

Il linguaggio audiovisivo, gli studi di genere e la critica dei modelli culturali occidentali: il caso della serie televisiva «Top of the Lake» (2013)*

Valentina Domenici - Antonietta Buonauro

Università degli Studi Roma Tre (Italy)

doi: 10.7358/ecps-2015-012-dome

valdomenici@gmail.com

antonietta.buonauro@gmail.com

AUDIOVISUAL LANGUAGE, GENDER STUDIES
AND THE CRITICS OF OCCIDENTAL CULTURAL MODELS:
THE CASE OF TV SERIES «TOP OF THE LAKE» (2013)

ABSTRACT

Cultural and Gender Studies represent by now a fundamental instrument in the analysis of audiovisual language, both for the cinematographic and the television one, as shown by the growing academic attention for serial productions. This article intends to carry out a theoretical survey on Gender Studies underlying their use in the audiovisual language. The specific subject of our survey is the TV series «Top of the Lake» (2013) signed, among others, by the New Zealand director Jane Campion. The series has turned out to be particularly interesting in terms of modification of the cultural and gender imaginary related to the woman and to the binomial male/female. The «Top of the Lake» TV series creates and offers the audience a sophisticated critique of the traditional visual codes normally associated to the gender, in order to hinder all passive identification processes to the characters represented on the screen. This case of study proves to be not only an interesting mix between authorship and mainstream language, but it's also particularly appropriate for a gender analysis, as it shows the ability of audiovisual language to convey a problematic rep-

* Nell'ambito di una pianificazione condivisa del saggio, a Valentina Domenici si deve la stesura del par. 3 e ad Antonietta Buonauro si devono i parr. 1, 2 e 4.

resentation of prevailing social models. The work of Jane Campion, in harmony with the feminist theory, takes advantage of the television serial format in order to reflect, in a new revolutionary way, on the links between masculinity and femininity in the contemporary Western culture, showing how audiovisual representation can be a privileged dimension in the construction of meaning and collective consciousness.

Keywords: Feminist Film Theory, Film Studies, Gender Studies, Jane Campion, Media Studies.

1. METODOLOGIE PER L'ANALISI DEI TESTI AUDIOVISIVI CONTEMPORANEI: GENDER STUDIES E FILM STUDIES

L'affermarsi a partire dagli anni Ottanta del Novecento delle nuove tecnologie dell'informazione e della comunicazione e la conseguente modificazione del panorama mediale e più in generale della cultura visuale contemporanea hanno rappresentato un processo rivoluzionario di portata globale, che ha implicato uno stravolgimento degli assetti organizzativo-culturali e produttivi di quasi tutti i Paesi e dei loro sistemi educativi. Nell'ambito degli studi sul cinema e sugli audiovisivi, tra gli approcci teorici più attenti all'analisi delle implicazioni sul piano culturale di tale rivoluzione, sono stati gli studi di genere di matrice femminista, che, specialmente negli ultimi due decenni, hanno mostrato un'attenzione crescente al contesto storico e sociale nel quale i soggetti spettatoriali sono iscritti e in particolare agli elementi cosiddetti costitutivi prima della modernità e poi della postmodernità che tanto hanno inciso e incidono nella formazione dell'immaginario occidentale. Attraverso l'analisi della rappresentazione dei ruoli sociali e degli stili di vita veicolati dalla produzione culturale *mainstream*, questi studi hanno saputo cogliere la progressiva convergenza tra i mezzi di comunicazione di massa avvenuta recentemente, per indagarne, da un lato, le implicazioni sul piano transnazionale in termini di omogeneizzazione delle modalità di fruizione e di modificazioni degli immaginari culturali, e dall'altro, per evidenziare le caratteristiche e le criticità delle identità desideranti, dei rapporti intersoggettivi e dei ruoli di genere rappresentati sullo schermo. In questo senso, e anche a fronte del recente animato dibattito nazionale riguardante le teorie sul *gender*, che ha spesso dato luogo sulle pagine dei principali giornali italiani, sui *social network* e negli schermi televisivi a interpretazioni infondate sui contenuti di questi studi, ci sembra opportuno sottolineare come, all'interno di una cultura in cui i media sono profondamente integrati nell'esperienza quotidiana di ciascuno, acquisire gli strumenti storico-teorici per una lettura critica

dei testi audiovisivi e dei modelli e valori sociali di cui si fanno portatori sia un problema che si pone con urgenza anche in ambito pedagogico. Ciò si intende non solo in riferimento al tema dell'ammodernamento dei sistemi educativi, mediante l'introduzione di fonti e supporti di tipo tecnologico che tengano conto degli stili di apprendimento dei «nativi digitali», ma anche in riferimento al dibattito sulla capacità delle istituzioni educative di contemplare modelli sociali che non risultino desueti e poco inclusivi rispetto alle istanze identitarie coinvolte (Covato, 2010).

2. L'APPORTO DI FEMINIST E GENDER STUDIES NELLA TEORIA DEL CINEMA E DEGLI AUDIOVISIVI

Osservando da una prospettiva storica gli studi femministi sulla rappresentazione visiva della figura femminile, gli anni Settanta si configurano ad oggi come un decennio chiave per l'apertura di un inedito orizzonte investigativo rispetto a questa tematica, anche grazie alla grande sinergia che in quella stagione venne a crearsi tra pratiche politiche, critica femminista e dibattito accademico, tale da estendere gli orizzonti teorici e porre in dialogo diversi approcci di studio sugli audiovisivi.

