

Gender, sesso, differenza sessuale. Perché il genere è un problema semiotico?

Federica Turco

Università degli Studi di Torino

federica.turco@unito.it

QUALCHE DOMANDA PRELIMINARE

- Che cosa è per voi il genere?
- Di che genere vi sentite?
- Pensate che sia importante studiare il genere, e perché (e cioè, perché avete scelto questo corso)?
- Partiamo da una constatazione, quasi una ovvietà: **nascere donna o uomo rappresenta uno dei tratti costitutivi della nostra esperienza del mondo, segna un'appartenenza che marca in modo indelebile la nostra soggettività.**

- Pensate che esistano delle qualità o delle caratteristiche maschili e femminili?
- Per esempio:
 - Coraggio
 - Audacia
 - Intuito
 - Empatia
 - Generosità
 - Forza

Di che genere sono? E si può fare tale divisione?

L'enciclopedia Treccani alla fine degli anni Ottanta, definisce il genere non più solo come 'classe' o tipo, ma anche:

“con riferimento alla specie umana, carattere maschile o femminile dell'individuo, anche in senso biografico, sociale, professionale, come nell'espressione *'identità di genere'* con cui si intende la costellazione di caratteri anatomico funzionali, psichici, comportamentali, che definiscono il genere in se stesso e in quanto posseduto, accettato e vissuto dall'individuo nella storia familiare da cui proviene e nella società in cui vive” (Treccani 1987).

UNA PRIMA DEFINIZIONE

Per quanto oggi sia possibile (benché non certo facile) cambiare sesso o travestirsi assumendo l'apparenza di un genere che non è il nostro, veniamo cresciuti ed educati in quanto femmine o maschi, ed è da questo **processo di attribuzione di genere** che parte la costruzione della nostra individualità e **soggettività** insieme a quella della **nostra identità sociale e culturale**.

Con il termine **genere** (gender) ci si riferisce dunque al risultato di tale processo, **vale a dire alla sfera degli aspetti sociali , economici, culturali – e anche politici, oltre che psichici – legati all'appartenenza a un sesso.**

- Quanti leader politici sono uomini, e quante sono donne? (più del 93% delle cariche ministeriali di tutto il mondo è ricoperto da uomini)
- Quanti serial-killer sono uomini?
- Chi svolge prevalentemente i lavori di cura?
- La cultura di massa insegna ancora alle ragazze a dover essere, per prima cosa, desiderabili (es. delle trasmissioni di make-over)



IL GENERE E LA DIFFERENZA SESSUALE NELLA LETTERATURA SCIENTIFICA

Perchè il genere?

Il termine “genere” viene introdotto nel discorso scientifico nel 1975, quando l'antropologa Gayle Rubin conia l'espressione sex-gender system (Rubin, 1975), con la quale intende l'insieme delle modalità di comportamento e altri processi con i quali ogni società traduce la sessualità biologica in prodotti dell'attività umana e organizza, di conseguenza, la divisione dei compiti tra uomini e donne, differenziandone i ruoli e creando, appunto, il “genere”.

Alcuni anni prima la studiosa femminista inglese Ann Oakley aveva sottolineato come i criteri che permettono di evidenziare la maschilità o femminilità degli individui non possono essere individuati su base biologica (Oakley, 1972).

Ancora prima, nel 1949, Simone de Beauvoir aveva detto che “donne non si nasce ma si diventa”, ponendo l'accento sulla significato culturale del genere (Beauvoir, 1949): secondo Beauvoir se donna non si nasce, ma si diventa, tale divenire è frutto dell'adesione, più o meno passiva, più o meno cosciente, a modelli culturali e sociali di genere.

A voler essere precisi, è lo psicoanalista americano Stoller che, ancor prima di Rubin, nel 1968, pone esplicitamente una distinzione tra sesso e genere, quest'ultimo definito come l'insieme complesso di "comportamenti, sensazioni, pensieri e fantasie che sono legate ai sessi e tuttavia non hanno connotazioni biologiche primarie.

È la prima volta che si separa il **sesso come dato biologico dal genere come insieme di dati culturali e sociali, e tale distinzione subito viene adottata da molte autrici femministe.**

Evidenziando il sistema di relazioni e di significati di cui sesso e preferenza sessuale fanno parte, il genere permette di separarli e di distinguerli dai ruoli sociali che vengono attribuiti a ciascuno dei due sessi.

Ovviamente la nascita del concetto di genere è correlata e intimamente interconnessa con la storia, lunga e arzigogolata, del **femminismo**.

Alcuni fanno risalire la nascita del femminismo al periodo tra la fine del 1700 e gli inizi del 1800, quando venne pubblicato il saggio di Mary Wollstonecraft dal titolo “Rivendicazione dei diritti della donna” e quando Jane Austen scriveva romanzi che parlavano di donne ribelli alle convenzioni e alle imposizioni della società patriarcale in cui vivevano.

In effetti, una prima fase del femminismo vero e proprio, strutturato come movimento (**“prima ondata del femminismo”**) avrà inizio solo nella seconda metà dell’800 in Gran Bretagna e negli Stati Uniti. Siamo nel pieno della seconda rivoluzione industriale; le donne sono uscite dalla condizione, fino a quel momento quasi unica, di casalinghe e hanno iniziato a lavorare fuori casa. Alcune esponenti della classe media liberale iniziano ad organizzarsi per la rivendicazione di alcuni diritti come la gestione delle proprietà, l’accesso all’educazione e alle libere professioni, il diritto di voto (è questa l’epoca delle notissime suffragette inglesi), la parità di salario e di occupazione, la possibilità di accesso alle carriere tipicamente maschili. In effetti anche le donne della classe proletaria si organizzarono per rivendicare i loro diritti. Le loro richieste sono però sostanzialmente assimilabili alle teorizzazioni del socialismo che sempre in quegli anni lottava per la creazione di una società comunista, nella quale potessero sparire tutte le forme di subordinazione: quella delle donne rispetto agli uomini come quella dei proletari rispetto alle classi dirigenti.

Questa corrente è nota come femminismo dell'uguaglianza e le parole chiave che lo contraddistinguono sono, appunto, "uguaglianza", nel senso di una considerazione realmente e praticamente neutra del genere, di una effettiva parità con l'uomo, e "riequilibrio", considerato come indispensabile, anche dal punto di vista legislativo, per permettere alle donne di esprimere le proprie capacità e far valere i propri diritti.

A questa fase segue, dopo la fine della prima guerra mondiale un lungo periodo di riflusso e ripensamento, che dura praticamente fino alla fine degli anni '60. Alcune pensatrici iniziano a porsi interrogativi seri su quanto è stato fino a quel momento fatto ed ottenuto attraverso i movimenti per l'uguaglianza e iniziano anche a dubitare sull'utilità e correttezza del concetto stesso di uguaglianza, protendendo, invece, per una nuova esaltazione delle differenze tra uomini e donne.

