



**UNIVERSITÀ DELLA VALLE D'AOSTA
UNIVERSITÉ DE LA VALLÉE
D'AOSTE**

DIPARTIMENTO DI SCIENZE UMANE E SOCIALI

**CORSO DI LAUREA IN SCIENZE E TECNICHE
PSICOLOGICHE**

ANNO ACCADEMICO 2025/2026

TESI DI LAUREA

**Lo sguardo nell'immaginario spettatoriale del cinema:
oggettivazione, rappresentazione e genere.**

DOCENTE relatore: Prof. Martin Dodman

STUDENTESSA: Viola Bezzo
Matricola: 23 D03 593

INDICE

INTRODUZIONE	03
CAPITOLO 1: SGUARDO, OGGETTIVAZIONE, RAPPRESENTAZIONE	05
1.1 L'oggettivazione sessuale	05
1.1.1 L'oggettivazione come causa di depressione	07
1.1.2 L'oggettivazione come causa di disfunzioni sessuali	09
1.1.3 L'oggettivazione e lo sviluppo di disturbi alimentari nelle donne	10
1.2 Il ruolo del sesso biologico e dell'identità di genere nelle rappresentazioni mediatiche in relazione all'oggettivazione	10
1.2.1 Sesso biologico e identità di genere	12
1.2.2 Le rappresentazioni stereotipate e oggettivate nei media	14
1.2.3 Lo sguardo come veicolo dell'oggettivazione nel cinema	16
CAPITOLO 2: LO SGUARDO E L'IMMAGINARIO DELL'ESPERIENZA SPETTATORIALE	19
2.1 Il Queergaze e le sue chiavi di lettura	19
2.2 Lo sguardo del regista: il suo punto di vista del rapporto omosessuale	21
2.3 La teoria della mente e dell'attribuzione: le basi psicologiche che costituiscono tramite lo sguardo, la fantasia dello spettatore	24
2.4 Andare oltre lo sguardo: l'assenza dello sguardo esterno nella regia di Lynch e l'attribuzione degli spettatori nello spazio diegetico	28
CAPITOLO 3: L'IMMAGINARIO AL FEMMINILE E AL MASCHILE	30
3.1 L'immaginario al femminile di Davida Allen: la tensione tra una mente fantasiosa creativa e lo scontro con la complessità della realtà domestica	31
3.2 L'immaginario al femminile di Todd Hayne: una relazione queer tramite sguardi penetranti e dinamiche di potere	33
3.3 L'immaginario maschile secondo Fassbinder	36
CONCLUSIONI	40
BIBLIOGRAFIA	41

INTRODUZIONE

Poco dopo l'inizio del Novecento, Münsterberg (1916) ha proposto una prima analisi del rapporto fra cinema e psicologia in cui affermò che il film trasforma il mondo esterno in meccanismi della mente come la memoria, l'immaginazione, l'attenzione e l'emozione. Qualche decennio dopo, Wolfenstein e Leites (1950) hanno elaborato un'analogia tra lo studio psicologico del cinema e le applicazioni di Freud della psicoanalisi al teatro di Shakespeare, Ibsen e Sofocle. Inoltre, gli studiosi sostenevano che la psicoanalisi e anche l'analisi psicologica di Jung fossero particolarmente adatte allo studio del cinema in quanto hanno in comune un focus sulla motivazione umana e un uso della narrativa come veicolo principale. Successivamente, varie riviste come *Cahiers du Cinema* e *Screen* hanno sviluppato un approccio all'analisi critica del cinema basato sulla semiotica, la filosofia decostruzionista di Derrida e la psicoanalisi di Lacan.

Studiosi del cinema che seguono gli approcci di Lacan e Derrida hanno per lo più posto l'accento sulla prospettiva dello "spettatore". Metz (2022) descrive la visione di un film come uno stato regressivo e onirico indotto dalla sala buia, dal silenzio degli spettatori, dall'inibizione del movimento, dal relativo comfort delle poltroni imbottite. In questo stato regressivo, il principio di piacere viene amplificato e vengono stimolati i processi mentali definiti primari dalla psicoanalisi. Il cinema ripristina le esperienze di identificazione primaria e secondaria, risalenti al momento in cui il bambino riconosce per la prima volta la propria immagine allo specchio. In particolare, l'approccio lacaniano si concentra sul modo in cui la prospettiva della telecamera crei uno "sguardo" sugli eventi della narrazione del film.

Complessivamente, i vari approcci allo studio psicoanalitico del cinema offrono diverse prospettive sul film come narrazione, il film come riflesso della psiche del regista, il film come illustrazione di una crisi evolutiva, e il film così come viene vissuto dallo spettatore. La ricerca che ho condotto per la mia tesi mi ha portato a tentare di realizzare un intreccio tra queste prospettive. Il lavoro si basa su una ricerca interdisciplinare che comprende contributi da parte della psicologia, la filosofia, la sociologia e la teoria del cinema. Per la mia ricerca bibliografica, ho identificato parole chiave e sinonimi, insieme ad altri termini, frasi e concetti correlati, e ho quindi consultato Google Scholar, Scopus e Web of Science per la

ricerca multidisciplinare e PubMed e PsycINFO per quella psicologica, restringendo gradualmente la ricerca fino a individuare la letteratura più pertinente al mio scopo.

La ricerca si prefigge l'obiettivo di analizzare il mondo del cinema e il ruolo dello sguardo in una dimensione psicologica, analizzando come le rappresentazioni mediatiche abbiano un impatto sull'individuo e le masse, analizzando i processi di oggettivazione anche in una dimensione di genere. Si tratta l'oggettivazione come principale elemento che costituisce l'esperienza spettatoriale e su come il regista proietti il suo sguardo all'interno dell'interno delle sue opere. In particolare, le diverse forme di sguardo (male gaze, female gaze e queer gaze) sono state analizzate con l'obiettivo di studiare come lo spettatore e i suoi processi di interpretazione siano di natura attiva, sfruttando la teoria della mente e dell'attribuzione. L'analisi vuole mostrare un contesto caratterizzato dall'assenza di uno sguardo neutro, in cui invece vi è sempre uno sguardo che è attivo nella costruzione di significato.

CAPITOLO 1: SGUARDO, OGGETTIVAZIONE, RAPPRESENTAZIONE

In questo capitolo esamineremo la rappresentazione soggettiva dell'uomo e della donna nell'industria cinematografica e nell'immaginario spettatoriale.

Cooley (1902) ha introdotto il concetto di “sé allo specchio” (Looking-glass self), secondo cui il senso di sé di una persona è una costruzione sociale e riflette il modo in cui gli altri la vedono. Questa prospettiva è un precursore della teoria dell'oggettivazione, basata su questa metafora, che afferma che le persone sono soggette a un processo di socializzazione per interiorizzare la prospettiva di un osservatore come visione primaria del loro sé fisico. L'auto-oggettivazione richiede uno spostamento prospettico dalla prima alla terza persona, richiedendo l'adozione di una prospettiva di sé basata su una valutazione dell'aspetto fisico. La sessualizzazione pone l'attenzione sull'attrattiva sessuale di una persona, mentre l'auto-sessualizzazione si riferisce a un coinvolgimento volontario in comportamenti progettati per aumentare il fascino sessuale e/o attirare attenzione sessuale (Zurbriggen 2013). Sebbene i due costrutti siano spesso confusi, un individuo può auto-oggettificarsi senza auto-sessualizzarsi e viceversa.

1.1 L'oggettivazione sessuale

Nelle società occidentali, le donne in particolare sono vittime di un fenomeno chiamato oggettivazione sessuale. L'oggettivazione sessuale si verifica ogni volta che il corpo di una donna, le sue parti o le sue funzioni sessuali vengono separate dalla persona, ridotte allo status di semplici strumenti o trattate come se fossero capaci di rappresentarla da sole (Bartky, 1990 p.35). In altre parole, quando una donna è oggettificata, viene trattata come un corpo — e in particolare come un corpo che esiste per l'uso e il piacere degli altri (Fredrickson & Roberts, 1997 p.175).

Il principale mezzo per attuare una valutazione sessualizzata del corpo, seppur sottile, è tramite lo sguardo. Le donne, infatti, sono spesso vittime di uno sguardo sessualmente oggettificante e, non essendo questo fenomeno sotto il loro controllo diretto, non sempre riescono ad evitare situazioni oggettivizzanti (Kaschak, 1992). Inoltre, Papadaki (2007) ha distinto tra oggettivazione intenzionale e non intenzionale, evidenziando come essa possa verificarsi anche inconsapevolmente e rendere il fenomeno ancora più pervasivo e insidioso.

Tuttavia, non tutti gli uomini oggettivano sessualmente le donne: molti scelgono di instaurare con loro relazioni profonde (Stoltenberg, 1989). Il contesto culturale dell'oggettivazione porta le donne a adottare un punto di vista esterno sul loro corpo (Bartky, 1990; de Beauvoir, 1952; Berger, 1972; Young, 1990), trattando sé stesse come oggetti da osservare e rendendo il loro corpo un mero elemento di valutazione. L'effetto più profondo dell'oggettivazione sulle donne è proprio l'adozione di una specifica visione di sé.

Questa forma di interiorizzazione avviene tramite il processo di socializzazione: l'individuo, dovendo adeguarsi all'insieme di pressioni derivanti dall'ambiente sociale, si identifica in queste, introiettando gradualmente aspettative e valutazioni (Costanzo, 1992). Per esempio, l'esposizione sistematica a implicite pressioni, con l'obiettivo di portare le donne a curare il loro aspetto fisico incentiva le donne (giovani e adulte) a credere che tali pratiche siano di loro libera scelta o, addirittura, del tutto naturali. Nel contesto degli impatti psicologici dell'oggettivazione, la vergogna caratterizza un forte impatto, generando un intenso desiderio di sfuggire allo sguardo altrui o di scomparire ed è accompagnata da sentimenti di indegnità e impotenza (Darwin, 1872/1965; M. Lewis, 1992; Tangney et al., 1996).

All'interno della cultura occidentale, specialmente per mezzo dei media, le donne sono costantemente proposte in un modello di femminilità idealizzata, caratterizzata soprattutto da tratti di giovinezza, magrezza e bianchezza (Wolf, 1991). Sarebbe proprio il desiderio di avvicinarsi a questi canoni estetici irraggiungibili, a causare vergogna nelle donne e nelle ragazze. Insieme alla vergogna, l'ansia è il secondo elemento psicologico che accompagna la vergogna nel contesto femminile: infatti, si sperimenta ansia quando si anticipa un pericolo o una minaccia, per questo si distingue dalla paura.

Finora abbiamo descritto l'impatto dell'oggettivazione della donna all'interno di una cultura che oggettifica il suo corpo, le conseguenze di questo fenomeno mettono a

repentaglio la salute mentale delle donne. Secondo Fredrickson e Roberts (1997), esistono due vie principali in cui l'oggettivazione sessuale può alimentare esiti pericolosi per la salute mentale. La prima è una forma indiretta, meno "visibile", e la seconda è una forma esplicita ed estrema. La prima via favorisce un monitoraggio continuo del corpo, causando nelle donne ansia e vergogna del loro aspetto esterno e una minore consapevolezza dei loro stati interni. La seconda via riguarda la vittimizzazione sessuale tramite stupro, incesto e violenza domestica. In questo contesto, il corpo della donna è ridotto a un mero strumento: la persona e i suoi stati interni al corpo non vengono considerati dal perpetratore. Diversi studi hanno dimostrato che le esperienze di vittimizzazione delle donne possono spiegare fino a un terzo della differenza di genere nella depressione (Cutler & Nolen-Hoeksema, 1991; Hamilton & Jenvold, 1992; Nolen-Hoeksema & Girgus, 1994). Tali esperienze, ripetute nel tempo, possono causare lo sviluppo di disturbi psicologici di natura depressiva, sessuale e alimentare.

1.1.1 L'oggettivazione come causa di depressione

Sartre (1943) parla del fenomeno dello "sguardo dell'altro". Quando una persona si sente osservata, si percepisce automaticamente come oggetto del mondo: non vive più come agente libero, ma come un'entità giudicata e definita dall'esterno. In una prospettiva socioculturale, de Beauvoir (1949), analizza come il corpo femminile sia oggetto di osservazione e valutazione da parte delle strutture sociali e culturali, in quanto la donna, sempre secondo l'autrice, è un individuo definito come "l'altro", ossia giudicato tramite lo sguardo maschile. Sartre e De Beauvoir trattano indirettamente il concetto di oggettivazione in una prospettiva filosofica e letteraria, rendendo chiare le conseguenze del sentirsi osservati, analizzati e giudicati. In una dimensione psicologica, queste dinamiche possono generare senso di inadeguatezza e vergogna, causando l'insorgenza di disagi psicologici.

All'interno di una dimensione psicologica, la percezione dell'essere osservati da un terzo individuo riduce notevolmente la sensazione di piacere sperimentato in stati ottimali, generando ansia e vergogna. Secondo Csikszentmihalyi (1990), gli stati di coinvolgimento, definiti "flow", rappresentano le principali fonti di benessere; dunque, vivere meno stati di coinvolgimento positivo diminuirebbe la qualità della vita. All'interno di una dimensione comportamentale, anche Lewinsohn (1974) suggerisce che la carenza di esperienze positive generate dall'individuo stesso consegue un deficit motivazionale tipico della depressione.

I due studi seguenti hanno osservato una relazione tra auto-oggettivazione e sintomi depressivi, includendo nel campione uomini e donne prevalentemente di etnia caucasica. In un'università australiana, Tiggemann e Kuring (2004) hanno rilevato che i livelli di oggettivazione e di auto-sorveglianza del corpo erano significativamente correlati a un umore depresso tra le studentesse universitarie, mentre tra gli studenti maschi ciò non si è verificato; tuttavia, l'auto-oggettivazione portava gli uomini a instaurare un comportamento auto-sorvegliante, con conseguente vergogna corporea in entrambi i sessi. I ricercatori hanno usufruito di un campione di 171 donne e di 115 uomini ($N = 286$), utilizzando questionari che misuravano: self-objectification, self-surveillance, stati di flow, vergogna corporea, ansia per l'aspetto fisico, disturbi alimentari e umore depresso.

