

Media and Gender

History, Representation, Reception



a cura di
Maria Elena D'Amelio e Luca Gorgolini

Bologna
University Press

OttocentoDuemila

Collana di studi storici e sul tempo presente dell'Associazione Clionet

diretta da Carlo De Maria



Media and Gender
History, Representation, Reception

a cura di
Maria Elena D'Amelio e Luca Gorgolini

Bologna
University Press

Fondazione Bologna University Press
Via Saragozza 10, 40123 Bologna
tel. (+39) 051 232 882
fax (+39) 051 221 019

www.buonline.com
info@buonline.com

ISSN 2284-4368
ISBN 979-12-5477-312-3
ISBN online 979-12-5477-313-0

Quest'opera è pubblicata sotto licenza
Creative Commons BY-NC-ND 4.0

Copertina: Shutterstock.com

Progetto grafico e impaginazione: DoppioClickArt – San Lazzaro (BO)

Prima edizione: settembre 2023

Indice

Presentazione <i>Maria Elena D'Amelio, Luca Gorgolini</i>	9
Media and Gender: Frameworks and directions <i>Maria Elena D'Amelio</i>	11
I. GENDER AND HISTORY IN CONTEMPORARY EUROPE	
Nilde Iotti. Politica e sentimenti nell'Italia repubblicana <i>Luca Gorgolini</i>	21
Rappresentazioni femminili nel "Radiorario" e "Radiocorriere" (1922-1939) <i>Laura Branciforte</i>	29
Female sexuality and media in the long Seventies in West Germany and in Italy <i>Fiammetta Balestracci</i>	39
Invisibili. Donne straniere residenti in Italia e media. Risultati di una ricerca <i>Patrizia Di Luca</i>	47
It is (not) just <i>canzonette</i> : Symbolisms, representations and imaginaries in the lyrics of Italian singers in the 1980s <i>Gaspere Trapani</i>	57
Un bravo ragazzo. Note sulla mascolinità giovanile di Gianni Morandi <i>Gabriele Landrini</i>	69
Essere alla moda. Immagine maschile, questioni di genere e presenze divistiche in "L'Uomo Vogue" (1967-1975) <i>Gabriele Rigola</i>	77

II. REPRESENTATION, STARDOM, AND GENDERED PERFORMANCES IN THE MEDIA

Performing and reflecting the self in home videos of a Viennese family (1992-2009) <i>Renée Winter</i>	87
From the 'right' choices to the 'right' dispositions: The subjective and psychological construction of postfeminism in Chinese reality dating shows <i>Xintong Jia</i>	95
Un'attrice che scrive. Maria Denis e Luchino Visconti in <i>Il gioco della verità</i> <i>Lucia Cardone</i>	103
Un gabbiano sul tetto di fronte: oggetti, spazio domestico e tentativi di libertà in <i>Sette sottane</i> di Monica Vitti <i>Giulia Simi</i>	111
La «divina pastasciutta». Glamour e italianità nell'immagine divistica di Sophia Loren <i>Chiara Tognolotti</i>	119
L'abbigliamento come linguaggio identitario nei <i>teen drama</i> . L'esempio di <i>Sex Education</i> <i>Antonella Mascio</i>	127
<i>Amistead Maupin's Tales of the City</i> : Queer genealogies, memory, and representation in contemporary serial narratives <i>Ilaria A. De Pascalis</i>	135
The unbearable (in)visibility of non-monosexuality in contemporary Italian TV series <i>Lucia Tralli</i>	145
Gender Spot. L'immaginario della pubblicità e la sfida agli stereotipi di genere <i>Alfonso Amendola, Annachiara Guerra</i>	153
Modelli di mascolinità plurale, sessualizzazione e immaginari di genere nelle performance dei cinepanettoni <i>Luca Bertoloni</i>	161
«If I was any kind of man...». Il genere come performance in <i>Fargo, la serie</i> <i>Filippo Giuseppe Grimaldi</i>	169

