



*collana del Forum delle Studiosse
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

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 <i>Maschietta</i> a Torino. Liane Mirette, l'attrice del cinema muto italiano, oltre il canone e i confini <i>Stefania Carpiceci</i>	329
Il movimento come rottura delle convenzioni: <i>La Cigarette</i> di Germaine Dulac <i>Laura Vichi</i>	341
Viandanti vulcaniche: Bergman e Magnani attraverso il paesaggio eoliano <i>Simona Busni, Giovanna Santaera</i>	351
Haila, Sira e le altre: Apolline Traoré, oltre confine <i>Farah Polato</i>	363

Im-mobili

Derivare. <i>Messidoro</i> di Alain Tanner <i>Esther Hallé-Saito</i>	377
In movimento, immobili. <i>American Honey</i> di Andrea Arnold <i>Giulia Lavarone</i>	387
La duplice anomalia: donne e invecchiamento nel road movie italiano contemporaneo <i>Gloria Dagnino</i>	397
Storie di <i>autome</i> . Macchine nubi, desideri transitori, previsioni di viaggio <i>Susanna Bandi</i>	409
Attraversare le migrazioni: prospettiva intersezionale sulle estetiche dell'alterità in <i>Ibi</i> e <i>Maka</i> <i>Raissa Baroni</i>	417
Andarsene, non scappare. Immaginazione femminile, resistenza ed esilio in <i>Women Talking</i> di Sarah Polley <i>Diletta Pavesi</i>	429
<i>Le autrici</i>	439

Vite in transito: soggettività nomadi, maternità e genere nel film **Piccolo corpo**

Maria Elena D'Amelio

Introduzione

Piccolo corpo (2021) è l'opera d'esordio di Laura Samani, presentato al Festival di Cannes 2021 in concorso alla Settimana internazionale della critica e fuori concorso al 39° Torino film festival. Il film è ambientato in Friuli e Veneto ed è recitato in lingua friulana e dialetto veneto, con alcuni dialoghi in sloveno nella parte centrale. Ambientato in un piccolo centro di pescatori lagunari del Friuli a fine Ottocento, racconta di Agata (C. Cescutti), giovane donna che sceglie di mettersi in viaggio dal mare alla montagna per salvare l'anima della figlia. Agata, infatti, ha partorito una neonata che è morta prima di aver respirato, e che pertanto, secondo le credenze religiose del villaggio non può essere battezzata. Il suo destino è quindi quello di rimanere nel limbo [fig. 1]. Agata – non accettando che l'anima della figlia non si possa salvare – la disseppellisce e la pone in una cassa di legno da portare in spalla, poi intraprende un viaggio in solitaria verso il Santuario del Respiro, situato sulle montagne della Val Dolais in Veneto, dove la leggenda narra che, se si ha fede, si possono risvegliare i nati morti almeno per un respiro, così che possano essere battezzati. Agata non è mai uscita dal villaggio in riva al mare e non conosce la montagna, in cui si parla una lingua che non è la sua. Nei boschi incontra Lince (O. Quadri), una figura enigmatica, dal genere indefinito, che le offre di farle da guida [fig. 2]. Inizialmente Lince, accorgendosi che Agata è in lattazione, vorrebbe “venderla”, ma poi decide di aiutarla a trovare il santuario in cambio di metà del misterioso contenuto della cassa. Nel corso del film, si scopre che Lince, nata biologicamente donna, è stata rifiutata dai genitori perché vive e si mostra con un'identità non conforme a quella femminile. Il trattamento filmico e interpretativo sceglie di non sciogliere mai l'ambiguità di Lince, facendone un tratto distintivo della sua identità.

Geografie emotive

Questo ampio sommario del film è necessario per capire la ricca trama di simbolismi, rimandi, sottotesti di cui è composta l'opera di Samani. Il film

è la storia di una maternità negata, tenacemente riconquistata a ogni passo, incarnata nel corpo vivo e dolorante di Agata, come in quello androgino di Lince, persona non binaria e rifiutata dalla famiglia che – in un atto di autodeterminazione – si “ribattezza” disponendosi a un percorso diverso da quello socialmente pre-determinato.

