

**ALMA MATER STUDIORUM - UNIVERSITA' DI BOLOGNA**

**Corso di laurea in**

Cinema, Televisione e Produzione Multimediale

**TITOLO DELLA TESI**

**Guilty Pleasures: I Piaceri Perversi del Rape and Revenge**

**Tesi di laurea in**

Studi di genere nei media

Relatore Prof: Claudio Bisoni

Correlatore Prof: Elisa Farinacci

Presentata da: Dario Ricci

**Appello**

terzo

**Anno accademico**

2020-2021

# Indice

|   |     |
|---|-----|
| <b>Introduzione</b>   | 3   |
| <br>  |     |
| <b>1. La Genesi del Rape and Revenge e della sua analisi</b>  | 6   |
| 1.1 Tra Sade e Masoch: L'analisi Femminista   | 6   |
| 1.2 Stupro e Identificazione, Sessualità e Percezione   | 15  |
| 1.3 Premessa Metodologica allo Studio del Rape and Revenge  | 25  |
| 1.4 Il Canone "Classico" Da Craven a <i>Baise-Moi</i>   | 28  |
| <br>  |     |
| <b>2. Il Rape and Revenge Contemporaneo: Rinnovamento Stilistico e Cambiamenti nella Percezione</b> | 54  |
| 2.1 Jennifer e le Nuove Eroine  | 54  |
| 2.2 Guilty Pleasures: Estetica della Violenza e del Disgusto  | 70  |
| <br>  |     |
| <b>3. Il Futuro del Rape and Revenge: Prospettive di Aggiornamento</b>                              | 82  |
| 3.1 Esempi Anomali nella Contemporaneità  | 82  |
| 3.2 Le Vie Legali   | 88  |
| <br>  |     |
| <b>Conclusioni</b>  | 93  |
| <br>  |     |
| <b>Bibliografia</b>   | 96  |
| <b>Filmografia</b>  | 99  |
| <b>Sitografia</b>   | 102 |

## Introduzione

Cosa può esserci di attraente, per uno spettatore, in un genere cinematografico incentrato su stupri e omicidi quale il *rape and revenge*? Gli studi sull'argomento, quanto diversi pareri critici sulle singole opere, prediligono un approccio fondato sull'identità sessuale dello spettatore stesso, e su come esso pregiudichi l'identificazione con i diversi personaggi. La studiosa che più di tutte ha costruito la struttura concettuale su cui poggia questa visione è Laura Mulvey. La sua fortunata intuizione, mutuata dalla psicanalisi lacaniana, secondo cui il dispositivo cinematografico stesso, al pari dei personaggi messi in scena, esprima un punto di vista sessualmente orientato e conforme al rafforzamento dell'ideologia egemone rappresenta un cardine di parte della *Feminist Film Theory*, e non solo. L'intersezione fra appartenenza sessuale dello spettatore e ideologia promossa dal film, giustificata dalle teorie psicanalitiche e animata da un intento militante, ha posto le fondamenta teoriche su cui altre studiose, tra cui ad esempio Barbara Creed e Carol Clover, si sono approcciate anche al *rape and revenge*, talvolta giungendo a conclusioni diverse da quelle di Mulvey.

Questa ricerca discute, problematizza e spesso contrasta queste interpretazioni. L'obiettivo è trovare un'alternativa scientificamente valida che spieghi le modalità e le motivazioni che spingono uno spettatore ad apprezzare o disprezzare i *rape and revenge*. Pur partendo dalla discussione delle opere di Gaylyn Studlar e Camille Paglia, fondate comunque sulla psicanalisi ma che evidenziano i punti deboli di queste teorie, sono gli studi cognitivisti a fornire la principale impalcatura teorica di questo studio. Tra questi ultimi, vengono privilegiati il concetto di empatia sviluppato da Murray Smith in relazione al rapporto fra spettatore e personaggio, le ricerche condotte sul fenomeno della *morbid curiosity* e sulle sue potenzialità nei processi di apprendimento sociale, il paradigma *excitation-transfer* esposto da Dolf Zillmann. Questi influssi confluiscono in un approccio al *rape and revenge* capace di rendere conto dell'influenza dell'appartenenza sessuale dello spettatore sul gradimento dello spettacolo, senza tuttavia ricorrere alle psicanalisi, facilmente opinabile e dal troppo ampio margine di errore.

Il *rape and revenge* è particolarmente ricettivo, attento al contesto culturale entro cui è situato e contestualizzato, specie per quanto riguarda le dinamiche di genere. Non è un caso che la nascita di questo genere coincida con l'avvento della *Feminist Film Theory*. L'organizzazione strutturale di questo studio ricalca dunque la storia del *rape and revenge*, dalle sue origini al presente, spingendosi anche oltre. Il filo conduttore di questa cronologia è dato

dall'approfondimento dello scambio dialettico fra l'opera cinematografica e la sua ricezione, e da come i presunti piaceri spettatoriali connessi a questi film ne abbiano influenzato tanto l'estetica quanto la disposizione della critica.

Il primo capitolo è dedicato alle opere realizzate fra gli anni Settanta e la fine del secolo, prevalentemente negli Stati Uniti, tra cui alcune fra le più influenti dell'intero genere. Viene dato risalto al contesto socioculturale da cui queste hanno origine, in particolare il ruolo del dibattito pubblico sulla violenza sessuale nella più ampia agenda politica del movimento femminista statunitense. Questo stesso aspetto viene posto in relazione anche alla *Feminist Film Theory*, per spiegare i motivi della diffidenza di parte della critica femminista nei confronti del neonato genere cinematografico. Il campione di opere selezionate è funzionale tanto a delineare le tappe fondamentali della maturazione dell'etica e dell'estetica dei primi *rape and revenge*, quanto a mostrare l'influenza delle nuove teorie analitiche sulla messinscena dei film stessi, in particolare per quanto concerne la rappresentazione della violenza sessuale.

Il secondo capitolo prende in esame i *rape and revenge* del nuovo millennio, seguendo le stesse linee guida del precedente. Molti dei film degli anni Settanta sono diventati dei punti di riferimento del genere, e in quelli contemporanei è riscontrabile tanto l'attaccamento ai loro stilemi quanto la volontà di distanziarsi da rappresentazioni dello stupro giudicate inappropriate alla sensibilità odierna. In questa fase, il *rape and revenge* non è più solo un genere *low budget*, ma può vantare anche una maggiore varietà narrativa e visibilità presso un pubblico mainstream, oltre a produzioni più dispendiose e riconoscimenti nei più prestigiosi festival. Consapevoli della cornice ideologica nella quale i loro film verranno inseriti e giudicati, questi nuovi autori scelgono in diverse occasioni di ridurre la componente sanguinolenta e sessualmente esplicita delle loro opere. Questi aggiornamenti stilistici portano dunque, inevitabilmente, a interrogarsi su quale sia il limite minimo sotto al quale un *rape and revenge* smetta di potersi definire tale e cominci a diventare qualcos'altro. Dopo avere quindi discusso la filmografia di riferimento, e di riflesso i principali contributi critici al riguardo, nella seconda parte di questo capitolo si enunciano gli studi della psicologia cognitiva necessari alla definizione di una teoria del piacere spettatoriale relativo al *rape and revenge*. Vengono qui presi in esame soprattutto gli aspetti del genere che, intuitivamente, dovrebbero risultare più sgradevoli alla visione: l'estrema truculenza e più in generale la presenza di sequenze disturbanti, il coinvolgimento intellettuale ed emotivo in contesti narrativi che prediligono un'etica giustizialista e nichilista.

Il terzo capitolo, infine, è dedicato al futuro del *rape and revenge*. Dapprima vengono presi in esame tre film atipici appartenenti al genere e, alla luce del confronto con le tendenze

contemporanee, viene mostrato come le loro peculiarità potrebbero essere sviluppate in futuro e fungere da apripista per nuove traiettorie del *rape and revenge*. Successivamente si propone lo scenario di una maggiore ibridazione del genere con il *legal drama*, connubio di cui peraltro sono presenti già diversi esempi, e si discute di come questa via si riveli funzionale a valorizzare gli elementi che sembrano incontrare la benevolenza del pubblico, a discapito di quelli più problematici.

## CAP. 1 LA GENESI DEL RAPE AND REVENGE E DELLA SUA ANALISI

### *1,1 Tra Sade e Masoch: l'analisi femminista*

Il rape and revenge è un genere eterogeneo, e talvolta risulta difficile persino riconoscere un testo filmico come appartenente a questa categoria. Ciononostante, esso presenta degli elementi narrativi ricorrenti e soprattutto torna sistematicamente ad affrontare le medesime questioni, che sono poi il vero centro dell'interesse di quanti si siano cimentati con lo studio del genere. Semplificando, per il momento, i rape and revenge elaborano discorsi sul rapporto fra sesso e genere del singolo e, specialmente, sui rapporti di forza fra i sessi in gruppi umani più o meno ampi. Non stupisce, dunque, che la stragrande maggioranza degli studi sul genere, specie i primi, possa essere ricondotta alla tradizione critica della feminist film theory e che questi testi si pongano in continuità con le seminali teorie di Laura Mulvey, talvolta abbracciandole, altre mettendole in discussione.

Con il celebre *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, Mulvey pone le fondamenta teoriche di un nuovo e prolifico approccio nello studio del rapporto fra i sessi nel cinema. Il suo studio, incentrato sull'analisi del cinema classico americano, riconduce l'asimmetria sessualmente discriminata dell'esperienza spettatoriale ad una precisa impostazione narrativa ricorrente all'interno dei film da lei analizzati. Mulvey fa un uso esplicitamente politico della teoria psicanalitica, il cui scopo sarebbe quindi svelare come il dispositivo cinematografico classico rifletta fedelmente la visione socialmente egemone della differenza sessuale<sup>1</sup>. Senza ricostruire l'intera argomentazione della studiosa inglese, il principale motivo d'interesse, in questa sede, risiede nell'impostazione binaria della sua teoria: il piacere spettatoriale è orientato specularmente alla posizione assunta dallo sguardo intradiegetico dei personaggi e da quello della mdp. Ne consegue che, essendo privilegiata l'attività dello sguardo dei personaggi maschili come motore dell'azione e dei desideri, tanto nel suo carattere sadico quanto in quello feticistico, lo spettatore si ritrova nella condizione di esercitare un controllo attivo e sadico sull'oggetto femminile dello sguardo. Di converso, la spettatrice può trarre piacere solo a patto di assumere una posizione subordinata, passiva e masochistica, ideologicamente coerente al ruolo assegnatole dallo spettacolo proposto e dal più ampio contesto sociale di valori in cui esso è inserito e di cui rappresenta un'eco.<sup>2</sup> Mulvey ritratterà parzialmente in seguito quest'ultimo

---

<sup>1</sup> Mulvey Laura, "Piacere visivo e cinema narrativo", in Pravadelli Veronica (a cura di), *Cinema e Piacere Visivo*, Bulzoni, Roma, 2013, p. 29

<sup>2</sup> Mulvey L., Ivi, pp. 35-36

punto, sostenendo che il piacere spettatoriale femminile possa essere imputato alla regressione ad una fase pre-edipica di indifferenziazione sessuale, per cui la spettatrice può allinearsi al punto di vista maschile disconoscendo la sua differenza sessuale.<sup>3</sup> In ultimo, la studiosa afferma che la spettacolarizzazione del corpo femminile minaccia la fluidità della diegesi, caposaldo dello stile classico, e che quindi i processi di oggettificazione sopra descritti servano tanto a contenere questo pericolo, reificando l'elemento di disturbo, quanto a eludere l'ansia di castrazione di cui il corpo femminile è portatrice.<sup>4</sup> Molti degli studi di cui discuterò in questo capitolo poggiano su uno o più capisaldi dell'impostazione Mulveyana: la psicanalisi come chiave di lettura dei fenomeni sociali, l'influenza dell'identità sessuale dello spettatore sull'esperienza di visione, la connotazione sessualmente orientata del punto di vista adottato dalla mdp, la contrapposizione fra sadismo e masochismo incorporata nella differenza sessuale, il cinema come strumento di proliferazione di ideologie sociali e politiche riguardanti l'adeguato adempimento dei doveri connessi al proprio sesso d'appartenenza, la latente minacciosità del corpo femminile. Va inoltre rilevato che il periodo più prolifico del rape and revenge, quello cioè in cui vengono prodotti più film, tra cui i capisaldi del genere, coincide con lo sviluppo di questo nuovo approccio critico, negli anni Settanta, ed entrambi i fenomeni possono essere considerati una risposta al crescente interesse per la condizione sociale femminile nel mondo anglosassone, la cui espressione più importante fu la cosiddetta seconda ondata femminista statunitense.

Sin dalla sua genesi, dunque, il rape and revenge si pone come un genere che intende intercettare questo interesse e proporre storie che denunciino i problemi culturali legati alla violenza sessuale. Gran parte della critica, specie la meno benevola, si concentrò in particolar modo su quest'ultimo aspetto, ma il principale motivo di questa abbozzata contestualizzazione storica è spiegare perché il rape and revenge presenti quasi esclusivamente storie incentrate su una protagonista femminile. Anticipando che questo dato rimarrà pressoché invariato fino al presente, il rape and revenge nasce e si sviluppa per mezzo secolo continuando a privilegiare narrazioni incentrate sulla violenza sessuale maschile perpetrata ai danni di personaggi femminili. Tutt'altro che sorprendente, considerando che tuttora il dibattito pubblico sul tema continua a identificare lo stupro come un problema prettamente femminile in virtù della schiacciante preponderanza statistica di questa casistica. Questo elemento, quasi dato per

---

<sup>3</sup> Mulvey Laura, "Riflessioni su "Piacere visivo e cinema narrativo" ispirate da Duello al sole", in Pravadelli Veronica (a cura di), *Cinema e Piacere Visivo*, Bulzoni, Roma, 2013, pp. 46-48

<sup>4</sup> Mulvey L., "Piacere visivo e cinema narrativo", cit., p. 34, pp. 36-37

scontato ma che scontato non è, ha condizionato tanto gli studi sul rape and revenge quanto quelli, più in generale, sulla pervasività e l'influenza culturale dello stupro nei media.

Al rape and revenge è dedicato, ad esempio, un capitolo di *The monstrous-feminine, Film, feminism, psychoanalysis* in cui l'autrice, Barbara Creed, identifica l'eroina tipica del genere con l'immagine della donna castratrice. Nell'introduzione Creed spiega che con il termine *feminine monstrous* non intende tutte le occorrenze in cui atteggiamenti orrifici sono perpetrati da personaggi femminili, ma un tipo di orrore specifico e legato indissolubilmente alle caratteristiche specifiche del corpo femminile e alle ansie che queste dispiegano nello spettatore maschile.<sup>5</sup> La sua intenzione manifesta è sfidare la generalizzazione secondo cui la concettualizzazione del corpo femminile come castrato, di matrice freudiana, sia alla base della posizione di vittima passiva occupata dai personaggi femminili nel cinema horror. Secondo Creed, l'immagine della donna castrata funziona come palliativo, a vantaggio dello spettatore maschile, dell'ansia di castrazione. Il *feminine monstrous*, quindi, non ha nulla a che vedere con l'immagine di una femminilità emancipata, ed evidenzia più le paure maschili che i desideri femminili, sfidando però, al contempo, la norma per cui allo sguardo maschile corrisponda una posizione attiva e sadica.<sup>6</sup> Creed prende poi in considerazione il personaggio di Jennifer Hills, protagonista di uno dei più noti fra i primi rape and revenge, *Non violentate Jennifer (I Spit on Your Grave, Meir Zarchi, 1978)*, e la associa all'immagine della femme castratrice. Le considerazioni più interessanti dell'autrice sul film riguardano la colpa e il piacere: intanto nota come nella seconda parte dell'opera, in cui Jennifer uccide uno ad uno i suoi stupratori, la protagonista guadagna la simpatia del pubblico invece di perderla e le sue azioni, per quanto mostruose, appaiano del tutto giustificate, a differenza di quanto accade in revenge movie al maschile come *Ispettore Callaghan: il caso 'Scorpio' è tuo!! (Dirty Harry, Don Siegel, 1971)*, in cui il protagonista vive colpevolmente la scelta del male necessario, abbassando il suo livello etico a quello di chi sta perseguendo.<sup>7</sup> L'argomentazione di Creed presenta delle lacune: la più banale è che la maggiore colpevolezza imputabile a Eastwood nei panni dell'ispettore Callaghan sia giustificata dal fatto che il personaggio in questione sia un poliziotto, a differenza di Jennifer, e che quindi la sua posizione sociale lo investa di responsabilità (ed equipaggiamento) superiori a quelle di un altro cittadino; va poi rilevato che in realtà il tema della colpa connessa alla vendetta sia affrontato in *Non violentate Jennifer*, come d'altronde in molti altri rape and revenge dell'epoca, tanto che prima di commettere la sua serie di omicidi

---

<sup>5</sup> Creed Barbara, *The Monstrous-Feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis*, Routledge, Londra, 2007, p. 3

<sup>6</sup> Creed B., Ivi, pp. 6-7

<sup>7</sup> Creed B., Ivi, p. 129

Jennifer si reca in chiesa e chiede preventivamente perdono a Dio per quello che sta per fare. La differenza fra Jennifer e Callaghan risiede piuttosto nella consapevolezza delle proprie azioni, per cui la prima sbaglia sapendo di sbagliare, mentre il secondo ritiene che i suoi metodi siano giustificati dalla situazione contingente e critica l'eccessiva mollezza dei protocolli di polizia. Nondimeno, Creed è una delle pochissime studiose che analizza la questione etica della vendetta nel rape and revenge, ed ha pienamente ragione nel sostenere che le azioni di Jennifer, così come quelle altrettanto efferate di altre eroine del genere, appaiano del tutto giustificate, anzi, risultano estremamente gratificanti per lo spettatore. L'autrice riprende poi il lessico Mulveyano nel descrivere i piaceri procurati allo spettatore dal film: la lunga sequenza di stupro al centro di *Non violentate Jennifer* esprime un punto di vista sadico, in cui la protagonista viene orribilmente umiliata e brutalizzata a tal punto che Creed sostiene che neppure nel porno hardcore le fantasie di stupro sono messe in scena con tanta efferatezza.<sup>8</sup> Per quanto concerne la seconda parte del film, la vendetta di Jennifer, Creed nota che anche queste sequenze sono eroticamente caricate e soddisfano il piacere masochistico dello spettatore maschile, generando la percezione del corpo femminile come portatore di sesso e morte (intesa anche come indifferenziazione sessuale), e che dunque valgono a *Non violentate Jennifer* la nomea di film misogino.<sup>9</sup> Quest'ultima accusa è stata frequentemente rivolta al rape and revenge, a *Non violentate Jennifer* in particolare, anche se perlopiù è stata giustificata, come vedremo, dalla presunta deliberata eroticizzazione delle scene di stupro più che dalla conseguente vendetta. Il grande pregio dell'analisi di Creed è rilevare che i piaceri sessualmente orientati, connessi al rape and revenge, riguardino tanto le fantasie di stupro quanto la conseguente vendetta, specie se valorizzata da una messinscena esplicita e granguignolesca.

Uno studio molto lucido e puntuale riguardo il rapporto fra identità sessuale, di genere, e piacere spettatoriale nel cinema estremo è *Men, Women and Chainsaws* di Carol Clover. Uno degli scopi di questo lavoro è indagare il coinvolgimento dello spettatore maschile nel cinema horror, in particolar modo nello slasher, partendo dall'impostazione Mulveyana per problematizzarla. Secondo Clover l'horror pone una discrepanza fra l'identificazione primaria (la mdp) e secondaria (il punto di vista del personaggio protagonista), in virtù del fatto che l'esperienza di visione dell'horror è legata ad un personaggio che si trova nella posizione di vittima rispetto

---

<sup>8</sup> Creed B., Ivi, pp. 130-131

<sup>9</sup> Creed B., Ivi, pp. 129-130

agli eventi narrati, negando quindi il principio secondo cui al punto di vista del dispositivo cinematografico corrisponda una posizione sadica, di controllo attivo.<sup>10</sup>

And just as attacker and attacked are expressions of the same self in nightmares, so they are expressions of the same self in nightmares, so they are expressions of the same viewer in horror film. We are both Red Riding Hood *and* the Wolf; the force of the experience, in horror, comes from “knowing” both sides of the story.<sup>11</sup>

Con questa efficace formulazione Clover introduce uno dei temi portanti del suo lavoro: l'identità sessuale dei personaggi coinvolti nelle narrazioni horror è una conseguenza della loro identità di genere. Ne deriva che la posizione della vittima viene prevalentemente occupata da personaggi femminili mentre, di converso, la posizione dell'assaltatore è spesso impersonata da personaggi maschili.<sup>12</sup> Clover asserisce che nell'horror il sesso dipenda dal genere, contrariamente a quanto il senso comune prescriverebbe, e che dunque la canonica eroina dello slasher, che alla fine del film sconfigge l'assassino, presenti delle caratteristiche maschiline.<sup>13</sup> Già a partire da queste premesse è possibile notare la continuità di questo studio con la tradizione post-Mulvey, per cui il rapporto fra i sessi nel cinema è analizzato attraverso la lente delle teorie psicanalitiche, ma anche un ulteriore livello di approfondimento portato dall'introduzione del concetto di genere, definito da Clover come una membrana permeabile.<sup>14</sup> Questa permeabilità influisce su due aspetti correlati dell'esperienza di visione: sul piano diegetico e sul piacere spettatoriale conseguente. La nozione di genere sessuale è legata a prescrizioni sociali dipendenti dall'identità sessuale e specularmente, nel cinema horror, la caratterizzazione di un personaggio dipende in buona sostanza dal suo ruolo di vittima o di carnefice; Clover postula dunque la congruenza fra la posizione della vittima, perennemente terrorizzata e passiva rispetto agli eventi, e le disposizioni connesse al genere femminile.

---

<sup>10</sup> Clover Carol J., *Men, Women and Chainsaws. Gender in the Modern Horror Film*, Princeton University Press, Princeton, 2015, pp. 8-9

<sup>11</sup> Clover C. J., Ivi, p. 12

<sup>12</sup> Clover C. J., Ibidem

<sup>13</sup> Clover C.J., Ivi, p. 48

<sup>14</sup> Clover C. J., Ivi, p. 46

A set of conventions we now take for granted simply “sees” males and females differently. To this cinematic habit may be added the broader range of emotional expression traditionally allowed women. Angry displays of force may belong to male, but crying, cowering, screaming, fainting, trembling, begging for mercy belong to the female. Abject terror, in short, is gendered feminine, and the more concerned a given film is with that condition – and it is the essence of modern horror – the more likely the femaleness of the victim.<sup>15</sup>

Detto altrimenti, affinché il ruolo di genere corrisponda al ruolo del personaggio nella narrazione, c'è bisogno che il sesso del personaggio sia in linea con le prescrizioni di genere. C'è sempre un momento, però, in cui la vittima si trasforma in carnefice e riesce ad eliminare l'antagonista, ed è in funzione di questo nodo diegetico che bisogna introdurre la nozione di permeabilità. La *final girl*, colei che nel finale riesce a sopraffare l'antagonista e sopravvivere, necessita di attributi maschili per riuscire nell'impresa e passare da preda a cacciatore. È per questo motivo che, secondo Clover, la sua identità di genere è compromessa da riluttanza sessuale, separazione da altri personaggi femminili, nomi unisex.<sup>16</sup> La *final girl* è dunque una donna mascolinizzata, il che la rende un perfetto oggetto dell'identificazione dello spettatore. Partendo dal presupposto che lo slasher tratti di ansie e desideri maschili<sup>17</sup>, Clover postula che l'audience ideale dell'horror sia composta prevalentemente da giovani maschi e che la permeabilità di genere, stavolta intesa come la capacità dello spettatore di identificarsi con un personaggio di sesso opposto, permetta a questa audience maschile di esplorare i tabù connessi alla femminilità da una posizione sicura.

It is also the case that gender displacement can provide a kind of identificatory buffer, an emotional remove that permits the majority audience to explore taboo subjects in the relative safety of vicariousness. [...] The Final Girl is, on reflection, a congenial double for the adolescent male. She is feminine enough to act out in a gratifying way, a way unapproved for adult males, the terrors

---

<sup>15</sup> Clover C.J., Ivi, p. 50-51. Vale la pena segnalare che l'autrice contini sostenendo che nello slasher la vittima può essere anche un uomo, ma che in quel caso la rappresentazione dell'omicidio differisce significativamente dalla norma. Discutere tuttavia la sua analisi sulla messa in scena sessualmente discriminata della morte nello slasher, per quanto brillante, porterebbe fuori tema.

<sup>16</sup> Clover C.J., Ivi, p. 48

<sup>17</sup> Clover C.J., Ivi, p. 61

and masochistic pleasures of the underlying fantasy, but not so feminine as to disturb the structure of male competence and sexuality.<sup>18</sup>

Nel rape and revenge Clover riconosce la medesima struttura identificativa transgender, per cui lo spettatore maschile trae piacere dalla vicarietà di un personaggio femminile attraverso cui esperire godimenti masochistici altrimenti negatogli, ma esasperata dalla crudeltà con cui la protagonista viene umiliata e violentata, tanto da portare la studiosa a considerare la visione di un rape and revenge un'esperienza femminilizzante.<sup>19</sup> Viene riproposto quindi il sistema di equivalenze per cui sadismo e masochismo sono piaceri speculari e non estetiche distinte, ciascuna legata a un genere. Il presunto masochismo maschile soggiacente a queste esperienze di visione sarebbe taciuto nel discorso critico, secondo Clover, per eludere l'implicito spettro del piacere omosessuale che ne conseguirebbe.<sup>20</sup> La congruenza piacere masochistico maschile-passività-omosessualità viene presa in considerazione dall'autrice anche riguardo all'identificazione dello spettatore maschile con la *final girl* dello slasher, per cui il personaggio funzionerebbe da veicolo per esperire piaceri sadomasochistici in maniera intellettualmente disonesta.<sup>21</sup>

Per tutte le studiose finora affrontate il piacere spettatoriale è subordinato all'appartenenza sessuale dell'audience, il cui gusto non prevede molte varianti. Nel caso maggiormente esplorato, quello cioè di uno spettatore maschile (implicitamente eterosessuale), la visione di uno spettacolo di estrema violenza al cui centro si trova una protagonista femminile, come il rape and revenge, procurerebbe due possibili piaceri. Il primo consiste nel godimento sadico derivante dalla fantasia di completo controllo sul corpo offeso, mentre il secondo è più articolato e prevede che lo spettatore attivi meccanismi d'identificazione transgender per esplorare realtà sessuali diverse. Questo tipo di immedesimazione è caratterizzato da una rimozione, un depotenziamento, e ciò non è affatto sorprendente considerando che si sta parlando di studi che pongono le teorie psicanalitiche al centro del loro metodo investigativo. Partendo dall'assunto che il fallo sia il mezzo privilegiato dell'espressione di potere, e che di riflesso ogni forma di potere o prevaricazione abbia una componente fallica, ne consegue

---

<sup>18</sup> Clover C. J., Ivi, p. 51

<sup>19</sup> Clover C.J., Ivi, p. 217

<sup>20</sup> Clover C. J., Ivi, p. 227

<sup>21</sup> Clover C. J., Ivi, p. 53. Nella prefazione a edizioni successive del saggio, l'autrice ritrae la severità di questa affermazione, anche alla luce dei cambiamenti sociali avvenuti nel ventennio successivo alla pubblicazione. Va però specificato che la sua revisione non riguarda il concetto di identificazione transgender come veicolo del piacere masochistico, ma solamente il giudizio etico riguardante la disonestà intellettuale, che viene riletta a posteriori come una timida ammissione.

necessariamente che un investimento emotivo da un soggetto maschile a uno femminile comporti un qualche tipo di perdita. Per quanto concerne la condizione della spettatrice in questi testi sembra valere quanto sosteneva Mulvey e che quindi la spettatrice, posta dinnanzi ad uno spettacolo che degrada il suo sesso, debba accettare un punto di vista maschile per trarre godimento dalla visione. La fiorente tradizione analitica inaugurata da Mulvey ha degli espliciti intenti politici (lo stesso *Piacere visivo e cinema narrativo* viene pubblicato originariamente sulla rivista *Screen*, aperta promotrice di teorie legate al marxismo) e penso sia proprio questa sua radicale vocazione alla denuncia ad averne sancito il successo. Alle notevoli conquiste accademiche di questa tradizione si sommano però diversi punti ciechi: il piacere spettatoriale femminile in primis, e poi l'utilizzo della prospettiva psicanalitica per descrivere fenomeni sociali. La premessa dell'argomentazione di Mulvey è che il cinema narrativo classico riproponga e contribuisca a rinforzare gli schemi di pensiero su cui si regge l'asimmetria dei ruoli sessuali, non solo attraverso la diegesi ma anche generando un'asimmetrica esperienza di visione sessualmente discriminata. Date queste premesse, risulta chiaro come una teorizzazione che non considerasse il piacere spettatoriale femminile all'insegna della sottomissione al pensiero egemone finirebbe inevitabilmente per inficiare la proposta di rinnovamento della forma cinematografica, che la studiosa invece auspica. Teorie del piacere spettatoriale femminile sono state formulate in quegli stessi anni, partendo da presupposti meno radicali sull'apparato cinematografico<sup>22</sup>, ma non hanno esercitato la stessa influenza.

Il secondo problema riguarda l'eccessivo affidamento che questa corrente fa della pseudoscienza psicanalitica che nonostante la sua adattabilità, dovuta perlopiù alla coesistenza e integrazione di ipotesi diametralmente opposte fra loro, si rivela inadatta a scandagliare fenomeni in divenire. Quella dell'indagine psicanalitica è una dimensione astorica, incentrata su presunti meccanismi della psiche connaturati nell'essere umano, mentre fenomeni quali il funzionamento del dispositivo cinematografico o la condizione sociale della donna sono sottoposti a continua revisione, mutano e si rinnovano. L'introduzione delle categorie interpretative di genere sessuale e soprattutto identificazione transgender possono arricchire enormemente un discorso analitico sul rapporto fra i sessi nei film, il piacere spettatoriale e i contesti culturali in cui questi film si collocano. L'esistenza stessa del rape and revenge come genere cinematografico deve essere identificata come una tappa di un processo più ampio nella

---

<sup>22</sup> La più importante alternativa alla teoria Mulveyana è probabilmente quella del *progressive text* che, pur partendo da prospettive simili, postula che anche nel rigido sistema del cinema classico ci fosse spazio per film pensati appositamente per appagare il desiderio femminile. Sebbene in questa sede non ci sia sufficiente margine per discuterne, i lavori di Claire Johnston, E. Ann Kaplan e Pam Cook restituiscono un quadro più completo e sfaccettato delle diverse influenze interne alla *Feminist Film Theory*.

ridefinizione della sessualità socialmente vissuta. Come rileva Clover, alla base del rape and revenge si trovano postulati che sono il frutto di nuove sensibilità sociali: l'idea che lo stupro meriti vendetta, che lo stupro sia un evento sufficiente per un'intera narrazione, l'esistenza di una rape culture.<sup>23</sup> Le riconfigurazioni degli habitus sessuali portano con sé i segni del conflitto che li hanno generati, e allo stesso modo i discorsi sul rape and revenge presentano una grande disomogeneità, anche a fronte della spinosità degli argomenti che il genere tira in ballo. Prima di affrontare lo studio dei film più influenti della prima ondata di rape and revenge, occorre volgere lo sguardo alla più ampia questione a cui il rape and revenge si relaziona: la concettualizzazione e la visibilità dello stupro.

---

<sup>23</sup> Clover C. J., *Ivi*, pp. 138-139

## 1.2 Stupro e identificazione, sessualità e percezione

Il perno di ogni rape and revenge è indiscutibilmente lo stupro. È il punto focale della narrazione, il motore dell'azione, l'ingombrante presenza scenica che rende il genere tale. È inevitabile, quindi, che la totalità degli interventi a proposito di un film rape and revenge si concentri prevalentemente su di esso, sulle ideologie che veicola, sulla crudità della sua messinscena, sulla sua stessa rappresentazione. La ricezione critica dei primi influenti rape and revenge, che sarà argomento del prossimo paragrafo, non può essere adeguatamente compresa senza contestualizzarla nel più ampio dibattito di quegli anni sulla spinosa questione della rappresentazione dello stupro. *Non violentate Jennifer*, per esempio, esce nelle sale statunitensi nel 1978, un anno dopo la fondazione dell'associazione WAVPM (*Women Against Violence in Pornography and Media*) a San Francisco, e un anno prima della Newyorkese WAP (*Women against pornography*). Nel suo esaustivo studio sul rape and revenge, Alexandra Heller-Nicholas pone in relazione il fiorire del rape and revenge statunitense degli anni '70 con l'influenza dell'*anti-rape movement* e dell'*antipornography movement* nel dibattito pubblico.<sup>24</sup>

Andrea Dworkin and Catherine MacKinnon in particular were the public faces of the antipornography movement (and feminism in general), and they vocally argued that the pornographic representation of women could be held directly responsible for sexual violence in the real world; as fellow radical feminist Robin Morgan so famously claimed, "Pornography is the theory, rape is the practice." [...] Brownmiller's *Against Our Will: Men, Women and Rape* argues that "to simply learn the word 'rape' is to take instruction in the power relationship between male and females."<sup>25</sup>

Le prese di posizione di questi gruppi furono viste come sessuofobe e liberticide da varie esponenti del femminismo liberale, o *sex-positive feminists*, specie quando Dworkin e MacKinnon proposero un emendamento atto a definire la pornografia una violazione dei diritti civili delle donne. Per radicali che fossero, le idee di questi gruppi costringono a porsi delle domande riguardo il rapporto fra determinati contenuti, in questo caso la rappresentazione dello stupro, e i loro spettatori, oltre che sull'influenza della produzione artistica sulla società. La

---

<sup>24</sup> Heller-Nicholas Alexandra, *Rape-Revenge Films. A Critical Study*, McFarland, Jefferson, 2011, pp. 8-9

<sup>25</sup> Heller-Nicholas A., *Ibidem*

pornografia è solo uno dei fattori che contribuisce, secondo questa tradizione interpretativa, a creare un ambiente culturale e sociale iniquo, strutturato per favorire gli uomini e relegare le donne in posizioni di marginale importanza. In quegli stessi anni viene inoltre introdotto, ispirato anche dal trattamento giudiziario delle presunte vittime di stupro, il fortunato e quantomai attuale concetto di *rape culture*. Con esso si intende indicare una cultura pervasiva e diffusa in cui lo stupro (di una donna) è banalizzato e accettato, una cultura che così facendo incoraggia implicitamente lo stupro e lo pone a giustificazione delle diseguaglianze materiali fra uomini e donne nel tessuto sociale. Il testo che più di tutti ha contribuito a strutturare e argomentare questa critica è *Against our will: men, women and rape* di Susan Brownmiller, in cui l'autrice inquadra lo stupro come la manifestazione fisica della disparità sociale fra i sessi, da cui consegue il noto corollario per cui lo stupro sarebbe un atto di violenza e sottomissione privo di connotati sessuali, una manifestazione di potere de-erotizzata.<sup>26</sup> L'intento critico delle posizioni di Brownmiller, in particolar modo la desessualizzazione dello stupro, deriva anche dalla frustrazione di assistere a rappresentazioni mediatiche di atti di violenza sessuale che giustificano, anche solo parzialmente, l'operato dell'aggressore.

