



*collana del Forum delle Studiose
di Cinema e Audiovisivi*

diretta da

Lucia Cardone e Mariagrazia Fanchi

Nata dal desiderio di costruire uno spazio editoriale capace di valorizzare le ricerche delle «donne che studiano le donne», FAScinA ospita monografie e volumi collettanei dedicati ai Women's studies di ambito cinematografico.

FAScinA / 13

collana diretta da

Lucia Cardone e Mariagrazia Fanchi

comitato scientifico

Mariapia Comand, Elena Dagrada, Monica Dall'Asta,
Victoria Duckett, Giulia Fanara, Danielle Hipkins,
Cristina Jandelli, Sandra Lischi, Catherine O'Rawe,
Veronica Pravadelli, Hilary Radner, Chiara Tognolotti,
Federica Villa

I contributi all'interno del volume sono stati sottoposti a peer review.

Viandanze

*Donne in viaggio e in movimento
nel cinema e negli audiovisivi*

a cura di

Giulia Lavarone e Farah Polato



Edizioni ETS



www.edizioniets.com

Il volume è stato realizzato con il contributo del Dipartimento dei Beni Culturali dell'Università degli Studi di Padova e con il contributo del Dipartimento di Scienze Umanistiche e Sociali dell'Università degli Studi di Sassari nell'ambito di e.INS- Ecosystem of Innovation for Next Generation Sardinia (cod. ECS 00000038) finanziato dal MUR nell'ambito PNRR - MISSIONE 4 COMPONENTE 2, "Dalla ricerca all'impresa" INVESTIMENTI 1.5, "Creazione e rafforzamento di Ecosistemi dell'innovazione" e costruzione di "Leader territoriali di R&S".



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

UNISS
UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI SASSARI



DIPARTIMENTO DI
SCIENZE UMANISTICHE
E SOCIALI



Finanziato
dall'Unione europea
NextGenerationEU



Italiadomani
PIANO NAZIONALE
DI RIPRESA E RESILIENZA



UNISS
UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI SASSARI

© Copyright 2025
Edizioni ETS

Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa

info@edizioniets.com
www.edizioniets.com

Distribuzione

Messaggerie Libri SPA

Sede legale: via G. Verdi 8 - 20090 Assago (MI)

Promozione

PDE PROMOZIONE SRL
via Zago 2/2 - 40128 Bologna

ISBN 978-884677321-0

Il presente PDF con ISBN 978-884677410-1 è in licenza CC BY-NC



Indice

Di viandanza in viandanza <i>Giulia Lavarone, Farah Polato</i>	9
Camminare per essere. Modi e spazi dell'erranza nel cinema contemporaneo <i>Stefania Rimini</i>	23

In città

“Margaretella nella città”. Traiettorie urbane di libertà in <i>È piccerella</i> di Elvira Notari <i>Maria Coletti</i>	33
Il cammino della stand-up comedian. Traiettorie, gesti e abiti in <i>The Marvellous Mrs Maisel</i> <i>Sara Pesce</i>	43
“Chiacchieriamo camminando”. <i>La bella estate</i> tra racconto di formazione e <i>flâneuserie</i> <i>Myriam Mereu</i>	53
Inabissarsi, tornare alla vita: <i>Ma nuit</i> di Antoinette Boulat <i>Rosamaria Salvatore</i>	63
Attraversare Berlino, prima e dopo: <i>Cycling the Frame</i> e <i>The Invisible Frame</i> di Cynthia Beatt <i>Bernadette Piccolo</i>	73
«Autour d'elle, le Japon». Koumiko, Charlotte e i viaggi “per” l'altro <i>Alma Mileto</i>	83

Per via

Nomadi, viaggiatrici, viandanti. Figure della mobilità nel cinema di Chantal Akerman <i>Alessia Brandoni</i>	97
<i>Westward the Women: A Feminine Journey Towards the Epic</i> <i>Nadja Cohen</i>	105
«We're on a road to nowhere». Nomadismo e ribellione femminile in <i>Avere vent'anni</i> di Fernando Di Leo <i>Federica Piana</i>	115
Go West! Il "movimento" delle donne cinesi nel cinema di Jia Zhang-ke <i>Maria Francesca Piredda</i>	125
Vite in transito: soggettività nomadi, maternità e genere nel film <i>Piccolo corpo</i> <i>Maria Elena D'Amelio</i>	137
Diario di una Giovane Esploratrice. Paola Olivo, cineamatrice in viaggio <i>Chiara Petrucci</i>	145
Sguardi in transito. Le immagini radicanti di Fiona Tan <i>Elena Marcheschi</i>	155

