

Clio Nicastro

Sandra Lahire: per un cinema dismorfico

L'occhio non si sazia mai di vedere,
e l'orecchio non è mai stanco d'udire.

(Qoélet, 1:8)

Mi sento come allora
un uccello posato
scosso per un attimo
tra l'acqua
e la terra.

Carla Lonzi, *Taci, Anzi Parla*

Intro

Un gufo si agita dentro una gabbia, poi si posa su un trespolo e guarda fisso in camera. In montaggio parallelo Sandra Lahire imita l'uccello, muovendo le braccia scarnie come ali per spiccare il volo e, anche lei, sembra fare alcuni tentativi per uscire fuori dalla stanza. Le due scene sono colorate da filtri, uno viola e l'altro blu, lo stesso blu che tinge la prima immagine della gabbia toracica che appare in *Arrows* (1984), esponendo un frammento del corpo estremamente magro della regista. Fin dalle prime scene, il corpo è un recinto dal quale evadere, volando, strisciando come il serpente “inside Eva”¹, simbolo del desiderio femminile, e, infine, auto-osservandosi attraverso l'occhio della telecamera. Quest'ultimo un paradosso: come ci si può liberare del proprio corpo scrutandolo, filmandolo mentre lo si guarda allo specchio, sdoppiato nel suo riflesso, inseguendone l'ombra sulle rocce dell'Ontario e perfino penetrandolo con una radiografia? Il cinema di Lahire tenta di portare in superficie i caratteri meno ovvi della dismorfia, che invece di essere ridotta esclusivamente al senso della vista, rivela i suoi livelli multisensoriali attraverso il suono stridente della colonna sonora, delle voci delle donne che condividono con Lahire

¹ La scritta “The snake inside Eva” appare in sovraimpressione in *Arrows*, al min 2:42.

Abstract

As a medical category, dysmorphia defines an excessive preoccupation with the whole body or a single part; the constant need to modify one's body that does not (yet) coincide with one's identity. In this essay I explore the way filmmaker Sandra Lahire reflects on dysmorphia in her experimental films where the gaze becomes haptic, “contaminating” and transforming the viewers' perception. Lahire's anorexic body performs the vulnerability of humans' bodies exposed to radioactivity and pollution.

KEYWORDS

SANDRA LAHIRE

-

DYSMORPHIA

-

CONTAGION

-

ANOREXIA

-

ECO-FEMINISM

le storie dei loro disturbi alimentari e sfruttando la materialità della pellicola enfatizzandone l'elemento aptico.

In questo saggio propongo un'interpretazione del ruolo dell'anoressia nel lavoro di Lahire, in particolare nei suoi due film *Arrows* e *Serpent River* (1989). Questa analisi fa parte di una ricerca più ampia sulla rappresentazione cinematografica dei disturbi alimentari², incentrata sul rapporto peculiare che questi disturbi intrattengono con le immagini. Cercherò di mostrare come il cinema di Lahire riesce a dare profondità alla dismorfia, un sintomo presente in tutte le forme di disordini alimentari.

Immagine contagiose?

Lesbica, ebrea e femminista, Lahire (1950- 2001) è stata filmmaker e attivista ambientalista in un periodo travagliato della storia britannica, gli anni Ottanta di Margaret Thatcher. Ha realizzato dieci cortometraggi in 16 mm e ha fatto parte della prolifica scena sperimentale londinese degli anni '80, collaborando strettamente con Sarah Pucill, sua compagna, e con il London Film-Makers' Co-op. Quest'ultima era un'organizzazione indipendente creata nel 1966 dal regista Stephen Dwoskin e dal poeta Bob Cobbing, poi unitasi, nel 1999, al London Video Arts dando vita all'archivio LUX. Il gruppo londinese si ispirava alla Filmmaker Coop di New York, fondata qualche anno prima, tra gli altri, da Jonas Mekas, Shirley Clarke e Stan Brakhage, con l'obiettivo di ampliare produzione e distribuzione del cinema sperimentale. Lahire è stata molto vicina al London Film-Makers' Co-op fino a quando decise di dedicarsi completamente alla causa del separatismo femminista lesbico, divenendo critica soprattutto nei confronti di Jean-Luc

² Il risultato del progetto di ricerca *Contagious Images? Visual Representations of Eating Disorders* – condotta dal 2021 al 2022 all'ICI Berlin Institute for Cultural Inquiry grazie al sostegno del programma Original - isn't it? della VolkswagenStiftung – è una monografia che verrà pubblicata nel 2024 per transcript Verlag.