Ho già citato lo scritto forse più famoso di Simone de Beauvoir, "Il secondo sesso", che è proprio di questi anni (1949). Secondo la scrittrice, la donna ha bisogno di passare da una condizione di differenza conflittuale ad una di differenza armonica, deve passare dall'essere "Altro" rispetto all'uomo, com'è sempre stata, ad "altro" con la minuscola cioè essere umano che, per quanto diverso, ha pari dignità e diritti dell'uomo.

Dalle riflessioni della de Beauvoir e delle altre pensatrici di questi anni (Virginia Woolf, Betty Friedan, Doris Lessing, Juliet Michell, tanto per citarne alcune), nasce la cosiddetta **seconda ondata del femminismo** (che si sviluppa prima in America e Gran Bretagna e poi nel resto d'Europa a partire dall'inizio degli anni '70 del '900).

In questa fase le donne iniziano ad interrogarsi circa i motivi della permanente subordinazione delle donne, nonostante le conquiste civili (diritto di voto, abolizione dello sfruttamento economico, ecc..) ottenute attraverso le battaglie degli anni precedenti e cercano una risposta che vada fino alle "radici" del rapporto tra sessi. Risposta che trovano nel problema della sessualità: la supremazia degli uomini nella sfera sessuale condiziona tutto il rapporto tra i due sessi e la sua strutturazione all'interno della società civile, precedendo, quindi, tutte le altre forme di dominio (razziale, politico, religioso, ecc..).

Ecco perché il femminismo di questa fase viene comunemente definito "radicale".

Il movimento si organizza intorno a piccoli gruppi di autocoscienza, in cui le donne lavorano a partire dalla propria esperienza, e attraverso la pratica del *self-help*, con cui tentano una riappropriazione del proprio corpo e dei saperi femminili. Ed è anche in seno a questi gruppi che arrivano alcune nuove consapevolezze: le donne non devono imitare il modello maschile, ma costruire una propria specificità e valorizzarla, costruendo così una cultura unicamente femminile. Parola chiave di questa prospettiva è, com'è facile immaginare, "differenza", nel senso proprio di dare nuovo rilievo alle diversità, biologiche e/o culturali, esistenti tra uomini e donne. Si chiede un accesso all'uguaglianza a partire dalla rivendicazione di una differenza, differenza che i diritti politici e civili postulano come inferiorità. E tale rivendicazione viene collocata nell'esperienza che, storicamente, ha collocato le donne nella sfera del privato e le ha escluse da quella pubblica, e cioè la maternità. Nei rapporti tra uomini e donne relativi alla sfera privata, nella sessualità, nel nucleo segreto dei rapporti interpersonali si situa il capovolgimento dei rapporti di potere (rivoluzione teorica del femminismo di questi anni).

Nel movimento si aprono larghi spazi alle frange lesbiche, anche perché alcune studiose (tra cui Anne Koedt e Adrienne Rich) vedono l'omosessualità come unica via d'uscita alla violenza contro la donna, perpetrata durante ogni rapporto sessuale con un uomo. Sono di questi anni i già citati scritti di Gayle Rubin e quelli di Luce Irigaray, di Hélène Cixous e Julia Kristeva.

Dopo il 1980 il movimento femminista entra in crisi e viene portato avanti da gruppi meno organizzati e più variegati (aprendosi anche a nuovi filoni come quelli post-coloniale, diasporico e islamico) ma la sua eredità non si perde e, anzi, la categoria gender si inserisce gradualmente negli studi accademici del femminismo americano ed europeo, con le teorizzazioni, tra le altre, di Rosi Braidotti, Judith Butler, Teresa de Lauretis, Donna Haraway, e poi anche italiano (si vedano per esempio, Adriana Cavarero e Luisa Muraro).

Negli Atenei il pensiero femminista si configura gradualmente come attività di ricerca e riflessione non collegata al movimento delle donne politicamente organizzato e si consolida come lavoro teorico sul soggetto, l'identità, il corpo e il sesso. In linea generale le costruzioni teoriche di queste pensatrici vanno nella direzione di decostruire e superare le differenze di genere, ipotizzando, al posto delle categorie rigide di uomo e donna, delle "figurazioni", delle forme, cioè, che abbiano la capacità di esprimere le possibilità alternative della soggettività femminile sviluppate all'interno del movimento e che riescano a modificare i linguaggi allo scopo di produrre rappresentazioni positive delle donne.

Queste posizioni enunciative da cui re-immaginare la soggettività femminile sono moltissime. Tanto per indicarne alcune possiamo citare i corpi abietti di Judith Butler (1990), la soggettività lesbica di Monique Wittig (1992), i cyborg di Donna Haraway (1991) e, ancora, i soggetti nomadi ed eccentrici rispettivamente di Rosi Braidotti (1994) e Teresa de Lauretis (1999).

Manifesto cyborg

Agli inizi degli anni '90, Donna Haraway pubblica un libro tra cui compare "A cyborg manifesto", articolo già pubblicato nel 1985 sulla *Socialist Review*, in cui la filosofa introduce la figura del *cyborg*, appunto, e cioè un organismo cibernetico, un ibrido di macchina e organismo, una creatura, cioè, che in qualche modo appartiene tanto alla realtà sociale quanto alla finzione. In termini filosofici, in effetti, non esiste distinzione tra la realtà sociale vissuta e la finzione, perché una categoria costantemente definisce e ridefinisce l'altra.

Filosofa e docente statunitense, con una formazione scientifica (laurea in zoologia e dottorato in biologia). Secondo la Haraway, biologa di formazione, è possibile un ripensamento del soggetto sessuato solo a partire da un ripensamento delle sue radici corporee. Il corpo umano non è dunque un dato biologico, ma un campo di iscrizioni di codici socio-culturali. È la tecnologia, il flusso di informatizzazione in cui siamo immersi, la modalità attraverso cui il nostro sistema sociale costruisce, controlla e condiziona i nostri corpi socializzati.

Ovviamente, come dice la stessa Haraway nell'apertura del saggio, quel che si vuole costruire è un mito politico che possa valere per la società moderna e che sia fedele tanto al femminismo (che dia, cioè, una risposta al problema della soggettività femminile nei termini in cui esso è stato elaborato dalla tradizione del movimento delle donne), quanto al materialismo e che però permetta di uscire dalla struttura binaria classica del pensiero occidentale, ruotante intorno a coppie di categorie come "uomo/donna" e basate sull'asimmetria, nel senso di un elemento che predomina sempre sull'altro. La metafora del *cyborg* permette appunto di uscire da questa criticità, perché è un soggetto senza genere, uomo, donna e macchina contemporaneamente, in cui non è chiaro quale aspetto predomini sull'altro (ammesso che un predominio ci sia). Il concetto di corpo, dunque, scompare e cede il passo ad una realtà fatta di numeri onde magnetiche, computer, in cui i confini dei generi sessuali non esistono più. Haraway parla, provocatoriamente, di un mondo *post-gender*, non nel senso di una definitiva scomparsa delle differenze di genere, ma nel senso della necessità di un'analisi critica delle stesse categorie di uomo e donna.