La stessa regista definisce il film una «favola cruda», che parte dalle ricerche d'archivio sui pellegrinaggi ai santuari dei respiri nelle regioni del Friuli e Veneto per poi approdare al realismo magico delle fiabe dei fratelli Grimm, nelle versioni oscure e precedenti all'epurazione avvenuta nell'Ottocento per adattarle all'infanzia¹. Il film è infatti la storia di un pellegrinaggio fisico che si trasforma in un transito linguistico, psicologico e metaforico. Agata parte sola e viaggia dal mare, simbolo qui di nascita e vita, alla montagna, temuta per la durezza del suo clima e del suo territorio, che nasconde gallerie oscure, banditi, pericoli ma anche la salvezza di un santuario eretico gestito da una sacerdotessa-strega; lungo la sua viandanza, Agata deve imparare a camminare su terreni non familiari – come le lunghe salite a cui il suo corpo non è abituato – e ad ascoltare altre lingue. Il lavoro sul linguaggio è particolarmente importante, perché presuppone un processo traduttivo che è anche transito da una cultura all'altra, da un modo di vivere all'altro. In una sequenza centrale del film, Lince e Agata imparano parole dei loro rispettivi dialetti. È un modo per conoscersi, per superare la diffidenza che ancora albergava fra loro, per chiedere di fidarsi. Ogni traduzione, in fondo, è sia un tradimento sia un transfert, un viaggio da sé all'alterità con cui si vuole comunicare².

Pellegrinaggi, viandanze, transiti, fiabe hanno una matrice condivisa, afferma Marina Warner: le teorie sulla letteratura fiabesca sottolineano la porosità dei confini, tanto geografici che linguistici, degli archetipi e delle narrazioni³. Nella fiaba può quindi coesistere l'elemento autoctono, simbolo del radicamento in una specifica identità culturale (il folklore di un particolare territorio), e al contempo l'adattamento ad altre realtà lontane e diverse, attraverso il superamento dei confini, componenti riscontrabili prima con la narrazione orale e poi con quella scritta⁴. Il “movimento”, nelle sue diverse accezioni e declinazioni è stato ritenuto elemento carat-

¹ E. Radin, *Intervista a Laura Samani, regista di “Piccolo Corpo”*, in «Ondacinema», <https://www.ondacinema.it/speciali/scheda/intervista-a-laura-samani-regista-di-piccolo-corpo.html>.

² G. Rotiroti, *Attraversare le frontiere: ascolto, transfert, traduzione e autotraduzione*, in F. Fabbri, F. Paris (a cura di), *Ascolto e transfert: traduzioni e autotraduzioni in letteratura e psicanalisi*, Criterion, Milano 2023, pp. 13-30, p. 14.

³ Cfr. M. Warner, *Once Upon a Time: A Short History of Fairy Tale*, Oxford University Press, Oxford 2014 (*C'era una volta. Piccola storia della fiaba*, Donzelli, Roma 2021).

⁴ Cfr. S. Ballestra, *Una notte nella casa delle fiabe*, Laterza, Bari 2024.

terizzante la fiaba, alla base della sopravvivenza del genere stesso. Warner paragona la struttura della fiaba a quella di una carta geografica simile alla *Carte du Tendre*, la Carta del Paese di Tenerezza disegnata da Madeleine de Scudéry nel suo romanzo *Clélie* (1654-1660)⁵. La stessa Carta fornisce il punto di partenza per *l'Atlante delle emozioni* di Giuliana Bruno, in cui la studiosa traccia la mappa della storia culturale delle arti spazio-visive attraverso un viaggio emotivo tra cinema, architettura, cultura del viaggio e movimento della memoria. Il cinema, immagine in movimento, fin dai suoi albori si è appropriato del dispositivo di miti e fiabe⁶. Questa complessa geografia emozionale esplora la capacità del cinema di relazionarsi con il movimento culturale degli affetti e delle emozioni, partendo dal principio di reciprocità tra *motion* e *emotion*, cioè la capacità del movimento fisico e del viaggio geografico di produrre emozioni e – per correlazione – la capacità dell'emozione di contenere movimento⁷. La riflessione sui moti emotivi del cinema evocata da Bruno ricorda inoltre gli studi recenti su cinema e neuroni-specchio, in cui le forme di simulazione prodotte dai movimenti della macchina da presa e dal montaggio esercitano meccanismi di simulazione incarnata sul corpo e la mente spettatoriale⁸. La cartografia delle emozioni in movimento, che accomuna la struttura della fiaba e il dispositivo cinematografico, è dunque la mappa che useremo per interpretare i molteplici significati del film di Saimani, mettendola in dialogo con un'altra teoria del movimento, quella della soggettività nomade di Rosi Braidotti⁹.