Promising young women. Riscritture femminili del Rape & Revenge <i>Luisa Cutzu, Federica Piana</i>	177
Maternità e sala operatoria: il caso di <i>Grey's Anatomy</i> <i>Elisa Farinacci, Marta Rocchi</i>	187
III. SOCIAL MEDIA AND ONLINE COMMUNITIES	
Fashion, cooking and beauty: Italian influencers and female role models on social media <i>Geraldina Roberti</i>	197
Chav gender identities: traditional media representation and recent TikTok developments <i>Emilia Di Martino, Elias le Grand</i>	203
L'estetizzazione del leader nella fan community. "Le Bimbe di Conte" tra immaginario romantico e lessico pornografico <i>Antonia Cava, Mariaeugenia Parito, Assunta Penna</i>	211
Il sex appeal dell'inorganico nei social network sites. Una lettura di genere delle estetiche dei virtual influencer <i>Paola Panarese, Maddalena Carbonari</i>	219
Radical gender play: Game design as a critical analysis tool <i>Margo Lengua</i>	227
Authors	235
Index of names	243

Promising young women. Riscritture femminili del Rape & Revenge*

Luisa Cutzu, Federica Piana

1. Riscrivere il canone

Nel corso degli ultimi trent'anni (e con maggiore frequenza dal 2017 in poi) sempre più registe si sono misurate con i film Rape & Revenge; tanto che, ad oggi, tale tendenza risulta difficile da ignorare. Il nostro contributo si pone quindi come un tentativo preliminare di inquadrare il fenomeno: attraverso l'analisi di alcuni recenti film Rape & Revenge diretti da donne, intendiamo mostrare come alcune registe contemporanee stiano attuando una vera e propria riscrittura di un filone cinematografico considerato, per tradizione, prettamente maschile.

Sinteticamente, con "Rape & Revenge movie" ci si riferisce a un film il cui plot è caratterizzato da due distinti blocchi narrativi: uno incentrato su uno o più stupri e l'altro sulla vendetta che ne consegue, attuata dalla stessa vittima di violenza o da persone a lei vicine (spesso dei familiari)¹. È dunque chiaro come la stessa natura di tale definizione renda impossibile stilare una lista completa dei film Rape & Revenge: si tratta infatti di un modello narrativo estremamente diffuso a livello internazionale². Se è vero che sono riconducibili al filone sia film

* Le autrici hanno pienamente condiviso l'ideazione e l'articolazione di questo contributo. Per quanto concerne la sua redazione materiale, Federica Piana ha scritto il primo e il secondo paragrafo, Luisa Cutzu ha scritto il terzo paragrafo.

¹ Alexandra Heller-Nicholas, *Rape-Revenge Films. A Critical Study* (Second Edition), Jefferson, McFarland & Company, 2021, p. 19.

² Una lista esaustiva dei titoli R&R è consultabile in AA.VV., *Speciale sesso e violenza*, in "Nocturno Dossier", 2002 n. 4, e sul sito della rivista, <https://www.nocturno.it> (ultimo accesso 9 ottobre 2022).

d'autore³ sia film di genere, senza dubbio i Rape & Revenge rimandano immediatamente, nell'immaginario comune, alle pellicole di exploitation americane degli anni Settanta⁴.

Come ha evidenziato Alexandra Heller-Nicholas nella seconda edizione del suo fondamentale studio sul Rape & Revenge⁵, a questa tradizione cinematografica ormai canonizzata se ne affianca parallelamente un'altra, a opera di registe. Nei film di questo secondo gruppo, di numero inferiore, poco conosciuti e molto spesso di difficile reperibilità, la rappresentazione della violenza (canonicamente subita da personaggi femminili) viene privata di quello sguardo morboso e sadico che in molti casi caratterizza i classici del genere. Se si guarda complessivamente al lavoro di queste registe, emerge chiaramente il loro tentativo di riscrivere tali narrazioni scardinando alcuni elementi tipici del filone ed evitando qualsiasi spettacolarizzazione o erotizzazione della violenza sessuale.