Il celebre *Cane di paglia* (*Straw Dogs*, Sam Peckinpah, 1971) è un esempio eccellente di questa tendenza. Il film è stato fatto rientrare a posteriori nella categoria *rape and revenge*, poiché alla sua uscita nelle sale non erano ancora stati rilasciati i titoli più noti, *Non violentate Jennifer* in primis, che avrebbero fissato le coordinate del neonato genere. In *Cane di paglia* lo stupro di Amy, la moglie del protagonista, non occupa una posizione centrale nella narrazione, sebbene sia la sequenza più famosa e impressionante di un'opera interamente incentrata sulla violenza, psicologica quanto fisica. Mentre David, il marito, è stato attirato fuori casa, Amy viene violentata da due uomini, tra cui il suo ex fidanzato, che insieme ad altri hanno preso di mira i due coniugi. Inizialmente Amy è sola col suo ex e prova a opporsi al suo tentativo di violentarla, ma quando lui riesce nel suo intento lei lo asseconda. L'impressione che si ricava è che Amy avrebbe voluto sin dall'inizio, che il suo iniziale rifiuto fosse dovuto solamente alla fedeltà coniugale, impressione corroborata anche dal velocissimo montaggio alternato a inizio stupro, un rapido flusso di pensieri di Amy che pensa al marito mentre viene violentata. Al termine dell'atto un amico dello stupratore entra in casa e anche egli violenta Amy, questa volta senza che la donna lo asseconi. Questo doppio stupro rimarrà impunito, nonostante la morte violenta di entrambi gli uomini, in quanto David non verrà messo a conoscenza del fatto dalla moglie, e la carneficina che produrrà nel finale è motivata dalla sua volontà di difendere la sua proprietà,

---

<sup>26</sup> Brownmiller Susan, *Against Our Will. Men, Women and Rape*, Fawcett Columbine, New York, 1993, passim

come egli stesso afferma. Tanto la rappresentazione semi consensuale del primo stupro, quanto la presenza di un secondo stupro “più autentico” o perlomeno più facilmente identificabile come tale, sono basate sull’idea che in certi casi la violenza sessuale non sia tale, che la vittima in realtà ne tragga piacere e faccia finta di opporsi solo per riservatezza, ipocrisia, o per salvare le apparenze.<sup>27</sup>

In un contesto culturale in cui questo tipo di rappresentazioni dello stupro era percepito come egemone, e in cui le norme giudiziarie vigenti per combattere la violenza sessuale erano giudicate inefficaci e ispirate a precetti sbagliati, se non addirittura controproducenti,<sup>28</sup> l’idea secondo cui lo stupro sia un atto di potere e non sessuale è funzionale a denunciare situazioni percepite come semi-consensuali. Letta come principio ispiratore di un’azione politica, traccia una forte demarcazione fra ciò che è considerabile sesso (legittimo) e potere (atti privati che contribuiscono a riconfermare e legittimare la discriminazione sessuale). Questa tesi e il più generale il concetto di rape culture hanno influenzato enormemente i primi rape and revenge, sul piano narrativo e stilistico. Anzitutto, l’idea che i sistemi sociali siano intrisi di una cultura il cui fine è relegare le donne ai margini di essi, e soprattutto che gli agenti del potere statale (legislatori, tribunali...) assecondino questa cultura, porta necessariamente con sé un certo grado di sfiducia nelle istituzioni. Un attacco particolarmente incisivo a questo aspetto si trova in *Sexual personae*, il testo più importante di Camille Paglia.

Rape is a mode of natural aggression that can be controlled only by the social contract. Modern feminism’s most naïve formulation is its assertion that rape is a crime of violence but not sex, that is merely power masquerading as sex. But sex is power, and all power is inherently aggressive. Rape is male power fighting female power. [...] Society is woman’s protection against rape, not, as some feminist absurdly maintain, the cause of rape. Rape is the sexual expression of the will-to-power, which nature plants in all of us and which civilization rose to contain. Therefore the rapist is a man with too little socialization rather than too much.<sup>29</sup>

---

<sup>27</sup> Heller-Nicholas A., op. cit., p. 9

<sup>28</sup> Per un sommario delle principali proposte, provenienti dai movimenti femministi americani degli anni Settanta, riguardo il rinnovamento delle legislazione sullo stupro e il trattamento delle parti coinvolte in tribunale si veda: Projansky Sarah, *Watching Rape. Film and Television in Postfeminist Culture*, New York University Press, New York, 2001, pp. 7-11

<sup>29</sup> Paglia Camille, *Sexual personae: art and decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*, Vintage Books, New York, 2018, p. 23

Il tema della socialità, o meglio dell'omosocialità maschile, è presente in alcuni film che saranno discussi in seguito, ma già ora si può anticipare che le forme istituzionalizzate di giustizia, specie la polizia, nei rape and revenge degli anni Settanta sono praticamente assenti o inutili, se non addirittura dannose. Le ragioni possibili sono molteplici, come l'influenza della rape culture su un genere incentrato su personaggi femminili, o l'influenza storica di una cinematografia, quella statunitense, ricca di illustri giustizieri privati e vigilantes, o più semplicemente ragioni di spettacolarità, per cui un'impiccagione è più fotogenica di un arresto. Un altro nodo difficile da districare è la desessualizzazione dello stupro, specie quando si tratta di rappresentarlo sullo schermo. Il problema, come afferma lucidamente Sarah Projansky, è riuscire a districarsi fra il desiderio di porre fine allo stupro e la conseguente necessità di discuterne, aumentandone tuttavia la presenza e la pervasività,<sup>30</sup> e anche narrazioni che articolano una prospettiva antistupro, nel momento in cui lo mettono graficamente in scena, contribuiscono ad aumentare la violenza contro le donne nei media.<sup>31</sup> Heller-Nicholas sostiene che il potere attrattivo di un rape and revenge derivi dall'intensità con cui è rappresentato o eliso lo stupro, ma che molti rape and revenge mirino a trarre profitto dall'orribile desiderio di assistere a una violenza sessuale.<sup>32</sup> Più ponderata e articolata è l'interpretazione di Clover sui piaceri procurati dal rape and revenge:

The only way to account for the spectator's engagement in the revenge drive is to assume his engagement with the rape-avenging woman. [...] It may be impossible to depict a rape in a way that forecloses on any possibility of sadistic participation, but is certainly the case that the array of cinematic and narrative devices traditionally employed to that end are not in evidence in the films discussed here. In distancing oneself from the rapist, one also distances oneself from the rape, however. There is an odd sense in which the rape-revenge film simultaneously declares and denies the sexual nature of the crime.<sup>33</sup>

E soprattutto, più avanti:

---

<sup>30</sup> Projansky Sarah, *Watching Rape. Film and Television in Postfeminist Culture*, New York, New York University Press, 2001, p. 19

<sup>31</sup> Projansky S., Ivi, p. 95-96

<sup>32</sup> Heller-Nicholas A., op. cit., p. 4

<sup>33</sup> Clover C. J., op. cit., p. 152

Still, however, desexualized, minimalized, and distanced the crime is a rape, and the question is why -what, in other words, the male viewer's stake might be imagining himself reacting to that most quintessentially feminine of experiences. The answer lies, perhaps, in the question: it is precisely *because* rape is the most quintessentially feminine of experiences-the limit case of powerlessness and degradation-that it is such a powerful motivation, such a clean ticket, for revenge.<sup>34</sup>

Secondo l'autrice il piacere procurato dal rape and revenge ad uno spettatore maschile sarebbe dovuto all'identificazione transgender femminilizzante con la protagonista, dal cui punto di vista la granguignolesca retribuzione finale del torto subito sarebbe catartica. Presumibilmente in questo caso una spettatrice dovrebbe trarre lo stesso piacere del suo omologo maschile. Ciascuna di queste interpretazioni poggia su due premesse invariabili: una ridotta agentività del pubblico e conseguentemente l'obbligo inconscio per lo spettatore di allinearsi tanto agli ideali del film quanto al corpo del personaggio che li incarna, e l'influenza dell'appartenenza sessuale dell'audience sull'orizzonte d'attesa dello stesso. In fondo non ci troviamo molto lontani da *Piacere visivo e cinema narrativo*, sono cambiati i tempi e il lessico ma la sostanza è rimasta pressoché invariata: al sesso dello spettatore coincide una determinata aspettativa sugli eventi narrati, e se l'opera non si rivela sufficientemente accondiscendente con quel punto di vista bisogna rifugiarsi nel presunto punto di vista del sesso opposto.

Il problema di queste impostazioni è che costruiscono teorie del piacere spettatoriale a partire dall'assunto che l'identità sessuale dell'audience sia totalizzante, l'unico elemento a partire dal quale lo spettatore ingaggia un rapporto con lo spettacolo proposto. È quantomeno riduttivo pretendere di imbrigliare le variabilità dell'investimento emotivo di uno spettatore in una scelta binaria. La prima e più evidente lacuna di queste argomentazioni è che non prendono neppure in considerazione una variabile banale come l'orientamento sessuale, e neanche farlo basterebbe a esaurire lo spettro delle possibilità. La sfida è elaborare una teoria del piacere spettatoriale capace di interpretare come il rape and revenge, sulla carta un genere tra i più repellenti, possa essere apprezzato da una platea eterogenea, senza cercare di ricreare artificiosamente nel pubblico quella tensione guerrafondaia fra i sessi che è propria di molti rape and revenge. Prima di valutare se e come le differenze di età, sesso, orientamento, razza o

---

<sup>34</sup> Clover C. J., *ivi*, p. 153-154

classe possano influire sull'apprezzamento o la repulsione per questi film, bisogna evidenziare le condizioni materiali essenziali alla fruizione, perlomeno nella sua pratica originaria nelle sale cinematografiche, alla ricerca di un punto zero dell'esperienza di visione.

Con il suo *Il masochismo e i piaceri perversi del cinema*, Gaylyn Studlar postula un convincente modello alternativo all'impostazione post-Mulvey, capace di esaltare le costanti del piacere spettatoriale. Partendo dagli studi di Gilles Deleuze sulle opere di Masoch, la ricercatrice statunitense evince l'analogia fra l'estetica masochista e la condizione dello spettatore cinematografico. Pur partendo da strumenti di indagine psicanalitici, Studlar non intende il masochismo come una pulsione opposta al sadismo, ma come un'estetica propria ed indipendente, che prescinde le istanze di matrice freudiana su cui era impostata la teoria basata sul sadismo scopico di Mulvey.<sup>35</sup> Questa condizione psichica “che può entrare in conflitto con assunti culturali consci sulla differenza sessuale, l'identità di genere la separazione dell'identificazione dell'investimento dell'oggetto”<sup>36</sup> è propria dello spettatore in quanto tale, senza distinzioni di sesso.

L'onnipotenza narcisistica dello spettatore è come l'onnipotenza narcisistica e infantile del masochista, che in definitiva non può controllare il partner attivo. Immobile, avvolto dal buio, lo spettatore diventa l'oggetto recettore passivo che è anche soggetto. Lo spettatore deve comprendere le immagini, ma le immagini non possono essere controllate. A questo livello di piacere lo spettatore riceve, ma non vengono avanzate rivendicazioni riguardo agli oggetti.<sup>37</sup>

Pur con i suoi limiti, dovuti in gran parte allo sviluppo di nuove tecnologie che hanno alterato e personalizzato certi metodi di fruizione e ne hanno creati di nuovi, questa teoria è un buon punto di partenza per descrivere la condizione più ricettiva possibile del pubblico, essendo la sala cinematografica studiata per questo scopo.

A questo punto è utile cercare di approfondire il significato del termine “identificazione”. Portata in auge in relazione al dispositivo cinematografico da autori come Christian Metz, Jean-Louis Baudry e la già citata Mulvey, la teoria dell'identificazione prevede che alla base

---

<sup>35</sup> Studlar Gaylyn, “Il masochismo e i piaceri perversi del cinema”, in Fanara Giulia, Giovannelli Federica (a cura di), *Eretiche ed erotiche. Le donne, le idee, il cinema*, Liguori, Napoli, 2004, p. 199

<sup>36</sup> Studlar G., Ivi, p. 194

<sup>37</sup> Studlar G., Ivi, p. 204

dell'investimento emotivo dello spettatore ci sia un trasferimento di identità, un misconoscimento, dallo spettatore stesso al personaggio.<sup>38</sup> Benché sia intuitivamente ammissibile che lo spettatore possa desiderare una tale immersione nel personaggio e nel mondo narrativo, è difficile trovare prove convincenti che questo processo si realizzi effettivamente.<sup>39</sup> Ben più agevole è invece valutare le asimmetrie fra spettatore e personaggio che tendono a contrapporsi a questo presunto processo: in primis, come nota Studlar, il pubblico non ha alcuna forma di controllo sul materiale narrativo né tantomeno sulle azioni dei personaggi; c'è poi un'asimmetria cognitiva, per cui lo spettatore è spesso più informato sul mondo diegetico del personaggio stesso, e infine un'asimmetria emotiva per cui lo spettatore partecipa agli eventi narrati a partire dai propri valori, emozioni e idee personali, incompatibili con quelle di un personaggio.<sup>40</sup> D'altronde, fa parte dell'esperienza comune di visione anche il sentirsi in disaccordo con le azioni dei personaggi, o il parteggiare per una fazione avversa a quella dei protagonisti, o ancora percepire l'orientamento ideologico della narrazione. Tutti questi sentimenti manifestano una chiara consapevolezza della distanza fra oggetto dello sguardo e soggetto guardante, in cui quest'ultimo non cessa mai di porre sé stesso e le sue competenze (intese sia come conoscenze che come abitudini di consumo cinematografico) come filtro attraversato dalla diegesi. Se i processi di identificazione operassero ad un livello inconscio, e portassero ad uno stato d'immersione tale da poter essere paragonato ad una trance, non saremmo in grado, durante la visione, di denunciare i cliché o di riconoscere in quanto tali metafore, citazioni o riferimenti alla realtà storica, né ad argomenti d'attualità.

Alle teorie dell'identificazione si oppongono quelle basate sull'empatia, di matrice cognitivista. Partendo dalla scoperta dei neuroni specchio, gli approcci basati sull'empatia postulano uno scenario in cui lo spettatore attiva, nel momento della visione, processi mentali di mimesi col personaggio ed è portato a esperire ciò che esso vive, senza perdere la consapevolezza della distanza ontologica che li separa.<sup>41</sup> Secondo la terminologia di Murray Smith, l'empatia è un tipo di immaginazione personale o centrale che porta a simulare mentalmente il *sentire con* l'altra persona, a cui si contrappone la simpatia, impersonale o acentrale, basata sul *sentire per*

---

<sup>38</sup> Tobón Daniel Jerónimo, "Empathy and Sympathy: Two Contemporary Models of Character Engagement", Pre-Publication Version, to be Included in *The Palgrave Handbook for the Philosophy of Film and Motion Pictures*, ed. Noël Carroll, Laura Teresa Di Summa-Knoop, and Shawn Loht, Palgrave Macmillan, New York, 2019, p. 4

<sup>39</sup> Tobón D. J., Ivi, p. 5

<sup>40</sup> Tobón D. J., Ivi, p. 6

<sup>41</sup> Nussbaum Martha C., *Upheavals of Thought: The Intelligence of Emotions*, Cambridge University Press, Cambridge, 2003, p. 328

l'altro soggetto.<sup>42</sup> Smith pone in relazione l'empatia con la teoria della mente espansa, per cui la mente si espande nel mondo circostante integrandolo nel suo sistema cognitivo: l'empatia può essere considerata il meccanismo di appaiamento tra la mente e l'oggetto della sua espansione, oppure l'empatia è una delle capacità cognitive che vengono amplificate dall'espansione mentale.<sup>43</sup> In quanto meccanismo, l'empatia ci pone nella condizione di incorporare ad esempio la mente un'altra persona, oppure il mondo narrativo nel caso dei film, e sfruttare questo collegamento per apprendere qualcosa in più sull'oggetto incorporato.<sup>44</sup> Intesa invece come competenza, l'empatia frutterà un maggiore guadagno apprenditivo quando utilizzata per incorporare oggetti quotidianamente più distanti dal soggetto empatico.<sup>45</sup> Le finzioni narrative avrebbero quindi il potere di espandere il nostro repertorio esperienziale in virtù - non a discapito - del nostro investimento empatico e in questo sviluppo della capacità immaginativa, contrapposto all'ipotesi dell'identificazione anestetizzante, risiederebbe la precondizione necessaria alla volontà di cambiamenti sociali progressisti.<sup>46</sup> L'empatia non è però l'unico fattore in gioco nelle teorie cognitiviste, ma solo il più legato all'istinto di una serie di processi cooperanti. È la simpatia, piuttosto, ad aprire la via alle analisi più strutturate e complesse dei processi mentali in campo durante la visione di un film. Noël Carroll definisce la simpatia «*nonpassing pro-attitude, toward another person (or a fictional character)*»<sup>47</sup>, come una disposizione, quindi, che ci porta a preoccuparci per la sorte di un personaggio. A differenza che con l'empatia, entra qui in gioco una valutazione etica basata sull'inclinazione dello spettatore oltre che ad una componente propriamente emotiva. Attraverso questo processo lo spettatore è ancor più cosciente della sua separazione ontologica dal personaggio, ma proprio per questo può decidere più nitidamente quale personaggio ritenga maggiormente degno di stima, anche perché la valutazione simpatetica di un mondo narrativo, con limitate alternative morali, richiede di prendere in considerazione non un solo personaggio, ma un sistema complesso di azioni contrastanti e antagonismi fra più personaggi.<sup>48</sup> Il modello teorico basato sulla simpatia può anche spiegare i casi in cui ci affezioniamo a personaggi di cui conosciamo

---

<sup>42</sup> Smith Murray, "Empathy, Expansionism, and the Extended Mind", in Coplan Amy, Goldie Peter (a cura di), *Empathy. Philosophical and Psychological Perspectives*, Oxford University Press, New York, 2011, p.100 e p.103

<sup>43</sup> Smith M., *ivi*, p. 108

<sup>44</sup> Smith M., *Ibidem*

<sup>45</sup> Smith M., *Ivi*, p. 109 e p. 111

<sup>46</sup> Smith Murray, "Film Spectatorship and the Institution of Fiction", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, n. 2, Hoboken, primavera 1995, pp. 122-124

<sup>47</sup> Carroll Noël, "The Ties That Bind. Characters, the Emotions, and Popular Fictions", in *Minerva's Night Out: Philosophy, Pop Culture, and Moving Pictures*, Wiley Blackwell, Oxford, 2013, p. 51

<sup>48</sup> Tobón D. J., *op.cit.*, p. 31

poco, con cui quindi è più difficile quando non impossibile provare empatia,<sup>49</sup> e questa facoltà di simpatizzare senza empatizzare tornerà particolarmente utile nell'approccio al rape and revenge in quanto, anticipando, è rarissimo che i personaggi dei rape and revenge presentino una psicologia definita e approfondita. Nella stragrande maggioranza dei casi, come vedremo, nel rape and revenge i personaggi sono soprattutto corpi caricati di connotati sociali, utili a rappresentare ad esempio certe visioni delle costruzioni sociali sul corpo femminile, oppure semplicemente ammassi di carne soggetti a estrema violenza, ma raramente hanno una personalità tale da permettere il benché minimo appiglio empatico. Smith approfondisce poi i meccanismi soggiacenti ai processi cognitivi empatici e simpatici o, detti altrimenti, centrali e acentrali: i tre processi alla base dell'immaginazione centrale sono la simulazione emotiva, la mimica affettiva e la risposta automatica, rispettivamente l'immaginare di fare la stessa esperienza del personaggio e introiettare il suo stato emotivo, mimare involontariamente l'espressione fisica delle emozioni del personaggio, e infine il riflesso a rispondere agli eventi come il personaggio (un caso intuitivo può essere il *Jumpscare* nell'horror). I tre livelli di strutture sequenziate nell'immaginazione acentrale sono invece riconoscimento, allineamento e adesione, rispettivamente l'identificazione e l'assegnazione dei tratti propri del personaggio, la rivelazione delle azioni e dello stato psicologico del personaggio, la valutazione personale del medesimo, specie sulla base del proprio ordinamento morale.<sup>50</sup> Internamente alla fase di allineamento, Smith propone poi altre due funzioni narrative ad essa necessarie: l'attaccamento spaziale, cioè la focalizzazione della narrazione su uno o più personaggi, e l'accesso soggettivo, cioè il grado di accesso alla soggettività dei vari personaggi coinvolti.<sup>51</sup> Questi due fattori determinano la struttura narrativa sulla base della quale i film regolano le informazioni sul mondo diegetico fra personaggi e spettatore.<sup>52</sup> La grande utilità delle teorie cognitive, in questa sede, è che permettono di smarcarsi dalla rigidità delle teorie dell'identificazione, soprattutto per quanto riguarda la possibilità per lo spettatore di prendere posizione sugli eventi diegetici. Fin dalla sua genesi, sia l'analisi che conseguentemente la critica del rape and revenge sono state viziate da un'impostazione che presume lo strapotere del testo contrapposto alla limitata agentività cognitiva dell'audience. Data per assunta questa iniqua lotta di forze, e tenendo presente la già citata attenzione per il trattamento del tema dello stupro, non sorprende che i

---

<sup>49</sup> Tobón D. J., op.cit., p. 27

<sup>50</sup> Smith Murray, "Imagining From the Inside", in Allen Richard, Smith Murray (a cura di), *Film Theory and Philosophy*, Oxford University Press, Oxford, 2002, p. 415

<sup>51</sup> Smith Murray, "Altered States: Character and Emotional Response in the Cinema", *Cinema Journal*, Austin, Vol.33 n.4, estate 1994, p. 41

<sup>52</sup> Smith M., Ibidem

discorsi sui primi rape and revenge si concentrino sul trattamento riservato al tema dello stupro, e soprattutto sulla sua messinscena.

### *1.3 Premessa metodologica allo studio del rape and revenge*

Dopo aver delineato il contesto storico-culturale e analitico entro il quale il rape and revenge come genere prende forma, ma prima che arrivi il momento di discutere questi film, occorre porre un'ultima domanda: cos'è un rape and revenge? O meglio, quali sono gli elementi che rendono tale un rape and revenge e nessun altro sottogenere cinematografico? Heller-Nicholas propone una definizione basata sul contenuto narrativo di questi film:

Surely a definition of rape-revenge is simple: a rape-revenge film must most immediately feature both a rape (or many rapes, or an attempted rape) and an act of vengeance. At its most basic level, a rape-revenge film is one whereby a rape that is central to the narrative is punished by an act of vengeance, either by the victim themselves or by an agent (a lawyer, policeman, or, most commonly, a loved one or family member).<sup>53</sup>

La critica australiana propone una definizione tautologica e ampia, che mette fin subito in chiaro come la componente sensazionale sia alla base del genere. Nonostante la varietà (in fin dei conti non così grande) di personaggi e situazioni, la vera protagonista di questi film è la violenza, prima come aggressione sessuale, poi come cruenta retribuzione. Nel rape and revenge non vige la giustizia istituzionalizzata, fatta di leggi e corpi di polizia, quanto piuttosto la legge del taglione.

Lo stupro è il momento centrale della narrazione sia, in molti casi, da un punto di vista cronometrico rispetto alla durata complessiva dei film, sia in quanto motore dell'azione, come premessa necessaria di cui la vendetta è diretta conseguenza. Questa specifica esclude ad esempio la sequenza in cui Butch aggredisce lo stupratore di Marsellus in *Pulp Fiction* (Id, Quentin Tarantino, 1994). Il secondo punto, quello su chi sia l'agente della vendetta, è più complesso, perché rischia di confondere questo sottogenere con quello più ampio del *revenge movie*, tanto da portare alcuni a usare termini come *women revenge film* e rape and revenge in maniera interscambiabile. È il caso, per esempio, di *Lady Snowblood* (*Shurayukihme*, Toshiya Fujita, 1973) e *Kill Bill: Volume 1* (Id, Quentin Tarantino, 2003), due film molto simili in cui due donne intendono vendicare la morte dei loro genitori, e le cui vittime sono spesso degli uomini. Anche nel caso in cui il vendicatore sia un uomo si apre la possibilità di trovarsi davanti

---

<sup>53</sup> Heller-Nicholas A., op. cit., p. 3

a un canonico revenge movie, non a un rape and revenge. Ha ragione Projansky nel sostenere che quest'ultimo tipo di narrazioni sono più che altro basate sull'esibizione di una violenza mascolina, in cui lo stupro rappresenta solo un asettico motore all'azione dei personaggi.<sup>54</sup> Nella sua forma più pura e riconoscibile, il protagonista del rape and revenge condensa in sé tanto la funzione di vittima di stupro che quella di carnefice, nella stragrande maggioranza dei casi è una donna. È in quest'ultimo caso che secondo Projansky ci troviamo davanti a una narrativa femminista<sup>55</sup> mentre secondo Clover, più cauta, si articolano tematiche connesse al riconoscimento e alla denuncia dello stupro, influenzate dalla mutevole percezione sociale di questo particolare crimine.<sup>56</sup> Certamente nei rape and revenge più "puri" è presente il tipo di attenzione che descrive Clover, ed è anzi ciò che contraddistingue intuitivamente i rape and revenge da altre opere che contengano degli stupri, ma è altrettanto vero che non sempre questi film riescono a comunicare efficacemente i messaggi progressisti che si prefiggono. Seppure da una prospettiva moralistica, ci ha visto giusto Tullio Kezich quando, scrivendo a proposito di *L'ultima casa a sinistra* (*Last House on the Left*, Wes Craven, 1972), evidenzia una dicotomia paradigmatica dal rape and revenge:

Da una parte lo spettatore borghese viene vellicato negli istinti più bassi con un ipersadismo da rivoltare lo stomaco; dall'altra gli si propina il veleno di una propaganda incivile: nella carenza dei pubblici poteri [...] non resta che tornare alla legge della giungla.<sup>57</sup>

Il principale obiettivo della seguente analisi sul rape and revenge classico è cercare di mostrare come esso sia un genere intrinsecamente fallace, in quanto per un verso si prefigge di articolare riflessioni attorno al tema dello stupro con inappropriati elementi narrativi, mentre per l'altro cerca di evitare il coinvolgimento morboso dello spettatore nei momenti più crudi, fallendo nuovamente. Tornando alla domanda iniziale, è difficile tracciare una linea che possa definire sicuramente i rape and revenge, anche perché l'identificazione di questo genere è subordinata soprattutto a citazioni intratestuali e alla manifesta volontà dei suoi autori più che a una serie di *tòpoi* ricorrenti, in quanto né gli stupri né gli atti di vendetta sono situazioni riconducibili

---

<sup>54</sup> Projansky S., op. cit., p. 60

<sup>55</sup> Projansky S., Ibidem

<sup>56</sup> Clover C. J., op. cit., pp. 138-139

<sup>57</sup> Kezich Tullio, *Il millefilm. Dieci anni al cinema. 1967-1977*, Mondadori, Milano, 1983, p. 660

specificamente al rape and revenge. Per questo motivo l'analisi dei film diverrà anche una disamina delle mutevoli convenzioni del genere, in un costante esercizio di ridefinizione delle sue specificità. In ultimo, si farà spesso riferimento a sequenze che suscitano una risposta emotiva repulsiva, così come ad altre che si basano sulla scopofilia dello stupro, e in nessun caso l'intenzione sarà quella di giudicare queste immagini, né tantomeno le loro possibili ripercussioni, da un punto di vista etico. Lo studio del rape and revenge è stato, ad avviso di chi scrive, fin troppo condizionato da finalità moralistiche che ne hanno precluso l'obiettività. Per questo motivo, quando ad esempio si parlerà dell'indugio eroticizzante della mdp su corpi che vengono violentati, lo si farà al netto di giudizi sull'appropriatezza della sequenza in esame, e allo stesso modo termini come "repulsivo" non saranno da intendersi come "esecrabile" quanto nella loro accezione emotiva e sensoriale di spettacolo che tende ad allontanare lo spettatore. Quando le finalità analitiche lo richiederanno, il lessico utilizzato per descrivere sequenze e personaggi sarà crudo ed esplicito oppure allusivo e asettico, in base all'oggetto preso in considerazione, ma ribadisco che mai una terminologia sarà preferita ad un'altra per autodenunciare la sensibilità ideologica di chi scrive.

#### **1.4 Il canone “classico”: da Craven a Baise-moi**

Si è già detto che i primi rape and revenge vengono prodotti negli Stati Uniti degli anni Settanta, ma è una mezza verità. Pur senza voler ripercorrere tutta la storia delle occorrenze di questo topos narrativo nel cinema, discorso estenuante quanto inutile, si può partire col segnalare che a definire un rape and revenge come tale è soprattutto l'identificazione di una volontà esplicita, da parte dei singoli autori, di approcciarsi a certe opere che ne hanno definito i canoni. Si può far cominciare la genealogia di questo genere a partire da un illustre antenato comune: *La fontana della vergine* (*Jungfrukällan*, Ingmar Bergman, 1960). Il protagonista del film è Töre, padre di una ragazza stuprata e uccisa da un gruppo di briganti mentre si stava recando in pellegrinaggio alla statua della Madonna in occasione di una festività religiosa. Gli assassini della figlia cercheranno poi ospitalità a casa di Töre, non sapendo del suo legame con la vittima, e lui li ucciderà tutti. Ovviamente Bergman non aveva intenzione con questo film di porre le fondamenta di un genere, e difatti lo stupro di Karin da parte dei briganti è ben poco rilevante all'interno della narrazione. L'omicidio della giovane è il motore della vendetta del padre, vero centro del film, e lo stupro non viene né contestualizzato né vengono approfondite le sue conseguenze sulla vittima. In questo senso lo stupro di Karin semplicemente “capita”: non è contestualizzato all'interno di dinamiche narrative che lo precedono (ad esempio delle attenzioni sessuali che la giovane rifugge) né tantomeno il gesto in sé ha un significato e delle ripercussioni. A Bergman interessa soprattutto il tema della crisi religiosa di Töre, messo nella condizione di dubitare dell'operato di Dio a seguito della morte della figlia,<sup>58</sup> mentre dello stupro di questa si può dire tutt'al più che viene inquadrato come un atto di blasfemia, poiché la verginità di Karin era la condizione privilegiata per celebrare il rito cristiano che stava cercando di mettere in atto. Lo stupro di Karin è un atto di imperscrutabile provvidenza prima che un crimine (e difatti la sua storia ricalca quella di altre martiri e sante della tradizione cattolica, come ad esempio Santa Maria Goretti), per cui la beatificazione metafisica che ne consegue nel finale del film è già una ricompensa sufficiente e un epilogo appropriato. La struttura narrativa bipartita di *La fontana della vergine* diventa però il paradigma su cui si costruirà il rape and revenge da Wes Craven in poi.

Non sono certo mancati altri esempi, prima di *L'ultima casa a sinistra*, di film in cui i protagonisti compiono atti di vendetta contro degli stupratori (a tal proposito si sono già citati *Cane di paglia* e *Ispettore Callaghan: il caso 'Scorpio' è tuo!!*) ma il film di Craven ha delle

---

<sup>58</sup> Heller-Nicholas A., op. cit., p. 23

particolarità che lo hanno portato a diventare una pietra miliare del rape and revenge, un genere che va ribadito essere più identificabile a partire dall'autoconsapevolezza degli autori che da formule estetiche standardizzate. La trama di *L'ultima casa a sinistra* è perfettamente sovrapponibile a quella del film di Bergman, e il lavoro di scrittura di Craven consiste perlopiù nel trovare personaggi e situazioni semanticamente equivalenti. Ecco, dunque, che alla vita rurale di Töre si sostituisce la mestizia della famiglia borghese media Collingwood e alla verginale purezza di Karin fa da specchio l'ingenuità della giovane hippie Mary. La fondamentale differenza rispetto a Bergman è che Craven elimina del tutto l'elemento religioso dalla vicenda, rendendola riflessione sul male nella sua accezione empirica, dove non c'è possibilità di redenzione o di giustizia metafisica ma violenza che genera altra violenza in un'infinita spirale di vendetta, davanti a cui la legge sociale è impotente. È attraverso uno sguardo disilluso e cinico che Craven segue la storia di Mary, una diciassettenne che mentre si sta recando a un concerto viene rapita, umiliata, stuprata e uccisa, insieme all'amica, da un gruppo di evasi di prigione. Nella seconda parte del film il gruppo trova ospitalità a casa dei Collingwood, i genitori di Mary che, riconoscendo addosso a uno di loro la collana della figlia (ironicamente, un simbolo di pace), decidono di ucciderli uno ad uno. *L'ultima casa a sinistra* segna uno spartiacque nella storia del rape and revenge, genere ancora amorfo e indefinito, creando una serie di topoi che andranno a sedimentarsi e costituire l'impalcatura ideologica-narrativa dei film a seguire. Anzitutto Craven delinea un punto di vista profondamente cinico, in cui non c'è giustizia se non quella animalesca, e in cui nessun personaggio può dirsi innocente. La rabbia è il motore delle azioni di ciascun personaggio, che trovano nella violenza l'unica via per esprimersi, pur non rimanendone soddisfatti. La famiglia Collingwood non è fondamentalmente diversa dal gruppo di delinquenti capitanata da Krug, a distinguerli è solamente il tenore di vita, per cui i primi possono permettersi di ignorare la violenza che li circonda in virtù delle loro condizioni economiche ma nel profondo sono mossi dagli stessi istinti omicidi della banda di Krug:

I Collingwood sono l'impersonificazione della *silent majority* che vota Nixon ed è favorevole all'intervento USA in estremo oriente [...] Krug e soci ne sono la latente degenerazione. Da un lato l'anarchia distruttiva, dall'altro la repressione: l'unico punto di contatto possibile è la violenza.<sup>59</sup>

---

<sup>59</sup> Curti Roberto, La Selva Tommaso, *Sex and violence. Percorsi nel cinema estremo*, Lindau, Torino, 2015, p. 234

Anche i coevi *Un tranquillo weekend di paura* (*Deliverance*, John Boorman, 1972) e *Cane di paglia* presentano mondi diegetici ultraviolenti e basati sulla giustizia privata, ma in entrambi i casi l'assenza delle istituzioni è giustificata narrativamente dall'ambientazione rurale di queste storie, per cui né Peckinpah né Boorman denunciano i pericoli insiti nel tessuto sociale ma, al contrario, affermano i rischi connessi all'assenza del potere costituito. Tutt'altro che assenti, in *L'ultima casa a sinistra* tanto il sistema giudiziario che quello poliziesco sono perennemente presenti, ma del tutto inadeguati a gestire la situazione. Craven gira questo film mosso da una profonda rabbia verso la violenza che lo circonda e le istituzioni che la alimentano invece che frenarla. In questo senso *L'ultima casa a sinistra* può essere letto come un commento emotivo della disillusione di quegli anni, segnati dalla guerra nel Vietnam e internamente tanto dal fallimento del movimento hippie quanto dalle repressioni poliziesche, di cui la convention del partito democratico di Chicago nel '68 rappresenta l'esempio più noto. Wes Craven non è Oliver Stone, dunque le connessioni fra la sua opera e il contesto che l'ha generata finiscono qui, all'autore non interessa indagare sociologicamente i motivi storico-culturali che hanno portato a una determinata situazione, quanto sfogare la sua indignazione mettendo in scena una storia che ne rappresenti le conseguenze. È in virtù di questa differenza che la brutalità messa in scena da Craven si attira, fin dalla sua uscita nelle sale, numerose critiche, da chi accusò il film di essere privo di valore all'infuori della fiera esibizione di violenza gratuita<sup>60</sup> a chi si spinse fino a sostenere che l'opera glorifici la violenza e l'abuso sessuale.<sup>61</sup> Da *L'ultima casa a sinistra*, il rape and revenge viene comunemente associato al cinema d'*exploitation*, quei film cioè il cui fine ultimo è scioccare lo spettatore con contenuti espliciti e scandalosi, senza tenere troppo conto di altre finalità artistiche. L'estetica e i contenuti del film di Craven si prestano bene ad essere ripresi e rielaborati, e difatti il principale debito del rape and revenge nei suoi confronti è proprio l'aver fatto suo quella messinscena cruda, un mondo diegetico anti-etico, e il fiero indugio sui dettagli più granguignoleschi della scena. Sebbene *L'ultima casa a sinistra* termini con un finale anticatartico, senza quindi postulare una possibilità di risoluzione ai conflitti interni alla narrazione,<sup>62</sup> e a Craven non interessi articolare analisi sullo stupro, già in

---

<sup>60</sup> È il caso, ad esempio, del critico Howard Thompson che sul *New York Times* ne scrisse: «*for anyone interested in paying to see repulsive people and human agony*». Thompson Howard, "Last House on Left", *New York Times*, 22 dicembre 1972, p. 21

<sup>61</sup> Scrisse Gene Siskel sul Chicago Tribune: «*the movie celebrates violent acts, particularly male abuse of young women*». Siskel Gene, "Present Shock", *Chicago Tribune*, 31 ottobre 1972, p. 4

<sup>62</sup> Heller-Nicholas, ad esempio, si riferisce al finale di questo film evidenziando che la negazione di un senso di vittoria nel finale dimostra come il rape and revenge possa cinicamente far collassare dall'interno le convenzioni etiche di giusto e sbagliato. Heller-Nicholas A., op. cit., pp. 38-39

questo film sono presenti dinamiche di potere fra personaggi e caratteri ricorrenti che saranno poi rielaborati in maniera più consapevole nelle opere a seguire. È in particolare il gruppo di Krug a essere analizzato e il cui funzionamento interno verrà preso a esempio nei rape and revenge successivi: anzitutto il capobanda, una versione deviata di maschio alfa che mantiene gli altri in una condizione di sudditanza psicologica anche attraverso l'uso della forza, un secondo individuo apparentemente meno aggressivo, spesso fisicamente inferiore al capo, che in diversi casi è più incline a guardare le azioni del gruppo che a prenderne attivamente parte (nella presentazione di quest'ultimo si dice esplicitamente che è affetto da voyeurismo patologico). C'è poi una donna, chiamata non casualmente Sadie, che intrattiene con Krug una sorta di relazione e che non partecipa mai in prima persona alle violenze, sebbene faccia di tutto per fomentarle, e in ultimo un altro ragazzo, caratterizzato principalmente dalla sua ingenuità, che è anche l'unico personaggio afflitto da sinceri sensi di colpa per quello che ha fatto.<sup>63</sup> Il principale motivo d'interesse di questo gruppo non è tanto la dinamica di potere interna, che li porta a compiere le peggiori atrocità per compiacersi l'un l'altro più che per interesse individuale (elemento che comunque sarà riproposto in vari altri film del genere), quanto la consapevolezza del ruolo dello spettatore dimostrata da Craven, che attraverso la caratterizzazione di almeno tre personaggi su quattro postula diversi approcci alla visione della violenza. Krug è il regista e l'attore protagonista delle violenze che mette in atto su Mary e la sua amica, e allestisce il suo truce spettacolo prestando attenzione all'efficacia drammatica, modulando e sequenziando le varie torture che infligge alle giovani tenendo conto del climax che genereranno. Ricoprendo il ruolo di alter ego di Craven e Cunningham, gli autori del film, Krug cerca di trarre il maggior godimento e un efficace senso della suspense partendo col rapire le giovani e facendole violenza psicologica, per poi passare all'umiliarle e solo dopo diverso tempo incide a coltellate il suo nome sul torace di Mary, la stupra e la uccide. Dato che ogni spettacolo postula un pubblico, la performance drammaticamente studiata di Krug non avrebbe la stessa risonanza se non si accompagnasse al plauso dei suoi compagni. Ecco allora che attraverso di essi *L'ultima casa a sinistra* diventa una riflessione non solo sulla violenza e la sua pervasività, ma anche sullo spettacolo della violenza. Partendo dal più coinvolto e andando scemando, il più appassionato spettatore di Krug è Fred, il voyeur patologico, che preferisce guardare piuttosto che agire e che salvo in pochi momenti funge tuttalpiù da scudo umano per

---

<sup>63</sup> Nella sua analisi, Clover evidenzia l'asimmetria fra l'energia sessuale degli stupratori durante la violenza su Mary e la muta vergogna degli stessi davanti al cadavere della ragazza. Effettivamente il montaggio e la colonna sonora esaltano il contrasto fra questi due momenti consecutivi, ma perché il centro della sequenza è la tragedia della morte di Mary, non certo il pentimento di Krug e soci. Eccezion fatta per il ragazzino, infatti, a nessuno del gruppo tange minimamente la sorte della ragazza. Clover C. J., op. cit., p. 137

bloccare la fuga delle ragazze. C'è poi Sadie, forse perfino più coinvolta di Fred nella tortura delle giovani, ma che a differenza sua non può fisicamente prendere parte ad alcune delle azioni di Krug, per quanto lo desidererebbe. Il suo punto di vista rispecchia uno dei possibili atteggiamenti del pubblico in sala: il suo coinvolgimento è autentico ma contemporaneamente il suo piacere è irraggiungibile, poiché essendo lei una donna le è anatomicamente preclusa la possibilità di penetrare le ragazze, e dunque il suo desiderio può essere parzialmente placato tutt'al più delegandolo a Krug. Il suo è un punto di vista di cui si fa comunemente esperienza in svariate situazioni, quando ad esempio l'empatia per un certo personaggio ci porta a sperare che in una determinata situazione si comporti come vorremmo, oppure nel caso limite del cinema porno, dove l'illusione della finzione narrativa è generalmente più labile ma dobbiamo ugualmente delegare le nostre aspettative a uno o più personaggi. Infine c'è Junior, il più giovane e inconsapevole del gruppo, attraversato in diversi momenti da sincero ribrezzo per la condotta dei suoi compagni. La sua repulsione funge idealmente in opposizione alle pulsioni di Sadie senza necessariamente che le due si escludano vicendevolmente, e difatti il giovane si pone ben pochi problemi finché le loro prigioniere sono ancora trattate come giocattoli sessuali, mentre è quando si passa all'omicidio delle due che la sua timida disapprovazione si tramuta in manifesto disgusto.

