

*La mascolinità
nella letteratura e nelle arti*

Decostruzione/evoluzione
di modelli identitari

A cura di
Mariaconcetta Costantini e Federica D'Ascenzo

IL SEGNO E LE LETTERE

*Collana del Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne
dell'Università degli Studi 'G. d'Annunzio'*

DIREZIONE

Mariaconcetta Costantini

COMITATO SCIENTIFICO

Università 'G. d'Annunzio' di Chieti-Pescara

Mariaconcetta Costantini - Mariapia D'Angelo - Federica D'Ascenzo
Antonella Del Gatto - Elvira Diana - Emanuela Ettore
Persida Lazarević - Maria Rita Leto - Lorella Martinelli - Paola Partenza
Ugo Perolino - Carmela Perta - Marcial Rubio Árquez - Eleonora Sasso
Michele Sisto - Anita Trivelli

Atenei esteri

Antonio Azaustre (*Universidad de Santiago de Compostela*)
Claudia Capancioni (*Bishop Grosseteste University, Lincoln*)
Dominique Maingueneau (*Université Sorbonne*)
Snežana Milinković (*University of Belgrade*)

COMITATO EDITORIALE

Mariaconcetta Costantini - Barbara Delli Castelli
Sara Piccioni - Miriam Sette - Luca Stirpe

I volumi pubblicati nella Collana sono stati sottoposti a doppio referaggio anonimo.

ISSN 2283-7140
ISBN 978-88-5513-206-0

Copyright 2025

LED Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto

Via Cervignano 4 - 20137 Milano

www.lededizioni.com - www.ledonline.it - E-mail: led@lededizioni.com

I diritti di riproduzione, memorizzazione e archiviazione elettronica, pubblicazione con qualsiasi mezzo analogico o digitale (comprese le copie fotostatiche, i supporti digitali e l'inserimento in banche dati) e i diritti di traduzione e di adattamento totale o parziale sono riservati per tutti i paesi.

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume o fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633.

Le fotocopie effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da CLEARedi, Centro Licenze e Autorizzazione per le Riproduzioni Editoriali, Corso di Porta Romana 108, 20122 Milano - e-mail autorizzazioni@clearedi.org - sito web www.clearedi.org

In copertina

Inchiostro blu - Foto di Chiara Scarlato. Per gentile concessione.

Videoimpaginazione: Paola Mignanego

Stampa: Litogi

SOMMARIO

Introduzione <i>Mariaconcetta Costantini</i>	7
Man and Gentleman in Gaskell's <i>North and South</i> and Dickens's <i>Great Expectations</i> <i>Phillip Mallett</i>	23
Off the Beaten Track in the Kingdom of Italy with Thomas Adolphus Trollope: Questioning Victorian Models of Masculinity through Narratives of Travel in <i>A Lenten Journey</i> in <i>Umbria and the Marches</i> (1862) <i>Claudia Capancioni</i>	39
Alcune riflessioni sui personaggi maschili della letteratura vittoriana. Il caso di Ellen Wood <i>Salvatore Asaro</i>	57
Contre-modèles de la masculinité dans les fictions de Georges Eekhoud <i>Federica D'Ascenzo</i>	73
"Middle-Aged, Anti-Female Single Men" and Middle-Aged Robust Female Vampires in E.F. Benson's "Spook Tales" <i>Ruth Heholt</i>	89
Une identité complexe. Masculinité, écriture et censure chez Julien Green <i>Fabio Libasci</i>	105
Hardly at War: Figuring Unheroical Masculinity in WW2 British Culture <i>Marilena Parlati</i>	123
Impuissances masculines chez Romain Gary <i>Maxime Decout</i>	141
L'eterno mascolino futuro prossimo. Il protagonista transumano della trilogia antropologica di Borislav Pekić <i>Persida Lazarević Di Giacomo</i>	155

L'universo maschile nei film di Jane Campion, tra padri ingombranti e il rovesciamento della mistica virile <i>Anita Trivelli</i>	171
Alcune riflessioni sul modello di mascolinità nell'Egitto distopico di Ahmad Khālid Tawfiq <i>Elvira Diana</i>	187
Raccontare la mascolinità, decostruire la mascolinità. Il caso letterario di Francesco Piccolo <i>Chiara Scarlato</i>	201
From Gender Stereotypes to Toxic Masculinity: A Multimodal Critical Discourse Analysis of the Representation of Men in Advertising <i>Giulia Magazzù</i>	217
Gli Autori	235

L'UNIVERSO MASCHILE NEI FILM DI JANE CAMPION, TRA PADRI INGOMBRANTI E IL ROVESCIMENTO DELLA MISTICA VIRILE

Anita Trivelli

DOI: <https://doi.org/10.7359/2060-2025-tria>

Una delle cose che abbiamo imparato dai film diretti dagli uomini è come sia la “donna dei sogni”. La cosa che abbiamo imparato dai film girati dalle donne è come sono le donne reali. Non penso che gli uomini vedano le cose in maniera sbagliata e le donne in maniera corretta, solo vediamo le cose in maniera diversa.

Jane Campion¹

ABSTRACT

Imbued in her varied educational background (anthropology, fine arts and cinema studies) and a rich experiential heritage and artistic references (from literature to visual arts, photography, music, theater and cinema itself), Jane Campion describes the relationship between women and men in the patriarchal society and draws a jagged male universe. The relational scenario set up by her films explores the depths of the human soul, conducting a passionate reflection on issues such as the family, the bourgeois order, the condition of the feminine and the masculine.