Posta questa comune volontà di differenziarsi, riteniamo che nei recenti Rape & Revenge diretti da donne si possano riscontrare due diverse tendenze, i cui tratti si palesano nei casi di studio qui proposti. Nella prima, le registe attingono a piene mani dall'estetica e dai canoni del cinema di genere, dando vita a pellicole thriller o horror che spesso si estremizzano, sfociando nell'horror soprannaturale, nel *gore* e nello *splatter*⁶. Nella seconda, è la natura stessa del filone a essere ripensata e problematizzata, attraverso una sovversione sistematica di alcuni elementi costitutivi del Rape & Revenge come, fra tutti, la funzione liberatoria e catartica della vendetta.

³ Si pensi ad esempio a *La fontana della vergine* (*Jungfrukällan*, I. Bergman, 1960), *Cane di paglia* (*Straw Dogs*, S. Peckinpah, 1971) e *Irréversible* (G. Noé, 2002), per citarne alcuni.

⁴ Per un approfondimento su alcuni classici R&R degli anni Settanta, e in particolare su *L'ultima casa a sinistra* (W. Craven, 1972), rimandiamo a Roberto Curti, Tommaso La Selva, *Sex and Violence. Percorsi nel cinema estremo*, Torino, Lindau, 2003, pp. 225-245. Recentemente, il filone è stato indagato da Mirko Lino, *Violenza! Il rape and revenge movie in Italia*, in Gabriele Landini, Giovanna Maina, Federico Zecca (a cura di), *Sesso e volentieri. Storie e forme dell'erotismo nel cinema italiano*, "Quaderni del CSCI", 18, 2022 e in due distinti interventi: *Retoriche del sadismo nel Rape and Revenge movie. Genere, sguardo, spettatorialità*, tenuto al convegno Compalit 2021, Università degli Studi di Milano e *Il (dis)piacere dello sguardo. Il corpo agonico nel rape and revenge movie. I Spit on Your Grave e Revenge*, tenuto al convegno "L'estasi del martirio. Metamorfosi del piacere e del dolore nell'esperienza estetica", Università dell'Aquila, luglio 2022.

⁵ Heller-Nicholas, *Rape-Revenge Films*, cit.

⁶ Tra i quali ricordiamo *American Mary* (J. e S. Soska, 2012), *Evangeline* (K. Lam, 2013), *Amulet* (R. Garai, 2020).

2. Estremizzazioni di genere: *Revenge* (C. Fargeat, 2017) e M.F.A. (N. Leite, 2017)

Il primo caso su cui intendiamo soffermarci è *Revenge*, di Coralie Fargeat, del 2017. Nel film, Jen, ospitata dal proprio amante in una villa in mezzo al deserto, viene prima violentata e poi gettata da un dirupo. Contro ogni aspettativa, la ragazza sopravvive e si mette sulle tracce dei suoi aguzzini per eliminarli uno dopo l'altro.

Per l'analisi, ci pare necessario fare un breve confronto con uno dei film più rappresentativi di tutto il filone, ovvero *I spit on your grave* di Meir Zarchi (1978), distribuito in Italia come *Non violentate Jennifer*. Attraverso la comparazione cercheremo di mostrare alcune di quelle differenze di rappresentazione a cui si è fatto cenno. Riteniamo, inoltre, che il confronto sia suggerito dalla stessa regista (e sceneggiatrice) che sceglie di dare alla sua protagonista lo stesso nome di quella di *I spit*.

Se guardiamo anche solo alla struttura narrativa di entrambi i film possiamo notare delle differenze sostanziali. Se in *I spit* le due porzioni narrative dello stupro e della vendetta sono equamente divise ed entrambe occupano ciascuna circa metà pellicola, in *Revenge* invece la struttura è significativamente sbilanciata: la parte dello stupro è molto breve e avviene nel primo quarto di film, mentre tutto il resto è occupato dalla parte della vendetta. Le stesse scene di stupro sono profondamente diverse: nel film di Zarchi si assiste a una violenza di gruppo attraverso una lunghissima e minuziosa sequenza; in *Revenge* lo stupro è commesso da un solo uomo e la scena, come anticipato, non solo è piuttosto breve ma è anche completamente priva di dettagli. Le pellicole si distinguono anche su due elementi centrali, in un Rape & Revenge movie: la salvezza delle protagoniste e le modalità della vendetta. Nello specifico, mentre Jennifer rimane in vita grazie a uno degli stupratori, che non trova il coraggio di ucciderla, in *Revenge* Jen deve la propria salvezza esclusivamente a sé stessa e al proprio ingegno. Allo stesso modo, se Jennifer – come in molti altri film del filone – per potersi vendicare sugli uomini che l'hanno violentata utilizza la seduzione, Jen, al contrario, ricorre unicamente a una feroce violenza.