Samani collega la dimensione esistenziale di transito delle sue protagoniste a quella del limbo, richiamato sia letteralmente (la neonata non battezzata) che figurativamente: Agata e Lince attraversano infatti territori di confine tra mare e montagna, tra religione ufficiale e credenze popolari in odore di stregoneria, tra corpi bloccati nel limbo della maternità mancata (Agata) a corpi che non si riconoscono nel binarismo di genere (Lince). Quest'ultima, con la sua corporeità androgina e l'identità non conforme, è una soggettività queer, intesa come processualità che decostruisce le norme di genere binarie, rompe orientamenti lineari e stabili e disturba la

⁵ M. Warner, *C'era una volta: piccola storia della fiaba*, Donzelli Editore, Roma 2021, p. VII.

⁶ Cfr. J. Zipes, *The Enchanted Screen: The Unknown History of Fairy-Tale Films*, Routledge, New York 2011.

⁷ G. Bruno, *Atlante delle emozioni: in viaggio tra arte, architettura e cinema*, Bruno Mondadori, Milano 2006, p. 7 (*Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*, Verso, New York 2002).

⁸ Cfr. V. Gallese, M. Guerra, *Lo schermo empatico. Cinema e neuroscienze*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2015.

⁹ R. Braidotti, *Nomadic Theory: The Portable Rosi Braidotti*, Columbia University Press, New York 2011.

coerenza tra sesso, genere e desiderio¹⁰. Seppur mai esplicitato nel film, il suo rifiuto di adattarsi all'eteronormatività e a categorie identitarie fisse segnalano una resistenza che da individuale ed esistenziale si fa politica, perché mette in discussione il sistema binario di accettazione/esclusione di ciò che è considerato “normale”¹¹. In modo simile, l'ostinazione a “essere madre” di Agata, nonostante la perdita della figlia, supera la dimensione privata ed essenzializzata di un corpo materno materialmente biologico, per diventare pratica politica e affettiva¹². La donna vuole elaborare il lutto della maternità mancata con i suoi tempi e i suoi ritmi, al di là delle convenzioni e delle tradizioni imposte dalla religione ufficiale della sua comunità [fig. 3].

Agata e Lince sono dunque soggettività nomadi, che nella teoria di Rosi Braidotti indicano un soggetto in continuo divenire, caratterizzato da mobilità e mutamento, che si contrappone all'idea di identità di matrice cartesiana statica e definitiva. In particolare, nel volume *Trasposizioni. Sull'etica nomade*, Braidotti riprende la riflessione sulla soggettività nomade come identità fluida e relazionale, che rompe con le categorie essenzialiste e valorizza il divenire e la trasformazione come strumenti di emancipazione e critica sociale¹³. Nel prologo, Braidotti spiega la scelta del termine «trasposizioni», preso a prestito dalla musica e dalla genetica: in quest'ultimo, «si riferisce a processi di mutazione genetica, ovvero al trasferimento di informazioni genetiche che avvengono in maniera non lineare e tuttavia non sono né casuali né arbitrari»¹⁴; in campo musicale, invece, la trasposizione indica «le variazioni e i cambi di scala di un modello discontinuo eppure armonioso»¹⁵. Il nomadismo di cui parla Braidotti non è più solo un concetto di spostamento geografico, bensì un soggetto in transito, non più omogeneo, in continua evoluzione. Braidotti sintetizza la descrizione della soggettività non-unitaria come «disseminata e frammentata e tuttavia funzionale, coerente e responsabile, soprattutto in quanto radicata e incarnata»¹⁶. Ed è proprio questo nomadismo radicato e incarnato che a mio avviso viene trasposto sullo schermo da Agata e Lince, dai loro corpi viandanti e dalla loro soggettività acquatica, in continuo divenire.

¹⁰ S. Ahmed, *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*, Duke University Press, Durham-London 2020.

¹¹ L. Bernini, *Le teorie queer. Un'introduzione*, Mimesis, Milano 2017.

¹² A. Rich, *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*, WW Norton & Company, New York 2021.

¹³ R. Braidotti, *Trasposizioni: sull'etica nomade*, Luca Sossella Editore, Roma 2008 (*Transpositions: On Nomadic Ethics*, Polity Press, Cambridge 2006).

¹⁴ *Ivi*, p. 15.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ivi*, p. 14.

Soggettività nomadi

Nel capitolo *Transiti*, Braidotti teorizza il nomadismo filosofico come processo creativo:

diventare nomadi non è né l'oscillazione del pendolo dell'opposizione dialettica, né lo svelamento di un'essenza in un processo a trama teleologica che conduce alla postulazione di un agente supervisore – sia esso l'ego, il sé o la definizione borghese liberale dell'individuo. I processi del divenire nomadi sono piuttosto l'affermazione di una inalterabile struttura positiva della differenza, intesa come un processo di trasformazione multiplo e complesso, un flusso di molteplici divenire, il gioco della complessità o il principio del non-Uno/Una¹⁷.