Allo stesso modo, Grabe, Hyde e Lindberg (2007) hanno osservato, all'interno di un campione di individui statunitensi, femmine che riportavano livelli elevati di auto-oggettivazione e sintomi depressivi in età compresa tra gli 11 e i 13 anni, rispetto a individui maschi nello stesso range d'età. Nelle ragazze, la vergogna corporea e la ruminazione mediavano la relazione diretta tra auto-oggettivazione e depressione, ma non nei ragazzi.

I risultati di questi studi fanno emergere come l'auto-oggettivazione nelle culture occidentali, può esporre le ragazze di etnia caucasica a un maggiore rischio di sviluppare sintomi collegati alla depressione. Tuttavia, i risultati suggeriscono poca chiarezza per quanto riguarda alcuni aspetti della Objectification Theory in relazione ai maschi. Mentre queste ricerche sono state condotte sull'auto-oggettivazione, per quanto riguarda la percezione esterna dell'oggettivazione, uno studio condotto da Kranz (2025) suggerisce come l'oggettivazione non agisca in modo diretto, ma attraverso un processo psicologico interno. Lo studio ha esaminato come l'autostima di 1052 donne eterosessuali, tutte coinvolte in relazioni romantiche, possa essere influenzata dalla loro percezione di essere oggettificate dal loro partner, sia a livello personale sia a livello categoriale (in quanto individui appartenenti al gruppo delle "donne"). I risultati hanno dimostrato come la percezione delle donne di essere oggettificate dal partner, sia associata positivamente a un comportamento auto-oggettificante, il quale è a sua volta collegato a una riduzione dell'autostima e a una minore valorizzazione del corpo.

1.1.2 L'oggettivazione come causa di disfunzioni sessuali

Alcune ricerche hanno evidenziato come donne e uomini siano ugualmente “sessuali”, in termini di capacità di eccitazione e di orgasmo. Le spiegazioni unicamente fisiologiche di questa differenza risultano insoddisfacenti (Heiman & Verhulst, 1982). Nonostante ciò, le donne riporterebbero una minore soddisfazione nelle relazioni eterosessuali e disfunzionale rispetto agli uomini (e.g., Frank, Anderson & Rubenstein, 1978; Heiman & Verhulst, 1982; Morokoff, 1990). L'impatto delle donne che riscontrano difficoltà nel raggiungere l'orgasmo (soprattutto nel rapporto eterosessuale) è talmente elevato che questo problema risulterebbe quasi normativo (Hyde, 1991).

La messa in atto di pregiudizi (doppio standard culturale), stereotipi di ruolo e di genere nel contesto sessuale può limitare l'esperienza sessuale complessiva, sia negli uomini che nelle donne (Tevlin & Leiblum, 1983). Per esempio, all'interno delle relazioni eterosessuali, l'esperienza maschile tende verso una dimensione più attiva e, talvolta, persino aggressiva. Invece, l'aspettativa per quanto riguarda le donne è quella di un comportamento passivo, limitandosi a dire “sì” o “no” alle richieste sessuali degli uomini, a discapito dell'iniziativa attiva nell'incontro sessuale. Questa passività risulterebbe più diffusa tra le giovani donne in fase di scoperta sessuale (Martin, 1996). Questi script sessuali portano le donne ad aver paura di risultare “egoiste” (e poco femminili), quindi a concentrarsi sui bisogni del partner maschile, non coinvolgendo anche le loro sensazioni fisiche e i loro desideri. Come analizzato in precedenza, gli stati motivazionali di picco e il monitoraggio cronico sul proprio corpo risultano deleteri per la salute mentale, poiché questa attenzione potrebbe essere investita in attività maggiormente gratificanti. Masters e Johnson (1970) parlano di “spectatoring” (“atteggiamento da spettatrice”) durante il sesso, affermando che questa scissione ostacoli considerevolmente la soddisfazione sessuale femminile.

Il ruolo dell'ansia e della vergogna che molte donne vivono nei confronti del loro aspetto esterno incide sulle loro esperienze sessuali. In base alle differenze di genere nella sessualità, le donne sperimentano più sensazioni di vergogna, ansia, senso di colpa e paura rispetto agli uomini (Oliver & Hyde, 1993). Infine, è necessario, in questo contesto, discutere del ruolo dell'orgasmo (non come sinonimo di piacere sessuale soggettivo), che richiederebbe attenzione e reattività ai segnali corporei interni dell'eccitazione (Adams, Haynes & Brayer, 1985; Hoon & Hoon, 1978; Wincze et al., 1976). Dalla ricerca emerge che l'attenzione

abituale delle donne all'aspetto corporeo esterno, combinata con pratiche di alimentazione controllata e diete restrittive, possa portare a una generale insensibilità ai segnali corporei interni. Pertanto, l'insensibilità intero-cettiva (incapacità di percepire e rispondere ai segnali interni del corpo) può rappresentare un ulteriore ostacolo al piacere sessuale delle donne, anche nell'orgasmo. A questo proposito, l'esperienza diretta di abuso e molestia sessuale influisce sul piacere sessuale delle donne. Per le vittime di tali forme di disumanizzazione e oggettivazione è comune soffrire di disfunzioni sessuali e del piacere (Gordon & Riger, 1989; Martin et al., 1983). Uno studio di Feldman-Summers et al. (1979) ha dimostrato che la soddisfazione sessuale delle donne può abbassarsi rispetto ai livelli precedenti fino a 7 anni dopo un'aggressione sessuale.

1.1.3 L'oggettivazione e lo sviluppo di disturbi alimentari nelle donne

Più una cultura oggettifica il corpo delle donne, più il rischio di sviluppo di disturbi alimentari nella popolazione femminile sarà elevato, dal momento che l'oggettivazione è un fenomeno che coinvolge il corpo. Per quanto riguarda la dimensione dei DCA (disturbi del comportamento alimentare), la ricerca femminista e la teorizzazione femminista hanno fatto luce sulle influenze culturali in campo alimentare, cercando di spiegare perché (specialmente all'interno della cultura americana) sia un problema femminile.

Vi sono due principali correnti di pensiero: nella prima la preoccupazione delle donne, rispetto alla dieta e al peso è quasi universale tra giovani donne e adulte, ciò rifletterebbe un "malcontento normativo" che le donne percepiscono rispetto al loro corpo (Rodin et al., 1984); nella seconda, l'alimentazione e la dieta eccessivamente controllante sono descritte come un comportamento favorito e incoraggiato sia dalla famiglia sia dai pari (Crandall, 1988; Costanzo & Woody, 1985). Dunque, i DCA sono descritti come un continuum di questo disagio sistematico verso il corpo. Un altro spunto, all'interno della prospettiva femminista, suggerisce l'idea che le donne avendo meno potere d'azione sociale rispetto agli uomini, utilizzerebbero il loro corpo come mezzo di influenza e controllo. L'obesità nelle donne può essere vista come una risposta alla loro posizione sociale: ciò significa che il grasso corporeo sarebbe un modo di dire "no" all'impotenza e all'auto-negazione, a un'espressione sessuale limitante che richiede che le femmine appaiano e si comportino in un determinato modo, come se ci fosse un'immagine standard che definisce uno specifico ruolo sociale delle donne e un ideale di femminilità (Orbach, 1978).

Tra le strategie adottate vi è l'auto-digiuno, pratica che impedirebbe al corpo della ragazza di passare da un fisico infantile più "acerbo" a caratteristiche tipiche delle donne sviluppate, come la presenza di forme su seno e natiche; questa pratica, come effetto collaterale, potrebbe persino impedire le mestruazioni (Bruch, 1973, 1978). Steiner-Adair (1990) sostiene che l'anoressia può essere vista come un mezzo di dichiarazione politica di ribellione tramite l'uso del corpo, specialmente durante l'adolescenza. La ricercatrice metaforizza il digiuno prolungato di molte giovani donne come "uno sciopero della fame intrapreso da un gruppo che ha la visione di una calamità e di un pericolo imminente" (p. 175). Quindi, le ragazze, sempre secondo Steiner-Adair (1990), possono decidere di evitare di entrare nel mondo dell'età adulta poiché vedono che il mondo non si cura dei principi femminili, in una dimensione dall'idealizzazione culturale della magrezza delle donne e dalla negazione del corpo femminile rotondo e materno. Per contro, Fredrickson & Roberts (1997), rispetto alle dichiarazioni provocatorie sullo "sciopero della fame" di Steiner-Adair, ritengono più parsimonioso collegare la forma del corpo femminile adulto a pratiche culturali occidentali che lo sessualizzano e lo oggettificano. Le conseguenze negative dell'oggettificazione forniscono alle ragazze ragioni più che sufficienti per protestare.

Le due visioni femministe analizzate in precedenza sui DCA si possono quindi considerare parte della cornice di oggettivazione. Nel primo caso, una singola donna può conformarsi a ideali di bellezza culturali, diventando oggetto di confronto da parte degli altri; nel secondo caso, la donna si sottrae al sistema di oggettivazione, ma sempre tramite l'uso del suo corpo. I DCA possono riflettere una di queste due strategie. D'altro canto, i DCA possono ridurre la vergogna, l'insoddisfazione e l'ansia che tutte le donne provano verso il loro corpo, fungendo da meccanismo di resistenza. Tuttavia, i DCA, in entrambi i casi, sono la rappresentazione di strategie patologiche che riflettono passività e mancanza di potere delle giovani donne e delle adulte nel controllare direttamente l'oggettivazione dei loro corpi.

Molti studi mostrano come le vittime di aggressioni e abusi sessuali, presentino gravi disturbi dell'immagine corporea e soffrano di DCA a tassi più elevati rispetto ad altre persone (Demitrack et al., 1990). In entrambi i casi, i disturbi alimentari rappresentano strategie passive e patologiche, che riflettono la mancanza di potere delle ragazze e delle donne nel controllare più direttamente l'oggettivazione dei loro corpi. Ciò fornisce un ulteriore e inquietante sostegno, all'idea che gli atteggiamenti problematici delle ragazze e delle donne

nei confronti del cibo, possano essere strettamente collegati all'oggettificazione dei loro corpi.

1.2 Il ruolo del sesso biologico e dell'identità di genere nelle rappresentazioni mediatiche in relazione all'oggettivazione

Il sesso e il genere sono elementi onnipresenti all'interno dell'esperienza umana, fin dalla nascita la nostra esistenza viene associata al nostro sesso biologico. Quando nasce un bambino i colori non sono mai casuali: tutine azzurre per i maschi e tutine rosa per le femmine. L'esempio dell'abbigliamento è solo un caso specifico, ma esistono un'infinità di elementi che generano una dicotomia tra femmine e maschi fin dal primo giorno di vita all'interno del costrutto culturale di genere che secondo Burr (2000, p. 2) diventa “the backcloth against which our daily lives are played out. It suffuses our existence so that, like breathing, it becomes invisible to us because of its familiarity”.

1.2.1 Sesso biologico e identità di genere

Il sesso è legato ai tratti e alle caratteristiche fisiologiche di un'individuo ed è assegnato alla nascita, principalmente sulla base dell'osservazione empirica degli organi genitali esterni (King, 2022). In questo senso si fa riferimento al “sesso assegnato alla nascita”. Tra i sessi che vengono assegnati alla nascita troviamo: maschile, femminile e intersessuale. Inoltre, esistono anche altre modalità per certificare il sesso biologico, per esempio l'analisi cromosomica o dei livelli ormonali (King, 2022). Tuttavia, oggi si riconosce come il concetto di sesso biologico rappresenti una realtà molto più complessa e meno rigidamente deterministica di quanto comunemente si ritenga (Ainsworth, 2015). Secondo Štrkalji e Pather (2020):

Recent research demonstrates that the idea of a binary sex division does not correspond to existing biological data. Sex differentiation in humans appears as a continuum where sex traits of individuals range across the spectrum of those that are characteristically defined as ‘typically male’ and ‘typically female’. [...] Sex in biologically complex species such as *Homo sapiens* presents itself as a clinal distribution of traits. In addition, in any individual, biological sex-defining traits are often distributed in a discordant manner within and across

different levels of biological organization and not necessarily corresponding to one another (p.2).

Invece il concetto di identità di genere, (o genere affermato) riguarda il modo in cui una persona si identifica e si esprime nel proprio genere (Morgenroth & Ryan, 2018). Il genere è un elemento indispensabile del sé ed estremamente considerato nella nostra società, esso determina come ci presentiamo nel mondo e di come veniamo percepiti e trattati dagli altri. Una ricerca ha evidenziato che la percezione della propria identità di genere, si verifica nella prima infanzia a partire dai 3-5 anni, tramite interazioni con famiglia e coetanei (Steensma et al., 2013).

Identità sessuale e identità di genere non coincidono in tutti gli individui. Le teorie essenzialiste affermano che il nostro sesso biologico, assegnato al momento della nostra nascita dovrebbe coincidere rigidamente con il nostro genere. Questo determinismo biologico, spesso accompagnato da stereotipi di genere, esclude l'impatto dell'ambiente socioculturale sullo sviluppo della nostra identità. A questo proposito Bem (1975) ha inventato uno strumento psicometrico per misurare l'identità di genere degli individui: la Bem Sex Role Inventory (BSRI). Consiste in un questionario composto da circa 60 items totali, di cui 20 aggettivi associati a tratti maschili tradizionali (ad es. ambizioso), 20 associati a tratti femminili tradizionali (ad es. sensibile) e 20 aggettivi neutri, questo metodo valuta ciascun aggettivo utilizzando la scala Likert. I punteggi vengono poi calcolati per la dimensione maschile e femminile ed i risultati possono essere: maschile (femminile basso), femminile (maschile basso), androgino (punteggio alto sia su tratti maschili che femminili) e indifferenziato (punteggio basso sia su tratti maschili che su tratti femminili).

