

dunque in un certo senso operativo e produce degli effetti nel discorso della stessa paziente, nella sua cathexis della parola.

Nel rapporto tra critica e testo, d'altra parte, la relazione transferale mancherà sempre, proprio perché il testo è un'opera che ha dei contorni, dei confini, dei limiti, perché è un lavoro che non si può ripetere, che non può restituire lo sguardo dell'analista. Ma il rapporto tra la donna che si occupa di critica e chi la legge è diverso. Il linguaggio critico, e specialmente quello di orientamento psicoanalitico, è sempre in qualche modo un linguaggio operativo che ha i suoi particolari effetti. Esso mette in moto, scandalizza, articola, e genera altri testi. Anche il sintomo in psicoanalisi è una categoria talmente fondamentale da non poter scomparire da questo discorso. Ma mentre un linguaggio critico di ispirazione psicoanalitica deve agire *come se* fosse adeguato a un'interpretazione del sintomo, deve anche riconoscere di essere esso stesso un discorso strutturante, che supera necessariamente tutti i significati anticipati dal testo, che li supera in vista di chi lo legge e pertanto del suo contesto storico, inevitabilmente cieco nei confronti dei propri sintomi estremamente eloquenti. Nella psicoanalisi, l'efficacia della parola risiede nella sua capacità di produrre un'altra parola. Se si ammette che il testo (letterario, artistico, cinematografico) possa generare il testo critico, non vi è ragione alcuna per supporre che tale testo debba rappresentare la fine dell'intero processo.

M.A. DOANE, DONNE FATALI. CINEMA, FEMMINISMO,
PSICOANALISI (Parma, Pratiche, 1995)

traduz. parziali di FEMMES FATALES.
FEMINISM, FILM THEORY, PSYCHOANALYSIS
(London-New York, Routledge, 1992)

Note

Capitolo 1

- ¹ S. Freud, *La femminilità*, 1931, in *Opere*, Torino 1970-1980, vol. 8, p. 220.
- ² *Ibid.*
- ³ H. Heine, *Il Mare del Nord*, Roma 1966, p. 111.
- ⁴ In altri termini, la donna non può mai porre la propria domanda ontologica. L'assurdità di tale situazione all'interno delle convenzioni tradizionali del discorso può essere dimostrata sostituendo la «giovane donna» al «giovane uomo» della poesia di Heine.
- ⁵ Si veda il film di N. Burch *Correction Please, or How We Got Into Pictures*, Gran Bretagna, 1979.
- ⁶ L. Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, «Screen», 16.3, autunno 1975, pp. 12-13. Il saggio è stato ristampato nell'opera della stessa autrice *Visual and Other Pleasures*, Indiana U.P., Bloomington 1989, pp. 14-18, e in *Feminism and Film Theory*, Routledge, New York e British Film Institute, London 1988, pp. 57-68.
- ⁷ C. Affron, *Star Acting: Gish, Garbo, Davis*, Dutton, New York 1977, pp. 281-82.
- ⁸ Questa tesi si concentra sull'immagine e mette in secondo piano la colonna sonora, essenzialmente perché è il processo della rappresentazione che costituisce la difficoltà principale della teoria della spettatrice. L'immagine è vista anche generalmente come un significante metonimico del cinema nel suo complesso, e ciò per una buona ragione: nel contesto del sistema classico dominante il suono è stato storicamente subordinato all'immagine. Per ulteriori riflessioni sulla distinzione suono/immagine in rapporto alla differenza sessuale si veda il mio articolo *The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space*, «Yale French Studies», 60, 1980, pp. 33-50.
- ⁹ N. Burch, *Prassi del cinema*, Parma 1980, p. 41.
- ¹⁰ C. Metz, *Il significante immaginario*, in *Psicoanalisi e cinema*, Venezia 1980.
- ¹¹ *Ibid.*, p. 64.
- ¹² L. Irigaray, *Questo sesso che non è un sesso. Sulla condizione sessuale, sociale e culturale delle donne*, Milano 1978, pp. 23-24.