Soggetti nomadi

La seconda figurazione è quella ipotizzata da Braidotti nel 1994: il soggetto nomade, un luogo di transizioni e trattazioni. Uno spazio intermedio, dove si incontrano e si incrociano le differenze. Lo spazio del soggetto nomade non è più omogeneo (e omogeneizzante), ma è tutto quanto periferia, margine, differenza, pluralità, e quindi è uno spazio multiculturale.

Detto in altre parole, dunque, il soggetto nomade (di cui emblema è la soggettività femminile) è una possibile risposta alla crisi del soggetto moderno (il cui emblema è invece l'individuo maschio). Poiché classe sociale, razza, genere, età, ecc. son gli assi di differenziazione che, tutti insieme, costituiscono la soggettività, la nozione di nomade si riferisce alla simultanea presenza di questi tratti nello stesso soggetto. Solo considerandoli tutti, posso immaginare (e quindi descrivere) il soggetto. Solo viaggiando, transitando tra queste differenti formazioni identitarie, posso essere realmente consapevole di me stesso e degli altri.

Quella nomade è, dunque, una soggettività che ai confini del sé e dell'autoidentificazione, all'isolamento, contrappone la contaminazione e l'ibridazione, il contatto tra i corpi, lo scambio e la transitorietà: il corpo nomade è attraversato da strati, pratiche e discorsi.

Filosofa e docente presso l'Università di Utrecht.

Braidotti usa, per la creazione di questo mito, il concetto di nomadismo deleuziano (Deleuze e Guattari, 1980).

Soggetti eccentrici

Ultimo suggerimento che analizziamo è quello che ci viene da Teresa de Lauretis, che ipotizza l'esistenza di un soggetto "eccentrico rispetto al campo sociale, ai dispositivi istituzionali, al simbolico, allo stesso linguaggio" (de Lauretis, 1999, p.8). In altre parole questi soggetti si distanziano e differenziano rispetto al discorso egemone e alle formazioni culturali dominanti, tra cui, principalmente, dall'ideologia del genere, intesa come una delle macro-istituzioni più significative e condizionanti.

E la modalità attraverso cui è possibile sfuggire a questa ideologia è l'allontanamento da un soggetto unitario, sempre uguale a se stesso, dotato di identità stabile, unicamente diviso tra mascolinità e femminilità. Il nuovo soggetto occupa, invece, posizioni molteplici e si distacca dalle appartenenze e conoscenze date, si costruisce attraverso una continua e incessabile riscrittura di sé.

Questa posizione, multipla, mobile, precaria e inevitabilmente compromessa, è raggiungibile solo attraverso pratiche di dislocamento politico e personale, attraverso un superamento dei confini dell'identità e del concetto di corpo. Nelle identità non c'è nulla di fisso, di dato. Anzi, esse sono parodie, imitazioni, immagini di altre identità, simulacri di qualcosa che effettivamente non c'è.

De Lauretis si colloca, insomma, sulla linea teorica della decostruzione del genere, che deve inevitabilmente passare attraverso la decostruzione del concetto di donna (accettare tale concetto significa accettare la logica egemone dell'eterosessualità, che dipende dalla costruzione semiotico-ideologica del genere, piuttosto che dall'esistenza fisica e naturale dei due sessi).

Come abbiamo visto, il *cyborg*, il nomade, l'eccentrico sono figure liminali, ibride, contaminate, che sconvolgono l'economia e i confini delle opposizioni binarie e si fondano sull'idea di diversità come fonte di ricchezza, sull'attenzione verso l'altro come strumento di conoscenza.

L'identità ipotizzata da queste figure (che, ricordiamo, sono miti, utopie, invenzioni filosofiche e politiche) è quindi debole, provvisoria, in continua contrattazione con l'alterità. Le figurazioni sono pratiche linguistiche e discorsive.

Quel che a noi interessa di queste pratiche è il confronto con le rappresentazioni che i media (che, notiamo, proprio Teresa de Lauretis annovera tra quelle che lei chiama "tecnologie del genere" – cfr. § 1.2.2) fanno delle soggettività femminili. C'è qualche corrispondenza? Possiamo trovare qualche riscontro nella pratica?

Tutti questi studi, evidentemente, mettono al centro del discorso femminista sul genere il **CORPO**.

Un lavoro diverso che potremmo fare è quello di riordinare queste “posizioni”, non tanto sulla base delle correnti (femminismo liberale, che il corpo non lo considera, femminismo radicale, che invece lo essenzializza, femminismo della differenza, post-strutturalista e postmodernista, queer studies, ecc..) bensì da diverse concezioni del corpo che in qualche modo hanno cercato di pensarlo, proponendo modi della sua descrizione, interpretazione e traduzione.

Il genere è un problema semiotico?

Da Ferdinand de Saussure noi sappiamo che il segno è un'entità indissolubile composta da due facce saldate insieme dalla convenzione linguistica (relazione segnica): il *significante* e il *significato*. In questa realtà binaria, possiamo considerare il *significato* come un'entità standardizzata valida per tutta la collettività, come il risultato di una costruzione culturale che ci permette di comprendere determinati campi di realtà, come l'insieme di tutti i possibili sensi di un segno. Similmente il *significante* può essere considerato una rappresentazione mentale organizzata, un modello astratto e, soprattutto, sociale. Ferdinand de Saussure parlava, per questo, di "arbitrarietà" dei segni (Saussure, 1916). Dopo di lui Louis Hjelmslev, Roland Barthes e Algirdas J. Greimas, sebbene con alcune differenze e successivi aggiustamenti daranno forma a quella che viene storicamente definita semiotica strutturale: il linguaggio è un sistema, una struttura portatrice di un significato specifico che viene inteso nell'atto della decodifica (parola chiave di questa prospettiva è appunto "codice").

Un approccio leggermente diverso ci viene proposto da Charles Sanders Peirce che definisce il segno come “qualcosa che per qualcuno sta per qualcosa sotto qualche aspetto o capacità” (Peirce, 1931-58). Abbiamo, dunque, una costruzione triadica composta da un segno (o *representamen*, quel che Saussure chiamava *significante*), un interpretante (il secondo segno di cui abbiamo bisogno per poter interpretare il primo) e un oggetto. Quel che ci interessa in questa definizione è il rinvio al soggetto (“per qualcuno”): niente significa di per sé, ma solo perché qualcuno gli assegna un valore, attraverso una ben precisa scelta di pertinenza: l'interpretante di Peirce non è perfettamente equivalente al suo oggetto, ma ne seleziona e ne sviluppa alcune proprietà semantiche, trascurandone altre. Anche in questo caso, insomma, ritroviamo tra le parti del segno un legame soggettivo.

