema a dislocare la *flânerie* dalle strade delle metropoli alla luce dello schermo, barattando l'immobilità di spettatori e spettatrici con una mobilità virtuale dello sguardo senza confini.

Seguendo il sentiero tracciato da Friedberg e poi da Bruno e Castro, vorrei cercare qui di volgere la questione della *flâneuse* nei territori delle immagini cinematografiche contemporanee, in una torsione consapevole che si allontana dalla spettatorialità e dalla cornice cronologica dell'epoca moderna per rincorrere il riapparire di quella figura in alcune immagini di pellicole di oggi e, più in particolare, per esplorare la possibilità che quel manifestarsi possa riconfigurarne la ragione cartografica secondo modalità impreviste. Per dirla altrimenti, vorrei verificare la possibilità di una mappatura diversa degli spazi urbani all'interno di alcuni esempi di film recenti secondo una geografia delle emozioni in cui il movimento è connesso agli affetti come al genere; giacché, come ha scritto la geografa femminista Doreen Massey,

le diverse modalità di pensare lo spazio e il tempo sono legate, in modo diretto e indiretto, a determinate costruzioni sociali delle relazioni di genere. ... Di conseguenza, mettere alla prova alcune delle modalità con le quali lo spazio e il tempo vengono concettualizzati significa anche, o meglio rende necessario, mettere alla prova anche le idee dominanti delle definizioni e delle relazioni di genere. (1994, 2; trad. mia)

Mi pare che il cinema di Marina Spada in particolare possa darsi come banco di prova di una lettura fondata sulle premesse appena poste. I film della cineasta milanese appaiono segnati dalla presenza forte di uno sguardo contemplativo con il loro percorrere insistente i luoghi della città lombarda. Il gesto di osservare quegli spazi suggerito dalla cinepresa di Spada squaderna la città davanti ai nostri occhi inducendoli alla meraviglia del viaggiare dello sguardo e, insieme, indica come guida di quel viaggio una *flâneuse*: un'espploratrice che si pone come "soggetto imprevisto"² e che s'inabissa e si perde in quei luoghi forse per ridisegnarne la "ragione cartografica" nella direzione di spazi non strutturati né chiusi da confini immobili e segnati invece da percorsi che sfidano l'idea di identità monolitiche verso molteplici modalità proteiformi di soggettività femminili.

Come l'ombra: corpi, percorsi, affetti

Come l'ombra, film che Spada gira nel 2006, racconta la storia di Claudia (Anita Kravos), figura solitaria in una Milano estiva e lunare, e del suo incontro inatteso con Olga (Karolina Dafne Porcari), giovane ucraina che incrocia la sua vita per qualche giorno legandola di un'amicizia forte e imprevista per poi scomparire, misteriosa, come chiedendo a Claudia di seguirla lungo le strade della città, in una ricerca dall'esito infine drammatico (Di Bianco 2013; Luciano e Scarparo 2013; Parmeggiani 2015a e 2015b; Tognolotti 2016 e 2021).

Il film si disegna come una sorta di rilettura di *L'avventura* (M. Antonioni, 1960) fino dal nome della protagonista, Claudia, e nel riecheggiarsi evidente degli eventi narrati. Ma la vicinanza con Antonioni va oltre, giacché mi pare che il film componga delle topografie narrative inedite che germinano dagli sguardi femminili in movimento (Cardone 2014). Se ogni narrazione è un cammino e dunque costruisce di per sé una geografia, le sequenze delle due *flâneuse* del film, prima Olga e poi Claudia, e il loro camminare insieme, delineano letteralmente una pratica affettiva dello spazio. Insieme a loro, la camera di Spada si fa *flâneuse* a sua volta: la regista prende possesso – alla lettera – dello sguardo e si concede di muoversi liberamente nello spazio urbano, soggettivando, sulla linea di Giuliana Bruno, la sua esperienza creativa.

² Il trasparente riferimento è agli scritti di Carla Lonzi; una lettura di quest'idea in relazione al cinema di Michelangelo Antonioni, a cui farò riferimento più sotto, si trova in Cardone 2014.