Laddove «inglobando saperi e suggestioni molteplici, ampliando il quadro dei riferimenti concettuali e dialettizzando l'analisi del film con le ricerche teoriche contemporanee» (Bertetto, 2006, p. X), gli studi sul cinema avevano già attinto dalle teorie psicoanalitiche, semiotiche e sociologiche per analizzare le dinamiche dello sguardo, della rappresentazione, dell'identificazione spettatoriale, il contributo della teoria femminista (*Feminist Film Theory*) a partire dagli anni Settanta ha infatti consentito di mettere in campo un punto di vista radicalmente nuovo che ha puntato l'accento sul carattere sessuato dei soggetti rappresentati sullo schermo e di quelli in sala¹, sconfessando la pretesa neutralità delle produzioni simboliche. Indagando le dinamiche del piacere visivo, essa ha evidenziato come la costruzione del testo (filmico) narrativo fosse fondata su meccanismi che favorivano traiettorie di identificazione di tipo maschile eterosessuale, mediante soluzioni stilistiche e diegetiche che riservavano alle figure maschili ruoli attivi e risolutori del racconto, e a quelle femminili ruoli passivi nel racconto e nella rappresentazione visiva, in cui la donna veniva messa in scena come oggetto di contemplazione erotica per uno sguardo (spettatoriale) eterosessuale (Mulvey, 2013).

¹ Un ruolo fondativo per la teoria femminista del cinema ha avuto il lavoro di Laura Mulvey (Mulvey, 2013) pubblicato per la prima volta nel 1975, *Visual pleasure and narrative cinema* (trad. it. *Piacere visivo e cinema narrativo*), cui rimandiamo per un approfondimento.

In sintonia con le elaborazioni più avanzate del periodo, per le quali il linguaggio aveva importanza fondamentale nella costruzione della soggettività, le studiosse femministe, ed in particolare Laura Mulvey nei suoi lavori fondativi, riscontravano nelle tecniche filmiche del cinema classico dispositivi capaci di attivare nello spettatore – concepito come una costruzione testuale – le dinamiche inconscie studiate dalla psicoanalisi. A differenza delle teorie più accreditate in quegli anni, ed in particolare di quelle lacaniane del semiologo francese Christian Metz (Metz, 2002), tuttavia, le teoriche della *Feminist Film Theory* evidenziavano l'esistenza di una certa disparità nell'esperienza spettatoriale, dovuta al fatto che laddove le dinamiche dell'identificazione passavano attraverso lo sguardo e il riconoscimento di sé nell'immagine del proprio simile, l'esperienza delle donne si configurava necessariamente come mancante rispetto a quella maschile. L'esperienza femminile non sembrava potersi articolare attraverso l'identificazione con lo sguardo di quel «potente io ideale» rappresentato dal protagonista, che imperava sulla scena e creava l'azione (Mulvey, 2013), e la differenza sessuale appariva perciò inscritta nelle strategie retoriche del racconto. A partire da questi presupposti, nelle pratiche filmiche inaugurate da cineaste militanti appartenenti all'avanguardia femminista americana di quegli anni, dedite soprattutto alla realizzazione di documentari e di testi fortemente autoriali, il racconto venne articolato secondo modalità del tutto differenti, che sia sul piano formale che diegetico contravvenivano ai codici di costruzione del racconto e all'ideologia dominanti.

Estendendo la nozione di «politico» alla sfera privata, problematizzando il concetto di soggettività, mettendo in discussione la pretesa neutralità della rappresentazione, negli anni Settanta le teorie e le pratiche femministe hanno modificato in modo significativo lo studio dei testi audiovisivi e più in generale della produzione culturale di massa (Fanchi, 2012; Buonanno, 2014), facendo da apripista per lo sviluppo di approcci teorici che avrebbero poi ampliato, a partire dagli anni Ottanta, il discorso della relatività implicata nella formazione della soggettività, e mettendo in campo, in sintonia con la metodologia culturalista², istanze aventi a che vedere non solo con la sessualità, ma anche con le culture di origine e con le etnie. Si tratta di un passaggio nel quale è stato determinante il superamento delle categorie di sesso (maschile o femminile) e di differenza sessuale, in favore del concetto di *gender*, ovvero di genere sessuale – così come è stato definito da Judith

² Il riferimento è alla metodologia dei *Cultural Studies* nata con la scuola di Birmingham e con la figura di Stuart Hall, in cui il contributo del femminismo è stato determinante nelle scelte di metodo che indirizzarono quegli studi a leggere e interpretare i fenomeni mediali e culturali attraverso la lente del *gender* (Fanchi, 2012).

Butler (Butler, 2004) – concetto che nell'ambito della relazione tra soggetto e desiderio ha consentito di definire i processi identitari come pratiche sociali e performative, a sottolineare uno scollamento tra il piano biologico e quello dell'orientamento sessuale e delle pratiche desideranti ad esso correlate (de Lauretis, 1996).