KEYWORDS: experientiality; gender; Jane Campion; masculinity; patriarchy.

¹ Rickey 1999, 51. Le traduzioni presenti nel saggio sono mie, se non diversamente segnalato.

1. UNA AUTRICE NON RICONCILIATA

I film di Jane Campion raccontano storie di formazione, descrivendo i rapporti tra donne e uomini nella società patriarcale con uno sguardo antropologico e una costante attenzione agli aspetti formali della narrazione cinematografica. Non a caso, la cineasta neozelandese possiede un variegato *background* formativo (gli studi di antropologia, belle arti e cinema), e un ricco patrimonio esperienziale e di riferimenti artistici: dalla letteratura alle arti visive, alla fotografia, alla musica, al teatro e al cinema stesso². Di qui la qualità umanistica dei suoi film, esercitata grazie a uno sguardo che indaga le profondità dell'animo umano, le ambiguità e fragilità dei personaggi, come pure la loro determinazione e resilienza. L'occhio antropologico della regista ci coinvolge infatti nella sua osservazione partecipante degli esseri umani, indagati nei loro comportamenti anche contraddittori, mentre cercano il senso più autentico del proprio essere al mondo.

Campion esplora la complessità di queste dinamiche mettendo in discussione ruoli e rapporti di forza precostituiti, nella sfera privata e in quella sociale. Accorda tra loro dolcezza e crudeltà, sogni di felicità e apocalisse, offrendo una appassionata riflessione sull'esistenza che orienta l'intero suo cinema e articola una pluralità di questioni: dall'autobiografismo al perturbante, dalla famiglia all'ordine borghese, dalla condizione del maschile e del femminile al patriarcato, nel quadro di una indagine costante sul ruolo dell'arte e della bellezza. Ci consegna così la tomografia umana ideata da una autrice "moralista, che si interroga sui misteri della vita, sul mondo in cui viviamo, sul bene e sul male e sul doppio volto dell'essere umano, senza tuttavia giudicare i suoi personaggi"³. E, come scrive Kathleen McHugh, senza "ritrarre le sue protagoniste come vittime [...] al servizio di una rivelazione morale"⁴.

Inoltre, molto significativamente "la sua lunga carriera ha suggerito che una più ampia prospettiva femminista (cioè una prospettiva che pone in primo piano i differenziali di potere tra uomini e donne e il ruolo delle istituzioni patriarcali in questi differenziali) possa essere riconosciuta

² Versatile e curiosa, appassionata di letteratura, Campion scelse dapprima di studiare antropologia alla Victoria University della sua città natia, Wellington (NZ), attratta dal lavoro di Lévi-Strauss e dalle idee junghiane sugli archetipi. Per un recente studio approfondito sulla produzione cinematografica di Jane Campion mi permetto di rinviare alla mia monografia (Trivelli 2017).

³ Ciment 2014, 193.

⁴ Mc Hugh 2007, 48.

come una posizione creativa dalla quale rivolgersi a un pubblico globale relativamente *mainstream*"⁵. Ciò avviene fin dal suo debutto nel lungometraggio, con *Le due amiche* (*Two Friends*, 1986), che racconta la storia di due amiche, figlie di genitori divorziati e ipotecate nel disegno del proprio futuro dal comportamento delle rispettive famiglie. In questo esordio si delineano due assi portanti dell'intera filmografia campioniana: la famiglia e il mondo dei più giovani, in particolare quello delle ragazze, spesso ostaggi di figure genitoriali inadeguate, con le loro relazioni di coppia squilibrate, per incompatibilità caratteriale o disamore: madri distratte e frustrate, padri fedifraghi e assenti.

Sull'universo maschile del cinema campionario il discorso è variamente articolato e procede, come vedremo, dalle paternità ingombranti di *Sweetie* (1989) e *Un angelo alla mia tavola* (1990) ai sofisticati approfondimenti di *Lezioni di piano* (1992) e *Bright star* (2009), fino al rovesciamento della mistica virile di *Il potere del cane* (2021).

Del resto, è proprio l'"estetica della frattura" e "del rovesciamento", come è stato osservato⁶, l'inconfondibile cifra stilistica delle opere di Jane Campion, che si distinguono per una felice corrispondenza tra focalizzazione tematica e procedimento formale.

2. I PADRI INGOMBRANTI DI "SWEETIE" E "UN ANGELO ALLA MIA TAVOLA"

Anche i genitori che compaiono in *Sweetie* (1989), Gordon (Jon Darling) e Flo (Dorothy Barry), mostrano la loro insufficienza come modelli di vita, in un film incentrato sugli incontri e sulle relazioni, nel quale la narrazione aderisce all'instabilità delle situazioni, dei personaggi e dei loro rapporti. È la storia di un'entropia familiare, in cui le due sorelle protagoniste, Sweetie-Dawn (Genevieve Lemon) e Kay (Karen Colston), sono, ognuna a suo modo, in rotta con se stesse e con il mondo, alle prese con dilemmi identitari e con le prove dell'esistenza (legami affettivi, sessualità, risentimenti).

Sweetie, che dà il titolo al film, è la figlia prediletta di una famiglia disfunzionale, adorata (a torto) come una *enfant prodige*: è stata viziata da una madre frustrata dal *ménage* matrimoniale e da un padre troppo premuroso nei suoi confronti, che ha sognato per la "sua principessa" (come

⁵ Tincknell 2013, 3.