Eco (1975) si distanzia definitivamente da un'idea di codice come sistema di segni basati sull'equivalenza, per sostituirvi una concezione di segno come rinvio basato su un meccanismo interpretativo inferenziale, che funziona all'interno dell'*enciclopedia*, dell'insieme (potenzialmente) infinito di dati di cui è fatta una cultura (ricordiamo che, nella teoria echiana, l'enciclopedia è non solo un'ipotesi regolativa dei processi semiotici ma anche una metafora: la biblioteca virtuale di tutti i nostri saperi).

Così dirà Eco più avanti:

«Il testo è dunque intessuto di spazi bianchi, di interstizi da riempire, e chi lo ha emesso prevedeva che essi fossero riempiti e li ha lasciati bianchi per due ragioni. Anzitutto perché un testo è un meccanismo pigro (o economico) che vive sul plusvalore di senso introdotto dal destinatario (...) E in secondo luogo perché, via via che passa dalla funzione didascalica a quella estetica, un testo vuole lasciare al lettore l'iniziativa interpretativa, anche se di solito desidera essere interpretato con un margine sufficiente di univocità. Un testo vuole che qualcuno lo aiuti a funzionare» (Eco, 1979, p.52).

Secondo il semiologo della cultura Jurij Lotman, gli elementi che definiscono la cultura sono due: il fatto che essa contenga informazioni e il fatto che queste informazioni siano passate, tramandate, scambiate. Affinché questo possa avvenire, è necessario che essa sia organizzata, strutturata e uniformata, in modo da essere confrontabile. Insomma, ha bisogno di qualche elemento che crei forma stereotipanti al suo interno.

La lingua è la prima di queste strutture (un sistema modellizzante primario, appunto), sostanzialmente perché la nostra capacità di pensare i concetti è basata su etichette linguistiche. Ma ci sono altri sistemi, definiti secondari, come la letteratura, la musica, la religione, la moda, ecc. che danno forma al modo di pensare delle persone grazie alla loro capacità di organizzare e rendere comprensibile la realtà. (cfr. Lotman, 1970 e Lotman e Uspenskij, 1975).

Insomma, in un modo o in un altro, la questione del significato è da ricondurre alla mediazione tra una posizione sociale, una produzione di significati e un'esperienza. Tale mediazione, ovviamente, avviene attraverso i processi di comunicazione.

Questo breve *excursus* nella definizione semiotica di “segno” ci è utile per tornare alla nostra nozione di *gender*.

Nel momento in cui è stato coniato, il termine “genere” ha inevitabilmente ritagliato una nuova visione della sessualità, rendendo pertinenti tratti che prima non risultavano tali. Ed in effetti, dal momento della loro nascita, gli “studi di genere” o, per riportare la definizione più diffusa nell'ambito accademico americano che hanno dato i natali a questo filone, i *women's studies*, gli studi delle donne sulle donne, hanno condotto all'esistenza e alla “definizione” di nuove soggettività femminili, minando alle basi della struttura patriarcale e maschilista caratterizzanti la società e il linguaggio. Il concetto di *gender*, alla sua nascita, rimette in discussione l'opposizione maschile/femminile e la dominanza del primo sul secondo o quanto meno riapre la discussione intorno al significato del dato biologico, che attiene alla categoria della sessualità, in contrasto con quello culturale, il *genere* appunto, inteso invece come costruzione sociale.

Il *genere*, dunque, è un modo di classificare, di rendere nota l'esistenza di tipi. È la proposta di un nome per il "modo sessuato con il quale gli esseri umani si presentano e sono percepiti nel mondo: nella società convivono due sessi e il termine genere segnala questa duplice presenza" (Piccone Stella, Saraceno, 2004, p. 8). Il *genere* è un segno.

Perché tale termine si riferisce simultaneamente a questioni riguardanti l'identità (che cos'è un uomo? che cos'è una donna?) e a questioni riguardanti il potere. Il concetto di genere è un concetto politico.

Questo ragionamento ci interessa nel tentativo di dare alla nozione di genere una definizione, che risulti operativa.

Potremmo dire che il *gender* rappresenta il processo semiotico e storico di definizione della soggettività maschile e femminile.

Questa definizione, pur non priva di possibili miglioramenti, mi sembra avere il pregio di porre in evidenza alcuni punti di fondamentale importanza:

- Si tratta di un processo semiotico: ha dunque a che fare con la costruzione del senso e con gli scambi comunicativi. Si costruisce in maniera relazionale, intersoggettiva, culturale. Assumere una “prospettiva di genere” permette non solo di indagare il modo in cui si sono stabiliti e stratificati i significati condivisi sulle soggettività maschili e femminili, ma permette di rendere conto anche di come si possa ridefinire l'insieme di regole semantiche e pragmatiche che regolano i nodi e gli snodi della semiosi (Demaria, 2003).

Possiamo parlare di genere degli individui quando consideriamo gli individui stessi come soggetti culturali, o quanto meno soggetti di pratiche proprie di una determinata cultura, che vivono, interpretano, agiscono in un ambienteificante.

- Si tratta di un processo storico, o, per meglio dire, è un esito dei processi storico-sociali e contribuisce contemporaneamente ad alimentarli.

- Coinvolge sia la soggettività maschile, sia quella femminile. Il genere non è, dunque, sinonimo di “condizione femminile” (equivoco questo che ha accompagnato la nascita del concetto e che in qualche modo ancora si ripercuote nel senso comune e nella pratica), ma riguarda contemporaneamente entrambi i sessi. È un codice (per tornare ad una terminologia semiotica) binario, che implica scambio, relazione, reciprocità.

Dai *cultural studies* alla semiotica e ritorno

I *cultural studies* promuovono un'analisi della cultura in cui “molta attenzione viene rivolta al processo di produzione e di ricezione dei significati culturali all'interno di un insieme di relazioni vissute, dove l'idea di comunicazione diviene inscindibile da quella di comunità” (Demaria, Nergaard, 2008, p. 6), che, detto in altre parole, è una proposta di allargamento dal testo al contesto. Ma che cos'è “cultura”?

Secondo Geertz la cultura è “un modello di significati trasmesso storicamente, significati incarnati in simboli; un sistema di concezioni ereditate espresse in forme simboliche per mezzo di cui gli uomini comunicano, perpetuano e sviluppano la loro conoscenza e i loro atteggiamenti verso la vita” (Geertz, 1973, trad. it. 113). Quel che ci interessa in questa definizione è la prospettiva che essa apre nei confronti delle pratiche: la cultura ha a che fare con la quotidianità, con il fare dei singoli individui, che è fare flessibile, cangiante, infinitamente mutevole.