Il primo momento del film – una citazione evidente ancora da Antonioni, questa volta dall’apertura di *La notte* (1961) – intesse fin da subito la mobilità del guardare e il paesaggio urbano. Claudia è ripresa mentre osserva Milano dall’interno della cabina trasparente di un ascensore che corre sulla parete esterna di un palazzo, verso il basso. Il punto di vista di lei entra nell’inquadratura con una semisoggettiva per poi rimanervi in sovrimpressione leggera. La donna è dentro la città e insieme ne è fuori, la comprende con gli occhi ma rimane sopra di essa, in una presenza appena accennata. Poi la camera la segue uscire dall’abitacolo e calarsi nelle strade della metropoli, dando avvio al racconto.

La parte iniziale della vicenda narrata – ovvero la vita di Claudia prima dell’incontro con Olga – si distende dentro spazi che attendono di essere percorsi. La *flânerie* appartiene a una camera che muove per viali, spiazzi, vie ferrate come a invitare Claudia, e con lei chi guarda, a esplorare il paesaggio urbano. I luoghi del film si dipanano sullo schermo, spazi che lo sguardo del film saggia quasi offrendoli al corpo della protagonista perché li riempia. La messa in inquadratura ispirata a Gabriele Basilico (1993 e 2007), celebre per l’appunto per il lavoro di fotografo di spazi urbani metropolitani, illumina strade solitarie, parcheggi e spiazzi desolati che la camera di Spada raggela in una serie di immagini fisse: un semaforo lampeggia a un incrocio deserto, le strisce pedonali a segnare un percorso possibile ma inesplorato, osservato dagli occhi di terrazze vuote; una finestra si apre sull’interno di una stanza popolata solo dalla presenza leggera di un’ombra sulla tenda assoluta; l’insegna luminosa di un supermercato brilla nel buio; le linee bianche di un parcheggio sembrano disegnare sull’asfalto un campo da gioco dove nessuno corre (Fig.1).



Figura 1. Spazi urbani deserti (fotogramma dal film *Come l'ombra*, Marina Spada, 2006)

Sono spazi che si fanno sovente superfici: lisce o porose, luminose oppure opache, sono *super facies*, “volti delle cose” che, con Gilles Deleuze e Félix Guattari, “funzionano come visi in un paesaggio che [l’architettura] trasforma” (Deleuze e Guattari 2003, 252). Giuliana Bruno coglie la suggestione deleuziana ed esplora l’idea del volto come la superficie cutanea di un qualsiasi corpo sensibile, che sia un oggetto di design o

un'architettura; da essa gemmano affetti ed emozioni, in un pensiero che la studiosa riprende, oltre che dal filosofo francese, da Béla Balázs e dalle teorie della fotogenia (Bruno 2016). Allora le superfici-volto si delineano come epidermidi, membrane che mettono in comunicazione l'interno e l'esterno giacché, come le emozioni che si distendono sui lineamenti, portano fuori il sentire interiore e si fanno luogo di affetti: "il paesaggio interiore si muove, si raggrinza e si piega in forme tangibili" (Bruno 2016, 28).

Così le immagini di *Come l'ombra* disegnano superfici, ora ruvide ora scivolose, ora pesanti ora leggere; accolgono il sentire di Claudia e lo riflettono – attraverso un'altra superficie-membrana, lo schermo – verso chi guarda, in uno scorrere di affetti verso e dal film che coinvolge la matericità di corpi e cose. Marciapiedi lisci d'asfalto e muri porosi; vetrate trasparenti che riverberano le luci delle insegne mescolandole al buio degli interni disabitati; facciate di palazzi illuminati che brillano lucide su piazze scure; i neon dei cartelloni pubblicitari, nitidi, che si affiancano al luore sfocato e più tenue dei lampioni: la *flânerie* della camera raccoglie i luoghi e li dispiega sullo schermo in modo da sprigionarne gli affetti e chiamare chi guarda – Claudia, e con lei spettatori e spettatrici – a immergersi in quegli spazi del sentire che si mostra, ancora con Bruno, "come un medium poroso e malleabile di comunicazione materiale superficiale" (27).