Braidotti, inoltre, collega la soggettività nomade al post-umanesimo, immaginando un soggetto che non sia più centrato esclusivamente sull'umano, ma che sia ibrido, relazionale e connesso con tecnologia, ambiente e altre forme di vita.

Il nomadismo di Agata comincia con un cambiamento a livello psicologico e fisico, quello portato dalla maternità. È la gravidanza che termina con la morte della neonata e il mancato divenire madre che spinge la giovane donna a lasciare la sua comunità e a spingersi in territori sconosciuti, a sradicarsi e farsi nomade, non solo dal punto di vista geografico. Se è vero che diventa viandante tra boschi e montagne, mentre prima era stanziata a riva, il suo mutamento principale è a livello di soggettività: rifiuta il suo destino di madre mancata e ancora di più il destino della figlia condannata al limbo e si apre alle possibilità di una fede che va oltre quella istituzionale cattolica e affonda nei rituali pagani e legati al culto delle divinità femminili. Come soggetto nomade, è una «memoria incarnata», capace non solo di continuo divenire ma anche di «durare attraverso variazioni discontinue pur rimanendo straordinariamente fedele a sé stesso»¹⁸. La memoria incarnata di Agata è resa figurativamente dalla cassa di legno che contiene il corpo della figlia e da cui non si separa mai. I momenti di tensione del film ruotano tutti intorno al possesso dell'oggetto, il cui contenuto, misterioso per tutti tranne che per la proprietaria, viene scambiato per mercanzia o beni preziosi. Lince si mostra da subito interessata al contenuto, anche se all'inizio quello che le importa è «vendere» la ragazza come balia. Mentre sono sul carro che dovrebbe portarle in città, sono attaccate da una banda di briganti capeggiati da una donna. Il carro trasporta delle lampadine, che gli assalitori considerano inutili, quindi procedono a derubare i viaggiatori. La brigante vede Agata na-

¹⁷ *Ivi*, p. 168.

¹⁸ *Ivi*, p. 180.

scondere la scatola sotto la gonna e la costringe a consegnargliela [fig. 4]. La macchina da presa si sofferma su un primo piano della donna mentre la apre: l'espressione da avida diventa prima perplessa e poi seria, triste, quasi piangente. Richiude in fretta il coperchio e si china di fronte ad Agata, riconsegnandole l'oggetto e dicendole, con voce tremante: «Va, piccola, vai via».

Il secondo momento di tensione, in un film costruito su silenzi e cammini, arriva dopo che Agata e Lince sembra abbiano cominciato a fidarsi l'una dell'altra. Agata ha aiutato Lince a non perdersi dentro il tunnel scavato nella montagna che hanno attraversato per arrivare prima in Val Dolais. Nel buio del tunnel, Lince si spaventa ed è la compagna di viaggio a consolarla, parlandola del mare da cui arriva, simbolo di vita e rigenerazione. Uscita dalla montagna, passano la notte nel bosco, attorno a un fuoco, imparando le rispettive lingue e cantando insieme. Come si affermava sopra, la lingua e il canto servono da ponti comunicativi in cui le due soggettività in divenire di Agata e Lince si riconoscono e si aprono all'affettività. Dopo il canto, Agata si addormenta con il capo sulla cassa di legno. Una soggettiva di Lince inquadra qualche momento l'oggetto, evidenziando, nello sguardo, la curiosità e il desiderio. Nella sequenza successiva, mentre camminano su una ripida salita, il peso che Agata porta sulla schiena le impedisce di camminare speditamente e la fa infine scivolare. Lince sembra volerla aiutare, poi – non si sa se per scherzo o veramente – le ruba il contenitore e corre via. Agata riesce a riprenderla; lo sforzo, tuttavia, le provoca un'emorragia, costringendo infine Lince a chiedere aiuto al paese da cui proviene. Aiutata dalle levatrici del posto, la giovane donna sopravvive. Nello stesso tempo, Lince scopre infine il contenuto misterioso e il vero scopo del viaggio. La cassa non è quindi un McGuffin ma una fondamentale presenza narrativa, un oggetto magico su cui ruota l'intero viaggio dell'eroina. Il momento in cui Agata perde la fede è, infatti, il momento in cui la apre e vede, per la prima volta, il corpo della figlia. La perdita di fede è momentanea, causata dalle parole di Lince («mi fai paura. Non si dà un nome alle cose morte»), ma fatale: è allora che Agata getta la scatola nel lago gelato che sta attraversando per andare al santuario. Subito si pente, e si getta in acqua per recuperarla. In una sequenza fortemente simbolica, Agata sprofonda in acqua e Lince la ritrova cadavere sulla riva del lago, insieme alla cassa, miracolosamente tornata a riva con lei. La sequenza finale vede dunque un passaggio di testimone: Lince decide di compiere un atto di fede e concludere il viaggio di Agata. Così facendo, alla neonata è concesso un ultimo respiro, grazie al quale può essere battezzata con il nome di Mare, un luogo geografico che Lince non ha mai visto, ma che le è stato raccontato dalla compagna come