Emergeva così una visione più articolata dell'identificazione spettatoriale, che mettendo in discussione l'idea di una rigida distinzione binaria tra sfera maschile e femminile segnava il passaggio fondamentale ai *Gender Studies*. Attraverso un'analisi dell'*audience* finalizzata a differenziare il *target* spettatoriale in base al genere e alle relative pratiche di consumo, agli stili di vita e ai ruoli sociali, questi studi riconoscevano la necessità di lavorare anche su altre categorie della differenza, facendo di conseguenza transitare il femminismo verso una pluralità di femminismi e allontanando l'accusa di universalismo che vedeva nelle posizioni degli anni Settanta rivendicazioni costruite su un soggetto femminile bianco, occidentale e borghese (Pravadelli, 2012). Nascevano così, gli studi postcoloniali e di frontiera, che dando voce ai femminismi delle culture afroamericane, asiatiche, chicane, aprivano per i *Gender Studies* una prospettiva di analisi globale e transnazionale in cui il testo (filmico, televisivo, etc.) era inteso come una pratica discorsiva implicante il soggetto in modo diverso a seconda di una serie di fattori incidenti: *gender*, razza, età cultura di riferimento e altre specificità si configuravano come variabili che non potevano essere sommate meccanicamente, poiché era dal conflitto tra esse (maschile/femminile, Oriente/Occidente, etc.) che il soggetto veniva definito.

Sulla base di questo nuovo orizzonte teorico, negli anni Novanta il paradigma dei *Gender Studies* ha subito un'ulteriore modificazione, caratterizzata dall'inserimento dei contesti storici specifici della modernità nell'ambito dell'analisi del rapporto tra testo visivo e spettatorialità, che ha condotto al delinearsi – in anni più recenti – di due principali linee teoriche. La prima, fondata su un connubio di storia e teoria, in sintonia con un più generale sviluppo dei *Film Studies* si è concentrata sul cinema delle origini analizzandone le implicazioni con i cambiamenti sociali scaturiti con l'avvento della modernità (con particolare riferimento alla nascita dei mezzi di comunicazione di massa e delle metropoli; Hansen, 2006). La seconda, di natura più esplicitamente teorica e dedicata alla contemporaneità, ha riportato in primo piano gli studi sul dispositivo, concentrandosi non più unicamente sul cinema, ma sull'intero panorama mediale e divenendo di fatto «la tendenza attuale degli studi femministi e di genere» sul cinema (Pravadelli, 2012, p. 10).

Laddove «la *Feminist Film Theory* aveva studiato l'esperienza della spettatrice a partire dall'ipotesi che la creazione di circuiti di desiderio e piacere nei confronti del film venisse sostanzialmente attivata nel momento della

visione, attraverso la fusione di dinamiche retoriche e immaginarie» (*ibidem*), l'interesse per la specificità storica, da un lato, e quello per la contestualità in generale dall'altro hanno consentito di affermare che nelle traiettorie di significazione «il rapporto tra soggetto e schermo dipende anche da altri discorsi, culturali, mediali e sociali» (*ibidem*). Saperi diversi sono stati perciò impiegati per investigare le convergenze tra le pratiche dell'esperienza quotidiana e i tipi e le figure sociali dell'immaginario culturale dominante, ovvero per spiegare le forme del desiderio nella loro relazione con le forme del moderno consumo e del vivere moderno. Indagando attraverso l'ottica di *gender* la relazione tra nascita del cinema come intrattenimento di massa e nascita della modernità come era stata teorizzata da pensatori quali Benjamin (Benjamin, 1995), Kracauer (Kracauer, 1982) o Simmel (Simmel, 1996), gli studi di genere hanno saputo evidenziare le comunanze esistenti tra i dispositivi della visione, come per esempio quella tra le tecniche di esibizione dei prodotti nelle vetrine (tipicamente indirizzati a soggetti femminili e al loro desiderio di consumo) e le immagini dello schermo cinematografico, o quelle tra la composizione architettonica dei Movie Palace e dei grandi magazzini.

Si tratta di un approccio teorico che ha posto in dialogo i *Film Studies* con gli studi sui media, spingendoli a lavorare sulle loro recenti connessioni. Dalla televisione al cinema, dalla fotografia al *videoclip*, alle forme della cultura visuale configuratesi attraverso l'internet, i *Gender Studies* hanno indagato e sottolineato le differenze nelle modalità di fruizione dei prodotti culturali audiovisivi in base al filtro del *gender* e di altre istanze identitarie, ponendosi all'interno di un orizzonte di riflessione di grande attualità rispetto alla rivoluzione che sta tuttora rappresentando l'avvento delle tecnologie digitali sul piano culturale. Analizzando le differenziazioni delle pratiche di consumo nel corso della storia del cinema e degli audiovisivi, essi hanno evidenziato per primi come il *target* spettatoriale femminile abbia inciso profondamente sull'evoluzione dell'industria cinematografica – ovvero sulla proliferazione di alcuni generi narrativi o di alcune figure divistiche (Hansen, 2006) – e come, più in generale in riferimento alla storia del Novecento, sia esistito un rapporto di reciproca influenza tra immaginari dominanti e rappresentazione dei ruoli sociali nei media di massa.

Laddove, come è stato sottolineato nell'ambito degli studi culturali, «ogni cultura nazionale cerca di imporre una visione omogenea del suo passato, e le sue istituzioni formative (la scuola, l'università, ma anche la stampa e la televisione) sono chiamate a disciplinare la lingua e la letteratura nazionale per arrivare a questo risultato» (Chambers, 2003, p. 133), gli studi di genere hanno mostrato la pretesa neutralità celata nella «riproduzione ufficiale del senso comune» (*ibidem*) e le posizioni solitamente riservate nella produzione *mainstream* alla rappresentazione di soggetti in condizioni di subalternità. Nel