È tuttavia nel corpo che le due protagoniste si differenziano in modo lampante: mentre quello della protagonista di *I spit* è estremamente magro, diafano, fragile (come anticipato la sua vendetta non si consuma attraverso la forza bruta), quello di Jen in *Revenge* è scultoreo e, pur non essendo massiccio, ri-

manda ugualmente a un'idea di forza e pericolosità. A proposito del corpo di Jen, possiamo notare come in *Revenge* sia assolutamente centrale: nella prima parte del film, almeno fino alla scena dello stupro, viene volutamente connotato sessualmente, sia attraverso i costumi (la protagonista appare in biancheria e in bikini) sia attraverso i movimenti dell'attrice, ad esempio in una lunga scena di ballo. Dopo lo stupro e la morte apparente questa percezione del corpo cambia in modo radicale: se inizialmente ne veniva enfatizzata la sensualità, attraverso dettagli stretti sulle gambe, il sorriso, le natiche, da qui in poi il suo corpo non verrà più scomposto dalla macchina da presa ma, al contrario, verrà o ripreso nella sua interezza nelle scene d'azione o con lunghi e avvolgenti movimenti di camera.

Il corpo di Jen nella seconda parte del film è un corpo nuovo, rinato a partire dalle ferite e dalla loro dolorosa (e visibile) cauterizzazione. È a tutti gli effetti il corpo che Jack Halberstam attribuisce alla Final Girl: né maschile né femminile poiché «post-umano», l'unico che riesce a «emergere trionfante nella conclusione cruenta di una pellicola splatter»⁷. Infatti Jen, in seguito allo stupro e al tentato omicidio, non viene più caratterizzata come una donna ma semplicemente come un organismo vivente che agisce spinto solo dallo scopo di sopravvivere e vendicarsi: basti pensare che, dalla sua morte apparente in poi, la protagonista non pronuncerà più una parola per tutto il resto del film. La pellicola ha quindi un'anima puramente *splatter*, che si manifesta in un'attenzione meticolosa verso il sangue e che la spinge fino al *gore*. *Revenge* si palesa quindi come caso esemplare di come l'horror possa essere usato per riscrivere il canone: per la stessa Fargeat il cinema di genere è «l'unico a permettere di spingere il discorso oltre i limiti, che significa oltre le convenzioni culturali, oltre le barriere sociali, in direzione di ciò che possiamo definire sovversione»⁸.

Il secondo caso su cui vogliamo soffermarci, seppure brevemente, è *M.F.A.* di Natalia Leite, ugualmente del 2017. Il film – che porta come titolo la sigla per Master of Fine Arts – prende le mosse da un episodio autobiografico della regista, violentata mentre frequentava una scuola di arte, e tematizza il grave e

⁷ Jack Halberstam, *Skin Shows. Gothic Horror and the Technology of Monsters*, Durham-London, Duke University Press, 1995, p. 110. Per un focus sulla figura della Final Girl rimandiamo a Valerio De Simone, *Final Girl. L'eroina dell'Horror e dello Slasher*, Roma, Aracne, 2012. Ricordiamo, inoltre, le fondamentali riflessioni sullo Slasher e sul Rape and Revenge di Carol J. Clover, *Men, Women, and Chain Saws. Gender in the Modern Horror Film*, Princeton, Princeton University Press, 1992 e Barbara Creed, *The Monstrous-Feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis*, London-New York, Routledge, 1993.