La BSRI ha permesso di studiare la fluidità dei ruoli di genere, dimostrando come maschile e femminile non siano necessariamente due elementi rigidi e opposti. Tuttavia, Spence (1993) critica il test sotto un punto di vista teorico e tecnico, sostenendo che l'utilizzo dei termini "mascolinità" e "femminilità" non siano appropriati per etichettare le scale; essi sono concetti più complessi e comprendono molti elementi che il BSRI non rileva, ossia gli atteggiamenti di uomini e donne ed i comportamenti di natura affettiva. D'altro canto, la BSRI è stata ampiamente utilizzata nella ricerca sul genere e generalmente accettata nei primi anni del XXI secolo, la consapevolezza dell'indebolimento della BSRI ha suscitato attenzione sul bisogno di ulteriori studi e validazioni future.

Per quanto riguarda il genere, le rappresentazioni mediatiche come televisione e cinema svolgono un ruolo importante nel determinare le pressioni socioculturali. Tra le numerose fonti che influenzano il genere, i media occupano uno spazio centrale e il loro impatto può essere osservato in fenomeni diversi (Rollè et al., 2020; Rollè et al., 2014; Rollè et al., 2015; Bianchi et al., 2017; Lampis et al., 2017). Diverse metanalisi hanno evidenziato piccoli effetti dell'esposizione ai media sulle credenze di genere, effetti che sembrano essersi mantenuti nel tempo (Morgan & Shanahan, 1997; Morgan et al., 2009). Particolare attenzione scientifica è stata dedicata alle rappresentazioni stereotipate, oggettivanti e sessualizzate, intese come immagini che offrono una raffigurazione ridotta della complessità della psicologia umana, esse producono pressioni socioculturali nella conformazione a ruoli di genere e a determinati canoni estetici.

Gli stereotipi di genere possono essere descritti come idee eccessivamente semplificate, rispetto ad atteggiamenti e comportamenti considerati appropriati per uomini e donne in una determinata cultura (APA, 2022). Tra le caratteristiche individuali che vengono stereotipate troviamo: aspetto fisico, tratti di personalità, comportamenti, ruoli sociali e professioni. All'interno del panorama mediatico, il femminile e il maschile sono rappresentati diversamente: le donne sono particolarmente associate a caratteristiche quali empatia, supporto e calore; gli uomini, invece, ad ambizione e competenza (Rudman & Phelan, 2008; Heilman & Okimoto, 2007; Rudman et al., 2012).

1.2.2 Le rappresentazioni stereotipate e oggettivate nei media

Per comprendere a fondo le modalità in cui elaboriamo le informazioni, si deve partire da un'analisi del funzionamento del cervello. Bonino (2015), basandosi su studi già esistenti descrive nel dettaglio il funzionamento del cervello umano distinguendolo in tre tipologie: cervello rettiliano, cervello emotivo e la neocorteccia. Il cervello rettiliano (strutture implicate: tronco encefalico e ipotalamo) è il più "antico", si occupa delle funzioni vegetative (respirazione, termoregolazione ecc.) e a tutte quelle azioni primitive legate alla sopravvivenza della specie, ad esempio la percezione dell'ambiente esterno, il ciclo veglia-sonno, attacco-fuga e l'eccitazione sessuale. Il cervello emotivo modula gli schemi di azione del cervello rettiliano (strutture implicate: amigdala, ippocampo e il talamo), al suo interno sono presidiate le emozioni fondamentali (paura, rabbia, gioia e tristezza), che comportano specifici vissuti soggettivi e impulsi a reagire agli eventi del mondo esterno, in base a risposte

viscerali e anatomiche. Il cervello emotivo è anche coinvolto nelle emozioni che concernono le relazioni sociali complesse ed evolute come: cure materne, sessualità e il gioco (ecc.).

Infine, la neocorteccia, all'interno della specie umana presenta il suo apice di sviluppo presentando un enorme aumento dell'interconnettività costruendo una fitta e complessa rete di scambio d'informazioni tra le diverse aree corticali. Grazie alla neocorteccia, abbiamo reso possibili elementi come la cultura, l'educazione, l'arte, il mito, la religione e infine la scienza. Alla nascita la neocorteccia risulta fortemente immatura, presentandosi ridotta sia come volume che per complessità di funzionamento, solo in adolescenza si sviluppa gradualmente. Questa distinzione risulta centrale per comprendere come i processi educativi influenzino lo sviluppo, nascere all'interno di una determinata cultura modella le nostre credenze e tra i vari elementi di una cultura, i media portano con sé simboli e ideologie che impattano sull'individuo e sulla massa.

Diversi studi hanno dimostrato che i media propongono rappresentazioni fortemente stereotipate di uomini e donne, dove si osservano i classici cliché dell'uomo attivo, indipendente, orientato al successo e competente, mentre la donna risulta essere emotiva, accondiscendente e focalizzata sull'aspetto fisico (Goffman, 1979; Wood, 1994; Collins, 2011); tali rappresentazioni si trovano in televisione, pubblicità, cinema e notiziari. Nei film, per esempio, i personaggi maschili occupano nella maggior parte dei casi ruoli centrali, mentre quelli femminili ricoprono spesso ruoli secondari, come il ruolo di "madre" o "fidanzata" (Lauzen et al., 2008).

I media odierni propongono immagini di donne rappresentate unicamente come corpi o come parti del corpo, in pose sessualizzanti, come veri e propri oggetti esposti per suscitare desiderio visivo nello spettatore (Fredrickson & Roberts, 1997; Gill, 2007). Tali rappresentazioni si riscontrano non solo nei media citati in precedenza, ma anche nei videoclip musicali e nei social network, dove l'aspetto fisico risulta centrale. Tuttavia, anche gli uomini, sebbene in misura minore rispetto alle donne possono essere oggettivati, ad esempio enfatizzando i muscoli (Ricciardelli et al., 2010).

In questa cornice rappresentativa, si osservano effetti significativi sugli atteggiamenti dei fruitori dei media in particolare il consolidamento di stereotipi di genere, l'adesione a ruoli di genere tradizionali e lo sviluppo di atteggiamenti sessisti. Uno studio di Hetsroni e Ward (2016) ha evidenziato che gli uomini maggiormente esposti a tali contenuti manifestano livelli

elevati di atteggiamenti sessisti e una maggiore tolleranza nei confronti di molestie e violenza. Per contro, le donne esposte agli stessi contenuti, possono subire conseguenze negative sulle aspirazioni personali e professionali, abbassando la percezione del proprio valore in ambiti come leadership e discipline STEM (scienza, tecnologia, ingegneria e matematica) (Steele, 1997; Davies et al., 2005). Il modo in cui vengono interpretate le rappresentazioni mediatiche non è uguale per tutti e può variare in base a fattori quali genere, età (i giovani adulti e gli adolescenti risultano più vulnerabili) e orientamento sessuale (Ward, 2016; Vandenbosch & Eggermont, 2012). Inoltre, variabili individuali come il livello di autostima e il contesto contribuiscono a modulare gli effetti.

Bonino (2015) ha messo in luce le dinamiche di potere che emergono nei rapporti di coppia basandosi su elementi sociologici, psicologici, statistici e biologici.

Gli psicologi sono oggi unanimi nel ritenere, sulla base dei solidi dati di ricerca provenienti da studi decennali, che l'esposizione immagini aggressive nei media (film, TV, videogiochi, Internet, ecc.) non ha quel fantomatico effetto catartico, capace di diminuire l'attuazione di comportamenti violenti, che sovente è stato invocato. Al contrario, essa aumenta la probabilità di agire in modo aggressivo, con effetti che riguardano globalmente emozioni, pensieri e comportamenti. Come sintetizzato nel 2011 l'International Society for Research on Aggression (ISRA), l'esposizione alla violenza nei media è un fattore di rischio per un maggiore comportamento aggressivo sia nel breve che nel lungo termine, soprattutto in età evolutiva, periodo di maggiore plasticità neurale" (pp.61-62).

1.2.3 Lo sguardo come veicolo dell'oggettivazione nel cinema

Débord (1992) parla di come le immagini che dominano la realtà siano le rappresentazioni che consumiamo passivamente tramite i media. Secondo il sociologo, siamo vittime di un meccanismo di alienazione, in cui viviamo in una realtà filtrata da media, immagini e rappresentazioni culturali. Débord definisce "lo spettacolo" come uno spazio in cui tutto diventa visibile e rappresentabile: soldi, rapporti sociali, politica ed economia; in questo contesto, il mondo diventa più semplice da guardare più che da vivere direttamente. Non conta cosa sta succedendo, ma come appare. L'alienazione a cui siamo sottoposti genera un distacco tra chi osserva e chi viene osservato, normalizzando ciò che viene considerato di valore e ciò che invece non lo è, definendone così la rilevanza sociale. La società dello

spettacolo crea individui che osservano sé stessi secondo parametri definiti dalle immagini proposte. Per Débord, questa è una forma di controllo sociale invisibile, basata sull'interiorizzazione di tali meccanismi. Lo sguardo diventa un oggetto di potere sia per chi lo esercita, ma soprattutto per chi detiene il potere al di sopra della massa, decidendo quali immagini possono essere trasmesse e quali no. Ad esempio, al di sopra della massa troviamo chi possiede i mezzi di comunicazione (TV, giornali, pubblicità, produttori cinematografici, ecc.) e le politiche di un paese.

Nel contesto dello sguardo nella dimensione dei media, Mulvey (1975) ha coniato il termine “male gaze” (sguardo maschile) in termini eterosessuali e cisgender. L'autrice, per parlare di “piacere visivo”, introduce le teorie di Freud (1905) sulla sessualità e in particolare come egli paragona la sessualità alla fame, come metafora di un bisogno fondamentale legato alla sopravvivenza (Van Haute, 2016), sostenendo che il piacere sessuale ha una natura “autoerotica” al di là della sola funzione riproduttiva. Per discutere di “piacere visivo”, Mulvey si collega al termine coniato da Freud, “scopofilia”, adattandolo al cinema. Per scopofilia si intende la sensazione di piacere ottenuta dall'atto di guardare, osservando oggetti o persone. Mulvey trasforma il concetto in un'ottica specifica, collegandolo al “male gaze” e sostenendo che le donne, all'interno della cultura patriarcale, siano vincolate a un sistema simbolico imposto dalle fantasie e ossessioni maschili, costrette silenziosamente a rimanere portatrici di significante ma non creatrici di significato.

Soloway (2018), ha identificato il termine “female gaze” (sguardo femminile) come evoluzione dell'opposto “male gaze”. Come regista e attrice esplora il concetto di sguardo, proiettato attraverso una lente femminile analizzandone lo sviluppo storico a partire dagli anni '70, all'interno di un contesto in cui l'uomo diventava l'oggetto e la donna lo spettatore, configurando una visione alternativa del male gaze semplicemente con i generi invertiti. Soloway rifiuta questa prospettiva, approfondendo invece il punto di vista delle donne rispetto alle emozioni del soggetto: in questo contesto, l'oggetto acquisisce valore diventando un soggetto.

Il female gaze è una macchina da presa soggettiva il cui intento è catturare la sensazione di essere guardati, cercando di entrare nell'interiorità del protagonista, soprattutto quando non si tratta di un maschio cisgender (individuo nato maschio che si identifica nel proprio sesso biologico) (Estes, 2021). L'utilizzo dell'inquadratura costituisce il cuore del

significato stesso del female gaze, poiché serve a evocare la sensazione di essere all'interno dell'emozione piuttosto che osservare semplicemente il personaggio dall'esterno; ciò permette di condividere con il pubblico quello che il/la regista percepisce, dando priorità alle emozioni rispetto alle azioni e valorizzando la soggettività.

Secondo Ebert (2018), il cinema può essere definito come “una macchina dell'empatia”. Il female gaze, come scelta narrativa ed estetica, permette al prodotto filmico di toccare livelli più profondi delle nostre emozioni e della percezione dell'altro, costruendo un legame emotivo con il personaggio. Per Soloway (2018), il female gaze è una vera e propria presa di posizione. Non si tratta soltanto di una scelta artistica, bensì di uno strumento politico che invita gli osservatori a utilizzare l'empatia come mezzo di riflessione. Storicamente e come precedentemente analizzato, la narrazione sul femminile proposta dall'artista uomo cisgender è stata utilizzata come strumento di propaganda per spingere le donne verso determinati standard comportamentali, controllandone denaro, privilegi e molto altro; questa narrazione impedisce alle donne di sentirsi libere di rivolgere attenzione ed importanza verso sé stesse.

CAPITOLO 2: LO SGUARDO E L'IMMAGINARIO DELL'ESPERIENZA SPETTATORIALE

L'objet petit a è un oggetto che genera desiderio ma che per sua natura è irraggiungibile nel campo visivo. Lacan (1962) definisce in questi termini il concetto di sguardo, ossia come un oggetto che, provocando in noi desiderio e curiosità, ci porterebbe ad inseguirlo in una dimensione di assenza apparente, ma che in verità è presente nel nostro campo visivo ma coperto e nascosto.

L'objet petit a è la causa scatenante di un desiderio per qualcosa che è perduto, ciò che è invisibile o non visto. L'impossibilità stessa di vedere *l'objet petit a* alimenterebbe il nostro desiderio di vederlo (McNealy, 2021). Il concetto lacaniano di sguardo stravolge la tradizionalità del cinema, prospettiva tradizionale in cui lo sguardo è utilizzato come veicolo di sottomissione e dominio.