- ¹³ L. Irigaray, *Women's Exile*, «Ideology and Consciousness», 1, maggio 1977, p. 74.
- ¹⁴ H. Cixous, *The Laugh of the Medusa*, in *New French Feminism*, U. of Massachusetts P., Amherst 1980, p. 257.
- ¹⁵ S. Kofman, *Ex: The Woman's Enigma*, «Enclitic», 4.2, autunno 1980, p. 20.
- ¹⁶ M. Montrelay, *Inquiry into Femininity*, «m/f», 1, 1978, pp. 91-92.
- ¹⁷ Freud, *Alcune conseguenze psichiche della differenza anatomica fra i sessi*, 1925, in *Opere cit.*, vol. 10, p. 211.
- ¹⁸ Freud, *La femminilità cit.*, p. 231.
- ¹⁹ Freud, *Alcune conseguenze... cit.*, *ibid.*
- ²⁰ M. Haskell, *From Revenge to Rape*, Penguin, Baltimore 1974, p. 154.
- ²¹ Irigaray, *Women's Exile cit.*, p. 54.
- ²² L. Mulvey, *Afthoughts on «Visual Pleasure and Narrative Cinema» inspired by «Duel in the Sun»*, «Framework», 6.15, estate 1981, p. 13. Il saggio si trova anche ristampato in *Visual and Other Pleasure cit.*, pp. 29-38 e in *Feminism and Film Theory cit.*, pp. 69-79.
- ²³ J. Rivière, *Womanliness as a Masquerade*, in *Psychoanalysis and Female Sexuality*, a cura di H.M. Ruitenbeck, Colledge and U.P., New Haven 1966, p. 213. Il saggio è stato pubblicato originariamente in «The International Journal of Psychoanalysis», 10, 1929. La mia analisi del concetto di mascherata differisce notevolmente da quello della Irigaray (si veda *Questo sesso che non è un sesso cit.*, p. 111), così come da quello di C. Johnston in *Femininity and the Masquerade: Anne of the Indies*, in *Jacques Tournèur*, British Film Institute, London 1975, pp. 36-44. Le sono grata per la referenza bibliografica dell'articolo della Rivière.
- ²⁴ M. Safouan, *Is the Oedipus Complex Universal?*, «m/f», 5-6, 1981, pp. 84-85.
- ²⁵ Montrelay, *op. cit.*, p. 93.
- ²⁶ S. Bovenschen, *Is there a Feminine Aesthetic?*, «New German Critique», 10, inverno 1977, p. 129.
- ²⁷ Montrelay, *op. cit.*, p. 93.
- ²⁸ L. Williams, *When the Woman Looks...*, in *Re-vision: Essays in Feminist Film Criticism*, Publications of America and the American Film Institute, Frederick, MD, 1984.
- ²⁹ Johnston, *op. cit.*, p. 40.
- ³⁰ Freud, *Il motto di spirito e i suoi rapporti con l'inconscio*, 1905, in *Opere cit.*, vol. 5, p. 89.
- ³¹ *Ibid.*, p. 87.
- ³² W.J. Naef, *Counterparts: Form and Emotion in Photographs*, Dutton and the Metropolitan Museum of Art, New York 1982, pp. 48-49.

³³ *Ibid.*

³⁴ M. Foucault, *Storia della sessualità*, Milano 1988, vol. 1.

Capitolo 2

¹ *Gilda*, regia di Charles Vidor, Columbia, 1946. Un breve riepilogo dell'intraccio servirà a facilitare la lettura di questa analisi. Johnny (Glenn Ford), mentre sta per essere derubato dei suoi guadagni ottenuti col gioco d'azzardo nella zona portuale di Buenos Aires, viene salvato da Ballen (George Macready), che minaccia il ladro col suo bastone animato. In seguito Johnny diventa il braccio destro di Ballen nella sua casa da gioco illegale sebbene zio Pio, l'amichevole inserviente alle toilette, continui a chiamarlo «campagnolo». Ballen parte per un breve viaggio e ritorna sposato con Gilda. Appare chiaro fin dal primo incontro tra Johnny e Gilda che i due in passato hanno avuto una relazione. Da questo momento in poi Gilda, cercando di fare ingelosire Johnny, finge di avere parecchi amanti senza che Ballen lo sappia. Johnny, per l'amicizia che nutre per Ballen, cerca di nascondergli la promiscuità di Gilda. Nel frattempo Johnny scopre che due tedeschi danno incensantemente la caccia a Ballen affermando che questi ha sottratto loro scorrettamente il controllo di un cartello internazionale del monopolio del tungsteno. A una festa in maschera uno dei tedeschi viene ucciso e Ballen è costretto a simulare la propria morte e a nascondersi per sfuggire alla legge (rappresentata da un poliziotto che circola continuamente nella casa da gioco). Johnny sposa Gilda, garantendosi in questo modo il controllo del cartello internazionale, ma si rifiuta di vederla e la tiene prigioniera a Buenos Aires, isolandola dagli altri uomini. Gilda scappa da Buenos Aires e incontra un avvocato di cui si innamora, il quale la convince a ritornare con lui in Argentina per ottenere l'annullamento del matrimonio. Sulla via del ritorno Gilda scopre che l'avvocato è in realtà uno degli uomini assoldati da Johnny e si ritrova ancora una volta prigioniera. Ribellandosi a questa situazione, la donna esegue nella casa da gioco di Johnny una sua versione di spogliarello sulle note di *Put the Blame on Mame*. Johnny comincia a «andare in pezzi» (come dice il poliziotto) e alla fine confessa i nomi dei membri del cartello internazionale, in modo da poter fuggire con Gilda. Tuttavia, proprio mentre Gilda e Johnny sono sul punto di riconciliarsi, Ballen ritorna e cerca di ucciderli, ma lo zio Pio uccide Ballen col suo stesso bastone animato e Johnny e Gilda sono finalmente liberi di «tornare a casa».

² Gilda è l'unica donna ad avere nel film un ruolo importante. Difatti, l'unica altra donna che parla in tutto il film è la cameriera di Gilda.

³ L. Mulvey, *Visual Pleasure...* cit., p. 17.

⁴ Freud, *Al di là del principio del piacere*, 1920, in *Opere cit.*, vol. 9, pp. 29-30.

⁵ C. Gledhill, «Klute», *Women in Film Noir*, British Film Institute, London 1978, p. 13.

⁶ La combinazione dei due generi, di cui *Mildred Pierce* è un esempio, è parti-