Godard e dello stesso Dwoskin, del modo in cui, a suo avviso, lo sguardo maschile fosse divenuta la cifra del loro cinema. Il *male gaze*, la cui teorizzazione si deve al celebre testo di Laura Mulvey *Visual Pleasure and Narrative Cinema*³, è già al centro del dibattito femminista all'inizio degli anni 80, come mostra il saggio di Lahire *Lesbians in Media Education*:⁴

Turning the camera to the world, yes, and if it is oppressive, turning the monitor to the wall, or manipulating the Barbie-doll imaginary sold to us. In the case of the woman dealing with autobiographical material and self-perception, turning the camera on herself is necessary, not because she is reinforcing the male fetishizing of parts of her body. She opposes externally imposed images of her sexuality by building up a dialogue with aspects of herself, with doubles of twins or alter-egos, as Sylvia Plath does by her writing in the Bell Jar. The mirror is a common-sense method of crystallizing a twin through inward dialogue. Far from mimicking the isolated self-obsession of the male narcissist, a woman working with herself and devoting her love to herself in another woman, instead of gaining access to power via men, is working with the self-reflection essential for self-determination and political change⁵.

L'auto-osservazione prende infatti svariate forme nei film di Lahire, soprattutto grazie all'aspetto performativo del suo mettersi in scena. Un'autoriflessione che ama spingersi oltre i limiti della forma. Questa ossessione unita alla collaborazione – seppur interrotta – con la Filmmakers coop di Londra, in un momento in cui vi era molta curiosità per la sperimentazione

3 L. Mulvey, *Visual pleasure and narrative cinema* in *Visual and other pleasures*, Palgrave Macmillan UK, London 1989, pp. 14-26.

4 S. Lahire, *Lesbians in Media Education* (1987), in *Living on Air. The Films and Words of Sandra Lahire*, online publication.

5 *Ibidem*.

tecnica e formale, ha contribuito a rendere speciale il modo in cui Lahire affronta il tema dell'anoressia che non è mai soltanto il resoconto della sua esperienza personale. In *Arrows* (1984), unico film interamente ed esplicitamente dedicato all'anoressia, la regista sceglie di intrecciare la sua storia a quella di altre donne affette dallo stesso disturbo alimentare, dando vita a un racconto corale di cui sono protagoniste le lettere di queste donne lette in voice-over. In altri lavori, soprattutto in *Serpent River*, il corpo scheletrico di Lahire incarna la vulnerabilità dei corpi delle donne esposti alle radiazioni dell'uranio impoverito, alle radiazioni nucleari e all'inquinamento. La vulnerabilità dei corpi – il suo, quello delle lavoratrici donne, quello della terra – è al centro del lavoro di Lahire che vede un'analogia tra la violenza commessa dalla società patriarcale contro le donne e quella commessa dagli esseri umani contro l'ambiente (un tema oggi sempre più dibattuto, soprattutto delle ecofemministe e nelle teorie posthuman). Fondendo documentario, performance, animazione e tecniche sperimentali come sovrapposizione, stampante ottica, tecniche di ri-filmatura e colorazione, cambi di velocità e sperimentazioni sonore, i suoi quattro film sul nucleare – *Serpent Rivers*, *Terminals* (1986), *Uranium Hex* (1987), *Plutonium Blond* (1987) – rivelano il suo impegno come attivista ecologista insieme ai movimenti femministi antinucleari e pacifisti, subito dopo il disastro di Chernobyl.