E il sentire di Claudia è quello di chi attende: il vuoto che la città le squaderna davanti appare accogliere il desiderio di lei di percorrerlo, di inscrivervi relazioni e legami per mettere in forma quello spazio ed esserne a loro volta rimodellati. Luoghi che chiamano corpi, dunque; luoghi di transito. Così il dialogo tra Claudia e la sorella, primo momento di scambio di affetti che giustappone due volti e due solitudini, si dipana in una piccola stazione ferroviaria suburbana, i treni che partono e arrivano, come a suggerire la possibilità di un avvio, l'inizio di un itinerario.

Olga appare sulla scena nella sezione centrale del film, quando i corpi si mettono in movimento. Una domenica mattina estiva, marciapiedi vuoti, saracinesche abbassate; i passi delle due donne rompono il silenzio e percorrono il paesaggio urbano come per iniziare a marcarlo, a dotarlo di un carattere. Una prima, incerta geografia inizia a disegnarsi sullo schermo: gli spazi semideserti e anonimi fanno eco e insieme si aprono, accogliendone l'intrecciarsi, a due identità a loro volta indefinite, Claudia con la sua solitudine e desiderio dell'altro (o dell'altra) e Olga, migrante e perciò in transito tra lingue, luoghi, modi di essere e di pensare.

Poi il muoversi del corpo di Olga negli spazi di una Milano a lei sconosciuta riprende e raddoppia la *flânerie* della camera e se ne appropria. Olga traccia una sua topografia degli affetti che ridisegna le geografie della metropoli e le rende percorsi del suo desiderio. I luoghi della *flânerie* come la hanno descritta Baudelaire e Benjamin si disegnano sullo schermo: la "fantasmagoria delle merci", la folla dei passanti, le superfici trasparenti che mostrano e riflettono insieme confondendo il dentro e il fuori. Le vetrine rimandano abiti e oggetti in mostra, le auto di passaggio, l'incrociarsi di sconosciuti e la figura di lei; così la camera mostra lo schiudersi di un orizzonte inedito e l'affiorare del desiderio quando sovrappone le linee del paesaggio urbano e del corpo della donna. La

flâneuse Olga si affaccia su una vita possibile quando cammina, alla lettera, dentro un'esistenza inedita misurando con passo baldanzoso un itinerario sconosciuto, pronta a sentirsi addosso quei luoghi a lei estranei come ci si sente addosso un abito nuovo; attraversa gli spazi e si fa attraversare da essi, ridisegna una sua geografia urbana e ne è ridisegnata, in un farsi fluido dell'identità che rimane in transito, còlta nel momento di un passaggio (Fig. 2).



Figura 2. La “fantasmagoria delle merci” nella *flânerie* di Olga (fotogramma dal film *Come l'ombra*, Marina Spada, 2006)

Nella sequenza appena descritta Olga si abbandona anche al gesto provocante e liberatorio del camminare, appropriandosi dello spazio aperto della città come segno di uscita dagli spazi consueti e modalità di ribellione. Scrive Laura Di Bianco:

il gesto femminile di camminare per strada ... viene riconfigurato come un atto di appropriazione di uno spazio pubblico, che contesta l'essere confinate nello spazio domestico imposto dalla società patriarcale, e significa dunque un atto di liberazione delle donne e allo stesso tempo un atto di introspezione e di ricerca della propria identità; ... un viaggio interiore che conduce le donne a misurarsi con l'arte delle altre e insieme con lo spazio della città nel tempo, gesto introspettivo e che crea un'identità. (Di Bianco 2013, 122 e 127; trad. mia)

Poi Olga scompare. La vediamo chiamare qualcuno da una cabina telefonica, una mappa in mano e un sorriso sul volto; ancora una serie di luoghi vuoti appare sullo schermo – uno spiazzo desolato davanti a un palazzo in costruzione, gli stalli di un mercato chiuso, un cantiere edile fermo – prima di un ultimo sguardo in macchina che accompagna la sparizione della donna, di lì a poco, dal racconto. La geografia degli affetti che si era appena affacciata sullo schermo si sfrangia nel fuori campo. Gli spazi deserti non segnano più un'attesa o una possibilità ma marcano una perdita.