tentativo di dare voce a testi proponenti modelli e tipi sociali lontani dai canoni patriarcali, essi hanno perciò avviato un processo di valorizzazione delle esperienze delle donne, sia mediante il recupero del loro apporto alla storia del cinema, troppo spesso dimenticato dalle ricostruzioni storiografiche, sia attraverso un'attenzione forte verso l'epoca contemporanea. Se guardando ai primi anni del Novecento sono così emersi dall'oblio i lavori di grande modernità che proponevano modelli femminili emancipati ed anticonformisti (basti pensare alla *New woman* degli anni Venti), nell'ambito della produzione più recente sono molte le esperienze, soprattutto nel contesto indipendente, che hanno saputo introdurre e problematizzare modelli di femminilità e mascolinità, di famiglia e di relazioni educative anticonvenzionali e maggiormente rappresentativi delle diverse identità culturali del contesto globale, spesso spaziando con disinvoltura tra dispositivi differenti, in sintonia con la commistione intermediale dei giorni nostri. Di questo secondo caso forniremo nelle prossime pagine l'esempio del lavoro di Jane Campion, regista di fama internazionale, che negli ultimi decenni ha lavorato a vari livelli (tra cinema e televisione) sul tema dei *cliché* culturali e sugli stereotipi sociali.

3. IL CINEMA DI JANE CAMPION E IL CASO «TOP OF THE LAKE» (2013)

Nel panorama cinematografico contemporaneo il cinema di Jane Campion è emerso per la sua duplice tendenza *mainstream* e autoriale nello stesso tempo: la prima lo ha portato verso il grande pubblico attraverso produzioni e cast importanti, la seconda lo ha reso un cinema anticonformista e declinato soprattutto al femminile, nel quale le donne non sono solo le eroine dello schermo ma sono coinvolte, in molti casi, a tutti i livelli di scrittura e lavorazione dei film. Un cinema già per questo fuori dal coro (almeno rispetto all'industria cinematografica statunitense, per cui lei ha lavorato), che non rinuncia al fascino delle grandi narrazioni ma che si sforza di veicolare nuovi modelli culturali *in primis* attraverso rappresentazioni non convenzionali della famiglia e del binomio maschile/femminile (Ciment, 2014). L'obiettivo della cineasta neozelandese sembra essere, sin dai suoi esordi, il superamento, in modo ironico e irriverente, del già visto, ovvero dei maggiori *cliché* a cui l'odierna cultura cinematografica e visuale – in senso più ampio – ci ha lentamente abituati, nella prospettiva finale di una non riappacificazione con il reale, e al contrario di una sua radicale messa in discussione.

Questo approccio e questa impronta ormai riconoscibili e propri dell'autrice hanno oltrepassato il cinema e sono approdati, come accade sempre più

spesso, anche nel piccolo schermo: già nel 1990, infatti, Jane Campion aveva diretto per la tv la miniserie in tre episodi *An Angel at My Table*, ispirata alla figura e alla vita della scrittrice Janet Frame. A distanza di più di vent'anni, la regista sceglie di ritornare al progetto di una serie per la televisione e realizza *Top of the Lake*, girata insieme a Garth Davis e ambientata nella sua terra natale, la Nuova Zelanda. Al cinema come in televisione le immagini di Campion sono popolate da personaggi femminili memorabili per la loro tenacia e determinazione, per la loro «follia» intesa come volontà di non sottostare alle norme sociali che le vorrebbero in secondo piano rispetto alla cultura patriarcale dominante, e che non riescono a rispecchiarsi nei modelli visivi e culturali di donna socialmente proposti. Si tratta di personaggi complessi e contraddittori, filmati dalla regista in modo mai seducente o ammiccante ma anzi nella loro fisicità spesso lontana dai canoni occidentali, in linea con un ribaltamento dei codici tradizionali di genere che vorrebbero il corpo femminile come oggetto del desiderio e dello sguardo maschili. Quest'ultimo aspetto è centrale in tutta la sua cinematografia e racchiude l'originalità e la portata rivoluzionaria del suo sguardo, che si rivelano proprio nel suo modo di rappresentare (e quindi di proporre in termini di modelli visuali e culturali) la complessa dicotomia esistente tra il maschile e il femminile e, più in particolare, le dinamiche del desiderio femminile (Domenici & Buonauro, 2014).

La serie televisiva appena citata, *Top of the Lake*, realizzata nel 2013 per la BBC, è una delle più emblematiche, tra quelle degli ultimi anni, di questo modo inedito di rappresentare la donna e, in senso più lato, di porre la questione della differenza di *gender* e le varie problematiche ad essa associate.

Ambientata e girata in una cittadina fittizia della Nuova Zelanda, la serie racconta le vicende legate alla sparizione di una ragazza minorenni vittima di stupro, Tui, e all'inchiesta condotta dalla *detective* Robin, la cui storia personale è vicina al destino della giovane scomparsa. Il percorso verso la risoluzione dell'intrigo coinvolge l'intera comunità locale ed è costellato da colpi di scena e verità nascoste che riguardano in particolar modo il potere e la violenza del maschio.

La società denunciata da *Top of the Lake* è corrotta nei suoi valori strutturali e regolata da una brutalità prevalentemente maschile; una società, quindi, marcatamente patriarcale, in cui non c'è un vero spazio per le donne che sono continuamente oggetto di aggressioni fisiche e psicologiche da parte degli uomini, unici detentori di un potere che è insieme economico e simbolico. Nonostante la netta ed evidente divisione tra l'universo degli uomini e quello delle donne, queste ultime non sono rappresentate come delle vittime, ma rivelano invece una complessità che emerge attraverso delle personalità forti e affascinanti, anche se non prive di contraddizioni. Quasi tutti i personaggi femminili di *Top of the Lake* sono accomunati dal fatto di aver vissuto

un trauma, spesso di origine sessuale, che ha segnato per sempre le loro vite. È il caso della protagonista, il *detective* Robin, vittima nel passato di violenza sessuale, e di Tui, la ragazzina scomparsa e anch'essa oggetto di abusi che verranno svelati completamente solo alla fine. Le due figure femminili sono per alcuni aspetti complementari, in quanto incarnano due generazioni segnate da una violenza analoga che ha origini culturali profonde e ancestrali.