Il modo in cui Lahire intreccia l'anoressia, come problema psicologico e sociale, con la vulnerabilità dei corpi (quello umano e quello della terra) esposti alla violenza, risuona tristemente con il contemporaneo. Durante il lockdown dovuto alla pandemia di Covid-19, il numero di persone affette da disturbi alimentari e dismorfofobia è aumentato esponenzialmente e le condizioni di coloro che erano già affetti da questi problemi sono notevolmente peggiorate. Un dato che non sorprende se si considera l'ansia generata dalla pandemia unita all'obbligo di trascorrere gran parte delle proprie giornate in casa, il luogo più temuto e al contempo più anelato da chi soffre di disordini alimentari. Una doppia reclusione se si tiene conto di come i disturbi alimentari e quelli dismorfofobici costituiscano già una

prigione corporea per coloro che sono ossessionati dalla propria immagine. Ma come queste fantasie e sofferenze provocate dall'essere nel corpo "sbagliato", difettoso, non (ancora) pronto a vivere pienamente, sono interconnesse con la paura di vivere in un mondo minacciato dalla crisi climatica e dall'inquinamento? Recenti risultati clinici⁶ mostrano che alcuni giovani sensibili all'attuale crisi ecologica sviluppano disturbi alimentari perché identificano il loro corpo con quello della terra sofferente e danneggiata da inquinamento e surriscaldamento del pianeta⁷. La dismorfia si rivela quindi più di una semplice preoccupazione per la bellezza e per la perfezione fisica e domanda urgentemente di ripensare il modo in cui questa costellazione di sintomi e i suoi significati nascosti esprimano un disagio e un cambiamento culturale.

Come categoria medica, la dismorfia definisce un'eccessiva preoccupazione per il corpo, l'intero corpo o una singola parte; la lotta per accettare il proprio corpo, il bisogno di modificarlo, la sensazione che non coincida (ancora) con la propria identità. «I soggetti affetti da dismorfofobia spesso presentano narrazioni problematiche della propria vita e mostrano una generale deprecazione non solo nei confronti del proprio corpo, ma anche di sé stessi come individui»⁸. L'esperienza del proprio corpo, che non è mai soltanto riducibile al modo in cui lo vediamo, influisce quindi sull'auto-percezione, sulla propria rappresentazione corporea così come alla narrazione del sé. Un'attenta analisi della dismorfia, che caratterizza sia l'anoressia che la bulimia, permette quindi di allargare l'indagine sulle immagini dai soli aspetti visivi all'esperienza percettiva incarnata che coinvolge anche gli altri sensi e la costruzione del sé e di dare una consi-

6 Cfr. D. Palliccia, *Corpo In/fame. Il cibo tra piacere e colpa*, «Rivista di psicologia analitica», 2022.

7 Ringrazio Ida Dominjanni per avermi messo al corrente di questa pubblicazione.

8 A. Tramacere, A. Kaufmann, *Bodily self-narratives and the experience of disliking ourselves*, «Journal of Consciousness Studies», in corso di stampa (trad. mia). Ringrazio Antonella Tramacere per la generosità con cui ha condiviso la sua ricerca con me.

stenza multisensoriale all'immagine sulla quale siamo abituati ad appiattare il disturbo dismorfico: una donna magra che si guarda nello specchio e si vede più grassa di quanto sia in realtà.

Negli ultimi anni la questione della rappresentazione visiva delle malattie organiche e psichiche e di chi ne è affetto – un tema inaugurato da autori come Sander Gilman⁹ e Stuart Hall¹⁰ – ha guadagnato sempre più attenzione nell'ambito degli studi culturali, degli studi di genere e delle *medical humanities*. Se la relazione bidirezionale tra le condizioni mediche e le loro narrazioni visive è in generale cruciale per tutte le categorie mediche, ritengo che i disturbi alimentari costituiscano un caso di studio peculiare, in quanto i loro sintomi, la loro definizione e la loro natura epidemica appaiono strettamente correlate sia alla costruzione/rifiuto dell'immagine di sé, sia alla circolazione di foto *glamour* e di ideali di bellezza che si suppone scatenino i disturbi e, di conseguenza, anche alle immagini che li “riproducono”. L'ambiguità di tale termine è in questo caso saliente: almeno dagli anni Novanta in poi, da quando cioè il mondo della moda ha osannato i corpi pallidi, emaciati e *glamour* di modelle e modelli definendoli *heroin chic*¹¹, si è sempre più affermata l'idea che la circolazione di queste immagini contribuisca notevolmente alla diffusione dei disordini alimentari – specie dell'anoressia. Questa pericolosa esposizione al potere emulativo scaturito dalle immagini sembra contraddire i curiosi esperimenti di Hugh Diamond, uno dei pionieri della fotografia psichiatrica, convinto che mostrare ai suoi pazienti una foto del loro stesso viso ritratto durante una crisi acuta, potesse avere un influsso benefico, guarendoli per effetto di una terapia d'urto¹².