⁸ Citazione riportata in Blenda Quartana, *Il corpo della vendetta*, in "Nocturno", 2018, n. 188, p. 30.

diffuso problema delle violenze all'interno dei campus universitari negli Stati Uniti. Anche in questo caso la pellicola, sebbene in maniera meno estrema, si affida al cinema di genere, ovvero il thriller, allo scopo di raccontare in maniera personale una storia sull'elaborazione del trauma. Stavolta il chiaro modello è *Ms. 45* di Abel Ferrara, del 1981, celebre Rape & Revenge in cui (esattamente come in *M.F.A.*) la protagonista, in seguito a uno stupro, si trasforma in una "giustiziera" dedita a punire ed eliminare gli uomini che commettono violenze. Non è un caso, d'altra parte, che i film si concludano con l'arresto delle protagoniste: entrambe troppo assortite nei loro progetti di vendetta, non si accorgono delle sanguinose tracce lasciate sul cammino.

M.F.A., attraverso un'estetica da b-movie e un plot che riprende i canoni del Rape & Revenge, cerca tuttavia di problematizzare alcuni nodi fondamentali sul tema dello stupro e della violenza sessuale, ponendosi dunque sul crinale delle due tendenze di cui si è parlato. Contestando apertamente alcuni elementi tipici del filone – basti pensare alle scene di stupro, rese volutamente quasi pornografiche – Leite riesce a porre l'attenzione su alcune questioni chiave, come l'educazione al consenso e il valore catartico della vendetta, comuni ai successivi casi presi in esame.

3. Dal canone alla sovversione: Promising Young Woman (E. Fennell 2020) e Violation (M. Sims-Fewer e D. Mancinelli)

Il terzo caso sul quale vogliamo soffermarci è *Promising Young Woman* (distribuito in Italia con il titolo *Una donna promettente*), del 2020, opera d'esordio alla regia di Emerald Fennell. Il film racconta la storia di Cassie, una donna che ha rinunciato alla sua promettente carriera di medico in seguito al suicidio dell'amica Nina, traumatizzata da una violenza sessuale subita. La sera, Cassie si reca nei locali e finge di essere ubriaca per constatare quanti uomini, con la scusa di verificare se sta bene, la portano a casa nonostante lei non sia cosciente. Inizialmente non è chiaro cosa lei faccia con questi uomini; viene spiegato dopo l'ennesima serata in cui attua il suo piano: quando sta per essere molestata, torna in sé e pone gli uomini davanti al fatto che stanno agendo senza il suo consenso. Contestualmente, Cassie comincia a frequentare Ryan, il tipico bravo ragazzo, ex collega del college e, quando abbassa le difese e sente di essersi innamorata, scopre per caso che anche il suo Ryan, anni prima, aveva partecipato allo stupro

ai danni di Nina. Da questo momento Cassie si ritrova coinvolta in un vortice di rabbia che alimenta il suo desiderio di vendetta.

Rispetto agli altri film presi in esame, in *Promising* non è la vittima principale della violenza a cercare vendetta ma una persona a lei molto cara; aspetto, quest'ultimo, che, come abbiamo visto, caratterizza gran parte del filone. La scelta di analizzare questa pellicola muove non solo dalla sua appartenenza al genere, ma anche dalle forti implicazioni politiche che abbiamo potuto riscontrare.

Come evidenziato per *M.F.A.*, anche in questo caso, l'attenzione viene spostata su elementi contingenti allo stupro: ciò che viene messo in scena, infatti, è l'intero corredo linguistico e comportamentale della cosiddetta *rape culture*⁹. Il termine "cultura dello stupro" serve a descrivere una condizione culturale in cui la violenza sessuale viene normalizzata, in tutte le diverse modalità con cui si manifesta: pensiamo, ad esempio, allo *stalking*, al *catcalling* e al *victim blaming*.

In *Promising* vengono messe in scena due donne che, in maniere differenti, vivono gli aspetti appena elencati. Da una parte abbiamo Nina, vittima di stupro, che denuncia l'accaduto raccontandolo alla preside della scuola di medicina: non solo non viene creduta ma la sua versione della storia subisce un ridimensionamento fino a farle perdere credibilità. A questo punto, l'imbarazzo per il torto subito e per il mancato sostegno spingono Nina a togliersi la vita. La ragazza diviene, a tutti gli effetti, vittima di un sistema che non ha saputo darle l'aiuto necessario. Dall'altra parte abbiamo Cassie che, nel dedicare la sua vita a vendicare la migliore amica, si scontra costantemente con l'oggettivazione che viene fatta del suo corpo.