Verso l'altrove

Maya Deren, cineasta in transito tra luoghi e linguaggi artistici <i>Anita Trivelli</i>	167
Da <i>Viaggio in India</i> al <i>Regno delle meduse</i> : le viandanze di Lola Kreutzberg <i>Maria Ida Bernabei</i>	177
Riflessioni sul profilo e sulla produzione mediale di Violet Cressy-Marcks <i>Carla Mereu Keating</i>	189
«My Natives to Myself»: The Anthropological Travels of Beatrice Blackwood <i>Rinella Cere</i>	199
Ulisse una donna? I viaggi pionieristici di Ella Maillart tra avventura e metafora esistenziale <i>Micaela Veronesi</i>	211

Dal margine al centro: la viandanza femminile
come dispositivo narrativo. I ritratti di *Lady Travellers*,
donne viaggiatrici nella docuserie di Rai Storia
Anna Bisogno 223

Viaggio al fronte: emancipazione femminile e racconto biografico
delle prime infermiere di guerra tra Ottocento e Novecento
Alessia Francesca Casiraghi 231

Sconfinamenti

Mura (1892-1940), straniera dappertutto. Spostamenti trasgressivi
fra letteratura, cinema e industria culturale
Lucia Cardone 245

Fantaghirò. Sull'erranza della principessa-cavaliere
della televisione italiana
Sara Casoli 255

Onde e spazio elettronico. Il movimento come condizione
dei processi di ibridazione mediale al femminile
Maria Teresa Soldani 265

Attraversamenti, spazio pubblico e CCTV. Surveillance Art
e resilienza femminile
Deborah Toschi 275

Be a Hero(ine): le donne e l'esperienza
della mobilità mediata dalle action camera
Chiara Grizzaffi 287

Coreografie

Verso oriente. Alexandra David-Néel nel progetto cinematografico
di Liliana Cavani
Francesca Brignoli 299

In viaggio con Cecilia: qualche nota sul paesaggio
nel cinema di Cecilia Mangini
Alessia Cervini 309

No Country for Women? Italian Cowgirls and Stuntwomen
Traveling the Wild West
Paola Bonifazio 317

Una *Maschietta* a Torino. Liane Mirette, l'attrice
del cinema muto italiano, oltre il canone e i confini
Stefania Carpicci 329

Il movimento come rottura delle convenzioni: *La Cigarette*
di Germaine Dulac
Laura Vichi 341

Viandanti vulcaniche: Bergman e Magnani
attraverso il paesaggio eoliano
Simona Busni, Giovanna Santaera 351

Haila, Sira e le altre: Apolline Traoré, oltre confine
Farah Polato 363

Im-mobili

Derivare. *Messidoro* di Alain Tanner
Esther Hallé-Saito 377

In movimento, immobili. *American Honey* di Andrea Arnold
Giulia Lavarone 387

La duplice anomalia: donne e invecchiamento
nel road movie italiano contemporaneo
Gloria Dagnino 397

Storie di *autome*. Macchine nubili, desideri transitori,
previsioni di viaggio
Susanna Bandi 409

Attraversare le migrazioni: prospettiva intersezionale
sulle estetiche dell'alterità in *Ibi* e *Maka*
Raissa Baroni 417

Andarsene, non scappare. Immaginazione femminile, resistenza
ed esilio in *Women Talking* di Sarah Polley
Diletta Pavesi 429

Le autrici 439

Il cammino della stand-up comedian. Traiettorie, gesti e abiti in The Marvellous Mrs Maisel

Sara Pesce

Introduzione

Attraversare il paesaggio urbano come espressione e affermazione di sé. È il movimento, eversivo, energico, della protagonista della serie televisiva *La fantastica signora Maisel* (*The Marvelous Mrs. Maisel*, Prime Video, 2017-23). Miriam Maisel (R. Brosnahan), casalinga ebrea dell'Upper West Side - New York, incarna la donna ideale secondo i canoni della società metropolitana dei tardi anni Cinquanta: eleganza, intelligenza, una famiglia perfetta e un aspetto impeccabile. La rottura con il marito segna un momento decisivo nella sua esistenza: sconvolta e ubriaca, scopre sul palco di un club il proprio talento per lo stand-up comedy. Il successo che progressivamente ottiene non è esente da ostacoli e delusioni e si costruisce in diversi contesti: locali notturni, feste private, intrattenimenti per le milizie, fino agli show televisivi. Il suo percorso interseca vari punti della geografia culturale della metropoli: dagli spazi più prestigiosi dell'entertainment, come Carnegie Hall, a luoghi di reputazione assai peggiore, come un club per spogliarelliste. Il movimento si amplia ulteriormente a Miami e nelle montagne Catskills, incorporando via via sfere chiave della tradizione comica ebraico-americana.