9 Cfr. S. L. Gilman, *Picturing health and illness: images of identity and difference*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1995.

10 Cfr. S. Hall, *Representation. Cultural representations and signifying practices*, Sage Publications, London-Thousand Oaks-New Delhi, 1997.

11 Con “Heroin chic” ci si riferisce lo stile delle top model degli anni '90 come Gia Garangi e Kate Moss (soprattutto la famosa campagna di intimo di Calvin Klein del 1991), caratterizzato da un fisico estremamente magro, pelle pallida e occhiaie.

12 Cfr. S.L. Gilman, *The face of madness: Hugh W. Diamond and the origin of*

Ulteriori esperimenti avevano poi messo in questione che non fosse il soggetto della fotografia a generare lo shock, quanto invece la natura stessa del nuovo mezzo tecnologico: la macchina fotografica, nata proprio nel periodo in cui Diamond si formava come psichiatra. Il ritratto di un paesaggio era in questo senso tanto efficace e curativo quanto quello di un volto. Del resto, la nascita della fotografia è, come noto, ciò che ha reso possibile la controversa diagnosi dell'isteria messa a punto da Jean-Martin Charcot alla *Salpêtrière*¹³, la categoria medica che per definizione si basava sull'inscenare il sintomo, sul fare dei sintomi delle pazienti dell'ospedale parigino – tutte donne – uno spettacolo per gli occhi di un pubblico di medici – quasi esclusivamente maschile – e per l'obiettivo di un appassionato fotografo come Charcot.

Anche nel caso dei disturbi alimentari la visibilità acquista un ruolo complesso e ambivalente. Sia perché i sintomi sono, quasi sempre, visibili – anche se alcuni disturbi alimentari sono meno “spettacolari” e più invisibili di altri – sia appunto perché si pensa che siano alimentati dai media e dalle foto di moda che le giovani donne – statisticamente il principale bersaglio dei disturbi alimentari – ammirano e imitano. Naturalmente, una simile prospettiva alimenta il rischio di considerare le donne come soggetti narcisisti, vittime passive degli ideali di bellezza promossi dai media. Un aspetto che è stato messo in luce già a partire dagli anni Settanta da studiosi femministe come Hilde Bruch¹⁴, Susie Orbach¹⁵ e Susan Bordo¹⁶ che hanno interrogato la componente sociale dei disturbi dall'alimentazione.

psychiatric photography, Brunner/Mazel, New York 1976.

13 Cfr. G. Didi-Huberman, *L'invenzione dell'isteria. Charcot e l'iconografia fotografica della Salpêtrière*, tr. it., Marietti, Bologna 2008; S.L. Gilman, H. King, R. Porter, G.S. Rousseau, E. Showalter, *Hysteria Beyond Freud*, University of California Press, Berkeley 1993; E. Showalter, *Hystories: Hysterical Epidemics and Modern Media*, Columbia University Press, New York 1997.