⁶ L'espressione è mutuata da Carluccio 1994, 31 e Cortellazzo 1994, 107.

la chiama ancora da adulta) una vita che lei non è in grado di realizzare. Nelle schegge di presente e passato su cui il film lavora, s'insinua l'ombra di un rapporto non proprio filiale tra Gordon e Sweetie, che rovescia l'accudimento familiare in uno scambio di ruoli, come una reazione a catena.

Nome e soprannome della ragazza suonano già come un segno di predilezione: l'aurorale Dawn (come sostantivo significa "alba") e lo sdolcinato Sweetie (che vuol dire "tesoro") suggeriscono una predestinazione coltivata dal padre, emblema di un patriarcato patetico e subdolo, che con il suo paternalismo ha pregiudicato la crescita equilibrata delle figlie, le loro relazioni e affettività. E l'altra faccia di questo paternalismo, rimarca il film, è l'assenza di un magistero femminile autorevole, l'unico possibile argine alle squilibrate aspettative paterne.

L'altra figura maschile del film, Louis (Tom Lycos), il fidanzato della sorella Kay, è invece un personaggio che si emancipa da una iniziale immaturità: dopo la goffa seduzione da parte di Kay e il *petting* di Sweetie, cui non riesce a sottrarsi, sfodera una personalità ricca di sfumature, capace di far fronte, per sensibilità ed equilibrio, alle sgangheratezze comportamentali della sua ragazza e della famiglia di lei. Per esempio, appoggia la madre di Kay in difesa di Sweetie, quando la sorella sentenza che Sweetie sia "uno spirito maligno". Il suo esatto contraltare è Bob (Michael Lake), lo smidollato compagno di Sweetie che si spaccia per suo manager, ed è messo fuori gioco da un imprecisato mix di sostanze rintonanti e dalla stessa Sweetie, che lo insabbia fino al collo e lo addobba con un rametto dritto tra le gambe per potersi dedicare al *petting* con Louis.

Gordon ha costruito su un albero del giardino di casa il "palazzo" per la sua "principessa", il castello dei desideri paterni per proiettare su Sweetie/Dawn la sua risposta a una vita insignificante e le inerzie di un nucleo familiare che designa proprio lei come vittima sacrificale per la ricomposizione degli assetti domestici. A uccidere la "principessa" regredita sarà infatti il castello sull'albero: tra i suoi rottami, dopo una caduta letale, si celebra il rito sacrificale familiare. L'ultimo sguardo di Sweetie è rivolto al padre, l'ultima sua invocazione è solo "papà".

Anche *Un angelo alla mia tavola* (*An Angel At My Table*, 1990) presenta figure paterne ingombranti, che Campion modula con tonalità comportamentali chiaroscurali. È ispirato alla trilogia autobiografica della connazionale Janet Frame, dalla scrittura "poetica, potente [...], misteriosa voce dell'anima", come ha dichiarato la regista⁷, una voce funestata

⁷ Campion 2010, 5. I libri della trilogia autobiografica di Janet Frame hanno i seguenti titoli originali: *To the Is-Land* (1982), *An Angel at My Table* (1984), *The Envoy*

da una erronea diagnosi di schizofrenia che costò alla scrittrice otto anni di manicomio e oltre duecento elettroshock. Il film nasce originariamente come miniserie televisiva, e nella versione cinematografica per le sale Campion elimina diversi episodi della vita quotidiana di Janet Frame, tra cui quelli più esplicativi del suo rapporto con il padre, una figura che resterà diegeticamente di riferimento in una descrizione bilanciata con quella materna.

È il padre di Janet, Curly (Kevin J. Wilson), a regalarle il primo taccuino dove da bambina scrive i suoi primi versi, dopo il successo alla scuola elementare che inorgoglisce l'intera famiglia. Una famiglia modesta ma unita, con una madre devota alle incombenze domestiche, e perciò distratta rispetto alla sensibilità della talentuosa figlia; e un padre rigoroso osservante degli imperativi sessuofobi dell'educazione patriarcale. Istruita sul sesso dall'amica del cuore Poppy (Carla Hedgeman), Janet riferisce ingenuamente a tavola di aver visto la sorella maggiore fare l'amore con il fratello dell'amica, scatenando l'ira del padre e una punizione severa: una scudisciata con la cinta alla sorella e il divieto alla piccola Janet di frequentare Poppy, la sua unica amica. Del resto, un altro padrepadrone, che però non viene mostrato, è proprio quello di Poppy: non permetterà alla figlia di proseguire gli studi in un liceo (forse per ragioni economiche) e la manderà a una scuola professionale; eppure, lei recita a memoria l'*Ode a un usignolo* di Keats e ha iniziato alla lettura la stessa Janet.

Una figura a suo modo paterna è quella del noto scrittore neozelandese Frank Sargeson (Martyn Sanderson), che di Janet sarà imprescindibile consigliere e mentore. Nel casolare di campagna dove lui la ospita dopo l'uscita dal manicomio, la ragazza può finalmente dedicarsi in pieno alla scrittura, lontana da "pannolini e dalla vita borghese"; e, quando un altro suo libro viene pubblicato, Sargeson la sostiene con fiducia incondizionata affinché lei possa conseguire una borsa di studio per l'estero, una opportunità che sarà decisiva per la sua definitiva consacrazione internazionale.