Un altro aspetto particolarmente interessante del film di Fennell, e che ci sembra qui doveroso richiamare, è dato dal fatto che la maggior parte degli uomini che agiscono – o agirebbero – violenza hanno tutti l'aspetto di persone distinte, educate e raccomandabili e, quindi, insospettabili; ciò sta a evidenziare che, contrariamente a quanto si crede, non sempre una donna deve difendersi dall'uomo nell'ombra. La relazione di conoscenza tra vittima e carnefice, o la caratteristica della non sospettabilità, unisce i film che abbiamo scelto di analizzare e si pone in controtendenza rispetto al canone che abbiamo evocato in

⁹ Il termine *rape culture* nasce a partire dai *gender studies* e dalla critica femminista. Rimandiamo a Susan Brownmiller, *Against Our Will: Men, Women and Rape*, New York, Fawcett Columbine, 1975; Emilie Buchwald, Pamela R. Fletcher, Martha Roth, *Transforming a Rape Culture*, Minneapolis, Milkweed Editions, 1993; Kathy Davis, Mary Evans, Judith Lorber, *Handbook of Gender and Women's Studies*, London, SAGE Publications, 2006; Alexandra Fanghanel, *Disrupting Rape Culture. Public space, sexuality and revolt*, Bristol, Bristol University Press, 2019.

precedenza, dove gli autori della violenza sono spesso uomini ai margini della società, reietti, delinquenti.

In questo regime di sovversione del canone, il finale del film mette in discussione quel senso di appagamento dato dalla vendetta giacché la spirale di violenza nella quale Cassie si ritrova non risolve la premessa iniziale. La giovane, infatti, nel tentativo di punire finalmente l'autore principale dello stupro, perde la vita. La sua morte riporta le spettatrici e gli spettatori allo stato d'animo iniziale e, come sottolinea Heller nel suo testo, «sentiamo la perdita di qualcuno a cui ci eravamo affezionati, siamo scioccati dall'ingiustizia di tutto questo»¹⁰.

Davanti a un mondo ricostruito attraverso una fotografia saturata e in cui la perfezione dell'apparenza nasconde un sistema marcio, rimane ben visibile un barlume di speranza che viene messo in scena in una sequenza cruciale: Cassie, dopo che la ferita per la perdita di Nina si è brutalmente riaperta, decide di trovarsi faccia a faccia con tutte le persone che sono entrate in relazione con quanto accaduto e di "punirle" a modo suo. Tra queste, incontra anche l'avvocato difensore del ragazzo: l'uomo, nel riconoscere le criticità del suo lavoro di difesa nei casi di violenza, si lascia andare al pianto, adagiando il capo sulle gambe della giovane, e chiede scusa per la sua complicità con quel sistema che il film stesso vuole denunciare. Una scena, quella appena descritta, che non lascia indifferenti e che apre alla redenzione.

Il quarto e ultimo film che abbiamo scelto di prendere in esame è *Violation*, uscito ugualmente nel 2020, scritto e diretto non solo da una donna ma da una coppia di filmmaker: Madeleine Sims-Fewer, che ricopre anche il ruolo di attrice protagonista, e Dusty Mancinelli. I registi, entrambi vittime di violenza, nel film raccontano la vendetta di Miriam per lo stupro subito da parte di Dylan, amico di infanzia e cognato.