14 H. Bruch, *La gabbia d'oro. L'enigma dell'anoressia mentale*, tr. it. di L.D. Treves, Feltrinelli, Roma 1998.

15 S. Orbach, *Fat is a Feminist Issue*, Arrow, New York 1978.

16 S. Bordo, *Il peso del corpo*, Feltrinelli, Roma 1997.

Il modo in cui le narrazioni cinematografiche raccontano i disordini alimentari solleva questioni fondamentali per esplorare la tensione tra contagio e riproduzione. La necessità di questa ricerca nasce, come spesso accade, da un'assenza: la scarsa filmografia esistente sui disturbi dell'alimentazione (molti dei film sono stati realizzati alla fine degli anni '80 e negli anni '90 per la televisione americana)¹⁷ e la banalità con cui, per lo più, vengono raccontati, senza una particolare attenzione alle correlazioni tra matrice psicologica e componente sociale o alle fantasie celate e generate dal disturbo, soprattutto quelle relative alla dismorfia. Sandra Lahire costituisce in questo senso un'interessante eccezione, così come il recente lavoro della regista brasiliana Moara Passoni *Ecstasy* (2020)¹⁸. Di solito le protagoniste sono giovani adolescenti belle, benestanti e perfezioniste che sviluppano un problema con il cibo, con la famiglia e con gli amici e infine, dopo un peggioramento, al quale segue un ricovero ospedaliero, guariscono completamente. Il problema di un plot così lineare non è soltanto quello di escludere altre forme di disordini alimentari altrettanto, se non maggiormente, diffuse ma anche e soprattutto di ridurre la complessità "temporale" della malattia che spesso ha una natura cronica o è soggetta a ricadute. Un'occasione mancata per un *time-based* medium come il cinema. Non si sta qui sostenendo l'idea che ci sia un modo "giusto" per rappresentare certe condizioni mediche, un tema molto dibattuto negli ultimi anni. Le ragioni al centro di questo dibattito sono estremamente valide e hanno messo in luce come fotografia e cinema abbiano nella storia tragicamente contribuito a creare

17 Negli ultimi due anni sono usciti due film sul tema, entrambi incentrati sulla famiglia reale: *Spencer* (Pablo Larrain, 2021), sulla bulimia di Diana Spencer, e *Corsage* (Marie Kreutzer, 2022), liberamente ispirato alla vita della principessa Sissi e ai suoi problemi con l'anoressia.

18 Si veda C. Nicastro, 'Symptomatic Images/Contagious Images: The Ambivalence of Visual Narratives of Eating Disorders', in *The Representation and Care of Illness. Visual Culture, Trauma, and Medical Humanities*, n. «Cinema & cie. International Film Studies Journal», Vol. 22 No. 39, ed. by S. Casini, A. Cati and D. Toschi, 2022, pp. 37-51; C. Nicastro, *Biografia di un sintomo. Ecstasy di Moara Passoni*, «Fata Morgana», n. 46, 2022.

e/o a veicolare stereotipi e pregiudizi di genere e di razza e alla stigmatizzazione di alcune patologie mediche. Tuttavia, spesso vi è il rischio di semplificare eccessivamente la questione e di abbracciare un'idea ingannevole di “buona mimesi” a scapito dell'ambivalenza che l'esperienza di certe condizioni porta intrinsecamente con sé e che non dovrebbe, quindi, scomparire nella dimensione narrativa. I film non guariscono come i farmaci, svelano scenari imprevisi, ci portano lì dove non eravamo ancora arrivati. Nel caso dei disordini alimentari il timore per il contagio, per l'emulazione e per la spettacolarizzazione di corpi sofferenti chiama direttamente in causa la capacità del cinema di rendere qualcosa o qualcuno visibile (o invisibile), e la confronta con l'ossessione per l'auto-osservazione causata dal disturbo dismorfico: ogni forma non è ancora quella buona, ogni inquadratura non ha ancora la giusta distanza. Spesso le persone affette da disturbi alimentari sono alla ricerca di un immaginario che possa aiutare a comprendere la loro oscura ed estenuante costellazione di sintomi e che possa lasciare emergere ciò che il più delle volte nascondono e vivono in segreto. In questo senso, si chiede alle immagini di mostrare quello che non si ha il coraggio di dire e ciò che non si è ancora in grado di vedere. Alle immagini non si chiede quindi di essere fedeli, ma piuttosto di sfuggire, scoprendoli, alla ripetizione e alla “riproduzione” di certi gesti e comportamenti in cui si è intrappolati.

Lahire trova un linguaggio che scava nella paura per un corpo in costante mutamento, un corpo che non può essere contenuto.

Fuori di sé: un corpo in protesta¹⁹

La lotta per definire i confini corporei ed emotivi è ciò che Lahire condivide sia con la sua amata Sylvia Plath alla quale ha dedicato il film *Lady Lazarus* (1991) sia con le donne che in

¹⁹ Parte di questa sezione è stata pubblicata in C. Nicastro, 'Sandra Lahire: *Swelling, Shrinking, Spoiled*', in *A moving X-ray*, online screening series *Another Screen* organized by «Another Gaze journal».