La parabola della signora Maisel ha alle spalle figure di comiche ebreiche storiche. Joan Rivers ed Elaine May, in particolare, avevano calcato in quel periodo i grandi e piccoli teatri americani, a partire dai club del Greenwich Village. Con il loro umorismo graffiante e i look eleganti, avevano disegnato una parabola spettacolare varia, teatrale e televisiva, con programmi radiofonici e registrazioni su LP. La vera stella fu Rivers, la prima comica a esibirsi a Carnegie Hall. Divorziata e agguerrita, diede voce alle esperienze ordinarie delle donne, superando con coraggio i limiti imposti loro dal "buon gusto". Tuttavia, le sue esibizioni più audaci le costarono molti licenziamenti. Rivers agiva una vera aggressione, sia alle persone nel pubblico sia autoriferita. Usava, come la signora Maisel, stereotipi sugli Ebrei e chiamava in causa il corpo della donna, le chirurgie plastiche, il sesso e i soldi. Più intellettuale e sofisticata Elaine May. Nota nella coppia con Mike Nichols, geniale improv-

visatrice, metteva alla berlina le manie della classe media bianca americana e le contraddizioni della coppia borghese, con una vena di follia e di caos.

In questa cornice di cambiamento della grammatica sociale dell'esposizione femminile negli spazi pubblici al passaggio agli anni Sessanta, *La fantastica signora Maisel* mette in luce una geografia femminile della città. Si configura come un urban road movie le cui traiettorie sono soft power, stile e umorismo. Pongo perciò l'attenzione su un aspetto ancora negletto dell'analisi della relazione tra fiction televisiva, dimensione femminile e spazio. Ossia il movimento del corpo vestito e perciò il costume. Gli studi sull'umorismo americano che si sono occupati di vis comica femminile¹, trattando anche di differenze di etnia e di classe², non hanno tenuto in considerazione in modo approfondito lo stile vestimentario e le tendenze della moda³. D'altro canto, gli studi che si sono addentrati nel potere eversivo del glamour in termini di politiche di genere, raramente ne hanno messo in evidenza l'aspetto umoristico. Il glamour è stato più volte analizzato come un'estetica e una performance del sé⁴, una qualità personale, attrattiva, anche capace di evidenziare la soggettività complessa di chi lo veste⁵. Ma è stato prevalentemente visto come fenomeno che segue uno schema egemonico, propagato attraverso immagini e narrazioni, in riviste di stile, di costume e nei film hollywoodiani⁶. Vediamo invece come Midge Maisel coniughi estetica glamour e comicità graffiante attraverso la lente deformante di un presente neoliberista e post-femminista che celebra l'individualità eversiva delle comiche ebreo del passato.

¹ L.J. Greenspoon (ed.), *Jews and Humor*, Purdue University Press, West Lafayette 2011; G. Finney, *Look Who's Laughing. Gender and Comedy*, Taylor & Francis, London-New York 1994. K. Rowe, *The Unruly Woman, Gender and Genres of Laughter*, University of Texas Press, Austin 1995; S. Lavin, *Women and Comedy in Solo Performance*, Phyllis Diller, Lily Tomlin and Roseanne, Routledge, London-New York 2004; G.P. Del Negro, *From the Nightclub to the Living Room: Gender, Ethnicity, and Upward Mobility in the 1950s Party Records of Three Jewish Women Comics*, in S.J. Bronner (ed.), *Jews at Home. The Domestication of Identity*, Littman, Oxford 2010, pp. 188-213; J.R. Gilbert, *Performing Marginality: Humor, Gender, and Cultural Critique*, Wayne State UP, Detroit 2004.