Alla visione di un rape and revenge, come di molti altri film particolarmente espliciti, non è raro vivere la paradossale esperienza di un piacere repellente, un oggetto dello sguardo tanto difficile da sostenere quanto da abbandonare. Intrattenersi con opere che sappiano far leva su situazioni estreme e solletichino le fantasie più barbaricamente antisociali porta spesso con sé un certo grado di senso di colpa, la percezione di un legame di complicità con personaggi e situazioni che nella quotidianità rifugeremmo con sdegno e orrore. Ad un livello preintellettuale, empatico ma non simpatico, la violenza porta inevitabilmente con sé un certo grado di attrazione, tanto sullo schermo quanto per strada, e la sua forza espressiva deriva in buona sostanza anche dalla sua peculiare capacità di far convivere attrazione e repulsione. I censori e i più agguerriti detrattori della rappresentazione della violenza sono spesso anche i più acuti nel riconoscere che qualunque sia l'orientamento etico di una narrazione, una sequenza violenta porta inevitabilmente con sé il piacere contagioso della violenza, e in questo c'è poca differenza fra un film di guerra dall'intento pacifista e un romanzo del marchese De Sade. È nella distanza fra l'attrazione per la violenza e la sua contestualizzazione etica che si insinua il sospetto del critico, impossibilitato ad assolvere completamente l'operato degli autori di questo tipo di spettacoli. Non è infrequente trovare discorsi analitici sul rape and revenge, ma anche

sulla rappresentazione dello stupro in generale, che colgano e problematizzino lo scarto fra le intenzioni degli autori e le ripercussioni emotive delle loro opere:

I would like to be able to argue that the indictment of those who watch rape offers a powerful feminist critique of a “rape culture” that encourages rape in part by giving men permission, even encouraging men, to watch women sexually and that acknowledges the male gaze as sexually assaultive. [...] I would especially be able to argue that *even a few* of these texts draw an association between the character who watches and the *spectator*, thus perhaps questioning the roles of the representation of rape and the consumption of those representations in contributing to a culture in which sexual assault is commonplace. [...] I am arguing that many of these texts have the potential to offer nuanced critiques of both rape and representation of rape [...] but the texts undermine that potential by providing more comfortable positions for viewing rape.<sup>64</sup>

Già prima di entrare nel merito dell'estetica di una determinata scena di stupro e del suo orientamento ideologico nell'economia narrativa, l'esistenza in quanto tale di questa pone una serie di problemi insormontabili, in primis la sua attrattività. Il come e il perché del piacere repulsivo insito nella rappresentazione della violenza sessuale sarà argomento di un capitolo a seguire, per il momento questa digressione sul coinvolgimento emotivo dell'audience in rappresentazioni truculente è funzionale a contestualizzare le posizioni ideologiche dei detrattori (e soprattutto delle detratrici) del rape and revenge.

Tornando alla discussione dei personaggi principali di *L'ultima casa a sinistra*, i membri della famiglia Collingwood sono dei classici esponenti della classe media senza particolari tratti distintivi, ma anch'essi pur nella loro grigia medietà sono capaci di compiere atti di non minore aggressività rispetto a quelli di Krug e soci. Su questo aspetto della loro personalità Craven non forza però troppo la mano e, tolta una breve sequenza, la loro sanguinolenta vendetta non ha la connotazione sadica che diventerà uno dei tratti distintivi del rape and revenge a seguire. Certamente la loro esplosione di rabbia nel finale riconferma la presenza di un punto di rottura oltre il quale anche l'individuo più mansueto e civile si lascia abbandonare a pulsioni omicide, ma come avviene tanto in *Cane di paglia* quanto in *Un tranquillo weekend di paura*, i coniugi Collingwood si ritrovano in un certo senso forzati dalla situazione ad agire in quella maniera.

---

<sup>64</sup> Projansky S., op. cit., pp. 116-118

In *Un tranquillo weekend di paura* i quattro spocchiosi protagonisti ingaggiano una lotta armata contro un gruppo di bifolchi al solo scopo di sopravvivere, tanto che a proposito di questo film è abbastanza improprio parlare di rape and revenge, mentre in *Cane di paglia* la carneficina finale è motivata dall'invasione della proprietà del protagonista.

I Collingwood si trovano a ospitare gli assassini della figlia e decidono di non affidarsi alla legge ma di forzarla, per cui il padre di Mary ingaggia una lotta a colpi di motosega con Krug mentre la coniuge accoltella a morte Sadie, ma la loro vendetta non prevede, ad esempio, l'inseguimento degli aguzzini o scene di tortura, come accadrà invece in diversi film a seguire. L'unica sequenza in cui emerge veramente un desiderio sadico, la volontà di infliggere dolore prima che morte, è quella in cui la signora Collingwood seduce Fred e lo attira fuori dalla casa nel cuore della notte. Facendo leva sui suoi istinti sessuali, gli stessi che hanno portato alla morte di Mary, lei gli fa credere di avere inclinazioni sadomasochistiche e dunque gli lega le mani e lo deride per le dimensioni del pene, come ci si aspetterebbe da una dominatrice, subito prima di iniziare a praticargli una *fellatio* che terminerà con la sua evirazione a morsi. In questa sequenza il contrappunto è quasi perfetto: come Krug e soci hanno lentamente torturato, violentato e ucciso Mary, così sua madre si concede una vendetta fredda e calcolata, all'infuori da dinamiche di difesa personale dovuta a un'imminente e concreto pericolo, e va a colpire specificamente il punto del corpo in cui si incarna metaforicamente la colpa originale del carnefice. A rovinare la simmetria fra stupro e vendetta è però il fatto che la vittima del primo non sia l'autrice della seconda, e questo perché, come *La fontana della vergine*, neanche *L'ultima casa a sinistra* intavola quelle discussioni sullo stupro, né soprattutto sull'esperienza di stupro, che diverranno poi la più importante cifra stilistica del rape and revenge. In tutte le opere citate finora, le sequenze di stupro non innescano riflessioni sul tema, ma sono piuttosto inglobate in una serie di vessazioni e violenze che innescano una risposta violenta.

*Un tranquillo weekend di paura* in particolare non solo non argomenta, ma elude completamente il tema dello stupro, come gran parte delle narrazioni in cui a subire violenza sessuale è un uomo. Nel film di Boorman quattro presuntuosi amici si recano in campagna per una gita in canoa, ma dopo aver innescato la rabbia degli arretrati e poveri abitanti del posto si troveranno a dover combattere contro di loro per poter tornare in città. La sequenza più memorabile del film, lo stupro di Bobby da parte di uno dei campagnoli, è paradossalmente tanto il motore di tutta la seconda parte del film quanto l'evento maggiormente trattato con reticenza. In questa sequenza si intersecano le due principali linee tematiche del film: il rapporto città-campagna e le gerarchie di mascolinità. Per un verso *Un tranquillo weekend di paura* riprende l'immaginario di un contesto cittadino moderno e civilizzato contrapposto a quello di

campagna, costretto all'arretratezza dallo sfruttamento intensivo da parte delle grandi metropoli, e come in altri film dell'epoca (*Non aprite quella porta (The Texas Chainsaw Massacre*, Tobe Hooper, 1974) e *I guerrieri della palude silenziosa (Southern comfort*, Walter Hill, 1981) per esempio) gli abitanti del primo si trovano a dover sopravvivere in assenza dei sistemi istituzionali cui sono abituati.<sup>65</sup> In seconda istanza l'opera trasferisce questa differenza sul piano sessuale, per cui tanto più l'uomo è civilizzato e materialmente distante dalla povertà e dal pericolo quanto più si rammollisce fisicamente, e venendo de virilizzato dalla sua inferiore potenza fisica scende di qualche gradino nella gerarchia della mascolinità. Bobby, uno dei quattro canoisti, è per di più sovrappeso e quindi "il meno uomo" del gruppo, un molle, «*So soft that he is rapable*».<sup>66</sup> Ironicamente Bobby è di professione assicuratore, la quintessenza dell'illusione di sicurezza offerta dalla civiltà, ma all'interno di un contesto selvaggio (e in assenza di personaggi femminili)<sup>67</sup> la sua buona educazione gli è più d'impiccio che funzionale e non gli risparmia di venire pesantemente umiliato e sodomizzato. Una volta rientrato il pericolo, grazie al soccorso degli amici che uccidono lo stupratore, la discussione verte immediatamente su altro, nello specifico su come occultare il cadavere, e Bobby non vi partecipa se non per dichiarare che non intende parlare di quanto gli è successo, né che ne parlino gli altri. Come pure nel già citato caso di *Pulp Fiction*, e più in generale in gran parte delle sequenze di stupro al maschile, l'evento è circondato da un'aura di riserbo, spesso perché la vittima non vuole essere identificata in quanto tale. Se è vero, come sostiene Rikke Schubart a proposito di uomini che stuprano donne, che lo stupro riguarda l'imposizione di una mascolinità machista,<sup>68</sup> bisogna riconoscere che vale anche il contrario: pur di voler mantenere l'indifferente contegno dell'uomo forte, l'uomo che subisce violenza sessuale rifugge testardamente il ruolo di vittima; anche perché la penetrabilità del corpo maschile, benché rappresenti un fatto anatomico inoppugnabile e facilmente verificabile, non è contemplata nella costruzione dell'identità di genere, ma anzi rifuggita con aberrazione. Neanche *Un tranquillo weekend di paura* articola dunque discorsi sullo stupro all'infuori del suo eloquente silenzio sull'orgoglio maschile, ma si limita ad esporre le dinamiche sociali alla base del comportamento dei carnefici in concordia con quanto farà poco dopo *L'ultima casa a sinistra*. A differenza del film di Boorman e pochi altri, la maggior parte dei rape and revenge americani (e non solo)

---

<sup>65</sup> Clover C. J., op. cit., p. 132

<sup>66</sup> Clover C. J., Ibidem

<sup>67</sup> Heller-Nicholas A., op. cit., p. 50. Secondo l'autrice, Boorman sfrutta la distinzione uomo forte/ uomo debole in sostituzione di quella uomo/donna perché tra i personaggi principali non figura alcuna donna.

<sup>68</sup> Schubart Rikke, *Super Bitches and Action Babes: The Female Hero in Popular Cinema, 1970-2006*, McFarland, Jefferson, 2007, p. 87

degli anni Settanta è da iscriversi all'interno delle dinamiche produttive dei B-movies, esposti generalmente nei *grindhouse* e con ben poche pretese artistiche. *L'ultima casa a sinistra* e pochi altri assurgeranno però allo status di cult movie, come lo svedese *Thriller* (*Thriller – en grym film*, Bo Arne Vibenius, 1973).

Certamente uno dei rape and revenge più problematici ed espliciti della sua epoca, *Thriller* narra di una ragazzina affetta da mutismo a seguito di uno stupro subito da bambina. Anni dopo viene adescata da un uomo che la rapisce, la rende un'eroinomane e sfrutta la sua tossicodipendenza per farla prostituire a suo vantaggio. A seguito della morte dei suoi genitori, la ragazza decide di investire la sua parte dei compensi derivanti dalla prostituzione in corsi di arti marziali, lezioni di guida e tiro con armi da fuoco per vendicarsi del suo sfruttatore e dei clienti che hanno abusato di lei. La prima differenza fondamentale rispetto alle opere precedenti è che in questo film la vittima delle violenze è anche l'artefice della vendetta che ne consegue, e l'evoluzione del personaggio principale sottolinea questo passaggio dalla condizione di impotente ingenuità a quella di brutalità e consapevolezza. All'inizio l'elemento dominante della sua caratterizzazione è la purezza: venditrice di latte presso la fattoria di famiglia, vestita sempre di bianco e calata in un contesto bucolico, a cui poi si aggiunge l'handicap fisico dovuto all'aggressione subita che amplifica la sua immagine di vittima innocente di un mondo crudele in cui la giustizia non esiste (viene specificato nei primi minuti che il pedofilo che l'ha violentata è a piede libero). Il suo abbigliamento si tinge poi di rosso nel momento in cui decide di intraprendere il suo percorso di vendetta, compresa la benda che porta all'occhio sinistro dopo che il suo sfruttatore glielo cava con un coltello (anche se mentre si prostituisce indossa la benda bianca, a suggerire che la clientela richieda una vittima segnata ancora dal candore della fanciullezza). Passata infine all'azione, la giovane Madeleine comincia a indossare un lungo soprabito nero, che la fa somigliare sia ai pistolieri del western che ai becchini, e porta all'occhio mutilato una benda nera. *Thriller* esaspera il tema dell'innocenza perduta già a partire dal nome della protagonista, Madeleine, ma anche assegnando il ruolo a Christina Lindberg, attrice già attiva nel cinema softcore che fisicamente dimostrava molti meno anni di quanti ne avesse veramente ai tempi delle riprese (23). Madeleine è forse la prima importante eroina del rape and revenge a subire una metamorfosi fisica quanto psicologica, a far proprio l'epiteto "pirata" che il suo aguzzino aveva scelto per lei come nome d'arte, e rivoltarglielo contro. Vibenius sa stimolare le fantasie di vendetta, proponendo una vicenda immorale e claustrofobica, in cui sembra non vi sia via d'uscita per la protagonista, e la profonda soddisfazione che si ricava quanto Madeleine uccide a colpi di fucile i suoi aguzzini deriva anche dal fatto che, a differenza di quanto avviene ad esempio in *L'ultima casa a sinistra*,

l'agente della vendetta è anche la vittima dei soprusi che l'hanno alimentata. La vendetta in *Thriller* è così riuscita anche perché non prevede delega, perché dietro a ogni omicidio della giovane si trascina la lunga inquietante ombra di un'esperienza personale che lo spettatore ha vissuto con lei, attraverso di lei. Vibenius fa uso ricorrente di rallenty nelle scene di esecuzione, con alterne fortune espressive, nel tentativo di prolungare l'esposizione al piacere della cruenta retribuzione ma, come già valeva per Craven, è la dimensione antisociale della vendetta di Madeleine a renderla così soddisfacente: non solo affidarsi alla polizia non è un'opzione presa in considerazione, ma Madeleine si sostituisce alla giustizia costituita aggredendo un gruppo di agenti che cercano di fermarla e rubandogli l'automobile, per poi correre a sirene spiegate verso il luogo in cui ucciderà il suo rapitore. Dal punto di vista del piacere erotico, *Thriller* si rivela altrettanto impertinente e finemente (probabilmente involontariamente<sup>69</sup>) sagace. Attrattività e repulsione convivono magnificamente per tutta la parte centrale del film, in cui Madeleine è costretta a sottostare ai desideri dei suoi clienti, dai più convenzionali ai più *kink*, in lunghe sequenze intervallate da inserti hardcore di penetrazioni ed eiaculazioni. Questi inserti sono il principale motivo per cui *Thriller* e il suo autore sono stati criticati da un buon numero di critici e studiosi, che lamentano l'intenzione, da parte di Vibenius, di rendere accattivante la violenza sessuale<sup>70</sup>. Non v'è alcun dubbio che le intenzioni manifeste dell'autore fossero esattamente queste, come egli stesso candidamente afferma, ma in *Thriller* questi brevissimi inserti pornografici svolgono anche un'altra importante funzione, legata nuovamente alla colpevolezza del piacere spettacolare. La vicenda raccontata nel film è estremamente cruda, una realtà particolarmente atroce di cui è lecito dubitare che la maggior parte degli spettatori abbia esperienza diretta, e un discorso sovrapponibile si può fare sia per *L'ultima casa a sinistra* che per la maggior parte dei rape and revenge. Certamente, chiunque abbia accesso a un qualsiasi mezzo d'informazione sa che cose indicibilmente orribili avvengono quotidianamente, ma rimanendo fortunatamente lontani dalla quotidianità esperita mantengono un'aura di estraneità che, per quanto contribuiscano comunque ad aumentare la consapevolezza individuale, impediscono un'effettiva partecipazione emotiva. Il mondo narrativo anarchico e crudele di *Thriller* diventa però il mondo reale grazie a questi brevi inserti: nella misura in cui queste scene di sesso risultano accattivanti, nonostante (o in virtù de, in base alle inclinazioni

---

<sup>69</sup> In un'intervista Vibenius ammette che parte delle scelte creative fatte in *Thriller* derivano dalla necessità di creare un prodotto commerciabile, a fronte della perdita economica dovuta al suo precedente film. Per quanto riguarda gli inserti hardcore presenti nel film, dice che la loro presenza è dovuta solo all'opportunità di sfruttare economicamente la liberalizzazione del porno in Svezia. Bruun Jan, "What the Hell Was He Thinking? Interview With Bo Arne Vibenius", in Bougie Robin (a cura di), *Cinema Sewer Volume 2: The Adults Only Guide to History's Sickest and Sexiest Movies!*, FAB, Londra, 2009, p. 13

<sup>70</sup> Heller-Nicholas A., op. cit., p. 40

personali) il contesto diegetico in cui esse si collocano, queste restituiscono il senso del piacere sessuale provato da quanti e quante abusano dell'impotente Madeleine. Il vero scandalo generato da Vibenius è ricordare che certe pulsioni esistono, nonostante il senso comune tenda a relegarle in contesti criminali o socialmente marginali, creando un efficace ponte fra la realtà dello spettatore e il mondo diegetico di cui Madeleine è succube. La carneficina finale ad opera della giovane assume allora anche altre connotazioni: non solo lo sfogo omicida di una giovane in lotta con lo sfruttamento coercitivo della prostituzione, ma anche la soppressione di impulsi incompatibili col vivere comunitario, e la soddisfazione che si può trarre dalla sua opera di vendetta si può accompagnare ad un pungente senso di colpa, per aver vissuto il suo martirio anche dal punto di vista dei suoi carnefici, di aver partecipato al loro piacere. Neanche *Thriller* però si prefigge l'obiettivo di generare discorsi intorno alla violenza sessuale, al massimo si può dire che porti il focus sull'esperienza personale della vittima di stupro piuttosto che sulla sua famiglia.

In concomitanza con la maggiore pervasività comunicativa del movimento femminista americano degli anni Settanta, anche diversi rape and revenge cercano di allinearsi con le coeve letture del fenomeno dello stupro, specie quelle di Brownmiller, le più celebri. Tra questi figurano *New York violenta* (*The Black Alley Cats*, Henning Schellerup, 1973) e *L'esecuzione... Una storia vera* (*Act of Vengeance*, Bob Kellijan, 1974), due B-movies statunitensi che insistono sulla condizione femminile di vittime di stupro, sul contesto sociale che genera il fenomeno e sull'importanza del sostegno reciproco fra donne.

Rispetto alla violenza media di un rape and revenge dell'epoca, *New York violenta* è parecchio edulcorato. L'esile vicenda del film riguarda un gruppo di giovani donne che vengono assalite e violentate. A seguito di questo evento prendono lezioni di combattimento, formano una gang e si vendicano dei loro stupratori, così come di quanti si approfittano sessualmente di loro, in un modo o nell'altro. Questo film è forse il prototipo più perfetto di rape and revenge fallito: il tentativo di instaurare un dialogo con alcuni dei precetti del femminismo dell'epoca (la condizione femminile segnata da una pervasiva oggettificazione sessuale, l'autodifesa e la cooperazione fra donna come arma contro lo stupro, l'influenza di dinamiche coercitive basate sull'asimmetria di potere per estorcere prestazioni sessuali) non si traducono mai in una linea d'azione convincente per affrontare il problema della violenza sessuale, quanto al massimo nella sua parodia. Già dall'inizio del film, quando le ragazze si vendicano dello stupro subito stordendo e denudando i loro stupratori, appare evidente che il tono complessivo dell'opera è ben poco serio, nonostante le premesse. L'impressione che si ricava dalla visione è che la violenza sessuale più che un crimine contro l'individuo sia un goliardico dispetto da dormitorio

maschile, a cui segue una serie di scherzetti tutto sommato innocui da parte della controparte femminile. C'è ben poca vendetta in *New York violenta*, così come manca totalmente il benché minimo accenno di sofferenza nelle vittime di stupro, che in generale reagiscono alle violenze subite come se dovessero farla pagare a un ladro di biciclette più che a uno stupratore. L'intera trama è costruita reiterando micronarrazioni rape and revenge autoconclusive, il cui unico scopo manifesto è fornire un pretesto per inquadrature e sequenze softcore prive di pathos, che avvicinano il film alla saga italiana di *Pierino* più che a *L'ultima casa a sinistra*.

Al contrario *Act of vengeance*, conosciuto anche col titolo *Rape squad*, pone al centro della narrazione tanto il trauma della singola vittima di stupro quanto le condizioni sociali che sono alla base della pervasività della violenza sessuale, e le prospettive d'azione che i singoli possono introdurre per arginarle. In *Rape squad* un gruppo di donne, vittime dello stesso stupratore mascherato, si conoscono alla centrale di polizia che non solo non ha avuto i mezzi per aiutarle, ma che in sede d'interrogatorio le ha messe tanto a disagio da farle quasi passare per colpevoli. Queste donne decidono allora di coalizzarsi e si propongono come sostegno alternativo alla fallace polizia per donne vittime di violenza. In una sequenza, per esempio, umiliano e minacciano uno stalker per costringerlo a smettere di molestare una ragazza, in un'altra si intromettono nel pestaggio di una prostituta da parte del suo pappone e lo mettono al tappeto a colpi di karate e bastonate. La violenza granguignolesca è contenuta, e le azioni del gruppo non comprendono esecuzioni sommarie e indugio nel sangue delle vittime. Le vendicatrici non hanno la stessa apparente invincibilità e sicurezza di sé che caratterizza personaggi come la Madeleine di *Thriller*, al contrario, il gruppo è attraversato da problematiche e incertezza che ne minano l'esistenza stessa, tanto che ogni qualvolta una di loro si allontana anche temporaneamente dal gruppo viene assalita e uccisa dallo stupratore in maschera. Quest'ultimo è l'unico elemento narrativo esagerato, ubiquo e calcolatore, la cui infallibilità omicida lo avvicina più agli assassini dello slasher che al classico manigoldo del rape and revenge. Fatta eccezione di lui, *Rape Squad* evita situazioni iperboliche, preferendo discutere del concreto contesto in cui un sessismo pervasivo permea discretamente nel discorso comune, paralizzando le istituzioni. Pur essendo un film d'exploitation il sangue è ridotto al minimo, così come è il classico indugio softcore sui corpi violentati, e a questi è preferita la suspense generata dallo stupratore mascherato. Gli inciampi più evidenti sono le scene di combattimento poco credibili e il confronto finale con lo stupratore, compromesso dalla psicologia ingenua di un uomo fino a quel momento temibile e una colonna sonora che svilisce l'intera situazione. Pur con i suoi limiti, *Rape squad* discute veramente del problema sociale dello stupro senza sfociare in iperbolici bagni di sangue, ed è per questo motivo che la visione genera perlopiù indifferenza.

Eccezion fatta per il primo, gli stupri presenti nel film sono elusi dal montaggio per pudore<sup>71</sup>, togliendo all'atto quella connotazione feroce e disturbante che rende tanto più attraente allo spettatore la vendetta che ne consegue. In effetti è improprio parlare di vendetta per *Rape squad*, in quanto anche il confronto finale col maniaco è innescato dal suo desiderio di riconfermare il suo potere sulle donne che ha stuprato, non dalla volontà di queste ultime di fargliela pagare per le violenze subite, e lo scontro finale si riduce di conseguenza a un semplice esercizio di legittima difesa. L'assenza di sensazionalismo di *Rape squad* rende manifesta l'importanza del sensazionalismo nel rape and revenge, almeno quanto la leggerezza di *New York violenta* esplicita la necessità di narrazioni più serie sul tema dello stupro. Questi due film congiuntamente esemplificano al meglio il fallimento intrinseco del rape and revenge: quanto più l'enfasi è incentrata su dinamiche sociali quotidianamente esperibili, tanto più la riuscita emotiva è fiacca e, di converso, quanto più la componente sadica prende il sopravvento tanto più la discussione del tema dello stupro ne risulta banalizzata.

Dal punto di vista della storia del genere e della sua evoluzione però, questo dittico di film manifesta anche la maggiore enfasi che viene posta sulla terminologia propria dei movimenti femministi, al di là della riuscita effettiva dell'articolazione di un discorso coerente e coinvolgente.<sup>72</sup> Il rape and revenge intrattiene un rapporto peculiare e ambivalente nei confronti del femminismo: per un verso gli autori di questi film si dimostrano sempre più attenti ad esporre i loro contenuti attenendosi alle interpretazioni egemoni in ambito femminista, e discutono della condizione femminile a partire dalla più traumatica e invalidante delle asimmetrie di potere. La critica femminista più militante, e in generale i più attenti e scrupolosi analisti, considerano però questo genere l'ennesimo spettacolo a uso e consumo di un pubblico maschile, la cui rappresentazione della violenza sessuale rappresenta un pretesto per sessualizzare il corpo della donna.

Questa ambivalenza emerge prepotentemente in uno dei rape and revenge più noti e discussi dell'epoca: *Non violentate Jennifer*. Se l'arbitraria traduzione italiana del titolo rimanda all'altrettanto arbitraria traduzione di *Non aprite quella porta*, rievocando quindi l'immaginario cruento dello slasher, il titolo originale del film, *Day of the Woman*, esplicita la volontà di discutere maggiormente la condizione femminile, anche se questo sarà poi cambiato in *I Spit*

---

<sup>71</sup> Nonostante la ricerca da parte degli autori di un'estetica sobria, il critico Roger Ebert accusa il film di sessismo e incoerenza perché «*The dialog adopts a militantly feminist position, but the actresses recite it wearing miniskirts and see-through blouses*» Ebert Roger, "Rape Squad", *RogerEbert.com*, 21/01/1975, URL <https://www.rogerebert.com/reviews/rape-squad-1975>

<sup>72</sup> Secondo Creed *Non violentate Jennifer* risulta un film sessista perché erotizza il corpo di Jennifer mentre lei compie la sua vendetta, stimolando fantasie masochistiche maschili, mentre le sequenze di stupro sono troppo sessualmente esplicite e brutali. Creed B., op. cit., pp. 129-130

*on Your Grave*, forse nella speranza di risultare più attraente nei circoli del cinema d'exploitation. Il film racconta la storia di Jennifer Hills, una giovane lavoratrice newyorkese che approfitta delle ferie per affittare una casa in campagna e scrivere un romanzo. Incontra quattro uomini del posto che dopo averla ripetutamente importunata in varie modalità, si organizzano per violentarla in gruppo, prima in mezzo ai boschi poi a casa sua. Jennifer decide dunque di ucciderli uno ad uno nei giorni seguenti. *Non violentate Jennifer* riprende la dicotomia campagna-città e vi sovrappone quella uomo-donna, per cui i quattro aggressori sono caratterizzati da modi grezzi, discreta povertà e risentimento per gli abitanti della città, così come specularmente dal disprezzo per le donne, da cui cercano ossessivamente di distinguersi, in particolar modo per quelle cittadine, giudicate intrinsecamente esecrabili per il loro libertinaggio. All'inizio del film, più volte i dialoghi fra questi e Jennifer vertono sul loro differente tenore di vita, quasi sempre in assenza di indizi che giustifichino le conclusioni a cui entrambi giungono, ma è specialmente nei discorsi interni al gruppo dei paesani che emerge il loro radicato pregiudizio. Più che in ogni altro rape and revenge dell'epoca, qui emerge come il sessismo doni materialmente potere ad alcune persone a discapito di altre, tanto nella misura in cui inizialmente Jennifer è posta nella condizione di dover sopportare contro voglia le puerili attenzioni di alcuni di loro, quanto nel momento in cui viene umiliata e violentata ripetutamente per quasi venti minuti ininterrotti di film. Jennifer non viene "solamente" violentata in gruppo più volte: una volta rientrata a fatica a casa sua ritrova i suoi stupratori nell'atto di ridicolizzare i suoi successi e le sue aspettative future, invadendo la sua proprietà privata e deridendo le bozze del suo romanzo prima di distruggerle davanti ai suoi occhi. *Non violentate Jennifer* è potenzialmente capace di evocare nello spettatore il desiderio di spietata vendetta verso i quattro aguzzini. In parte perché, a differenza di film come *L'ultima casa a sinistra*, la vendetta non è delegata ad altri dalla vittima, e in secondo luogo perché in *Non violentate Jennifer* la protagonista subisce in quanto donna una tortura che va oltre alla vessazione fisica. Dopo il trattamento subito Jennifer avrebbe potuto tornare a New York o cercare di ottenere giustizia per vie legali, ma invece decide scientemente di imbarcarsi in un'impresa pluriomicida, dopo un passaggio in chiesa in cui chiede preventivamente perdono a Dio (sequenza diventata ormai paradigmatica nel rape and revenge, da *La fontana della vergine* a *Thriller*, passando per *L'ultima casa a sinistra* e anticipando *L'angelo della vendetta* (Ms. 45, Abel Ferrara, 1981)). L'impatto emotivo del film di Zarchi deriva anche dalla consapevole antisocialità della scelta di Jennifer, per cui lo spettatore si ritrova nella scomoda (quanto piacevole) situazione di simpatizzare per la protagonista in misura tanto maggiore quanto più è sadica e brutale la sua vendetta. Se, come sostiene Studlar, l'estetica sadica poggia su una violenza accuratamente

calcolata,<sup>73</sup> Jennifer diventa indubbiamente il personaggio più sadico del film: intanto esclude, per sommo gaudio del pubblico, ogni ipotesi retributiva che non preveda spargimento di sangue, inoltre punisce i suoi carnefici in modalità tali da tentare di renderli consapevoli del male che le hanno fatto prima di ucciderli. Il contrappunto abbozzato in *L'ultima casa a sinistra* è qui elevato a dimensione sistematica, non ci sono generiche esecuzioni a colpi di fucile come in *Thriller*, ma elaborati e studiati piani omicidi personalizzati in base a chi va punito. Gli stupri di Jennifer appaiono dettati soprattutto dall'inconsapevolezza della gravità delle proprie azioni da parte dei quattro violentatori, anche se ciò non li rende in alcun modo meno colpevoli, tanto che dopo aver consumato il loro crimine, e riconosciuto come tale solo giuridicamente, non si premurano in alcun modo di occultare i loro misfatti, come invece accadrà oltre trent'anni dopo nel remake. Jennifer assurge dunque al ruolo dantesco di giudice degli inferi, delegato di assegnare a ciascun condannato la punizione che merita sulla base del male compiuto, e in questo la sua missione sterminatrice assume anche i connotati di una lezione di consapevolezza. Dei quattro stupratori, quello che si rivela più acuto nel presagire le reali intenzioni di Jennifer è ironicamente quello affetto da qualche tipo di ritardo mentale, nonché prima vittima della donna. Matthew è il più timido del gruppo di amici, fu il più riluttante a violentare Jennifer, l'unico che cercò di far notare agli altri che stessero esagerando, in sintesi quello con più senso civico e sensibilità, in qualche modo succube similmente a Jennifer dell'influenza degli altri. Giustamente Jennifer inaugura la sua impresa uccidendo lui, perché per sviluppare adeguatamente il climax della vendetta occorre sempre partire dal più indifeso. Lo adescia in virtù della sua avvenenza e lo uccide piuttosto lentamente, donandogli al contempo piacere sessuale: Jennifer attira Matthew a casa sua e lo conduce nell'ampio giardino antecedente, lui presagisce l'imminente inganno e impugna di nascosto un coltello, ma quando lei si denuda e gli cala i pantaloni non riesce più a rimanere lucido e lascia cadere l'arma. I due iniziano allora a fare sesso e durante l'atto lei gli lega al collo una spessa corda preparata in anticipo e lo impicca al ramo di un albero. In questa sequenza l'improbabile esecuzione è una metafora sessuale particolarmente esplicita, poiché inizia con Matthew all'erta, armato di coltello ed eccitato, letteralmente rigido, per poi concludersi col suo paonazzo cadavere penzolante e il commento di Jennifer «Morendo ha scoperto la felicità». Leggermente più articolata è la punizione riservata al più spavaldo del gruppo. Con l'ausilio di una pistola, Jennifer lo rapisce alla stazione di rifornimento in cui lavora e lo conduce a casa sua, dove gli intima di spogliarsi.