Gli amori di Janet completano il *carnet* maschile del film. All'università si innamora del suo docente di psicologia, il professor Forrest (Colin

from Mirror City (1985); sono usciti in un unico volume nel 1989 con il titolo *An Angel at My Table*, lo stesso del film campioniano. Seguendo il trittico autobiografico e le fasi di crescita di Janet, la protagonista è interpretata da tre attrici: Alexia Keogh (Janet bambina), Karen Fergusson (Janet adolescente), Kerry Fox (Janet adulta). Il film ha ricevuto il Leone d'argento – Premio speciale per la regia a Venezia nel 1990.

McColl), che ai suoi occhi appare, così confessa alle sorelle, come Ashley di *Via col vento*. Forrest causa la svolta catastrofica nella sua vita: dopo averle fatto rivelare, con un sotterfugio, l'ingenuo e maldestro tentativo di suicidio (con le aspirine), sarà lui, infatti, a convincerla a farsi ricoverare in un istituto psichiatrico 'per il suo proprio bene', promettendole che andrà a trovarla. Janet si fida e accetta per compiacerlo; le sfugge che Forrest è un superficiale e vanitoso manipolatore, un narcisista aduso a pavoneggiarsi con le allieve a lezione e che l'ha plagiata lusingandola con il luogo comune dell'artista folle. D'altra parte, l'istituzione medico-psichiatrica è l'emblema per eccellenza di una programmazione sociale patricentrica, pronta a emarginare chi non sta nei ranghi. E Janet subisce presto l'emarginazione, già sui banchi di scuola, con l'unica eccezione positiva di un maestro elementare che educava gli alunni alla poesia e aveva valorizzato i versi da lei composti come compito a casa.

La seconda esperienza amorosa di Janet, seppure meno devastante della prima, non è priva di insidie. Questa volta è Janet a non ricambiare le attenzioni di un giovane, l'irlandese Patrick (David Letch), che incontra durante il primo soggiorno londinese. Lui la aiuta a sistemarsi in città, ma mostra presto di essere rozzo e sociopatico; vuole controllare la vita della ragazza e svaluta la sua scrittura stigmatizzandola come un semplice *hobby*. Dapprima Janet riesce a scamparla, proseguendo il viaggio europeo; poi soccombe al suo dirigismo quando torna a Londra, provata da una storia d'amore fallita che le ha lasciato una gravidanza indesiderata.

La terza e cruciale esperienza amorosa di Janet è quella con l'americano Bernard (William Brandt), un professore di storia e poeta velleitario incontrato a Ibiza che la corteggia e la inizia alla sessualità. È il periodo più felice della giovane scrittrice: quando nuota nuda per lui, volteggiando tra le acque azzurre del mare, è scintillante di fascino e sensualità. La loro relazione finisce con l'improvvisa (e malcelata) ripartenza di lui per gli Stati Uniti. Tornata a Londra, Janet scopre di essere incinta e si procura un aborto con i ferri da maglia, da sola, nella sua stanza.

Il *cliché*, respinto da Champion, del binomio romantico arte/pazzia è rovesciato da un altro personaggio maschile, uno psichiatra dell'ospedale londinese, che 'scagiona' Janet dallo stigma sociale e sanitario della schizofrenia e la invita a scrivere delle sue esperienze in funzione creativa e terapeutica. La sua presunta 'diversità' era un *cocktail* di timidezza (da ipersensibilità) e depressione (procurata dal manicomio).

Al rientro in Nuova Zelanda, alla notizia della morte del padre, nella casa vuota e trascurata dei genitori (la madre è scomparsa da tempo)

Janet trova gli scarponi da lavoro di Curly e li indossa. Questa scena è assente nell'autobiografia di Frame, e nella sceneggiatura Janet indossa le pantofole del padre. Nel finale, ormai scrittrice riconosciuta, la vediamo che alloggia in un *camper* vicino alla casa dell'ultima sorella: un luogo a suo modo 'paterno', uno spazio di protezione e di libertà al contempo. Questa ennesima e conclusiva dislocazione della protagonista completa il principio estetico del film, fondato sull'associazione di "prossimità e distanziamento"⁸: un abbinamento quanto mai coerente con le dinamiche dello sguardo esercitate nel film.

3. APPROFONDIMENTI DEI PERSONAGGI MASCHILI IN "LEZIONI DI PIANO" E "BRIGHT STAR"

Per *Lezioni di piano* (*The Piano*), che varrà a Campion diversi Oscar e la Palma d'oro a Cannes (la prima assegnata a una cineasta e l'unica per un quarto di secolo⁹), la descrizione della Nuova Zelanda coloniale attinge anche al repertorio paterno della stessa regista: alla fine degli anni Sessanta del Novecento, Richard Campion aveva lavorato con una compagnia teatrale composta di maori e impegnata nella divulgazione della cultura indigena, e aveva prodotto un'opera epica sull'insediamento dei colonizzatori europei nel Paese, *Green Are the Islands*. Circa un ventennio dopo, nel 1986, Richard scrisse anche il docu-drama *Waitangi - "I Was There"*, basato sulla testimonianza del missionario William Colenso, presente il 6 febbraio 1840 alla stipula dello storico Trattato di Waitangi tra le tribù maori e il governo britannico coloniale. L'opera fu rappresentata con successo al primo Festival Internazionale delle Arti di Wellington.