Alla camera non resta che seguire Claudia nella ricerca dell'amica. La *flânerie* diviene un'indagine: la protagonista ripercorre i luoghi di Olga inscrivendo un altro corpo in

quegli spazi nel tentativo di suturare quella mancanza improvvisa recuperando le geografie dell'altra. Gli spazi dell'incontro possibile si volgono in assenza; lo sguardo e il corpo di Claudia li riempiono in un percorso che è un'indagine, una ricerca per indizi di una pienezza che si è frammentata: un'esplorazione di una mappa lacunosa, direbbe ancora una volta Giuliana Bruno (1995). La sola traccia di Olga che rimane è un volto su un volantino, che Claudia affigge sui muri cittadini in modo da fare coincidere il viso di lei con le linee delle architetture di periferia, e iscrive in quel gesto la portata affettiva della loro relazione. Il film si chiude su corpi di carta; quello di Olga sul piccolo foglio e quello di una ragazza seminuda che occhieggia da un grande manifesto pubblicitario, superfici bidimensionali che riflettono un'assenza.

Dunque gli sguardi delle donne ridefiniscono il paesaggio urbano poiché vi disegnano una topografia degli affetti. È una geografia mobile, composta di spazi vuoti che i corpi riempiono per brevi momenti, e di territori di passaggio e di partenze. Spazi di attese; superfici; corpi in movimento che disegnano relazioni; assenze e corpi di carta. I luoghi di Milano accolgono la relazione tra le due donne e da questa, dal suo modificarsi, sono messi in forma, in un transitare di affetti messo in movimento dai passi delle *flâneuse*. E come i paesaggi urbani anche le identità sono luoghi in divenire, mossi da desideri che s'intrecciano e si perdono e, nel finale, si mescolano tra loro. Le voci delle due protagoniste si sovrappongono nella parola poetica che chiude il film, come a intrecciare di nuovo le fila spezzate del loro essere in relazione: "Come vuole l'ombra staccarsi dal corpo/come vuole la carne sgravarsi dall'anima/così io adesso voglio essere scordata", recitano i versi magnifici di Anna Achmatova (1990). Al contempo la camera registra uno sguardo che per la prima volta abbandona le riprese ferme e fisse del paesaggio urbano per aprirsi a una visione mobile e fuori fuoco della natura che sfuma i contorni e dissolve le forme. Corpi, volti, superfici e paesaggi si mescolano in un fluire continuo che rimanda al costante farsi di identità cangianti. Il passo e lo sguardo delle *flâneuse* delineano allora una cartografia delle emozioni che mescola gli echi di corpi, affetti e sguardi e rimodella i paesaggi nelle forme plurali e indefinite del sentire.