Arrows condividono con lei l'esperienza dell'anoressia. Le diverse forme di disturbi alimentari rivelano una comune ansia per la porosità del corpo, come se la pelle non potesse contenere l'interno: se l'anoressia è segnata da ansie agorafobiche, la bulimia è legata alla claustrofobia²⁰. Queste due reazioni apparentemente opposte nascono dalla medesima difficoltà di gestire bisogni e desideri del corpo e dalla convinzione che ci siano solo due opzioni per farvi fronte, ovvero creare un «sistema di difese senza ingresso»²¹ o lasciare entrare tutto (per poi espellerlo). Lahire riconosce un'affinità con l'opera di Plath, dove la connessione tra corpo e linguaggio non conosce limiti, poiché le parole attraversano costantemente il confine tra interno ed esterno. Nel cinema di Lahire, infatti, i limiti tra interno ed esterno, organico e inorganico, digeribile e velenoso sono molto precari, così come il confine tra piacere e rottura. Proprio all'inizio di *Little Death*, un breve saggio in cui Sandra Lahire discute del film *Cast* (1999) della sua compagna Sarah Pucill e del suo film *Johnny Panic* (2000), ci viene ricordata l'etimologia del termine "orgasmo", dal greco *oragao*, che significa "gonfiare". Qui Lahire descrive il piacere come la possibilità di dilatare le «fragili frontiere di un essere»²² e più avanti nel testo mette in relazione questo movimento con la descrizione di Plath delle poesie come vortici senza fine: «devi andare così lontano, così velocemente, in uno spazio così piccolo che non puoi che bruciarne i confini... il poeta vive un po' in aria»²³. Ed è a quest'ultimo elemento che rimandano sia gli uccelli che le frecce animate in *Arrows*, dove la stessa Lahire imita il volo del gufo in gabbia. Un tentativo di elevarsi, di uscire fuori di sé. Questo movimento anabatico non è però liberatorio, non risolve un conflitto sfuggendo alla materialità del corpo. Viene piuttosto declinato in varie forme e generando analogie a tratti stridenti.

20 Cfr. M. Charles, *Meaning, metaphor, and metabolization: the case of eating disorders*, «The American Journal of Psychoanalysis», vol. 81, n. 4, 2021, p. 448.

21 *Ibidem*.

22 S. Lahire, *Little Death*, in *Living on Air. The Films and Words of Sandra Lahire*, pubblicazione online, p. 58 (trad. mia).

23 *Ibidem* (trad. mia).

In *Serpent River*, Lahire stabilisce un parallelismo tra i processi dell'industria estrattiva e i confini violati del corpo femminile²⁴. Il film del 1989 prende il titolo dal fiume Serpent River che scorre nel territorio apparentemente incontaminato dell'Ontario settentrionale. Nelle prime scene le acque trasparenti del fiume sembrano appartenere a un paesaggio idilliaco ma poco dopo le voci delle lavoratrici raccontano che il Serpent River sgorga da una miniera di uranio e trasporta rifiuti radioattivi. I camion della compagnia che gestisce la miniera, la Rio Tinto Zinc, rimuovono la terra senza curarsi dei rifiuti tossici che si riversano nell'acqua potabile. Immagini "innocenti" di bambini che giocano sul ghiaccio in inverno incrociano quelle delle lavoratrici nelle miniere, in particolare Diane, la prima donna minatrice di uranio. La si sente (in voice-over) parlare con la dottoressa degli effetti di questo materiale radioattivo, mentre descrive con orgoglio i suoi muscoli frutto della fatica del lavoro fisico. La dottoressa mostra le lastre delle radiografie dei suoi polmoni e le indica i danni della contaminazione, mentre in montaggio parallelo appare la schiena magra di Lahire dipinta con colori fluorescenti, come se fosse attraversata da una radiografia. Il corpo anoressico di Lahire abita un inquietante spazio intermedio tra organico e inorganico che materialmente e simbolicamente convoglia la vulnerabilità del corpo femminile (sopra)esposto allo sguardo maschile e allo sfruttamento estrattivo: come nel caso di Diane in *Serpent River*, delle lavoratrici nelle centrali nucleari in Gran Bretagna in *Terminals* e *Huranium Hex*, così come di Thelma, una donna addetta ai monitor di un reattore di plutonio in *Plutonium Blond*. Il tubo di aspirazione che raccoglie la polvere di scarto dal sito di estrazione in *Plutonium Blond* ricorda quello della liposuzione del chirurgo che Lahire descrive in *Arrows*²⁵ che rimuove il grasso aspirandolo. Si tratta del metodo Illouz, inventato all'inizio degli anni '80, il momen-