L'esempio più emblematico e affascinante di complessità femminile, tuttavia, è offerto nella serie dal personaggio di GJ, magistralmente interpretato dall'attrice Holly Hunter: una donna dalle fattezze quasi androgine che incarna la guida spirituale di un gruppo di ascolto per donne sole, tutte con problemi di dipendenza o depressione, che tentano di riprendere in mano le loro vite coabitando in una sorta di moderna «comune» installata su un appezzamento di terra ironicamente e simbolicamente chiamato Paradise. Queste post-hippy contemporanee incarnano la ricerca della libertà oltre i vincoli sociali e culturali, che parte innanzi tutto da una rivalutazione del corpo, nel tentativo di svincolarlo da ogni *cliché* a esso associato e soprattutto dallo sguardo e dal desiderio maschili. GJ, che sembra rappresentare l'*alter ego* di Jane Campion, spinge le donne di Paradise a mettere in questione la maggior parte delle credenze acquisite nel tempo e date per naturali, da quelle sul rapporto tra uomo e donna fino a quelle sulla vita, la malattia e il dolore. L'universo di cui GJ è portavoce è lontano dai *diktat* della seduzione femminile e dai modelli culturali proposti nelle odierne società occidentali, e prevede una totale ricostruzione dell'immagine della donna attraverso una riappropriazione della dimensione fisica e biologica del proprio corpo. Un corpo, come quello di GJ, non più modellato sul desiderio e le aspettative dell'uomo, ma, al contrario, esposto nella sua finitezza e precarietà al ciclo biologico della vita. Come avviene spesso nel cinema di Jane Campion, il corpo femminile è mostrato senza falsi pudori nella sua bellezza non convenzionale, e assume in alcuni casi il ruolo di *new insurgent*, ovvero di nuovo ribelle nei confronti della cultura patriarcale, rappresentando la dimensione attraverso la quale si può riscrivere la propria identità e andare oltre le barriere imposte dal desiderio maschile eterosessuale. È a partire dal corpo, quindi, che la Campion riesce ad analizzare indirettamente questioni sociali e culturali più ampie. La sua macchina da presa indaga come una lente di ingrandimento il corpo e con esso il desiderio femminile, restituendone l'opacità e l'ambiguità che gli sono strutturali, nel tentativo di costruire un universo che possa essere un immaginario altro rispetto a quello maschile.

Il lavoro di smantellamento dell'immaginario maschile e di costruzione di un nuovo quadro culturale di riferimento è costantemente presente nella serie *Top of the Lake*, e si esprime attraverso uno stile e un approccio sofisticati che non hanno mai come risultato una divisione manichea o semplicistica

tra uomini e donne; al contrario, la regista ama far emergere i paradossi e le contraddizioni presenti in ogni rappresentazione tradizionale dei due universi, per metterne in discussione i *cliché* culturali che li fondano e alimentano. Tra i numerosi personaggi della serie è proprio quello di GJ a veicolare in modo più esplicito tali riflessioni: si tratta di una donna, come si è visto, dall'aspetto androgino, una sorta di Guru che non si riconosce del tutto nel ruolo che gli è stato suo malgrado assegnato, quello di guida spirituale con l'arduo compito di aiutare altre donne in difficoltà. Nel farlo, GJ non sceglie mai di assicurare le sue compagne, ma al contrario le mette di fronte alle loro convinzioni sbagliate, influenzate inevitabilmente dal contesto sociale maschilista e misogino in cui esse vivono, e da cui non riescono a liberarsi totalmente. Al loro bisogno istintivo di razionalizzazione e giustificazione, GJ oppone un percorso fondato invece sull'accettazione non passiva ma consapevole di ciò che accade intorno a loro. Questo personaggio incarna simbolicamente il contrasto tra Natura e Cultura riferita al contrario agli uomini del villaggio, da cui GJ sembra sottrarsi. Ciò che la contraddistingue è un'ambiguità strutturale, sia fisica (a causa dell'aspetto non facilmente definibile in termini di differenza sessuale) che linguistica (data dal fatto che il personaggio si esprime attraverso pochissime battute nel corso degli episodi), che le permette di sfuggire a ogni tipo di categorizzazione, a cominciare da quella maschile/femminile, e di autodefinirsi in modi alternativi rispetto al desiderio maschile, sottraendosi in questo modo alle restrizioni sociali e culturali a cui gli altri sono assoggettati.