² G. Nachman, *Seriously Funny. The Rebel Comedians of the 1950s and 1960s*, Random House, New York 2003; S.J. Whitfield, *The Distinctiveness of American Jewish Humor*, in «Modern Judaism», VI, 03/10/1986, pp. 245-260; Avner Ziv (ed.), *Jewish Humor*, Routledge, London-New York 2017 (ed. or. 1986); J. Antler, *One Clove Away From a Pomander Ball: The Subversive Tradition of Jewish Female Comedians*, in «Studies in American Jewish Literature», 29, 2010, pp. 123-138; S. Blacher Cohen (ed.), *Jewish Wry: Essays on Jewish Humor*, Wayne State University Press, Detroit 1987.

³ Lavin mette in evidenza la funzione dell'abito nel piacere personale della comica, che non cerca di compiacere il pubblico e si mostra indifferente a criteri vestimentari asserviti all'appeal sessuale; cfr. S. Lavin, *Women and Comedy in Solo Performance*, cit., p. 91.

⁴ S. Gundle, *Glamour: A History*, Oxford University Press, New York 2008, pp. 172-198.

⁵ C.S. Gould, *Glamour as an Aesthetic Property of Persons*, in «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», 63, 3, July 2005, pp. 237-247.

⁶ C. Dyhouse, *Glamour: Women, History, Feminism*, Zed Books, London 2010.

Due movimenti, uno statement vestimentario

Midge si contraddistingue per la sua vivacità fisica; mostra un'eccezionale mobilità sia negli spazi domestici, nei luoghi di villeggiatura, nelle strade cittadine, sia negli spazi dell'entertainment. La sua figura è caratterizzata da due *viandanze*: quella tra margini e centro rispetto alle norme sociali americane e quella all'interno del mondo dell'entertainment. Questa mobilità si traduce in un lavoro attorico concentrato sul dinamismo del corpo. Brosnahan coniuga elementi disarmonici e quasi burattineschi – pose con gambe storte, rigidità della schiena, braccia svolazzanti – con un controllo e una precisione dei gesti che trasmette disciplina e determinazione. Ne scaturisce una tensione tra apparenza esteriore, necessità di autocontrollo, ed emozioni tumultuose. L'effetto è una fluidità impetuosa nei movimenti e gesti, e negli spostamenti di luogo in luogo, che richiama le grandi attrici della commedia hollywoodiana classica, come Katherine Hepburn e Claudette Colbert. L'attrice possiede un genio comico che combina grazia ed energia. La serie è costellata di movimenti dinamici, giravolte continue della protagonista: per superare un ostacolo in salotto, scavalcare un divanetto in un *diner*, entrare e uscire da portoni. Le sequenze di passeggiate per strada sono quasi coreografie, saltellate [fig. 1]; l'andatura è decisa, capace di continue inversioni di direzione.

Tutto questo avviene attraverso l'estrema estetizzazione del corpo vestito, in una gioiosa carrellata di sculture vestimentarie, una sovrabbondanza di cinture, guanti, cappelli, spille, orecchini, e tanta lacca in grado di resistere a ogni movimento rocambolesco del personaggio. Ogni movenza, ogni gesto creativo è vestito da costumi di straordinaria capacità semantica, non semplicemente funzionali alla narrazione. Piuttosto, gli abiti sono protagonisti, epicentro dell'affabulazione. Nell'evidenza della sofisticatezza dei tessuti e tagli sartoriali, i costumi costruiscono l'aspetto rivoluzionario del personaggio. I vivaci cappellini, meticolosamente coordinati agli abiti e visibilmente ridondanti, testimoniano una stravaganza femminile che non richiede giustificazioni. I rossi intensi di certi abiti a gonna ampia comunicano determinazione, indossati in pose inconsuete, talvolta accovacciate [fig. 2]. Fin dall'inizio, il rosa viene presentato come marchio identitario⁷; la sua evoluzione da toni pastello a colori accesi accompagna e simbolizza il progressivo affermarsi della protagonista in nuovi ambienti. Ma questa scelta cromatica introduce anche una riflessione sugli standard di femminilità: il confetto iniziale evoca l'immagine della donna americana attenta a mostrarsi composta e garbata; quando il rosa si trasforma

⁷ Ribadito dalla costumista come punto di partenza della semantica dell'abito della signora Maisel: D. Zakowska, *Madly Marvelous. The Costumes of The Marvelous Mrs. Maisel*, Abrams, New York 2021.

in fuxia, l'idea stessa di femminilità imbocca una strada eccedente, carnevalesca e persino destabilizzante. Maisel esprime così il piacere di reinterpretare le regole del vestire, utilizzandole come mezzo espressivo autonomo e inscindibile dalla sua dimensione comica.