---

<sup>73</sup> Riprendendo la distinzione offerta da Deleuze fra masochismo e sadismo, e scrive: «Il discorso sadiano – denotativo, scientifico, imperturbabilmente diretto nei suoi osceni imperativi e descrizioni – crea un eterocosmo fantasticamente crudele basato esclusivamente sul dominio della ragione». Studlar G., op. cit., p. 190

Durante l'intera procedura lei ha modo di capire quanto l'uomo non si renda conto della gravità delle sue azioni, dato che lui non la prende minimamente sul serio ed è convinto che quello di Jennifer sia solo un isterico rituale di corteggiamento. Jennifer decide allora di assecondarlo e lo invita ad entrare in casa per avere un rapporto, ma mentre lui sta facendo il bagno lei lo evira e lo lascia morire dissanguato. L'esecuzione degli ultimi due uomini, personaggi anonimi il cui unico scopo diegetico è fare massa, è invece tutto sommata canonica: Jennifer li uccide mentre guida il motoscafo con cui loro due la infastidivano all'inizio del film, uno a colpi d'accetta e l'altro triturato dalle pale del motore dell'imbarcazione.

Non sorprende che soprattutto i primi due omicidi abbiano stimolato in Creed l'associazione fra Jennifer e l'archetipo della *femme castratrice*. Secondo l'autrice, parte della misoginia insita nel film risiede nel fatto che presentando la protagonista usando la categoria abietta della castratrice, Jennifer finisca col diventare uno strumento del piacere masochista a vantaggio dello spettatore maschile, un oggetto funzionale a condensare piacere sessuale e fantasie di morte.<sup>74</sup> Per Clover invece, adottando la definizione che propone di *final girl*, l'eroina vendicatrice che passa dalla posizione di succube a quella di carnefice viene fallicizzata nel processo, per cui il sesso femminile del personaggio rappresenta solamente una facciata dietro cui si celano interessi di genere maschile.<sup>75</sup> Anche secondo lei, quindi, questo tipo di personaggio funziona ad uso della componente maschile del pubblico, ma postulando l'influenza dell'identificazione transgender in narrazioni in cui la vittima protagonista è una donna, film come *Non violentate Jennifer* articolano punti di vista femministi che demonizzano la violenza sessuale maschile.<sup>76</sup>

*Non violentate Jennifer* è un oggetto di studio particolarmente interessante per valutare i piaceri spettatoriali connessi al cinema estremo, la cui coeva ricezione critica si focalizzò soprattutto sul valore morale del film, postulando conseguentemente una ricezione ideale da parte del pubblico. La più celebre e influente critica fu quella di Roger Ebert, sebbene tardiva rispetto alle prime proiezioni del film:

It's a movie so sick, reprehensible and contemptible that I can hardly believe it's playing in respectable theaters [...] The theater contained a larger crowd than usual. It was not just a large crowd, it was a profoundly disturbing one. [...] And if they seriously believed the things they were saying, they were

---

<sup>74</sup> Creed B., op. cit., p. 130. A supporto della sua tesi, l'autrice denuncia poi come le sequenze di vendetta siano comunque meno degradanti per le vittime rispetto alle sequenze di stupro.

<sup>75</sup> Clover C. J., op. cit., p. 53

<sup>76</sup> Clover C. J., op. cit., pp. 151-152

vicarious sex criminals. [...] At the film's end I walked out of the theater quickly, feeling unclean, ashamed and depressed. This movie is an expression of the most diseased and perverted darker human natures. [...] There is no reason to see this movie except to be entertained by the sight of sadism and suffering.<sup>77</sup>

A questo appassionato intervento critico se ne potrebbero accompagnare molti altri dello stesso tenore,<sup>78</sup> mentre altri autori vedono nel film, come già notato in *Clover*, le potenzialità di intavolare un discorso femminista sullo stupro. Col tempo sono aumentate di volume le critiche positive di quanti considerano *Non violentate Jennifer* un'opera incompresa ai tempi della sua uscita,<sup>79</sup> così come di autori che provano a spiegare le reazioni scomposte del pubblico a cui si riferisce Ebert.<sup>80</sup> Che venga definita abietta *femme castratrice* o feticcio fallicizzato, veicolo per fantasie di stupro o potenziale femminista radicale, Jennifer Hills rimane un personaggio che ha stimolato la fantasia di molti autori e critici portandoli, a conclusioni e sentimenti tanto contrastanti da risultare incompatibili. Già da solo, questo dato basterebbe a ridimensionare le teorie basate sull'immedesimazione, perlomeno mettendo a dura prova tanto il presunto potere coercitivo assegnato al dispositivo cinematografico quanto l'altrettanto presunta omogeneità del punto di vista delle categorie in cui si pretende di segmentare il pubblico, come in questo caso l'identità sessuale. *Non violentate Jennifer* è un'opera stimolante anche nella misura in cui è estrema, cinica e violenta, che punta a risultare piacevole in quanto repellente. A patto di non voler considerare gli autori del film come i depositari della consapevolezza assoluta sulla propria opera, decidendo quindi a priori che la chiave di lettura da privilegiarsi sia la loro intenzionalità a monte, piuttosto che il confronto con la forma finale assunta da quest'intenzionalità, cioè l'opera finita e non necessariamente coerente, l'intreccio narrativo di

---

<sup>77</sup> Ebert Roger, "I Spit on Your Grave", *RogerEbert.com*, 16/07/1980, URL <https://www.rogerebert.com/reviews/i-spit-on-your-grave-1980>

<sup>78</sup> Dello stesso periodo è, ad esempio, un'altra recensione pubblicata sul Chicago Tribune che definisce il film «*A hideously violent shocker*» e gli assegna il voto più basso possibile. Siskel Gene, "Extreme Violence Directed at Young Women", *Chicago Tribune*, 18/07/1980, p. 8

<sup>79</sup> Michael Kaminski è tra i convinti che *Non violentate Jennifer* sia in realtà un film femminista ispirato dall'esperienza personale del regista, che soccorre una vittima di stupro. Secondo lui la crudità espositiva del film è da imputarsi al desiderio di esplicitare la sofferenza, non di solleticare fantasie di stupro. Kaminski Michael, "Is I Spit on Your Grave Really a Misunderstood Feminist Film?", *Obsessed With Film*, 31/10/2007 URL <https://web.archive.org/web/20071031004519/http://www.obsessedwithfilm.com/specials/is-i-spit-on-your-grave-really-a-misunderstood-feminist-film.php>

<sup>80</sup> Secondo Marco Starr queste reazioni sono dovute in parte al disturbante impatto visivo delle scene di stupro, e poi dal disagio provato dello spettatore nel momento in cui si auto percepisce come un potenziale stupratore assistendo a serie di sequenze che condanna lo stupro. Starr Marco, "J. Hills Is Alive: A Defence of *I Spit on Your Grave*", in Barker Martin (a cura di), *The Video Nasties: Freedom and Censorship in the Media*, Pluto, Londra, 1984, p. 54

*Non violentate Jennifer* si presta a ben poche speculazioni. Specie riguardo l'accondiscendenza di Jennifer ai rapporti sessuali che le vengono imposti, questione che più di tutte ha tenuto occupati gli analisti, non esiste alcun dubbio che la protagonista si opponga strenuamente con tutte le sue limitate possibilità al trattamento di cui è vittima. Le perplessità interpretative al riguardo possono quindi essere ricondotte alla percezione che il film faccia leva sulle fantasie di stupro, facendo risalire una causa presunta ad un effetto noto: l'intenzione cioè di sfruttare pornograficamente sequenze di stupro a vantaggio di un pubblico esecrabile. Di fatto non c'è alcun dubbio che tutta la simpatia del pubblico ricada su Jennifer già prima degli oltre venti minuti di film in cui viene brutalizzata. I quattro uomini vengono presentati dall'inizio come persone rozze e prevenute nei confronti della protagonista, in quanto donna lavoratrice di città, e il loro atteggiamento varia dal fastidioso al repellente. Durante le sequenze centrali ritorna poi il tema dello stupro come test di mascolinità, in cui i singoli stupratori si interfacciano più con il resto del gruppo che con Jennifer, come testimoniato anche dalla direzione del loro sguardo, che cerca ossessivamente l'approvazione degli altri uomini più che il contatto con la donna. La loro mascolinità intrisa di misoginia e vocazione predatoria, rafforzata dalla maggiore dimestichezza con l'ambiente boschivo circostante rispetto alla vittima, viene poi ridicolizzato dalla stessa Jennifer nel momento in cui ciascuno di loro, di fronte alla concreta minaccia di morte, imputa la responsabilità delle sue azioni alla volontà di qualcun altro del gruppo.

A differenza degli altri film citati finora, in *Non violentate Jennifer* la donna vendicativa è completamente autosufficiente: Jennifer non necessita dell'aiuto di conoscenti (*L'ultima casa a sinistra*, *Rape squad*) né tantomeno di sopperire alla sua debolezza fisica tramite addestramenti specifici (*Thriller*). La sua vendetta è perfetta e infallibile, come quella del finale di *Carrie – lo sguardo di Satana* (*Carrie*, Brian De Palma, 1976), di cui si può trovare un rimando visivo particolarmente esplicito quando Jennifer brucia i vestiti della sua prima vittima e viene inquadrata in primo piano col volto illuminato dalle fiamme del rogo, allo stesso modo in cui la ragazzina nata dalla penna di Stephen King contempla la palestra che sta incendiando. In contrasto con quanto sostenuto da Clover, che vede nella vendetta di Jennifer un elemento mascolinizzante, la protagonista non appare affatto meno femminile che all'inizio. Al contrario, è proprio in virtù del suo essere donna che riesce ad adescare e uccidere uno alla volta i suoi stupratori, dimostrando loro che quella stessa femminilità che l'aveva resa precedentemente una vittima può trasformarla in una carnefice, se sfruttata consapevolmente.

Dal punto di vista narrativo, la basilare trama di *Non violentate Jennifer* è incentrata sul passaggio della protagonista dall'essere oggetto delle azioni altrui al divenire agente attivo e

volitivo, da oggetto del piacere altrui a soggetto volto alla soddisfazione del proprio. Anche il punto di vista adottato dalla mdp segue questa traiettoria: dopo pochi minuti dall'inizio Jennifer viene mostrata mentre si denuda e fa il bagno nel lago, dapprima con una panoramica ravvicinata che zooma all'indietro fino a inquadrarla a figura intera, poi frontalmente dall'altro lato del lago passando dal campo medio a lungo. In entrambi i casi il personaggio è spesso impallato per pochi secondi, come a suggerire il punto di vista di uno stalker che nascosto fra gli alberi spia il corpo nudo di un'ignara Jennifer (punto di vista che peraltro pone lo spettatore in una condizione di piacere scopico congruo, se non addirittura sovrapponibile, a quello dei suoi futuri stupratori). specularmente, nel finale Jennifer passa dall'essere circondata metaforicamente al circondare fisicamente uno dei suoi aggressori, girandogli attorno in motoscafo come uno squalo che gioca con la sua preda. In questo frangente la mdp assume più volte la prospettiva di Jennifer da bordo dell'imbarcazione, mentre accelera in direzione della vittima, che si dimena in acqua. Non è stata certo l'allineamento ideologico del film riguardo alla violenza sessuale, né tantomeno l'esaltazione della giustizia privata, a far discutere per anni critici e studiosi, ma "semplicemente" il crudo realismo delle sequenze di stupro, che tuttora possono vantare ben pochi epigoni tanto espressivamente potenti. L'assenza di colonna sonora in *Non violentate Jennifer* si fa particolarmente disturbante in quel frangente, non lasciando allo spettatore altro su cui focalizzarsi che lo stupro di Jennifer. È possibile che alcuni fra i detrattori del film siano mossi dall'idea che tanta violenza non fosse necessaria, e che quindi il suo eccesso smascheri finalità commerciali torbide, oltre a comportare il rischio di generare emuli. Intervistato al riguardo, Zarchi non si sbilancia, neppure quando gli viene proposta la lettura, lusinghiera negli intenti, di *Non violentate Jennifer* come di un film femminista frainteso.<sup>81</sup> Le parole del regista israeliano sono semplicemente «*Film is subjective, and everybody is entitled to their own opinion on it. [...] So regardless of what I meant to say or do with my film, a person's own understanding of it is what counts*».<sup>82</sup> Il punto di vista dell'autore non si distingue certo per originalità, ma nondimeno è azzeccato e coerente quando si tratta di applicarlo al piacere spettatoriale.

Quella descritta da Zarchi è la disposizione individuale del singolo membro del pubblico a interpretare, e di conseguenza sottoscrivere o respingere, l'orientamento ideologico di un'opera o, riprendendo la terminologia cognitivista, la risposta a meccanismi mentali di simpatia. Il piacere però è un'altra cosa, e non è detto che la segua di pari passo. Il piacere, specie quando

---

<sup>81</sup> Cook Russell, "Meir Zarchi, 'I Spit on Your Grave'", *Cinevue*, 22/09/2010, URL <https://cinevue.com/2010/09/interview-meir-zarchi-i-spit-on-your-grave.html>

<sup>82</sup> Cook R., *Ibidem*

è coinvolta la sessualità, sa essere anarchico e non teme di essere contraddetto. Tornando al caso specifico di *Non violentate Jennifer*, è possibile che nonostante le intenzioni dell'autore, peraltro piuttosto palesi, di denunciare la brutalità della violenza sessuale, il film possa stimolare e soddisfare fantasie erotiche di stupro? Certamente. Sarebbe ingenuo supporre il contrario, presa coscienza anche della mole di materiale esplicitamente pornografico sul tema dello stupro, con tanto di case produttrici specializzate, sintomo di una domanda consistente o perlomeno sufficiente da giustificare un investimento economico. Non è meno banale postulare che lo stesso soggetto possa trovare eccitante e allo stesso tempo esecrabile la violenza sessuale, specie se la esperisce tramite audiovisivi, allo stesso modo in cui uno spettatore che si considera eterosessuale può godere di una sequenza di sesso omosessuale o, al contrario, un individuo che trova emotivamente ripugnante anche solo l'idea di un atto di violenza sessuale può coscientemente dimostrarsi accondiscendente nei confronti di un ipotetico perpetratore. Lo stupro però non è solamente una fantasia sessuale eccentrica prediletta da una minoranza, ma un grave reato, ed è forse per questo motivo che i più critici si dimostrano piuttosto inflessibili nell'associare rappresentazione esplicita e accondiscendenza degli autori. La cosciente colpevolezza del piacere è scarsamente presa in considerazione, così come l'incongruenza fra ciò che attrae sullo schermo e nella quotidianità, sebbene gli esempi non manchino affatto.

Un caso meno problematico da discutere, sempre riguardo al film di Zarchi, è l'enfasi con cui l'opera incita lo spettatore a desiderare ardentemente la morte dei quattro stupratori, benché sia lecito aspettarsi che la maggior parte dell'audience sia composta da persone che rigettano l'omicidio. La messinscena di *Non violentate Jennifer* ha generato un alone di sospetto attorno al film, rendendolo l'ultimo rape and revenge scandaloso degli anni Settanta. Il decennio successivo si apre invece con un'opera più pacata: *L'angelo della vendetta* di Abel Ferrara.

La protagonista è Thana, una giovane donna muta dalla nascita che, dopo essere violentata due volte lo stesso giorno, e realizzato quanto la quotidianità femminile sia pervasa da molestie di vario tipo, decide di imbarcarsi in una campagna omicida contro il genere maschile. Il tema del mutismo, già presente in quasi tutti i rape and revenge citati finora, non è più la reazione attonita e inenarrabile della violenza sessuale subita (come per Mary di *L'ultima casa a sinistra*, Madeleine di *Thriller* e Jennifer di *Non violentate Jennifer*) ma un handicap di partenza che rende Thana una sorta di indifesa vittima predestinata. La più fortunata intuizione del film di Ferrara è legare l'asimmetria di potere tra i sessi al potere della parola, per cui gli uomini del film sono quasi sempre logorroici e invadenti, e possono permettersi di molestare i personaggi femminili anche solo con l'imposizione verbale e lessicale. La terminologia sovente utilizzata dai personaggi maschili attinge da un repertorio culturale misogino che, nel contesto

esageratamente sessista in cui è ambientato il film, è congeniale a legittimare molestie e prese di posizione più o meno dispotiche. Non è quindi un caso che Thana, compiuti i suoi primi omicidi, reputi lecito uccidere una serie di uomini solo perché non le piace il tenore dei loro discorsi. Torna anche il riferimento religioso nel momento della vendetta, non più mostrando la protagonista in chiesa a chiedere preventivo perdono a Dio, ma attraverso la scelta di Thana di vestirsi da suora in occasione della festa di Halloween nel finale, dove ucciderà sei persone prima di morire accoltellata. *L'angelo della vendetta* si distingue da gran parte dei film citati finora per la sua ridotta esplicitazione visiva. Probabilmente ha ragione Creed, vista anche la turbolenta ricezione di film come *Non violentate Jennifer*, nel vedere della cautela dietro le scelte di Ferrara:

The film carefully avoids the sensational; the attacks on Thana are not filmed in order to encourage the audience to identify with the rapist; nor are her acts of vengeance filmed so as to invite audience pleasure in scenes of blood and gore.<sup>83</sup>

A confronto con altre sequenze discusse in precedenza, le due scene di stupro di *L'angelo della vendetta* appaiono parecchio contratte (circa un minuto di tempo, sommandole insieme) ed edulcorate, ma anche assolutamente casuali e poco credibili. Nella prima Thana sta tornando a casa dopo aver fatto la spesa in pieno giorno su un marciapiedi moderatamente trafficato, quando un uomo armato e mascherato in agguato dietro un angolo (presumibilmente da pochi secondi, visto che davanti a lui è appena passata una famiglia) la porta in un vicolo e la violenta. Meno logisticamente lacunosa è la seconda aggressione, nell'appartamento della donna, in cui un ladro la sente rientrare in casa e le punta contro una pistola per derubarla, salvo poi decidere di violentarla. Durante l'atto Thana riesce a colpirlo alla testa per liberarsi e lo uccide poi con un ferro da stiro, compiendo il suo primo omicidio.<sup>84</sup> I due stupratori non conoscono minimamente Thana, né sono stati precedentemente visti spiarla ad esempio, amplificando l'effetto di casualità dietro le loro azioni. La leggerezza con cui sono state gestite queste scene denotano lo scarsissimo interesse che Ferrara doveva provare nel descrivere lo stupro in quanto tale. In quest'opera la violenza sessuale funziona esclusivamente come innesco traumatico della

---

<sup>83</sup> Creed B., op. cit., p. 123

<sup>84</sup> In questo frangente c'è un evidente errore di continuità: benché la donna si scrotoli di dosso il rapinatore mentre questo la sta ancora violentando, una volta che lo stupratore arranca stordito sul pavimento prima di essere ucciso, si può constatare non solo che il suo pene non è scoperto, come sarebbe lecito aspettarsi, ma che addirittura ha la cintura allacciata e la camicia dentro ai pantaloni, anch'essi allacciati, come se non si fosse mai minimamente denudato.

furia omicida di Thana, il vero perno del film. In effetti anche solo definire *L'angelo della vendetta* un rape and revenge è improprio, e lo si fa più per tradizione critica che a ragione, non solo perché lo stupro in sé è piuttosto insignificante, ma anche perché non c'è alcuna vendetta da parte di Thana. Tolti due omicidi per legittima difesa, le sue oltre quindici vittime successive sono nella stragrande maggioranza dei casi emeriti sconosciuti, che entrano in contatto con lei giusto il tempo necessario a farle decidere che meritano di morire. Oltre alle vittime, anche il metodo d'esecuzione è decisamente informale, la pistola calibro 45 del titolo, un'arma da tiro che tende quindi a separare ulteriormente Thana dai suoi bersagli attraverso l'apposizione di una distanza fisica che ne impedisce il contatto. *L'angelo della vendetta* è soprattutto un film sull'abuso di potere, sulla presunzione d'onnipotenza del singolo che si rende conto di non essere inoffensivo e scopre la lussuria della violenza, e in questo ricorda molto da vicino un coevo film italiano: *Il giocattolo* (*Il giocattolo*, Giuliano Montaldo, 1979). In entrambi i casi una persona comune e mite si affeziona morbosamente al potenziale omicida che le armi da fuoco gli conferisce e decide di abusarne sostituendosi alla giustizia. Nel film di Montaldo la trasformazione del protagonista è graduale, anticipata da un lungo addestramento e si consuma in uno scontro armato contro dei malavitosi, seguendo quindi un copione da giustiziere privato in cui risulta maggiormente intuitivo la sostituzione alle ordinarie forze di polizia. In *L'angelo della vendetta* il male da combattere pare essere il sessismo nelle sue varie sfumature, e Thana non necessita di particolari addestramenti per combatterlo, come se in una certa misura fosse già temprata dalla sua esperienza quotidiana. Dopo aver ucciso il secondo stupratore e un uomo che la seguiva per strada, Thana comincia ad abbinarsi nella maniera più sessualmente provocante possibile e cercare attivamente soggetti degni d'essere eliminati. In sequenza le sue vittime sono un fotografo invasivo che la porta in casa sua promettendole fama in cambio di sesso, un pappone in collera con una sua prostituta, uno sceicco che vuole pagarla per prestazioni sessuali e il suo autista, un gruppo di cinque giovani che la seguono in un parco, sei uomini, tra cui il proprio molesto datore di lavoro, nella famosa scena in cui è vestita da suora, dei quali di almeno tre non sa nulla. Oltre a questi tenta poi di eliminare un uomo che ha sentito parlare male della moglie in un bar, ma quest'ultimo la sorprende togliendosi la vita da solo. Thana il più delle volte non uccide un uomo per punire le sue azioni, quanto le motivazioni che potrebbero portarlo a compiere certe azioni, in un sadico esercizio di giustizia preventiva. La messinscena composta e fredda tanto delle sequenze di stupro quanto di quelle di omicidio è funzionale a creare un distacco empatico tra lo spettatore e la narrazione, generando quindi un clima congeniale alla razionalizzazione del problema sociale discusso nel film più che all'immanente sensazionalismo di singoli eventi. La lotta di Thana contro la misoginia

nell'ipersessista New York descritta da Ferrara è valsa al film la fama di opera femminista da parte di diversi critici,<sup>85</sup> sebbene lo stesso regista non la interpreti come tale.<sup>86</sup>

Clover riprende invece l'idea, già discussa in precedenza, secondo cui l'identità sessuale dello spettatore discrimini la percezione di un'opera e si chiede cosa, di questa giustiziera femminista,<sup>87</sup> possa stimolare il punto di vista maschile:

Just what the male spectator 's stake is in that fantasy is not clear, but it must surely be the case that there is some ethical relief in the idea that if women would just toughen up and take karate or buy a gun, the issue of male-on-female violence would evaporate. It is a way of shifting responsibility from the perpetrator from the victim [...] Moreover, if women are as capable as men of acts of humiliating violence, men are off the guilt hook that modern feminism has put them on. [...] the male spectator may take some comfort (sadistic delight?) in the idea that his services as protector of his wife or girlfriend are not as obligatory as an earlier era would have them be.<sup>88</sup>

*L'angelo della vendetta* non ha subito lo stesso ostracismo critico di *L'ultima casa a sinistra* o *Non violentate Jennifer*, che pure sono diventati col tempo dei film di culto al pari di quello di Ferrara.

Per concludere questo breve excursus nella storia del rape and revenge, si discuterà di una delle più detestate opere appartenenti al genere: *Baise-moi – scopami* (*Baise-moi*, Virginie Despentes, Coralie Trinh Thi, 2000). Il film racconta della porno attrice occasionale Manu e della prostituta Nadine. Le due si incontrano dopo che Manu viene violentata, insieme ad un'amica, da tre uomini e, una volta tornata a casa di suo fratello, lo uccide per averla incolpata

---

<sup>85</sup> È il caso, ad esempio, di un articolo sulla rivista online di critica femminista Screen Queens, in cui l'autrice esalta il realismo della rappresentazione del trauma di Thana in una società sessista, contrapponendo questo film agli altri rape and revenge, che ritiene “*misogynistic exploitative film that's degrading to women*”. Rosen Rebecca, “WIHM From Victim to Revenger to Self-Destruction: The Realistic Approach to Rape-Revenge in Ms. 45”, *Screen Queens*, 26/02/2019, URL <https://screen-queens.com/2019/02/26/the-realistic-approach-to-rape-revenge-in-ms-45/> Vale la pena citare anche la trascrizione di una riunione telematica fra tre critiche in cui si plaude alla rappresentazione del piacere che Thana prova nell'uccidere, visto come un elemento sovversivo, nuovamente in contrapposizione a “*exploiting the act of rape*”. “On “Ms.45 ” and Revenge Movie Feminism”, *RogerEbert.com*, 10/12/2013, URL <https://www.rogerebert.com/features/on-ms-45-and-revenge-movie-feminism>

<sup>86</sup> Sebbene in maniera piuttosto confusa, durante un'intervista Abel Ferrara sostiene di non riconoscere nel suo film quello che lui reputa femminismo mentre racconta che Zoë Lund, l'attrice protagonista, era del parere opposto. Goodsell Luke, “Interview: Abel Ferrara Says *Ms. 45* Terrified a Grindhouse Crowd”, *Rotten Tomatoes*, 11/12/2013 URL <https://editorial.rottentomatoes.com/article/interview-abel-ferrara-says-ms-45-terrified-a-grindhouse-crowd/>

<sup>87</sup> La stessa Clover definisce Thana «*a kind of ultimate feminist vigilante gunning down men who traffic in women*». Clover C. J., op.cit., p. 141

<sup>88</sup> Clover C. J., op. cit., pp. 142-143

della violenza subita. Manu prova a rubare quindi la macchina di Nadine per fuggire ma quest'ultima decide di seguirla e le due diventano amiche, nonché omicide. Per tutta la seconda parte del film le due si mantengono derubando e uccidendo degli sconosciuti, fino alla morte di Manu in una sparatoria e l'arresto di Nadine. L'estetica dell'opera è caratterizzata da una fotografia grezza, dall'aspetto quasi amatoriale, e da numerose scene di sesso hardcore non simulate. D'altronde, le due attrici protagoniste erano anche, al tempo delle riprese, attrici di film pornografici, come parte del cast maschile e la co-regista del film, mentre Virginie Despentes è l'autrice dell'omonimo romanzo da cui *Baise-moi* è tratto, ispirato a sua volta dalla violenza sessuale realmente subita dalla scrittrice quando aveva diciassette anni. In questo caso, le critiche rivolte al film in materia di rappresentazione del sesso non riguardano la scena di stupro ma la scelta di non simulare alcun atto sessuale. Al tempo dell'uscita del film, ad esempio, il critico Desmond Ryan scrisse «*In railing against the exploitation of women, the movie itself is quite often exploitative*»,<sup>89</sup> mentre Jay Carr commentò «*Too ideologically earnest for the porn crowd and too hard-core for serious audiences*».<sup>90</sup> Da questi commenti emerge il punto di vista, dominante nella ricezione di *Baise-moi*, secondo cui l'apprezzamento della pornografia sia una prerogativa maschile ed esprima dunque implicitamente un punto di vista degradante verso le donne,<sup>91</sup> e che in generale lo spettacolo pornografico si situi in una posizione gerarchicamente inferiore a quella cinematografica *mainstream*. Anche il già citato critico Roger Ebert si lamenta dell'uso del sesso in questo «*violent and pornographic film from france*»,<sup>92</sup> e sostiene che «*“Baise Moi” would be perfectly acceptable if the women simply killed men, and no sex was involved*»<sup>93</sup> o, detto altrimenti, che il film fosse più simile a *L'angelo della vendetta*. Le sequenze pornografiche in *Baise-Moi* sono del tutto pleonastiche da un punto di vista narrativo, il loro senso d'esistere va ricercato nella volontà delle autrici di perseguire un'(anti)estetica cruda e diretta, votata al mostrare piuttosto che all'abbellire. Le due registe hanno coraggiosamente optato per un approccio assolutamente trasparente, in cui la finzione scenica è ridotta al minimo e anche la violenza sessuale è de idealizzata, ridotta a un meccanico esercizio di penetrazione. A colpire della scena di stupro è soprattutto la reazione composta di

---

<sup>89</sup> Ryan Desmond, “Going to extremes in a bloody odyssey”, *Philadelphia Inquirer*, 13/07/2001, p. 112

<sup>90</sup> Carr Jay, “Jay Carr’s video and cable tv picks”, *Boston Globe*, 30/11/2001, p. 50

<sup>91</sup> A questo proposito, recentemente è uscita una recensione del film sul sito di critica femminista Shenematic in cui si discutono le intenzioni progressiste dell'opera ma si specifica che «Nonostante le caratteristiche descritte, è però difficile definire Baise-moi un film femminista.» anche perché «Le inquadrature non sono completamente libere dal *male gaze*». Cosmai Carlotta, “Baise-moi”, *Shenematic*, 10/05/2021 URL <http://shenematic.it/2021/05/baise-moi/>

<sup>92</sup> Ebert Roger, “Baise Moi”, *RogerEbet.com*, 13/07/2001 URL <https://www.rogerebert.com/reviews/baise-moi-2001>

<sup>93</sup> Ebert Roger, *Ibidem*.

Manu, che mentre viene violentata sembra più scociata che spaventata, talmente poco impressionata da far calare l'entusiasmo del suo stesso violentatore. Mentre in *Thriller* il ricorso alla pornografia esplicita era limitato a pochi momenti di abuso sulla protagonista, riconducibili dunque al solo punto di vista degli aggressori, in *Baise-moi* se ne fa un uso sistematico e coerente, anche quando le due protagoniste hanno rapporti con uomini che stanno per uccidere. È un'opera che rifiuta ogni abbellimento, crudo, rozzo ed esplicito, in cui anche il sesso è mostrato senza filtri, tanto quando rappresenta un'imposizione di potere, quanto nel momento in cui le due criminali vogliono trarne godimento. *Baise-moi* rappresenta un caso limite unico all'interno del genere, anche perché raramente le motivazioni che hanno spinto le protagoniste dei rape and revenge ad uccidere sono state opinabili quanto in questo film. Manu e Nadine non uccidono solamente uomini, seppure per motivazioni futili, come in *L'angelo della vendetta*, e anche quando lo fanno il movente prescinde quasi sempre dall'appartenenza sessuale della vittima, né tantomeno hanno un bersaglio preciso. In genere il filo conduttore delle loro azioni è la lotta di classe prima che la lotta tra sessi, per cui una distinta donna di mezz'età si rivela una vittima accattivante, mentre fanno amicizia con un giovane emarginato tossicodipendente. Se le due protagoniste di *Thelma & Louise* (*Id*, Ridley Scott, 1991) non fossero due donne benestanti insoddisfatte, bensì due furiose disadattate con tendenze anarchiche, somiglierebbero a Manu e Nadine. La loro condotta amorale trova fondamento in un'etica punk rabbiosa, fatalista e suicida, volta unicamente al piacere del momento. A differenza di Thana, che in una certa misura mira a rendere la città perlomeno più sicura, alla coppia di protagoniste di *Baise-Moi* non interessa minimamente il benessere degli altri, né tantomeno ideali di giustizia o progresso sociale. Loro stesse esplicitano a parole la vacuità delle loro azioni, di cui la più efferata è certamente il massacro nella sequenza del club per scambisti. Le due estraggono le loro armi da fuoco e uccidono alcuni avventori del locale, poi si concentrano su un uomo che aveva tentato di sedurre Manu, lo sodomizzano con la pistola e lo umiliano obbligandolo a imitare un maiale, esattamente come avviene in *Un tranquillo weekend di paura*, prima di ucciderlo. Per la precisione gli intimano di "fare la troia", quindi non genericamente il maiale, bensì la femmina destinata all'accoppiamento, nonché figurativamente la prostituta, che si trova dunque a dover obbligatoriamente eseguire gli ordini che le vengono imposti. Non mancano articoli che discutano l'aspirazione femminista di *Baise-Moi*,<sup>94</sup> lettura giustificata anche dalle

---

<sup>94</sup> È il caso, per esempio, di un articolo sulla rivista online *Little White Lies*, in cui l'autrice pone al centro della sua analisi il valore dell'amicizia femminile e interpreta le azioni di Manu e Nadine come un'alternativa al regime patriarcale basata sull'agentività sessuale femminile. L'elemento più interessante di questo pezzo è che esorta a ricercare queste tematiche «*beyond the sex and violence*», come se l'esperata crudità della messinscena fosse un ostacolo alla ricezione di un messaggio e non parte del messaggio stesso. Phillipson Daisy, "Looking beyond the

posizioni ferocemente femministe che permeano l'intera bibliografia di Virginie Despentes, principale autrice del film, a patto di dare al termine "femminismo" un'accezione piuttosto ampia: si è già rilevato come il sadismo di alcuni personaggi femminili abbiano portato critici e analisti a giudicare misogine le opere in cui compaiono, tanto nelle generalizzazioni della *femme castratrice* di Creed e della fallicizzata *Final girl* di Clover quanto nella ricezione, ad esempio, di *Non violentate Jennifer*. Spogliato della sua accezione più liberale e positiva, ma non necessariamente progressista, il femminismo di *Baise-Moi* risiede nell'affermazione del potere femminile di esercitare scientemente il male e goderne. A conti fatti, l'elemento più affascinante del film è proprio la rappresentazione di una femminilità proletaria e brutale, volutamente eccessiva e scandalosa, refrattaria all'integrazione sociale. Nella loro costante perpetrazione del male come via per la libertà individuale, Manu e Nadine assomigliano al Lucifero di *Paradiso perduto* o ai personaggi dei *gangster movies* più che a eroine del rape and revenge. Se la pulsione omicida della protagonista di *Non violentate Jennifer* termina naturalmente con l'uccisione dei suoi stupratori, quella di Manu e Nadine non può avere fine se non con la loro morte, peraltro preventivamente messa in conto dalle stesse, per spezzare un altrimenti infinito ripetersi di tentativi d'affermazione personale tramite il male. *Baise-Moi* solleva allora esplicitamente un interrogativo che anche *L'angelo della vendetta* suggeriva, e che andrebbe tenuto in considerazione nel momento in cui con leggerezza si identifica un'opera come rape and revenge: quando la sete di vendetta è insaziabile, ha senso definirla vendetta?