L'opposizione drammatica tra il desiderio di ribellione e libertà di un personaggio come GJ e la spinta all'omologazione da parte della società patriarcale governata simbolicamente dagli uomini, rappresentano la forza e la carica politica di *Top of the Lake*, soprattutto rispetto alle citate questioni di *gender*. Proprio come molti film di Jane Campion, infatti, la serie privilegia il punto di vista, l'esperienza e la prospettiva femminili, costruendo e suggerendo allo spettatore degli esempi di donna meno tradizionali e più complessi da inquadrare e analizzare. Come ha osservato la studiosa femminista Teresa de Lauretis (Chaudhuri, 2006), infatti, esistono artisti che non si limitano a fare una critica di alcuni dei maggiori modelli culturali esistenti, ma riescono a modificare i termini stessi della rappresentazione, creando e imponendo le condizioni di esistenza di modelli culturali altri, da portare sullo schermo. Andando in questa direzione, quindi, la serie, come si è cercato di mostrare, offre da un lato un ribaltamento dei ruoli classici legati al maschile e al femminile – che si esprime a partire dalla rappresentazione dei corpi e del loro essere oggetto o soggetto dello sguardo della macchina da presa e dello spettatore – e dall'altro cerca di denunciare le contraddizioni e i limiti che si nascondono dietro gli stereotipi culturali e di genere e le rappresentazioni che su di essi si fondano.

4. CONCLUSIONI

Nell'arco degli ultimi decenni gli studi sugli audiovisivi si sono avvalsi dell'apporto di diverse discipline per indagare le esperienze spettatoriali innescate dalla fruizione di questo tipo di prodotti culturali.

Nell'ambito degli studi sul cinema e sui media una svolta importante, dal punto di vista metodologico e teorico, dopo la stagione femminista degli anni Settanta che aveva evidenziato il carattere sessuato di ogni rappresentazione visiva, è pervenuta dai *Cultural Studies*, che hanno mostrato la rilevanza dei contesti socio-culturali di provenienza nel determinare letture diverse delle narrazioni veicolate attraverso lo schermo. Il connubio tra questo approccio metodologico e quella che è stata definita la seconda ondata della critica femminista negli studi sul cinema e sui media ha prodotto importanti cambiamenti nell'ambito non soltanto del dibattito politico e mediatico occidentale, ma anche della stessa ricerca accademica, facendole riconoscere nella produzione culturale di massa, ed *in primis* in quella rivolta a *target* femminili – dalla narrativa rosa alle *soap opera*, dai melodrammi familiari ai fotoromanzi e alla pubblicità – un prezioso oggetto di studio per l'investigazione e la comprensione delle dinamiche di identificazione, delle istanze desideranti e degli spazi di negoziazione dei significati e del piacere visivo dei soggetti spettatoriali.

L'emergere dell'idea di una molteplicità di risposte e letture dei racconti e dei modelli sociali veicolati dai media ha portato negli anni Ottanta a mettere in questione il paradigma costruttivista riferito a una figura spettatoriale formulata unicamente su basi teoriche e dunque lontana dalla varietà di identità soggettive esistenti nei contesti reali. A partire dai testi fondativi di Stuart Hall, che in particolare con il suo «Encoding decoding» (Hall, 1980) ha dato inizio alla cosiddetta svolta etnografica degli studi culturali, le teorie femministe dei *Media Studies* e dei *Film Studies* hanno smascherato le criticità intrinseche nei modelli sociali dominanti, grazie anche alla connessione con altri ambiti disciplinari che, consentendo di guardare contemporaneamente al testo e al contesto (storico, politico, sociale, culturale), ha creato le condizioni per l'emersione nella rappresentazione pubblica di immagini di femminilità più complesse e più aderenti alle esperienze di vita quotidiana delle spettatrici. Alla mistificazione degli stereotipi femminili è seguita poi anche una nuova attenzione per la rappresentazione della mascolinità e per le criticità intrinseche nel modello patriarcale di virilità (Neale, 1993), finché il concetto stesso di identità non è stato riformulato e caricato di nuovi significati, attraverso l'introduzione di istanze quali classe, razza, cultura, e attraverso il superamento dell'opposizione dualistica maschile/femminile, per andare incontro ad un'idea maggiormente flessibile e fluida che sostituendo il

concetto di sesso con quello di *gender* ha dato voce a identità subalterne fino a quel momento rimosse dal dibattito teorico, politico, mediatico.

Alla luce di questo quadro teorico, l'avvento dei media elettronici e delle nuove tecnologie ha lanciato un'ulteriore sfida agli studi sugli audiovisivi, e tra questi i *Feminist e Gender Studies* hanno saputo fornire un importante contributo teorico e metodologico, sia per via della consapevolezza che ciascun dispositivo risulta meglio comprensibile in relazione ad altri dispositivi visivi e spettacolari coevi, sia per via dell'attenzione posta dalla loro metodologia sul rapporto sinergico tra testi e contesti.

Viviamo come mai in precedenza in un mondo saturato dai media, nel quale la proliferazione e l'interconnessione tecnologica e delle forme culturali di comunicazione è costantemente crescente. Ciò produce un'espansione dell'ambiente mediatico e del potere dei media stessi, che si configura più precisamente come potere simbolico capace di definire e costruire la realtà attraverso una varietà di luoghi di produzione e diffusione prima sconosciuti e non prevedibili. È con questo potere che siamo connessi quando interroghiamo e investighiamo il genere e la dimensione di genere dei media – intesi come istituzioni, discorsi, tecnologie etc. – per comprendere il ruolo che essi giocano, sempre all'intersezione tra fattori sociali e culturali, influenzando processi di formazione e di sviluppo di identità di genere. (Buonanno, 2014, p. 6)³