Attraverso una regia claustrofobica, caratterizzata da numerosi *close-up*, panoramiche specchio in cui la terra si raddoppia e non viene lasciato spazio al cielo, una fotografia fredda, virata verso il verde scuro e il grigio, e continui parallelismi con la brutalità della natura, la coppia Fewer-Mancinelli ha cercato di restituire l'angoscia e lo smarrimento che un trauma di questo tipo può lasciare in chi lo subisce:

That's a really hard feeling to try and recreate. It's also one of those things that people don't understand – a lot of people say 'well why didn't she do

¹⁰ Heller-Nicholas, *Rape-Revenge Films*, cit.

something', and it's like, *it's already done*. There's nothing she could do to undo what already happened, and to try and capture just the sheer terrifying, overwhelming sensation that is just permeating her body – that is keeping her so frozen – was the goal¹¹.

Violation è un film molto distante non solo da quelli qui presi in esame ma in generale dalla tradizione del Rape & Revenge. La storia, infatti, è volutamente narrata in modo da lasciare un senso di smarrimento nel pubblico, contravvenendo alla struttura moralmente rassicurante di questo filone.

Innanzitutto, c'è uno stravolgimento della temporalità: i fatti non vengono raccontati cronologicamente e grazie a questo *escamotage* (che richiama la struttura del film *Irréversible* di Gaspar Noé) viene restituito un senso di profonda confusione e disorientamento. La vendetta, infatti, diversamente da quanto accade di solito, comincia a poco più di venti minuti dall'inizio del film, ancor prima che lo stupro venga messo in scena e negando quindi alle spettatrici e agli spettatori la possibilità di coltivare un desiderio di giustizia. La meticolosità e la freddezza con le quali viene messa in atto la vendetta spiazzano il pubblico: se già in *I spit on your grave* è chiaro come le uccisioni siano state pianificate nel tempo, in questo caso, invece, la progettazione è ulteriormente accurata. Miriam, infatti, non è precisa solo nell'uccisione di Dylan ma anche, e soprattutto, nelle modalità con cui si sbarazza del cadavere. Pensiamo, ad esempio, al fatto che, dopo averlo fatto a pezzi, ne polverizza le ossa per non lasciare tracce.

Per quanto riguarda la messa in scena della violenza sessuale, non solo è assente qualsiasi tipo di erotizzazione ma, attraverso riprese effettuate con lenti macro, possiamo vedere solo porzioni dei corpi coinvolti in una fluidità di movimenti che scalzano l'immaginario sullo stupro. L'idea dei due registi era infatti quella di restituire quella sensazione di impotenza e incredulità che attraversa la mente di una persona quando viene violentata da un conoscente.

Un ultimo aspetto che ci interessa evidenziare riguarda la possibilità di redenzione per chi agisce violenza. Come notato in *Promising*, il confronto tra Cassie e l'avvocato ha portato a una risoluzione pacifica; in *Violation*, al contrario, quando Miriam cerca un dialogo chiarificatore con Dylan, si trova davanti a

¹¹ La citazione è contenuta in un'intervista tra Alexandra Heller-Nicholas e i registi Dusty Mancinelli e Madeleine Sims-Fewer. *The Anti Rape-Revenge Film: Madeleine Sims-Fewer and Dusty Mancinelli on Violation (TIFF 2020)*, Filmint, <http://filmint.nu/madeleine-sims-fewer-and-dusty-mancinelli-on-violation-tiff-2020/> (ultimo accesso 10 ottobre 2022).

un uomo che nega la sua versione della storia, sminuisce il suo disagio e tenta di ripartire le responsabilità dell'accaduto.

In conclusione, attraverso la nostra ricerca abbiamo tentato un primo affondo sulla riscrittura del Rape & Revenge ad opera di alcune registe, nella prospettiva di futuri approfondimenti. Crediamo che l'oggetto di studio preso in esame sia particolarmente stimolante e meritevole di essere ulteriormente indagato anche per le sue implicazioni oltre lo schermo. Siamo infatti convinte, da un lato, che tale capovolgimento di sguardo sia il segno tangibile di un forte cambiamento culturale e, dall'altro, che queste stesse narrazioni stiano contribuendo – a livello di rappresentazione – a incrementare tale cambiamento, aprendo, ad esempio, alla possibilità di un piacere visivo femminile collegato alla violenza e alla vendetta o, al contrario, mettendolo in discussione.

Finito di stampare nel mese di settembre 2023
per i tipi di Bologna University Press