Secondo la lezione lotmaniana, la cultura, sistema modellizzante secondario, ha a che fare con la memoria, con il ricordo del vissuto, proprio e della collettività (Lotman e Uspenskij, 1975. Cfr anche Lotman, 1985). Lotman pone un accento particolare sulla dinamicità della cultura, che si ritaglia come figura sullo sfondo della *non cultura*. Questi due universi (cultura e non cultura) sono ovviamente porosi e, continuamente, nuove zone (elementi, informazioni, nozioni, testi) di non cultura vengono assimilate dagli individui entrando a far parte della memoria (e quindi della cultura) di quella collettività. I movimenti attraverso cui questo dinamismo si manifesta possono essere gradualisti o esplosivi (Lotman, 1993): continui e prevedibili i primi, discontinui e inaspettati i secondi. L'oggetto d'analisi della scuola lotmaniana sono dunque segni non isolati, segni immersi in un continuum semiotico, la *semiosfera*: corpi, pratiche, testi, immagini, gesti, interazioni, parole, rumori, oggetti... tutto può essere analizzato con gli strumenti della semiotica.

Semioticamente parlando, dunque, possiamo definire la cultura come ciò che ha un senso per qualcuno, ciò che ha a che fare con la sfera dei significati, ma che ha a che fare, anche, con l'agire dell'individuo, con il suo essere immerso in un sistema sociale (e semiotico) in continua evoluzione e ridefinizione. In questa prospettiva allargata, tutte le informazioni cui un individuo può avere accesso (comportamenti, pratiche, abitudini, messaggi, ...) contribuiscono alla ridefinizione (evoluzione) del bagaglio culturale della collettività e della sua memoria.

Dal concetto di *enciclopedia* di Umberto Eco (l'insieme delle esperienze, conoscenze, abilità di una persona o di un gruppo) possiamo trarre suggerimenti per la presente definizione. Il concetto semiotico di cultura ci permette di mediare tra le due accezioni più tradizionali di cultura, da un lato quella umanistica - che si rifà all'idea di *canone*, di un repertorio istituzionalizzato di opere, cioè, il cui valore culturale sia universalmente riconosciuto - secondo cui la cultura è ciò che di meglio è stato scritto e detto nei secoli e, dall'altro lato, quella antropologica - fatta propria anche dalle scienze sociali - secondo cui la cultura è il modo di vivere, fare e pensare che caratterizza un determinato gruppo di individui.

Ed ecco che rientra, qui, in gioco il nostro concetto di genere, come categoria che definisce non solo il modo in cui l'appartenenza al sesso viene esperita dal singolo uomo e dalla singola donna, ma anche il modo in cui essa viene comunicata, veicolata, rappresentata dagli strumenti della socializzazione come la famiglia, la scuola e, ciò che interessa primariamente a noi, i media. Il genere è dunque, come già ho detto in apertura di questo capitolo, un costrutto culturale che influenza i modi di apprendimento, di accesso, di elaborazione e di ricezione dei discorsi, delle pratiche, dei testi, da parte del soggetto, la cui identità si costituisce in maniera polisemica.

Ecco il motivo per cui mi sembra interessante capire in che modo queste identità (individuali e collettive) vengano generate e fatte proprie attraverso pratiche discorsive e culturali come quelle che quotidianamente ci sottopongono i mass media: ci dobbiamo domandare che rapporto c'è tra testi ed esperienza e in particolare come i primi illustrino, rappresentino, significhino (ri-significhino) la seconda.

RAPPRESENTAZIONI

The construction of gender is both the product and the process of its representation».
[Teresa de Lauretis, *Technologies of gender*, 1987]

In che modo i media e la realtà sociale interagiscono tra loro nella costruzione di significati condivisi? Questa sembra essere la domanda di partenza per cercare di inquadrare il problema della rappresentazione in generale, e della rappresentazione femminile in particolare, nei media.

I mezzi di comunicazione non si limitano a rappresentare, in maniera più o meno fedele, la realtà o porzioni della stessa, ma mettono in moto, contemporaneamente, due processi di metamorfosi culturale: da un lato, infatti, essi sono *produttori di senso*, indirizzano, cioè, il nostro modo di percepire e attribuire significato alla realtà; dall'altro lato sono *produttori di realtà*, nel senso che plasmano la realtà stessa secondo programmi e modalità proprie del mezzo stesso.

Ogni rappresentazione fa ampio uso di simboli per incarnare concetti, impressioni, idee, messaggi e noi, di fronte a ciascuna rappresentazione ci poniamo come lettori e come autori, come fruitori e come produttori, come riceventi e come emittenti di quell'universo simbolico e costruito, che si sovrappone all'universo reale, nella semiosfera in cui siamo immersi e da cui attingiamo le informazioni utili al nostro "saper stare al mondo".

Anche le rappresentazioni del soggetto sessuato influenzano e sono determinate dall'enciclopedia e dai meccanismi dell'interpretazione; emergono e sono frutto dei discorsi e delle prassi enunciative di una cultura. Esse inoltre innescano quei meccanismi di valorizzazione che hanno il potere di determinare il senso del nostro vivere.

Mentre rappresentano la realtà, dunque, i mass media la trasformano, così come gli individui, mentre fruiscono di questa realtà illustrata, le attribuiscono significati molteplici, cangianti e polisemici (come ho già detto) e si trasformano essi stessi per rispondere ai modelli costruiti dalla tecnologia, o, quanto meno, vi si riconoscono, rispondono all'*interpellanza* nel senso Althusseriano del termine. Althusser, ovviamente, fa riferimento, nella sua teoria, all'ideologia e all'agire politico, ma il termine può essere utilmente riutilizzato nel nostro caso.

Le rappresentazioni diventano dunque una fonte privilegiata di senso per la nostra esperienza, perché attraverso esse noi immaginiamo noi stessi e definiamo, anche se inconsciamente, la nostra soggettività.

Althusser definisce, con la parola "interpellanza", il processo attraverso cui una rappresentazione sociale è accettata e assorbita da un individuo come propria rappresentazione, così da diventare, per quell'individuo, reale anche se è nei fatti puramente immaginaria (Althusser, 1971).

I testi, dunque, non solo rendono il reale significante, ma lo costruiscono, sono azione, relazione.

Tornando al *gender*, nelle rappresentazioni testuali delle donne confluiscono tutte le isotopie e le metafore dell'esperienza quotidiana e, viceversa, tali rappresentazioni contribuiscono alla formazione di *abiti*, interpretazioni, definizioni dell'identità sessuale. È per questo che possiamo considerare il genere come un dispositivo semiotico ed è per questo che Teresa de Lauretis parlava nel 1999 di *en-gendering* dei soggetti. Secondo la studiosa "la realtà del genere sta precisamente negli effetti di realtà prodotti dalla sua rappresentazione" (de Lauretis, 1999, p. 98). Gli individui assumono su di sé gli effetti di senso prodotti dalle rappresentazioni di genere o, come dice de Lauretis, delle tecnologie del genere, dispositivi di potere (tra cui i media) nel cui ambito vengono prodotti e fruiti i modelli di genere. Il genere diventa innanzi tutto una categoria culturale.

Dove per "abito" intendiamo il processo continuo di semiosi in cui confluiscono aspettative, percezioni, pratiche, ecc.. Tali abiti sono sia il risultato sia la condizione della produzione sociale del significato.