La commistione repentina tra i mezzi di comunicazione di massa consentita dall'avvento del digitale ne ha modificato non soltanto le modalità di fruizione, consentendo l'accessibilità da diversi supporti e moltiplicando esponenzialmente il numero degli utenti, ma ha anche ribaltato il tipo di rapporto tra testo e spettatorialità, ormai non più ancorato ad un modello comunicativo di tipo unidirezionale, ma basato su una relazione interattiva tra mezzo e spettatore/spettatrice, di cui sono il segno non solo la possibilità di fruire *on demand* dei prodotti audiovisivi (che implica peraltro una maggiore aderenza tra prodotto culturale e interessi del *target* di riferimento), ma anche la grande proliferazione dei cosiddetti *user generated contents*, video realizzati dagli utenti stessi e veicolati attraverso piattaforme di condivisione in rete (come Youtube), applicazioni e *social network*. D'altro canto, la spinta intermediale in questione è risultata evidente anche dal disinvoltato destreggiarsi di autori e interpreti tra diversi mezzi e prodotti audiovisivi senza soluzione di continuità. Cineasti di fama internazionale hanno infatti realizzato negli ultimi anni serie televisive con le quali hanno portato sul piccolo schermo divi del cinema come difficilmente accadeva in passato, facendoli cimentare in ruoli che spesso giocavano ad infrangere o contraddire i tratti caratteriz-

³ Traduzione dell'autrice.

zanti del le loro figure divistiche (Dyer, 2003), ovvero lavorando sulla messa in discussione di alcuni codici e canoni della rappresentazione audiovisiva. È stato dunque questo stravolgimento della cultura visuale ad indurre gli studi accademici ad analizzare da una (nuova) prospettiva crossmediale i mezzi di comunicazione e i loro testi: consapevoli delle inedite possibilità di fruizione e di manipolazione dei prodotti culturali da parte degli utenti, essi hanno riformulato il concetto stesso di spettatorialità tenendo conto delle implicazioni di portata globale introdotte nell'esperienza visiva e nelle sue molteplici possibilità di interpretazione dei testi e della realtà stessa.

Il caso di studio scelto per questo saggio ci è sembrato per tutte le ragioni elencate paradigmatico. Cineasta di fama internazionale, prima regista a vincere un Oscar per il miglior film, la prima donna insignita della Palma d'oro al Festival di Cannes – entrambi con *Lezioni di piano* (*The Piano*) nel 1993 – e anche la prima a presiedere la giuria della *kermesse* francese (nel 2014), Jane Campion ha da sempre dedicato i suoi lavori allo scandaglio e alla messa in scena delle dinamiche del desiderio femminile, compiendo un continuo smascheramento dell'ideologia patriarcale e degli stereotipi costrittivi di cui è portatrice. Influenzata fortemente nella sua formazione dalla produzione critica femminista e dalla cosiddetta *feminist avant-garde* del cinema americano degli anni Settanta, come è evidente soprattutto nei suoi primi cortometraggi (Ciment, 2014), Campion si è destreggiata nell'arco della sua carriera artistica tra piccolo e grande schermo trascinando con sé attrici simbolo del cinema hollywoodiano, coinvolgendole in uno stravolgimento delle loro immagini divistiche volto a mettere a nudo gli stereotipi sui quali esse erano costruite. È stato questo per esempio il caso dell'attrice americana Meg Ryan, che nel lungometraggio *In the Cut* (2003), ha smesso i panni di eroina simbolo della *romantic comedy* americana per vestire quelli di una donna complessa, di cui questo *thriller* indaga le reali dinamiche del desiderio ponendole in relazione con quello maschile e con i *cliché* culturali sul concetto di amore romantico. È anche il caso di Kate Winslet, attrice britannica protagonista del colossale *Titanic* (J. Cameron, 1997) che la rese un'icona del genere melodrammatico e che in *Holy Smoke* (*Fuoco Sacro*, 1999) sviscera insieme ad Harvey Keitel le dinamiche del piacere sessuale maschile e di quello femminile. Allo stesso modo, in *Top of the Lake* Campion porta sul piccolo schermo colei che aveva impersonato Ada in *Lezioni di piano*, l'eroina di un film fortemente influenzato dalla letteratura gotica e che aveva smosso il dibattito pubblico americano nell'anno della sua divulgazione al punto da coinvolgere persino l'allora presidente Bill Clinton (Margolis, 1999). Holly Hunter tuttavia in *Top of the Lake* non impersona più la donna che con la sua volontà di ferro e il suo anticonvenzionalismo sfida le norme vittoriane di un piccolo villaggio neozelandese, ma una figura androgina, fredda e di-

staccata, adorata come un guru da coetanee sull'orlo della disperazione. Nel piccolo schermo Hunter diventa un'icona diversa da quella che era stata con *Lezioni di piano* e ben esemplifica l'idea attuale di identità di genere veicolata dal dibattito femminista, ovvero flessibile e dinamica, e rispetto alla quale il significato diventa il terreno di una negoziazione (Buonanno, 2014).