24 Cfr. P. Champion, *Embracing Entropy: Sandra Lahire's Anti-Nuclear Trilogy*, in *Another Screen*, <https://www.another-screen.com/a-moving-x-ray-seven-by-sandra-lahire>.

25 *Ibidem*.

to in cui la liposuzione, le diete e l'esercizio fisico hanno fatto il loro ingresso nell'industria cosmetica.

Attraverso l'uso di colori fluorescenti e sovrapposizioni, Lahire scolpisce immagini aptiche che possano sfidare l'appiattimento alla sola dimensione visiva. I corpi messi in scena da Lahire coinvolgono la tattilità dello spettatore, come osserva Maud Jaquin, rifacendosi alla nozione di "visualità aptica" di Alois Riegl, in cui «gli occhi funzionano come organi tattili»²⁶. È il caso, ad esempio, delle bandiere agitate dal vento che colpiscono il volto dello spettatore in *Terminal* o quando la macchina da presa si avvicina ai cadaveri mummificati e ai sarcofagi dei faraoni egiziani in *Arrows*. Secondo Jaquin, il chiasmo tra vista e tatto stabilisce uno «scambio sensuale e tattile tra i corpi in scena, quello della regista e dello spettatore, essi si toccano e si trasformano reciprocamente»²⁷. Un apparente gesto ossimorico, quello di associare tattilità e corpo anoressico, un corpo che sembra rifuggire il contatto, così corazzato ed estremamente fragile al contempo. Ma è proprio questa apparente contraddizione che rende i film di Lahire unici nella rappresentazione dei disturbi alimentari. Tragicamente per Lahire questo non è solo il frutto di una scelta artistica performativa, l'anoressia ha accompagnato e segnato tutta la sua vita, causandone la morte prematura all'età di cinquant'anni. Nel lavoro di Lahire il corpo anoressico è intenzionalmente sovraesposto, sia alle radiazioni che agli occhi dello spettatore e, in questo modo, sfida la critica alla spettacolarizzazione dell'anoressia, un tema che è tornato recentemente all'attenzione quando *To the Bone* (2017) di Marti Noxon è stato accusato di glamourizzare i disturbi alimentari. L'intenzione di Lahire è proprio quella di "contaminare", inva-

26 J. Maud, 'Overexposed, like an X-ray': *The politics of corporeal vulnerability in Sandra Lahire experimental cinema*, in L. Reynolds (a cura di). *Women Artists, Feminism and the Moving Image. Contexts and Practices*, Bloomsbury, London 2019, p.237. Maud non cita direttamente Riegl ma il testo di Laura U. Marks, *In The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Duke University Press, Durham 2000, in cui l'autrice utilizza l'aptico in Riegl e Deleuze per riflettere su come il cinema possa restituire ricordi multisensoriali per chi vive in diaspora.

27 *Ibidem* (trad. mia).