---

violence of Baise-moi", *Little White Lies*, 28/06/2020 URL <https://lwlies.com/articles/baise-moi-sexual-violence-new-french-extreme/>

## **Cap 2. IL RAPE AND REVENGE CONTEMPORANEO: RINNOVAMENTO STILISTICO E CAMBIAMENTI NELLA RICEZIONE**

### ***2.1 Jennifer e le nuove eroine***

Anche nella discussione del rape and revenge contemporaneo si procederà seguendo i medesimi principi dell'analisi del filone classico: analizzando contenuto e messa in scena dell'oggetto preso in esame, cercando di dedurre da questi i piaceri spettatoriali postulati dall'opera e incrociando questi dati con la ricezione critica del film. Nell'analisi precedente si è data la precedenza ad alcune opere a discapito di altre in virtù della loro influenza sul genere. Si è cercato di limitare il corpus cinematografico di riferimento al cinema statunitense per non confrontare fra loro film che, per quanto strutturalmente simili, poggiano su riferimenti culturali molto diversi. Per questo motivo non è stato discusso il filone di controversi rape and revenge prodotti a Hong Kong negli anni Novanta, di cui il più noto è probabilmente *Raped by an Angel* (*Heung Gong kei on: Keung gaan*, Andrew Lau Wai-Keung, 1993). Non si è neppure discusso dell'altrettanto corposo gruppo di film italiani degli anni Settanta, perlopiù emuli di *L'ultima casa a sinistra*, tra cui vale la pena ricordare *L'ultimo treno della notte* (Aldo Lado, 1975), *La casa sperduta nel parco* (Ruggero Deodato, 1980) in cui peraltro recita David Hess in un ruolo quasi identico a quello di Krug, e il "rape as revenge" *Avere vent'anni* (Fernando Di Leo, 1978). La metodologia rimarrà invariata ma si procederà non più linearmente, seguendo un ordine strettamente cronologico, bensì seguendo più traiettorie parallele, e già questa necessità operativa testimonia un primo aggiornamento del rape and revenge. Il filone precedentemente definito classico agevolava una sua esplorazione lineare in virtù della sua intrinseca omologia produttiva, cioè perché la stragrande maggioranza di essi erano film a basso costo facilmente accomunabili per estetica e pubblico di riferimento. Va inoltre rilevato come nascesse in quel periodo la categoria interpretativa rape and revenge e dunque il genere, ancora acerbo, non poggiava su consolidate convenzioni potenzialmente soggette a consapevoli contaminazioni, quanto su una mimesi più o meno fedele di un'opera rispetto ad un'altra praticamente coeva. Con l'arrivo del nuovo millennio invece, da un lato i film "classici" hanno spesso assunto lo status di cult movies e si pongono come illustri precursori per quanti hanno deciso di cimentarsi consapevolmente con un genere ormai consolidato. Dall'altro sono entrati di diritto nella storia del rape and revenge contemporaneo opere ambiziose e dal budget ben più consistente che sarebbe infruttuoso confrontare con prodotti di genere. Per questi motivi la discussione del rape

and revenge contemporaneo seguirà tre traiettorie parallele: i remake dei classici, i film d'exploitation, e le opere mainstream. A queste tre se ne assocerà poi una quarta, trasversale, dedicata a pochi film che a vario titolo meritano una discussione a sé stante, e questo quarto versante sarà argomento del prossimo paragrafo. Partiamo dunque con l'analisi di *L'ultima casa a sinistra* (*Last House on the Left*, Dennis Illadis, 2009), remake dell'omonimo film di Craven, focalizzandoci sulle poche ma significative differenze rispetto all'originale. La struttura narrativa è perfettamente identica all'opera di partenza, tranne per il fatto che Mary Collingwood sopravvive al suo rapimento/stupro. Questo è il primo e più vistoso di una serie di elementi che contribuiscono a rendere il film più positivo e rassicurante, più interessato a glorificare la difesa del nucleo familiare che a discutere delle implicazioni sociali della violenza. A venir meno è anzitutto la differenza culturale fra Mary e i suoi genitori: intanto perché la ragazza perde la caratterizzazione di hippie sessualmente curiosa.<sup>95</sup> In secondo luogo perché i coniugi Collingwood sono sensibilmente più giovani, il che li distingue dai bigotti paternalisti dell'originale e contribuisce a rendere più attraente l'immagine stessa del nucleo familiare. Anche il gruppo di Krug passa dall'essere un'accozzaglia di sbandati a una vera famiglia criminale: Sadie e Krug sono qui due fidanzati che si portano appresso il fratello minore e il sottomesso figlio di Krug, Justin.<sup>96</sup> Il film si apre con Krug a bordo di una volante della polizia che lo sta scortando in carcere. Subito dopo suo fratello e la sua ragazza travolgono in auto la vettura della polizia per liberare Krug. Questi personaggi, quindi, non appaiono più i quattro tossicodipendenti disadattati dell'originale, ma tre criminali organizzati e precisi, pericolosamente votati al male, il che determina anche un differente messaggio per lo spettatore. Se nel film di Craven, difatti, il male portato da questi personaggi è circostanziale e relegato nel disagio urbano, quello di Illadis propone una visione fobica del delinquente sadico che volontariamente insinua la sua malvagità in un altrimenti tranquillizzante contesto medio borghese, lo stesso da cui presumibilmente proviene la maggior parte dell'audience. In altri termini: l'originale Mary Collingwood avrebbe potuto evitare quello che le è successo se fosse stata meno ingenua, mentre nel remake neppure l'ingenuità giovanile può spiegare il trattamento che subirà. Ne consegue una prescrizione per i genitori: nonostante tutte le attenzioni e le premure, qualcosa di brutto può sempre essere in agguato e bisogna essere pronti a contrastarla. Da questo punto di vista emerge l'influenza di opere coeve come il fortunato *Io*

---

<sup>95</sup> Henry Claire, *Revisionist Rape-Revenge. Redefining a Film Genre*, Palgrave Macmillan, Londra, 2014, p. 33

<sup>96</sup> Heller-Nicholas nota come in questo film i rapporti di parentela di Krug col resto della banda determinino una differente lettura dello scontro finale col signor Collingwood: non si tratta più di un'aggressione motivata dal risentimento di un uomo verso l'assassino della figlia, ma «*This violent showdown is between two families, led by men, who fight over a son figure.*» Heller-Nicholas A., op. cit., p. 92

vi troverò (*Taken*, Pierre Morel, 2008), più ancora che dei rape and revenge classici o dei torture porn. Da questo pur lieve cambiamento rispetto all'originale deriva un'eziologia della violenza completamente stravolta. Nel cinico film di Craven la violenza permea trasversalmente il tessuto sociale, ma si tratta di una situazione circostanziale, a cui l'agire consapevole può porre freno assumendo comportamenti antitetici rispetto a quelli dei coniugi Collingwood. Di contro, Illadis sostituisce una retorica assolutiva a una prescrittiva, per cui la controviolenza è giustificata dall'impossibilità di sradicare il germe del male in una minoranza dannosa di persone, contro cui il sistema carcerario è impotente. Questo atteggiamento assolutorio è particolarmente evidente nel trattamento riservato ai personaggi della signora Collingwood e del figlio di Krug. La prima partecipa alle violenze inflitte dal marito solo supportandole, non innescandole, e lo fa sempre con incertezza e orrore, a differenza dell'originale, in cui castrava a morsi uno dei criminali e ingaggiava una feroce lotta con un'altra. Justin Stillo invece riprende il personaggio remissivo del primo, quello che permette ai Collingwood di dedurre le responsabilità dei malviventi nella morte della figlia. Se però nell'originale il tutto avveniva per caso - lui si agitava nella notte per i sensi di colpa e indossava ingenuamente il ciondolo di Mary -, Justin appare sempre completamente in balia del padre, non partecipa alle violenze su Mary e si impegna per aiutare i Collingwood, prima facendogli trovare il ciondolo di Mary e poi supportandoli nello scontro con Krug. Justin Stillo diventa qui un'altra vittima innocente di Krug, che viene infine perdonato e lascia la casa insieme ai Collingwood, che metaforicamente lo adottano come per rimpiazzare un loro figlio morto anni prima (altra aggiunta originale del remake).<sup>97</sup> Anche la messinscena della violenza rispecchia l'atteggiamento de responsabilizzato del film, non perché sia meno intensa che nel primo, ma perché è meno repellente:

The difference is that while Craven sought to condemn this violence and confront the audience with it, Iliadis celebrates violence and reassures his audience with it. While the violence in the remake is graphic and gory, it is less confrontational than the original because it lacks realism and the implication of the spectator. The remake's challenge to the audience is not one of witnessing traumatic violence but one of spectating a gory display of violence.<sup>98</sup>

---

<sup>97</sup> Per questi motivi Heller-Nicholas giudica il finale del remake «*more positive and hopeful, if somewhat conservative when compared to the original. Explicitly reaffirming dominance of the middle-class nuclear family*». Heller-Nicholas A., op. cit., p. 92

<sup>98</sup> Henry C., op. cit., p. 38

La violenza del film di Craven, che gli costò diverse noie, era estrema e reiterata, ma realistica, affascinante e repellente. Nel remake il sangue schizza da tutte le parti in maniera appariscente – esemplare in tal senso è la morte di Krug, a cui esplode la testa infilata nel forno – rischiando di una distanza empatica nello spettatore, incentivato a sghignazzare più che a volgere lo sguardo altrove. A proposito di rappresentazione della violenza, si è già detto come il film di Craven abbia fatto discutere in particolar modo per la scena dello stupro di Mary, mentre nel film di Illadis questa sequenza, narrativamente centrale, passa in secondo piano. In cosa differiscono dunque queste due sequenze? Formalmente quasi in nulla, lo scarto è piuttosto da imputarsi a minimi particolari di messinscena e all'importanza della sequenza nell'economia complessiva dell'opera. Quest'ultimo punto è semplice da trattare: a differenza della versione del '72, qui Mary sopravvive alla sua aggressione, riesce a divincolarsi subito dopo essere stata violentata, negando all'attrice il tempo necessario per esprimere fisicamente il trauma del personaggio, come invece accadeva alla prima Mary. Essendo poi i suoi genitori il focus di ambedue le opere, la sopravvivenza di Mary comporta la possibilità di una riabilitazione dall'aggressione subita, per cui il suo stupro diventa solo uno tra i diversi maltrattamenti che ha subito, contrapposto all'ineluttabile fatalità dello stesso gesto nell'originale. A essere valorizzate empaticamente sono piuttosto il terrore di Mary nel momento in cui sta venendo violentata e l'angosciosa impotenza di Justin, che assiste alla scena. Dal punto di vista formale, le angolazioni di ripresa sono pressoché identiche a quelle dell'originale, ma Illadis cerca di evitare le criticità del suo predecessore e dunque introduce due cambiamenti che diverranno il paradigma dominante in gran parte dei rape and revenge contemporanei. Onde evitare le ricorrenti accuse di eroticizzare lo stupro, la vittima rimane quasi completamente vestita per tutta la sequenza, e durante l'atto Mary è stesa per terra a pancia in giù anziché all'insù. Per quanto minima sia questa variazione, il fatto che diventi la configurazione dominante nelle sequenze di stupro, induce a ricercare una motivazione. La spiegazione non può certo essere anatomica, giacché per uno stupratore è più agevole tenere la vittima a pancia in su, in modo da bloccarle le gambe coi fianchi, come difatti accade nella stragrande maggioranza dei rape and revenge classici, tra cui proprio *L'ultima casa a sinistra*. L'ipotesi di chi scrive è che la finalità di questa controintuitiva disposizione degli attori sia congegnata per isolare i piani di ripresa della vittima e dello stupratore, nel tentativo di focalizzare l'attenzione su uno solo dei due. Nella disposizione "classica", è impossibile girare un primissimo piano della vittima, che ne enunci efficacemente la sofferenza, senza che entri in campo la quinta dello stupratore, o che addirittura l'inquadratura diventi una soggettiva dello stesso. Un tale primo piano è poi spesso seguito da un raccordo sullo sguardo, dunque nuovamente sul viso dello stupratore, oppure da

un campo medio che inquadrerebbe nuovamente perlopiù l'aguzzino, o ancora da un primo piano degli eventuali osservatori della scena. In nessuno di questi casi l'esperienza del trauma subita dalla vittima è isolata, mentre al massimo può essere valorizzato il disagio di eventuali testimoni, e si è già discusso di come la critica non si sia rivelata indulgente verso sequenze di stupro che considerino il punto di vista del perpetratore. Tenere invece la vittima a pancia in giù, col viso girato di lato, consente di inquadrarla in primissimo piano da un'angolazione non sovrapponibile al punto di vista di nessun altro personaggio, potendo dunque eludere del tutto angolazioni ambigue, e qualora si volessero raccordare dei controcampi si riuscirebbe a estromettere dal campo gli stupratori, o anche riprendere le reazioni degli osservatori mantenendo la soggettiva della vittima. Sempre secondo chi scrive, quest'intuizione registica si colloca nel più ampio insieme di artifici cinematografici atti a creare una messinscena desessualizzata dello stupro, considerata virtuosa, che il rape and revenge contemporaneo va cercando, con alterne fortune.<sup>99</sup> Il budget, più sostanzioso di quello dell'originale, ha permesso anche un maggiore lavoro sugli attori che, nonostante il film non abbia incontrato il favore della critica, sono stati gratificati da commenti lusinghieri per aver creato personaggi credibili.<sup>100</sup> Complessivamente, *L'ultima casa a sinistra* non stravolge l'originale, si limita a riadattare il materiale narrativo in funzione di una diversa sensibilità. L'autore ha preferito puntare sulla performance degli attori e la tensione drammatica che riescono a creare, piuttosto che sul piacere istantaneo di una violenza impattante ed esplicite scene di stupro. Al netto dell'effettiva riuscita dell'operazione, già questo primo esempio testimonia una certa attenzione, da parte dei nuovi autori di rape and revenge, a non incorrere nelle stesse critiche mosse ai loro predecessori, a creare personaggi più complessi (simpatici più che empatici) attorno ai quali orchestrare narrazioni distese, in cui l'immediata efferatezza lascia il posto alla distanza partecipativa. In altri casi questi cambiamenti saranno funzionali a disporre lo spettatore ad una condizione di distacco che permetta di ragionare sul contenuto narrativo, specie quando il perno dell'opera sono le convenzioni attorno allo stupro e la reazione emotiva della vittima.

---

<sup>99</sup> A proposito di questo film, ad esempio, Henry riporta come l'assenza di nudità abbia permesso a *L'ultima casa a sinistra* di eludere tagli di censura ma nondimeno, secondo l'autrice, l'indugiare della mdp su dettagli del corpo di Mary «seems to be taking cues from pornography conventions as much as horror», benché nel complesso la sequenza risulti «tasteless» se rapportata all'originale. Henry C., op. cit., p. 34

<sup>100</sup> Si vedano, a tale proposito, i seguenti articoli: Robey Tim, "The Last House on the Left, Review", *Daily Telegraph*, 12/06/2009 URL <https://www.telegraph.co.uk/culture/film/filmreviews/5504955/The-Last-House-on-the-Left-review.html>, Tallerico Brian, "Effective Remake of 'The Last House on the Left' a Powerful Horror Film", *HollywoodChicago.com*, 13/03/2009 URL <https://www.hollywoodchicago.com/reviews/7200/effective-remake-of-the-last-house-on-the-left-a-powerful-horror-film>, Ebert Roger, "The one next to the virgin spring. You won't be able to miss it", *RogerEbert.com*, URL <https://www.rogerebert.com/reviews/the-last-house-on-the-left-2009>

Per il momento questi film non saranno discussi, si procederà invece gradualmente, con i film più vicini all'exploitation e all'horror. *I spit on Your Grave (Id, Steven R. Monroe, 2010)*, remake di *Non violentate Jennifer*, è uno degli ultimi rape and revenge davvero truci, in cui il senso di profondo disagio dell'originale viene mantenuto inalterato. La trama è identica, se non per pochissimi dettagli di poca importanza, e ritornano quindi tanto le interminabili sequenze di stupro quanto gli elaborati e sadici rituali d'esecuzione delle vittime di Jennifer. Gli unici cambiamenti rispetto all'originale sono la presenza di uno sceriffo, da cui Jennifer accorre mentre viene aggredita e che si rivelerà dopo poco in combutta con i suoi stupratori, e la motivazione per cui i violentatori non si preoccupano della donna dopo averne abusato. Il personaggio dello sceriffo serve solo ad esplicitare ulteriormente la diffidenza verso la giustizia, latente nell'originale, mentre nel secondo caso i cinque aggressori pensano che Jennifer muoia buttandosi da un ponte. In *Non violentate Jennifer* gli aguzzini non si premurano in alcun modo di mettere a tacere la donna, né rimangono sorpresi vedendola tornare da loro, perché non sembravano avere coscienza della gravità delle loro azioni. Un simile atteggiamento sarebbe semplicemente parso assurdo trent'anni dopo, e dunque si è giustamente optato per questo cambiamento. Le sequenze di stupro sono dirette, esplicite e insostenibilmente lunghe, in controtendenza rispetto alle rappresentazioni più pudiche che, dopo decenni di discussione attorno alla visibilità della violenza sessuale, generalmente si sono imposte come il nuovo standard. Qui invece Jennifer viene maltrattata, umiliata, ingannata e stuprata per circa mezz'ora, e la messinscena descrittiva e puntuale di queste sequenze le dona un andamento quasi coreografico, che esalta il calcolato sadismo dei suoi perpetratori. Gli stupratori non sono più solo quattro bifolchi in preda all'euforia che si incitano l'un l'altro, ma ciascuno ha un desiderio particolare che appone come una firma su Jennifer, sotto forma di violenza sessuale. È a partire da queste particolarità individuali che la donna inventerà delle elaborate modalità d'omicidio personalizzate per ciascuno di loro, in un crudele esercizio di contrappasso visivamente debitore di film come *Saw – L'enigmista (Saw, James Wan, 2004)* e *Hostel (Id, Eli Roth, 2005)*. Si assiste allora a prolungate torture, inflitte dalla donna, sotto forma di bagni nella lisciva, denti strappati, penetrazioni anali con un fucile, evirazioni con tronchesi. Interessante è l'esecuzione, apparentemente poco realistica, di un uomo che non ha preso attivamente parte allo stupro di Jennifer, ma si "limitò" a registrarla con una videocamera. Egli viene legato ad un albero e gli si tengono gli occhi spalancati con degli ami da pesca. I suoi occhi vengono poi cosparsi con interiora di pesce e Jennifer lo riprende mentre degli uccelli gli strappano gli occhi a beccate. Questa esecuzione, tanto nel movente quanto nelle modalità, rievoca quanto detto riguardo alla colpevolezza del piacere in *Thriller*. Il personaggio del voyeur che viene soppresso

è simmetrico a quello dello spettatore, che potrebbe provare vergogna per l'ingaggio emotivo durante le sequenze di stupro. La giustiziera diventa la parodia di un tribunale, che pure prevede l'inflizione di pene direttamente correlate al reato commesso e di entità diversa, rispetto al grado di partecipazione dei singoli individui nel medesimo crimine. La differenza è che a Jennifer non interessa minimamente risanare una colpa sociale a beneficio di una comunità, e quindi il suo ideale di giustizia verte interamente attorno ai corpi. La sua fisicità offesa reclama una pena fisica inflitta con la violenza. Per questo motivo sarebbe improprio sostenere che questo *I Spit on Your Grave* discuta del fenomeno dello stupro, che ne esce totalmente privato della sua specificità. Pare che, ancora una volta, maggiore sia la ricerca di un investimento emotivo dello spettatore in fantasie di vendetta, minori siano le potenzialità discorsive riguardo tematiche di ampio respiro. Nonostante le palesi intenzioni degli autori di questi film, e la crescente premura nella rappresentazione di scene di stupro il più neutre possibile, il versante horror del rape and revenge fallisce nell'articolare discorsi sulla violenza sessuale o femministi. Questi, tuttalpiù, rimangono potenzialità latenti e inesprese, relegate ad un esile e pleonastico sottotesto. *I Spit on Your Grave* è un film particolarmente intenso, ma anche film più pacati soffrono della stessa inadeguatezza, come *Hora (Id, Reinert Kill, 2009)*, *Julia (Id, Matthew A. Brown, 2014)*, *Savaged (Id, Michael S. Ojeda, 2013)*, in cui il femminicidio è accomunato al genocidio dei nativi americani, o *Even Lambs Have Teeth (Id, Terry Miles, 2015)*, in cui addirittura la scena di stupro è totalmente assente, evocata solo tramite dialogo. Strutturalmente e culturalmente questi film non aggiungono nulla al discorso portato avanti dal genere già dai suoi albori, se non uno squilibrio fra rape e revenge, in cui il primo viene sacrificato in favore del secondo. Sono anche opere che spesso non godono di un'adeguata distribuzione. La maggior parte di questi, infatti, fatica a uscire dai confini nazionali e, dopo una breve circolazione nel circuito dei festival internazionali di genere, finisce per essere distribuito soprattutto in home video. A essere cambiata è piuttosto la disposizione della critica verso questi film, che sono generalmente accolti positivamente o tuttalpiù con indifferenza, ma mai sollevano l'indignazione dei loro predecessori del secolo scorso.

Un caso esemplare in tal senso è la calorosa accoglienza riservata al film *Revenge (Id, Coralie Fargeat, 2017)*. La storia narrata nel film è simile a quella di molti altri film del genere, con una protagonista (anche lei chiamata Jennifer) intenzionata a passare un fine settimana nel deserto col suo compagno e due suoi amici. Dopo essere violentata da uno di loro e fuggita, dovrà sopravvivere all'inseguimento dei tre uomini nel deserto, uccidendoli tutti. Anche in questo caso la sequenza di stupro è ridimensionata in termini di lunghezza ed efferatezza,

elemento che è valso al film diversi plausi.<sup>101</sup> Un altro elemento extra filmico che ha contribuito ad alimentare la discussione attorno al film è stata la contemporanea esplosione mediatica del caso Harvey Weinstein e la conseguente popolarità del movimento *Me Too*<sup>102</sup> (*Revenge* viene scritto e girato prima di questi veneti ma viene distribuito dopo). Questa congiunzione di eventi ha alimentato la mole di interventi critici, su questo film nello specifico ma anche sulla sua relazione col più ampio genere di riferimento, ma niente di tutto ciò può spiegare di per sé il generale consenso ottenuto dall'opera. Numerosi articoli che discutono il film considerano il rape and revenge un genere problematico, come da tradizione critica, ma allo stesso tempo marciano una differenza fra quest'opera e le precedenti, in virtù del fatto che la sceneggiatrice e regista sia una donna.<sup>103</sup> È interessante notare il paradosso soggiacente a questa chiave interpretativa. La premessa strutturale per cui l'appartenenza sessuale dell'autore di un'opera determini una prospettiva ideologica sessualmente discriminata, è contraddetta dal risultato finale del processo creativo. Nel caso del rape and revenge, si presume che un'autrice porterà maggiore visibilità a temi cari al femminismo con una messinscena congrua,<sup>104</sup> ma non è questo il caso. Sostenere che nonostante la femminilità di un'autrice il messaggio trasmesso dall'opera non sia congruo con le aspettative progressiste dei commentatori, non vuol forse dire implicitamente che l'ideologia di un'opera è completamente indipendente dal sesso degli autori? Già *Non violentate Jennifer* e, in maniera ancora più appariscente, *L'angelo della vendetta* e *Baise Moi* avevano messo in risalto l'ingenuità di questa linea interpretativa. *Revenge* non apporta alcun cambiamento significativo alla struttura in voga del rape and revenge, ammesso e non concesso che ve ne sia bisogno, dimostrando una volta di più come la sessualizzazione delle istanze interpretative altro non sia che una premessa erronea. Si è già discusso e criticato, nel capitolo precedente, la discutibilità dell'assunto secondo cui il punto di

---

<sup>101</sup> Dolinh Aline, "Finding Feminist Catharsis in the Rape.Revenge Film", *Film School Rejects*, 25/05/2018 URL <https://filmschoolrejects.com/finding-feminist-catharsis-in-the-rape-revenge-film/>

<sup>102</sup> Billson Anne, "How the 'rape-revenge movie' became a feminist weapon for the #MeToo generation", *The Guardian*, 11/05/2018 URL <https://www.theguardian.com/film/2018/may/11/how-the-rape-revenge-movie-became-a-feminist-weapon-for-the-metoo-generation>

<sup>103</sup> Non tutti gli articoli di questo tipo esaltano l'opera, spesso trovando problematico l'eccessiva enfasi sulle fantasie di vendetta, ma nondimeno leggono negli sforzi dell'autrice una chiave progressista, che incoraggia una lettura femminista dell'opera. In generale, è però prevalentemente sotto accusa il genere, non il film. Wilson Lena, "Revenge Tries to Elevate the Rape-Revenge Movie, But Is the Genre Worth Saving?", *Slate*, 11/05/2018 URL <https://slate.com/culture/2018/05/revenge-and-the-case-against-rape-revenge-films.html>, Snow Philippa, "Can a Rape-Revenge Film Ever Be Truly Feminist?", *Garage*, 08/08/2018 URL [https://garage.vice.com/en\\_us/article/pawmwk/revenge-review](https://garage.vice.com/en_us/article/pawmwk/revenge-review)

<sup>104</sup> Questa impostazione è enunciata particolarmente bene in un articolo, apparso su una testata online dichiaratamente progressista, che mette in relazione il sesso maschile degli autori con la predilezione dello stupro come trauma ricorrente dei personaggi femminili, in una lunga serie di prodotti contemporanei. Mitrofanova Tamara, "Why do Male Film Directors Glorify Rape and Sexual Assault?", *An Injustice*, URL <https://aninjusticemag.com/why-do-male-film-directors-glorify-rape-and-sexual-assault-42d8f9c3536c>

vista di uno spettatore maschile e di uno femminile siano sostanzialmente divergenti, e lo stesso si può dire della prospettiva autoriale a monte. Le critiche rivolte nei decenni al rape and revenge non hanno mai riguardato l'incompatibilità del punto di vista di questi film con quello femminista, quanto hanno casomai sfruttato le teorie femministe come giustificazione analitica. È almeno da *Non violentate Jennifer* che gli autori di questo genere insistono nel dare rilievo a un punto di vista specificamente femminile, a denunciare la violenza sessuale senza mezzi termini né giustificazioni e a mostrare eroine determinate e potenti quanto le loro controparti maschili. L'esecuzione grossolana, i limiti produttivi e gli spazi espositivi di queste opere hanno determinato un canone stilistico che predilige l'esposizione sensazionale della violenza rispetto alla dissertazione intellettuale su questi temi. La tesi che si sta nuovamente cercando di portare avanti è che le critiche comunemente rivolte al rape and revenge non riguardino il loro contenuto, ma i piaceri spettatoriali che evocano. Si sostiene inoltre che anche questi ultimi non siano denunciati in quanto tali, ma ingenuamente sessualizzati e inseriti in una cornice interpretativa che sfrutta teorie critiche femministe. Nei riguardi dei film classici emergeva la volontà di eliminare la rappresentazione della violenza sessuale, giustificata tanto dal piacere che avrebbe portato ad un pubblico maschile (sessualizzando il punto di vista dell'audience), quanto dalla pretesa che l'esposizione dello stupro sia portatrice di un punto di vista maschile (sessualizzando il punto di vista degli autori). Il rape and revenge contemporaneo ha interiorizzato questa critica e cercato di ridurre al minimo la violenza grafica delle sequenze di stupro. Rimane però ancora aperta la questione della violenza retributiva, della vendetta delle protagoniste, che si rivelano ancora enormemente granguignolesche. A questo proposito si può citare nuovamente il personaggio di Jennifer Hills. *I Spit on Your Grave* (2010) è stato seguito da *I Spit on Your Grave 2* (*Id*, Steven R. Monroe, 2013) e *I Spit on Your Grave 3: Vengeance Is Mine* (*Id*, R.D. Braunstein, 2015). Il secondo capitolo non aggiunge altro alla nostra discussione, se non sottolineare la progressiva vicinanza di rape-revenge e torture porn, essendo la trama e l'ambientazione del tutto simili a quella di *Hostel*. Il terzo invece rappresenta la quintessenza del rape and revenge riconfigurato come un genere violentissimo ma ripulito dallo stupro. Sinteticamente, il film racconta del desiderio di Jennifer Hills, anni dopo essere sopravvissuta al suo stupro ed essersi vendicata dei suoi aggressori, di uccidere ogni presunto stupratore di cui senta parlare. Indiscussa protagonista dell'opera è la passione pluriomicida spacciata per giustizia, la spettacolarità delle fantasie di vendetta esposte in quanto tali, ma non necessariamente glorificate. L'approccio alla materia narrativa è radicale e in aperta opposizione con ogni tipo di mediazione. Gruppi di sostegno per vittime di aggressioni sessuali e reparti di polizia sono visti dall'antieroina protagonista come intoppi nell'applicazione della

legge del taglione. Sarebbe ingenuo ricercare spunti di riflessione femminista in un film intitolato *I Spit on Your Grave*, ma d'altro canto va rilevato come la totale assenza di nudità femminile risparmia all'opera le ricorrenti accuse di sessismo. Finché la violenza sessuale rimane *offscreen*, il rape and revenge d'exploitation o horror può continuare a esibire spargimenti di sangue incredibilmente gore, torture ed esecuzioni sommarie senza incontrare particolari ostilità dalla critica, purché la distribuzione sia limitata. Le fantasie di vendetta non incontrano lo stesso ostracismo delle fantasie di stupro, ma l'analisi dei fattori che portano a questa distinzione sarebbe un compito troppo lungo ed elaborato per questa tesi. La macrostruttura narrativa dei rape and revenge contemporanei è identica a quella dei classici: la protagonista subisce una o più violenze sessuali, talvolta cerca di elaborare il trauma in vari modi (religiosità, gruppi di sostegno, affidamento nella giustizia), decide infine di uccidere i responsabili del suo trauma e talvolta gli aggressori di altre donne in situazioni simili alla loro. Sono spesso riscontrabili notevoli cambiamenti nelle ambientazioni, nella caratterizzazione dei personaggi, nelle specifiche circostanze che conducono alle violenze, ma queste portano tuttalpiù ad un aggiornamento del materiale narrativo senza sfiorare minimamente la sua struttura né la sua sostanza. Viene ad esempio calando l'immagine (preponderante nel filone classico) dello stupratore casuale, dello sconosciuto maniaco stalker o appostato nei vicoli bui in attesa di prede. Questa tipologia di personaggio viene accantonato a favore di figure malavitose, sfruttatori della prostituzione coatta (*Even Lambs Have Teeth, Reversal – La fuga è solo l'inizio* (*Bound to Vengeance*, José Manuel Cravioto, 2015)), insistendo quindi sull'esistenza di un proficuo mercato della violenza sessuale.

Altra interessante novità è che spesso gli stupratori non sono i soliti uomini inquietanti a cui il genere aveva abituato, ma persone affascinanti, socievoli, spesso giovani e istruiti, che hanno relazioni sentimentali con le protagoniste (*Reversal*) o da cui le protagoniste sono inizialmente attratte (*M.F.A. (Id)*, Natalia Leite, 2017)). In questo caso si pone l'accento sull'insospettabilità di queste figure, sulla velata diffusione endemica della rape culture, e spesso diversi profili di stupratore convivono nello stesso film. Il passaggio della protagonista da vittima a carnefice è poi spesso dilatato. In diversi casi la protagonista non si trova nella situazione di dover lottare per la propria vita e la sceneggiatura le lascia il tempo di elaborare il trauma, confrontarsi con altre persone nella sua situazione, gruppi di sostegno e poliziotti prima di lasciarle prendere in mano le redini della sua vendetta. Si percepisce l'attenzione degli autori nei confronti del dibattito pubblico sul tema dello stupro, che in generale dona alle loro opere un carattere più maturo e consapevole, scevro da eccessive semplificazioni e banalizzazioni. Non sempre però questo atteggiamento diventa un merito. Nella foga di rappresentare la violenza sessuale nella

maniera più esaustiva possibile, specie rimarcando le difficoltà burocratiche connesse ad eventuali denunce, certi film risultano eccessivamente dispersivi, più descrittivi che narrativi. *M.F.A.* è un esempio particolarmente cristallino di questa tendenza, un film che racconta di una studentessa d'arte vittima di *date rape* nel suo campus, argomento particolarmente sentito nel dibattito statunitense.<sup>105</sup> La donna si confida dapprima con l'amica, che le spiega che se anche denunciasse l'accaduto non sarebbe creduta. Si rivolge poi ad una consulente interna alla scuola, che pure le consiglia di tacere perché incapacitata a dimostrare alcunché. Infine entra in un gruppo di sensibilizzazione sul tema della violenza sessuale che non le è di alcun aiuto. Il tutto poi per finire comunque ad uccidere stupratori, peraltro con crescente soddisfazione. I gruppi di sostegno per vittime di abusi sessuali assumono in questi film un ruolo ironicamente contraddittorio: intanto vengono chiamati in causa solo per denunciarne l'inutilità, essendo la giustizia privata il fulcro della spettacolarità di queste opere. La loro introduzione poi permette di inserire testimonianze di diversi tipi di aggressione sessuale in modo fluido e sintetico, per arricchire la discussione del tema. L'esito finale di questi interventi, nell'economia complessiva del film, è però fornire nomi e indirizzi di possibili vittime alle vigilantes di riferimento. Sia in *M.F.A.* che in *I Spit on Your Grave 3* i gruppi di sostegno finiscono per diventare di fatto dei centri informativi per assassine, stravolgendo quindi la loro funzione e implicitamente mettendone in discussione l'utilità.

Ancora una volta il rape and revenge si rivela fallimentare nelle sue premesse. Dopo aver epurato i film da rappresentazioni esplicite di violenza sessuale, tenta di focalizzarsi sul trauma della vittima e sulle peripezie legali a cui vanno necessariamente incontro, probabilmente anche nel tentativo di lasciare la violenza delle protagoniste come ultima opzione. Il sadismo delle protagoniste e la glorificazione della vendetta privata come forma di giustizia catartica finiscono però per remare contro questa impostazione contemplativa, al limite del pedagogico. Paradigmatico in questo senso è *Return to Sender – Restituire al mittente* (*Return to Sender*, Fouad Mikati, 2015), che può vantare la presenza nel cast di attori del calibro di Rosamund Pike e Nick Nolte, a riconferma del fatto che diversi rape and revenge contemporanei aspirano ad essere più che prodotti di nicchia. In questo film Pike interpreta Miranda, un'infermiera che a seguito di uno stupro perde il controllo della sua vita. Il suo aggressore (William) viene

---

<sup>105</sup> Nell'impossibilità materiale di dare troppo spazio all'argomento si rimanda a: Schwartz Martin D., DeKeseredy Walter S., *Sexual Assault on the College Campus: The Role of Male Peer Support*, Sage Publications, New York, 1996 e Paglia Camille, "The Modern Campus Cannot Comprehend Evil", in Paglia Camille, *Free women, free men. Sex, Gender, feminism*, Canongate, Edimburgo, 2017. Il primo è uno studio sull'influenza della rape culture maschile nei casi di violenza sessuale nei campus americani. Il secondo è un breve articolo che sintetizza i rischi connessi all'eccessivo attaccamento al costrutto sociologico di rape culture.

prontamente arrestato e la donna inizia una corrispondenza epistolare per cercare di elaborare il trauma, per poi assumerlo come tuttofare una volta uscito di prigione. Per tutta la sua durata il film gioca con la suspense, mantenendo tanto l'ambiguità del personaggio di Miranda, che spesso appare fin troppo desiderosa di perdonarlo, quanto quella di William, pentito o approfittatore. La suspense in quest'opera ha però il solo scopo di distrarre lo spettatore, dato che fin da subito Miranda aveva deciso di vendicarsi sull'uomo uccidendolo, come farà nel finale dopo avergli amputato varie parti del corpo (rigorosamente offscreen). Nonostante le premesse, Miranda è l'ennesima fredda calcolatrice omicida in un rape and revenge travestito da thriller psicologico, un personaggio psicologicamente simile a quello che la stessa Rosamund Pike aveva interpretato l'anno precedente in *Gone Girl – L'amore bugiardo* (*Gone Girl*, David Fincher, 2014). Non si può dare torto al critico Peter Sobczynski quando sostiene che «*“Return to Sender” is [...] a sleazy exploitation film that is all worse because it has somehow convinced itself that it is thoughtful and profound.*».<sup>106</sup> La parte più interessante dell'articolo riguarda però una critica rivolta non tanto alle qualità estetiche del film, quanto alla supposta reazione emotiva di un certo tipo di pubblico: «*For anyone who has been a victim of sexual violence, its weirdly dated approach to rape and its aftermath will come across as enraging.*».<sup>107</sup> L'autore sta lamentando in questo passaggio una mancanza di sensibilità, un approccio al tema dello stupro datato, in riferimento ovviamente all'esecuzione di un piano vendicativo. “*Dated*” non è forse il termine più appropriato per descrivere quest'approccio, dato che si è già avuto modo di vedere come il rape and revenge delle giustiziere continua tuttora a proliferare in circoli distributivi minori. Quest'ultimo commento può forse spiegare però, a posteriori, la graduale diminuzione della violenza esplicita nel genere, in maniera analoga alle considerazioni fatte in precedenza riguardo la messinscena dello stupro. Proporre sequenze esplicite di violenza sessuale, nel rape and revenge degli anni Settanta, scatenava le accuse della critica sulla base dei presunti piaceri spettatoriali che procurano, in aperto contrasto con la sensibilità del tempo. Allo stesso modo si potrebbe argomentare che le fantasie di vendetta non sarebbero più bene accette in un contesto in cui il sentimento comune le addita come radicali, in contrasto con l'approccio liberale e riformista che insiste maggiormente sulla tutela legale delle vittime di violenza sessuale. Secondo questa ipotesi si verrebbe a definire nuovamente quella concatenazione fra film, piaceri spettatoriali presunti “colpevoli”, e infine ricezione che si è già riscontrata in precedenza. Non ci sono tuttavia abbastanza occorrenze per provare alcunché, dunque l'ipotesi

---

<sup>106</sup> Sobczynski Peter, “Return to Sender”, *RogerEbert.com*, 14/08/2015 URL <https://www.rogerebert.com/reviews/return-to-sender-2015>

<sup>107</sup> Sobczynski P., *Ibidem*

deve rimanere tale, ma si constata comunque l'evidenza di un genere sempre più votato all'introspezione – per quanto grossolana e spesso mal riuscita – che al sangue. Forse col tempo la produzione di opere e discorsi critici avvalorerà o smentirà chiaramente quest'ipotesi, ammesso e non concesso che si continuino a produrre rape and revenge. Difatti il genere sta subendo la lenta erosione dei suoi capisaldi, tendendo progressivamente dal revenge movie al cinema di denuncia al femminile.