Basati su una ricerca di modelli d'epoca, di tendenze americane, di influenze europee⁸, questi abiti estremamente formalizzati imporrebbero alla donna una mobilità lenta e cauta, a causa di tessuti rigidi, gonne abbondanti, *bustier* e molteplici strati. Eppure, nella serie, gli abiti non imbrigliano ma liberano. Attraverso di essi Midge crea un contrasto marcato con gli spazi che attraversa: il suo aspetto ricercato è inappropriato per certi contesti artistici, o suscita equivoci. Viene scambiata per una cantante perché eccessivamente elegante, oppure è troppo vestita per le serate di cabaret. Tale eccentricità è anche ciò che rende efficace la sua comicità stand-up. Che non può quindi prescindere da uno *statement* vestimentario. Ecco, dunque, l'accostamento di vestiario ricercato ed eloquio provocatorio. Non è solo nel dialogo pungente – una mitragliata di battute che scoperciano tabù – ma anche nell'abito, che si esprime questo umorismo fondato sull'affermazione di sé e sul conflitto. Midge aggredisce, disobbedisce, mette alla berlina i comportamenti imposti alle donne. Lo fa attraverso un corpo vestito conforme all'immaginario della *donna-fiore*, l'ideale muliebre e fragile assunto a modello dal New Look di Christian Dior, cui si ispira largamente il costume-design della serie.

Il corpo della signora Maisel è adeguato a una moda avversa all'emancipazione femminile, ricca di costrizioni estetizzanti. Ma quella ricercatezza è inquadrata da Donna Zakowska nel ricordo, anche autobiografico, di una stagione pre-femminista di esplorazione di piaceri e desideri delle donne, usata per creare distinzione e individualità. L'epoca boomer è, così, filtrata dal gusto contemporaneo della rivisitazione della storia: quegli indumenti preannunciano lotte future per la parità di genere. E mostrano un coté utopico di ribellione farsesca. L'abbigliamento più conforme alla moda è strumento di un umorismo eversivo essenzialmente femminile, mai fermo, superiore a quello dei comici maschi che osserviamo sui palchi prima che Midge li calchi come ultima della serata. Così, anche quando sembra che il personaggio non trasformi le strutture di potere che influenzano negativamente il suo abitare lo spazio, è la messa in scena e il costume a impregnare il film di un immaginario assertivo⁹.

⁸ Informazioni provenienti da una serie di interviste dell'autrice a Donna Zakowska svoltesi nel 2023. La costumista basa la sua ricerca su riviste di stile, come «Vogue America» e «Harpers Bazaar», selezionando le influenze dei *couturiers* francesi sulla moda americana.

⁹ M. Ceuterick, *Affirmative Aesthetics and Wilful Women. Gender, Space and Mobility in Contemporary Cinema*, Palgrave, London-New York 2020, p. 16.

Camminare nello spazio metropolitano: New York

La città di New York è il contesto e l'interlocutore primario di questi due movimenti. La protagonista è tanto dinamica, esplorativa, quanto la città è reattiva. Il movimento nella città è sia piacere di appartenenza sia esplorazione di territori sconosciuti: la prima esperienza in metropolitana, l'improvvisazione di un comizio femminista, il tribunale e la prigione. New York accoglie e protegge Midge quando gli scenari sono domestici, in certe scene di quartiere, o nei contesti spettacolari in cui il suo umorismo è accolto favorevolmente. I negozi di alimentari e delicatessen *kosher*, come *Zabar's*, riflettono la cultura ebraica e le abitudini alimentari della famiglia Maisel. Coney Island, con le sue attrazioni, è un luogo di svago che espande la quotidianità protetta di Midge. In altre circostanze la città ostacola e sfida la protagonista: nei confronti con agenti di spettacolo, gestori di locali, guardiani della legge. Ciò avviene anche nel grande magazzino di lusso dove trova impiego, rigido e gerarchico. La narrazione si snoda attraverso i diversi quartieri e il design dei costumi vi si adegua. Ad esempio, quando Midge si trova allo storico *Gaslight Café* del Village indossa abiti dai colori caldi e scuri che contrastano con i toni pastello che predilige nell'Upper West Side. Qui il suo stile prevede pantaloni e linee più asciutte [fig. 3].