IMMAGINARI

Che cos'è l'immaginario?

Secondo il vocabolario:

agg.

Che è frutto di immaginazione, che esiste solo nell'immaginazione; non vero, non reale [...]

Numero immaginario, (mat.) [...]

s.m.

Il prodotto dell'immaginazione di un singolo individuo o della collettività, inteso come repertorio di rappresentazioni simboliche, di fantasie, di miti: immaginario infantile; immaginario collettivo, ecc.

L'aspetto più interessante di questa definizione, è il riferimento alla collettività e alle rappresentazioni simboliche come repertorio sociale e storico-culturale. Rappresentazioni che hanno pertinenze e connessioni reciproche, si compongono come testi e strutture e, soprattutto, prevedono inclusioni ed esclusioni.

Uno dei concetti chiave della disciplina semiotica è, d'altra parte, l'intuizione saussuriana secondo cui il senso si genera dalla differenza. Questo principio ci suggerisce la porosità e il potere trasformativo delle rappresentazioni simboliche: esse cambiano col mondo, con la cultura, con le persone.

Ciò che caratterizza l'immaginario è, da un lato, una certa "coerenza", dall'altro, una certa "dinamicità": esso deve essere riconoscibile e mantenere la propria identità nel tempo, ma deve anche cambiare, stratificarsi e "immaginare" ciò che ancora non c'è. In qualche modo, dunque, l'immaginario è dotato di una propria *duratività* e di una *memoria*.

Secondo il semiotico Jurij Lotman, gli elementi che definiscono la cultura sono due: il fatto che essa contenga informazioni e il fatto che queste informazioni siano passate, tramandate, scambiate. Affinché questo possa avvenire, è necessario che essa sia organizzata, strutturata e uniformata, in modo da essere confrontabile. Insomma ha bisogno di qualche elemento che crei forme stereotipanti al suo interno.

La lingua è la prima di queste strutture (un sistema modellizzante primario, appunto), sostanzialmente perché la nostra stessa capacità di pensare i concetti è basato su etichette linguistiche. Ma ci sono altri sistemi, definiti secondari, come la letteratura, la musica, la religione, la moda, ecc. che danno forma al modo di pensare delle persone grazie alla loro capacità di organizzare e rendere comprensibile la realtà (Cfr. Lotman, 1970 e Lotman e Uspenskij, 1975).

Anna Maria Lorusso, facendo proprio riferimento alle teorie di Lotman, ha definito gli immaginari come “typical secondary modeling system” (Lorusso, 2011, p. 118), perché hanno la capacità di rendere l’esperienza più uniforme all’interno di una certa cultura. Da qui la correlazione, ovvia, che la studiosa fa tra immaginari e stereotipi; infatti, esattamente come gli stereotipi, gli immaginari sono utili perché riescono a ridurre le infinite immagini e informazioni di qualunque sistema strutturato, in un numero limitato di schemi, archetipi e simboli.

In altre parole:

“[...] attributing a structural quality to imaginaries means to attribute to their elements not only an organization but also a generative and transformational power; a structure is made by patterns that can evolve, migrate, and change without losing their identity [...]. In this sense, the imaginary is not a set of representations to visualize meaning, but rather a set of instructions, a set of examples that tell us how to imagine. They gave us models to think and to feel. This is their manipulative force” (ivi, p. 119, corsivo nel testo).

Lorusso mutua questa idea dell'immaginario come "insieme di modelli, schema" da Slavoj Žižek, che, nel 1997 definiva l'immaginario come quel qualcosa che ci permette di comprendere i nostri desideri nel confronto con gli altri. Quello di Žižek è, insomma, un immaginario contemporaneamente soggettivo e sociale, eminentemente *intersoggettivo* (Žižek, 1997).

L'immaginario è una sorta di destinante collettivo, che il soggetto finisce per ascoltare.

In questa prospettiva storico-culturale, dunque, studiare gli immaginari può essere utile per capire le strategie di coerenza e contraddizione di una cultura e, soprattutto, per capire i meccanismi attraverso cui le culture contemporanee semplificano e schematizzano la propria complessità attraverso l'uso di stereotipi.

IL GENERE E LO SGUARDO

John Berger, parlando del nudo femminile nell'arte:

“Nella forma artistica del nudo europeo i pittori e gli spettatori-proprietari erano di solito uomini, mentre le persone trattate da oggetti erano per lo più donne. Questa disparità è così profondamente radicata nella nostra cultura da strutturare ancora oggi la coscienza di molte donne. Sorvegliano la propria femminilità, esattamente come fanno gli uomini (...) si potrebbe semplificare dicendo: gli uomini agiscono e le donne appaiono. Gli uomini guardano le donne. Le donne osservano se stesse essere guardate. Ciò determina non soltanto il grosso dei rapporti tra uomini e donne, ma anche il rapporto delle donne con se stesse. Il sorvegliante che la donna ha dentro di sé è maschio, il sorvegliato femmina. Ecco dunque che ella si trasforma in oggetto, e più precisamente in oggetto di visione: in veduta”. (John Berger 1972)

È luogo comune (spesso fondato) che il modo in cui le donne vengono rappresentate nei media contemporanei (dalla televisione al cinema, dalla fotografia alla pubblicità, ecc.) sia quello di un'entità su cui posare uno sguardo ludico, un corpo da osservare come oggetto di desiderio e di passione, uno spettacolo da ammirare. Le donne rappresentate sarebbero, così, non più soggetti del fare, ma superfici seducenti e immobili, sottoposte ad un fare altrui.

La domanda che ci si pone è dunque relativa al modo in cui determinati significati culturali vengano tradotti in immagini di questo tipo e, soprattutto, quali significati culturali si nascondano dietro a tali rappresentazioni.

In questa articolazione tra osservatore (soggetto cognitivo installato dall'enunciatore, grazie al debrayage, incaricato di ricevere l'informazione e trasmetterla. I suoi modi di presenza nel discorso sono variegati: può essere implicito, riconoscibile solamente attraverso l'analisi; può essere manifestato attraverso l'indicazione di un posto d'osservazione; può essere installata nel testo da una marca personale e un predicato percettivo; la sua attività può essere presa in carico da un attore installato nel testo) e osservato, si realizza chiaramente una determinata costruzione valoriale che contribuisce alla costruzione del significato generale del testo, oltre a favorire l'eventuale immedesimazione dello spettatore.

L'attenzione di chi legge e interpreta immagini va spostata verso la **struttura della visione**, va mossa dai meccanismi che regolano lo sguardo ai processi stessi di produzione delle immagini, fino a giungere agli strumenti e alle tecniche su cui tale processo si regge e da cui è favorito.

Il testo visivo va interpretato rispetto al modo in cui una cultura non solo si rappresenta visivamente, bensì concepisce la rappresentazione stessa, regolandola, e rendendola così possibile e praticabile.