I due più importanti rape and revenge degli ultimi anni sono infatti opere che si distanziano parecchio dai canoni del genere, non più produzioni di nicchia ma opere mainstream acclamate e distribuite in tutto il mondo: *The Nightingale* (Id, Jennifer Kent, 2018) e *Una donna promettente* (*Promising Young Woman*, Emerald Fennell, 2020). *The Nightingale* è ambientato nella prima metà del diciannovesimo secolo, in una colonia inglese nell'attuale Tasmania. La protagonista è Claire, una serva e prigioniera irlandese della colonia penale, alle dipendenze del tenente Hawkins, che abusa di lei continuamente. A seguito di una discussione fra il tenente e il marito di Claire, anch'egli prigioniero, Hawkins entra nell'abitazione della coppia con due sottoposti, uccide il marito e la figlia di Claire e la violenta, prima di partire per Launceston per ottenere la promozione a capitano. Già da questo incipit, e dalle infruttuose denunce della donna che ne conseguono, appare chiaro come *The Nightingale* riponga particolare enfasi sull'ingiustizia del potere, col tenente che si riferisce ripetutamente a Claire usando il pronome *it* e la definisca perfino “una sua proprietà” parlando con suo marito. Claire decide allora di partire alla ricerca del gruppo per vendicare la morte della sua famiglia, ma per un bianco è impossibile orientarsi nella giungla del posto. Si trova dunque costretta a farsi accompagnare da un nativo, come pure il gruppo del tenente ha fatto. Claire è talmente diffidente della sua guida, Mangana, che lo fa camminare davanti a lei con un fucile puntato addosso, salvo poi fidarsi sempre più man mano che si rende conto di quanto siano simili le loro condizioni sociali: donna irlandese deportata lei, aborigeno deprivato della sua terra lui. Gli aborigeni rappresentano il gradino più basso in un'ideale gerarchia del potere sociale, con gli ufficiali inglesi al vertice - distribuiti in base al loro grado – e i deportati irlandesi circa a metà. Questi ultimi godono di molti meno diritti di un libero colono, ma vengono considerati comunque superiori agli indigeni. *The Nightingale* prende una strana piega dopo che Claire uccide a pugnalate uno dei militari del gruppo, lasciato indietro perché ferito ad una gamba. Da questo momento comincia a perdere incisività il tema della vendetta privata della donna, pur rimanendo il motore narrativo del film, e il focus dell'attenzione si sposta maggiormente sull'aborigeno Mangana. Claire non trova alcun conforto nell'uccisione del militare e continua ad essere perseguitata dalle visioni della sua defunta famiglia, calano drasticamente le invettive

furiose della donna, e lei stessa appare titubante nel perseguire il suo obiettivo, tanto che in una scena successiva rinuncerà anche a sparare ad Hawkins. *The Nightingale* spinge anche lo spettatore a placare il desiderio di vedere Claire vendicarsi. Intanto interponendo un ampio minutaggio fra lo stupro/omicidio iniziale e il confronto finale fra le due parti in causa. Con le sue oltre due ore di durata, infatti, questo è il film più lungo trattato finora. In secondo luogo, si è in parte incentivati a empatizzare con alcuni dei militari, in particolare col diretto sottoposto di Hawkins, costantemente umiliato e maltrattato dal suo superiore. Tutti questi meccanismi stemperano enormemente l'investimento emotivo nella vendetta della donna, che è invece centrale in quasi tutti gli altri rape and revenge contemporanei trattati finora. Dopo il primo omicidio di Claire si comincia a invertire gradualmente la focalizzazione del racconto, per cui la storia di Mangana e il trattamento degli indigeni passa dall'essere un sottotesto al focus primario. L'inseguimento di Hawkins da parte di Claire diventa invece il pretesto narrativo per discutere degli abusi coloniali (tratte di schiavi, stermini, privazione di terre, rapimento di bambini). Quando infine Claire raggiunge Hawkins a Launceston, il suo obiettivo non è più ucciderlo, ma "to fix him", metterlo nella condizione di doversi vergognare e rendersi consapevole del male che ha causato. Claire affronta verbalmente Hawkins davanti ai suoi superiori, lo mette in imbarazzo e se ne va. La sete di vendetta è ormai esaurita, tanto che si lascia schiaffeggiare passivamente dall'uomo, e così pure il desiderio di giustizia, poiché denunciare Hawkins non porterebbe alcun risultato. Sarà poi Mangana, la sera stessa, a pitturarsi il corpo secondo le usanze della sua tribù e uccidere i due militari a colpi di lancia. Il duplice omicidio non è affatto spettacolare, il tutto si svolge lentamente, senza alcuna partecipazione emotiva da parte dell'esecutore. Non solo *The Nightingale* non lascia spazio alla futile vendetta di Claire, ma è orchestrato in modo da far stemperare la rabbia, tanto del personaggio quanto dello spettatore, che a conti fatti si trova davanti una ricostruzione storica delle irreversibili conseguenze del colonialismo, sostenuta da una narrazione rape and revenge. Per quanto la sequenza in cui Hawkins irrompe in casa di Claire sia visivamente intensa,<sup>108</sup> il piacere procurato dalla fantasia di vendetta viene costantemente ritardato fino a rimanere infine disatteso. L'ambiente sonoro è un elemento fondamentale a stemperare la tensione della

---

<sup>108</sup> La violenza visivamente esplicita riguarda più che altro l'omicidio di suo marito e sua figlia, perché invece i suoi stupri, per quanto strazianti, sono ripresi in modo da risultare "casti". Nonostante tutta la premura della regista. Alcuni spettatori hanno abbandonato la sala dopo la sequenza dello stupro di Claire, in occasione del Sydney Film Festival, reputando probabilmente la rappresentazione troppo esplicita. Non saprei valutare se l'aspetto più interessante da rilevare nella vicenda sia la scarsa abitudine dell'audience alla rappresentazione realistica della violenza, o l'assurda pretesa che l'autrice debba giustificare moralmente le sue scelte estetiche. Thomas Sarah, "Sydney Film Festival controversy as audience walk out of the Nightingale", *ABC News*, 11/06/2019 URL: <https://www.abc.net.au/news/2019-06-11/sydney-film-festival-the-nightingale-premiere-sparks-controversy/11198288>

narrazione: la totale assenza di colonna sonora priva le azioni più efferate, tanto da parte di Claire quanto di Hawkins, del commento che solitamente le accompagnano ed esaltano, nei rape and revenge. Oltre ai suoni della natura, la cui indifferenza fa da contrappunto all'emozionalità della narrazione, gli unici altri elementi sonori rilevanti sono i canti degli uccelli, che ricoprono anche un importante ruolo diegetico. Il canto rappresenta in questo film la voce degli oppressi, a partire dai due protagonisti, entrambi cantanti e designati da appellativi ornitologici – Claire è chiamata anche Usignolo, mentre Mangana significa letteralmente “Merlo nero” – ed è il canto di un pappagallo a guidare Claire fuori dalla labirintica foresta tanzaniana. Come rape and revenge, *The Nightingale* ripropone una rappresentazione cauta della violenza sessuale, ma a questa aggiunge la mancata soddisfazione della vendetta finale. Di fatto il film presenta una visione pessimista della giustizia, schiacciata in una costruzione sociale che mortifica i reietti, e l'inascoltata voce degli ultimi si alza tuttal più in un canto fine a sé stesso. Il successo di critica e pubblico di *The Nightingale*, così come la sua presenza in diversi festival rinomati – tra cui Venezia, dove vince due premi -, sono dati che esprimono chiaramente la direzione auspicata per il genere. In altri termini, se il rape and revenge vuole uscire dalla nicchia commerciale in cui è stato sempre relegato deve scendere a patti coi propri attributi specifici e snaturarli. A questo punto la domanda sorge spontanea: se il rape and revenge deve sacrificare l'estetica che l'ha reso riconoscibile, e potersi definire come tale solo per la sua struttura diegetica, peraltro molto semplice e comune, ha ancora senso di esistere? L'ultimo film di cui si discuterà in questo capitolo sembra rispondere a questa domanda con un secco no. *Una donna promettente*, esordio alla regia di Emerald Fennell, è il rape and revenge di maggior successo degli ultimi anni, nonché la pietra tombale del genere. La protagonista è Cassie, una trentenne traumatizzata dalla violenza sessuale subita anni addietro da Nina, sua amica e compagna di università, a seguito della quale si è suicidata. Da allora Cassie, una volta a settimana, si reca in un locale della città e si finge ubriaca al limite dell'incoscienza, attende che qualche uomo tenti di approfittare della situazione, e una volta arrivati a casa del malintenzionato lo terrorizza e umilia per il suo comportamento, prima di andarsene. Quando scopre che Al, lo stupratore di Nina, sta per sposarsi, decide di intraprendere una missione di vendetta contro i responsabili della morte dell'amica. Incontra ad esempio Madison, un'altra ex studentessa, che non credette alla violenza subita da Nina adducendo fondamentalmente che se l'era andata a cercare. Cassie allora organizza un incontro con lei per farla ubriacare, paga un attore per inscenare che questo abbia approfittato di Madison e, nei giorni successivi, ignora le chiamate isteriche della donna. Il piano di Cassie non prevede spargimenti di sangue, ma lezioni di vita, costringere delle persone a riconoscere le responsabilità derivanti dalla propria condotta, o eventualmente

perdonarle, nel caso abbiano riconosciuto autonomamente i propri errori, come nel caso di Jordan, l'avvocato che ricattò Nina. L'unica iniziativa di Cassie a contemplare della violenza fisica è nel finale, alla festa per l'addio al celibato di Al quando, dopo aver narcotizzato i partecipanti, compreso il festeggiato, prende quest'ultimo da parte, lo ammanetta al letto e cerca di intagliare il nome di Nina sul suo petto. Al riesce però a liberare una mano e ucciderla soffocandola poi, il mattino seguente, brucia il cadavere con l'aiuto dei suoi amici. Cassie però, avendo ipotizzato che il suo piano potesse finire male, si era premurata di avvisare il redento avvocato e la polizia, fornendo loro le prove video dello stupro subito da Nina. Nel finale, durante il ricevimento nuziale di Al, la polizia arresta i colpevoli e la giustizia trionfa, sebbene in ritardo. Se *The Nightingale* assestava una spallata alle convenzioni del rape and revenge, *Una donna promettente* le dà il colpo di grazia. Tutta la narrazione ruota attorno a uno stupro i cui colpevoli sono rimasti illesi, ma nel film non ci sono stupri, solo evocazioni verbali. Per quanto riguarda la vendetta, invece, essa si riduce a ritorsioni psicologicamente pesanti ma nulla più, mentre quando Cassie tenta di ledere fisicamente e irreversibilmente qualcuno, fallisce. In compenso la giustizia istituzionalizzata, bersaglio implicito delle giustiziere del rape and revenge, porta a termine in maniera soddisfacente l'impresa di Cassie. Il piacere spettatoriale della giustizia spicciola, sommaria non è più postulato. Al suo posto, *Una donna promettente* punta sulla tensione narrativa, sul chiedersi costantemente quanto in là si spingerà Cassie nel suo progetto. Complici anche cinque candidature ai premi oscar, tra cui una vittoria, *Una donna promettente* è finora il rape and revenge contemporaneo di maggior successo commerciale.<sup>109</sup> Il tempo chiarirà se le scelte estetiche di questo film diverranno lo standard negli anni a venire. Per il momento si può solo dire che l'opera prima di Fennell riprende la struttura narrativa fondamentale del genere rape and revenge ma ne stravolge l'estetica e la (im)morale.<sup>110</sup>

---

<sup>109</sup> Il successo economico è calcolato sul breve termine, non contando quindi edizioni del film in home-video perché troppo recenti. Sono stati presi in considerazione nel calcolo il numero di cinema in cui è stato distribuito negli U.S.A., il box office statunitense nei primi 50 giorni di programmazione e quello mondiale complessivo. Da una comparazione fra tre film di cui sono disponibili tali dati (*I Spit on Your Grave*, *The Nightingale*, *Una donna promettente*), l'opera di Fennell stacca nettamente le altre in tutte le categorie, segue *The Nightingale* che complessivamente incassa meno di *I Spit on Your Grave*, che però è venduto in home video da oltre un decennio.

<sup>110</sup> Machado Carmen Maria, "How 'Promising Young Woman' Refigures the Rape-Revenge Movie", *New Yorker*, 29/01/2021, URL <https://www.newyorker.com/culture/cultural-comment/how-promising-young-woman-refigures-the-rape-revenge-movie>

## 2.2 *Guilty pleasures: Estetica della violenza e del disgusto*

Si è più volte rilevato come il giudizio espresso su vari rape and revenge fosse condizionato, quando non una diretta conseguenza, dalle forme di piacere che l'opera sembrava privilegiare. Il caso più evidente di questa tendenza è il diverso trattamento critico riservato ai coevi *Non violentate Jennifer* e *L'angelo della vendetta*. Questi due film, molto simili nelle tematiche, differiscono nella maniera in cui la violenza sulle donne è visualizzata: realistica ed esplicita nel primo caso, cauta e irrealistica nel secondo. A partire dall'osservazione di una particolare scelta estetica si postula la volontà, da parte degli autori, di soddisfare un particolare piacere, che a sua volta postula un target di riferimento. Nel caso specifico delle sequenze di stupro di *Non violentate Jennifer*, queste sono state lette anzitutto in virtù del piacere pornografico che possono suscitare. Da questo assunto si è poi proseguito identificando nel target di questo piacere un pubblico maschile, giudicato più incline a godere di questo spettacolo. Poiché queste opere trattano di tematiche sensibili, soggetti del discorso culturale e politico, questi piaceri sono sottoposti ad un ulteriore vaglio, per verificarne la legittimità. Il presunto piacere erotico causato da una sequenza di stupro viene sempre considerato illegittimo, mentre per quello associato a fantasie di vendetta il discorso ammette più sfumature. Si è cercato, nel primo capitolo, di evidenziare le problematiche relative a questo sistema valutativo estremamente riduttivo. È stato preso in considerazione soprattutto la sopravvalutazione dell'identità sessuale dello spettatore, nella valutazione del suo investimento emotivo con le immagini proposte. Parallelamente si è criticata l'esagerata influenza che tale investimento emotivo è imputato di generare nella valutazione etica dello spettatore. Il punto è ora cercare di delineare delle possibili alternative, capaci di spiegare da cosa questo investimento sia innescato. Per quanto riguarda la questione etica, invece, si cercherà di separarla dal discorso sulle qualità delle immagini. Riprendendo i concetti cognitivisti abbozzati in precedenza, risulta più opportuno considerare separatamente questi due aspetti, perché caratterizzati da moti psichici distinti e cronologicamente non contemporanei. L'influenza di un'immagine ha un effetto sensoriale immediato e produce una risposta prelogica. La lettura etica del suo contenuto è invece più complessa, e influenzata da molteplici influssi contestuali aggiuntivi. Seppure distinti, questi due aspetti non sono tuttavia indipendenti l'uno dall'altro, e in alcune circostanze sarà opportuno porle in relazione. Una ricerca così ampia meriterebbe una trattazione a sé stante per potersi considerare esaurita. In questa sede non si va ricercando la completa esaustività, quanto piuttosto una lettura alternativa alle chiavi interpretative discusse finora, che hanno fortemente influenzato il rape and revenge. Non ci interessa costruire una nuova teoria che pretenda di

spiegare il rapporto fra immagine cinematografica e spettatore. Il nostro interesse è circostanziale al rape and revenge, dunque ai presunti piaceri che il genere offre. Già da qui si pone un interrogativo insormontabile: come si può interrogare il contenuto di una sequenza e dedurre quale e quante tipologie di piacere inneschino, senza ricadere nell'arbitrio della soggettività? Non si può. Si dovrebbe disporre di una gamma finita e certa di piaceri, disporre di un campione sufficientemente ampio e culturalmente eterogeneo di soggetti e porsi in modo da valutare le reazioni di ogni membro del campione a ciascuno di questi film.

Non è poi scontato che la fascinazione verso la violenza cinematografica sia una particolare declinazione di una più generica attrazione verso la violenza. Per esempio, uno studio del 2017 condotto dall'università di Amsterdam cerca di verificare la presenza e le condizioni della cosiddetta *morbid curiosity* in un campione di persone. Il punto di partenza è l'assunto cognitivista che definisce la curiosità come «*a desire to know, to see or experience, that motivates exploratory behavior directed towards the acquisition of new information*»<sup>111</sup>, in termini che ricordano quindi la teoria della mente espansa trattata nello scorso capitolo. Lo scopo dello studio non è verificare come i soggetti rispondono allo stimolo di immagini sgradevoli, ma con che frequenza e intensità questi si espongono volontariamente a immagini di violenza, morte o pericolo.<sup>112</sup> Nel primo esperimento vengono mostrate su monitor al soggetto due immagini, di dimensioni sufficienti a essere intelleggibili ma non a essere perfettamente decifrabili, e il partecipante sceglie quale delle due visualizzare a schermo intero. La scelta, ordinata casualmente, è sempre fra un'immagine negativa e una neutrale, di soggetto variabile. Dopo aver effettuato tutte le scelte, ciascuna immagine – anche quindi le non precedentemente selezionate – viene mostrata a schermo intero in ordine casuale, e il partecipante deve valutare ognuna per interesse, negatività, intensità e complessità. I risultati mostrano una netta preferenza, in fase di scelta, di *negative social images* rispetto sia alle immagini neutrali che alle negative di altro tipo,<sup>113</sup> e che queste immagini sono state valutate le più interessanti. In linea con la *strong hypothesis of morbid curiosity*, i partecipanti hanno preferito le immagini negative a quelle neutrali.<sup>114</sup> Non è stata rilevata però alcuna correlazione

---

<sup>111</sup> Litman Jordan, "Curiosity and the pleasures of learning: Wanting and liking new information", *Cogn Emot*, Milton, 01/09/2005 p. 793

<sup>112</sup> Oosterwijk Suzanne, "Choosing the Negative: A behavioral Demonstration of Morbid Curiosity", *PLoS ONE*, San Francisco, 06/07/2017, p. 3

<sup>113</sup> In dettaglio: le *negative social images*, cioè quelle che coinvolgono più persone ed enfatizzano le interazioni interpersonali, sono le più scelte. Le *negative physical*, in cui vengono mostrate una singola porzione di un singolo corpo, ad esempio morto o mutilato, sono visualizzate quanto quelle neutrali. Le *negative nature* non presentano soggetti umani, ma decontestualizzate immagini di lotte fra animali, e sono scelte meno frequentemente di quelle neutrali.

<sup>114</sup> Oosterwijk S., op. cit., p. 9

fra la scelta di un'immagine negativa e il giudizio d'intensità di quell'immagine, il che ha portato alla conclusione che forse la scelta effettuata non fosse motivata dalla volontà di sottoporsi a uno stimolo negativo, quanto piuttosto di non sottoporsi a quello neutrale.<sup>115</sup> Dopo altre due sessioni, in cui erano presenti anche scelte fra stimoli negativi e positivi, i risultati rimangono simili, sebbene in alcuni test le immagini sociali positive venissero scelte con più frequenza delle controparti negative. La conduttrice dello studio rileva poi che ci sono significative differenze individuali nelle scelte dei partecipanti, con alcuni che optano unicamente per le immagini positive e altri per quelle negative, e che né l'intensità né la complessità dello stimolo visuale sono correlate all'emergenza della curiosità.<sup>116</sup> Le conclusioni a cui giunge questo studio sono che l'interesse riguardo certe rappresentazioni violente non sembra motivato dalle qualità intrinseche della stessa (intensità e complessità), quanto dalle sue qualità informative/educative (da qui la prevalenza di immagini ambientate in un contesto sociale), oppure ancora dalla volontà di provare empatia o simpatia per le persone immortalate.<sup>117</sup> Ancora non abbiamo alcun tipo di informazione sulle qualità del piacere insito nella visione di contenuti violenti. Tuttalpiù possiamo delineare delle linee guida riguardo le motivazioni per cui un potenziale spettatore orienta la scelta dei contenuti a cui si sottopone. Nel momento in cui invece uno spettatore decide di vedere un film come *Non violentate Jennifer*, il discorso cambia. Intanto ha già scientemente propeso per degli stimoli violenti, a meno che la visione non sia dettata da motivi puramente casuali. È lecito aspettarsi che quindi manifesti un interesse preventivo in quel tipo di rappresentazione, e che da essa richieda una certa intensità, eventualmente disillusa ma auspicata. Inoltre, in questo studio la scelta era fra stimoli positivi e negativi, variazioni quindi su una stessa grandezza di valutazione. Cosa sarebbe successo se, ad esempio, fra le possibili immagini ce ne fossero state alcune categorizzate come erotiche? I partecipanti avrebbero comunque preferito immagini violente? E se ci fossero state immagini erotiche positive o negative, quali avrebbero suscitato più interesse? Cos'è un'immagine erotica negativa?

Un altro studio fornisce qualche dato aggiuntivo sul perché si dà attenzione ad alcuni stimoli negativi piuttosto che ad altri. Implicitamente fornisce anche un ulteriore resoconto delle qualità dell'immagine che suscitano maggiore interesse. In questo caso, ai partecipanti vengono sottoposte solo immagini negative, categorizzate in *disgusting, disgusting and violent, violent*

---

<sup>115</sup> Oosterwijk S., *Ibidem*

<sup>116</sup> Oosterwijk S, *Ivi*, pp. 14-15

<sup>117</sup> Oosterwijk S, *Ivi*, pp. 15-16

*but not disgusting*.<sup>118</sup> Il tempo di visualizzazione di ciascuna è cronometrato, non può scendere sotto i due secondi né superare i venti, e dopo ogni visione viene posta una semplice domanda per verificare l'effettiva attenzione del soggetto. Al termine di tutte le visualizzazioni viene infine chiesto quale fosse stata l'emozione più ricorrente. La stragrande maggioranza dei partecipanti ha risposto *disgust*, con meno del 15% di altre risposte.<sup>119</sup> Il tempo di visualizzazione è stato maggiore per immagini violente non disgustose rispetto alle altre categorie. Immagini violente e disgustose sono visualizzate più delle disgustose non violente, sebbene con un margine statisticamente irrilevante. Va inoltre rilevato che, a prescindere dall'ordine di presentazione e dalle qualità delle immagini, i tempi di visualizzazione calano verso il termine della sessione per tutti i partecipanti. Le donne hanno mostrato tempi di visualizzazione significativamente minori rispetto agli uomini, ma le categorie di immagini viste più a lungo sono le medesime per uomini e donne.<sup>120</sup> Nel caso delle rappresentazioni violente, infatti, quelle in cui tutti i coinvolti sono uomini sono visualizzate più a lungo di quelle con soggetti di diverso sesso, sia per i partecipanti uomini che donne. Nel caso in cui le rappresentazioni coinvolgono soggetti appartenenti a diversi gruppi razziali, sono visualizzate più a lungo quelle in cui il partecipante e la vittima appartengono allo stesso gruppo. I risultati sono in linea con le previsioni degli autori dell'esperimento. Postulando il comportamento adattivo dei soggetti, le immagini disgustose sono le meno visualizzate in assoluto, seguite da quelle disgustose e violente. Questa scelta, attesa, è motivata «*in order to minimize exposure to and potential contact with these pathogens*».<sup>121</sup> Le variazioni nei tempi di visualizzazione, fra sottocategorie di immagini violente, rinforzano l'idea che ci sia una componente funzionale dietro questo comportamento. Le immagini visualizzate più a lungo sono infatti quelle percepite come più pericolose dai soggetti.<sup>122</sup> La scelta delle donne di visualizzare più a lungo le immagini di violenza fra due uomini, piuttosto che quelle fra un uomo e una donna, era però inaspettata. La spiegazione ipotizzata è che la violenza fra due uomini sia considerata più comune, dunque più allarmante.<sup>123</sup> L'attenzione riposta in una rappresentazione violenta viene quindi ricollegata agli stessi motivi che, da quanto emerso nel precedente studio, guidavano la scelta del soggetto. Il merito ulteriore di quest'ultimo esperimento è che il campione era

---

<sup>118</sup> Ibarra Frank, Maestripieri Dario, "Assessing People's Interest in Images with Violent or Disgusting Content: a Functional-Evolutionary Analysis", *Springer*, Berlino, 06/01/2017 p. 2 Per le ulteriori sottocategorie in cui sono divise le immagini proposte e per ulteriori dettagli sulla lettura dei dati si rimanda all'articolo stesso.

<sup>119</sup> Ibarra F., Maestripieri D., Ivi, p. 4

<sup>120</sup> Ibarra F., Maestripieri D., Ibidem

<sup>121</sup> Ibarra F., Maestripieri D., Ivi, p. 5

<sup>122</sup> Ibarra F., Maestripieri D., Ivi, p. 6

<sup>123</sup> Ibarra F., Maestripieri D., Ibidem

consapevole di assistere esclusivamente a immagini violente. Ai fini di questa tesi, il profilo dello spettatore di rape and revenge ipotizzabile, specie quello classico, si avvicina a questo campione. Finora si è discusso di cosa stimoli la curiosità verso certe rappresentazioni e quali siano le informazioni che inconsciamente si va ricercando. Si è poi visto come la presenza di certi elementi visivi (come escrementi o rigurgiti) stimolino reazioni di avversità in virtù della loro stessa rappresentazione. Mancano ancora però due fattori fondamentali, correlati fra loro. Se si ammette che la volontaria esposizione a immagini violente sia motivata dalla curiosità informativa, come si spiega la reiterazione di questo comportamento? Perché, in altri termini, dovrei sottopormi a un tipo di spettacolo di cui ho già avuto esperienza, sapendo anticipatamente cosa aspettarmi? Secondariamente, quali attributi della rappresentazione violenta generano una reazione piacevole, o perlomeno abbastanza allettante da portare alla reiterazione dell'esperienza? E di che tipo di reazione stiamo parlando?

Esistono diversi studi sull'attrattività del cinema horror, specie presso un pubblico giovane. Una gran parte di essi insistono però sul contesto di visione e le possibilità di socializzazione che questo tipo di film offre. Una tesi affascinante è, ad esempio, quella secondo cui «*A new model [...] of the enjoyment of horrifying tales [...] is based on gender socialization differences that reach back to the division of labor in hunter-gatherer societies, a division that prescribed agonistic roles for men and nurturant ones for women*». <sup>124</sup> In accordo con questo modello, uomini e donne reagiscono ai film horror anche per manifestare gli uni con gli altri l'adeguata adesione a consolidate prescrizioni di genere. Gli uomini saranno quindi propensi a adottare un atteggiamento distaccato o beffardo verso la rappresentazione, mentre le donne a rispondere emotivamente alle stesse immagini. <sup>125</sup> L'esposizione a intrattenimento violento non sarebbe quindi ricercato unicamente per godere della sua fruizione, ma in quanto darebbe la possibilità di esercitare competenze di socializzazione. E allora nel caso di una visione privata?

Due ipotesi diffuse riguardo l'apprezzamento dell'intrattenimento violento in quanto tale sono quella secondo cui lo spettatore sarebbe semplicemente in cerca di emozioni forti, <sup>126</sup> e quella

---

<sup>124</sup> Zillmann Dolf, Gibson Rhonda, "Evolution of the Horror Genre", in Weaver James B., Tamborini Ron (a cura di), *Horror Films. Current Research on Audience Preferences and Reactions*, Routledge, New York, 2013 p. 15

<sup>125</sup> «*Mastery of distress is expected of men who are to radicate the capacity to protect. How are women socialized? By the opposite behavior. By finching and screaming in response to the terror on the screen*». Zillmann D., Gibson R., Ivi., p. 25

<sup>126</sup> «*There is little doubt [...] that high sensation seekers like horror movies more than low sensation seekers do. The relationship is not always strong, but it is consistent*». McCauley Clark, "When Screen Violence Is Not Attractive", in Goldstein Jeffrey (a cura di), *Why We Watch. The Attractions of Violent Entertainment*, Oxford University Press, New York, 1998 pp. 150-151

che imputa la piacevolezza della visione alla risoluzione catartica del finale.<sup>127</sup> Per confrontare queste due teorie è stato condotto un esperimento, sottoponendo ad un campione la visione di uno spezzone di quattordici minuti tratto dallo slasher *Week-end di terrore (Friday the 13th Part III)*, Steve Miner, 1982). Agli spettatori viene chiesto di valutare la clip secondo tre parametri (coinvolgimento, disturbo, fascinazione) per due volte: la prima a metà della visione e la seconda al termine. Il risultato ottenuto è stato che il parametro “coinvolgimento” è rimasto praticamente invariato fra le due valutazioni, mentre gli altri due hanno subito significative variazioni in negativo.

The clear implication is that what subjects enjoyed about the film had little to do with the balance of positive and negative effects; rather, enjoyment was associated with finding the film involving, exciting, and not boring. This pattern of results offers support for previous research that has found liking for horror associated with sensation seeking, including susceptibility to boredom and inclination for the thrill of new experiences.<sup>128</sup>

Le conclusioni a cui giunge l'esperimento sono peraltro pertinenti con quelli degli studi citati in precedenza. Difatti, se un'emozione negativa è preferibile alla noia, allora si spiega la preferenza, precedentemente citata, tanto per le immagini violente su quelle neutrali, quanto per le immagini positive su quelle negative. Il piacere della visione è quindi legato al contenuto della rappresentazione, nonostante le emozioni che se ne ricavano siano perlopiù sgradevoli. Bisogna allora capire quali meccanismi convertano una reazione avversiva in piacere, oppure comprendere in cosa possano differire le sensazioni provate davanti a uno schermo rispetto a quelle quotidianamente esperite.

Una risposta parziale a questa prima domanda potrebbe essere che le emozioni negative, provate davanti a certe rappresentazioni, siano surclassate dai piaceri relativi alla fruizione drammatica.<sup>129</sup> Posti in questi termini gli interrogativi permangono. Si è semplicemente spostata l'attenzione dalla fascinazione per la violenza all'altrettanto ambigua attrazione per lo sviluppo narrativo. Eppure, come sottolineato all'inizio della dissertazione, non esiste sequenza

---

<sup>127</sup> «As purgatives, horror films can draw out negative emotions, such as fear, rage, and disgust, to render the mind more healthy and to protect the social order by providing a safe outlet for “unsafe” emotions». McCauley C., Ivi., p. 147

<sup>128</sup> McCauley C., Ivi, p. 158

<sup>129</sup> McCauley C., Ivi, p. 160

violenta che sia slegata dalla sua funzione diegetica. Scendendo più nel dettaglio, il contesto narrativo, e in misura forse maggiore la focalizzazione del racconto, ricopre un ruolo importante nei meccanismi di empatia verso i personaggi coinvolti. Questo fatto conduce lo spettatore a monitorare moralmente le azioni dei personaggi, determinando di volta in volta se è favorevole, contrario o neutrale rispetto ad esse.<sup>130</sup> Questo vaglio perenne a cui sono sottoposti gli elementi narrativi conduce a sanzioni morali, che a loro volta determinano disposizioni favorevoli e sfavorevoli attorno sulla base delle quali fondare speranze e paure riguardo al proseguimento della storia.<sup>131</sup> Nel caso di una disposizione sfavorevole nei confronti di un personaggio si possono verificare fenomeni di contro empatia:

negative affective dispositions virtually override empathic inclinations. [...] Most important, justified hatred and the call for punishment allows us to uninhibitedly enjoy the punitive action when it materializes. [...] in terms of empathy theory, negative affective dispositions not only disband empathic concerns but invert affective reactions because of their powerful moral component. This response tendency is known as *counterempathy*<sup>132</sup>

Il fatto che un personaggio stimoli questo meccanismo cognitivo implica che la sua umiliazione ed esposizione alla violenza procuri soddisfazione, nello spettatore contro empatico. Questa disposizione è particolarmente evidente, ad esempio, nel caso del film *Hard Candy* (*Hard Candy*, David Slade, 2005), un'opera spesso considerata rape and revenge, ma a torto.<sup>133</sup> La protagonista irrompe in casa di un uomo che accusa di essere un pedofilo e lo sottopone a diverse torture. L'uomo però rigetta le accuse e lo spettatore, trovandosi nella condizione di non poterne verificare la colpevolezza, fatica ad accettare il comportamento punitivo della ragazza. È lampante la diversa disposizione empatica, rispetto alla violenza, fra questo caso e quello di *Non violentate Jennifer*. A rendere soddisfacente una rappresentazione violenta

---

<sup>130</sup> Zillmann Dolf, "The Psychology of the Appeal of Portrayals of Violence", in Goldstein Jeffrey (a cura di), *Why We Watch. The Attractions of Violent Entertainment*, Oxford University Press, New York, 1998, pp. 200-201

<sup>131</sup> Zillmann D., Ivi., p. 201

<sup>132</sup> Zillmann D., Ivi., p. 202

<sup>133</sup> Non sussistono gli estremi per considerare questo film un rape and revenge. Anzitutto non ci sono stupri. Secondariamente, le azioni della protagonista non possono essere considerate propriamente una vendetta perché fino alla fine della visione non sappiamo se le accuse rivolte alla vittima siano giustificate o frutto del delirio della protagonista.

sarebbe quindi la sua accettazione morale, intesa come giustificazione della violenza punitiva o controviolenza.

La violenza gratuita, che in tutti i film citati finora precede la piacevole retribuzione dei protagonisti, può invece essere spiegata attraverso il *excitation-transfer paradigm*, che si articola in due momenti. Il primo è l'adattamento cognitivo a cambiamenti nella stimolazione ambientale, ed è immediato.<sup>134</sup> L'adattamento eccitatorio che ne consegue è però più lento a innescarsi, e si protrae nel tempo.<sup>135</sup> Questa discrepanza fa sì che tracce residue di questa stimolazione del sistema nervoso simpatico facilitino e intensifichino una susseguente emozione.<sup>136</sup> La soddisfazione generata da un esercizio della violenza recepito come legittimo è direttamente proporzionale quindi al disagio procurato dall'ingiustificata violenza che l'ha generata.<sup>137</sup> Tornando alla domanda iniziale, non ci sarebbe quindi alcun meccanismo cognitivo che trasforma un'emozione negativa in una positiva. Sarebbe piuttosto la facoltà di giudizio morale del soggetto a reagire positivamente o negativamente allo stesso stimolo sulla base delle informazioni contestuali. Secondo l'autore di queste considerazioni, non ci sarebbe una differenza sostanziale fra l'euforia provocata dalla messinscena di violenza punitiva e l'accondiscendenza verso questa stessa giustizia sommaria nella vita quotidiana.<sup>138</sup> Sostiene, ad esempio, che «*It would be erroneous to think that in dealing with actual social conditions our morality would drastically change*».<sup>139</sup> Deve però esserci qualche differenza fra l'investimento emotivo procurato da un film e quelli della quotidianità, almeno d'intensità se non qualitativamente, altrimenti ci sarebbe una diffusa indulgenza verso i giustizieri.