2.1 Il Queergaze e le sue chiavi di lettura

L'oggetto lacaniano, invisibile ma desiderabile, evidenzia come il punto di vista queer nel cinema e nella spettatorialità sia rimasto nascosto allo sguardo pubblico, sia per necessità che per scelta: si concepisce come sguardo queer, tutto ciò che si può considerare non conforme all'identificazione, ai desideri e ai costumi tipici dell'eterosessualità.

Doty (1993) propone un'analisi della "mass culture" (cinema, TV, musica pop ecc.), sostenendo come essa non sia mai completamente "eterosessuale" o "ordinaria", ma come essa contenga sempre possibilità di letture queer. All'interno del mondo cinematografico lo sguardo queer non è presente solo nel film, ma nelle modalità in cui esso viene guardato: lo spettatore nella prospettiva di Doty (1993) è attivo e creativo, in contrapposizione alla visione di Mulvey (1975) dove vede uno spettatore che utilizza lo sguardo come strumento di dominio. Leggere i prodotti culturali di massa in chiave queer, non significa mal interpretarne i suoi elementi oppure "inventare" qualcosa che non c'è; questa chiave di lettura fa emergere ambiguità, tensioni e desideri già presenti nel contesto culturale (Doty 1993). Doty nella sua

analisi sposta l'attenzione dalla domanda “sono presenti o non sono presenti elementi LGBTQ+ in questo prodotto?”, concentrandosi invece sul valorizzare il ruolo che lo spettatore interpreta nella costruzione del significato di ciò che sta guardando.

Nel contesto dello sguardo, una parte della teoria del cinema fa riferimento all'elaborazione di Lacan (1949) sullo specchio in relazione allo sviluppo infantile. Lacan non considera l'Io (*moi*) come un elemento stabile e innato, ma che si costruisce tramite un processo di identificazione, questo processo ha luogo nello “stadio dello specchio”, una fase che avviene in età compresa tra i 6 e i 18 mesi, in cui l'infante riconosce la propria immagine riflessa identificandosi con essa, di conseguenza svilupperebbe una prima unità del sé. Anche se l'individuo sviluppa questa prima unità, essa è illusoria: il bambino si percepisce completo e coordinato, identificandosi nella sua figura ma in realtà in quel momento non è in grado di controllare bene il proprio corpo e vive sensazioni corporee frammentate. Il bambino in questa fase non ha una psiche unificata: le emozioni e gli impulsi non sono organizzati poiché non esiste ancora un Io coerente.

Tuttavia, Lacan (1973) rielabora il concetto di sguardo rispetto al precedente pensiero sullo stadio dello specchio. Definisce lo sguardo come un oggetto separato da ciò che l'occhio può osservare, lo sguardo veicola la nostra relazione con il mondo esterno “scivola, passa, si trasmette da uno stadio all'altro ed è sempre, in qualche misura, eluso” (p. 73). Quindi non è il “vedere” l'oggetto che stiamo osservando a guidare nostro sguardo, ma l'esperienza stessa di non poterlo vedere, sebbene esso si trovi lì. Lacan sostiene che lo sguardo ci si presenta esclusivamente come: “una strana contingenza, simbolo di ciò che troviamo all'orizzonte come spinta della nostra esperienza...[una] mancanza” (pp.72-73). In questa prospettiva viene riformulato il concetto di sguardo, non più come una relazione tra un soggetto attivo osservante e un oggetto passivo rapito e controllato dallo sguardo, ma come una situazione dinamica di reciprocità (McNealy, 2021). Il contenuto dello sguardo è consapevole di essere guardato, riproducendo la sensazione in cui mentre guardiamo un oggetto, esso ci restituirebbe a sua volta uno sguardo, esso è consapevole di essere osservato e sta deliberatamente coinvolgendo il nostro sguardo.

Secondo Mulvey (1975), esattamente come il bambino è in grado di riprodursi nello specchio tramite un processo di identificazione, anche lo spettatore attraverso il cinema può costruire un'immagine idealizzata di sé, per mezzo delle immagini proiettate sullo schermo.

Grazie al funzionamento dell'immaginazione, il cinema opera tramite la fantasia potendo ignorare le differenze tra rappresentazione ideale e la realtà. Mulvey struttura lo sguardo come una relazione in cui l'uomo è attivo e la donna è passiva: sia l'identificazione dell'Io sia il piacere del guardare servono allo spettatore maschile a scapito delle donne sullo schermo, che diventano un oggetto "altro" da consumare sia dai personaggi maschili nel film sia da spettatori maschili in sala.

In definitiva, anche il "male gaze" di Mulvey trascura il funzionamento del "Reale" nel film, considerando la spettatorialità cinematografica come un'esperienza totale dell'immaginario e del simbolico che non lascia spazio a nulla da desiderare (McNealy, 2021). Invece Lacan (1973) sostiene che lo sguardo ci conduce verso un incontro con il "Reale". Questo centro di resistenza psichica esiste a livello inconscio in tutti noi e spiega il punto mancante nella visione del mondo offertaci sia dall'ordine simbolico sia da quello immaginario. Quindi nel cinema lo sguardo diventa l'esatto opposto del dominio: significa abbandonarsi completamente al desiderio per un oggetto, lasciando che il film susciti e sostenga il nostro sguardo, anche sapendo che il "Reale" non può essere incontrato visivamente (McNealy, 2021).

2.2 Lo sguardo del regista: il suo punto di vista del rapporto omosessuale

La cinematografia queer e più genericamente la presenza di relazioni omosessuali nei film, ha portato molti studiosi ad interrogarsi su come lo sguardo del regista si configuri rispetto l'omosessualità. Lo sguardo del regista non va inteso solo come un mezzo unicamente utilizzato nel processo visivo, ma come un punto di vista che orienta le relazioni tra i personaggi e contribuisce a dirigere l'esperienza spettatoriale.

Jing (2022) propone una rilettura critica del male gaze applicando alla relazione lesbica; la ricerca si propone di analizzare come le dinamiche dello "sguardo maschile" non avvengano esclusivamente tra sessi opposti ma può sussistere all'interno di relazioni lesbiche, nonostante l'assenza della figura maschile. Il film analizzato è il *Ritratto della giovane in fiamme* (2019) di Céline Sciamma. Ci troviamo nella Francia di fine Settecento con Marianne, una giovane pittrice di talento incaricata di realizzare il ritratto di Héloïse, si conosceranno poiché Marianne è stata incaricata dalla madre di Héloïse di realizzare un suo ritratto, destinato al

suo futuro marito non ancora conosciuto. Héloïse, essendo riluttante nei confronti del matrimonio, si rifiuta di sposare e di conseguenza Marianne si fingerà una dama di corte assunta per sorvegliarla. Nonostante Marianne nel corso della narrazione sembra avere maggiore controllo sul proprio destino rispetto a Héloïse, le pittrici all'epoca del classicismo settecentesco non godevano dello stesso riconoscimento sociale rispetto ai loro colleghi uomini.

Anche se Marianne è una donna, il suo sguardo iniziale non è diverso da quello maschile, poiché viene fissata sulla tela come un oggetto in cui Marianne ne osserva i tratti di nascosto; Héloïse ha un portamento docile e perfettamente conforme alla rappresentazione femminile secondo i canoni patriarcali dell'epoca. Nel momento in cui Héloïse non si riconoscerà nel ritratto, Marianne si accorgerà di aver utilizzato uno sguardo maschile interiorizzato nei confronti di Héloïse. Con il passare del tempo, grazie alla distruzione del primo ritratto, all'interno del loro rapporto avverrà una trasformazione emotiva anche nel loro modo di osservarsi.

Secondo l'analisi di Jing, il film suggerisce una posizione espressiva che liberebbe Héloïse dal semplice oggetto dello sguardo, ponendola invece su un piano di parità con Marianne: mentre Marianne osserva Héloïse, anche Héloïse osserva Marianne. L'articolo utilizza il film in questione come esempio rappresentativo del cinema Femminista, concentrando l'attenzione sullo "sguardo maschile", sottolineando che anche nelle relazioni lesbiche, dove la figura maschile è assente o inesistente (il marito non ancora conosciuto di Héloïse) si possa comunque presentare una forma di sguardo maschile interiorizzato.

Tuttavia, lo sguardo di Marianne, essendo donna e artista allo stesso tempo, occupa una posizione simile a quello dello sguardo maschile tradizionale. Lei osserva Héloïse come oggetto di rappresentazione in funzione di un destinatario maschile, instaurando così una relazione asimmetrica tra chi osserva e chi viene osservato, nel momento in cui lo scambio di sguardi diventa reciproco, la relazione tra le due inizia a fondarsi sulla reciprocità. Solo quando le due avranno possibilità di entrare in relazione profonda nel corso del film, in un rapporto che va oltre la commissione del ritratto, si manifesterà un cambiamento della dinamica di sguardi tra le due protagoniste. In questo contesto lo sguardo della regista è importante, poiché ci spiega come esso non si instauri soltanto a partire dall'identità sessuale dei personaggi, bensì dalla scelta di una determinata proposta narrativa e visiva.

In modo analogo, Nevin (2022) ha condotto una ricerca su *Night Tide* (1961) di Curtis Harrington, analizzando come il rapporto apparentemente eterosessuale nasconda a dire il vero elementi gay e si rivolga a spettatori omosessuali attraverso due meccanismi dell'optique (scelte tecniche in relazione alla ripresa, scenografia, narrazione, fotografia e punto di vista registico): lo sguardo omosessuale e la caratterizzazione (modalità in cui il personaggio viene scritto e definito). Il film narra la storia di John, un marinaio che incontra Mora, una donna dal fascino misterioso che lavora come "sirena" in un luna park. I due si innamorano ma il protagonista verrà a conoscenza di un fatto inquietante: gli ex fidanzati di Mora sono tutti morti in circostanze misteriose. In una narrazione fatta di sogno e realtà, John indagherà mentre crescerà una costante tensione nei riguardi di Mora e sulla sua reale natura.

Secondo Nevin, il film rappresenta dinamicamente elementi soprannaturali ed elementi psicologici. I punti di tensione principali, evidenziati nella pellicola di Harrington, secondo l'articolo vengono letti tramite l'inquadramento della cinepresa e nel ruolo assente o determinante del protagonista maschile. In primo luogo, Mora viene inizialmente collocata come fulcro visivo dell'intera narrazione, rispondendo quindi alle critiche di Mulvey (1975) rispetto lo stile narrativo che richiama il ruolo esibizionistico tradizionale della donna, simultaneamente "guardata ed esibita" (p. 11). Mora in questo contesto viene vista in una vasca d'acqua per 25 centesimi da clienti paganti nel luna park, nell'unica occasione in cui essi vengono inquadrati dalla macchina da presa, la ragazza tiene in mano uno specchio pettinandosi i capelli, senza restituire alcuno sguardo ai suoi osservatori, né all'interno né all'esterno del mondo diegetico.



Figura 1. *Night Tide*. Fonte: IMDb.com, Inc.

Nonostante Mora in questo contesto è dipinta nella visione Mulveyana di “donna esibita”, anche John viene esibito in un’ottica di feticizzazione, ma di stampo omosessuale maschile. In base a scelte d’inquadratura e di caratterizzazione del personaggio, il suo aspetto

visivo implicherebbe uno sguardo feticistico ripetuto, soprattutto nelle scene dove le figure femminili sono assenti.



Figura 2. *Night Tide*. Fonte: IMDb.com, Inc.

Quando John corre alla ricerca di Mora sulla spiaggia si osservano inquadrature dove muscoli, pettorali e glutei vengono accentuati, ma secondo Nevin, il punto più alto della costruzione narrativa rivolta allo spettatore voyeur omosessuale maschile, raggiunge l'apice nella sequenza del bagno turco:

[...] La macchina da presa avanza lentamente in un piano-sequenza senza stacchi, mentre una tenda occupa il lato sinistro dell'inquadratura, accentuando la tendenza del cinema a offrire allo spettatore l'illusione di spiare un mondo privato (Mulvey, 1975, p. 9).

Il movimento si arresta per inquadrare Bruno, un uomo anziano che indossa soltanto un asciugamano stretto in vita, mentre massaggia John in una sauna calda e umida. Questa sequenza attiva tutti e tre i tropi fondamentali dell'omoerotismo mediorientale individuati da

Boone (2014): il bel giovane come oggetto del desiderio maschile ardente, il sesso anale intergenerazionale nelle coppie maschili e la fantasia del bagno pubblico (hamam) come luogo privilegiato dell'incontro erotico tra uomini. Sebbene non venga mostrato alcun atto sessuale esplicito, l'idea della penetrazione anale omosessuale è fortemente suggerita dalle allusioni nel dialogo tra Bruno e John. "Che succede, ragazzo?", chiede Bruno in modo allusivo mentre gli massaggia con forza la schiena e le spalle, "la ragazza non ti tratta bene?". [...] La fantasia di tale incontro si intensifica ulteriormente con l'ingresso di Murdock, presente in una stanza adiacente separata da un'altra tenda: "Salve, Capitano", dice Bruno, fumando un sigaro in modo suggestivo, "vuoi che ti massaggi più tardi?". Murdock sorride, si asciuga il volto con l'asciugamano e risponde provocatoriamente: "E come potrei rinunciare a un piacere del genere?".



Figura 3. *Night Tide*. Fonte: IMDb.com, Inc.

Seguendo Doty (1993), in relazione a quanto riportato in precedenza sul suo contributo nella ricerca queer, in questa sequenza si potrebbero cogliere degli elementi queer nascosti. Il contenuto "nascosto" in questa prospettiva filmica lo si vede nel dialogo tra gli uomini descritti in precedenza, l'inquadratura rivolta a cercare delle parti del corpo che lo spettatore può feticizzare liberamente. Possiamo anche osservare la presenza dell'oggetto nascosto in questa narrazione, e l'oggetto nascosto può essere un desiderio non

esplicitamente dichiarato nei dialoghi tra i personaggi ma costruiti tramite l'immaginario spettatoriale. Quindi è evidente che lo sguardo del regista nelle scelte narrative filmiche, fotografie, caratterizzanti dei personaggi abbiano un obiettivo non dichiarato di proporre un determinato tipo di sguardo, ma nascosto in modo esplicito.