→ REGIMI DELLA VISIBILITÀ

VISUAL STUDIES

Nei *Visual Studies* le immagini diventano un oggetto che circola entro un'economia che nasce dall'articolazione di sistemi di rappresentazione, immagini effettive (testi e insiemi testuali) e soggetti che tali immagini producono e fruiscono.

Parlare di visuale significa abbandonare un'idea positivista della percezione visiva, per riflettere sullo sguardo come pratica di interpretazione, di cui l'immagine (il quadro, la fotografia) è solo una delle molte componenti.

I Visual Studies sono così divenuti un progetto interdisciplinare di analisi e critica dei linguaggi visivi che preferisce a un approccio storicista classico una prospettiva antropologica e semiotica attenta ai processi culturali in cui qualsiasi tipo di immagine viene prodotta e interpretata, diffusa e trasformata (antropologia, media studies, urban studies, new media, tutti intrecciati ai gender studies).

In quest'ottica, ciò che diviene centrale è il ruolo dello spettatore e delle pratiche di fruizione e consumo di testi visivi, in cui rientrano:

- I meccanismi dello sguardo, le pratiche di osservazione, ma anche quelle di sorveglianza
- Le forme dell'efficacia visiva di un testo, che possono includere effetti patemici e non solo cognitivi, come il piacere, ma anche il disgusto di fronte a un'immagine

Il testo visivo è così sempre all'incrocio di più formazioni discorsive. Se si accetta questa proposta, il guardare e il vedere, come l'interpretare, divengono pratiche culturali che presuppongono sia una posizione e un ruolo sociale ove chi legge le immagini è collocato, sia l'interazione e la trasformazione di ciò che si osserva attraverso le proprie competenze, ma anche i propri desideri.

GAZE – Laura Mulvey

Le prime riflessioni femministe sullo sguardo e sui meccanismi di identificazione tra spettacolo e spettatore, facevano riferimento all'ambito cinematografico e furono condotte da Laura Mulvey negli anni Settanta. In "Visual pleasure and narrative cinema" (1975) la studiosa ipotizza che l'efficacia delle immagini cinematografica debba essere ricercata nei modelli della differenza sessuale insiti nella soggettività dello spettatore e nelle formazioni sociali (potremmo dire nella semiosfera) in cui egli è immerso nella vita quotidiana. In altre parole, la nostra cultura ci impone, anche inconsciamente, una determinata interpretazione della differenza sessuale, dei ruoli di genere e tale interpretazione viene da noi riposta nella visione degli spettacoli cinematografici.

Per argomentare tale impostazione, Mulvey utilizza due concetti tratti dalla psicoanalisi: da un lato il concetto freudiano di "scopofilia", definito come il piacere di guardare una persona trasformandola in oggetto di stimolazione sessuale, e dall'altro il concetto lacaniano di "fase dello specchio".

A partire da queste considerazioni psicanalitiche, Laura Mulvey conclude che le strutture di piacere proprie dell'apparato cinematografico si fondano su una duplice (e apparentemente contraddittoria) posizione dello spettatore, che da un lato deve separare la propria identità di soggetto dall'oggetto di piacere presente nello schermo e dall'altro deve invece identificarsi con tale oggetto.

L'ipotesi da cui parte Mulvey è che la società patriarcale sia dotata di un "inconscio" che interviene nella forma cinematografica stessa, in cui si riflettono le interpretazioni socialmente stabilite e codificate della differenza sessuale.

L'interpretazione per lo più inconscia di tale differenza si iscrive nelle immagini e le controlla, strutturando il modo attraverso cui lo "spettacolo" viene guardato, insieme al piacere che da esso si può trarre.

Scopofilia: il piacere che deriva dal guardare un'altra persona trasformandola in un oggetto di stimolazione sessuale .

Fase dello specchio" (Lacan 1949): il momento in cui un bambino vede la propria immagine riflessa nello specchio è l'inizio della costituzione dell'ego individuale: lo specchio segna cioè il passaggio da una fase pre-soggettiva a una fase in cui il bambino si riconosce come soggetto.

Ma l'immagine nello specchio è un riflesso, e in quanto tale non coincide con ciò che riflette; in quanto immagine, è più completa e più perfetta dell'io che in essa si riflette, e questo significa che il riconoscimento di sé è sempre e comunque un misconoscimento . La prima articolazione della soggettività individuale si fonda su di uno scarto, sull'oscillazione tra riconoscimento/misconoscimento e identificazione, verso la formazione di un ego narcisistico.

Attraverso meccanismi di identificazione la visione cinematografica stimola nello spettatore perdite momentanee del senso del proprio ego, ma al tempo stesso contribuisce a rinforzare il senso del sé, attraverso uno sguardo voyeristico.

Le strutture di piacere proprie dell'apparato cinematografico si fonderebbero così su due aspetti apparentemente contraddittori:

- sulla necessità di separare l'identità del soggetto-spettatore da quella dell'oggetto sullo schermo.
- sul bisogno di identificarsi con questo stesso oggetto attraverso un processo di riconoscimento.

Tali meccanismi plasmano la struttura stessa della visione cinematografica, favorendo processi diversi di separazione e/o di riconoscimento tra soggetto e oggetto, a seconda dei significati e dei modelli identitari di cui vengono riempiti.

All'interno di una società patriarcale, però, il piacere dello sguardo appartiene all'ordine del maschile: l'uomo guarda e la donna viene guardata, mantenendo un ruolo passivo. La presenza femminile nel cinema analizzato da Mulvey è l'elemento spettacolare: la frammentazione del corpo femminile in dettagli (gambe, volti, scollature, ecc.) interrompe il flusso dell'azione per diventare temporaneo momento di contemplazione.

La rappresentazione di immagini femminili si colloca dunque ad un doppio livello nell'economia del film, da un punto di vista narrativo, la donna è l'oggetto erotico da conquistare, nell'economia discorsiva è invece l'oggetto erotico offerto allo spettatore. La donna diventa dunque il centro di un'orchestrazione di sguardi sia dentro sia fuori dal testo, e che fa coincidere la posizione dello spettatore con quella dei personaggi maschili presenti dentro al film. A questo proposito Mulvey fa numerosi esempi tratti dai film di Alfred Hitchcock, in cui abbiamo sempre un eroe maschile che vede esattamente quello che vede il pubblico e che ne rappresenta contraddizione e tensioni.

Il regime di sguardi, retto su specifici modelli di rappresentazione di genere, ha dunque il potere di trasformare le strutture narrative stesse, entro cui la figura maschile non è certo fulcro di un processo di oggettivazione sessuale, bensì è l'elemento attivo; la donna quello passivo.

La donna si trova così a costituire la superficie dell'immagine e non la sua profondità, abitata e controllata dall'uomo, che oggettiva l'immagine femminile attraverso uno sguardo feticistico e voyeristico.

Se la soggettività maschile coincide con la presa in carico dell'"occhio", quella femminile è invece appiattita su ciò che l'occhio può e vuole vedere.