Nel film la regista approfondisce ulteriormente caratteri e psicologie maschili, sovvertendo il voyeurismo maschilista del cinema *mainstream*, con le note implicazioni ideologiche sulle forme narrative e sulla posizione spettatoriale¹⁰. Campion ha dichiarato che *Lezioni di piano* "è la

⁸ Ciment 2014, 61.

⁹ Nel 2021 la seconda Palma d'oro assegnata a una cineasta è *Titane* della francese Julia Ducournau.

¹⁰ Cfr. Mulvey 1975, celebre testo fondativo delle teorie cinematografiche femministe, che analizza il binarismo attivo/passivo dello sguardo nel cinema dominante (hollywoodiano). In estrema sintesi, secondo Mulvey, la differenza di genere costruita dai film assegna azione e movimento della narrazione all'eroe maschile, mentre la figura femminile coincide con la piacevolezza dello spettacolo: ovvero, il ruolo attivo (maschile) si esercita sull'oggetto scopic, l'oggetto del desiderio, detentore del ruolo passivo (femminile).

descrizione femminile di una storia d'amore mitico. In essa, gli uomini sono visti come oggetti: è una sorta di rovesciamento dei ruoli¹¹.

Ada McGrath (Holly Hunter) sbarca in Nuova Zelanda con la piccola figlia Flora (Anne Paquin) per un matrimonio combinato dal padre. È muta dall'età di sei anni e comunica con il mondo con un pianoforte che ha portato con sé della Scozia nel lungo viaggio verso l'altro emisfero. Il marito Alisdair Stewart (Sam Neill) lo lascia sulla spiaggia. Il colono George Baines (Harvey Keitel) intuisce la pena della donna e accetta di condurla dove il suo strumento giace abbandonato e fa in modo di recuperarlo. L'uomo vive a distanza dai suoi connazionali britannici, sentendosi più a proprio agio con i nativi, e Ada lo ritiene incapace di apprezzare la musica perché è analfabeta. Eppure, lui fa trasportare dagli amici maori il pianoforte nel suo casolare, e propone a Stewart un patto singolare per la restituzione: Ada deve insegnargli a suonarlo.

Così, un tasto dopo l'altro, procede il baratto con la sdegnosa condiscendenza della donna. George è autentico e passionale, Ada non sa ancora di esserlo. E Campion la accompagna verso questa consapevolezza rovesciando il paradigma mulveyano in due momenti emblematici, un gesto che sovverte la esibizione dominante del maschile: nella scena in cui, all'improvviso, George si mostra nudo ad Ada, inerme e carico di desiderio, e quando lei, di notte, raggiunge Alisdair a letto, gli carezza i glutei sfiorandoli con dita sapienti. Un tocco *of her own*: lei non vuole farsi toccare, lui non riesce a sostenere la voluttuosa iniziativa della moglie.

Le 'lezioni di piano' si fanno sempre più sensuali, le note carezzano anima e corpi, l'amore irrompe, inatteso e travolgente. Con George Ada scopre la sessualità, e la loro relazione amorosa si scontra con la violenza patriarcale: se Baines sfiora la candida pelle di Ada attraverso un buco delle sue spesse calze nere, sdraiato sotto il pianoforte mentre lei suona con trasporto, Stewart, all'opposto, le mozza un dito con l'accetta per ritorsione, una amputazione che vuole mutilare il suo modo di esprimersi, la sua sensibilità, il suo desiderio. Una violenza brutta, quella di Alisdair, che si ripete nel tentativo di violentare la moglie, in preda alla febbre alta causata dalla mutilazione e, ancora, inchiodando porte e finestre di casa con delle assi per impedirle di uscire.

"L'ho fatto per amore, ti ho tarpato un'ala. Tutto qui", dice Alisdair ad Ada. Prima di questa ritorsione, come una sorta di premonizione diegetica, era stata messa in scena la favola di Barbablù nel teatrino della

¹¹ Boni - Vincenti 1994, 16.

comunità di coloni. E si noti che la figura dell'uomo-marito come Barbablù sostanzierà qualche anno dopo l'intero *In the Cut* (2003), girato e ambientato nella New York 'amputata' delle Torri Gemelle¹².

Punto nevralgico del discorso campionario è il mutismo della protagonista, di cui sentiamo qualche sprazzo di 'voce mentale': l'assenza della parola di Ada mette in discussione il logocentrismo e il correlato oculocentrismo, entrambi legati ai tradizionali binarismi patricentrici. Un complesso culturale che ha coltivato "l'ideologia coloniale che vede la natura e le donne come possedimenti da essere dominati e controllati"¹³.

Si noti, infine, come Campion declina in questo film la latitanza dei padri, un motivo ricorrente del suo cinema. Oltre al matrimonio di Ada voluto dal padre (lo dice all'inizio la sua voce mentale, il padre si scorge appena), c'è il racconto della piccola Flora che descrive, con rapito estro visionario, "un gran fulmine" venuto giù dal cielo che ha incendiato suo padre, "facendolo ardere come una torcia", aggiungendo che lo shock ha reso muta la madre. Un fulmineo disegno animato condensa la descrizione della bambina, evocando, con questo inserto extradiegetico, il rancore omicida verso il padre: un padre adorato ma che merita il rogo perché l'ha abbandonata.