Allo stesso tempo, però, in *Top of the Lake* anche l'identità maschile e le norme sociali dominanti vengono rimesse in questione, mostrando un contesto diverso da quello delle grandi metropoli, del quale si evidenzia la grande arretratezza in tema di rapporti tra i sessi. In un'epoca nella quale il femminismo viene rimosso dal dibattito pubblico a partire dall'errata supposizione che una certa parità tra i sessi sia stata raggiunta (Buonanno, 2014), Campion riporta al centro di una delle forme narrative di maggior successo di questo momento (la serie televisiva) e all'interno di un genere narrativo convenzionalmente considerato come maschile (il *thriller*) il tema del rapporto tra identità di genere, desiderio e norme patriarcali, evidenziando quanto ci sia ancora da dire rispetto alle forme che esso assume nei diversi luoghi e nelle culture della società odierna.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Benjamin, W. (1995). *Angelus Novus. Saggi e frammenti*. Torino: Einaudi.
- Bertetto, P. (2006). Introduzione. In P. Bertetto (a cura di), *Metodologie di analisi del film* (pp. V-XII). Bari: Laterza.
- Buonanno, M. (2014). Gender and media studies: Progress and challenge in a vibrant research field. *Analisi*, 50, 5-25.
- Butler, J. (2004). *Scambi di genere. Identità, sesso e desiderio*. Milano: Sansoni.
- Chambers, I. (2003). *Paesaggi migratori. Cultura e identità nell'epoca postcoloniale*. Roma: Meltemi.
- Chaudhuri, S. (2006). *Feminist Film theorists. Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed*. London - New York: Routledge.
- Ciment, M. (2014). *Jane Campion par Jane Campion*. Paris: Cahiers du cinéma.
- Covato, C. (2010). Tra norma e cura. Madri e padri nel secolo dei lumi. *Journal of Educational Cultural and Psychological Studies*, 2, 95-113.
- de Lauretis, T. (1996). Desiderio e narrazione, in T. de Lauretis, *Sui generis. Scritti di teoria femminista* (pp. 36-98). Milano: Feltrinelli.
- Domenici, V., & Buonauro, A. (2014). *All women want love. Il desiderio femminile e la decostruzione del romance nel cinema di Jane Campion*. Roma: Armando.
- Dyer, R. (2003). *Star*. Torino: Kaplan.

- Fanchi, M. (2012). Trans-(medial) gender. Il dibattito sul femminile e sul maschile nei Media Studies. *Imago. Studi di Cinema e Media*, 6, 141-152.
- Hall, S. (1980). Encoding decoding. In S. Hall., D. Hobson, A. Lowe *et al.*, *Culture media language* (pp. 128-138). London: Hutchinson.
- Hansen, M. (2006). *Babele e Babilonia. Il cinema muto americano e il suo spettatore*. Torino: Kaplan.
- Kracauer, S. (1982). *La massa come ornamento*. Napoli: Prismi.
- Margolis, H. (1999). Introduction. «A Strange Heritage». From colorization to transformation? In H. Margolis (Ed.), *Jane Campion's «The Piano»* (pp. 1-41). Cambridge: Cambridge University Press.
- Metz, C. (1975). Il significante immaginario. In C. Metz, *Cinema e psicoanalisi* (pp. 7-94). Venezia: Marsilio.
- Mulvey, L. (2013). *Cinema e piacere visivo*. Roma: Bulzoni.
- Neale, S. (1993). Masculinity as spectacle. Reflections on men and and mainstream cinema. In S. Cohan & I. R. Hark (Eds.), *Screening the male. Exploring masculinities in Hollywood Cinema* (pp. 9-21). London - New York: Routledge.
- Pravadelli, V. (2012). Cinema e Feminist/Gender Studies oggi: percorsi molteplici tra teoria e storia, *Imago. Studi di Cinema e Media*, 6, 9-22.
- Simmel, G. (1996). *Le metropoli e la vita dello spirito*. Roma: Armando.

RIASSUNTO

Gli studi culturali e in particolare i Gender Studies rappresentano ormai uno strumento di fondamentale importanza per l'analisi del linguaggio audiovisivo, sia quello cinematografico che quello televisivo, come dimostra la crescente attenzione degli studi accademici nei confronti delle produzioni seriali. Questo articolo intende compiere una ricognizione teorica sugli studi di genere e soffermarsi sulla loro applicazione per un'analisi di una serie televisiva di recente produzione. L'oggetto specifico di indagine è la serie «Top of the Lake» (2013), firmata tra gli altri dalla regista neozelandese Jane Campion, e rivelatasi particolarmente interessante in termini di modificazione degli immaginari culturali legati alla donna e al binomio maschile/femminile. La serie in questione, infatti, costruisce e propone allo spettatore una critica sofisticata dei codici visivi tradizionali legati al genere, cercando indirettamente di ostacolare dei processi di identificazione passivi rispetto ai personaggi rappresentati sullo schermo. L'oggetto di studio si rivela non solo un interessante connubio tra autorialità e linguaggio mainstream, ma anche un prodotto culturale particolarmente fecondo per un'analisi di genere, in quanto esemplifica la capacità del linguaggio audiovisivo di veicolare una rappresentazione problematizzata dei modelli sociali dominanti. Il lavoro di Jane Campion, in sintonia con la teoria femminista, si serve del formato seriale televisivo per riflettere in modo nuovo sui rapporti tra mascolinità e femminilità all'interno

della cultura occidentale contemporanea, dimostrando come la rappresentazione audiovisiva costituisca un luogo privilegiato della costruzione del senso oltre che dell'immaginario collettivo.

Parole chiave: Feminist Film Theory, Gender Studies, Jane Campion, Studi sui Media, Studi sul Cinema.

How to cite this Paper: Domenici, V., & Buonauro, A. (2015). Il linguaggio audiovisivo, gli studi di genere e la critica dei modelli culturali occidentali: il caso della serie televisiva «Top of the Lake» (2013) [Audiovisual language, gender studies and the critics of Occidental cultural models: The case of TV series «Top of the Lake» (2013)]. *Journal of Educational, Cultural and Psychological Studies*, 12, 219-234. doi: 10.7358/ecps-2015-012-dome