BIBLIOGRAFIA

- ACHMATOVA, A. 1990 [1922]. "A molti." In Ead. *Io sono la vostra voce*. Pordenone: Studio Tesi.
- BASILICO, G. 1983. *Milano, ritratti di fabbriche*. San Giuliano Milanese: Edigraf.
- . 2007. *Architetture, città, visioni*. Milano: Mondadori.
- BAUDELAIRE, Ch. 1924 [1863]. "Le Peintre de la vie moderne." In Id. *Variétés critiques II*, 37-83. Paris: G. Crès et Cie. In rete: <gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65722405?rk=42918;4> [Ultima consultazione: 21/11/2020].
- BENJAMIN, W. 2012 [1935]. "Parigi capitale del XX secolo." In Id. A. Pinotti, A. Somaini (cur.). *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, 372-386. Torino: Einaudi.
- BRUNO, G. 1995 [1993]. *Rovine con vista. Alla ricerca del cinema perduto di Elvira Notari*. Milano: La Tartaruga.
- . 2006 [2002]. *Atlante delle emozioni: in viaggio tra arte, architettura e cinema*. Milano: Bruno Mondadori.
- . 2016 [2014]. *Superfici. A proposito di estetica, materialità e media*. Milano: Johan & Levi.
- CARDONE, L. 2014. "Il Soggetto Imprevisto e la 'tetralogia dei sentimenti' di Michelangelo Antonioni." In Ead, S. Lischi (eds). *Sguardi differenti. Studi in onore di Lorenzo Cuccu*, 139-150. Pisa: ETS.
- CASTRO, T. 2008. *La Pensée cartographique des images*. Paris: Aléas.
- CONLEY, T. 2007. *Cartographic Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- DELEUZE, G., GUATTARI, F. 2003 [1980]. *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*. Roma: Cooper e Castelvocchi.
- DI BIANCO, L. 2013. "Women in the Deserted City. Urban Space in Marina Spada's Cinema." In M. Cantini (ed.). *Italian Women Filmmakers and the Gendered Screen*, 121-147. Basingstoke-New York: Palgrave Macmillan.
- D'SOUZA, A., McDONOUGH, T. (eds). 2006. *The Invisible Flâneuse? Gender, Public Space and Visual Culture in Nineteenth Century Paris*. Manchester: Manchester University Press.
- FARINELLI, F. 1992. *I segni del mondo. Immagine cartografica e discorso geografico in età moderna*. Firenze: La Nuova Italia.
- . 2003. *Geografia, un'introduzione ai modelli del mondo*. Torino: Einaudi.
- FARNETTI, M. 2011. *Appassionata Sapienza*. Milano: La Tartaruga.
- FELSKI, R. 1995. *The Gender of Modernity*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- FOUCAULT, M. 1998 [1966]. *Le parole e le cose*. Milano: Rizzoli.
- GRIFFITHS, A. 2003. "Le panorama et les origines de la reconstitution cinématographique." *Cinéma* 14/1: 35-65.
- LUCIANO, B., SCARPARO, S. 2013. "Literary Mothers: *Christine Christina* and *Poesia che mi guardi*." In Ead. *Reframing Italy: New Trends in Italian Women's Filmmaking*, 86-96. Purdue: Purdue University Press.
- MARSHALL, B.L. 1994. *Engendering Modernity: Feminism, Social Theory and Social Change*. Boston: Northeastern University Press.
- MASSEY, D. 1994. *Space, Place, and Gender*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- MEUSY, J.-J. 1995. *Paris-Palaces ou le temps des cinémas (1894-1918)*. Paris: AFRHC/CNRS.
- PARMEGGIANI, F. 2015a. "Militanza e poesia in *Poesia che mi guardi* (2009) di Marina Spada." In L. Cardone, S. Filippelli (eds). *Filmare il femminismo. Studi sulle donne nel cinema e nei media*, 129-140. Pisa: ETS.
- . 2015b. "Marina Spada." In L. Cardone, C. Jandelli, C. Tognolotti (eds). "Storie in divenire. Le donne nel cinema italiano." *Quaderni del CSCI* 11: 316-317.

- POLLOCK, G. 1988. "Modernity and the Spaces of Femininity." In Ead. *Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*, 50-90. London-New York: Routledge.
- RIMINI, S., RIZZARELLI, M. (eds). 2018. *Un estratto di vita. Goliarda Sapienza tra teatro e cinema*. Catania: Duetredue.
- RIZZARELLI, M. 2018. *Goliarda Sapienza: gli spazi della libertà, il tempo della gioia*. Roma: Carocci.
- SAPIENZA, G. 2010. *Io, Jean Gabin*. Torino: Einaudi.
- SHOHAT, E., STAM, R. 1994. *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*. London: Routledge.
- TOGNOLOTTI, C. 2016. "I luoghi della poesia. Antonia Pozzi nel film di Marina Spada *Poesia che mi guardi*." *Arabeschi* 15. <<http://www.arabeschi.it/13i-luoghi-della-poesia-antonia-pozzi-nel-film-di-marina-spada-poesia-che-mi-guardi-/>> [Ultima consultazione: 21/11/2020].
- . 2021. "Le Pas de la poésie. La figure d'Antonia Pozzi et la poétisation du 'biopic' dans *Poesia che mi guardi* (Marina Spada, 2009)." In N. Cohen (ed). *Un cinéma en quête de poésie*. Bruxelles: Les Impressions nouvelles.
- WILSON, E. 1991. *The Sphinx in the City: Urban Life, the Control of Disorder, and Women*. London: Virago Press.
- WOLFF, J. 1985. "The Invisible Flâneuse: Women and the Literature of Modernity." *Theory, Culture & Society* 3: 37-46.