La storia di *Bright Star*, sull'amore tra il poeta John Keats (Ben Whishaw) e Fanny Brawne (Abbie Cornish), si svolge tra il 1818 e il 1821; il 1819 fu un anno coronato dalla stesura di un magistrale terzetto lirico (*Ode a un usignolo*, *Ode sulla malinconia*, *Ode sopra un'urna greca*). All'arrivo in Italia, nel tentativo di migliorare la propria salute (malato di tubercolosi, Keats morì a Roma appena venticinquenne, nel 1821), il poeta non scrisse quasi nulla (la sua ultima lettera è del novembre 1820), e con Fanny mantenne il più assoluto silenzio, sia perché temeva di alimentare in lei l'illusione di una sua possibile guarigione sia perché il solo pensiero dell'amata lo addolorava enormemente. Anche gli amici, del resto, avevano caldeggiato questo silenzio: erano sempre stati insofferenti verso la ragazza, per un senso di possesso nei confronti del poeta e nella convinzione che lei lo distogliesse dal lavoro creativo. Keats non aprì la corrispondenza da lei ricevuta e chiese che, dopo la sua morte, venisse distrutta quella precedente alla sua partenza: su sua espressa richiesta le lettere sigillate di Fanny furono sepolte con lui nella bara.

¹² Picco drammatico del film, la scena dell'amputazione è commentata da Kathleen McHugh in relazione a quella dell'occhio femminile tagliato in *Un chien andalou* di Buñuel e Dalí (McHugh 2007, 91-92).

¹³ Rueschmann 2007, 296.

Nel 1848, dopo la pubblicazione della sua biografia da parte di Richard Monckton Milnes, l'opera di Keats iniziò a ricevere l'attenzione che meritava; un trentennio dopo, nel 1878, uscirono le lettere di Keats a Fanny, in un libro curato dallo storico e bibliografo Harry Buxton Forman, e causarono un enorme scandalo tra i lettori e i critici vittoriani, a partire dagli amici del poeta. Questi ritennero indegna l'immagine di Keats che ne emergeva e immeritato l'amore che aveva profuso per Fanny¹⁴.

La regia di Champion in *Bright Star* è distante anni luce da ogni facile romanticismo, "da ogni cliché stilnovista o romantico", come scrive Nadia Fusini sull'epistolario di Keats¹⁵. Si misura mirabilmente con la statura poetica e umana di Keats, immaginando la scoperta che ne aveva fatto la stessa Fanny, col suo sguardo curioso e accogliente, la sua indole gaia ed espansiva. Ed è insieme a Fanny che conosciamo Keats, in occasione del loro primo incontro: lui la accoglie con uno scherzo mentre lei gli sta portando un tè, una scena che mostra la socievolezza e levità del poeta, in immediata sintonia con la natura estroversa della ragazza. Una natura che è sottolineata da Champion fin dalle parole con cui Fanny replica sorridendo allo scherzo: "Vi piacciono le burle, signor Keats? A me piacciono le burle".

Altre pennellate comportamentali e relazionali, egualmente rapide e incisive, tratteggiano questo giovane uomo: il suo carattere orgoglioso ma mai superbo, la reazione dinanzi ai patimenti (la perdita precoce dei genitori e dell'amato fratello Tom, l'accudimento degli altri fratelli, la sua stessa malattia), la tempra da sognatore, eppure saldamente ancorata a uno sguardo vigile e potente sul mondo. Uno sguardo su cui fa leva lo stile del film, evidenziando la fiducia di Keats nell'"autenticità dell'immaginazione", per superare i binarismi fondativi della concezione romantica, *in primis* l'opposizione tra vita e arte.

Contraltare di Keats è un altro personaggio maschile, Charles Brown (Paul Schneider), amico e mentore del poeta, ma anche possessivo e geloso del suo innamoramento per Fanny, con la quale entra in aperto conflitto. Nello scontro tra Charles e Fanny si addensa la battaglia sistematicamente ingaggiata dalle eroine campioniane con il proprio contesto di riferimento (familiare e sociale), una battaglia che in *Bright Star* si scaglia contro le

¹⁴ Sull'onda della realizzazione del film, è uscito il libro *Bright Star. Love Letters and Poems of John Keats to Fanny Brawne* (2009), che raccoglie le lettere e le poesie dedicate da Keats a Fanny e reca l'introduzione firmata dalla stessa Champion. L'anno dopo è stata pubblicata la traduzione italiana *Leggiadra stella. Lettere a Fanny Brawne* (2010).

¹⁵ Prefazione di Nadia Fusini, in Keats 2010, 13.

costrizioni imposte alle donne del tempo in ogni ambito. E proprio dal confronto comportamentale di questi due personaggi maschili si può rilevare che “in realtà, questo Keats – come suggerisce Estella Thincknell – articola anche una sorta di mascolinità post-femminista nel suo rifiuto del machismo o di altre posture culturali (patriarcali)”¹⁶.

Inoltre, il film evidenzia il senso di inadeguatezza e il disagio di Keats rispetto alle aspettative sociali del suo ambiente. Il poeta confida a Fanny la sua avversione per “i tipi salottieri”, i dandy vacui e “manierati persino nel mangiare e nel bere... e nel prendere una caraffa”. E offre un quadro umoristico e divertito quando identifica la società inglese con il tè del pomeriggio: “questo è il salotto inglese”, dice; per poi bersagliare la società scozzese associandola al tradizionale ballo con il kilt. Come scrive Elido Fazi, la radicalità politica di Keats si spingeva fino a una antesignana critica del ‘sogno americano’, discutendo con l'amico Charles Dilke dell'America come di “un posto senza grazia e ferocemente competitivo, governato da una banda di ricchi che sfruttavano ancora il lavoro degli schiavi”¹⁷.