La tesi che si intende qui proporre è che questo discrimine risieda nell'assenza di ripercussioni sul piacere spettatoriale e nella padronanza del medium audiovisivo. La più vistosa differenza fra la violenza mediata dalla rappresentazione e quella quotidiana è, difatti, che la prima non comporta alcuna ripercussione su chi vi assiste. Le conseguenze, a livello emotivo, di questa discrepanza sono particolarmente evidenti nel caso dei videogiochi dove, a differenza che negli altri audiovisivi, è il fruitore a generare l'azione che esperisce. Basta pensare alla beffarda serenità, perfino il gusto sadico, con cui in un videogioco il giocatore può intrattenersi, ad esempio, investendo decine di pedoni contemporaneamente guidando un'automobile. Le

---

<sup>134</sup> Zillmann D., Ivi., p. 207

<sup>135</sup> Zillmann D., Ibidem. Da un punto di vista biologico, questo è dovuto al rilascio nel flusso sanguigno di catecolamine, cioè ormoni come ad esempio l'adrenalina e la dopamina. Queste provocano, fra le altre cose, aumento del ritmo cardiaco e della pressione arteriosa. Il corpo impiega quindi del tempo a neutralizzare l'effetto dell'elevata attività del sistema nervoso simpatico.

<sup>136</sup> Zillmann D., Ibidem.

<sup>137</sup> Zillmann D., Ivi., p. 208

<sup>138</sup> Zillmann D., Ivi., p. 205

<sup>139</sup> Zillmann D., Ibidem

ripercussioni a quest'evento sono contestuali al gioco stesso – come il dover scappare dalla polizia – mentre il giocatore, oltre alla sollecitazione dello sguardo, esperisce tuttalpiù la vibrazione del controller. Mancano il rumore della vettura che urta, il dolore relativo allo sbalzo, il senso di colpa, la percezione del danno economico, la preoccupazione per le conseguenze legali. Non ci sono, insomma, tutti i deterrenti che nella quotidianità ci portano a concludere che sia più vantaggioso non investire alcun pedone.

L'apprendimento sociale, infatti, si basa in gran parte sulle reazioni che un determinato comportamento genera, in accordo con la teoria dell'apprendimento sociale derivante dall'approccio comportamentista.<sup>140</sup>

La violenza rappresentata negli audiovisivi ha poi un attributo che la rende estremamente psicologicamente più attraente, o perlomeno meno preoccupante, di quella reale: non è irreversibile. Specialmente nel caso di visioni private, è ormai alla portata di qualunque spettatore usufruire di servizi che permettano di riavvolgere o bloccare le immagini. Anche senza ricorrere alla manipolazione temporale del flusso diegetico, il semplice fatto di poter rivedere liberamente un film dall'inizio, quante volte si desidera, comporta inevitabilmente un ridimensionamento della portata traumatica di una qualsiasi immagine o situazione. Tornando all'apprendimento sociale, va rilevato come le conseguenze ambientali e sociali, o in genere tutte quelle esterne all'individuo, non siano le uniche a influire sull'adattamento comportamentale. La ricompensa ad un'azione può infatti anche scaturire dall'autovalutazione del proprio stesso operato. Questo tipo di risposta autoriflessiva è addirittura considerata più impattante sul condizionamento rispetto ai fattori esterni:

It is people's self-reactions to their own performances that constitute the principal source of reward. [...] The evaluative consequences are internally generated, but the contingencies are arbitrary in that any activity can become invested with self-evaluative significance. [...] After some proficiency, judgmental standards, and self-reinforcing functions are acquired, qualitative variations in performance become sources of personal satisfaction or dissatisfaction.<sup>141</sup>

---

<sup>140</sup> Sintetizzando enormemente: «*Behavior is, in fact, extensively regulated by its consequences. Responses that result in unrewarding or punishing effects tend to be discarded, whereas those that produce rewarding outcomes are retained*». Bandura Albert, *Social Learning Theory*, Prentice Hall, Hoboken, 1977, p.96

<sup>141</sup> Bandura Albert, Ivi, pp. 106-107

Le teorie della curiosità morbosa non riuscivano, da sole, a spiegare la volontaria e reiterata sottoposizione a immagini violente, perché partivano dall'assunto che il fine ultimo della visione fosse la ricerca di nuove informazioni. Se la ripetizione dello stesso comportamento fosse invece dovuta al motivo opposto? Lo spettatore cinematografico contemporaneo ha, in media, una conoscenza elevata del funzionamento del dispositivo cinematografico stesso, tanto per quanto riguarda le convenzioni linguistiche che per le tecniche con cui è realizzato. È comune che, posto ad esempio dinnanzi ad un dispendioso blockbuster, il pubblico sappia valutare eventuali abusi di effetti speciali o la qualità della loro fattura, e vi faccia riferimento utilizzando terminologie specifiche (come green screen, computer grafica, ecc.). Un discorso analogo vale per qualsiasi tipo di film, il cui potere di alienazione rispetto alla realtà circostante appare sopravvalutato, al cospetto di una platea esperta e smaliziata. L'abitudine a intrattenersi con cinema violento non sarebbe quindi un modo per ricercare emozioni forti, dato che la ripetizione porta sempre con sé un crescente senso di noia. Il piacere derivante da questa tendenza sarebbe piuttosto imputabile alla costante messa in discussione di una padronanza, di volta in volta riconfermata. Nei casi di sequenze estremamente violente, repulsive, l'acquisizione di esperienza si traduce anche in un crescente livello di sopportazione verso queste. La sola constatazione di questa maggiore padronanza potrebbe produrre soddisfazione personale, a maggior ragione per un uomo poiché, come visto, rafforzerebbe anche l'autopercezione di adeguati comportamenti di genere. La combinazione fra mancanza di ripercussioni esterne e conoscenza delle convenzioni cinematografiche può generare la condizione di fruizione ideale per porre l'autocoscienza dello spettatore al di sopra della rappresentazione. Se, come parte della critica femminista più radicale ha affermato, le sequenze di stupro nei rape and revenge degli anni Settanta possono innescare piacere erotico, non può che essere in virtù di un distacco dal contesto narrativo. Fatta eccezione per il cinema hardcore, ci sono pochi esempi cinematografici di sequenze di stupro prolungate ed esplicite quanto quelle dei rape and revenge. Non si può escludere a prescindere che queste possano giocare un ruolo nella formazione di fantasie di stupro, femminili quanto maschili, nel ruolo tanto della vittima quanto del carnefice.<sup>142</sup> In generale, è più facile immaginare il divertimento causato da

---

<sup>142</sup> Quando si parla di fantasie di stupro, generalmente ci si riferisce a fantasie di donne che si immaginano nel ruolo di vittima. Scarseggiano invece studi e ricerche sulle fantasie maschili di essere oggetto di violenza sessuale. Una delle interpretazioni ricorrenti, riguardo alle fantasie di stupro, è che esse consentano di eludere le responsabilità derivanti dall'esercizio della propria sessualità, in quanto caratterizzate dalla coercizione. Sarebbe interessante studiare le fantasie di stupro maschili, magari tenendo conto di questa definizione per rilevare eventuali intersezioni con fantasie omosessuali. Per quanto riguarda le fantasie femminili, invece, gli studi non mancano. Per un'introduzione ai contenuti e alle interpretazioni di queste fantasie si veda: Bivona Jenny, Critelli Jospeh, "The Nature of Women's Rape Fantasies: An Analysis of Prevalence, Frequency, and Contents", *Journal of Sex Research*, Londra, Vol. 46 N° 1, 2009

rappresentazioni violente, come i granguignoleschi omicidi tipici dello slasher, se si tiene conto del distacco ontologico dello spettatore rispetto allo spettacolo. Da questa posizione privilegiata si può soddisfare «*the innate fascination of imagining experiences that we lack the opportunity or courage to experience in reality*»<sup>143</sup> senza che entri in gioco alcun sentimento di vergogna o senso di colpa.

Oltre a fornire il contesto ideale per la soddisfazione di questi “piaceri colpevoli”, la congiunzione di padronanza e distacco spiega, a mio avviso, un ulteriore fenomeno. Non tutte le rappresentazioni violente sono uguali, né tantomeno sortiscono lo stesso effetto. È facile ipotizzare che, almeno una volta nella vita, lo spettatore medio sia entrato in contatto con la violenza autoironica tipica del cinema di Tarantino, o con quella ormai sdoganata dello slasher. L’effetto che queste sequenze producono la prima volta è più intenso, spiazzante, di quello esperito all’ennesima visione di un film di Tarantino o di uno slasher. Ho scelto come esempio l’autore statunitense proprio perché il suo stile è talmente noto che, all’uscita dei suoi nuovi film, spesso non si fa neppure menzione della violenza ivi contenuta, che oramai non rappresenta più motivo di sconcerto. Capita però che anche lo spettatore più esperto, e anestetizzato nei confronti della violenza cinematografica, si possa talvolta sentire a disagio durante la visione di certe sequenze. Ci sono film, infatti, considerati talmente eccessivi che la loro fama è dovuta quasi esclusivamente alla violenza delle loro scene.

Di uno di essi, *A Serbian Film (Srpski Film, Sdrjan Spasojevic, 2010)*, si parlerà dettagliatamente nel prossimo paragrafo. Per il momento ci serve solo come esempio di opera scioccante, capace di mettere alla prova anche gli spettatori meno sensibili alla violenza. Perché? L’ipotesi di chi scrive è che in questo film siano presenti due elementi che sfidano la conoscenza dello spettatore riguardo al dispositivo cinematografico.

Il primo è in realtà banale: semplicemente in *A Serbian Film* accadono eventi tutt’altro che comuni, di cui è difficile avere esperienze pregresse di visione. Stupri e omicidi non sono di per sé situazioni narrative nuove, ma sono presenti particolari metodologie d’esecuzione talmente improbabili che è lecito aspettarsi non siano neanche presi comunemente in considerazione. C’è ad esempio una scena grottesca in cui il protagonista uccide una persona infilandogli il pene nell’occhio. Davanti a un’azione del genere non penso si possa far altro che rimanere spiazzati.

---

<sup>143</sup> Smith Murray, “Gangsters, Cannibals, Aesthetes or Apparently Perverse Allegiances”, in Plantinga Carl, Smith Greg M. (a cura di), *Passionate Views. Film, cognition, and emotion*, John Hopkins University Press, Baltimora, 1999, p. 236 Nello stesso testo, Smith esprime idee anche più radicali sulla fascinazione verso il male: «*My suspicion is that perverse allegiance is actually rather rare, and that most fictions that elicit perverse allegiance do so only temporarily or strategically, ultimately eliciting morally approbatory emotional responses. [...] Moreover, individual spectators are fully capable of taking perverse pleasure in representations that were not designed for that purpose*» Smith M., *ivi*, p. 222

Per quanti film si possano aver visto, è statisticamente improbabile disporre della memoria di altre sequenze simili.

Oltre che presentando situazioni insolite, *A Serbian Film* sfida la padronanza dello spettatore, e conseguentemente annulla il distacco emotivo, anche in un altro modo. La violenza presentata nell'opera è realistica, non solamente nel senso che rappresenta situazioni comuni, ma che la sua fattura riesce efficacemente a nascondere gli artifici con cui è realizzata. Come un gioco di prestigio stupisce fintanto che non si conosce il trucco, specularmente un film violento non impressiona finché si riesce a identificare l'artificio come tale.

In una sequenza di *A Serbian Film* una donna viene decapitata con diversi colpi di machete. Tralasciando il contesto narrativo in cui l'azione si svolge – già di per sé più disturbante dell'omicidio stesso – consideriamone l'esecuzione. La mdp si trova inizialmente alle spalle sia della vittima che dell'assassino. A questa inquadratura dall'alto segue un veloce campo-controcampo ravvicinato dei volti dei due. Viene infine ripresa in primo piano, lateralmente, la donna mentre riceve il colpo alla nuca. Il personaggio non è ancora morto, e dunque l'attrice continua a recitare. Il focus dell'immagine è sull'espressività facciale dell'attrice, non sul dettaglio della ferita, che avrebbe maggiormente suggerito l'ausilio di protesi o fantocci. L'effetto ricorda quello utilizzato in una famosa scena di *Zombie (Dawn of the Dead, George Andrew Romero, 1978)* in cui uno zombie viene ucciso colpendolo alla testa con un machete, che gli rimane incastrato in fronte. In quel caso era stata utilizzata una lama con una concavità in corrispondenza della testa dell'attore e la si era attaccata ad essa, tant'è che la lama rimane perfettamente adesa mentre l'attore si muove. In questa sequenza invece l'attrice si dimena molto e il machete sembra non seguire il suo movimento, come se effettivamente le avesse perforato la nuca e fosse sorretto dal braccio dell'assassino.<sup>144</sup> Ovviamente questa scena è realizzata tramite effetti speciali, ma il fatto che l'artificio sia talmente ben nascosto da non risultare immediatamente riconoscibile ne esalta la potenza emotiva. Non capire dove risieda il trucco, a maggior ragione se ci si reputa abbastanza esperti da doverlo poter intuire, potrebbe rendere meno evidente la distanza ontologica fra realtà e finzione, compromettendo il distacco emotivo senza il quale si è maggiormente assorbiti dalla rappresentazione.

---

<sup>144</sup> Con ogni probabilità la tecnica utilizzata è la stessa del film di Romero. Intanto, guardando attentamente, si nota che la testa dell'attrice entra in scena solo qualche decimo di secondo dopo che il colpo viene inferto, segno del fatto che con ogni probabilità aveva già la finta lama adesa alla nuca. In secondo luogo, c'è un brevissimo stacco di montaggio nel quale l'attrezzo di scena potrebbe essere stato sostituito con un altro, non incollato, che permette il movimento asincrono dell'attrice rispetto all'arma.

## CAP 3. IL FUTURO DEL RAPE AND REVENGE: PROSPETTIVE DI AGGIORNAMENTO

### 3.1 Esempi anomali nella contemporaneità

Finora si è discusso degli elementi ricorrenti del rape and revenge, dapprima negli anni della sua gestazione e successivamente nelle tendenze contemporanee. È un genere suscettibile ai cambiamenti nella sensibilità diffusa, specialmente per quanto riguarda le questioni di genere. Tuttavia, è anche un genere fragile, riconoscibile a partire solamente da pochi tratti caratteristici che, se eliminati, ne compromettono l'integrità. È dai tempi di *L'ultima casa a sinistra* che il rape and revenge accusa la ripetitività di una struttura narrativa scarna e basilare, oltre a contesti produttivi di nicchia. Film come *Una donna promettente* hanno evidenziato che il pubblico contemporaneo richiede altro. Non è però detto che non esistano i presupposti per continuare a produrre rape and revenge che non snaturino le convenzioni del genere, né che ristagnino, intrappolati nell'autocitazionismo.

In questo primo paragrafo si discuterà questa possibilità prendendo in considerazione tre film atipici per il genere: *Irréversible* (Id, Gaspar Noé, 2002), *A Serbian Film*, e *Elle* (Id, Paul Verhoeven, 2016).

La trama di *Irréversible* è piuttosto convenzionale per un rape and revenge. Marcus e la sua fidanzata, Alexandra, vanno ad una festa con un loro comune amico, Pierre, che è anche l'ex della donna. Quest'ultima litiga col compagno e abbandona la festa da sola, ma in un sottopassaggio viene violentata e picchiata da un pappone, che la lascia in fin di vita. Marcus passa il resto della notte a cercare di rintracciare l'aggressore per vendicarla, accompagnato dall'amico, sebbene questi cerchi di farlo desistere. Giunti in un *cruising bar* scatenano una rissa in cui Marcus si rompe un braccio e rischia di essere violentato, mentre Pierre uccide un uomo colpendolo alla testa con un estintore.

*Irréversible* è noto principalmente per due motivi: è considerato estremamente arduo da guardare a causa della quantità di violenza ivi contenuta, e le scene sono montate in ordine anti-cronologico. Diversi critici si sono espressi, non sempre positivamente, sull'impatto visivo del film, considerato da alcuni una rappresentazione della violenza fine a sé stessa. L'accusa di gratuita brutalità nei film non è una novità ma, nel caso di *Irréversible* questa sentenza è particolarmente vera, anche se non con accezione denigratoria. Banalmente, in un rape and revenge la vendetta consumata nel finale ha come scopo risanare una violenza precedentemente

subita. Riprendendo quanto detto nello scorso capitolo, la brutalità di queste sequenze appare giustificata, nella misura in cui queste sono precedute da momenti di ingiustificata efferatezza. La processione temporale del film di Noé, invece, rende impossibile capire il contesto entro cui si colloca il tentativo di vendetta di Marcus. Dall'atteggiamento rabbioso dell'uomo, si può presumere che questi ritenga di aver subito un torto, ma lo spettatore non sa di che natura sia e soprattutto non l'ha visto. Ne consegue che la scena dell'omicidio al *cruising bar* tende a suscitare maggiore repulsione, posta nei primi minuti di film piuttosto che nel finale. Un discorso analogo vale per la lunga scena di stupro, posta al centro dell'opera. Il suo impatto emotivo, acuitizzato dalla staticità dell'inquadratura,<sup>145</sup> è da imputarsi alle informazioni di cui lo spettatore già dispone durante la sua visione. Egli sa già che la vittima non riuscirà a fuggire, che nessuno verrà ad aiutarla e che il suo aggressore rimarrà impunito. A questa amara consapevolezza si accompagna anche la scoperta che l'uomo che Pierre ucciderà (o meglio, ha già ucciso) non è il colpevole.

Il capovolgimento della fabula operato da Noé, pur mantenendo inalterato il materiale narrativo comune alla stragrande maggioranza dei rape and revenge, ne stravolge le proprietà dell'investimento emotivo, e conseguentemente la lettura. Come acutamente nota Roger Ebert: «*the reverse chronology makes "Irreversible" a film that structurally argues against rape and violence, while ordinary chronology would lead us down a seductive narrative path toward a shocking, exploitative payoff*».<sup>146</sup> Gli autori di rape and revenge sembrano aver cercato di modificare la percezione delle loro sequenze di stupro, nel tentativo di renderle maggiormente legittime, attraverso una messinscena più distaccata, differenti tagli d'inquadratura, o eliminandole del tutto. *Irreversible* rappresenta un buon esempio di come lo stesso risultato si possa ottenere manipolando l'intreccio piuttosto che autocensurandosi. Questo metodo potrebbe addirittura rivelarsi più vantaggioso, intanto perché non compromette l'estetica esplicita che contraddistingue(va) il rape and revenge. Secondariamente, come si è discusso nello scorso capitolo, pare che il contesto narrativo influisca maggiormente sulla percezione della legittimità morale di una sequenza, da parte dello spettatore, rispetto al contenuto visivo della stessa.

---

<sup>145</sup> Heller-Nicholas nota come questa scena, «*unchallenged in its visceral intensity*», debba la propria forza al contrasto fra la stasi della mdp rispetto al resto del film, in cui l'inquadratura è in perenne movimento. Heller-Nicholas, op. cit., pp. 168-169

<sup>146</sup> Nel suo articolo, il critico americano espone nel dettaglio i vari cambiamenti, al livello della lettura dell'opera, che questa inversione cronologica comporta. Tra questi, il più opinabile è quello secondo cui il personaggio femminile non appare sessualizzato prima di venire violentato. L'osservazione è strana in sé: sembra suggerire che una scena di stupro, preceduta da una di nudo, sia in qualche modo scorretta. Va poi rilevato come l'interesse di Noé nel discutere della condizione femminile, in *Irreversible*, sembri davvero nullo. Ebert Roger, "Irreversible", *RogerEbert.com*, 14/03/2003 URL <https://www.rogerebert.com/reviews/irreversible-2003>

*A Serbian Film* si può rapportare al rape and revenge in maniera opposta rispetto a *Irréversible*. Il film di Noé è facilmente riconoscibile come appartenente al genere, ma ne sovverte la struttura narrativa. L'opera prima di Srđan Spasojević, invece, presenta una fabula lineare e perfettamente in linea con le convenzioni del rape and revenge, di cui però rigetta le tematiche ricorrenti. Il protagonista è Miloš, un ex pornoattore che fatica a mantenere economicamente la famiglia. La sua condizione lo porta ad accettare l'offerta di un regista, Vukmir, di girare un film per lui, benché non ne conosca i dettagli. Dopo le prime, sospette, giornate di riprese, l'attore scopre da suo fratello, poliziotto corrotto, che Vukmir lavorava per la sicurezza nazionale e per la televisione per bambini. Miloš si confronta col regista, e dopo aver visto un suo precedente film in cui un neonato viene violentato, decide di abbandonare la produzione. Raggiunto dalla troupe di Vukmir, l'attore viene drogato e rapito. Solo diversi giorni dopo riprenderà coscienza degli orribili atti che ha perpetrato e subito sotto indicazione del regista di snuff movies. Miloš viene però nuovamente catturato, e dopo una serie di ulteriori violenze su di lui, sua moglie, e suo figlio, riesce a uccidere Vukmir e i suoi uomini, tra cui il suo stesso fratello. Il film termina col suicidio della famiglia dell'attore, emotivamente distrutta dagli eventi, subito prima che una troupe simile a quella di Vukmir entri in casa loro, lasciando presagire che altri autori continueranno il lavoro del defunto regista.

Visti i contenuti dell'opera (decapitazioni, necrofilia e pedofilia, fra gli altri) era lecito immaginare che avrebbe suscitato l'interesse dei censori, fin dalle prime proiezioni in vari festival.<sup>147</sup> Spasojević intendeva rappresentare, in *A Serbian Film*, la difficile situazione del popolo serbo a seguito della disgregazione della Jugoslavia, ma è raro trovare menzione della cosa negli articoli sul film.<sup>148</sup> Il motivo per cui il messaggio dell'autore non è sufficientemente

---

<sup>147</sup> Un esempio emblematico del trattamento subito dal film è rappresentato dalla reazione della commissione censoria australiana. Già dal 2010 la commissione ha proibito la distribuzione del film, in quanto «*While the Board acknowledges that a degree of artistic merit and dramatic intent is evident in this fictional film, [...] therefore exceeds what can be accommodated within the R 18+ classification and should be Refused Classification*». A differenza di quanto avvenuto nel Regno Unito, per esempio, in cui è stata accettata una versione censurata, *A Serbian Film* non ha mai superato il vaglio della censura in Australia. L'ultima valutazione, avvenuta nel 2019, conferma il bando asserendo che il film «*depict, express or otherwise deal with [...] abhorrent phenomena in such a way they offend against the standards of morality, decency and propriety generally accepted by reasonable adults*». Tutti i dettagli sulla questione sono riportati nella seguente pagina: "Film Censorship: A Serbian Film (2010)", *Refused-Classification.com* URL <https://www.refused-classification.com/censorship/films/serbian-film-2010.html>

<sup>148</sup> In un approfondito articolo pubblicato su *Frames*, si studia la percezione del film nel Regno Unito e, per estensione, l'immagine che esso trasmette dell'identità nazionale serba. Secondo l'autrice, fra i fattori che contribuiscono al misconoscimento delle tematiche del film figurerebbe la scarsa conoscenza del contesto sociale serbo da parte del pubblico. Un altro elemento da tenere in considerazione sarebbe che le estreme violenze mostrate nel film distoglierebbero l'attenzione dal sottotesto politicamente impegnato. Kapka Alexandra, "Understanding A Serbian Film: The Effects of Censorship and File-sharing on Critical Reception and Perceptions of Serbian National Identity in the UK", *Frames* URL <http://framescinemajournal.com/article/understanding-a-serbian-film-the-effects-of-censorship-and-file-sharing-on-critical-reception-and-perceptions-of-serbian-national-identity-in-the-uk/>

trapelato potrebbe essere l'elevato impatto visivo di gran parte delle sequenze del film, come d'altronde si è già ipotizzato per altri film precedentemente discussi. Va rilevato anche che è raro trovare articoli che considerino *A Serbian Film* un rape and revenge, benché non solo la trama sia perfettamente in linea col genere, ma possa perfino esserne considerata un'iperbole. Tolto Vukmir, infatti, ognuno dei personaggi principali viene stuprato almeno una volta nel corso della narrazione, indipendentemente dal sesso, dall'età e perfino dall'essere defunto. La strage che Miloš e coniuge mettono in atto nel finale è la diretta conseguenza della lunga sequela di abusi sessuali che hanno subito o sono stati costretti a perpetrare.

Film come l'originale *L'ultima casa a sinistra e Irréversible* non approfondiscono il tema della violenza di genere, benché narrativamente presente, mentre *A Serbian Film* non lo tocca affatto. L'opera di Spasojević non prende in considerazione punti di vista specificamente femminili e in esso la violenza, perlopiù di natura sessuale, è elevata a sistema, slegata da identificabili dinamiche di genere. La mancanza di una prospettiva femminile, ricorrente nel rape and revenge, ha forse reso meno evidente l'appartenenza di questo film al genere. Viste queste caratteristiche, *A Serbian Film* propone quindi un'alternativa al modello dominante nel genere: perché non produrre un maggior numero di rape and revenge "al maschile"?

Quando il protagonista di un rape and revenge è un uomo, solitamente si tratta di film in cui questo si sostituisce alle autorità competenti per vendicare una violenza sessuale subita da una donna, spesso sua familiare. Rientrano in questa categoria, ad esempio, *Il giustiziere della notte* (*Death Wish*, Michael Winner, 1974) o *Cane di paglia*, entrambi incentrati sulla prerogativa, di genere maschile, di difendere la proprietà e gli affetti. Sono invece davvero poche le occorrenze di narrazioni costruite attorno ad un personaggio maschile vittima di stupro. Di questi si possono citare due esempi televisivi: il film *La lunga notte di Richard Beck* (*The Rape of Richard Beck*, Karen Arthur, 1985) e un episodio della serie *Misfits* (*Id.*, E4, 2009-2013).<sup>149</sup> In *A Serbian Film* viene mostrata la reazione di un uomo vittima di abusi sessuali, non dissimile da quella delle sue ricorrenti controparti femminili. Anche questa è una traiettoria poco esplorata dal rape and revenge, i cui futuri autori potrebbero rappresentare con maggiore frequenza il punto di vista specificamente maschile della vittima. Un'altra alternativa, come avviene in *A Serbian Film*, potrebbe essere mostrare la sostanziale identità fra il trauma degli

---

<sup>149</sup>Si tratta del terzo episodio della prima stagione, *Episodio #1.3* (*Episode #1.3*, S1E3), in cui una delle protagoniste sfrutta il suo superpotere per costringere un altro dei protagonisti ad avere un rapporto sessuale con lei. In realtà la donna, nel corso della serie, abusa varie volte del suo potere ma, curiosamente, solo in quest'occasione il suo gesto viene rilevato come problematico.

uomini e della donne vittime di stupro, anche nel tentativo di estendere la discussione sul fenomeno.

Un'ultima strada poco battuta dal rape and revenge, forse la più problematica delle tre, è quella proposta in *Elle*. Il film di Verhoeven racconta di Michelle, una donna benestante di mezza età. Nella prima sequenza viene stuprata da un uomo incappucciato che fa irruzione in casa sua. Dopo essersi fatta un bagno e riordinato la casa, prosegue la sua giornata come se nulla fosse, ostentando indifferenza. Michelle ha diverse relazioni problematiche con famigliari, amici e colleghi, a cui si aggiunge poi il misterioso stupratore, che la perseguita. Quando l'uomo si ripresenta a casa sua per abusarne nuovamente, lei riesce a ferirlo e scoprire la sua identità, ma nuovamente fa finta di nulla. Instaura invece un rapporto ambiguo con l'uomo, il suo vicino di casa, sposato con una cristiana molto credente. Una sera si lascia perfino violentare nuovamente e in più di un'occasione lo interroga sul motivo per cui l'uomo si comporta così. Dopo averlo invitato ad una festa in ufficio, si fa riaccompagnare a casa da lui, che tenta ancora di stuprarla, ma viene fermato dal figlio di Michelle, che lo uccide colpendolo alla testa.

I numerosi personaggi che popolano *Elle* costituiscono un articolato campionario di diverse configurazioni di genere, maschili quanto femminili. Tra le complesse relazioni socio-sessuali presentate nel film, la più interessante, in questa sede, è quella fra Michelle e Patrick, il suo stupratore. Dopo essere stata violentata, la donna continua la sua vita come se nulla fosse, confidando l'evento solo a una coppia di amici e al suo ex. Nonostante la sicurezza che cerca di dimostrare, è però preoccupata dalle continue provocazioni dell'uomo, di cui teme il ritorno. Le cose cambiano quando ne scopre l'identità. Da quel momento è lei a cercare la sua compagnia. Aveva già flirtato con Patrick, prima di scoprire che l'avesse stuprata, e anche dopo questa rivelazione mantiene un atteggiamento amichevole che talvolta cade nel civettuolo. Il cambiamento radicale nel loro rapporto è dato dal nuovo equilibrio di potere che s'instaura. In una sequenza i due sono a cena a casa di Patrick e il figlio di Michelle dorme sul divano. L'uomo la invita a scendere nel seminterrato, dove il frastuono della caldaia coprirà eventuali rumori. Michelle accetta e, una volta arrivati, Patrick la aggredisce. Quando lei però smette di lottare e lo incita, l'uomo si blocca e si lamenta della sua accondiscendenza. Michelle ricomincia dunque a lottare e Patrick la violenta. La donna ha acquisito un potere totale sul suo stupratore, lo può piegare al suo piacere e sfruttare finché ne ha voglia, come peraltro già faceva con un altro suo amante. Ha talmente controllo su Patrick che ad un certo punto sceglie di farlo morire, facendosi trovare dal figlio mentre lui la aggredisce. Passato a quel punto da stupratore ad amante tradito, Patrick non nasconde la sua sconcerta incomprensione delle azioni della donna, subito prima di morire. Michelle incontra poi la moglie di Patrick, intenta a traslocare, e quest'ultima le fa

capire non solo che fosse a conoscenza di ogni cosa, ma che è grata a Michelle per aver saputo accontentare le pulsioni di suo marito, almeno per un po'.

In *Elle* la violenza sessuale non viene trattata come un fatto sociale, per cui una parte offesa deve escogitare una maniera, legale o sanguinolenta, per punire il danno subito. In questa opera lo stupro è prima di tutto una pulsione sessuale, una particolare forma di desiderio. Le azioni di Michelle sono spesso controintuitive e le loro motivazioni imperscrutabili. Durante la visione, non è mai perfettamente comprensibile in che misura la donna sia incauta, nell'instaurare un rapporto con Patrick, o sia piuttosto in cerca del piacere sessuale che lui può darle. Non è nemmeno evidente se Michelle stia tramando alle spalle dell'uomo né, nel caso, da quanto.

Tralasciando l'ambiguità che permea l'opera di Verhoeven, a cui pure deve gran parte del suo fascino, la trattazione dello stupro come relazione sessuale potrebbe essere un elemento di discontinuità, rispetto al passato, in un ipotetico nuovo filone di rape and revenge. Ne potrebbe conseguire una trattazione più articolata, per esempio, sul tema e i limiti del consenso, sul profilo psicologico di chi ha questa propensione, o perfino una critica radicale di questo desiderio sessuale come frutto di un'errata socializzazione di genere. Ho definito problematico questo approccio perché può comportare il rischio di generare film intrisi di misoginia. Affinché poi queste ipotetiche opere continuassero a essere dei rape and revenge, bisognerebbe che vi fosse una punizione finale, perché di casi in cui questo non avviene la storia del cinema è già fornita (basti pensare a *Histoire d'O* (*Id.*, Just Jaeckin, 1975)).

Questo breve accenno a possibili traiettorie alternative, dei rape and revenge a venire, postula comunque che si continueranno a produrre film di questo genere. Ammesso e non concesso che questo avvenga, né tantomeno che una sua eventuale assenza comporterebbe un impoverimento, trovo più probabile che il rape and revenge viri verso un'altra direzione, già battuta in precedenza. Nel prossimo capitolo si discuterà delle ibridazioni fra legal drama e rape and revenge, e del perché questo connubio possa essere fruttuoso per veicolare certi messaggi. Coerentemente con la maggior parte dei film presi in esame finora, si prenderanno in considerazione quasi unicamente produzioni americane, poiché numericamente rilevanti. Nel caso specifico del legal drama questa scelta è motivata anche dall'intrinseca importanza che il sistema istituzionale ricopre in queste opere, per cui passare repentinamente da un contesto legale ad un altro potrebbe comportare un certo grado di confusione.

### 3.2 *Le vie legali*

Finora si è visto come i rape and revenge propongano narrazioni in cui la vittima di violenza sessuale, o chi per lei, si attiva per punire in prima persona i responsabili. Non c'è quindi la mediazione delle istituzioni, oppure queste organizzazioni (polizia, tribunali, associazioni di volontari) vengono presentate come inefficaci a perseguire i carnefici. Questi film si muovono dunque in un clima etico simile, quando non coincidente, a quello del cinema dei giustizieri privati. Questo mette in discussione l'effettiva capacità degli apparati statali di perseguire la giustizia sociale a cui dovrebbero essere preposti.

D'altro canto, si è anche messo in evidenza come i rape and revenge, specie i più recenti, tentino in vario modo di svolgere una funzione "educativa", di espandere il discorso sulla violenza sessuale oltre i confini del singolo evento di cui la protagonista è vittima. Per quanto spesso relegati a sottotesti, infatti, in questi film è frequente incontrare indicazioni sul comportamento migliore che una vittima di stupro possa adottare, come ad esempio evitare di farsi la doccia subito dopo il fatto. Allo stesso modo, in queste opere ricorrono contesti e personaggi inquadrabili secondo costrutti sociologici quali la rape culture e la mascolinità tossica.

Più volte nelle pagine precedenti ho definito il rape and revenge un genere fallito, e uno dei motivi è che la narrazioni ivi proposte testimoniano tanto la volontà di criticare un sistema sociale iniquo, sottendendo quindi un atteggiamento propositivo di rinnovamento, quanto la cinica accettazione della brutale giustizia privata come unica via percorribile.

Non è però vero che ogni qualvolta il focus di un film sia la violenza sessuale subita da una donna, i tribunali e le altre sedi di giustizia istituzionali non vengano presi in seria considerazione come alternativa all'omicidio. Le protagoniste di film come *Stupro* (*Lipstick*, Lamont Johnson, 1976) e *Sotto accusa* (*The Accused*, Jonathan Kaplan, 1988) rappresentano l'altra faccia delle classiche giustiziere del rape and revenge.<sup>150</sup>

Considerando le prospettive future del genere, una maggiore ibridazione con il legal drama potrebbe portare benefici a narrazioni così pesantemente incentrate sulle intersezioni fra contesti sociali e violenze sessuali. La grande assente, nei rape and revenge, è proprio la volontà

---

<sup>150</sup> Questi due film sono infatti discussi in vari testi, o sezioni di questi, dedicati al rape and revenge, come i già citati lavori di Heller-Nicholas e Clover, anche se non appartengono propriamente al genere. Sebbene la vicinanza ideologica fra questi e opere come *Non violentate Jennifer* sia manifesta, è azzardato avvicinare queste due tipologie di film, intrinsecamente incompatibili. Per estensione, il rischio è confondere i legal drama, incentrati sulla possibilità di perseguire la giustizia sociale per vie ufficiali, con i revenge movies, che al contrario presuppongono l'inefficienza di questi stessi sistemi.

di discutere come il fenomeno dello stupro possa essere gestito dal punto di vista legale, mancanza che collide con la propositività di cui sopra. L'impressione che generalmente si può ricavare da un rape and revenge è che questi atti possono derivare da una socializzazione iniqua, che si traduce a sua volta in devianza criminale.. Da questo si può dedurre o che una maggiore sensibilizzazione sul tema possa contribuire alla sua eliminazione, o che l'ingiustizia sistematica sia ineluttabile, ma in nessuno di questi casi è presa seriamente in considerazione l'effettivo ruolo degli apparati preposti a dirimere i contrasti fra cittadini.