Le stazioni della metropolitana e le strade di Manhattan, i marciapiedi affollati, i taxi e le insegne al neon, riecheggiano le transizioni nella vita di Midge. New York libera o impone divieti basandosi su una struttura gerarchizzata: l'entertainment è dominio maschile e la sfera domestica femminile. E sulla base di una geografia culturale: Washington Square ospita proteste – qui troviamo Midge passeggiare all'alba in bigodini [fig. 4], un ossimoro tra conformismo e trasgressione. Greenwich Village è il cuore artistico dell'epoca – di cui Midge frequenta caffè e teatri. La prosperità economica di Park Avenue è contrapposta al Queens – un passo indietro per la protagonista in termini di stili e *ménage* familiare. Il Lower East Side è legato al settore tessile del suocero, dove la moda è in pieno sviluppo, ma ancora distante dalle influenze europee, mentre nei grandi magazzini *B. Altman*, sulla Fifth Avenue, si trova la massima corrispondenza con la sofisticatezza di Midge, ma anche gli imbrigliamenti e frustrazioni del lavoro femminile dell'epoca.

In un saggio sullo sguardo cinematografico e lo spazio, Giuliana Bruno osserva come attraversare l'ambiente urbano sia un'esperienza conaturata al cinema e un atto di essenziale connessione tra il corpo umano e l'architettura¹⁰. Nell'incedere ottimista della signora Maisel per le

¹⁰ G. Bruno, *Site-Seeing: Architecture and the Moving Image*, in «Wide Angle», XIX, 4, 1997, p. 8.

strade di New York è riscontrabile uno *statement* identitario moderno, fondato sul fiducioso corrispondere di corpo e spazio urbano, di energia vitale e verticalità architettonica. Con il collasso dell'ottimismo che invade l'America dopo gli anni Sessanta, su questa città è stata proiettata una nostalgia della modernità¹¹ che guarda con rimpianto a un'idea ormai persa di città come luogo di progresso, identitario e comunitario. Si tratta di una nostalgia per un ideale urbanistico e sociale che sembrava ancora possibile negli anni Cinquanta o Sessanta. Anche nel contesto contemporaneo, in film come *Frances Ha* (Id., N. Baumbach, 2012) il personaggio femminile (Frances / G. Gerwig) utilizza il transitare a piedi come strumento di un'esplorazione identitaria. Lì il movimento fisico è viaggio interiore e New York funge da specchio di ambizioni e incertezze personali.

Inoltre, in *La fantastica signora Maisel* un espediente largamente usato per l'indagine identitaria della protagonista è il camminare parlando: un momento di intimità dinamica e di condivisione tra personaggi femminili. In questa relazione è coinvolto un duo: Midge cammina con la madre, l'amica, o più spesso, l'agente Susie Myerson (A. Borstein). Il duo si può espandere divenendo gruppo nelle varie evoluzioni che il woman's film ha conosciuto, attraverso *chick flick* e oltre, dagli anni Novanta del Novecento ad oggi¹². Ne è un esempio la serie televisiva metropolitana *Sex and the City* (HBO, 1998-2004), le cui protagoniste eludono l'agency maschile nei loro attraversamenti urbani¹³. Come per *La fantastica signora Maisel*, la loro *viandanza* urbana è potente strumento narrativo per esplorare disparità di genere e conquiste di potere in una prospettiva neoliberista di consumi, potere d'acquisto, progetto di vita, esplorazione di sé.

L'entertainment: viandanza e riscatto

Il movimento al cinema, e in televisione, è anche *entertainment*, evasione, per riprendere un concetto di Richard Dyer, che intende l'evasione come il desiderio di trasportare sé stessi in un luogo migliore: «L'intrattenimento offre l'immagine di "qualcosa di migliore" in cui rifugiarsi, o

¹¹ M. Shiel, *A Nostalgia for Modernity. New York, Los Angeles and American Cinema in the 1970s*, in M. Shiel, T. Fitzmaurice (eds.), *Screening the City*, Verso, London 2003, pp. 160-179.

¹² H. Radner, *After the Woman's Picture. The New Woman's Film and the Chick Flick*, in Ead., *The New Woman's Film: Femme-centric Movies for Smart Chicks*, Routledge, London-New York 2017, pp. 7-25.

¹³ S. Zieger, *Sex and the Citizen in Sex and the City's New York*, in K. Akass, J. McCabe (eds.), *Reading Sex and the City*, I.B. Tauris, London-New York 2004, pp. 104-105.

qualcosa che desideriamo profondamente e che la nostra vita quotidiana non ci fornisce»¹⁴.