2.3 La teoria della mente e dell'attribuzione: le basi psicologiche che costituiscono tramite lo sguardo, la fantasia dello spettatore

Premack e Woodruff (1978) hanno condotto degli esperimenti su uno scimpanzé, per testare se avesse la capacità di comprendere le intenzioni di un altro soggetto: le sue credenze, le sue intenzioni e nella previsione del suo comportamento. Rispetto agli studi precedenti sugli scimpanzé di Köhler (1925), gli autori non si sono interessati a comprendere se l'animale fosse in grado di risolvere un problema, bensì di testare la comprensione e non l'azione. I ricercatori nel corso dell'esperimento faranno osservare dei video a Sarah, scimpanzé cresciuta e addestrata in laboratorio, addestrata nello svolgimento di vari compiti cognitivi e abituata ad osservare filmati. Sarah guarderà dei video in cui un uomo presenterà dei problemi nel prendere delle banane: alcune appese troppo in alto, altre fuori dalla gabbia, banane bloccate da una scatola e da una scatola troppo pesante (con dei blocchi sopra).

Nella seconda fase, i ricercatori, fermeranno il video negli ultimi secondi mostrandole due fotografie: una rappresenta la soluzione corretta e una invece è sbagliata. Infine, allo scimpanzé verrà chiesto di scegliere una foto, posarla vicino alla TV e suonare un campanello, successivamente lo sperimentatore tornerà segnando se la risposta è giusta o sbagliata. I risultati dell'esperimento hanno dimostrato che Sarah, ha risposto correttamente a 21 quesiti su 24, commettendo errori solo su un tipo di problema: quello in cui doveva togliere dei blocchi pesanti da una scatola. I ricercatori si sono chiesti come mai Sarah fosse in grado di selezionare la risposta giusta, quindi hanno proposto tre interpretazioni: associazionismo (ha già visto situazioni simili, associa la banana lontana a "usa un bastone"), empatia (si mette nei panni dell'uomo e pensa "se io fossi lì, cosa farei?") e la teoria della mente (interpreta l'intenzione dell'uomo che vuole la banana e capisce che sa come prenderla, interpretando la situazione mentalmente).

I ricercatori ripeteranno il test con un esperimento più avanzato: utilizzeranno due attori, uno piace a Sarah (Keith) e uno non le piace (Bill). Mostreranno sempre vari problemi da risolvere, ma in questo esperimento aggiungono una variabile fondamentale: tra le opzioni sono presenti anche soluzioni negative (fallimenti). I risultati hanno dimostrato che, per Keith, Sarah ha scelto soluzioni positive, mentre, per Bill, sceglie più spesso soluzioni negative; quindi, lo scimpanzé non risponde in modo meccanico al compito, ma tiene conto della persona. I ricercatori con questo esperimento, concludono che gli scimpanzé probabilmente possiedono una sorta di teoria della mente, ciò significa che posseggono specifiche capacità: interpretano il comportamento degli altri, attribuiscono loro delle intenzioni e sono in grado di fare delle previsioni. D'altro canto, questa capacità non risulta essere completa come negli esseri umani, poiché potrebbero avere difficoltà con conoscenze e credenze complesse.

Lo studio come limite principale presenta l'utilizzo di un solo soggetto in analisi. Quindi, i risultati nonostante siano molto interessanti, non si possono generalizzare a tutti gli scimpanzé. Questo esperimento è molto importante, poiché ha analizzato come gli scimpanzé non si limitino solo a reagire agli stimoli derivanti dall'ambiente, ma che è presente una capacità di attribuzione a intenzioni e scopi, suggerendo la presenza di una forma di teoria della mente.

Gli esseri umani sono dotati di una teoria della mente più complessa rispetto agli scimpanzé; quindi, sono individui capaci di attribuire stati mentali più complessi ad altri soggetti. Heider (1958) sostiene che le persone si comportano come degli "psicologi ingenui", cercano continuamente di spiegare il comportamento altrui attribuendo delle cause interne legate alla persona (intenzioni, carattere ecc.) o esterne (legate alla situazione). L'attribuzione causale si collega alla teoria della mente, poiché per attribuire un'intenzione bisogna essere capaci di riconoscere gli stati mentali altrui.

Se Heider ha dimostrato che siamo in grado di distinguere cause interne da cause esterne, Ross (1977) evidenzia che nella pratica quotidiana tendiamo a concentrarci sulle cause interne, anche quando non sarebbe giusto farlo. Ross introduce il concetto di errore fondamentale di attribuzione: le persone quando vogliono spiegare il comportamento altrui, si focalizzano sulle caratteristiche interne individuali ignorando il ruolo del contesto. Ad esempio, se un ragazzo che ha appena incominciato uno sport fallisce nella sua prima gara,

tendiamo a sostenere che il suo insuccesso sia causato da caratteristiche personali come scarsa agilità o mancata capacità per quello sport specifico, senza considerare fattori come la difficoltà della gara o altre condizioni esterne sfavorevoli. Questo è un errore che se commesso sistematicamente, può portare gli individui a commettere valutazioni superficiali, e inclini al *victim blaming*: nonostante gli esseri umani siano in grado di comprendere gli stati mentali degli altri, sono comunque soggetti a bias cognitivi.

Il termine “attribuzione” si riferisce anche a due significati. Il primo si pone domande sul comportamento (ad esempio: perché quella persona ha agito con aggressività?). Il secondo riguarda inferenze o ascrizioni (ad esempio: attribuire a qualcuno una qualità come “lei è permalosa”) (Malle, 2011). Ciò che accomuna questi due significati è un processo di assegnazione. Nell’attribuzione come spiegazione di un comportamento, viene assegnato alla sua causa; nell’attribuzione come inferenza, una qualità o un attributo viene assegnato all’agente sulla base di un comportamento osservato. Nonostante la connessione tra questi fenomeni, essi presentano caratteristiche psicologiche distinte (Hamilton, 1998; Hilton et al., 1995; Malle, in corso di stampa).

L’attribuzione è un meccanismo fortemente connesso all’esperienza spettatoriale, al di là dello sguardo invisibile del regista e della narrazione filmica, lo spettatore è attivo nel processo di creazione del significato. Gli esseri umani sono dotati di una propria teoria della mente: attribuiamo stati mentali a noi stessi e agli altri, ad esempio “Lei da come mi sta guardando sembra gelosa”. Questi stati non sono direttamente osservabili, e queste inferenze possono essere utilizzate per spiegare e prevedere il comportamento altrui (Premack & Woodruff, 1978). Quindi, essere spettatori, permette di creare idee su oggetti, personaggi e immagini tramite un proprio immaginario di fantasia. In quanto spettatori non siamo completamente influenzati dallo sguardo del regista, possiamo attribuire stati mentali e idee su ciò che vediamo nello spazio diegetico. Abbiamo un repertorio di espressioni facciali che ci permettono di esprimere le nostre emozioni al mondo, le osserviamo anche negli altri individui e grazie a esse possiamo attribuire stati mentali agli altri. Ekman e Friesen (1969) hanno coniato il termine “regole culturali di esibizione” (cultural display rules) indicando come le espressioni facciali universali delle emozioni, possano essere gestite e modificate in base al contesto sociale da persone appartenenti a culture diverse (Matsumoto & Hwang, 2013). Esse vengono apprese alla nascita in base al contesto culturale di appartenenza.

Ekman e Friesen (1969) dimostrarono le cultural display rules tramite uno studio in cui partecipanti appartenenti a due culture diverse (giapponesi e americani) presero visione a filmati stressanti sia da soli che in presenza di uno sperimentatore. In solitudine entrambi i gruppi mostrarono le stesse espressioni, disgusto, rabbia paura e tristezza, mentre in presenza dello sperimentatore emersero differenze marcate. Gli americani continuavano a mostrare emozioni negative, invece i giapponesi sorridevano. I ricercatori conclusero che le cultural display rules hanno impedito la libera espressione delle emozioni negative nei partecipanti giapponesi. Questo studio è un importante contributo alle ricerche che dimostrano l'universalità delle espressioni facciali delle emozioni. Le regole culturali di esibizione sono importanti, poiché spiegano come le culture possano influenzare le modalità in cui esprimiamo le nostre emozioni tramite le espressioni facciali, e come esse da un lato siano innate e dall'altro la loro espressione veicolate da una determinata cultura. Si è ritenuto importante citare il contributo di Ekman, poiché legato da un punto di vista psicologico, al tema trattato all'interno del testo in relazione a quella che può essere l'esperienza emotiva spettatoriale.

2.4 Andare oltre lo sguardo: l'assenza dello sguardo esterno nella regia di Lynch e l'attribuzione degli spettatori nello spazio diegetico.

In un suo studio, Favaro (2018) sostiene la non-esistenza dello sguardo esterno nei film di David Lynch. Analizza *Lost Highway* (1997), *Mulholland Drive* (2001) e *Twin Peaks. The Return* (2017) per dimostrare come all'interno della regia di Lynch ogni tentativo da parte dello spettatore di raggiungere la verità o distinguere la realtà dalla fantasia risulti privo di risultati, e come ciò che si svolge nella narrazione filmica finisca per risultare indistinguibile dalla cosiddetta realtà materiale. Lo spettatore quindi si muove, e allo stesso tempo inciampa insieme allo sguardo della macchina presa, uno sguardo che rivelerebbe come la realtà sia qualcosa di costruito, e come l'idea di una realtà oggettiva fondata su uno sguardo esterno non esista.

A partire dagli anni Novanta si è affermata una forte tendenza al rifiuto della narrazione lineare e coerente, in cui la verità e le realtà relative alla struttura drammatica e dei personaggi stessi viene occultata allo spettatore. Tramite lo sguardo di personaggi

schizofrenici o scissi, il pubblico non può avere una lettura convenzionale e stabile degli eventi. Il punto centrale su cui si concentra l'articolo è che nei film di Lynch, non esiste una realtà esterna al film stesso contrapposta all'illusione o alla fantasia. Per esempio, in *Lost Highway*, *Mulholland Drive* e *Twin Peaks: The Return*, gli eventi si svolgono entro una struttura di natura circolare che ritorna al punto di origine attraverso atti o simboli ricorrenti, la macchina da presa tende concentrarsi sui processi mentali dei protagonisti mostrando spesso lo stesso evento o dettaglio tramite ricostruzioni diverse, suggerendo allo spettatore l'esistenza di un enigma da risolvere (Favaro, 2018). I film di Lynch sono costruiti su una logica onirica: tempo, spazio e dimensionalità non sono né coerenti né comprensibili per ciò che concerne la linearità. Ricomporre gli eventi in un ordine cronologico, secondo un rapporto causale tramite l'utilizzo di uno sguardo esterno che rappresenti una realtà oggettiva è destinato al fallimento, siccome anche un presupposto risveglio dall'illusione è inglobato nella logica del sogno e nelle costruzioni soggettive della realtà.

In precedenza, sono state trattate le diverse tipologie di sguardo: male gaze, female gaze, queer gaze e di tutta la loro cornice teorica in relazione al pubblico e alla società. Si è voluto prendere in considerazione lo sguardo di Lynch facente parte del filone del cinema postmoderno, per aprire una riflessione su come anche lo sguardo del regista possa porsi "oltre" la narrazione convenzionale degli eventi, tramite logiche registiche, scenografiche e narrative. Lo spettatore è creatore di significato ma allo stesso tempo veicolato dalle scelte del regista, come analizzato precedenza in relazione al fatto che può essere "oscurato" dalla verità, a causa delle scelte invisibili dettate dalla narrazione filmica scelte dal regista stesso. Allo spettatore, viene sottratta la possibilità di affidarsi ad uno sguardo oggettivo che ordini gli eventi secondo una logica causale e stabile; per via della narrazione onirica ed enigmatica, lo spettatore fatica ad attribuire stati mentali ai personaggi in quanto ciò che i personaggi desiderano, ricordando o immaginano è frutto di una realtà al limite tra una possibile realtà condivisa e una dimensione soggettiva: è come se tutti gli elementi presenti nello spazio diegetico non si leghino ad una realtà stabile, ma si leghino come indizi di un'esperienza mentale.

Questa situazione attiva pienamente la teoria della mente, poiché non viene interpretato tanto quanto "l'evento in sé" ma la mente del personaggio che lo vive. Dunque, l'attribuzione non si limita solo alle intenzioni esplicite dei personaggi, ma si estende nell'insieme della realtà filmica e di come tutto si muove al suo interno. In questo contesto

L'attribuzione di stati mentali rivela un limite: comprendere come funziona la mente del personaggio, non implica accedere ad una realtà stabile e definitiva, ma consente di esplorare molteplici versioni possibili di ciò che è reale.

...e tutti noi entriamo in una sorta di passo sincronizzato: come se stessi guardando una partita di tennis, vedresti quella perfetta sincronia di teste che vanno a sinistra-destra, sinistra-destra. La stessa cosa accade in una sala cinematografica, quando il film funziona e il pubblico è galvanizzato, quasi ipnotizzato: tutti stanno guardando le stesse cose, tutti sanno dove guardare esattamente nello stesso momento... è una cosa meravigliosa. Non c'è nulla di più grande di questo (Spielberg, cit. in Mckee, 2017 p.2).