*Stupro* racconta esplicitamente del fallimento della giustizia istituzionale, incapace di dimostrare la colpevolezza di uno stupratore, che esce intonso dal processo. La rassegnata amarezza della protagonista, che l'aveva denunciato, si tramuta poi in furore assassino quando l'uomo violenta sua sorella minore. Nel finale la donna, a processo per omicidio, giustifica le sue azioni proprio tramite l'inefficacia del sistema giudiziario.

Un discorso opposto vale per *Sotto accusa*, dove invece una vittima di stupro riesce a vincere la causa legale contro i suoi aggressori, sebbene con notevoli difficoltà legate tanto al contesto culturale che a quello giudiziario. Queste ultime riguardano il funzionamento stesso di un processo, quindi semplicemente il dover dimostrare la colpevolezza di accusati costituzionalmente innocenti fino a prova contraria, e la sufficienza con cui il caso viene inizialmente gestito, con l'avvocata dell'accusa che patteggia per non rischiare di venire sconfitta a processo. Nel film sono presenti, infatti, due processi: il primo, in cui la protagonista accusa tre uomini di stupro, che si conclude col patteggiamento e i tre incarcerati per lesioni. Umiliata dall'esito disatteso, la protagonista ottiene il consenso della sua avvocatessa a procedere con un secondo processo, questa volta contro i testimoni che hanno aizzato gli stupratori, poiché in caso di vittoria anche il responso del primo processo sarebbe stato mutato, di riflesso, in una condanna per violenza sessuale. In questo secondo processo è la protagonista a dover fare i conti con le accuse rivoltate dagli avvocati della difesa, che mettono in dubbio la sua mancata accondiscendenza all'atto sessuale. È soprattutto in questa parte che nel film vengono esplicitate le malsane costruzioni culturali che hanno portato gran parte dei testimoni ad assistere allo stupro della protagonista senza riconoscerlo come tale. È infine la testimonianza di un altro presente, titubante a parlare fino all'ultimo, a ricostruire i fatti e permettere ai giurati di esprimere un giudizio di colpevolezza.<sup>151</sup>

---

<sup>151</sup> È solo in questo frangente che viene messa in scena la ricostruzione della violenza subita dalla protagonista. Secondo Heller-Nicholas questa costruzione narrativa, benché fin dall'inizio inviti a patteggiare per la protagonista, pone lo spettatore nella posizione di dover giudicare la vicenda senza sapere cosa sia realmente accaduto, almeno fino a questa sequenza. Heller-Nicholas A, op. cit., p. 26

*Sotto accusa* riesce efficacemente a esplicitare e sviscerare una serie di argomenti, rape culture in primis, che nel rape and revenge convenzionale vengono relegati a sottotesto. Anche *Stupro*, sebbene meno articolato, discute delle concrete ripercussioni di un'iniqua cultura diffusa, pur mantenendo la vocazione profondamente antisociale, cara al rape and revenge, per cui il privato cittadino, abbandonato dalle istituzioni, si arroga la facoltà di esercitare la giustizia nelle modalità che preferisce.

Oltre a *Stupro*, ci sono altri film che ibridano legal drama e rape and revenge, due generi agli antipodi. Se il primo affonda le proprie radici nella cultura della legge del taglione, il secondo postula la fiducia in un sistema giudiziario imperfetto ma sostanzialmente efficace. In alcune opere queste due visioni si compenetrano e susseguono, piuttosto che escludersi vicendevolmente.

Per esempio, sia in *Sleepers* (*Id.*, Barry Levinson, 1996) che in *The Last Duel* (*id.*, Ridley Scott, 2021), due film in cui i processi giudiziari occupano un ruolo predominante, alla ricerca di giustizia per vie legali si affiancano omicidi e sotterfugi volti allo stesso fine.

In *Sleepers* quattro ragazzini vengono rinchiusi in un carcere minorile in cui subiscono quotidianamente violenze sessuali da un gruppo di carcerieri. Anni dopo i quattro sono diventati rispettivamente un giornalista, un poliziotto corrotto e due assassini professionisti. Questi ultimi riconoscono uno dei loro aguzzini e lo uccidono, mentre gli altri due cercano di manipolare il processo a loro carico per far emergere quanto fosse accaduto in carcere.

In questo film le istituzioni legittimano squilibri di potere di cui taluni approfittano, come i carcerieri che coprono i loro crimini con la loro autorità, ma queste stesse istituzioni possono essere manipolate dall'esterno e snaturate, per divenire armi contro quegli stessi carnefici. Se non fosse per i legami del poliziotto con un influente boss mafioso, il processo a carico dei due assassini avrebbe espresso un verdetto formalmente e contestualmente giusto, in cui i colpevoli di omicidio vengono riconosciuti come tali e puniti di conseguenza, ma non avrebbe permesso che affiorasse l'ingiustizia sistemica e sistematica della realtà carceraria.

Il caso di *The Last Duel* è particolare perché ambientato nella Francia del Quattordicesimo secolo. Qui, una donna sposata accusa di stupro un cavaliere, e le testimonianze di entrambi vengono vagliate e discusse da una giuria apparentemente più favorevole all'uomo. Le accuse

---

Partendo da questo spunto, vale la pena notare che in tutte le opere citate in questo paragrafo lo spettatore è posto nella condizione di conoscere esattamente i fatti denunciati dai vari accusatori. Nessuno di questi film ha mai impostato la sua narrazione sul dubbio, sulle problematiche legali specifiche di un crimine come lo stupro, come coniugare la presunzione d'innocenza dell'imputato con la difficoltosa raccolta di prove da parte dell'accusa. Per una trattazione specifica su questo tema si rimanda a: Iacub Marcela, *Una società di stupratori?*, Medusa, Milano, 2012

rivolte alla donna, e più in generale lo svolgimento del processo, sono molto simili alle omologhe di *Sotto accusa*, sebbene adeguate al presunto linguaggio dell'epoca. La sentenza finale decreta che il cavaliere accusato e il marito dell'accusatrice debbano sfidarsi a duello, in modo che sia Dio stesso a graziare chi ha ragione e punire il colpevole.

In questo film la sanguinolenta vendetta si consuma quindi all'interno e per mezzo dell'istituzione stessa. Malcelando un certo grado di paternalismo maschile travestito da cavalleria nei confronti del gentil sesso, anche *The Last Duel* pone al suo centro una riflessione sulle conseguenze sociali della rape culture, integrando al contempo battaglie all'arma bianca e spargimenti di sangue. La distanza temporale che separa l'ambientazione e la produzione del film può suggerire due letture diverse: che la società contemporanea abbia superato certi pregiudizi sociali a cui, postumi, assistiamo con stupefatto orrore, oppure che quegli stessi stigmi persistano tuttora, e la laicizzazione delle loro giustificazioni non ne abbia alterato la sostanza.

Lontani invece dai canoni del rape and revenge, ci sono dei legal drama che parlano di violenza sessuale e iniquità sistemica sessualmente discriminata, in maniera diversa da quanto accade in *Sotto accusa*. Il film di Kaplan racconta una vicenda privata, un singolo episodio di violenza subito da una singola donna, attorno alla quale viene dispiegata una visione più ampia sulla percezione collettiva dello stupro. Opere come *Nome di donna* (Marco Tullio Giordana, 2018) e *North Country – Storia di Josey* (*North Country*, Niki Caro, 2005) raccontano invece di reazioni collettive a ingiustizie sistematiche attraverso una protagonista che funge da apripista e catalizzatore per azioni legali di più ampia portata.

In *Nome di donna* la protagonista, assunta in una casa di cura per anziani, subisce ripetute molestie dal suo datore di lavoro, nonché direttore del suddetto centro. Decisa a denunciare l'accaduto, incontra la resistenza delle sue colleghe a sostenerla per paura di perdere il lavoro, come dopo poco capiterà a lei. Con l'aiuto di altre ex dipendenti del centro e l'appoggio del sindacato riesce infine a vincere la causa e il direttore viene condannato.

La trama di *North Country* è simile, con la protagonista impiegata in una miniera, assieme a poche altre colleghe, in un contesto lavorativo prevalentemente maschile. Qui le vessazioni contro la minoranza delle minatrici sono quotidiane e pesanti, fino a culminare nello stupro della protagonista da parte di un collega, che la spinge a denunciare la compagnia. La principale differenza fra le due opere è che in quest'ultima il processo ai danni dell'azienda è un'azione legale collettiva.

Il fulcro di entrambi questi film non è tanto discutere la percezione della violenza sessuale, quanto porre l'accento sulla dimensione collettiva delle molestie, e di come le inique dinamiche di potere influenzino eventuali reazioni ad esse.

Non si tratta più di crimini legati al singolo, ma battaglie legali che riguardano intere categorie, almeno dal momento in cui le partecipanti si riconoscono come tali. In queste opere emerge con enfasi l'idea che le vittime di abusi possano ottenere giustizia solo nella misura in cui si coalizzano. Questa caratteristica segna un ulteriore distanziamento dall'etica del rape and revenge, incentrata piuttosto sull'egocentrismo della vittima che antepone la sua volontà vendicativa a ogni altro aspetto. Anche quando personaggi come Thana di *L'angelo della vendetta* o Jennifer di *I spit on your grave 3* agiscono a beneficio di altre persone, non coinvolgono mai queste ultime nelle loro azioni, non cercano di creare un gruppo, come se la loro personale esperienza bastasse a giustificare l'omicidio di altri. Alle vendicatrici del rape and revenge non sembra interessare il cambiamento sociale, non agiscono secondo le regole convenute perché non le condividono e non cercano l'approvazione di altri perché intendono la vendetta come un fatto privato.

È nello scarto fra questi personaggi e le protagoniste dei legal drama che si evoca la differenza fra giustizia e punizione, e in questo ultimo paragrafo si è provato a ipotizzare come i futuri rape and revenge potrebbero concentrarsi su questa prima accezione, a discapito della seconda.

## Conclusioni

Si è cercato di discutere nel modo più completo possibile il rapporto fra rape and revenge e spettatore. Si è analizzata l'influenza di una certa teoria di derivazione femminista, quanto quella della critica, nell'identificare i presunti piaceri spettatoriali connessi alla visione di un rape and revenge. Nel frattempo, si è anche seguito lo sviluppo storico del genere dagli anni '70 al presente, tanto per cercare di circoscrivere un corpus filmico ampio e dai confini incerti, quanto per verificare se e come gli autori di queste opere si siano consapevolmente impegnati a modificare la percezione del genere. Su tutte, la questione dell'appropriata rappresentazione della violenza sessuale, quando non della sua stessa rappresentabilità, ha rappresentato il terreno di scontro fra opera e pubblico.

Il quasi decennio che intercorre fra l'originale *L'ultima casa a sinistra* e *L'angelo della vendetta* è stato particolarmente proficuo, ai fini di questo lavoro, per due motivi. Dal punto di vista dei film, in questo periodo si stabilizzano i canoni narrativi, culturali e produttivi del neonato genere e, di conseguenza, nascono le opere più influenti per i futuri autori di rape and revenge. Il passaggio narrativo più macroscopico è quello da un cinema che affronta tangenzialmente il tema dello stupro e in cui personaggi terzi alle violenze (quasi esclusivamente maschili) si arrogano il diritto di vendicare il crimine, a uno in cui lo stupro è centrale e narrativamente sufficiente a giustificare l'immersione della vittima stessa in un'impresa di retributiva violenza.<sup>152</sup> L'esplicitazione visiva dello stupro ha poi costituito, in questa prima fase, uno dei pilastri stilistici del nascente canone, non senza suscitare diverse perplessità.

Il secondo motivo per cui questo periodo risulta a posteriori così significativo è che in esso si sviluppano anche le teorie interpretative e analitiche che tuttora prevalgono nell'approccio al rape and revenge. In particolare, la nozione di male gaze e la sessualizzazione del punto di vista, tanto del pubblico quanto del dispositivo cinematografico stesso, forniscono tuttora gli strumenti analitici attraverso cui i nuovi rape and revenge vengono discussi.<sup>153</sup>

---

<sup>152</sup> Come si è visto, questo aspetto è spesso riconosciuto in buona parte degli scritti sul rape and revenge, anche se non sempre si trova un accordo sul preciso momento storico in cui ciò avviene. In questo articolo, per esempio, pur riconoscendo l'influenza di *Non violentate Jennifer*, l'autrice ritiene che il passaggio della focalizzazione dalla famiglia della vittima alla vittima stessa sia una tendenza contemporanea. È plausibile, alla luce della visibilità di film come *The Nightingale* e *Una donna promettente*, questa tendenza (che al di fuori del rape and revenge sarebbe incauto considerare la norma) sia ora maggiormente esplicitata nel cinema mainstream, sebbene non rappresenti affatto una novità. Austin Isobella, "Rape-revenge' films are changing: they now focus on the women, instead of their dads", *The Conversation*, 19/02/2021, URL <https://theconversation.com/rape-revenge-films-are-changing-they-now-focus-on-the-women-instead-of-their-dads-155456> (consultato il 07/04/2021).

<sup>153</sup> Sebbene l'accoglienza critica dei rape and revenge dell'ultimo decennio sia generalmente più favorevole, nelle modalità e per i motivi discussi nel secondo capitolo, alcuni di questi film sono comunque talvolta accusati di far prevalere una visione fallocentrica del corpo e della psicologia femminile. Per un esempio approfondito dello scontro dialettico fra interpretazioni discordanti, che pure partono dai medesimi presupposti teorici, si rimanda al

Queste nozioni hanno inoltre fornito le basi teoriche per delineare una serie di presunti piaceri spettatoriali connessi alla visione di un rape and revenge, in diversi casi manifestando un certo grado di avversione verso questi.

Nel secondo capitolo si è definito come i rape and revenge dell'ultimo decennio abbiano tentato di rivisitare i canoni dei classici del genere, con alterne fortune, nel duplice tentativo di smarcarsi da una rappresentazione della violenza sessuale tacciabile di voyeurismo fallocentrico, quanto di rimodellare le situazioni narrative sulla base del rinnovato discorso pubblico sulla violenza di genere. Si è cercato di mostrare come, specie per quanto riguarda le opere mainstream più recenti, la critica più attenta alle rappresentazioni di genere abbia valorizzato questi film nella misura in cui differiscono dai classici di riferimento, in alcuni casi non riconoscendo una tendenza più ampia del singolo prodotto.

Si è poi proseguito abbozzando una teoria del piacere spettatoriale nel rape and revenge alternativa a quella di matrice Mulveyana, partendo dagli studi cognitivisti piuttosto che dalla pseudoscienza psicanalitica. Il tema è sufficientemente ampio e sfaccettato da meritare una trattazione a sé stante. Si è comunque delineato un approccio basato sui concetti cognitivi di empatia, simpatia, apprendimento sociale e padronanza per descrivere il possibile investimento verso l'intrattenimento violento o repellente. Contestualmente a questo percorso, si è considerata l'identità dello spettatore (sessuale, etnica, ecc...) in questi studi, e si è rilevato come non sembri influire significativamente sui processi affettivi in fase di visione.

In attesa dell'uscita del film canadese *Violation* (id., Madeleine Sims-Fewer, Dusty Mancinelli, 2020) che pure, a giudicare dai pochi articoli al riguardo,<sup>154</sup> non sembra differire sostanzialmente dai rape and revenge contemporanei presi in esame, nell'ultimo capitolo si è infine cercato di ipotizzare, sulla base delle tendenze precedentemente analizzate, alcune possibili traiettorie future del genere.

Si sono dapprima presi in considerazione tre rape and revenge atipici, le cui peculiarità potrebbero rappresentare un rinnovamento del genere qualora i futuri autori volessero prenderle ad esempio.

Infine si è ipotizzata una maggiore ibridazione del rape and revenge col legal drama, prendendo in considerazione esempi in cui questo fenomeno è già avvenuto, in attesa di assistere

---

caso di studio del film *Revenge* in: Posada Tim, “#Metoo’s First Horror Film. Male Hysteria and the New Final Girl in 2018’s *Revenge*”, in Johanna Braun (a cura di), *Performing Hysteria. Images and Imagination of Hysteria*, Leuven University Press, Leuven, 2020.

<sup>154</sup> In attesa che il film sia distribuito al di fuori del circuito dei festival, uno degli articoli più approfonditi al riguardo è: Majuna Gioia, “*Violation*. La recensione del film rape & revenge di M. Sims-Fewer e D. Mancinelli (BIFFF 2021)”, *Il Cineocchio*, 10/04/2021 URL <https://www.ilcineocchio.it/cinema/violation-la-recensione-del-film-rape-revenge/>

effettivamente alle nuove direzioni che prenderà il rape and revenge a venire, un genere in costante mutamento.

## BIBLIOGRAFIA

- Bandura Albert, *Social Learning Theory*, Prentice Hall, Hoboken, Londra, 1977.
- Bivona Jenny, Critelli Jospeh, “The Nature of Women’s Rape Fantasies: An Analysis of Prevalence, Frequency, and Contents”, *Journal of Sex Research*, Londra, Vol. 46 N° 1, 2009.
- Brownmiller Susan, *Against Our Will. Men, Women and Rape*, Fawcett Columbine, New York, 1993.
- Bruun Jan, “What the Hell Was He Thinking? Interview With Bo Arne Vibenius”, in Bougie Robin (a cura di), *Cinema Sewer Volume 2: The Adults Only Guide to History’s Sickest and Sexiest Movies!*, FAB, Londra, 2009.
- Carr Jay, “Jay Carr’s video and cable tv picks”, *Boston Globe*, 30/11/2001.
- Carroll Noël, “The Ties That Bind. Characters, the Emotions, and Popular Fictions,” in *Minerva’s Night Out: Philosophy, Pop Culture, and Moving Pictures*, Wiley Blackwell, Oxford, 2013.
- Clover Carol J., *Men, Women and Chainsaws. Gender in the Modern Horror Film*, Princeton University Press, Princeton, 2015.
- Creed Barbara, *The Monstrous-Feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis*, Routledge, Londra, 2007.
- Curti Roberto, La Selva Tommaso, *Sex and violence. Percorsi nel cinema estremo*, Lindau, Torino, 2015.
- Heller-Nicholas Alexandra, *Rape-Revenge Films. A Critical Study*, McFarland, Jefferson, 2011.
- Henry Claire, *Revisionist Rape-Revenge. Redefining a Film Genre*, Palgrave macmillan, Londra, 2014.
- Iacub Marcela, *Una società di stupratori?*, Medusa, Milano, 2012.
- Ibarra Frank, Maestripieri Dario, “Assessing People’s Interest in Images with Violent or Disgusting Content: a Functional-Evolutionary Analysis”, *Springer*, Berlino, 06/01/2017.
- Kezich Tullio, *Il millefilm. Dieci anni al cinema. 1967-1977*, Mondadori, Milano, 1983.
- Litman Jordan, “Curiosity and the pleasures of learning: Wanting and liking new information”, *Cogn Emot*, Milton, 01/09/2005.
- McCauley Clark, “When Screen Violence Is Not Attractive”, in Goldstein Jeffrey (a cura di), *Why We Watch. The Attractions of Violent Entertainment*, Oxford University Press, New York, 1998.
- Mulvey Laura, “Piacere visivo e cinema narrativo”, in Pravadelli Veronica (a cura di), *Cinema e Piacere Visivo*, Bulzoni, Roma, 2013.
- Mulvey Laura, “Riflessioni su “Piacere visivo e cinema narrativo” ispirate da Duello al sole”, in Pravadelli Veronica (a cura di), *Cinema e Piacere Visivo*, Bulzoni, Roma, 2013.

- Nussbaum Martha C., *Upheavals of Thought: The Intelligence of Emotions*, Cambridge University Press, Cambridge, 2003.
- Oosterwijk Suzanne, “Choosing the Negative: A behavioral Demonstration of Morbid Curiosity”, *PLoS ONE*, San Francisco, 06/07/2017.
- Paglia Camille, *Sexual personae: art and decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*, Vintage Books, New York, 2018.
- Paglia Camille, “The Modern Campus Cannot Comprehend Evil”, in Paglia Camille, *Free women, free men. Sex, Gender, feminism*, Canongate, Edimburgo, 2017.
- Posada Tim, “#Metoo’s First Horror Film. Male Hysteria and the New Final Girl in 2018’s Revenge”, in Johanna Braun (a cura di), *Performing Hysteria. Images and Imagination of Hysteria*, Leuven University Press, Leuven, 2020.
- Projansky Sarah, *Watching Rape. Film and Television in Postfeminist Culture*, New York University Press, New York, 2001.
- Ryan Desmond, “Going to extremes in a bloody odyssey”, *Philadelphia Inquirer*, 13/07/2001.
- Schubart Rikke, *Super Bitches and Action Babes: The Female Hero in Popular Cinema, 1970-2006*, McFarland, Jefferson, 2007.
- Schwartz Martin D., DeKeseredy Walter S., *Sexual Assault on the College Campus: The Role of Male Peer Support*, Sage Publications, New York, 1996.
- Siskel Gene, “Present Shock”, *Chicago Tribune*, 31/10/1972.
- Siskel Gene, “Extreme Violence Directed at Young Women”, *Chicago Tribune*, 18/07/1980.
- Smith Murray, “Altered States: Character and Emotional Response in the Cinema”, *Cinema Journal*, Austin, Vol.33 n.4, estate 1994.
- Smith Murray, “Film Spectatorship and the Institution of Fiction”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, n. 2, Hoboken, primavera 1995.
- Smith Murray, “Gangsters, Cannibals, Aesthetes or Apparently Perverse Allegiances”, in Plantinga Carl, Smith Greg M. (a cura di), *Passionate Views. Film, cognition, and emotion*, John Hopkins University Press, Baltimora, 1999.
- Smith Murray, “Imagining From the Inside”, in Allen Richard, Smith Murray (a cura di), *Film Theory and Philosophy*, Oxford University Press, Oxford, 2002.
- Smith Murray, “Empathy, Expansionism, and the Extended Mind”, in Coplan Amy, Goldie Peter (a cura di), *Empathy. Philosophical and Psychological Perspectives*, Oxford University Press, New York, 2011.
- Starr Marco, “J. Hills Is Alive: A Defence of *I Spit on Your Grave*”, in Barker Martin (a cura di), *The Video Nasties: Freedom and Censorship in the Media*, Pluto, Londra, 1984.

- Studlar Gaylyn, “Il masochismo e i piaceri perversi del cinema”, in Fanara Giulia, Giovannelli Federica (a cura di), *Eretiche ed erotiche. Le donne, le idee, il cinema*, Liguori, Napoli, 2004.
- Thompson Howard, “Last House on Left”, *New York Times*, 22/12/1972.
- Tobón Daniel Jerónimo, “Empathy and Sympathy: Two Contemporary Models of Character Engagement”, Pre-Publication Version, to be Included in *The Palgrave Handbook for the Philosophy of Film and Motion Pictures*, ed. Noël Carroll, Laura Teresa Di Summa-Knoop, and Shawn Loht, Palgrave Macmillan, New York, 2019.
- Zillmann Dolf, “The Psychology of the Appeal of Portrayals of Violence”, in Goldstein Jeffrey (a cura di), *Why We Watch. The Attractions of Violent Entertainment*, Oxford University Press, New York, 1998.
- Zillmann Dolf, Gibson Rhonda, “Evolution of the Horror Genre”, in Weaver James B., Tamborini Ron (a cura di), *Horror Films. Current Research on Audience Preferences and Reactions*, Routledge, New York, 2013.

## FILMOGRAFIA

- *L'angelo della vendetta* (*Ms. 45*, Abel Ferrara, 1981).
- *Avere vent'anni* (Fernando Di Leo, 1978).
- *Baise-moi – scopami* (*Baise-moi*, Virginie Despentes, Coralie Trinh Thi, 2000).
- *Cane di paglia* (*Straw Dogs*, Sam Peckinpah, 1971).
- *Carrie – lo sguardo di Satana* (*Carrie*, Brian De Palma, 1976).
- *La casa sperduta nel parco* (Ruggero Deodato, 1980).
- *Una donna promettente* (*Promising Young Woman*, Emerald Fennell, 2020).
- *Elle* (*Id*, Paul Verhoeven, 2016).
- *L'esecuzione... Una storia vera* (*Act of Vengeance*, Bob Kellijan, 1974).
- *Even Lambs Have Teeth* (*Id*, Terry Miles, 2015).
- *La fontana della vergine* (*Jungfrukällan*, Ingmar Bergman, 1960).
- *Il giocattolo* (Giuliano Montaldo, 1979).
- *Il giustiziere della notte* (*Death Wish*, Michael Winner, 1974).
- *Girls Against Boys* (*Id*, Austin Chick, 2012).
- *Gone Girl – L'amore bugiardo* (*Gone Girl*, David Fincher, 2014).
- *I Guerrieri della palude silenziosa* (*Southern Comfort*, Walter Hill, 1981).
- *Hard Candy* (*Id*, David Slade, 2005).
- *Histoire d'O* (*Id.*, Just Jaeckin, 1975).
- *Hora* (*Id*, Reinert Kill, 2009).
- *Hostel* (*Id*, Eli Roth, 2005).
- *I Spit on Your Grave* (*Id*, Steven R. Monroe, 2010).
- *I Spit on Your Grave 2* (*Id*, Steven R. Monroe, 2013).
- *I Spit on Your Grave 3: Vengeance Is Mine* (*Id*, R.D. Braunstein, 2015).
- *Io vi troverò* (*Taken*, Pierre Morel, 2008).
- *Irréversible* (*Id*, Gaspar Noé, 2002).

- *Ispettore Callaghan: il caso 'Scorpio' è tuo!!* (*Dirty Harry*, Don Siegel, 1971).
- *Julia* (*Id*, Matthew A. Brown, 2014).
- *Kill Bill: Volume 1* (*Id*, Quentin Tarantino, 2003).
- *Lady Snowblood* (*Shurayukihme*, Toshiya Fujita, 1973).
- *The Last Duel* (*The Last Duel*, Ridley Scott, 2021).
- *La lunga notte di Richard Beck* (*The Rape of Richard Beck*, Karen Arthur, 1985).
- *M.F.A.* (*Id*, Natalia Leite, 2017).
- *Misfits* (*Id.*, E4, 2009-2013).
- *New York violenta* (*The Black Alley Cats*, Henning Schellerup, 1973).
- *The Nightingale* (*Id*, Jennifer Kent, 2018).
- *Nome di donna* (Marco Tullio Giordana, 2018).
- *Non aprite quella porta* (*The Texas Chainsaw Massacre*, Tobe Hooper, 1974).
- *Non violentate Jennifer* (*I Spit on Your Grave*, Meir Zarchi, 1978).
- *North Country – Storia di Josey* (*North Country*, Niki Caro, 2005).
- *Oltre ogni limite* (*Extremities*, Robert M. Young, 1986).
- *Pulp Fiction* (*Pulp Fiction*, Quentin Tarantino, 1994).
- *Raped by an Angel* (*Heung Gong kei on: Keung gaan*, Andrew Lau Wai-Keung, 1993).
- *Return to sender – Restituire al mittente* (*Return to Sender*, Fouad Mikati, 2015).
- *Revenge* (*Id*, Coralie Fargeat, 2017).
- *Reversal – La fuga è solo l'inizio* (*Bound to Vengeance*, José Manuel Cravioto, 2015).
- *Savaged* (*Id*, Michael S. Ojeda, 2013).
- *Saw – L'enigmista* (*Saw*, James Wan, 2004).
- *A Serbian Film* (*Srpski Film*, Sdrjan Spasojevic, 2010).
- *Sleepers* (*Sleepers*, Barry Levinson, 1996).
- *Sotto accusa* (*The Accused*, Jonathan Kaplan, 1988).
- *Stupro* (*Lipstick*, Lamont Johnson, 1976).

- *Thelma & Louise* (*Id*, Ridley Scott, 1991).
- *Thriller* (*Thriller – en grym film*, Bo Arne Vibenius, 1973).
- *Un tranquillo weekend di paura* (*Deliverance*, John Boorman, 1972).
- *L'ultima casa a sinistra* (*Last House on the Left*, Wes Craven, 1972).
- *L'ultima casa a sinistra* (*Last House on the Left*, Dennis Illadis, 2009).
- *L'ultimo treno della notte* (Aldo Lado, 1975).
- *Victims* (*Id*, Chris Abell, 2013).
- *Violation* (*Id*, Madeleine Sims-Fewer, Dusty Mancinelli, 2021).
- *Week-end di terrore* (*Friday the 13th Part III*, Steve Miner, 1982).
- *Zombie* (*Dawn of the Dead*, George Andrew Romero, 1978).

## SITOGRAFIA

- “Film Censorship: A Serbian Film (2010)”, *Refused-Classification.com*, URL <https://www.refused-classification.com/censorship/films/serbian-film-2010.html> (consultato il 21/11/2021)
- “On "Ms.45 " and Revenge Movie Feminism”, *RogerEbert.com*, 10/12/2013, URL <https://www.rogerebert.com/features/on-ms-45-and-revenge-movie-feminism> (consultato il 16/08/2021)
- Austin Isobella, “‘Rape-revenge’ films are changing: they now focus on the women, instead of their dads”, *The Conversation*, 19/02/2021, URL <https://theconversation.com/rape-revenge-films-are-changing-they-now-focus-on-the-women-instead-of-their-dads-155456> (consultato il 07/04/2021)
- Billson Anne, “How the ‘rape-revenge movie’ became a feminist weapon for the #MeToo generation”, *The Guardian*, 11/05/2018 URL <https://www.theguardian.com/film/2018/may/11/how-the-rape-revenge-movie-became-a-feminist-weapon-for-the-metoo-generation> (consultato il 01/10/2021)
- Carr Aubrey, “Rape and Revenge Films: Feminism or Fetishization?”, 10/08/2019, URL <https://thescratchcinema.com/44-2/> (consultato il 09/04/2021)
- Cook Russell, “Meir Zarchi, ‘I Spit on Your Grave’”, *Cinevue*, 22/09/2010, URL <https://cinevue.com/2010/09/interview-meir-zarchi-i-spit-on-your-grave.html> (Consultato il 10/08/2021)
- Cosmai Carlotta, “Baise-moi”, *Shenematic*, 10/05/2021 URL <http://shenematic.it/2021/05/baise-moi/> (consultato il 24/08/2021)
- Dolinh Aline, “Finding Feminist Catharsis in the Rape-Revenge Film”, *Film School Rejects*, 25/05/2018, URL <https://filmschoolrejects.com/finding-feminist-catharsis-in-the-rape-revenge-film/> (consultato il 11/04/2021)
- Ebert Roger, “Rape Squad”, *RogerEbert.com*, 21/01/1975, URL <https://www.rogerebert.com/reviews/rape-squad-1975> (consultato il 26/08/2021)
- Ebert Roger, “I Spit on Your Grave”, *RogerEbert.com*, 16/07/1980, URL <https://www.rogerebert.com/reviews/i-spit-on-your-grave-1980> (consultato il 02/09/2021)
- Ebert Roger, “Baise Moi”, *RogerEbet.com*, 13/07/2001 URL <https://www.rogerebert.com/reviews/baise-moi-2001> (consultato il 25/08/2021)
- Ebert Roger, “Irreversible”, *RogerEbert.com*, 14/03/2003 URL <https://www.rogerebert.com/reviews/irreversible-2003> (consultato il 20/10/2021)
- Ebert Roger, “The one next to the virgin spring. You won’t be able to miss it”, *RogerEbert.com*, 11/03/2009 URL <https://www.rogerebert.com/reviews/the-last-house-on-the-left-2009> (consultato il 24/09/2021)
- Goodsell Luke, “Interview: Abel Ferrara Says *Ms. 45* Terrified a Grindhouse Crowd”, *Rotten Tomatoes*, 11/12/2013 URL <https://editorial.rottentomatoes.com/article/interview-abel-ferrara-says-ms-45-terrified-a-grindhouse-crowd/> (consultato il 15/08/2021)

- Kaminski Michael, “Is I Spit on Your Grave Really a Misunderstood Feminist Film?”, *Obsessed With Film*, 31/10/2007 URL <https://web.archive.org/web/20071031004519/http://www.obsessedwithfilm.com/specials/is-i-spit-on-your-grave-really-a-misunderstood-feminist-film.php> (consultato il 03/09/2021)
- .Kapka Alexandra, “Understanding A Serbian Film: The Effects of Censorship and File-sharing on Critical Reception and Perceptions of Serbian National Identity in the UK”, *Frames* URL <http://framescinemajournal.com/article/understanding-a-serbian-film-the-effects-of-censorship-and-file-sharing-on-critical-reception-and-perceptions-of-serbian-national-identity-in-the-uk/> (consultato il 22/10/2021)
- Machado Carmen Maria, “How 'Promising Young Woman' Refigures the Rape-Revenge Movie”, *New Yorker*, 29/01/2021, URL <https://www.newyorker.com/culture/cultural-comment/how-promising-young-woman-refigures-the-rape-revenge-movie> (consultato il 09/04/2021)
- Majuna Gioia, “Violation. La recensione del film rape & revenge di M. Sims-Fewer e D. Mancinelli (BIFFF 2021)”, *Il Cineocchio*, 10/04/2021 URL <https://www.ilcineocchio.it/cinema/violation-la-recensione-del-film-rape-revenge/> (consultato il 16/09/2021)
- Mitrofanova Tamara, “Why do Male Film Directors Glorify Rape and Sexual Assault?”, *An Injustice*, URL <https://aninjusticemag.com/why-do-male-film-directors-glorify-rape-and-sexual-assault-42d8f9c3536c>
- Phillipson Daisy, “Looking beyond the violence of Baise-moi”, *Little White Lies*, 28/06/2020 URL <https://lwlies.com/articles/baise-moi-sexual-violence-new-french-extreme/> (consultato il 26/08/2021)
- Robey Tim, “The Last House on the Left, Review”, *Daily Telegraph*, 12/06/2009 URL <https://www.telegraph.co.uk/culture/film/filmreviews/5504955/The-Last-House-on-the-Left-review.html> (consultato il 24/09/2021)
- Rosen Rebecca, “WIHM From Victim to Revenger to Self-Destruction: The Realistic Approach to Rape-Revenge in Ms. 45”, *Screen Queens*, 26/02/2019, URL <https://screen-queens.com/2019/02/26/the-realistic-approach-to-rape-revenge-in-ms-45/> (consultato il 15/08/2021)
- Snow Philippa, “Can a Rape-Revenge Film Ever Be Truly Feminist?”, *Garage*, 08/08/2018, URL [https://garage.vice.com/en\\_us/article/pawmwk/revenge-review](https://garage.vice.com/en_us/article/pawmwk/revenge-review) (consultato il 15/04/2021)
- Sobczynski Peter, “Return to Sender”, *RogerEbert.com*, 14/08/2015 URL <https://www.rogerebert.com/reviews/return-to-sender-2015>
- Tallerico Brian, “Effective Remake of ‘The Last House on the Left’ a Powerful Horror Film”, *HollywoodChicago.com*, 13/03/2009 URL <https://www.hollywoodchicago.com/reviews/7200/effective-remake-of-the-last-house-on-the-left-a-powerful-horror-film> (consultato il 24/09/2021)
- Thomas Sarah, “Sydney Film Festival controversy as audience walk out of the Nightingale”, *ABC News*, 11/06/2019 URL: <https://www.abc.net.au/news/2019-06-11/sydney-film-festival-the-nightingale-premiere-sparks-controversy/11198288> (consultato il 08)

- Wilson Lena, “*Revenge* Tries to Elevate the Rape-Revenge Movie, But Is the Genre Worth Saving?” *Slate*, 11/05/2018, URL <https://slate.com/culture/2018/05/revenge-and-the-case-against-rape-revenge-films.html> (consultato il 15/04/2021)

- Wilson Lena, "Rape-Revenge Tales: Cathartic? Maybe. Incomplete? Definitely.", *New York Times*, 14/01/2021, URL <https://www.nytimes.com/2021/01/14/movies/rape-revenge-films-flaws.html> (consultato il 18/04/2021)