Per Midge il luogo migliore di cui parla Dyer è il palco, lo spotlight, lo spazio in cui si realizza un'utopia. *La fantastica signora Maisel* riscrive così la storia dell'entertainment americano secondo una fantasia contemporanea. Dentro lo spettacolo si svolge l'iter di una donna che passa da una posizione di spettatrice a quella di autrice protagonista del proprio destino. Lo stile comico diventa espressione distintiva della sua voce e visione del mondo. Il potenziale sovversivo dello stand-up deriva infatti dall'uso della materia personale. Ricordiamo che alla fine degli anni Cinquanta accadde una cosa eccezionale come la rivoluzione degli stand-up comedians, con figure come Lenny Bruce (che è un personaggio della serie), Mort Sahl e Jonathan Winters, Mel Brooks e Woody Allen, comici ebrei che portarono sul palco le proprie contraddizioni personali diventando critici della società. Da quel momento l'umorismo ebraico si trasformò in satira, divenne pungente e cattivo, politicizzato e confidenziale¹⁵.

Oggi vengono ricordati quasi esclusivamente i comici uomini di quell'era. Il mainstream è di appannaggio maschile. Le rare comiche ebreiche che hanno avuto successo tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta quali Belle Barth, Pearl Williams e Patsy Abbott, erano donne di mezza età poco avvenenti e di bassa estrazione, dall'umorismo sconcio, oggi in gran parte dimenticate¹⁶. Terrene e materiali, si contrapponevano a una società che imponeva loro di essere educate e sessualmente passive. Altre comiche furono socialmente più vicine a Maisel, come Phyllis Diller, una casalinga *middle class* sia come persona che come personaggio, o Lucille Ball, non ebrea, che elaborò un compromesso tra la comica clownesca e la donna glamour. Ma Diller e Ball, con il loro umorismo sulla routine domestica, furono comiche «non apertamente femministe», per usare un termine di Nancy Walker¹⁷, perché arrendevoli rispetto a paradigmi di subordinazione femminile. Altrettanto si può dire di Totie Fields, molto poco irriverente, e non avvenente, o della Diller, che impiegava trucco e costumi per assumere sembianze scarsamente attraenti.

Un vero ribaltamento che coniugasse glamour, mainstream ed emancipazione fu ancora più raro. Rintracciabile, in misura contenuta, nelle sopra-

¹⁴ R. Dyer, *Only Entertainment*, Routledge, New York 2002 (2ª ed.), p. 20. Traduzione mia.

¹⁵ Cfr. R. Nachman, *Seriously Funny. The Rebel Comedians of the 1950s and 1960s*, cit.

¹⁶ G.P. Del Negro, *The Bad Girls of the Jewish Comedy: Gender, Class, Assimilation and Whiteness in Postwar America*, in L.J. Greenspoon (ed.), *Jews and Humor. Studies in Jewish Civilization*, Prude University Press, West Lafayette 2011, pp. 137-154.

¹⁷ N.A. Walker, *A Very Serious Thing. Women's humor and American Culture*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2008 (ed. or. 1988), pp. 150-153.

citare Joan Rivers – che pagò ogni sua indisciplina con arresti di carriera e boicottaggi – ed Elaine May – che si ritirò nel più protetto ruolo di regista e sceneggiatrice. Midge reca traccia di tutti questi elementi storico-culturali e accompagna perciò la spettatrice in un viaggio alla riscoperta di personalità del passato. Molto più di un andirivieni tra faccende domestiche e luoghi dell'entertainment, ella propone l'ebbrezza del viaggio attraverso la virtuosa capacità negoziale del soggetto femminile. Un percorso in uno *spazio migliore* rispetto alla reale storia delle comiche americane, segnata da invisibilità, rifiuti e negoziati falliti.



Fig. 1: Il corpo cinetico di Miriam Maisel (R. Brosnahan) nel Greenwich Village mentre cerca di fermare i passanti.



Fig. 2: L'abito elegante è indossato trasgredendo i canoni gestuali della signora composta.



Fig. 3: Toni scuri e pantaloni accompagnano molte performance comiche al *Gaslight Café*.



Fig. 4: I bigodini escono dalla sfera domestica. Berretto e giacca maschili e abito rosa sono abbinati con effetto liberatorio.