Come dimostrato da Spielberg, il pubblico non decide autonomamente dove osservare, ma reagisce in maniera collettiva e spontanea agli stimoli visivi. Il regista attraverso le inquadrature, il movimento di macchina, il montaggio, il suono e la scenografia è in grado di produrre una sincronia percettiva che avviene simultaneamente in individui diversi tra loro; ma che stanno tutti vivendo la stessa esperienza osservativa. Quando il regista parla di un pubblico "galvanizzato, quasi ipnotizzato" si riferisce non ad uno stato di passività negativa, bensì a uno stato di profonda immersione in cui lo spettatore è attivo emotivamente ma guidato dalle percezioni. Tutti sanno esattamente dove guardare, dal momento che il film è costruito per far sì che l'attenzione navighi secondo un determinato percorso.

Tuttavia, i filoni teorici che si legano alla citazione riportata di Spielberg in precedenza, sono fuori linea con le teorie cinematografiche attualmente dominanti (Hutson et al, 2017). A partire dagli anni 60, i progressi nella teoria del cinema, hanno dato alla luce ricerche rispetto l'importanza su come il singolo spettatore sia creatore di significato. Movimenti teorici, tra cui Cultural studies, Reception studies e Cognitive Film studies (Bordwell & Carroll, 1996), hanno dimostrato che i film non sono portatori di un singolo significato, ma possono essere analizzati in modalità differenti da persone diverse a seconda dei loro desideri, ideologie e differenze sociali (Hall, 1980). L'esperienza cinematografica del singolo la si può descrivere sì come "lo spettatore seduto passivamente", ma cognitivamente attivo nel selezionare, codificare la sua idea del discorso filmico (Taeng & Bateman, 2013). Questo immaginario è spesso condiviso da registi che, come Quentin Tarantino, si spingono oltre i limiti delle regole tradizionali del cinema. Come sostiene rispetto al suo film uscito nel

1994 Pulp Fiction “Se un milione di persone vedesse il mio film, spero che ognuna di loro possa vedere milioni di film diversi” (Tarantino, cit. in McKee, 2017 p. 2).

CAPITOLO 3: L'IMMAGINARIO FEMMINILE E MASCHILE

A partire dagli anni Settanta, il tema della rappresentazione suscitò grande interesse da parte delle teoriche femministe. Johnston (1977), sosteneva che in un cinema dominato dal maschile, “la donna è presentata come ciò che rappresenta per l'uomo...[e] nonostante l'enorme enfasi posta sulla donna come spettacolo del cinema, la donna in quanto tale è in gran parte assente” (pp. 25–26). Con questa affermazione mette in luce una tematica cruciale: l'assenza della donna in ruoli attoriali centrali o di rilevanza, e la difficoltà che le donne affrontano nel riuscire ad ottenere le stesse opportunità dei colleghi uomini nel campo della regia.

Tuttavia, questa dichiarazione è stata fatta prima che molte donne iniziassero a realizzare film, a fine degli anni Ottanta e per tutti gli anni Novanta si è assistita una crescita significativa di donne registe in America, Oceania ed Europa: Francesca Archibugi con *Mignon è Partita* (1988), premiato al David di Donatello per miglior sceneggiatura, Jane Campion con *Lezioni di Piano* (1993), prima regista ad ottenere la palma d'oro a Cannes, Martha Coolidge con *Rosa Scompiglio e i suoi amanti* (1991), premiato agli Independent Spirit Awards come “miglior regista” e Kathryn Bigelow con *Strange Days* (1995) ha portato a casa il prestigioso premio Saturn Award per la miglior regia.

Molte registe donne vogliono respingere la questione di genere, volendosi solo definire in primo luogo come registe, e donne solo in secondo luogo, Gillian Armstrong ha dichiarato: “Non raggiungeremo mai la vera uguaglianza finché le persone non smetteranno di anteporre l'etichetta ‘donna’ a ‘regista’”. Tuttavia, nonostante ciò, le questioni di genere restano cruciali, sia nella politica dell'industria cinematografica sia nei film stessi (Armstrong, cit. in French 2000, p. 14).

3.1 L'immaginario al femminile di Davida Allen: la tensione tra una mente fantasiosa creativa e lo scontro con la complessità della realtà domestica

Feeling Sexy (1999) è un cortometraggio di Davida Allen che racconta la storia di Vicki una donna sposata con due figli negli anni Settanta. La protagonista si sente imprigionata nella dimensione della domesticità desiderando una vita fatta di più amore, più sesso e più vita stessa. Lei vorrebbe di più in ogni ambito della sua vita, le sue esigenze di maternità si scontrano con il suo desiderio creativo, capace di mentalizzare e di sentire. La pellicola offre una visione di erotismo, secondo una prospettiva femminile: rappresenta l'erotico in relazione al romantico, rappresentandoli come due oggetti distinti. La protagonista Vicki desidera esplorare il proprio lato libidinale; tuttavia, non è fine a sé stesso questo desiderio, poiché è desiderosa di rivitalizzare il suo matrimonio; lei vuole nutrire il suo lato sessuale e romantico scoprendo come la sua vita immaginaria possa nutrire la sua vita reale, e quella del marito.

Secondo French (2000), *Feeling Sexy* esplora il desiderio al femminile, sostenendo implicitamente che la fantasia sia una dote intrinseca dell'essere umano, utile come modalità di esplorazione ed espressione della sessualità. Allen è una regista che incentra il suo lavoro artistico sul sentire e sull'immaginare, i temi trattati nelle sue opere li troviamo all'interno di una dimensione che si può definire come "vita vissuta così come scorreva, ma che non è mai stata immaginata e fantasticata oltre che vissuta e sentita" (p.14). I titoli dei suoi film richiamano chiaramente questo immaginario: "Tutta la mia vita sta colando via", "Il lamento della casalinga, sola nella prigione del tempo", "A proposito di sesso" ecc. Il suo lavoro mette in evidenza le tensioni che sono presenti nel mondo reale e i nostri mondi interiori.

Feeling Sexy mostra anche come l'ambiente domestico uccida l'identità sessuale: le aspettative sul genere femminile. Come sottolinea French (2000), le donne della Generazione X sono state deluse dal femminismo, in qualche modo sono state portate a credere che il femminismo avrebbe portato loro tutto: carriera, figli, matrimonio, università, soldi ecc. *Feeling sexy* sottolinea in termini post-femministi proprio questo desiderio: la volontà di non rinunciare a nulla e l'esplorazione della complessità insita del soggetto sessuale.

Il sesso nella società contemporanea è per la maggioranza dei casi accettato e considerato come una funzione naturale, tuttavia alle donne vengono proposti due modelli di riferimento: il primo, è quello di acconsentire a diventare oggetto del desiderio maschile nel sacrificio della propria autonomia, dando un vantaggio alla volontà maschile predominante; il secondo è l'identificazione con valori materni legati alla cura e all'altruismo: se una donna non riuscisse ad aderire ad uno di questi due archetipi, radicati nell'ideologia della nostra cultura, conseguirebbero sensi di colpa e sentimenti di inadeguatezza (Valverde, 1987).

In *Feeling Sexy*, la vita sessuale della protagonista e del marito è sistematicamente interrotta dai figli. Come osserva French (2000) i bambini è come se avessero “un radar del sesso”: appena percepiscono un accenno di passione, si svegliano e chiamano; per quanto i genitori con figli piccoli siano troppo stanchi per svolgere attività sessuale, come sottolinea la narrazione del film: oltre la cura per i figli, vi è anche il desiderio di “sentirsi sexy”, è un bisogno umano fondamentale. L'ambiente domestico in cui la protagonista vive la sua quotidianità è come se risultasse ostile al suo scopo: riappropriarsi della propria identità sessuale. Lei è una madre che vive costanti interruzioni dal suo obiettivo, e proprio l'essere “madre” nel film dimostra quanto sia complicato per la protagonista realizzare i suoi desideri, lasciandola in uno stato costante di immaginazione e fantasia. Vicki vorrebbe riappropriarsi della sua identità sessuale senza aspettare che i figli crescano, vuole vedersi e percepirsi come un essere sessuale com'era in passato e non solo ed esclusivamente come una madre, vuole percepire la sensazione di rivivere il romanticismo di una relazione per la prima volta: “Voglio solo sentire di nuovo le farfalle nello stomaco”. Il film esplora una riflessione su come l'immagine sessuale sia strettamente legata all'autostima e al senso di realizzazione di sé.

3.2 L'immaginario al femminile di Todd Hayne: una relazione queer tramite sguardi penetranti e dinamiche di potere

In *Carol* (2015) Todd Hayne esplora una relazione queer in cui le emozioni complesse provate dalle protagoniste, si amalgamano nel corso della narrazione. Carol è un film ambientato nell'America degli anni 50, in cui Therese e Carol, due donne con significative differenze di reddito e d'età, si innamorano all'interno di una società con forti pressioni e vincoli morali.

Carol è una donna sposata in corso di divorzio, il rapporto difficoltoso con il marito la porterà ad avere dei problemi nella custodia della figlia. Therese è una ragazza giovane che lavora in un negozio di giocattoli, conoscerà Carol proprio nel negozio in cui lavora, servendola come cliente. Therese è una ragazza introversa, appare pensierosa e malinconica, sogna di fare la fotografa e vive con il suo compagno Richard; lei è visibilmente insoddisfatta del rapporto che ha con il compagno, appaiono molte scene in cui i due litigano o discutono del futuro della coppia.

Il film non racconta soltanto le dinamiche di seduzione tra le due donne, ma delle intense dinamiche relazionali ed emozionali che si instaurano tra le due, nonostante tutte le difficoltà del periodo storico che stanno attraversando. Il regista vuole mostrare una relazione queer tra Carol e Therese, in un amore formato da profonda comprensione reciproca, impulsi e rispetto. La loro è una relazione che si fonda anche su un ideale di ribellione all'eteronormatività, tipica della società Americana anni 50', in cui forti pressioni patriarcali erano dominanti: il rapporto tra Harge e Carol ne è l'esempio perfetto. Carol e Therese partiranno insieme per un viaggio, (si approfondirà successivamente) Harge vedendo partire Carol per conto suo e non accettando il divorzio, andrà a cercarla durante una notte dalla sua amica fidata Abby, chiedendole le coordinate di Carol, che lei si rifiuterà di fornirgli.

Il film fa emergere un'ulteriore problematica, il vincolo delle donne sposate con figli all'ambiente domestico: Carol oltre che non poter esprimere apertamente il suo amore queer per Therese, era vincolata anche all'ideale della famiglia nucleare e alla sottomissione nell'ambiente domestico, che lei rifiuterà apertamente anche tramite il gesto ribelle di fumare. La letteratura sulle motivazioni al fumo evidenzia differenze di genere nelle modalità di consumo e nelle funzioni psicologiche associate. Gli uomini tendono a riferire maggiormente motivazioni legate al consumo e alla regolazione fisiologica, mentre le donne associano il fumo a dimensioni di regolazione emotiva, immagine corporea e costruzione identitaria (Baker et al., 2004; Ferguson et al., 2015; Allen et al., 2016). Inoltre, tali differenze si inseriscono in un più ampio contesto storico e sociale, in cui l'aumento del fumo femminile è stato correlato ai processi di emancipazione e trasformazione dei ruoli di genere (Waldron, 1991). Infatti, in una scena ambientata in una festa, Carol offrirà di nascosto una sigaretta ad una donna che esordirà con una frase circa: “meglio che mio marito non mi veda fumare lui non vuole che lo faccia”. Tramite questi dialoghi Todd Hayne fa emergere apertamente il clima di sottomissione femminile all'ambiente domestico.

L'incontro tra Carol e Therese funge da catalizzatore, accendendo non solo il desiderio e la passione tra loro, ma anche intensificando le tensioni latenti nelle rispettive relazioni eterosessuali; questa nascente storia d'amore queer mette inoltre in luce la fragilità delle relazioni eterosessuali originarie di Carol e Therese, consentendo loro di sperimentare una diversa espressione delle emozioni queer (Niu et al., 2025). Nel corso del film, il rapporto tra le due donne è caratterizzato da forti impulsi esplicitati negli sguardi, che Carol e Therese si scambiano all'interno dello spazio diegetico.



Figura 4. *Carol*. Fonte: IMDb.com, Inc.

Nonostante Carol osservi con forte desiderio Therese e non lo nasconda affatto, Carol quasi da contenitore mentale per lei: la ascolta con rispetto e amore, cerca di penetrare del suo immaginario ma sempre con un profondo senso di protezione.

Carol dopotutto è una madre sposata con una certa differenza d'età rispetto a Therese, questo punto da un punto di vista spettatoriale può far pensare a un possibile atteggiamento di protezione di Carol nei confronti di Therese. Nel corso della narrazione, il legame tra Carol e Therese si farà sempre più intenso iniziando una vera propria relazione sessuale tra le due, ma verranno segretamente sorvegliate. Queste registrazioni verranno utilizzate da Harge come ricatto per ottenere la custodia totale della figlia, per questo motivo Carol nonostante la forte nostalgia interromperà temporaneamente il contatto con Therese.

Lo studio di Niu et al. (2025) fa emergere un lato interessante rispetto le dinamiche di controllo che Therese e Carol esercitano l'una sull'altra all'interno della narrazione filmica. L'atto di guidare la macchina, gesto svolto unicamente da Carol nel racconto, secondo gli autori rappresenterebbe il potere di direzionare e orientare la "destinazione". Carol guida spesso Therese in diversi luoghi, facendo emergere quanto lei abbia un certo ruolo decisionale all'interno della loro relazione e lo spazio chiuso ed intimo della macchina, suggerirebbe che il loro amore esiste soltanto all'interno di limiti prestabiliti dalla società. I momenti invece in cui è Therese ad esercitare controllo, è quando fotografa Carol con la sua macchina fotografica analogica, dal momento in cui è il fotografo a decidere quale soggetto catturare nello scatto e come meglio inquadrarlo. Il gesto di Therese nel fotografare Carol spiega come lei non sia del tutto passiva, ma che a modo suo riesce ad esercitare un potere all'interno della relazione, nonostante la differenza d'età e il suo carattere introverso.