dere, gli spettatori, di avvicinarli alle sue protagoniste e alla loro sofferenza. Lottando contro l'oggettivazione dello sguardo maschile, come afferma fermamente nei suoi scritti, Lahire cerca modi alternativi per filmare sé stessa, le altre donne, il paesaggio e la zona ibrida tra amore e morte (quella esplorata da Plath). Con l'aiuto di lenti macro, dissolvenze, primi piani estremi, Lahire si interessa ai dettagli, senza abbandonarsi a una contemplazione nostalgica, a una mera celebrazione estetizzante del frammento come sottrazione alla realtà. La frammentazione diviene piuttosto un metodo di analisi in cui la prossimità, il primo piano e la macro permettono al materiale di diventare «vie lattee e collisioni cosmiche»²⁸: acqua e onde marine riempiono l'inquadratura, un primissimo piano di sabbia e piccole pietre, gli strumenti di lavoro nelle miniere e nelle centrali nucleari. Così come i rifiuti tossici e le radiazioni attaccano il corpo umano e la natura, Lahire costruisce immagini, suoni e parole che traboccano fuori dallo schermo e contaminano lo spettatore come le sostanze velenose che si infiltrano nei tessuti e negli organi danneggiandoli. Le gambe, le braccia, il bacino, le spalle ossute e la voce di Lahire si fanno veicolo di questa contaminazione, intenzionalmente "insopportabile". Viene voglia di tapparsi le orecchie ascoltando Lahire che si lamenta al telefono con gli operatori di una clinica, accusandoli di non ascoltarla e di non occuparsi di lei: non l'hanno richiamata, sostiene, perché non sono in grado di capire il suo problema e ciò di cui ha bisogno. Ci si sente sopraffatti dalla voce fuori campo della diciassettenne anoressica che in una lettera a Lahire scrive:

If only I was not alone in this big empty skin
 If only you could enter and comfort me
 My mind separates my body
 My fear cannot conceal the two
 I don't want to hide it anymore
 Why do I have to suffer alone²⁹

28 Cfr. S. Lahire, *Little Death*, cit. (trad. mia).

29 Dal film *Arrows*.

In *Arrows* la contaminazione agisce a livello emotivo e, sebbene questo vuoto sotto la pelle, descritto dalla ragazza, sembra opposto alla pienezza claustrofobica, alla dirompenza dei sentimenti incontenibili descritti in *Little Death*, parla di una difficoltà analoga nel definire i propri confini. Nei film di Lahire questo confine è sempre valicato e i corpi sono campi attraversati dalle storie e dalla sofferenza dell'ambiente e degli altri individui – si fanno *medium* in modo esplicito nelle scene che mostrano il corpo di una chiaroveggente che riceve messaggi dall'aldilà nel film su Plath – tematizzando il desiderio idiosincratico di incorporare o assimilare gli altri per poi ritrarsi nell'ossessione per l'auto-osservazione. In *Arrows*, la macchina da presa copre il volto di Lahire come una maschera antigas, un filtro per respirare e metabolizzare non solo cose e persone ma soprattutto la propria immagine, usando la telecamera come strumento di auto-riflessione. Come scrive Lahire in *Lesbians in Media Education*, sia la macchina fotografica che lo specchio sono strumenti con cui una donna entra in dialogo con aspetti nascosti di sé stessa e con il proprio alter ego. Questo sguardo su sé stesse è a suo giudizio diverso dal narcisismo maschile perché nella storia della costruzione della soggettività femminile l'autoriflessione diviene piuttosto una tappa essenziale e necessaria per l'autodeterminazione e il cambiamento politico, un metodo che in parte risuona con quello dei gruppi di autocoscienza organizzati da Carla Lonzi in Italia a partire dagli anni Settanta e accompagnati dal celebre motto “partire da sé”.

Invece di optare per una soluzione iconoclasta che contrasti il piacere voyeuristico della spettacolarizzazione della fragilità del corpo, Lahire ne sovverte le strategie. Il corpo non è un oggetto di desiderio per compiacere lo sguardo, ma un mezzo doloroso e prismatico che porta con sé la storia della vulnerabilità del corpo femminile. Attraverso la frammentazione, la sovrapposizione, l'alterazione del colore e il primo piano estremo, i film di Lahire attraggono, respingono e frammentano gli oggetti. La sua dismorfia non si limita alla percezione del proprio corpo, ma “intacca” tutto ciò su cui la telecamera si sofferma. Nelle scene finali di *Arrows*, Lahire cita ancora una volta i versi della

Plath: la sua poesia *The Thin People* accompagna la trasformazione di Lahire in un uccello, che nell'ultima scena sbatte felicemente le ali in una pozza d'acqua limpida. Ora può finalmente vivere come la poetessa, "un po' in aria".