luogo fluido di vita e rinascita, un continuo divenire che per Braidotti «ha a che fare con lo svuotamento del sé, in modo che possa aprirsi a possibili incontri con ciò che è “al di fuori”»¹⁹.

Conclusioni

Piccolo corpo si configura così come una potente allegoria di transito, mutamento e relazione. Samani riscrive la fiaba popolare come spazio di contaminazione tra tradizione e reinvenzione, recuperando il potere arcaico della narrazione orale e trasponendolo nel linguaggio del cinema contemporaneo. Attraverso la storia di due viandanze solitarie i cui destini si intrecciano per necessità e per scelta, il film unisce le geografie emotive del viaggio fiabesco con la filosofia del divenire nomade teorizzata da Rosi Braidotti, proponendo soggettività in movimento che sfidano l'essentialismo dell'identità fissa e offrono spazi di orientamento imprevisi. Agata e Lince sono soggettività nomadi che rifiutano di esistere unicamente in uno stato permanente, che sia l'accettazione fatalista di una mancata maternità e un destino non voluto, o l'adeguamento alla conformità di genere. Lungo il pellegrinaggio fisico, linguistico e simbolico che attraversa spazi liminali e confini culturali, Agata e Lince incarnano forme di resistenza e trasformazione che si radicano nel corpo, nella memoria e nell'affettività, dimostrando la capacità di superamento del binarismo, che sia di luogo (mare/montagna), di genere (donna/uomo), di esistenza (morte/vita).



Fig. 1: *Piccolo corpo* (L. Samani, 2021): Agata (C. Cescutti) dopo la perdita della Figlia.

¹⁹ *Ivi*, p. 168.



Fig. 2: *Piccolo corpo* (L. Samani, 2021): Lince (O. Quadri) incontra Agata (C. Cescutti).



Fig. 3: *Piccolo corpo* (L. Samani, 2021): Agata (C. Cescutti) rifiuta il destino di limbo per l'anima della Figlia.



Fig. 4: *Piccolo corpo* (L. Samani, 2021): Agata (C. Cescutti) protegge la cassa dai briganti.



FAScinA. Collana del forum delle Studiose di Cinema e Audiovisivi

L'elenco completo delle pubblicazioni
è consultabile sul sito

www.edizioniets.com

alla pagina

<http://www.edizioniets.com/view-collana.asp?col=FAScinA>. Collana del forum delle Studiose di Cinema e Audiovisivi



Pubblicazioni recenti

13. Giulia Lavarone, Farah Polato (a cura di), *Viandanze. Donne in viaggio e in movimento nel cinema e negli audiovisivi*, 2025, pp. 448.
12. Lucia Cardone, *Un copione tutto per sé. Attrici che scrivono e scrittrici che recitano nel cinema italiano sotto il fascismo*. In preparazione.
11. Cristina Jandelli, Chiara Tognolotti (a cura di), *Le tenebrose. Figure di femme fatale nel cinema e nei media europei fra mito e contemporaneità*, 2024, pp. 264.
10. Federica Piana, *Vite di carta e pellicola. La produzione autobiografica delle attrici italiane*, 2023, pp. 188.
9. Chiara Tognolotti (a cura di), *Cenerentola, Galatea e Pigmalione. Raccontare il divismo femminile nel cinema tra fiaba e mito*, 2021, pp. 204.
8. Elena Marcheschi, Giulia Simi, *Le sperimentali. Cinema, videoarte e nuovi media nella prospettiva internazionale dagli anni Venti a oggi* (solo e-book).
7. Luisa Cutzu, Gabriella Rosaleva. *Cineasta del passato-futuro*, 2019, pp. 264.
6. Giulia Simi, *Corpi in rivolta. Maria Klonaris e Katerina Thomadaki tra cinema espanso e femminismo*, 2019, 2020², pp. 144.
5. Giovanna Maina, Chiara Tognolotti (a cura di), *Essere (almeno) due. Studi sulle donne nel cinema e nei media*, 2018, pp. 188.

Edizioni ETS

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

info@edizioniets.com - www.edizioniets.com

Finito di stampare nel mese di settembre 2025