Figura 5. *Carol*. Fonte: IMDb.com, Inc.

Come ulteriore elemento in relazione al potere, emerge anche il contatto fisico tra le due: si accarezzano spesso le spalle, i capelli e il viso in gesti non esplicitamente sessuali; il tocco sulla spalla come espressione di conforto, spesso attuato da Carol su Therese, diventa un simbolo centrale all'interno della loro relazione. Se il tocco esprime senso di cura e conforto, l'odore invece porta con sé un significato sessualmente simbolico. Therese è attratta dal profumo di Carol, nella narrazione emergeranno spesso dialoghi e scene in cui Therese si mostrerà interessata e attratta dal profumo di Carol.



Figura 6. *Carol*. Fonte: IMDb.com, Inc.

Le due donne, nonostante le loro differenze, vivono una relazione paritaria dove lo sguardo di desiderio dell'una e dell'altra è posto in uno sfondo di profondo affetto e rispetto reciproco, senza alcuna un'imposizione di potere dettato dalla forza, che si può trovare maggiormente nella narrazione eteronormativa all'interno della relazione uomo-donna.

3.3 L'immaginario maschile secondo Fassbinder

Il cinema di Fassbinder esplora una società caratterizzata da ciò che Foucault (1975) descrive attraverso il concetto di sorveglianza, creando una relazione tra il potere e la quotidianità e di come esso sia invisibile. Noto regista, sceneggiatore e attore del Nuovo Cinema Tedesco, Fassbinder è conosciuto per il suo stile provocatorio soprattutto per avere trattato tematiche di sessualità, desiderio e dinamiche di dominio. Come spirito indomabile, si auto definisce “un ragazzo terribile”, “un anarchico romantico”. La sua identità artistica è stata fortemente influenzata da suoi vissuti personali e dalle sue relazioni.

Sebbene abbia iniziato a produrre film prima dei moti di Stonewall, luogo di nascita nel 1969 del LGBTQ+ Rights Movement a New York City, Fassbinder non si ispirò a quell'ideologia, bensì la mise in discussione. Grazie ai moti di Stonewall (1969), proteste scoppiate in seguito ad una retata da parte della polizia nel gay bar “Stonewall Inn”, gli anni '60 negli Stati Uniti sono stati caratterizzati da importanti cambiamenti sul fronte dei diritti della comunità LGBTQ+. Prima dei moti sulla liberazione gay, le persone facenti parte di questa comunità subivano un trattamento repressivo dalla società e dallo stato: l'omosessualità era illegale in diversi stati e considerata una malattia mentale, i gay bar rappresentavano quegli spazi che davano un luogo di incontro alle persone gay nella società, tuttavia, erano frequenti i raid da parte della polizia. Fassbinder prese le distanze dal movimento poiché sosteneva che ogni sistema, anche di natura emancipatoria, poteva essere potenzialmente oppressivo. Criticava principalmente le sue forme ideologiche rigide e la costruzione unitaria di una rappresentazione “dell'identità” omosessuale.

Per il regista non esiste una dimensione “positiva” dell'identità gay e nei suoi film rappresenta relazioni omosessuali violente, sfruttatrici e disarmoniche, contrastando radicalmente con l'ideologia del Gay Liberation, che secondo il regista proporrebbe un'illusione di liberazione troppo semplice. Fassbinder vuole mettere in luce con le sue opere

le dinamiche di potere interne alla stessa comunità gay. Tra i film che trattano queste tematiche, vi è *Il diritto del più forte* (1974), *Un anno con tredici lune* (1978) e *Querelle de Brest* (1982).

Lavalley (1995) racconta la prospettiva del regista Fassbinder come una costruzione del soggetto maschile che è risultato di tre dimensioni fondamentali: identità, corpo e desiderio. Identità, poiché i personaggi maschili vengono spesso raffigurati come rei, vittime e masochisti che vivono relazioni caratterizzate da fallimento e dipendenza. Corpo, poiché perde la sua tradizionalità in una rappresentazione di umiliazione e mercificazione diventando oggetto di sguardo e desiderio. Infine, desiderio, poiché vi sono rappresentazioni omoerotiche in cui all'interno delle relazioni mette in luce: dinamiche di dominio e interiorizzazione della violenza sociale.

Fassbinder pone l'accento sull'importanza dell'identificazione. Attraverso il rapporto che egli instaura con la sua arte e le modalità in cui lui e noi, ci identifichiamo con i personaggi (LaValley 1995; Elsaesser 1996). Nei suoi film vi è un largo ventaglio di identificazioni tra sé stesso e i suoi protagonisti e che, invece di concludersi semplicemente con immagini di castrazione come nel caso del braccio amputato di Franz Biberkopf (*Berlin Alexanderplatz*, 1980) e la perdita del pene da parte di Erwin/Elvira (*Un Anno con Tredici Lune*, 1978), il cinema di Fassbinder, come la pornografia gay, mette in evidenza la presenza del pene e il corpo maschile, utilizzandoli come un centro di resistenza e di potere (Lavalley, 1995). Oppure attraverso l'utilizzo dell'immagine della crocifissione sempre di Franz Biberkopf, rappresenta in quanto regista sia come carnefice che come vittima.

A questo proposito, Lavalley riporta:

Dobbiamo intenderla come qualcosa a cui egli stesso partecipa, contemporaneamente come carnefice e come vittima. Nell'epilogo di *Berlin Alexanderplatz*, egli pone il suo alter ego Franz Biberkopf sulla croce e, in prima persona, dirige la scena. *Un Anno con Tredici Lune* e *Querelle de Brest* rappresentano ulteriori tentativi di esplorare e districare questa crocifissione dell'altro e di sé (p.117).

Inoltre, si pone una domanda fondamentale in relazione alla ricerca artistica sul regista:

Che cosa significa desiderare sessualmente un altro uomo, il suo corpo e il suo pene? Sebbene il lato personale e omosessuale dei film e la profonda esplorazione di questi temi possano essere colti in diversi modi — attraverso il suo uso delle star femminili, dei generi, dello stile e del gusto camp, e persino attraverso la figura della madre — ritengo che emergano con maggiore chiarezza nel modo in cui Fassbinder rappresenta i suoi amanti sullo schermo e nei film dedicati a loro. Mi spingerei fino a sostenere che siano proprio questi i film che ci danno la comprensione più profonda di Fassbinder, e che forniscono anche la base personale per quei suoi film che non presentano contenuti gay espliciti (p. 116).

Dunque, Fassbinder ci racconta senza filtri una realtà, che si pone in netta contrapposizione con l'ottimismo che incarna la Gay Liberation. Rappresentando queste dinamiche disarmoniche e profondamente negative, egli stimola una riflessione su come le dinamiche della società patriarcale siano insite anche nei rapporti omosessuali.

Secondo Foucault (1975), il concetto di sorveglianza si basa su come l'identità dell'individuo è il risultato di discorsi sociali (sessualità, normalità e genere), la società definisce ciò che è normale punendo ciò che è considerato deviante. Il potere non è solo politico ma diffuso all'interno delle relazioni che contornano la nostra quotidianità. Allo stesso modo Fassbinder mette in scena la violenza causata dalle norme sociali interiorizzate riguardo alle relazioni interpersonali, l'amore e la sessualità, descrivendo delle dinamiche relazionali emotive caratterizzate da dominio e sottomissione, di individui esclusi e puniti socialmente. Il regista descrive dei personaggi alla ricerca della loro identità, incarnando personalità costruite e oppressive, nei suoi film il potere è interiorizzato esattamente come emerge nell'analisi Foucaultiana.

In conclusione, secondo Lavalley (1975), i film di Fassbinder mettono in scena sia un gesto di resistenza che una ricerca utopica esplorando quanto sia problematico il desiderio nelle relazioni omosessuali mettendo in luce la persistenza dei modelli patriarcali: il masochismo e le emozioni conflittuali e la relazione tra perdita di potere, dominio e sottomissione, la separazione e lutto.

CONCLUSIONI

A partire dall'inizio del secolo scorso, lo sviluppo del cinema ha offerto nuove e importanti opportunità, in concomitanza con la nascita delle scienze psicologiche, per l'interpretazione degli stati mentali, dal punto di vista dei protagonisti, dei registi e degli spettatori. Il cinema si è rivelato uno strumento ideale per monitorare e catturare i cambiamenti nell'azione e nel comportamento umano nel tempo, analizzarne le cause, e verificarne la relazione con lo sviluppo emotivo e mentale.

La ricerca degli studi psicologici sull'esperienza cinematografica presentata in questa tesi è stata selettiva e non intendeva in alcun modo coprire l'intero campo. L'obiettivo principale è stato quello di analizzare le dinamiche del pensiero spettatoriale a partire dal fenomeno dell'oggettivazione. In un secondo momento, si sono analizzati lo sguardo e il ruolo che il cinema e i media esercitano sulle modalità in cui le persone osservano e percepiscono il mondo. Questa analisi ha fatto emergere come lo sguardo non sia neutro, bensì permette la costruzione di significati e identificazioni che fanno parte della nostra quotidianità.

Si è voluto porre l'accento sul cinema, poiché è un mondo che racchiude elementi psicologici e simbolismi culturali che impattano sull'oggettivazione e la percezione della propria identità. Noi tutti siamo spettatori della nostra stessa esistenza, la nostra vita è guidata da una rappresentazione mentale basata su valutazioni cognitive, stati mentali ed emozionali, tuttavia lo spettatore non è passivo, ma emerge come soggetto attivo. Interpreta gli stimoli esterni attribuendo significati molteplici, tramite la propria teoria della mente. Le dinamiche prese in analisi risultano particolarmente attuali in ciò che concerne la nostra società odierna, laddove i media esercitano una significativa influenza sulla percezione di sé e degli altri. È la mia intenzione di portare avanti questo tipo di lavoro di modo che possa portare a ulteriori ricerche e riflessioni su contesti non trattati come social network e videogiochi.

BIBLIOGRAFIA

- Adams A. E. 3rd, Haynes S. N., Brayer M. A. (1995) Cognitive distraction in female sexual arousal. *Psychophysiology*, 22(6):689-96.
<https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/4089095/>
- Ainsworth, M. (2015). Sex Redefined. *Nature* <https://www.nature.com/articles/518288a>
- Allen, A. M., Duke, J. C., & McDonald, P. W. (2016). Gender differences in smoking behavior and dependence motives: A systematic review. *Addictive Behaviors*, 59, 100–107.
<https://doi.org/10.1016/j.addbeh.2016.03.010>
- Baker, T. B., Brandon, T. H., & Chassin, L. (2004). Motivational influences on cigarette smoking. *Annual Review of Psychology*, 55, 463–491.
<https://doi.org/10.1146/annurev.psych.55.090902.142054>
- Bartky, S. L. (1990). *Femininity and Domination. Studies in the Phenomenology of Oppression*. Routledge.
- Bem, S. L. (1974) The measurement of psychological androgyny // Journal of Consulting and Clinical Psychology, 42. <https://psytests.org/trait/bsrien.html>
- Berger, J. (1972). *Ways of Seeing*. Penguin.
- Bonino, S. (2015). *Amori molesti*. Laterza.
- Boone, J. A. (2014). *The Homoerotics of Orientalism*. Columbia University Press.
- Buck, R., Losow, J. I., Murphy, M. M., & Costanzo, P. (1992). Social facilitation and inhibition of emotional expression and communication. *Journal of Personality and Social Psychology*, 63(6), 962–968. <https://doi.org/10.1037/0022-3514.63.6.962>
- Burr, V. (2000). *Psicologia delle differenze di genere*. Il Mulino.
- Collins, R.L. (2011). Content Analysis of Gender Roles in Media: Where Are We Now and Where Should We Go? *Sex Roles*, 64, 290-298.
<https://link.springer.com/article/10.1007/s11199-010-9929-5>
- Cooley, C. H. (1902). *Human Nature and the Social Order*. Cornell University Press.
- Crandall C. S. (1988). Social contagion of binge eating. *J Pers Soc Psychol*. 55(4):588-98. <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/3193348/>
- Csikszentmihalyi, M. (1990). *Flow: The Psychology of Optimal Experience*. Harper & Row.
https://openlibrary.org/books/OL2218671M/Flow?utm_source=chatgpt.com

- Cutler, S.E., Nolen-Hoeksema, S. Accounting for sex differences in depression through female victimization: Childhood sexual abuse. *Sex Roles* 24, 425–438 (1991).
<https://doi.org/10.1007/BF00289332>
- de Beauvoir, S. (1949). *Le Deuxième Sexe*. Gallimard
- Darwin, C. (1871). *The Descent of Man and Selection in Relation to Sex*. John Murray.
- Davies P. G., Spencer S. J., Steele C. M. (2005). Clearing the air: identity safety moderates the effects of stereotype threat on women's leadership aspirations. *J Pers Soc Psychol*, 88(2):276-87. <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/15841859/>
- Débord, G. (1992) *La société du spectacle*. Gallimard.
- Demitrack M. A., Putnam F. W., Brewerton T. D., Brandt H. A., Gold P. W. (1990). Relation of clinical variables to dissociative phenomena in eating disorders. *Am J Psychiatry*, 147(9):1184-8. <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/2386252/>
- Doty, A. (1993). *Making Things Perfectly Queer: Interpreting Mass Culture*. Univeristy of Minnesota Press.
- Ebert, R. (2018). On empathy. <https://www.rogerebert.com/empathy/video-roger-ebert-on-empathy>
- Ekman, P. and Friesen, W.V. (1969) The Repertoire or Nonverbal Behavior: Categories, Origins, Usage and Coding. *Semiotica*, 1, 49-98. <https://www.paulekman.com/wp-content/uploads/2013/07/The-Repertoire-Of-Nonverbal-Behavior-Categories-Origins-.pdf>
- Favaro, A. (2018). Whose Story is This? The Non-existence of the External Gaze in David Lynch's Films. *IAFOR Journal of Media Communication & Film*.
https://www.researchgate.net/publication/327077806_Whose_Story_is_This_The_Non-existence_of_the_External_Gaze_in_David_Lynch's_Films
- Feldman-Summers S., Gordon P. E., Meagher J. R. (1979) The impact of rape on sexual satisfaction. *J Abnorm Psychol*, 88(1):101-5.
<https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/422800/>
- Ferguson, S. G., Frandsen, M., Dunbar, M. S., & Shiffman, S. (2015). Gender and stimulus control of smoking behavior. *Nicotine & Tobacco Research*, 17(4), 431–437.
<https://doi.org/10.1093/ntr/ntu195>
- Foucault, M. (1975). *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*. Einaudi.