Se Keats fa del poeta un personaggio delle sue poesie¹⁸, Campion fa di Keats un nostro contemporaneo: lo sottrae a ogni mitologia e rappresenta il suo poetare come un'attività radicata nella vita, mostrandone genialmente la corrispondenza organica al lavoro fantasioso, anticonformista e insieme tattile di Fanny, che si disegna e cuce gli abiti da sola, un lavoro da stilista della moda *ante litteram*.

Oltre alla tattilità, motivo aptico caro alla sensibilità campioniana, troviamo nella loro storia la scoperta, anche dolorosa, del sentimento amoroso e la sua stretta consonanza con ciò che chiamiamo poesia; la difficoltà di ricondurre la profondità di quel sentimento alle regole sociali; il romanzo di formazione, che riguarda Keats non meno di Fanny; la bellezza della natura come contraltare problematico al dolore e alla morte.

L'intima relazione che vi è in Keats tra poesia e natura è connessa alla caducità della vita, che in *Bright Star* è incarnata dalla figura della farfalla, citata in più occasioni dai due protagonisti: la farfalla è l'emblema dell'intensità dell'esperienza amorosa, che vale la pena perseguire a fronte di ogni fragilità e impermanenza.

¹⁶ Tincknell 2010, 112.

¹⁷ Fazi 2010, 189.

¹⁸ Gentili 1983, XX.

4. “IL POTERE DEL CANE” E IL ROVESCIAMENTO
DELLA MISTICA VIRILE

Il potere del cane (*The Power of the Dog*), Leone d'argento-Premio speciale per la regia a Venezia nel 2021 e Oscar per la regia nel 2022, adatta l'omonimo romanzo di Thomas Savage, pubblicato nel 1967 e ritenuto il capolavoro dello scrittore statunitense. Ambientato in un ranch del Montana nel 1924, il libro appartiene alla narrativa western e racconta con tono antiepico la storia di due fratelli, rampolli di una complicata dinastia di mandriani, sollevando questioni scabrose e in anticipo sui tempi nella rappresentazione della sessualità repressa¹⁹.

Alle prese con un genere cinematografico ipermascolino per eccellenza, Campion aderisce allo stile asciutto del romanzo con una messa in scena minimalista dalle venature gotico-noir, realizzando un “post-western”, come lo ha definito lei stessa, che rovescia la mistica virile dell'epopea del West smascherando il mito del sogno americano²⁰. La cineasta coglie con finezza la matrice autobiografica del romanzo, che esplora la mascolinità incarnata da un ricco ranchero gay, Phil Burbank (Benedict Cumberbatch), che ostenta un machismo omofobo e misogino. Da sempre in coppia con il fratello George (Jesse Plemons), Phil non tollera il matrimonio di quest'ultimo con la vedova Rose (Kirsten Dunst) e l'arrivo, insieme con lei, del figlio adolescente Peter (Kodi Smit-McPhee). Mosso dall'odio, Phil bullizza Peter definendolo una “femminuccia” e spinge Rose all'alcolismo. Phil tace con tutti sulla sua omosessualità, che gli è stata rivelata anni prima dal suo mentore Bronco Henry, un eroico cowboy ormai scomparso. E in un momento finale di trovata intimità, Peter ha modo di avvelenarlo nascostamente, favorendo il riscatto della madre e del suo matrimonio con George.

¹⁹ Alla sua uscita per la casa editrice newyorkese Little, Brown and Company, *The Power of the Dog* fu elogiato dalla critica ma vendette poche copie; la ristampa del 2001 è corredata dalla postfazione di Annie Proulx, autrice del racconto western *Brokeback Mountain* del 1997 (*Gente del Wyoming*), incluso nella raccolta *Close Range: Wyoming Stories* del 1998 (*Distanza ravvicinata*), da cui è stato tratto l'omonimo film di Ang Lee (*I segreti di Brokeback Mountain*, Leone d'oro a Venezia nel 2005). La prima edizione italiana de *Il potere del cane*, con traduzione di Maddalena Togliani, è del 2017.

²⁰ Le dichiarazioni di Campion in questo paragrafo sono tratte dalle seguenti fonti: i pressbook del film (inglese e italiano) rilasciati per la 78ª Mostra del cinema di Venezia e la conferenza stampa veneziana (2 settembre 2021); Thompson 2021; gli incontri tenuti dalla regista in occasione del New York Film Festival (*Film at Lincoln Center*, ottobre 2021) e dello Stockholm Film Festival (Face 2 Face with Jane Campion – *The Power of the Dog*, novembre 2021); la conversazione newyorkese con Sofia Coppola (novembre 2021).

Come sempre nei suoi adattamenti letterari, la regista seleziona dal romanzo ciò che le serve: sviluppa visivamente dettagli appena accennati nelle pagine del libro, mantiene le dinamiche famigliari psicologiche e approfondisce il personaggio femminile di Rose. Diversamente dal libro, Phil non va a cavallo nel suo vasto ranch vestito di tutto punto come il fratello George: abbigliato da rude mandriano, indossa lo Stetson, il tradizionale cappello in feltro dei cowboy, e i chaps, i gambali per proteggere le gambe a cavallo, qui con frange tentacolari che richiamano quelle dei satiri, come ha spiegato la cineasta.