Lo sguardo maschile, che non vuol dire lo sguardo dei singoli individui maschili, bensì il modo in cui una certa cultura definisce il proprio sguardo in quanto sistema di rappresentazione, circoscrive in sostanza la donna come corpo, e il suo corpo come oggetto di piacere.

Lo sguardo dei media favorirebbe un processo di oggettivazione che trasforma la donna in un corpo senza ruoli o competenze specifiche, puro e semplice oggetto di desiderio, o anche semplicemente “incorporato” come elemento decorativo.

Le donne rappresentate al cinema, ma anche in televisione e in pubblicità, si costituiscono molto spesso non come soggetti del fare, ma come superfici malleabili, suggerendo un modello di visione che riduce la donna a una successione di dettagli potenzialmente seducenti (la scollatura, le gambe, il viso), di parti del corpo che non risultano però in un tutto, in un'immagine autonoma e completa, in una soggettività piena.

Teresa de Lauretis

Secondo Teresa de Lauretis, attraverso l'indagine delle pratiche di identificazione e narrazione e in particolare attraverso lo studio del rapporto tra narrazione e desiderio, è possibile superare l'idea che la donna sia rappresentata nelle varie immagini della cultura di massa solo come oggetto e mai come soggetto (de Lauretis, 1984). Secondo la semiologa, i testi, raccontando storie, collocano i soggetti in determinate posizioni di senso e di desiderio: il soggetto viene costruito materialmente nella storia e, come abbiamo già detto, viene engendered dal processo di coinvolgimento nei generi narrativi e nelle pratiche testuali.

Così il testo filmico (come qualunque altro testo) offre allo spettatore una serie di posizionalità identificatorie. Lo spettatore viene coinvolto nella narrazione da elementi come temi, passioni, valori, strategie enunciative e attraverso l'uso della prospettiva, del punto di vista e della posizione dell'osservatore, lo spettatore viene vincolato ad una "posizione di sutura", cioè ciò che gli permette di completare l'immagine e divenire attivo nel processo di costruzione del percorso narrativo.

È nel momento in cui lo spettatore entra nel testo diventando soggetto delle immagini, che si apre il movimento di desiderio e quindi l'orientamento del senso. La visione di un film viene regolata dal piano di orchestrazione dei molteplici sguardi coinvolti: quello della macchina da presa, quello dello spettatore, i vari sguardi intradiegetici degli spettatori. Ed è su questa impalcatura che si costruisce l'identificazione del soggetto-spettatore, impalcatura che ovviamente non può essere interamente controllata da chi produce o agisce all'interno della rappresentazione, ma i cui effetti di senso hanno sempre una parte di imprevedibile di sviluppo.

Tornando alla questione dei soggetti femminili, secondo il concetto di gaze, elaborato da de Lauretis, immaginare che l'orchestrazione degli sguardi preveda solamente il punto di vista maschile che rende oggetto sessuale il corpo femminile, equivale ad ignorare la differenziazione sessuale di base degli spettatori, che non sono solo uomini e che, anzi, in alcuni generi soprattutto televisivi sono prevalentemente donne. Anche le spettatrici sono coinvolte nel processo di identificazione, attivamente grazie al proprio sguardo, e passivamente per quanto attiene all'immagine femminile proiettata sullo schermo.

Nell'analisi di un testo di qualunque natura, dunque, la definizione di un'immagine di genere avviene sia a livello semio-narrativo (attraverso cioè i ruoli attanziali e alle competenze di cui i personaggi sono dotati, competenze che si manifestano a livello discorsivo in determinati temi e figure), sia al livello narrativo profondo, grazie alla definizione dei valori in gioco e sia, infine, al livello enunciativo, grazie all'orchestrazione del regime di sguardi.

Il modo in cui una scena ci viene mostrata, il punto di vista che viene offerto, ci dice qualcosa a proposito dell'itinerario affettivo e valoriale dei personaggi, ci suggerisce il modo di conoscere e avvicinare ciò che viene mostrato. Secondo Casetti, lo sguardo inscritto nelle immagini è ciò che mette in relazione la rappresentazione con le istanze dell'enunciatore e dell'enunciatario; lo sguardo delimita una posizione di senso. Tale categoria dello sguardo corrisponde ovviamente a ciò che chiamiamo osservatore, definito come "il punto verso cui le immagini guardano e da cui attendono di essere viste" (Casetti, 1986, p.45-46). In altre parole la realtà non offre le sue forme come se preesistessero allo sguardo umano ma va indagata e costruita attraverso uno sguardo che di volta in volta la ridefinisce e la ritraduce. Si tratta di un vero e proprio processo di costruzione dell'oggetto osservato.

TORNANDO AL GENDER

La sovrapposizione tra la femminilità e la merce caratterizza il sistema visivo occidentale, e sempre di più da quando, ma sono più di cento anni, **si è imposta una cultura visiva in cui la produzione stessa del desiderio da cui dipende la merce è stata garantita dalla diffusione massificata di una femminilità esplicitamente sessuale.**

Si è così aperta la strada alla fusione progressiva tra femminilità, esposizione e spettacolo. E questo intreccio ha prodotto il linguaggio visivo dominante della merce.

Il femminile ipersessualizzato è quindi divenuto il fulcro di un intero sistema mediatico. Il pervasivo sistema di scambio tra sesso e potere è stato infatti preceduto da una sempre più invadente presenza nei media di immagini di un femminile erotizzato, iper-sessuato e ridotto, appunto, a oggetto di uno sguardo presupposto maschile.

Sguardo che appiattisce, frammenta, spezza: la donna-visione, ridotta a spettacolo non è quasi mai intera, non può essere un soggetto pieno.

E questo ha conseguenze oggi ancora più gravi, perché questo **immaginario sessista ha funzionato come una sorta di laboratorio politico**, in cui l'immagine, e le rappresentazioni, hanno avuto un ruolo fondamentale.

Il sessismo da noi è stato messo al lavoro, nel suo passaggio grazie e attraverso le immagini, all'interno di un più vasto programma ideologico. Sembra collocarsi al cuore del potere e fornisce la cifra della deriva autoritaria, razzista e anche omofoba che si è affermata negli ultimi anni. La questione del visivo sembra quasi essere la chiave di volta dell'ideologia politico sessuale del potere 'berlusconiano'.

Guido Reni, Susanna e i vecchioni (1620)



Pieter Paul Rubens, Il giudizio di paride (1638)



Lucio Fontana, Nudo Femminile (1959)



Lucio Fontana - Nudo femminile carponi - 1959 - china e porporina argento su cartoncino avorio a grana fine - cm 49,6x69,9

Dalla pubblicità



Dalla pubblicità di moda



Dalla pubblicità di moda



Da giochi, videogiochi e fumetti



Da giochi, videogiochi e fumetti



Da giochi, videogiochi e fumetti



Da giochi, videogiochi e fumetti



Da giochi, videogiochi e fumetti



Da giochi, videogiochi e fumetti



Da giochi, videogiochi e fumetti