- Frank, E., Anderson, C. and Rubinstein, D. (1978) Frequency of Sexual Dysfunction in Normal Couples. *New England Journal of Medicine*, 299, 111-115.
<https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/661870/>
- Fredrickson, B. L., & Roberts, T.-A. (1997). Objectification Theory: Toward Understanding Women's Lived Experiences and Mental Health Risks. *Psychology of Women Quarterly*. Volume 21, Issue 2. <https://journals.sagepub.com/doi/10.1111/j.1471-6402.1997.tb00108.x>
- French, L. (2000). Romance, Fantasy and Female Sexuality in Feeling Sexy, *Metro Magazine*, n. 123, 2000, pp. 13–17.
https://www.academia.edu/68343343/Romance_Fantasy_and_Female_Sexuality_in_Feeling_Sexy
- Freud, S. (1905). *Three Essays on the Theory of Sexuality*. Hogarth Press.
- Grabe, S., Hyde, J.S. and Lindberg, S.M. (2007), BODY OBJECTIFICATION AND DEPRESSION IN ADOLESCENTS: THE ROLE OF GENDER, SHAME, AND RUMINATION. *Psychology of Women Quarterly*, 31: 164-175.
<https://doi.org/10.1111/j.1471-6402.2007.00350.x>
- Hamilton, J. A., & Jensvold, M. (1992). Personality, psychopathology and depressions in women. In L. S. Brown & M. Ballou (Eds.), *Personality and psychopathology: Feminist reappraisals* (pp.116-143). Guilford Press.
- Heiman, J. R., & Verhulst, J. (1982). Gender and sexual functioning. In I. Al-Issa (Ed.), *Gender and psychopathology* (pp. 305–320). Academic Press.
- Hetsroni, A. (Ed.). (2010). *Reality television: Merging the global and the local*. Nova Science Publishers.
- Heider, F. (1958). *The Psychology of Interpersonal Relations*. John Wiley and Sons.
- Hite, S. (1976). *The Hite Report: A nationwide survey of female sexuality*. Bloomsbury.
- Jing, L. (2022). The “Male Gaze” in Lesbian Sexual Relations - Based on *Portrait of a Lady on Fire*. *Proceedings of the 2022 8th International Conference on Humanities and Social Science Research (ICHSSR 2022)*. <https://www.atlantis-pess.com/proceedings/ichssr-22/125974571>
- Johnston, C. (1999). Women's cinema as counter-cinema. In S. Thornham (Ed.), *Feminist film theory: A reader* (pp. 22–33). Edinburgh University Press.
(Original work published 1973)

- Kaschak, E. (1992). *Engendered Lives: A New Psychology of Women's Experience*. Basic Books.
- Köhler, W. (1925). *The Mentality of Apes*. Harcourt Brace.
- Kranz, D. (2025). When perceived partner-objectification contaminates women's self-esteem: On the mediating effects of self-objectification and body appreciation. *Curr Psychol* 44, 15668–15680. <https://doi.org/10.1007/s12144-025-08211-1>
- Lacan, J. (1949) Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je. Comunicazione al XVI Congresso internazionale di psicoanalisi Zurigo, 17 luglio 1949. <https://www.dsu.univr.it/documenti/OccorrenzaIns/matdid/matdid188550.pdf>
- Lacan, J. (1962). *Le seminaire livre X: L'angoisse*. Éditions du Seuil.
- Lacan, J. (1973). *Le seminaire livre XX: Encore*. Éditions du Seuil.
- Laufen, M. M., Dozier, D. M., & Horan, N. (2008). Constructing Gender Stereotypes Through Social Roles in Prime-Time Television. *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 52(2), 200–214. <https://doi.org/10.1080/08838150801991971>
- LaValley, A. (1995) The Gay Liberation of Rainer Werner Fassbinder: Male Subjectivity, Male Bodies, Male Lovers. *New German Critique*, No. 63. https://www.jstor.org/stable/pdf/488477.pdf?refreqid=fastly-default%3A40206cb6e7bc9a30633aab977dcac7de&ab_segments=&initiator=&acceptTC=1
- Lewinsohn, P. M. (1974). A behavioral approach to depression. In R. J. Friedman & M. M. Katz (Eds.), *The Psychology of Depression: Contemporary Theory and Research* (pp. 157–178). Wiley. <https://www.freepsychotherapybooks.org/download/a-behavioral-approach-to-depression/?tmstv=1773670738>
- Lewis, M. (1992), THE SELF IN SELF-CONSCIOUS EMOTIONS. *Monographs of the Society for Research in Child Development*, 57: 85-95. <https://doi.org/10.1111/j.1540-5834.1992.tb00297.x>
- Malle, B. F. (2011). Attribution theories: How people make sense of behavior. In D. Chadee (Ed.). *Theories in social psychology* (pp. 72–95). Wiley Blackwell
- Masters, W. H. & Johnson, V. E. (1970). *Human Sexual Inadequacy*. Little, Brown and Company.
- Matsumoto, D., & Hwang, H. S. (2013). **Cultural influences on nonverbal behavior**. In D. Matsumoto, M. G. Frank, & H. S. Hwang (Eds.). *Nonverbal Communication: Science and Applications*. Sage Publications.

- McKee, R. (2017). *Dialoghi. L'arte di far parlare i personaggi nei film, in TV, nei romanzi, a teatro*. Omero.
- McNealy, G. (2021). Queering the Gaze: Visualizing Desire in Lacanian Film Theory. *Whatever. A Transdisciplinary Journal of Queer Theories and Studies*.
<https://philpapers.org/rec/MCNQTG>
- Metz, C. (2022). *Cinema e psicanalisi. Il significante immaginario*. Pgreco.
- Morgan, M., Shanahan, J., & Signorielli, N. (2009). Growing up with television: Cultivation processes. In J. Bryant & M. B. Oliver (Eds.), *Media effects: Advances in theory and research* (3rd ed., pp. 34–49). Routledge.
- Morokoff, P. J. (1990). Books: Surviving Sexual Violence. *Psychology of Women Quarterly*, 14(2), 290-292. <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/036168439001400201>
- Mulvey, L. (1975). *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. Walther König.
- Münsterberg, H. (1916). *The Photoplay. A Psychological Study*. Appleton and Company.
<https://archive.org/details/photoplaypsychol00mnrich/page/n5/mode/2up>
- Nevin B. (2023). Theorising the Queer *Optique* through Curtis Harrington's *Night Tide* (1961). *J Homosex*. 70(11):2462-2489. <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/35605231/>
- Nolen-Hoeksema, S., Larson, J., & Grayson, C. (1999). Explaining the gender difference in depressive symptoms. *Journal of Personality and Social Psychology*, 77, 1061-1072.
<https://doi.org/10.1037//0022-3514.77.5.1061>
- Oliver M. B. & Hyde J. S. (1993). Gender differences in sexuality: a meta-analysis. *Psychol Bull*, 114(1):29-51. <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/8346327/>
- Papadaki, E. (2007). Sexual Objectification. From Kant to Contemporary Feminism. *Contemporary Political Thought*. <https://philpapers.org/rec/PAPSOE>
- Premack D., Woodruff G., 1978. "Does the chimpanzee have a theory of mind?" *Behavioral and Brain Sciences* 1(4), 515-526.
[https://www.researchgate.net/publication/232003352 Does a chimpanzee have a theory of mind](https://www.researchgate.net/publication/232003352_Does_a_chimpanzee_have_a_theory_of_mind)
- Ricciardelli, R., Clow, K. A., & White, P. (2010). Investigating hegemonic masculinity: Portrayals of masculinity in men's lifestyle magazines. *Sex Roles*, 63(1), 64-78.
[https://www.researchgate.net/publication/225204116 Investigating Hegemonic Masculinity Portrayals of Masculinity in Men's Lifestyle Magazines](https://www.researchgate.net/publication/225204116_Investigating_Hegemonic_Masculinity_Portrayals_of_Masculinity_in_Men's_Lifestyle_Magazines)

- Ross, L. (1977). The Intuitive Psychologist And His Shortcomings: Distortions in the Attribution Process. *Advances in Experimental Social Psychology*.
<https://www.sciencedirect.com/science/chapter/bookseries/abs/pii/S0065260108603573>
- Rudman, L.A., Moss-Racusin, C. A., Phelan, J. E., Nauts, S. (2012). Status incongruity and backlash effects: Defending the gender hierarchy motivates prejudice against female leaders. *Journal of Experimental Social Psychology*, Volume 48, Issue 1,
<https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0022103111002514>
- Sartre, J.-P. (1943). *L'Être et le Néant. Essai d'ontologie phénoménologique*. Gallimard.
- Soloway, J. (2018) *She Wants It: Desire, Power, and Toppling the Patriarchy*. Crown Archetype.
- Spence, J. T. (1993). *Gender-related traits and gender ideology: Evidence for a multifactorial theory*. *Journal of Personality and Social Psychology*, 64(4), 624–635.
<https://doi.org/10.1037/0022-3514.64.4.624>
- Spielberg, S. (2013, January 20). *Interview in Sunday Times Culture*. In T. Shone (Ed.), *Sunday Times Culture*.
- Steensma T. D., McGuire J. K., Kreukels B. P., Beekman A. J., Cohen-Kettenis P. T. (2013) Factors associated with desistence and persistence of childhood gender dysphoria: a quantitative follow-up study. *J Am Acad Child Adolesc Psychiatry*, 52(6):582-90.
<https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/23702447/>
- Steiner-Adair, C. (1990). The body politic: Normal female adolescent development and the development of eating disorders. In C. Gilligan, N.P. Lyons, & T.J. Hamner (Eds.), *Making connections: The relational worlds of adolescent girls at Emma Willard School* (pp. 162-183). Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Štrkalji, G. & Pather, N. (2020), Beyond the Sex Binary: Toward the Inclusive Anatomical Sciences Education, *Anatomical Sciences Education*.
https://www.researchgate.net/publication/343353286_Beyond_the_Sex_Binary_Toward_the_Inclusive_Anatomical_Sciences_Education
- Stoltenberg, J. (1989). *Refusing to be a Man: Essays on sex and justice*. Taylor and Francis.
- Tangney JP, Miller RS, Flicker L, Barlow DH. Are shame, guilt, and embarrassment distinct emotions? *J Pers Soc Psychol*. 1996 Jun;70(6):1256-69.
<https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/8667166/>

- Tevlin, H. F., & Leiblum, S. R. (1983). Sex role stereotypes and women's sexual dysfunction. In V. Franks & E. D. Rothblum (Eds.), *The stereotyping of women: Its effects on mental health* (pp. 129–150). Springer.
- Tiggemann, M., & Kuring, J. K. (2004). The role of body objectification in disordered eating and depressed mood. *British Journal of Clinical Psychology*, 43, 299–311. https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/15333234/?utm_source=chatgpt.com
- Vandenbosch, L. and Eggermont, S. (2012), Understanding Sexual Objectification: A Comprehensive Approach Toward Media Exposure and Girls' Internalization of Beauty Ideals, Self-Objectification, and Body Surveillance. *J Commun*, 62: 869-887. <https://doi.org/10.1111/j.1460-2466.2012.01667.x>
- Waldron, I. (1991). Patterns and causes of gender differences in smoking. *Social Science & Medicine*, 32(9), 989–1005. [https://doi.org/10.1016/0277-9536\(91\)90157-8](https://doi.org/10.1016/0277-9536(91)90157-8)
- Winn, L. W., & Cornelius, R. C. (2020). Self-Objectification and Cognitive Performance: A Systematic Review of the Literature. *Frontiers in Psychology*. <https://www.frontiersin.org/journals/psychology/articles/10.3389/fpsyg.2020.00020/full>
- Wolf, N. (1992). *The Beauty Myth: How Images of Beauty Are Used Against Women*. Anchor Books.
- Wolfenstein, M. & Leites, N. (1950). *Movies. A Psychological Study*. The Free Press. <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.460416/page/n1/mode/2up>
- Young, I. M. (1990). *Justice and the Politics of Difference* (REV-Revised). (1990). Princeton University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctvc4g4q>
- Zurbriggen, E. L. (2013). Objectification, Self-Objectification, and Societal Change. *Journal of Social and Political Psychology*, 1(1), Article e4749. <https://doi.org/10.5964/jspp.v1i1.94>

RINGRAZIAMENTI

A Elodie mia sorella per scelta del destino,
A Leonardo e Francesco miei fratelli di sangue,
A chi mi ha sempre offerto supporto e amore autentico,
A chi non è più qui sulla terra, e a chi avrebbe voluto esserci,
Alle stelle, all'universo e a Dio, siete per me luce e chiarezza nel caos che è la vita,
A questo percorso, che mi ha offerto l'opportunità di stringere amicizie stupende, anime che
non avrei mai avuto di incontrare se non avessi impiegato i miei ultimi tre anni qui,
A nonno Giorgio.

Ultimo ringraziamento e non per importanza