L'universo abitato dai protagonisti è cupo e letale, blindato in segreti e reticenze, a fronte di vaste *location* all'aperto e di imponenti paesaggi naturali. L'ordalia esistenziale di questa umanità è scandita da una natura arcana, quasi metafisica, "correlativo oggettivo" dell'immaginario biblico che dà titolo al romanzo e al film. Su quel paesaggio dal "carattere struggente, solitario e terribile"²¹ è scolpita, come sul corpo del film, una forma che va cercata con lo sguardo, che deve essere decifrata: il cane del titolo (che rinvia al biblico Salmo 20), discernimento di una visione possibile solo per occhi che riescono a vedere l'invisibile, l'oltre ("Gli occhi devono imparare a vedere ciò che è nascosto", dice Phil).

Nel paesaggio-personaggio di *Il potere del cane* è inciso/custodito il mistero inconfessabile di Phil, la verità su se stesso che non può affrontare e superare. E che resta acuminato ad avvelenargli la mente, così come accadrà poi nel corpo, a compimento di un rituale coerente con il personaggio e con lo scenario antropologico costruito dal film. Peter è l'*Unheimliche* di Phil e della sua violenta cultura di appartenenza, che torna a fare i conti con il non detto e il rimosso. Ha riconosciuto il cane (profilato) sulla montagna e ne ha esercitato il potere, compiendo un rito sacrificale che lascia nella tomba di Phil un segreto condiviso.

Con la sua olistica pratica creativa devota alla materia, anche in questo film Jane Campion è impegnata a far dialogare i personaggi con gli spazi vissuti, e specialmente con la natura. E il suo sguardo aptico assume, qui, un tocco 'scultoreo', a tratti quasi contemplativo e sciamanico, che fa pensare al magistero di artisti ammirati dalla regista, come Joseph Beuys con le sue "living sculptures".

²¹ Savage 2017, 287 ("Postfazione"). "Un mondo ancora vicino all'epoca dei pionieri", prosegue Annie Proulx (290), ma già incalzato dalla modernizzazione, evidente nelle aree urbane dove si circola con le prime automobili (anche George ne possiede una).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Boni - Vincenti 1994

S. Boni - E. Vincenti (a cura di), "A Director's Own Story. Jane Campion si racconta", *Garage* 1 (1994).

Campion 2010

J. Campion, "Introduzione", in J. Frame, *Un angelo alla mia tavola*, Vicenza, Neri Pozza, 2010.

Campion 2021a

Presbook de *Il potere del cane* (inglese e italiano) rilasciati per la 78ª Mostra del cinema di Venezia e la conferenza stampa veneziana, 2 settembre 2021.

Campion 2021b

Film at Lincoln Center, incontro tenuto da J. Campion in occasione del New York Film Festival 59, 2 ottobre 2021.

Campion 2021c

"Jane Campion & Sofia Coppola on *The Power of the Dog and Filmmaking Process*", *NYFF* 59 (November 7, 2021).

Campion 2021d

"Face 2 Face with Jane Campion – *The Power of the Dog*", Stockholm Film Festival, November 12, 2021.

Carluccio 1994

G. Carluccio, "Immagini, figure e paesaggi al di là dell'oceano", *Garage* 1 (1994).

Ciment 2014

M. Ciment, *Jane Campion par Jane Campion*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2014.

Cortellazzo 1994

S. Cortellazzo, "Presenze maschili tra interrogativi e desideri", *Garage* 1 (1994).

Fazi 2010

E. Fazi, *Bright Star. La vita autentica di John Keats*, Roma, Fazi Editore, 2010.

Keats 1983

J. Keats, *Poesie*, Introduzione di V. Gentili, Torino, Einaudi, 1983.

Keats 2009

J. Keats, *Bright Star: Love Letters and Poems of John Keats to Fanny Brawne*, New York, Penguin Books, 2009.

Keats 2010

J. Keats, *Leggiadra stella. Lettere a Fanny Brawne*, Prefazione di N. Fusini, Milano, Archinto, 2010.

McHugh 2007

K. McHugh, *Jane Campion*, Urbana - Chicago, University of Illinois Press, 2007.

Mulvey 2013

L. Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen* 16, 3 (1975). Poi in *Cinema e piacere visivo*, a cura di V. Pravadelli, Roma, Bulzoni, 2013, 29-44.

Rickey 1999

C. Rickey, "A Director Strikes an Intimate Chord", in V.W. Wexman (ed.), *Jane Campion: Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, 1999 (1990).

Rueschmann 2007

E. Rueschmann, "Dislocations of Home and Gender in the Films of Jane Campion", in I. Conrich - S. Murray (eds.), *New Zealand Filmmakers*, Detroit, Wayne State University Press, 2007, 289-301.

Savage 2017

T. Savage, *Il potere del cane*, trad. it. di M. Togliani, Vicenza, Neri Pozza Editore, 2017.

Thompson 2021

A. Thompson, "Jane Campion Talks About the Power of the Dog and the Myth of the Sensitive Cowboy", *Indiewire* (September 6, 2021).

<https://www.indiewire.com/2021/09/western-power-of-the-dog-jane-campion-male-psyche-1234662474/>

Tincknell 2013

E. Tincknell, *Jane Campion and Adaptation: Angels, Demons and Unsettling Voices*, London - New York, Palgrave Macmillan, 2013.

Trivelli 2017

A. Trivelli, *Il cinema di Jane Campion. Dai cortometraggi a Top of the Lake*, Roma, Edizioni Fondazione Ente dello Spettacolo, 2017.